

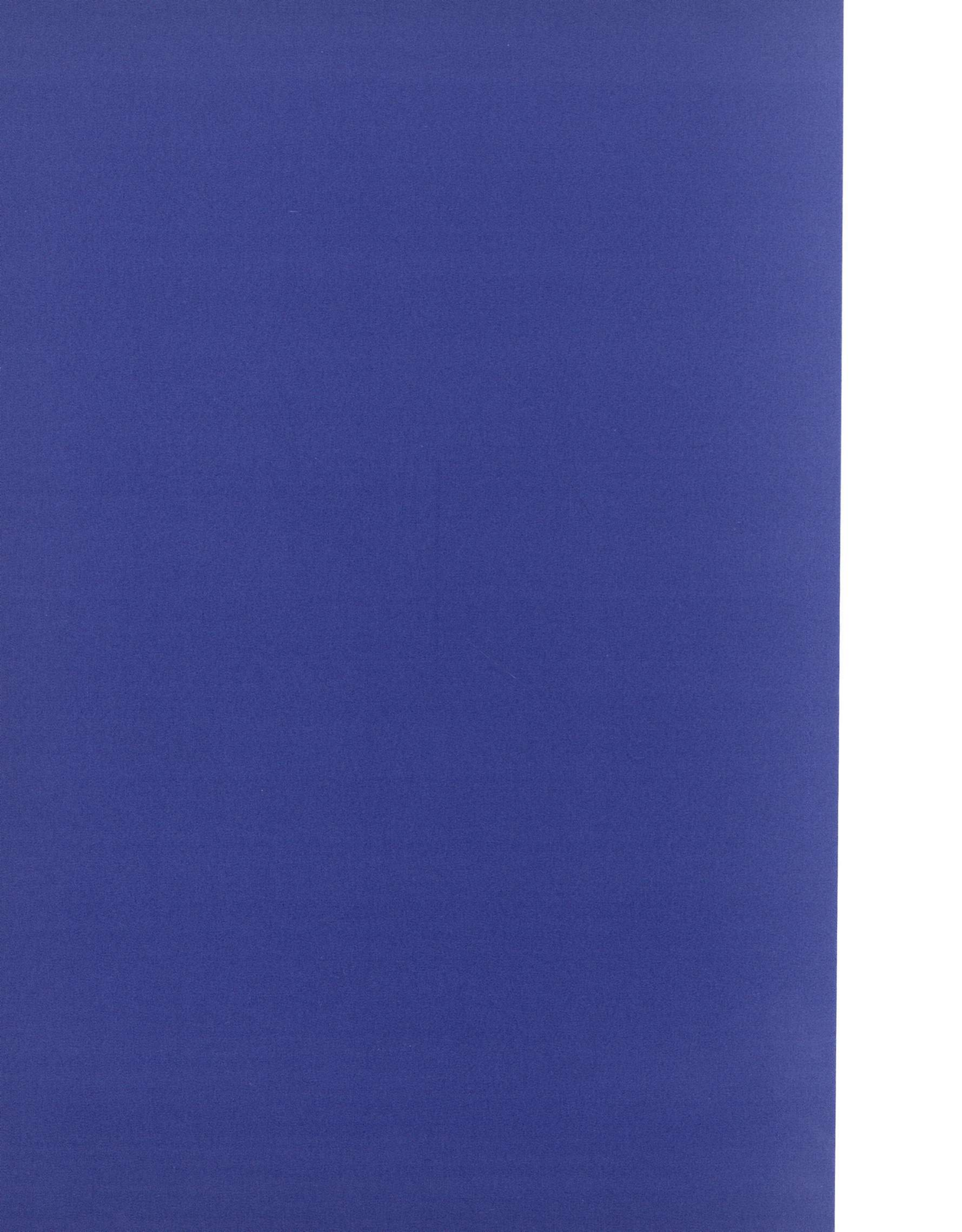


RAGMENOS



REVISTA DE ARTE. NÚMEROS 17-18-19. MARZO, 1991

Z - 327



FRAGMENTOS

Revista de Arte

DIRECTOR

Víctor Nieto Alcaide

DIRECTORA EJECUTIVA

M.^o JOSÉ ACERO SUÁREZ

SECRETARIA DE REDACCIÓN

LOLA ATERO SALGUERO

DOCUMENTACIÓN

CARMEN YAGÜE TORRALBA

DISEÑO

S.

REDACCIÓN

EL GRECO, 4, 28040 MADRID. TELÉFONO 544 77 70.

EDITA

MINISTERIO DE CULTURA. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS. INSTITUTO DE
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES

DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIÓN

SERVICIO DE PUBLICACIONES. ABDÓN TERRADAS, 7. 28015 MADRID. TELÉFONOS 243 93 66 - 549 34 18

IMPRIME

TÉCNICAS GRÁFICAS FORMA, S. A. RUFINO GONZÁLEZ, 14. 28037 MADRID

ISSN: 0213-1706. NIPO: 301-90-080-0. DEPÓSITO LEGAL: M-22.933-1984

PRECIO: 1.750 PTAS.

17-18-19

FRAGMENTOS

REVISTA DE ARTE

NÚMEROS 17-18-19. *Marzo 1991*

- El texto en la pintura de vanguardia*** POR JULIA BARROSO **5** ***Vida moral del alfabeto. El canónigo Antonio de Honcala y la letra de Pitágoras*** POR FERNANDO JESÚS BOUZA ÁLVAREZ **16** ***Imágenes para leer. Algunos alfabetos antropomorfos*** POR ROSARIO CAMACHO **30** ***Acerca del laberinto. Un grafito de Santa María de Taüll*** POR JOSÉ MARÍA CARBONELL **47** ***El libro como espejo*** POR VÍCTOR MÍNGUEZ **56** ***Alfabetos modernos*** POR SAGRARIO AZNAR **64** ***El alfabeto gótico del estilo internacional en Cataluña*** POR JOSEFINA PLANAS BÁDENAS **72** ***Iván Zulueta: Unos carteles de cine*** POR PILAR PEDRAZA **85** ***Arquitectura del libro de Arquitectura (1511-1842). Refugios de la utopía*** POR JUAN BORDES **93** ***Las iniciales y sus miniaturas en el gótico lineal catalán*** POR ISABEL ESCANDELL PROUST **110** ***Graffiti: Palabra y signo gráfico*** POR JOSÉ CORREDOR MATHEOS **118** ***La inscripción como clave y aclaración iconográfica*** POR SANTIAGO SEBASTIÁN **128** ***Signos de expresión y poesía visual de Ricardo Ugarte*** POR MARÍA SOLEDAD ÁLVAREZ MARTÍNEZ **139** ***De la caligrafía gótica a la imprenta neogótica*** POR PILAR VÉLEZ **145** ***Escribir y dibujar, en el fondo no son lo mismo*** POR MARTÍ PERÁN Y ÁNGEL BARAÑAL **151** ***La mano mnemónica*** POR FERNANDO R. DE LA FLOR **169** ***De Scripturis in picturis*** POR FRANCISCO GIMENO BLAY **176**

EL HECHO MISMO DE QUE los textos sean parte de la propia obra de arte no es nuevo en términos absolutos. Cualquier inscripción en relieves conmemorativos, mortuorios, del mundo antiguo, no importa en qué culturas, cuentan con esa función didáctica e informativa de la palabra. Pero

el que ésta pase a ocupar dentro de la pintura una parte característica y significativa de las composiciones, cuando no define el total o mayor parte de la composición, parece un cambio sustancial que se da con el acceso a planteamientos vanguardistas de los artistas a partir de los comienzos de nuestro siglo.

Si se repasa aún superficialmente el pasado histórico de tradición occidental, vemos que no es excepcional que la obra de arte vaya envuelta en un mundo de abundantes signos escritos que informan de un tema o situación, o invocan a la divinidad a través de rótulos, filacterias, pies de lámina o cualquier otro medio similar. El texto cumplía por lo general una función explicativa sobre la identidad de un retratado, o la dedicación a la divinidad recogiendo algún texto sagrado o inscripción. Si nos detenemos en algún ejemplo de tiempos más cercanos a la vanguardia, se ve que el pintor revolucionario francés J. L. David sin abundar en ello, realiza una obra excepcional en su trayectoria como es el *Asesinato de Marat* (1793, M. R. des Baux Arts, Bruselas). En esta pintura se lee con claridad el texto de la carta de su amante, en estos términos: "Au 13 juillet, 1793. Marie Anne Charlotte Corday au citoyen Marat. Il suffit que je sais bien malheureux pour avoir droit a votre bienveillance..." Figura además otro billete donde Marat realiza sus donaciones en previsión de su muerte; junto con estos dos textos, aparece un tercero a modo de inscripción sobre el cajón que sirve a la vez de precario mueble y de lápida conmemorativa, como hace notar Argan, que reza "A Marat, David". Dentro de los asiduos al texto siempre que se trate de obra gráfica, género muy apto para connotaciones expresivas del autor y explicativas si lo desea, puede citarse el caso de Goya, que en sus numerosos aguafuertes y dibujos preparatorios cultiva sus complementos, a veces crípticos, a la imagen gráfica. Otros autores pueden encontrarse en el siglo XIX, sobre todo en la línea simbolista, como la *Proserpina* de Rossetti, a la

que acompaña un texto de aspecto arcaizante por lo mismo que prerrafaelita, sobre el tránsito al Averno. Será la obra gráfica tanto simbolista como modernista quien haga un uso propio, casi imprescindible, según los autores, de esta modalidad. Si además de la cronología nos fijamos en modos de expresión que enlacen con el vanguardismo, es con probabilidad en los bajorrelieves en madera de Paul Gauguin, *Soyez misterieuses* (1890, col. part.), o su correlativo *Soyez amoureuses* donde se marca un punto de inflexión hacia esa alimentación del espíritu artístico a base de primitivismo que iba a caracterizar, entre otros rasgos, a las vanguardias.

El siglo XX: entre el collage, la poesía visual, la objetividad y la paradoja de la imagen

Dentro de nuestro siglo puede verse el gran peso específico que adquiere el componente textual como elemento visual. Y es dentro de las corrientes de vanguardia que jalonaron las primeras décadas del mismo en las que destaca no sólo la presencia del elemento verbal pintado, sino que además el texto ocupa en ellas un papel muy rico en posibilidades, una eclosión como no recordaba este arte. En las corrientes artísticas del cubismo, futurismo, dadá, expresionismo o constructivismo, los lenguajes que básicamente renovaron el arte del siglo, forma el texto parte esencial de muchas de sus composiciones. En otra de las grandes corrientes de la época, como el surrealismo, ocupa un lugar destacado en autores como Magritte, pero no tanto como elemento compositivo o como parte de su definición técnica, caso del collage, sino desde el propio punto de vista de la filosofía de la palabra.

Por referirse a ejemplos dentro de otros "ismos", cabe citar el arcaísmo expresionista a propósito del *Retrato de mis padres*, de Otto Dix, del Museo de Hannover. Recurre a una solución revivalista propia de la tradición pictórica germana bajomedieval y renacentista, como era inscribir en un falso papel la información pertinente. En esta obra, Dix define a las personas, edad, fecha y lugar en que se hace la obra y este arcaísmo se completa con la firma en monograma a base de las iniciales del nombre del pintor, procedimiento que también arranca del Medievo. Lo que no

cabe duda es que la composición viene ya determinada por la inclusión pormenorizada del escrito, y tal vez dentro de una de esas líneas de búsqueda de nuevas vías de expresión a las que alude Mario de Micheli en su conocido ensayo sobre las vanguardias al hablar del primitivismo (1).

Un papel no expositivo sino lúdico, a partir de su conocido planteamiento de la ambigüedad, lo tiene la serie del pintor surrealista Magritte sobre "El uso de la palabra", *La traición de las imágenes* con el tema "Ceci n'est pas une pipe", que aparece en un número importante de sus obras.

Pero sin perder una perspectiva global, conviene no olvidar que la palabra escrita constituye parte de la razón de ser de los grupos de vanguardia, al servirse de ediciones de textos, panfletos, catálogos o almanaques elaborados tras discusiones y puestas en común de su concepción artística, y al entrar en su composición no sólo el elemento artista plástico, sino también con

conjunto artístico que explicita mediante diversos medios como la prensa especializada usual ("Le Figaro" u otros periódicos los futuristas, "Papeles de Son Armadans", el grupo "El Paso"), o a través de ediciones propias de revistas, cuadernos, catálogos y ediciones similares: *Der blaue Reiter Almanach*. Futuristas, además de contar con poetas o periodistas como Guillaume Apollinaire y otros (2).

En autores dadaístas, en cambio, la letra puede ser parte esencial de la obra pintada, allí donde el collage cubista da el paso hacia la conversión desde un elemento extraño a la pintura en principio, hasta un montaje basado en los recortes casuales como en Kurt Schwitters, o en la poesía visual de Max Ernst, en Jean Arp, Francis Picabia, entre otros. La ornamentación en los poemas visuales y carteles del constructivismo no es en cambio casual o informal, sino estructurada meditadamente en base a ritmos compositivos geometrizados y orientados direccionalmente como factor determinante.



Ricardo Licata, *Pintura nº 16*, 1989.

músicos o arquitectos, y en particular, poetas y escritores. Destacaron en gran medida, como coinciden en reconocer la mayoría de quienes se interesaron por el fenómeno vanguardista en la utilización constante del texto en tanto que panfleto. De otro modo: se viene a establecer una identidad entre grupo vanguardista y

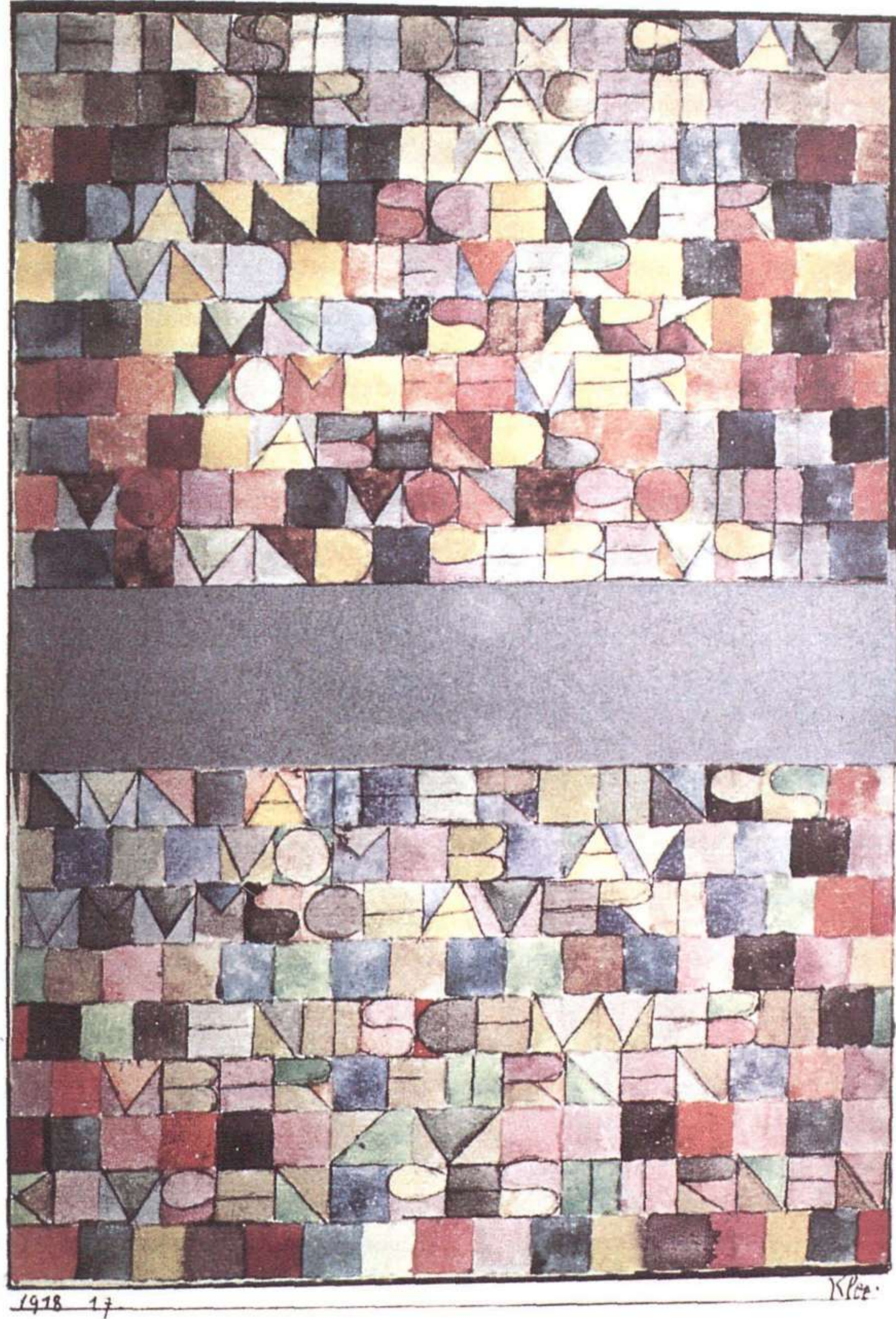


Eduardo Arroyo, *Gamma*, 1967.

Textos y vanguardias

Desde la perspectiva que adoptamos, hay varias posibles formas de entender la presencia de los textos. El "cubismo" produjo la introducción moderna del texto en la forma del "collage", que implicaba algo de

Dann
 Einmal dem Grau der Nacht enttaucht / Dem schwer und teuer / und stark vom Feuer
 Abends voll von Gott und gebeugt / Nun überhings vom Pol der Umschauert, / entschwebt
 — über Finnen, zu Klängen gestirnen.



Paul Klee, *Antaño surgido del gris de la noche*, 1918.

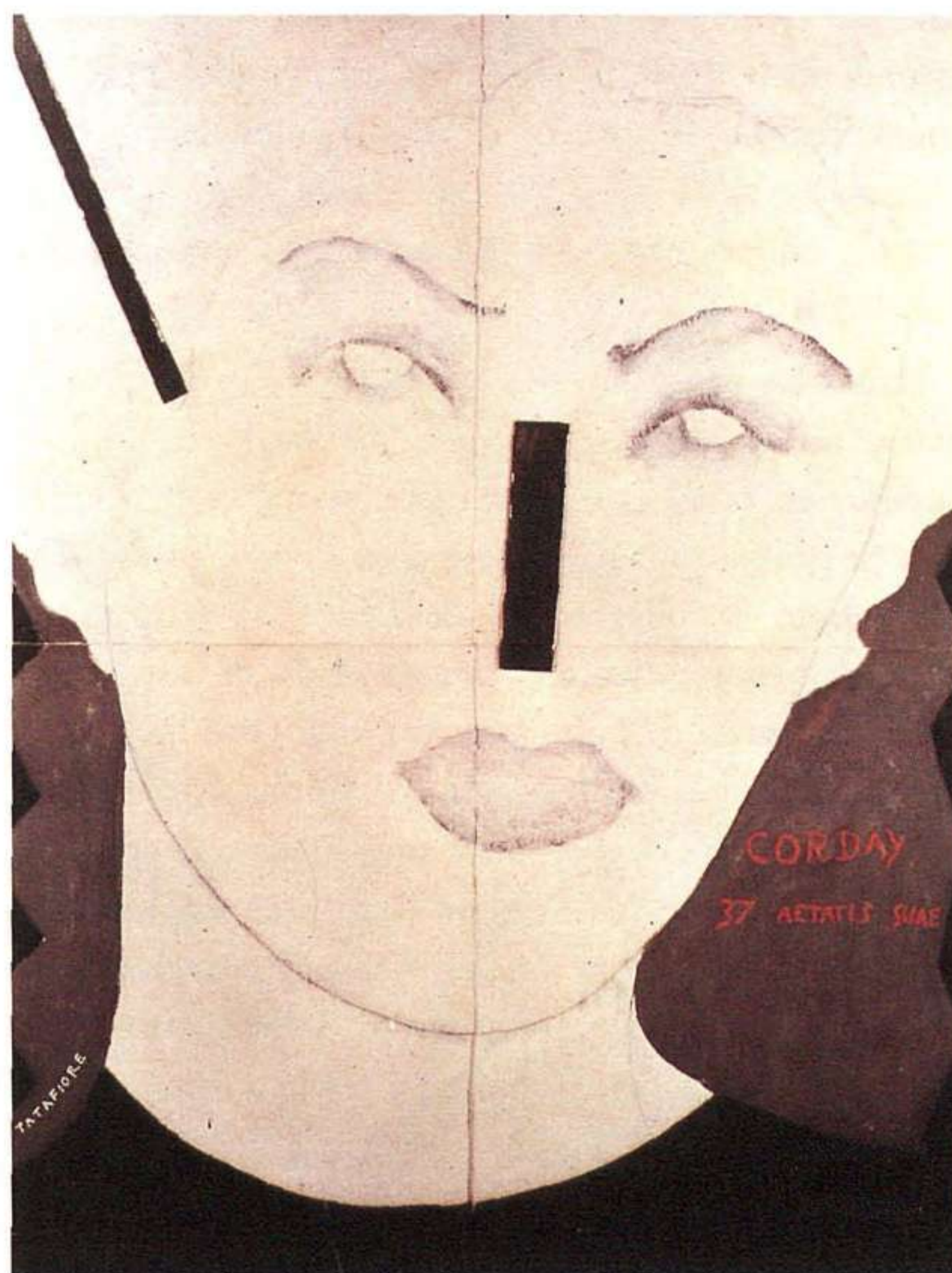
casual en cuanto que recorte de materiales diferentes a los tradicionalmente entendidos como pictóricos. Y a nuestros efectos, no carece de significado el que como técnica haya comenzado por la introducción de recortes de periódico, en los que eran visibles titulares cortos y concretos, a veces un par de palabras como "Le Soir", en

las series de Braque, Picasso o Juan Gris, como "Pipe et journal, Fantomas" de 1915 (National Gallery of Art, Washington F. D.) o textos del noticiario común. Ese método lo usarán los artistas no sólo del medio parisino, sino los conectados con la estética cubista, de muy diversa procedencia: de Rusia, con Alexandra

Exter, en *Bodegón con botella y vaso* (1913, col. Thyssen, Lugano), en que se leen las palabras "bijoux, dunes", o publicidad comercial; Sergei Sienkin en *Composicion. Rabis*, (1920-1921, Museo Ludwig, Colonia) palabra que constituye la abreviatura de la designación rusa de Sindicato de Artistas Obreros, como autor que fue de montajes y decorados para festejos revolucionarios de masas, desfiles y paradas deportivas (3). O Diego Rivera en México, tan ligado en su formación al vanguardismo europeo y al cubismo en concreto. A veces el recorte se simula pintado, pero obedece a un principio idéntico de uso de la palabra desde el prisma que aquí comentamos. Lo cierto es que el fragmento textual servía de elemento ordenador de la composición, de configurador del tema, a la vez que le proporcionaba una parte nada desdeñable de su originalidad al sistema cubista.

Como recurso figura de modo similar en ciertas obras futuristas, que no abundan tanto en ello, pero que en ocasiones construyen obras a base de collage simulado como la *Demostración intervencionista* de Carlo Carrá (1914, Milán col. part.) compuesta a base de la intersección de líneas que siguen ritmos espirales irregulares en torno al eje central de la que podemos imaginar una gran plaza urbana, combinación. La obra se realiza a base de ténpera y collage, y está materialmente cubierta por los fragmentos de prensa en que se leen cosas diversas sacadas del hilo cotidiano en una urbe agitada: Viva, Strada, Sports, Sirene (repetido), zang, tuum, entre otros ruidos futuristas y reales. Este tumulto ya era perceptible en muchas otras obras futuristas como los *Funerales del anarquista Galli*, de G. Balla, sin el recurso del collage ni del texto. Pero en el fondo cubismo y futurismo utilizaban de una forma similar el texto, en tanto que collage o su simulación pintando la imagen de un collage, como llega a hacer Braque, con la intención común de mover al espectador a componer aquellos datos que se le ofrecen fragmentariamente y, sobre todo, de romper con la idea de que la obra debe ser descriptiva, sino dinámica, resultado del mismo vértigo con que se perciben las cosas en medio de una multitud de una gran metrópoli invadida de ruidos de motores. El texto es un collage más, indicativo, eso sí, de una nueva estética, la del hombre en la edad de la máquina, como señala Marc le Bott (4).

Es quizá en las corrientes expresionistas en las que el texto ocupa a la vez que en un papel crítico, un modo de



Ernesto Tatafiore, *Carlotta Corday*, 1982.

inserción con las tradiciones pictóricas bajomedievales y renacentistas, como se señalaba a propósito de Otto Dix. Con James Ensor, en cambio, en *La entrada de Cristo en Bruselas* (Museo Bellas Artes, Amberes, 1889) se acerca más a la estética del tumulto que al verdadero revival, con la presencia de pancartas de matiz político que será uno de los primeros contemporáneos en introducir en sus cuadros, cargado de ironía. En él puede leerse: "Fanfares doctrinaires", "Vive la sociale", "Vive Jesus" y se le da un enorme giro a la iconografía religiosa. Esta politización irónica sería más común en la corriente de la Nueva Objetividad alemana y dadá berlinés de los años veinte y treinta, así como en el constructivismo ruso, con la referencia ambiental ya casi ineludible de la ciudad, la gran ciudad moderna, espacio de vida rápida, agitada, politizada y de miseria, la soledad y el aislamiento.

En la línea revivalista, sería de interés leer el texto del retrato de los padres de Otto Dix antes aludido, de estructura y presentación muy similar a la de autores tan lejanos en el espacio como el mejicano Diego Rivera. Aunque Dix pinta un letrero contenido en un

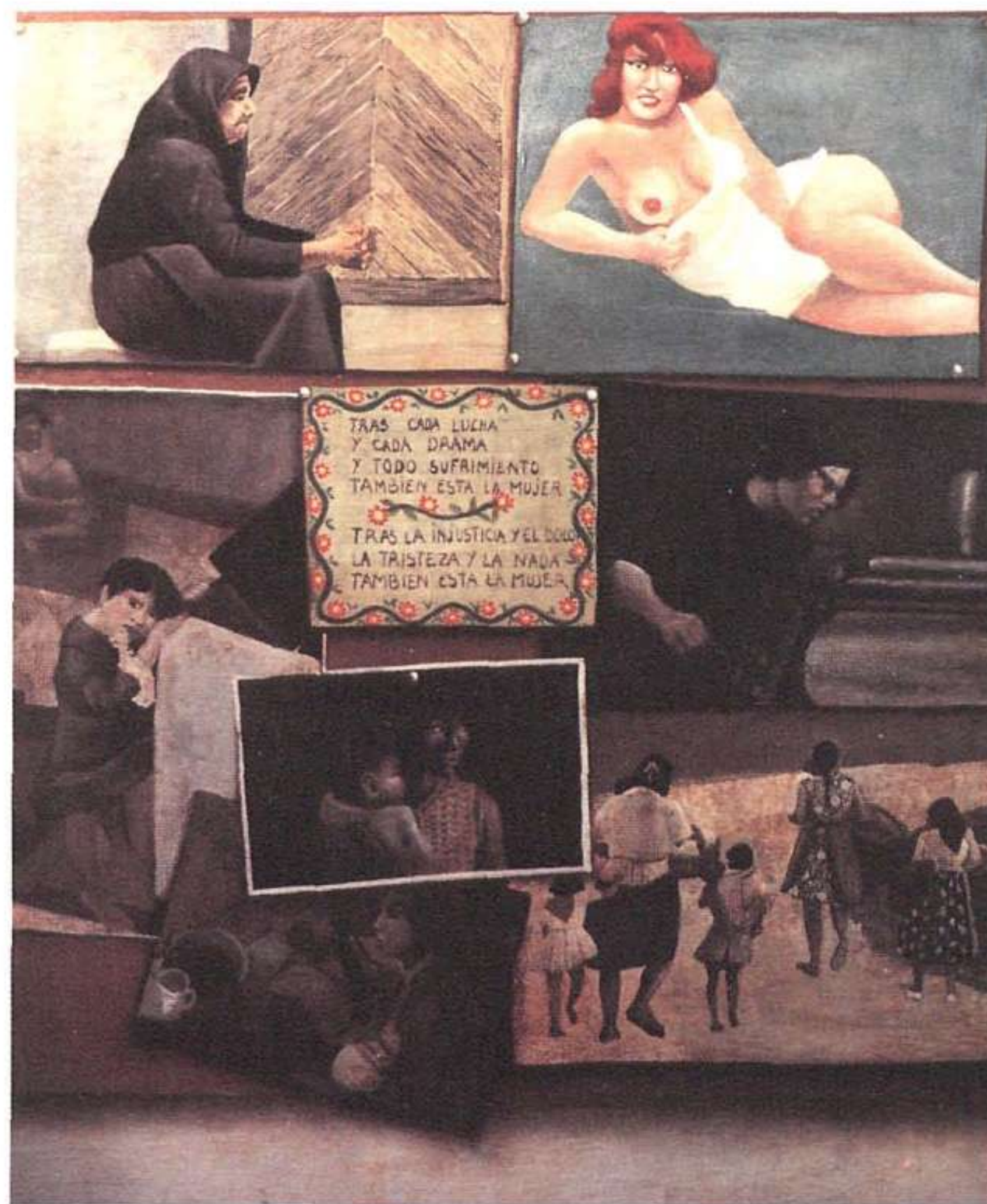
papelito que clava a la pared, mientras que Rivera ostenta en la mano mirando hacia el público su texto, ambos realizan un recurso similar. El óleo de Dix dice: "Mi padre tiene 62 años. Mi madre tiene 61 años. Pintado en junio de 1924" (Sprengel Museum, Hannover, 1924).

Dadas las conexiones de las vanguardias internacionales, no es de extrañar que los medios europeos pasaran en ocasiones de manera bastante literal a la obra de grandes pintores mejicanos, no sólo muralistas. Me refiero al autorretrato de Diego de Rivera con idéntico procedimiento al mencionado de cartelita y texto manuscrito, asimismo, utilizado con profusión por Frida Kahlo junto con las filacterias o cintas con textos simples, refranes, ambiguos muchas veces, propios del nivel surrealista de su obra, pero que se basan en gran medida en la tradición popular mejicana. El *Autorretrato* de Rivera dice en un billete manuscrito que lleva en la mano y enseña al público:

"Pinté mi retrato para la bella y famosa artista Irene Rich, y fue en la ciudad de Santa Bárbara, de la California del Sur, durante el mes de enero del año 1941. Diego Rivera".

El expresionismo en su versión germana de la Nueva Objetividad de los años veinte y treinta valora de modo coherente con su sentido preciso de la observación de los objetos por el trasmundo que guardan tras de sí, y por ello hipervalora tanto las firmas, en forma de monograma como en Dix, o el mensaje escrito a modo de letrero clasificador; la ciudad, la etiqueta. Y es en ese contexto cronológico y estilístico cuando quizá más sobreabunda la pintura de cuadros que incluyen anuncios, vallas publicitarias ya aparecidas con Raul Dufy en el fauvismo, como puede verse en cualquier catálogo o muestrario de obra del momento (5).

En ese sentido, la proliferación del texto en corrientes pictóricas muy posteriores como el Pop-art, y el hiperrealismo, se da una presencia moderna de la imagen urbana realzada a través de sus mensajes publicitarios y nombres de calles y bares, marcas de cigarrillos, tiendas y locales, o el propio texto de los comics como producto típicamente urbano. Ejemplo claro son autores como Warhol o Rauschenberg, pero el límite aparece en Roy Lichtenstein, cuya pintura consiste en ocasiones en una paráfrasis literal de viñetas de comics. Así, en el *Schwarzmarkt* de Rauschenberg



Carmen Pagés, *Tablón feminista*, 1989.

(1961, Museo Ludwig, Colonia), se pueden percibir diversos signos como la flecha, combinados con palabras direccionales: "one Way", objetos como "book", una matrícula de automóvil desvencijada con los datos "AU-981, OHIO", o los números 1, 2 y 3. Se trata de mediante unos pocos signos indicar un fenómeno como el consumo, y la referencia al mundo urbano y sus detritus. Mucho más explícitos son los textos en viñeta de cómic de Roy Lichtenstein, del que, por ejemplo, citaremos el *Científico loco* del Museo Ludwig de Colonia, 1963. en un globo de viñeta se lee: "As soon as i throw this switch, those light impulses in kandhara on the island of rhodes and near the Museum hidden by the mirage duplicates before they tried to steal those souvenirs will go into operation" en que se narra el pensamiento e idea de acción del personaje, dejándonos en suspense sobre el resto de la narración visiva.

Muy distinto en principio es el texto hiperrealista en autores como Amalia Avía, por caso, más asociable al anuncio urbano de la Nueva Ojetividad, con parecido sentido del detalle que trasciende a los propios objetos y temas representados, pero desde un prisma psicológico opuesto: frente a la urgencia y rapidez de la misiva expresionista, la reflexión casi solemne ante los objetos



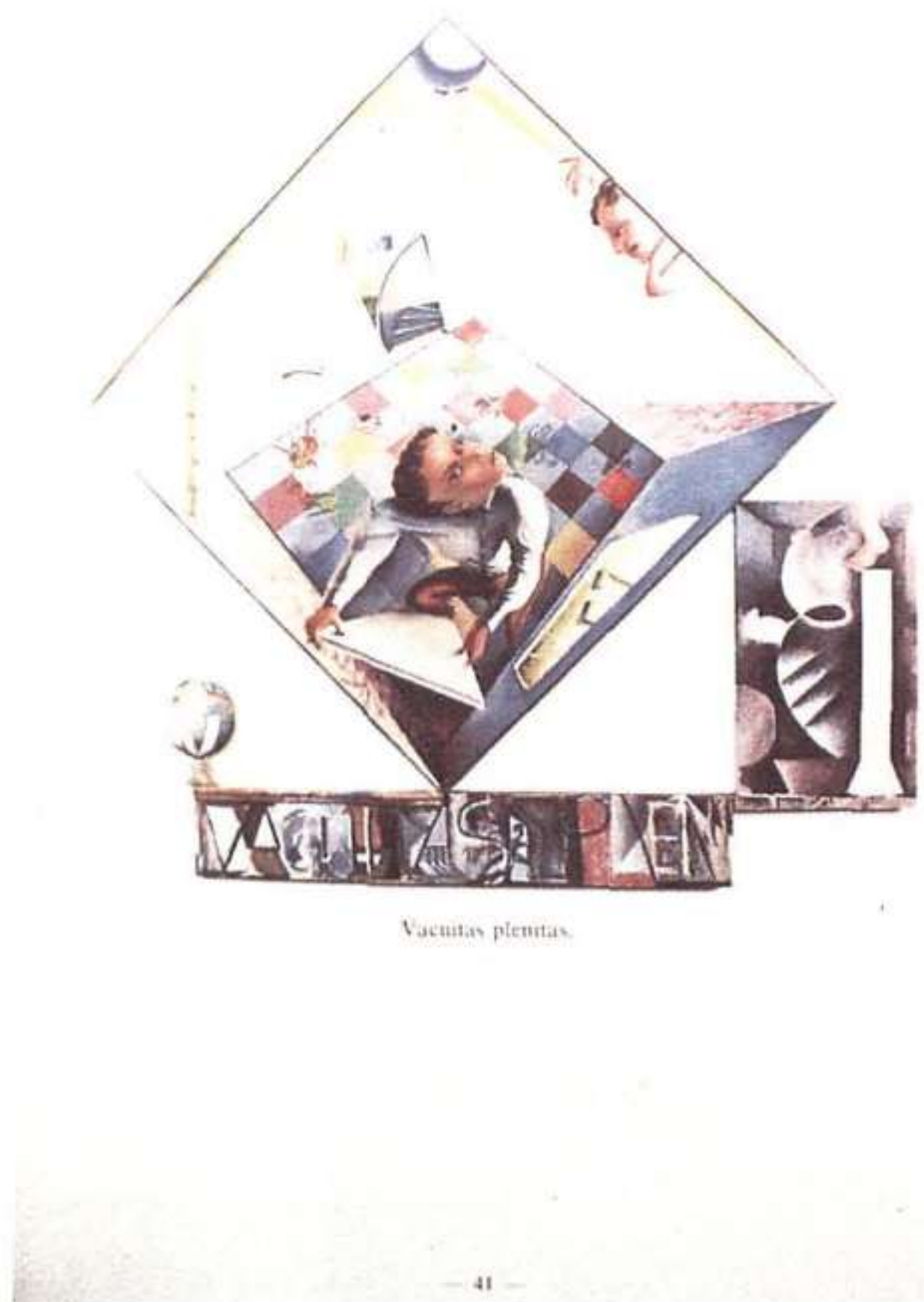
Juan Gris, *Pipa y periódico, Fantomas*, 1915.

que pueblan ese universo común sólo en su materialidad.

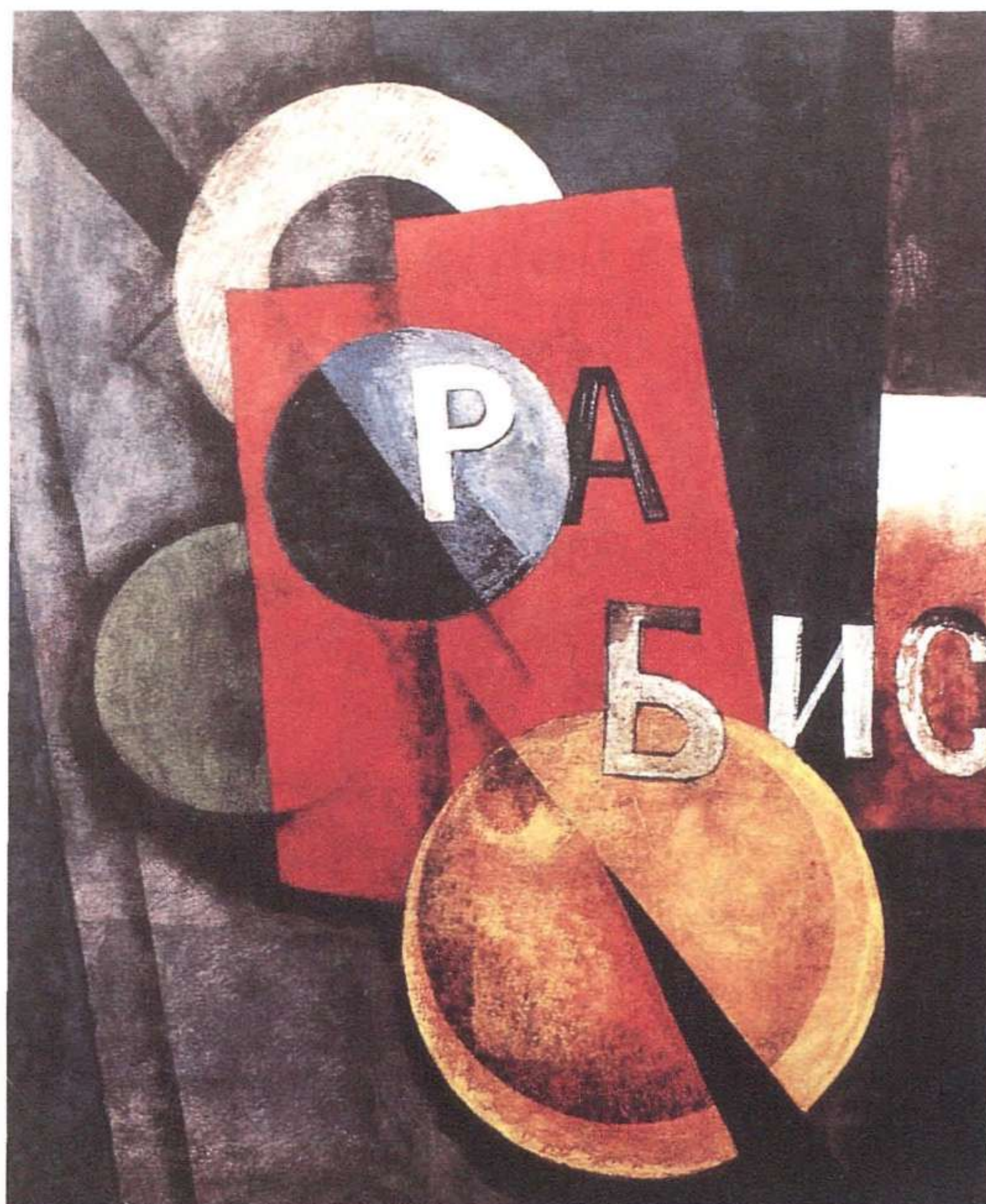
El dadaísmo incluye como parte visiva esencial la palabra, ese instrumento mediante cuyo uso desprejuiciado y estrambótico dio lugar a tan gran cantidad de manifiestos como se conocen de los grupos dadaístas de Zurich, berlineses, coloñeses, parisinos o neoyorkinos. La poesía visual, bien en Kurt Schwitters, en Hans Arp o en Marcel Duchamp, entre otros, lleva a la idea de ruptura de fronteras no entre las ya tantas veces cuestionadas categorías de artes mayores o menores y entre los géneros artísticos puros, sino que viene a cuestionar la propia entidad del arte-obra visual frente al arte-palabra para tratar de hacer con ello un todo. Este efecto, se logra desde posiciones antagónicas de seriedad o ludismo: Dadá frente a constructivismo ruso, por ejemplo, donde el mismo recurso poemático visual, se logra mediante un cuidado proceso equilibrador de la imagen que ofrece la propia letra impresa. No sólo abogan por textos que impliquen la realización de

poemas visuales; en el dadaísmo también frecuentan a modo de parodia el procedimiento esquemático de enciclopedias y libros de texto científicos. Valga por caso la obra *L'enfant carburateur*, de Francis Picabia (S. Guggenheim Foundation, 1919, Nueva York) en que además de la letra escrita en mayúsculas con las mismas palabras del título, aparecen las de 'sphere de la migraine', "destruire le futur" o "metode crocodile", junto con la firma clara y bien legible del autor, en los mismos tipos de letra. La idea generatriz del procedimiento reside en la mecanización del ser humano, juego irónico al robot que Marcel Duchamp dejara tan establecido en *La novia desnudada por sus solteros, aún...* (6).

En el sentido ordenador constructivista, se pueden incluir obras basadas en la tradición, tratadas con modernidad de planteamientos: *La boda*, de Paul Mansourov (1919-1920, M. Ludwig. Colonia), consta propiamente de un texto en alfabeto cirílico con caracteres en blanco, superpuestos a una serie de



Guillermo Pérez Villalta, *Vacuitas plenas*, 1980.



Sergei Sienkin, *Composición (Rabis)*, 1920-1921.

manchas cromáticas rítmicamente ordenadas. El largo texto, como explica un catálogo a propósito de una exposición, se "alude a una canción popular utilizada por Stravinsky para su obra *Svadjebka*. El compositor elaboró en Suiza, entre 1914 y 1919, dicha obra coral, que tenía por tema una boda campesina rusa. Se trata de una bylina, nombre con el que se designan las viejas canciones populares de carácter épico surgidas en Rusia a partir del siglo XI, y que se entonaron en Rusia hasta las fechas de la Revolución de octubre... La escritura que emplea (Mansourou) es muy arcaizante"..., y su peculiaridad reside en ese intento de combinación de tradición musical, texto, y formas coloreadas de concepción completamente moderna (7).

El surrealismo utiliza de dos modos posibles el texto, bien como heredero de actitudes dadaístas a modo de señal lúdica, o como título desconcertante en lo cual aquella corriente cuenta con un maestro, discutido muchas veces como pintor, pero un filósofo en sus

actitudes de propuesta paradójica: el belga René Magritte.

Magritte es autor de una serie sobre la ambigüedad de la palabra en la serie *La traición de las imágenes* con el tema de la pipa. Su *Ceci n'est pas une pipe* (versión, entre otras, de 1948, col. part., Ginebra). En ella se plantea la negación de lo que desde el prisma vivo tradicional occidental parecer evidente, que aquello que se representa en una pipa, pero hace entrar en el juego de la duda y no identidad entre lo dicho y lo real: tal indicación se manifiesta a través de la escritura pintada en que la frase por un momento desconcierta a quien mira la obra, aunque a continuación pasa a leer al nivel pragmático: indudablemente, ese objeto no sirve para fumar, ni tiene volúmenes propios, no es de madera, etc. Ese procedimiento lo usa en muchas otras ocasiones Magritte, por ejemplo en *El tapa-horroros*, sobre el que figura el texto pintado a modo de etiqueta sobre un sombrero hongo, bombín "Usage externe", constitu-

René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1948.

yente uno de los dos principales ingredientes de la obra. "Magritte une los signos verbales y los elementos plásticos, pero sin proponerse de antemano una isotópia", escribe M. Foucault. Esquiva la base del discurso afirmativo sobre la que descansa tranquilamente el parecido y hace entrar en juego meros parecidos y enunciados verbales no afirmativos en la inestabilidad de un volumen sin referencia y de un espacio sin plano". Sobre el bombín, da Magritte la fórmula para obtener este objeto:

"1º compra usted un sombrero hongo negro. 2º hace imprimir una etiqueta, como las que se encuentran en las antiguas farmacias, que debe ser pegada sobre el sombrero... El objeto se llama *El tapa-horroros*. (8).

No es en cambio frecuente en Dalí y otros pintores de técnica académica como Delvaux esta alusión constante a la palabra como pintura. Dentro de la onda surreal, la mejicana Frida Kahlo utiliza con frecuencia filacterias y otros encuadres tradicionales para recoger un texto que puede ser un refrán, una impresión subjetiva, una descripción. En ella se recoge la tradición popular de la pintura colonial mejicana, como en el cuadrado dieciochesco *¡Viva la vida!*. Por ejemplo, en el *Retrato de Frida y Diego*, en que la pareja, en tamaño jerárquico más que real pese a sus notorias diferencias físicas, aparece enmarcada —Frida— por una filacteria que lleva una paloma en el pico, donde dice: Aquí nos

Robert Rauschenberg, *Schwarzmarkt*, 1961.

veis, a mí, Frida Kahlo, junto con mi amado esposo Diego de Rivera, pinté estos retratos en la bella ciudad de San Francisco, California, para nuestro amigo Mr. Albert Bender, y fue en el mes de abril del año 1931" (9). Recuerda el sistema empleado por Rivera en el autorretrato aquí mencionado, y el expresionismo germano.

Hay otra vía muy sutil que utilizaron autores cercanos al surrealismo, de apariencia automática pero en realidad sumamente elaborada, en Paul Klee, que utiliza desde el mensaje largamente manuscrito (*Antaño surgido del gris de la noche...*, 1918), donde a las cuatro líneas iniciales del texto escrito "Bahn Einst der Grau der Nacht enttaucht/Dort Schwer..." con cuyos versos crea una composición a base de mayúsculas seriadas sobre tramos cuadrados de color, separados en dos grandes franjas por un espacio en gris. La palabra es la base del desarrollo figurativo de su obra, como Klee mismo dice, "... Mediante tal enriquecimiento de la sinfonía formal crecen hasta sinnúmero las posibilidades de variación, y con ello las posibilidades expresivas de las ideas. En el principio está, sin duda, la acción, mas por encima está la idea. En el principio fue la palabra, traduce Lutero" El procedimiento adquiere en Klee variantes hasta el punto de dar una idea pictográfica donde ya no es posible rastrear verdadera escritura. Sirve como ejemplo su obra sobre papel *Betractsam*, o

Paul Klee, *Contemplativo*, 1938.

Contemplativo, 1938, en que los signos recuerdan las imágenes de un jeroglífico (10). En Miró se pueden encontrar efectos de esta índole en buena parte de sus obras.

En una línea de evocación del texto, de apariencia jeroglífica pero sin que se trate en realidad de escritura, es la mayor parte de la obra del italiano Ricardo Licata, (n. Turín 1929), que conectó con las vanguardias en París a través de sus estudios y trabajo en el taller de Severini, junto con otros aspectos de su vida. Su obra, compuesta básicamente por témperas sobre papel, mosaico y cristal de tradición veneciana, en todos realiza unos signos personales, de valor variable, basados en acontecimientos, sensaciones, fruto de un código personal cuyas secuencias son, sobre todo, de origen musical, y que ejecuta de un modo muy geometrizado en series de campos paralelos. En su *Peinture n.º 16*, por ejemplo (1989, col. part. artista), desarrolla cuatro series paralelas de signos, tres unidas sobre un fondo rojo tenue, y una sobre verde subdividido en cuatro rectángulos de intensidades diferentes. Sus motivos pueden recordar estilizaciones de plantas, hombres y objetos, pero el autor niega toda conexión directa con una idea pictográfica tal (11). El crítico veneciano Enzo di Martino, señala a propósito de Licata: "... la escritura es entonces... acercamiento plástico y figurativo a través de un proceso parecido al de la poesía visual, en el sentido que el acompañamiento de los valores escritos de los signos exalta sus propiedades más estrictamente formales... La escritura de Licata pierde de este modo ...

toda dependencia de cualquier alfabeto, y en vez de gesto pictórico, se convierte en un evento puramente formal"... La desarticulación de los símbolos, de las letras, de las señales se realiza mediante un proceso que sigue un recorrido de ida y vuelta, moviéndose a veces desde la escritura hacia un elemento primario y otras veces desde éste hacia la escritura significativa, en una continua e inagotable renovación dentro de sí mismo".

Que aquel espíritu de amor al texto tal como lo manifestaban los artistas de las vanguardias no ha muerto parece evidente si repasamos por encima la obra de autores recientes o actuales, quienes perviven enriquecidos a su manera personal, estos arraigos textuales.

Se ha mencionado el pop americano, pero en el caso español hay algunos ejemplos claros como son el de Eduardo Arroyo o el Equipo Crónica, quienes en distinta medida mantienen el culto al texto. Del primero señalaremos *Gamma*, el órgano de prensa oficial cubano, que da título al óleo realizado en 1967. Obra del Equipo Crónica, vista recientemente en exposición itinerante por varios museos españoles, muestra con tenacidad este recurso no sólo pop como vemos. Así, en *La subversión de los signos: Hearthfield-Litssitzky*; el collage a base del periódico "El País" en la serie *Sin título* que toma de base *La Balsa de la Medusa*, de Gericault, o la obra en que nos cuentan en letra de máquina escrita manualmente sobre lienzo, la historia de sus relaciones con una galería de arte. *El*, sería la palabra mínima que como signo escrito aparece en la

exposición, dentro de la serie *La partida de billar*. En otros medios internacionales, como la abstracción informalista de los años cincuenta, aparecía la idea del graffiti pintado en muros urbanos como en *Je t' aime*, Robert Motherwell, 1955, New York, Sidney Janis Gallery, aspecto que por sí solo merece amplísimas consideraciones en tiempos más recientes (14).

Cierto aspecto pop recoge la obra de la pintora madrileña Camen Pagés, caracterizada por una factura clásica y un marcado carácter mágico en los paisajes, rostros y objetos que crea. En su tablón feminista, por ejemplo, realizando en 1989, que compone a base de escenas relacionadas por el tema común de la mujer en distintos roles y circunstancias, enuncia en una guirnalda festoneada en verso libre el trasfondo didáctico, como hacía el verismo alemán, o en general la pintura comprometida: "Tras cada lucha / y cada drama / y todo sufrimiento / también está la mujer / Tras la injusticia y el dolor / la tristeza y la nada / también está la mujer". La autora se acerca al indigenismo intuitivo a lo Frida Kahlo,

con una crítica irónica en *Las abarcas vacías*, 1978, que representa sobre un paisaje desnudo, un teatrillo popular dentro y ante el cual aparecen tres diferentes pares de zapatos: sobre una cinta, dice "Pollok's Drop-Cloth; y The Sleeping beauty", todo ello bajo escudo junto al que se señala "Dieu est mon droit" (ambas, colección particular de la artista).

En corrientes de carácter trasvanguardista puede recogerse

una a modo de vuelta al neoclasicismo, incluso en detalles como el letrero a propósito del *Marat* de David. Ernesto Tatafiore, que como tantos otros hace de su propia firma parte constitutiva del cuadro, añade su dedicatoria a Carlotta Corday, título del óleo realizado en 1982, col, particular. Y para finalizar este recorrido por el texto en la vanguardia y sus consecuencias, citemos a otro, paradójicamente, transvanguardista, Guillermo Pérez Villalta, que no excepcionalmente en su *Vacuitas plenitas* (1980, M B A, Bilbao) recuerda la retórica latina tan usada en el capítulo de los títulos barrocos.

En resumen, un recorrido que espero sirva al menos como testigo recordatorio de una de las facetas más desarrollada por el arte precursor inmediato al de hoy.



Diego Rivera, *Autoretrato*, 1941.

NOTAS

(1) Mario de Micheli: *Las vanguardias artísticas de nuestro siglo*. Alianza Forma, Madrid, 1979, pp. 49 y ss.

(2) Recogen abundantes además de la obra anterior: Varios: *Escritos de arte de vanguardia*. Ed. Turner, Madrid, 1979.

(3) *Vanguardia rusa, 1910-1930*, Museo y colección Ludwig. Catálogo, F. Juan March, Madrid, 1985, p. 161.

(4) Marc le Bott: *Pintura y maquinismo*. Cátedra, Madrid, 1979, p. 177.

(5) Vid. Catálogos, entre otros: *Berlín punto de encuentro*. C. A. Reina Sofía. Madrid, 1989; *Expresionistas alemanes, colección Buchheim*. O. S. Caja de Pensiones,

Madrid, 1981; *Maestros modernos de la colección Thyssen-Bornemisza*. Electa Ed., Milán, 1986

(6) Marcel Duchamp: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza, Madrid, 1989.

(7) Catálogo cit. *Vanguardia rusa...*, p. 121.

(8) Catálogo *René Magritte*. Fundación Juan March, Madrid, 1989.

(9) *Esta es la vida*, anónimo, Museo Nacional de Arte Ciudad de México, s.f. n. 33, catálogo *Imagen de México. Der Beitrag Mexicos zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 198, p. 33).

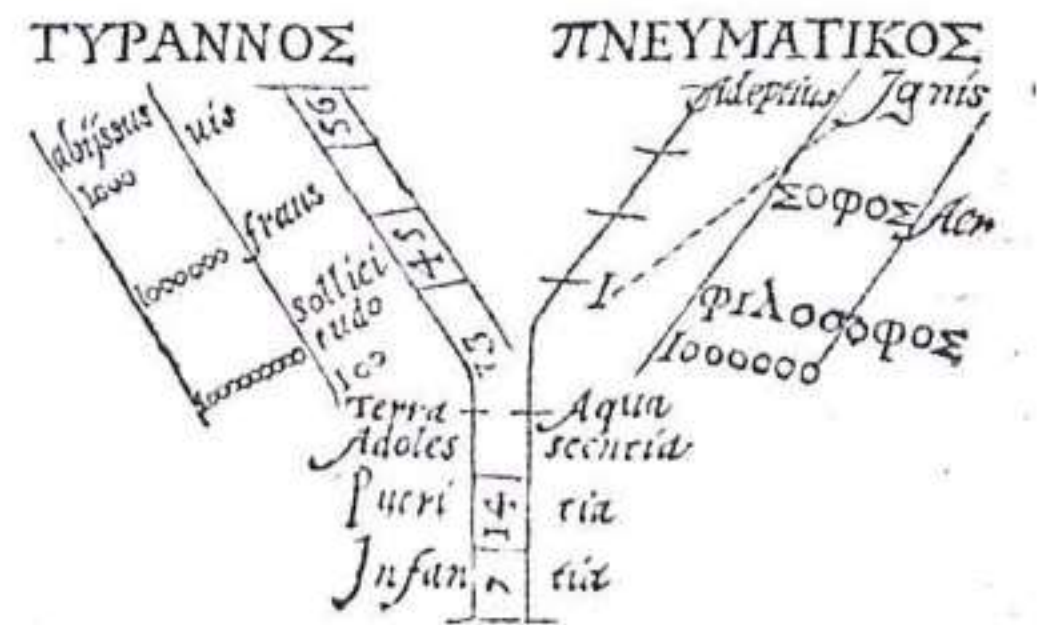
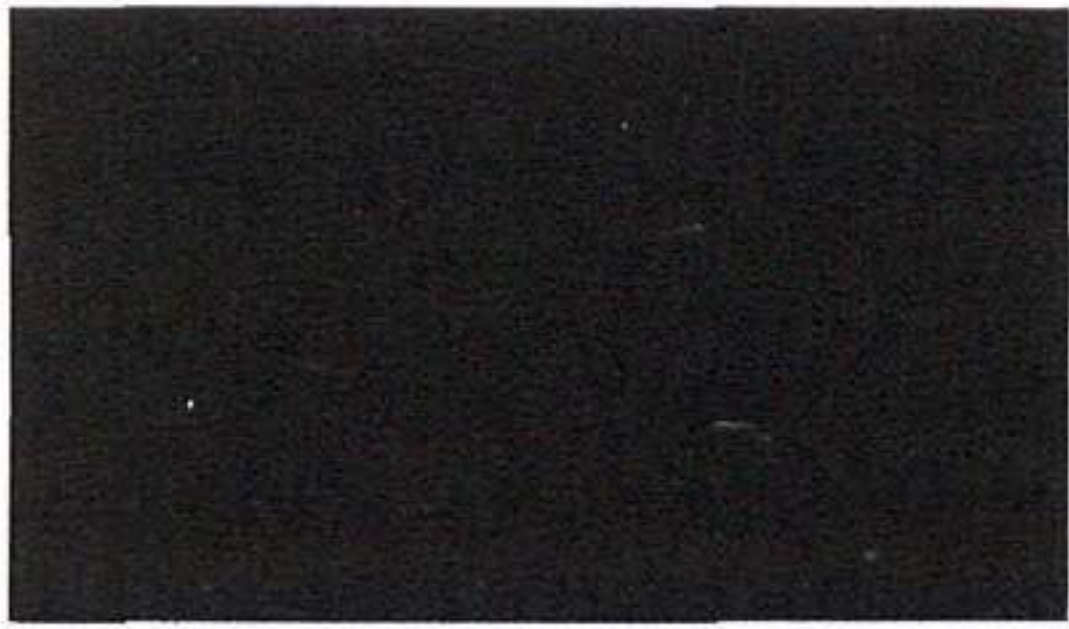
(10) Catálogo *Paul Klee*. Fund. Juan March, nº 19), p. 3, de Schöpferische Konfession (Confesión creadora, P. Klee, Erich Reiss Verlag, Berlín, 1920.

(11) Según testimonio personal del pintor en entrevista con la autora, enero, 1990.

(12) Enzo di Mario; "Ricardo Licata. De la pintura a la pintura", en *Ricardo Licata* Catálogo, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1990, p. 9.

(13) *Eduardo Arroyo*, Catálogo, DGBA/M. Cultura, Madrid, 1982, p. 47.

(14) *Equipo Crónica, 1965-1981*, catálogo, Museo B. A. Asturias, Oviedo, 1989.



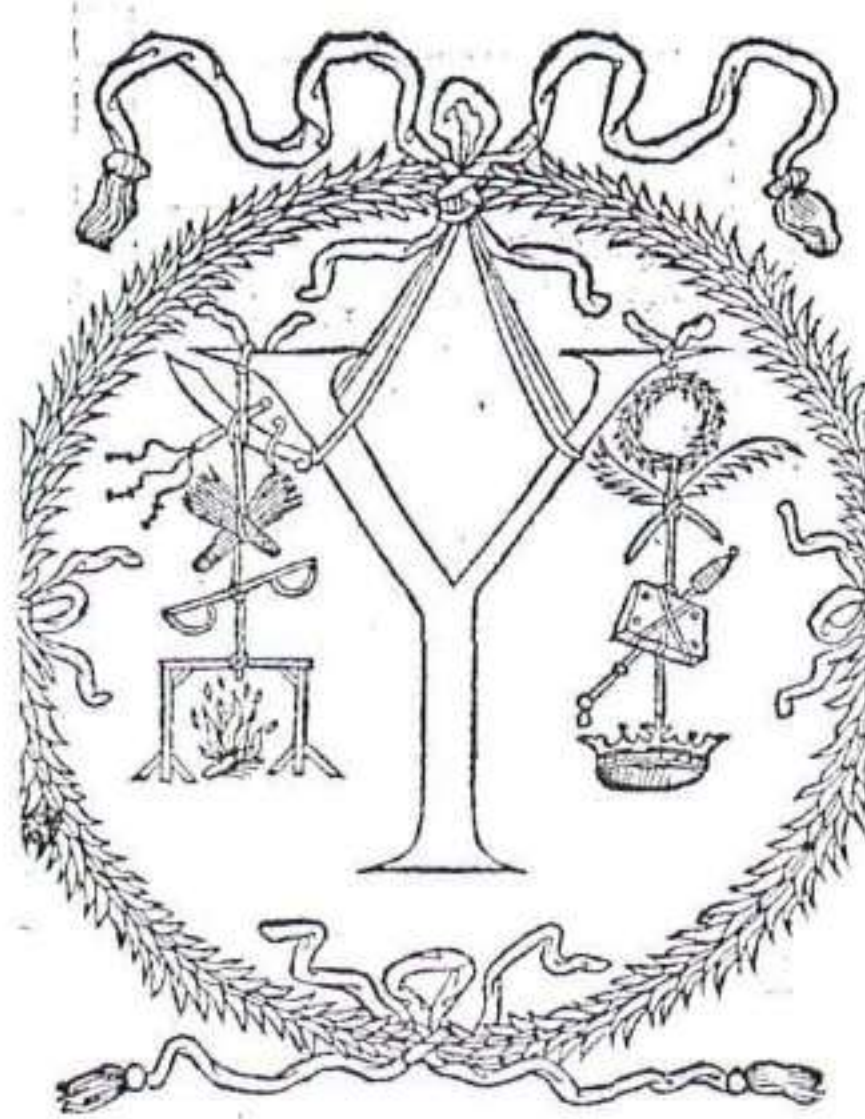
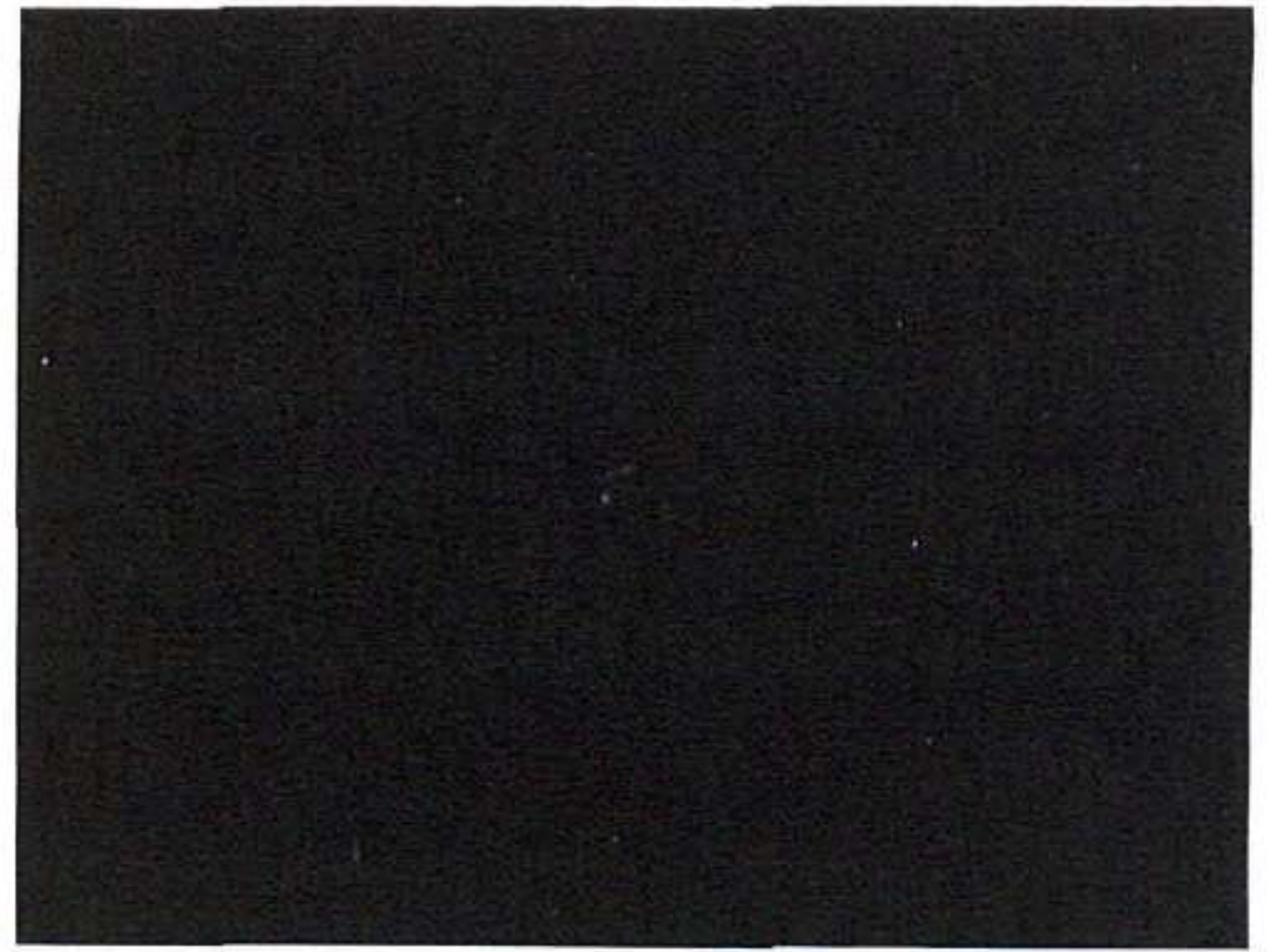
Arbor Raritatis de John Dee para Maximiliano de Austria, G. C. Capaccio, *Delle imprese*, Nápoles, 1592.

Vida moral

del alfabeto

EL CANÓNIGO ANTONIO
DE HONCALA Y LA LETRA DE

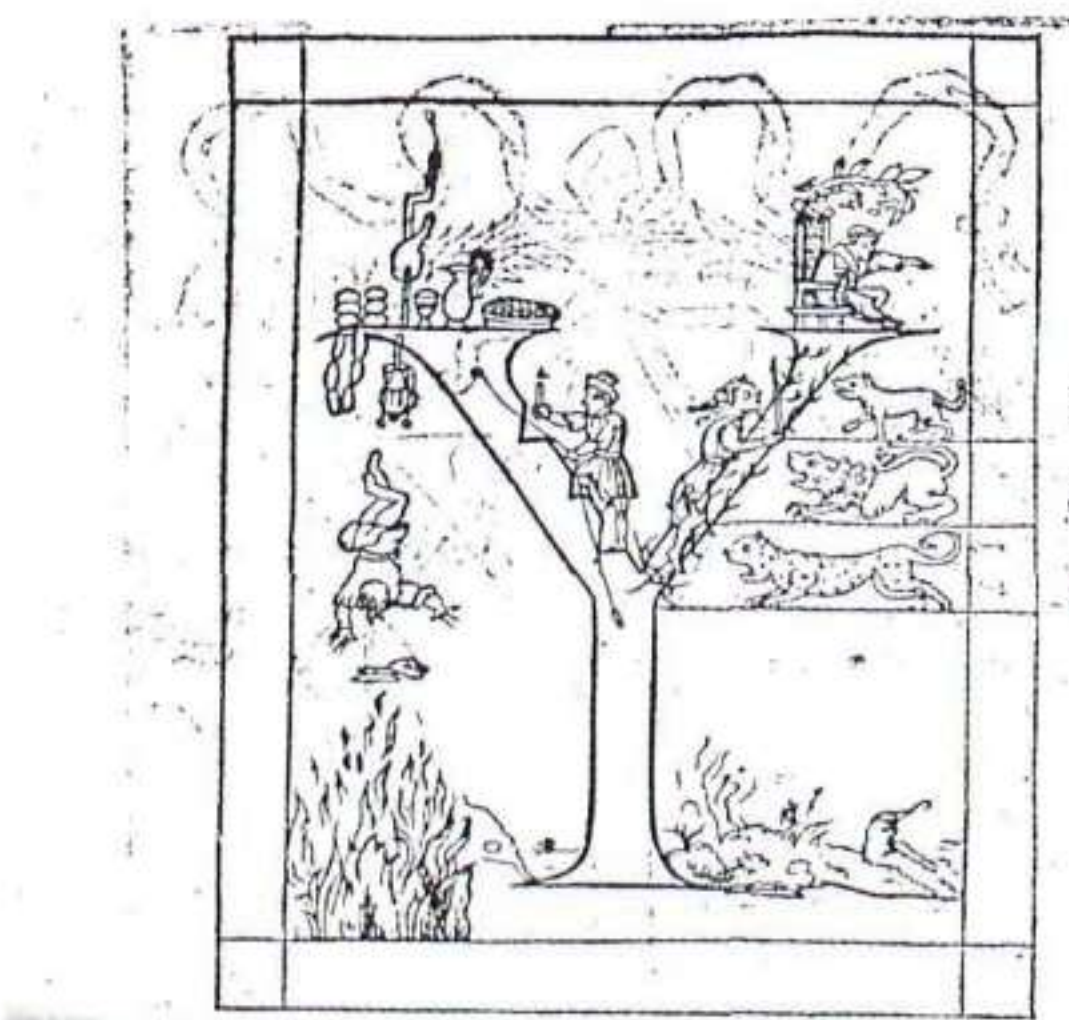
Pitágoras



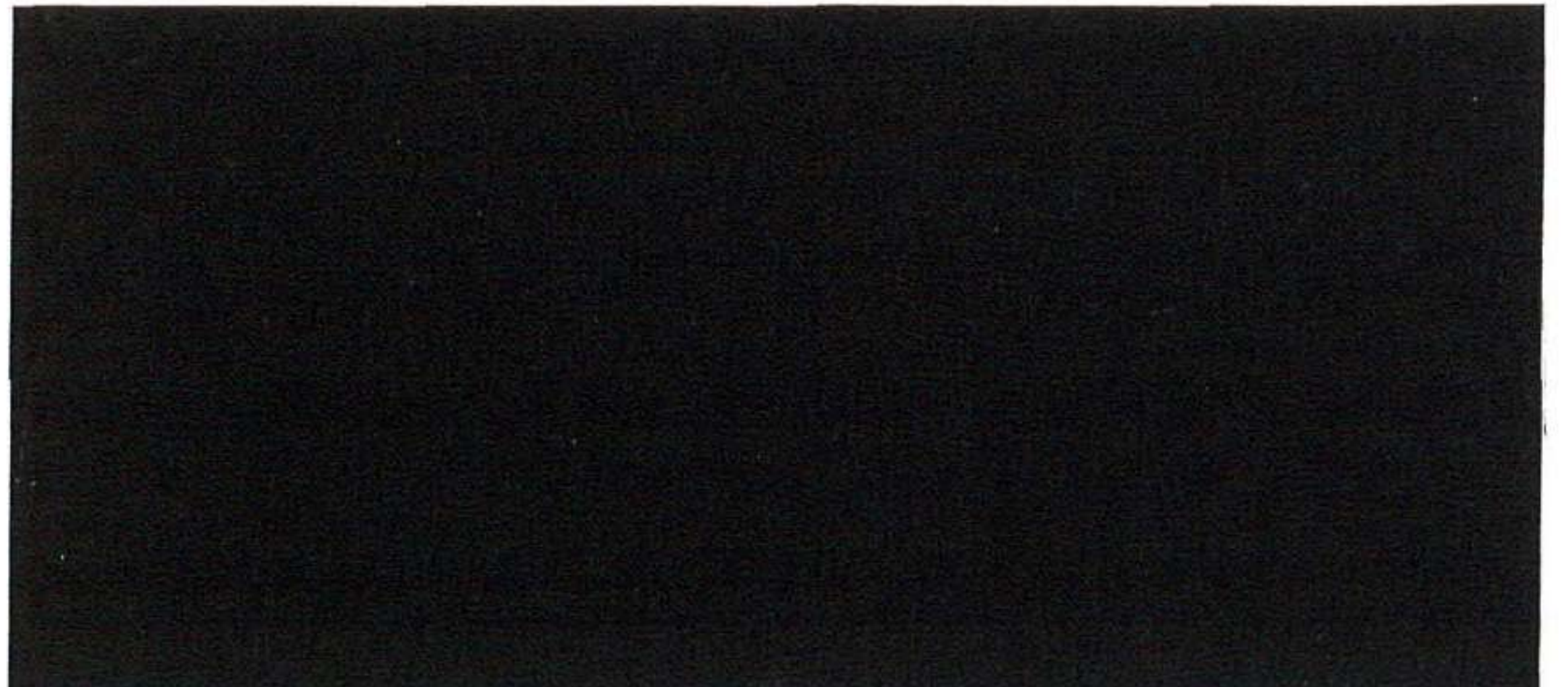
Geofroy Tory, *Champfleury*, Paris, 1529.

POR

FERNANDO JESÚS BOUZA ÁLVAREZ

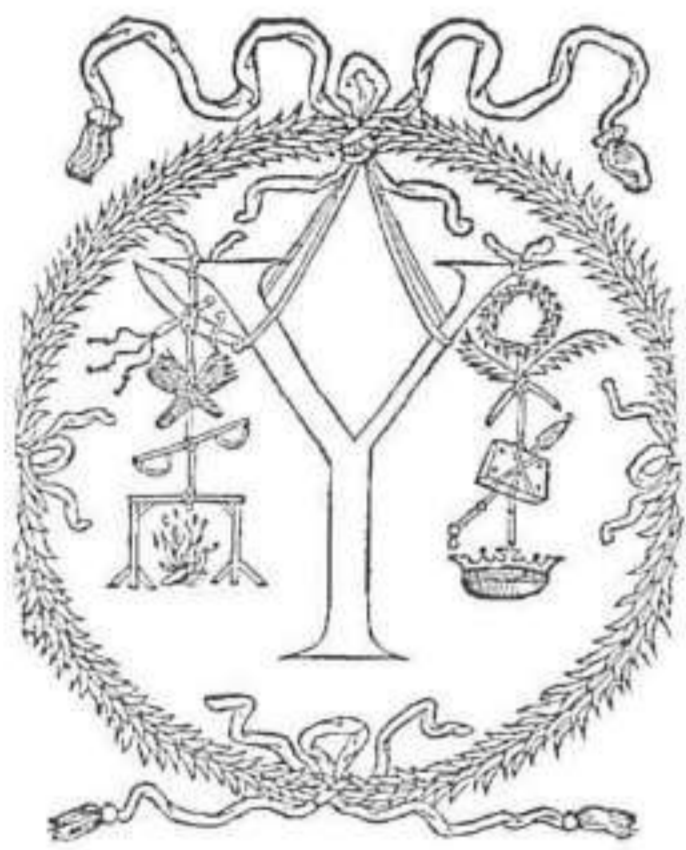


Invidia,
Superbia,
Libido,



"Dopo la voltata, la strada correva diritta, forse un sessanta passi, e poi si divideva in due viottole, a foggia d' un ipsilon".

I promessi sposi



A AL FINAL DE SU PA-seo, entre salmo y salmo, ocultando la cara detrás del breviario, al ver que dos *bravos* lo esperan feroces e indolentes justamente allí donde se unen las astas de la ípsilon que ha dibujado el camino al dividirse, don Abbondio pa-

rece dudar que aquel vulgar sendero de guijarros pudiera llegar a convertirse en una encrucijada más propia de héroe que de cura que vuelve a su parroquia al atardecer (1). Sobre aquel *bivio* fatal que se ha abierto ante él —“non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno” (2)— tendrá que decidir si casa a los novios o cede a las pretensiones del *potente* don Rodrigo y en esta misma encrucijada empiezan los lectores a preguntarse si llegarán a celebrarse o no las deseadas bodas de Lucía Mondella y Renzo Tramaglino.

Los sucesivos “veinticinco lectores” (3) que desde hace siglo y medio disfrutan con esta *historia milanese* se sorprenden también de la habilidad rara con que Alessandro Manzoni gira sobre su propio registro y convierte en un *topos* clásico la escena naturalista que hasta ese momento había sido descrita con cenital precisión de cartógrafo. En buena medida, la sola mención de un camino que se divide en dos describiendo la forma de una ípsilon ante quienes lo recorren posee suficientes reminiscencias clásicas como para transformar cualquier cruce de senderos en una encrucijada mítica y a cualquier viajero —“coraggioso ancor meno”— en un héroe nuevo.

Aunque en el siglo XIX era poco más que la *lettre pittoresque* que tanta sorpresa causa al Hugo de *Alpes et Pyrénées* (4), para la Edad Media (5), el Renacimiento (6) y el Barroco (7) la *i* griega, con sus dos ramos o astas, fue un jeroglífico de la vida, una suerte de *apariencia de la vida humana* (8) bajo la que representar la elección necesaria que ha de hacer el hombre entre las dos vías del vicio y de la virtud, de tanta elocuencia

que terminó por ser elegida como emblema del libre albedrío (9).

La fama de la “ypsilon, que por otro nombre llaman griega, que quiere dezir sutil, delgada o blanda” (10), siempre estuvo unida a la autoridad de Pitágoras de Samos, cuya retórica “más consistía en saber callar que en saber hablar” (11) y que, con Cadmo, habría sido el inventor de las letras del alfabeto o el primero en acomodarlas *a ejemplo de la vida humana* (12).

Quizá porque, desde la Antigüedad, fueron bautizadas cada una con un nombre, las letras parecen haber sido tenidas por realidades concretas, concreción semejante a una esencia que hacía posible dotarlas también de un nacimiento, más o menos mítico, y de una vida, más o menos pintoresca. En el caso de la *i* griega, también llamada *letra pitagórica* o *letra y árbol samios*, al callado Pitágoras la invención se la habrían disputado el aqueo Palamedes y las altivas grullas.

Cuenta el portugués João Franco Barreto que “em o cerco de Troya... estando os gregos juntos e sucedendo voar uns grous, olhando Ulysses para Palamedes lhe dissera... os grous, tomando os gregos por testemunhas, atribuem a si a invençam da lettra; e Palamedes respondera, *Litteras non inveni, sed ab avibus inventas fateor*, Eu nam achey as letras, mas antes confeço que as aves as acharam”. Ésta es la razón de que la ípsilon haya tenido siempre fama de letra volandera, capaz de desordenar los renglones de quien escribe o de desaparecer “confundida entre dispersadas plumas” (13).

Después de haber vivificado de esta manera los simples trazos de la escritura, darles un uso ejemplar era cosa bien sencilla, Todo un género, el de los llamados *Alfabetos* (espirituales, morales, políticos) se basaba, precisamente, en la capacidad analógica que se descubría en las letras al haber sido consideradas seres vivos; así, fray Francisco de Osuna en la *Sexta parte del abecedario espiritual* pudo suponer que “las llagas de Christo son tildes que suplen las faltas de amor” (14) o Geofroy Tory llegó a inventar un *Homme Lettre*, en cuyo cuerpo se sumaban todas las cualidades que se habían identificado con las veintitrés letras de un abecedario, cada una de ellas portadora del valor de una musa (B, C, D, F, G, K, P, Q y T), un arte liberal (L, M, N, R, S, X y Z), una virtud (A, E, I y O) o una gracia (V, H e Y) (15).

El uso moral que se podía dar a una letra de vitalidad semejante, colocada por Tory en el hombro izquierdo



de su perfecto *Homme Lettre*, se recoge bien en los doce versos de un poema de la *Anthologia Latina*, hoy atribuido a Maximinus, pero que antiguamente pasaba por ser obra de Virgilio o de Ausonio:

"Littera Pythagorae, discrimine secta bicorni,
Humanae vitae speciem praeferre videtur,
Nam via virtutis dextrum petit ardua callem
Difficilemque aditum primo spectantibus offert,
Sed requiem praebet fessis in vertice summo,
Molle ostentat iter via lata, sed ultima meta
Praecipitat captos volvitque per aspera saxa,
Quisquis enim duros casus virtutis amore
Vicerit, ille sibi laudemque decusque parabit,
At qui desidiam luxumque sequetur inertem,
Dum fugir oppositos incauta mente labores,
Turpis inopsque simul miserabile transiget aevum" (16).

La historia del valor moral dado a esta letra o árbol de Samos se remonta a la Antigüedad clásica y, como tal, aparece en las *Sátiras* de Persio (17), las *Instituciones Divinas* de Lactancio Firmiano (18), los *Idilios* de Ausonio (19), varias epístolas de san Jerónimo (20), las *Bodas de Filología y Mercurio* de Marciano Capella (21) y las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla (22), entre otros (23).

Los dos ramos superiores de la i griega eran, respectivamente, la Virtud y el Vicio; éste, a la izquierda, era ancho y de cómoda andadura, mientras que aquél, el asta derecha, era estrecho y lleno de dificultades; veámoslo en la traducción que, a finales del siglo XVI, hizo Gregorio Hernández de Velasco del mencionado poema latino *De Y littera*:

"La letra de Pythágoras, partida
de un tronco en ramas dos, diestra y siniestra,
retrato es bivo de la humana vida,

La senda de virtud, a mano diestra,
por cuesta agra y penosa y por camino
estrecho, su subida a todos muestra.

Mas el que ya a la cima y cumbre vino
halla descanso y refrigerio blando,
premio del mal pasado justo y dino,

El camino del vicio está mostrando
por largo trecho halagüeña anchura,
mas el que le anda al fin ya dél llegando
de la fragosa y mal segura altura

cae, dando mil golpes, despeñado,
culpando en vano su fortuna dura.

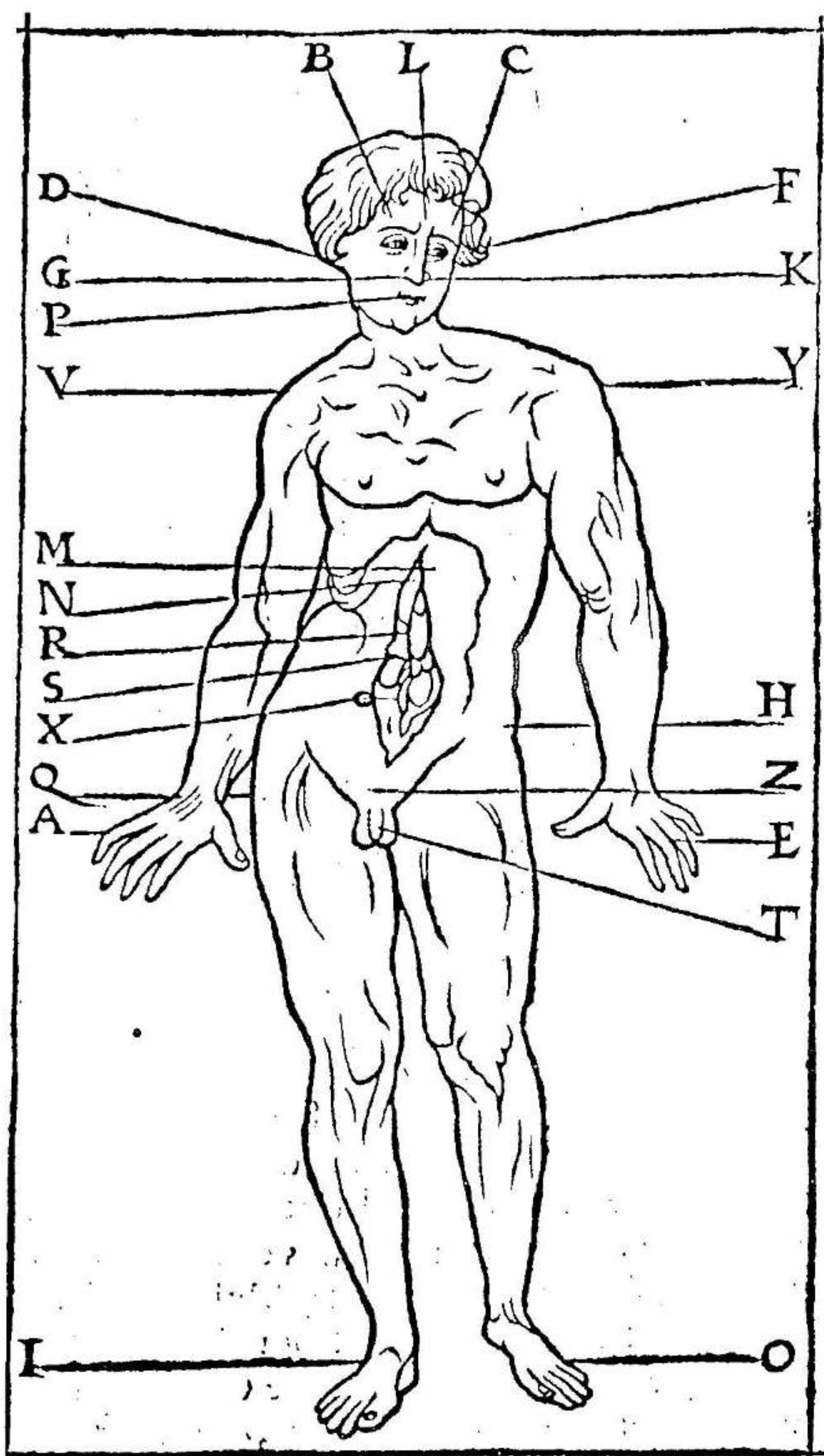
Porque el que a la virtud aficionado,
de duros casos por su amor triunfare
con renombre inmortal será premiado.

Mas el que en ocio torpe se engolfare
y al suzio vicio diese la obediencia
y feo desorden professare
huyendo sin auisso y sin prudencia
del amable trabajo, que al más fuerte
pecho contrasta y haze resistencia,
con vida infame hasta infame muerte,
sus tristes días passará en pobreza,
todos ultrajarán su adversa suerte
y escarnirán su mísera vileza" (24)

La Y de Pitágoras marcaba una disyuntiva o encrucijada moral que estaba preparada para que pronto se detuvieran en ella un par de heroicos y famosos viajeros, que, *in mezzo del cammin di nostra vita*, tuvieron que elegir entre la *selva oscura* y la *diritta via* (25).

Así, tras el *Comentario* de Servio a la *Eneida* de Virgilio, la ípsilon pasó a ser relacionada con los dos caminos que encuentra el héroe en su estación infernal, uno que conduce al castigo del Tártaro, otro a la felicidad de los Campos Elíseos (26). Buen conocedor de los comentarios al enigmático Libro VI de la *Eneida* y de los demás autores antiguos y medievales que se habían ocupado de moralizar la Y, Francesco Petrarca hizo que el *bivium* marcado por esta letra se transformara en la encrucijada sobre la que el joven Hércules debía elegir entre el Vicio y la Virtud, vinculando los dos ramos de la ípsilon a la también antiquísima tradición del héroe *am Scheidewege*, cuya genealogía reconstruyó magistralmente Erwin Panofsky (27). Por último, de dos caminos que llevan a la vida o a la condenación, uno angosto y espacioso el otro, habla también el Evangelio de san Mateo, sin olvidar que el viajero, *homo viator*, peregrino de regreso a la casa de Dios padre, es consustancial en el cristianismo (28).

Después de siglos, estas tradiciones terminaron por fundirse en un relato único, en el que la fábula del sofista Pródico y el bivio de la ípsilon pitagórica servían para ejemplificar el pasaje evangélico. Por ejemplo, en la *crisi* quinta de *El Criticón*, Andrenio y Critilo "llegaron a aquella tan famosa encrucijada donde se



"L'Homme Lettre", Geofroy Tory, *Champfleury*, Paris, 1529.

divide el camino y se diferencia el vivir; estación célebre por la dificultad que hay, no tanto de parte del saber cuanto del querer, sobre qué senda y a qué mano se ha de echar”:

“—¡Válgame el cielo! —decía (Critilo)—: ¿y no es éste aquel tan sabido bivio donde el mismo Hércules se halló perplejo sobre cuál de los dos caminos tomaría?.

Miraba adelante y atrás, preguntándose a sí mismo:

—¿No es ésta aquella docta letra de Pitágoras, en que cifró toda la sabiduría, que hasta aquí procede igual y después se divide en dos ramos, uno espacioso del vicio y otro, estrecho de la virtud, pero con diversos fines, que el uno va a parar en el castigo y el otro en la corona!” (29).

Por lo tanto, provista de magnífica tradición clásica y susceptible de ser cristianamente moralizada, en la letra de Pitágoras se daban las necesarias condiciones para convertirse en una alegoría jeroglífica donde mezclar —*sacra prophanis*— mitos paganos con apologética cristiana (30). No en vano, había sido Basilio de Cesarea quien recogió la fábula del Hércules en la encrucijada para beneficio de los jóvenes cristianos y lo había hecho, precisamente, en su *Homilía* sobre cómo pueden los jóvenes cristianos beneficiarse de la lectura de los autores paganos, texto capital para el Renacimiento que ha llegado a ser considerado la *magna charta* del humanismo cristiano (31).

Con toda esta herencia en su perfil, la forma de la *i* griega era una metáfora parlante, el ideograma conceptual que “nous demonstre en figure la forme de nostre vie humaine” (32). Una parábola cifrada en tan sólo dos rasgos de pluma, en la cual incluso la forma de trazar la letra reflejaba su espíritu alegórico (33), puesto que en la *i* griega, como escribe Petrarca en sus *Epistolas Familiares*, “el trazo derecho más estrecho tiende al cielo, el izquierdo, más ancho, esta inclinado hacia la tierra”, notando Vittorio Rossi, con un facsímil de un holografo petrarquesco, que escribía su *i* griega no con los dos rasgos superiores iguales, sino justamente con esa *ejemplar* grafía de astas tan distintas (34).

Buena prueba de la fortuna de esta letra moralmente cristianizada es la frecuencia con que aparece en la literatura emblemática a lo largo de los siglos XVI y XVII (35), quizá porque el maestro Pitágoras del *Aureum Carmen* viajero a Egipto, con su avaricia de palabras y su prodigalidad de obras, era una de las

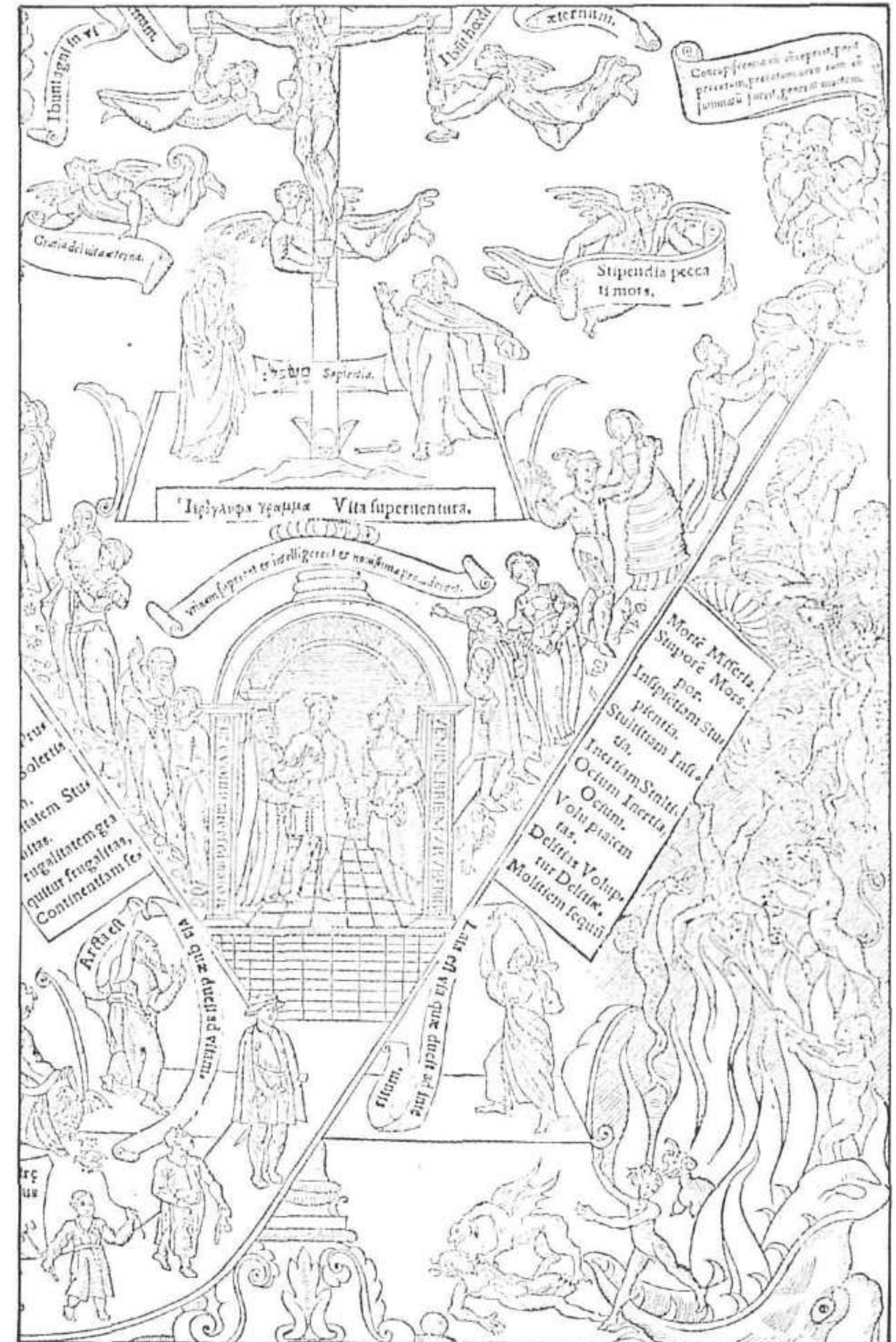
figuras que con mayor justicia tutelaban la entrada al *mundo simbólico* (36).

La más antigua representación gráfica conocida de este *Bivio de la vida humana* corresponde a la llamada Estela de Alashéhir, la tumba de un pitagórico descubierta en 1906 por Josef Keil y Anton von Premerstein en Philadelphia de Lidia. Datada a comienzos del siglo primero de nuestra era, los bajorrelieves de esta tumba se hallan divididos en cinco escenas delimitadas por una pequeña moldura en forma de Y; en los paneles inferiores, un joven se enfrenta a dos figuras femeninas; a la derecha, la Virtud (*Areté*) a la que se acerca; a la izquierda, el Vicio (*Asotia*) del que se aleja; en los paneles superiores hay varias escenas que aluden a la vida de la virtud (un labrador arando y una escena de banquete funeral) y a la del vicio (una figura reclinada indolentemente y la caída en el abismo) (37).

Idéntico esquema será utilizado en el Renacimiento, cuando, con claros antecedentes en vidas de santos y crónicas medievales (38), hallamos la ípsilon como símbolo de la necesaria elección entre el vicio y la virtud. Por ejemplo, en la *Nave de los Locos*, de Sebastian Brant, una de sus imágenes más conocida nos muestra una Y "cubierta", en su ramo derecho por la corona de la virtud/sabiduría, en el izquierdo por la caperuza del loco bufón, única corona que puede recibir la cabeza del vicio/locura (39).

En este mismo sentido, fue fácil convertir la ípsilon en una pieza a la que recurrir en el enorme mosaico de la educación de príncipes haciendo de la forma ejemplar de la letra pitagórica el *retrato* ideal de la vida de un príncipe que aún no ha empezado a reinar. Este tipo de analogías parecían muy correctas al uso que se les daba porque, como había pontificado Erasmo de Rotterdam, en la educación de príncipes, ya desde niños, era bueno recurrir a fábulas amenas, festivos apólogos e ingeniosas parábolas con las que "se dé cuenta de lo que habría de aprender cuando creciera" (40).

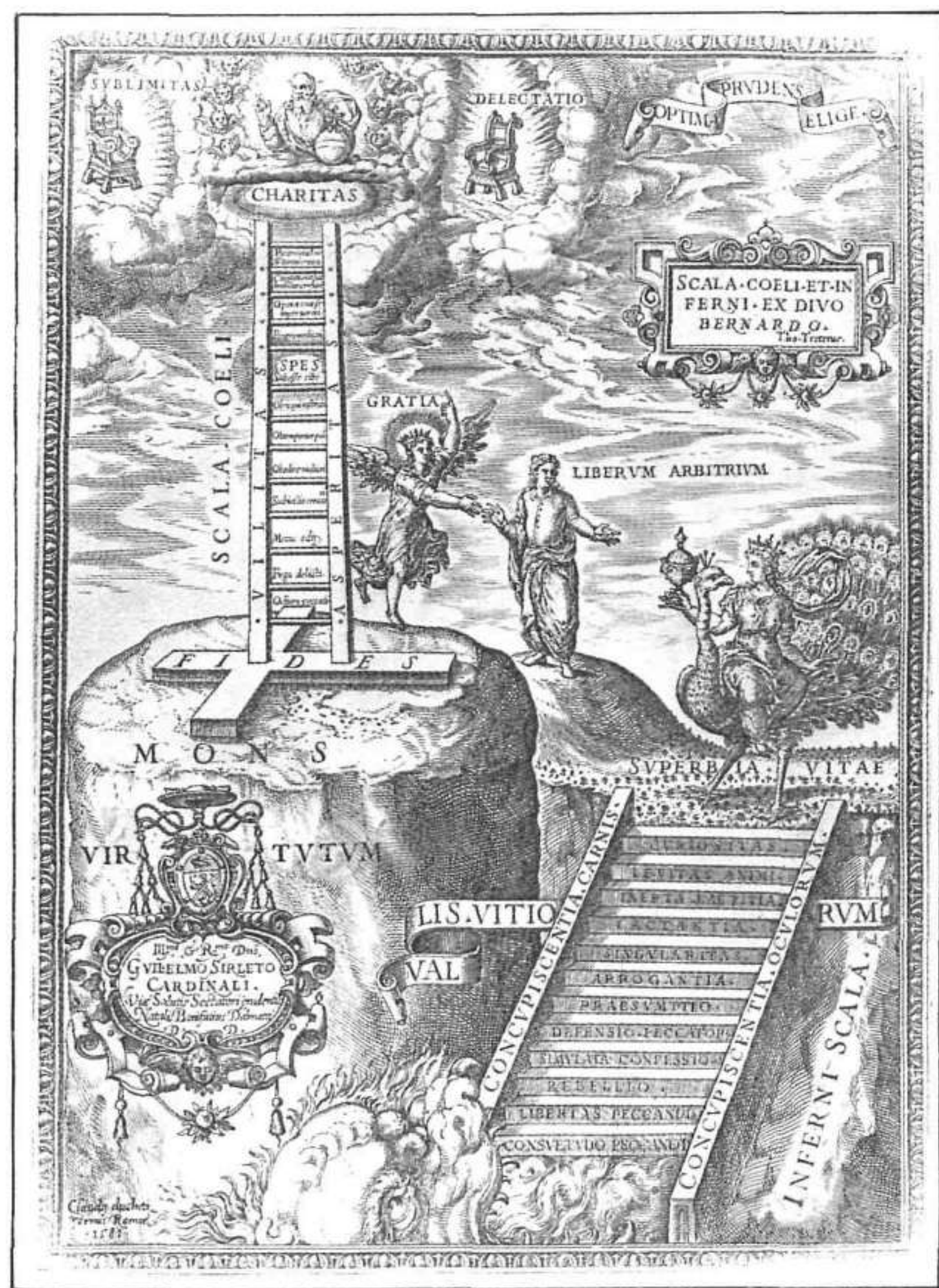
De las íes griegas que se idearon en el siglo XVI para ilustración de príncipes —no tan niños como a los que Erasmo quería enseñar deleitando— fue muy celebrado el caso del *Arbor Raritatis* que, en forma de *i* griega, fue creado por John Dee para el futuro emperador Maximiliano II y que publicó en su famosa *Monas Hieroglyphica*, editada en Amberes en 1564 (41). En él, después de haber contado, de siete en siete, los años de su infancia y puericia, el príncipe que llega a la adolescencia debe



Antonio de Honcala, *Pentaplon Christianae Pietatis*, Alcalá de Henares, 1546.



elegir (*optio*) entre las dos ramas de la Y, la del material *Tirannos* y la del espiritual *Pneumaticos*; ésta, la derecha, es la vía que va del agua al aire y al fuego y que lo hará sabio (*sofos*) por la filosofía; aquélla, la izquierda, es la vía que va de la tierra al abismo y le dará la fuerza (*vis*) por el engaño (*fraus*). Edades, elementos



Scala Coeli et Inferni ex Divo Bernardo, Roma, 1581. Biblioteca Nacional de Madrid.

y grados de perfección se distribuyen en este "hieroglyphicum typum ad Pythagoricam... literam" para ejemplificar los misterios de las teorías cosmopolíticas del mago isabelino (42).

Menos conocida que esta ípsilon cabalística de John Dee, pero igualmente elocuente, es la i griega con que Antonio de Honcala encabezó su *Pentaplon christianae pietatis* dedicado en 1546 a un príncipe Felipe de Austria que, a la sazón, contaba diecinueve años de edad (43). Pero, antes de comentar esta obra será bueno que apuntemos una breve semblanza de su autor.

La vida del canónigo magistral Honcala (44), nacido en Yanguas en 1484 y muerto en Ávila en 1565, parece haber seguido decididamente la vía que se abre a la

derecha de la *letra pitagórica* hasta ascender a la corona celestial; al menos, así se desprende tanto de una visión en que Teresa de Ávila lo "vio subir al cielo y entendió que no auía pasado por el purgatorio al auer sido virgen", como de su fama de santo varón del que se pudo decir que "estando hablando una vez con una religiosa, nunca alzó los ojos a miralla, y rogándole ella y pidiéndole que la mirase, dijo: "No os miro porque sois mujer" (45).

A la canonjía magistral de la catedral abulense había llegado Antonio de Honcala en 1534, después de haber estudiado en Salamanca artes, teología y lenguas orientales (hebreo, caldeo y árabe) y de haber sido profesor en el estudio de Palencia y en la misma Universidad salmanticense con desigual fortuna, pretendiendo la cátedra de tres lenguas sin conseguirla (46)

En Palencia, donde estuvo entre 1512 y 1515, conoció a Alonso Fernández de Madrid, Arcediano del Alcor, de quien Honcala nos ha dejado el ardoroso elogio de uno de sus sermones eucarísticos; en Salamanca, durante los veintidós años que pasó en "la palestra teológica, bien aprendiendo, bien enseñando", entró en contacto con Juan Martínez Silíceo, futuro arzobispo de Toledo y maestro del príncipe Felipe, quien, en compañía de Domingo de San Juan de Pie de Puerto, llegó a Salamanca desde París para ocupar la catedra de lógica nominal en 1517 (47). Con Silíceo mantendría Honcala relación toda su vida, bastando esto para explicar la dedicatoria del *Pentaplon* al príncipe, de quien el canónigo no fue nunca preceptor, como quieren algunos biógrafos, del de Yanguas.

Aunque suele ser presentado como un espiritual, cercano al círculo jesuítico del colegio de San Gil de Ávila o a la propia Teresa de Jesús (48), Honcala también es el escriturario literal que cruza con naturalidad las vías de la teología y de la gramática. Formado en los tiempos de la Políglota, discípulo de Gonzalo Gil de Compludo y de Antonio de Nebrija, compañero habraísta de Pablo Coronel, su obra de exégesis se acerca a la pretensión humanista de elevar una "Gramática de las Sagradas Escrituras", como prometía Nebrija—"mi Nebrija" en palabras de Honcala— en su *Interpretatio* de las sátiras de Persio (49).

En su primera obra conocida, bajo el significativo título de *Antonii Honcalae ex literato theologi grammatica Propaegnia*, después de una dedicatoria a su maestro Gil de Compludo (Egidio) y de un elogio de

Martínez Silíceo, podemos ver que las cuestiones discutidas van de un "Locus Vergilianus defensis a calumnis Laurentii Vallae" a otro "Locus Hieronymianus restitutus" dedicado al Arcediano del Alcor (50). La filología bíblica de Nebrija encuentra aquí, entre el precursor Valla y el traductor de Erasmo, un heredero singular (51).

Sin duda, la obra más importante de Honcala es el *Thesaurus Sacrarum Scripturarum*, doce volúmenes que se conservan manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid (52) y en los que el canónigo, como quería su maestro, aplica los métodos gramaticales a la Biblia. En efecto, este *tesoro* es el resultado del trabajo de *enarratio*, aquella fase explicativa que consistía en "ilustrar el sentido oculto de las palabras" (53). Cuando murió Honcala los códices fueron llegados al Colegio jesuítico de San Gil de Ávila; con este motivo el padre Baltasar Álvarez remitió a Roma una interesante descripción del que había sido el intento de Honcala:

"Las Enarraciones, en muchos años, hizo (con grande trabajo y cuidado) sobre la Sagrada Scriptura, que por otro nombre se pueden llamar *Comentarios sobre las concordancias*; porque sigue el abecedario, declarando todas las palabras de la Scriptura: 1^o, cuando a la propiedad con todo rigor, sacándola de las tres lenguas, latina, griega y hebrea (porque era docto en todas tres); 2^o, cuanto a la theología scholástica (que cerca de la materia que toca el vocablo es necesario saber), breve y sucintamente; 3^o, declarando los pasos dificultosos que cerca de la misma materia hay en la Scriptura divina" (54).

Un "diccionario para entender la Sagrada Escritura" (55) que Honcala había comenzado, según propia confesión, en 1544, cuando ya contaba sesenta años de edad, y para el que había conseguido las licencias y aprobaciones necesarias para su publicación en 1565, el mismo año de su muerte. En una de estas censuras, la que dio fray Hernando de Zárate en Alcalá de Henares el 24 de junio de 1565, se insiste en la exégesis literal del antiguo gramático que "muestra aquí... después de gran conocimiento y uso de las tres lenguas, muy grande erudición, así en letras humanas como diuinas, en philosophia y theologia en el entendimiento de diuina escriptura y lección de los santos doctores, concilios y determinaciones de pontífices" (56).

Mantenedor de la tendencia enciclopédica que había caracterizado el humanismo español de tiempo de los

Reyes Católicos en que se forma, Antonio de Honcala fue siempre fiel a esa tradición cuyo espíritu era esencialmente religioso y pretendía concordar letras seculares con pensamiento cristiano (57). Habida cuenta de esta fidelidad a la edad de Nebrija, la obra del canónigo abulense no refleja el cambio que, temática y



Natale Bonifazio, *Bivium Vitae Humanae*, Roma, 1581, Biblioteca Nacional de Madrid.

estéticamente, ha sido descrito por Asensio para el humanismo español durante el reinado de Carlos V, y el de Yanguas no se inclina por los nuevos géneros que entonces triunfan: "el diálogo, la ficción imaginativa de contenido actual, las oraciones *de laudibus*... la historia y el teatro, cosa nueva en España... tratados en que la reflexión, alimentada por la lectura de los clásicos, cuaja en exposiciones personales y esmero estilístico" (58).

Sólo en un *canto de victoria* que dedica al triunfo del emperador contra Barbarroja, de 1536, puede verse cierto reflejo del nuevo humanismo carolino, pero sólo ahí, porque además de la *Grammatica Propaegnia*, el *corpus* de la obra impresa de Honcala, que es numerosa y variada, contiene obras como los comentarios al



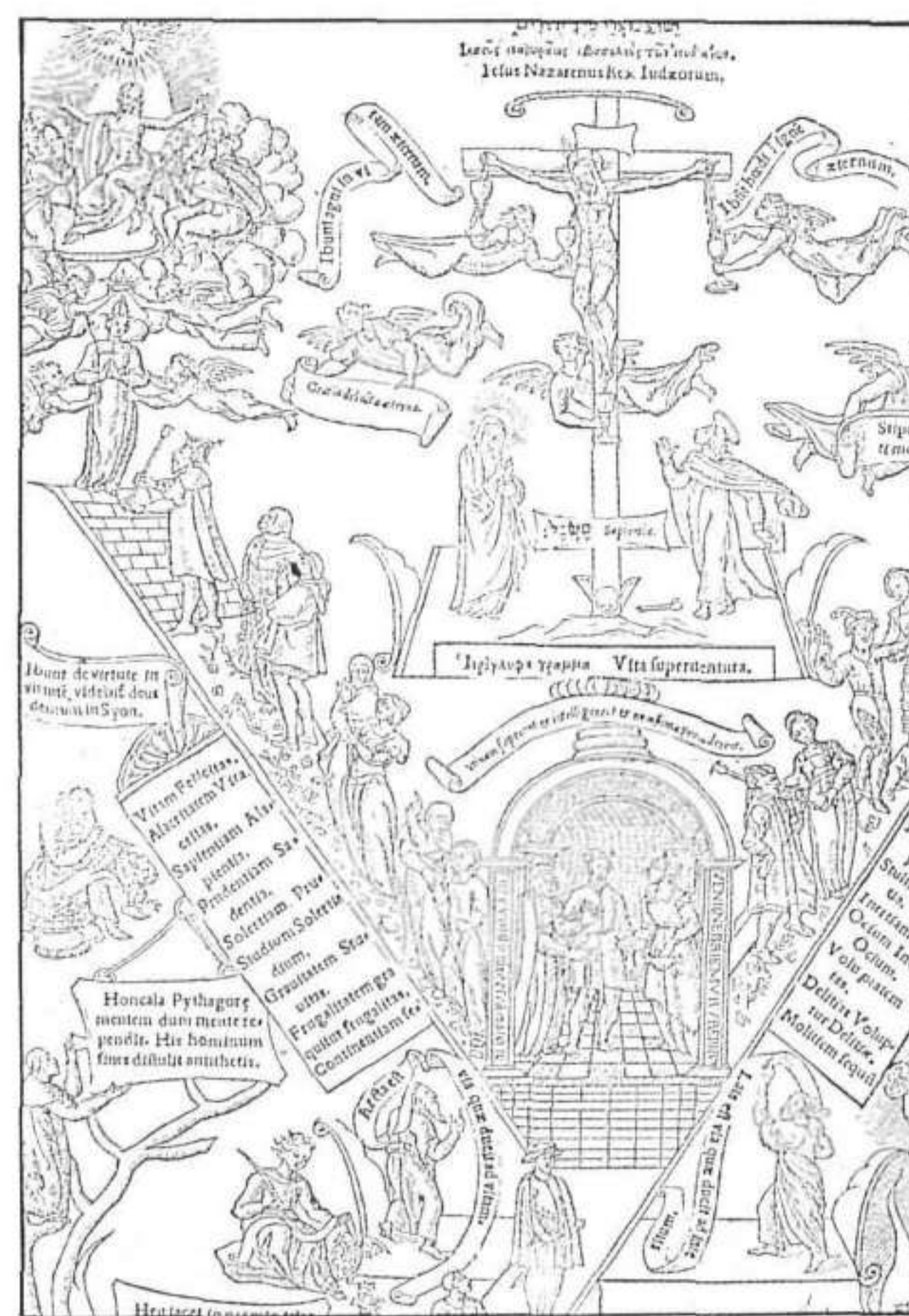
Génesis que dedicó a Martínez Silíceo —con quien, desde los años salmatinos, mantiene una significativa clientela— y un índice de todas las obras de san Jerónimo. Su larga vida le permite, además, alcanzar el final del Concilio de Trento, cuyo espíritu se puede hallar en su tratadito sobre los diezmos o en la colección de diecisiete opúsculos que desarrollan asuntos dogmáticos (59)

Pero el tratado más renombrado del canónigo abulense, el que le ha valido un lugar en la historia de la espiritualidad del siglo XVI, es el *Pentaplon Christianae Pietatis*. Dividido en las cinco partes que anuncia su título (*Antitheton, Stauricon, Apophias, Epinicion y Eulogion*), la obra se abre con una imagen grabada que contiene la verdad propuesta en todas ellas, lo que Antonio de Honcala llama la *economía* del tratado; una enorme *letra pitagórica* sobre la que se representan los grados opuestos de la virtud y del vicio, cuyo sentido es expuesto en un prefacio que, paralelo al tradicional y reiterado “Al lector”, está dirigido “Al espectador”.

En la dedicatoria al príncipe que abre el *Pentaplon*, Honcala anima a Felipe de Austria, llegado a la *comissura* de su vida literal, a que tome la estrecha vía de la virtud en la que ha sido enseñado por sus padres y maestro y explica por qué recurre a una estampa para resumir su tratado:

“... in mentem venit facere id quod solent *qui breui tabella terrarum & urbium depingunt & latissimas regiones modico in spacio conantur ostendere*. Curauimus igitur cuncta illa superius breuissimo verborum compedio per stricta potius, quam per tractata quae vel ad illas duas in diuersum tendentes vias velud alios virtutum vitiorumque gradus, vel denique ad extremos, & procul valde desitos virorumque fines maxime faciunt, in tabula quadam non tam ambitiosa, quam speciosa, non inepta prorsus ad figuratione depingere, idque fecimus eo libentius quod sperabamus multo magis vsu legentibus futura, quae stilo nostro quam libet rudi conscripta sunt, *si accuratiori pictores pinicillo suisque imaginibus expressa spectantium ante oculos commodum proponerentur*” (60).

A imitación del pintor de vistas y países que lograba representar vastísimas regiones en el pequeño espacio de un cuadro, Honcala quería reducir su enseñanza a una única imagen que *figurara* el espíritu de su obra y halla la forma de la letra de Samos, ese jeroglífico de la vida humana en que se mezclaban —y nada podía ser de



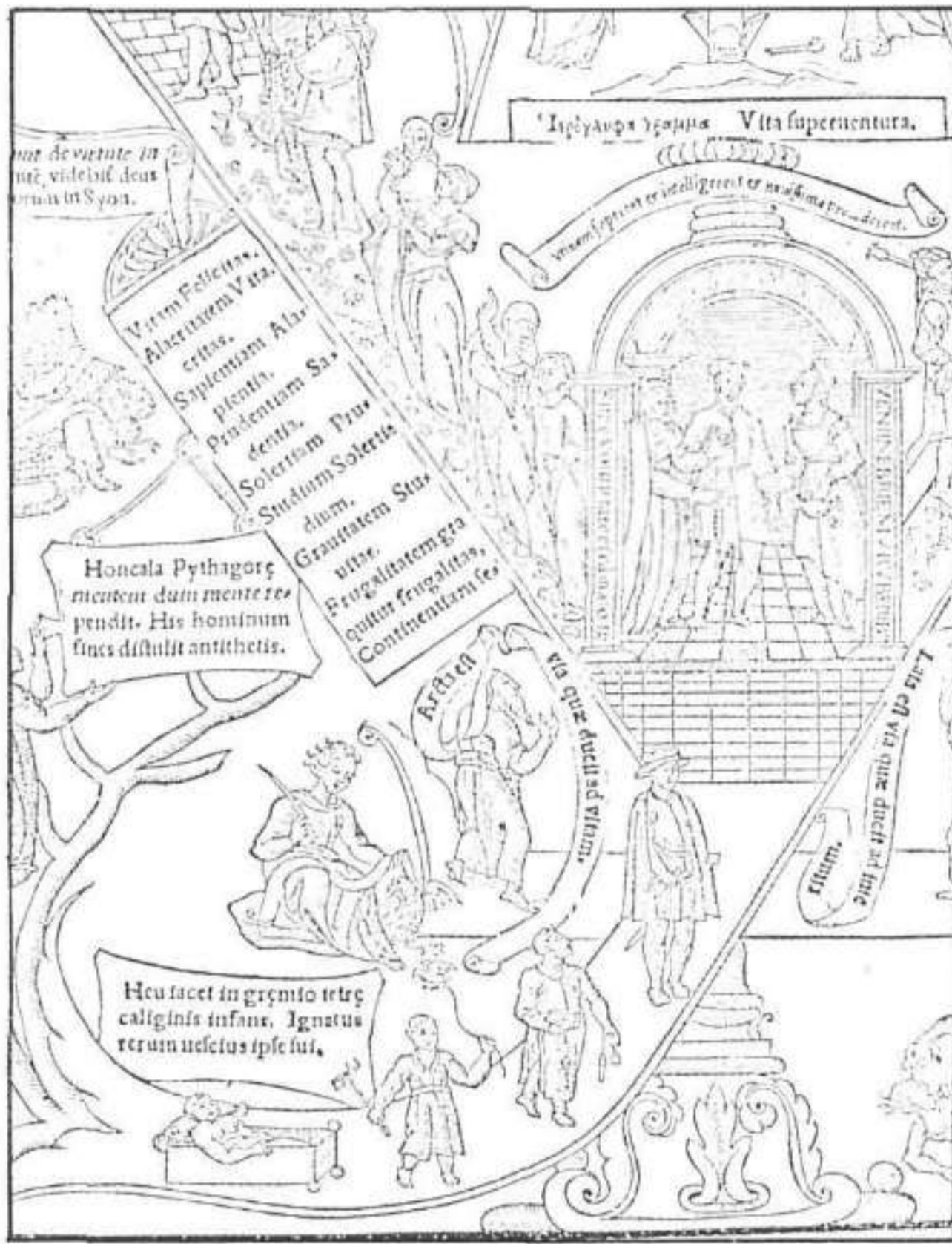
Antonio de Honcala, *Pentaplon Christianae Pietatis*, Alcalá de Henares, 1546.

tanto gusto para quien tenía la formación del canónigo, como hemos visto— mitos y autores de la Antigüedad clásica con la exégesis cristiana. Él, que solía elevarse de la letra al espíritu, da vuelta sobre sus pasos y desciende del espíritu a la letra (61).

Un “descenso” no extraordinario si tenemos en cuenta, por ejemplo, que su colega y protector, el arzobispo Martínez Silíceo había interpretado otra letra, la Q, como signo de que Cristo “descendió a nosotros hecho hombre saliendo de aquella divina periferia” y que, buen conocedor de la geometría euclidiana en la lectura de Oronce Finé, había convertido, por poligonía, una alfa (equilátero) en omega (círculo) para ilustrar el nombre de Jesús (62).

Si comparamos la i griega del *Pentaplon* con otras imágenes similares de la época encontramos una variación significativa: la inclusión de un Cristo crucificado —la segunda parte del libro, el *Stauricon*, es un largo elogio de la cruz— que hace girar la composición, de forma que los ramos derecho e izquierdo de la letra lo son en relación con esta figura y no con el espectador.

Esto no era así, por ejemplo, en el *Champfleury* de Geofroy Tory (París, 1529), quien también había recurrido a dos figuras “pour vous bailler myelux a cognoistre ceste Pythagorique & diuine lettre Ypsilon”;



Antonio de Honcala, *Pentaplon Christianae Pietatis*, Alcalá de Henares, 1546.

en la primera, del asta estrecha de la derecha cuelgan, triunfalmente, los símbolos de la *virtus* (laureles y palmas, cetro y corona), del espacioso ramo izquierdo penden los emblemas de la *volupté* (espada y flagelo, azotes, horca y fuego); en la segunda, de esquema similar a la Y de Honcala, una pantera, un león y un perro, signos del deseo, la soberbia y la envidia, atacan a quien esforzadamente asciende hacia la prudencia por el brazo angosto, mientras que, en el amplio, cómodos escalones conducen a un festín que terminará en el infierno (63).

Describamos, ahora, sucintamente, la letra samia del *Pantaplon*, veremos cómo en ella se sintentizan los motivos de las cuatro tradiciones —bíblica, virgiliana, prodicia y pitagórica— que el humanismo conjugó en un relato único (64).

El canónigo Honcala, al que vemos sosteniendo una cartela medio oculto en la raigambre de la letra, dispone sobre su ípsilon los símbolos y las autoridades (en filacterias y cartelas) que figuran la conducta que deben seguir quienes quieran llegar al cielo eligiendo la vía que está a la derecha del Cristo crucificado.

El tronco común de los dos ramos es el reino de la oscura ignorancia propia de las edades iniciales; la infancia, con el niño en su cuna, del todo desconocedor de sí mismo, y la puericia, dedicada a los juegos. Flanqueada por los versículos de san Mateo sobre las

vías de la perfección y de la condenación, la *commisura* de la letra es el bivio al que llega la adolescencia que debe elegir entre dos mujeres: la voluptuosa propone beber la copa (*poculum*) de todas las delicias, y la virtuosa modestamente ofrece cruzar la puerta que abre el camino a la corona celestial.

Una vez llegado a la encrucijada, el hombre debe considerar los diez grados por los que, cómodamente en un camino de rosas y diversiones, primero ancho y cada vez más estrecho, se desciende al abismo del infierno (Molities, Delitiae, Voluptas, Otium, Inertia, Stultitia, Insipientia, Stupor, Mors, Miseria) o se gana, por una áspera senda de dificultades, la gloria (Continentia, Frugalitas, Gravitas, Studium, Solertia, Prudentia, Sapientia, Alacritas, Vita, Felicitas). Como la letra está encomendada al príncipe Felipe de Austria, en la visión celeste se ha incluido la imagen de la emperatriz Isabel “en el paraíso celeste... con la corona de gloria” que sale al encuentro de Carlos V —“salud del mundo cristiano”— modelo en que su hijo ha de ver el ejemplo del que ha culminado la ascensión por la vía de la virtud.

Sobre el bivio, convertido ahora en un atrio para dar mejor cabida a las dos puertas de las que hablaba el Evagelista, se levanta el Cristo crucificado, que para el canónigo Honcala es también una letra jeroglífica (“Ieroglypha Gramma”): a su mano derecha, un ángel con el lema paulino “Gratia Dei vita aeterna” y a la izquierda, otro que señala que la muerte es el premio del pecado. Sobre los dos ramos de la ípsilon, los brazos extendidos del Cristo sobre la cruz forman, de nuevo, el perfil de otra letra pitagórica (“Litera Pythagorae aliter videatur descripta”) (65).

No será necesario referir aquí de nuevo las fuentes textuales de los distintos pasos y escenas de esta letra cristianamente moralizada, sólo dejar constancia de que, casi sin excepciones, las numerosas referencias mencionadas en la larga historia del uso moral de la ípsilon eran conocidas por Antonio de Honcala y su testimonio se puede rastrear ya en su *Grammatica Propaegnia* (Persio, Virgilio, Servio, Lactancio) en su *Index* jeronimiano o en el exhaustivo repertorio de autoridades patristicas que es el *Thesaurus* (66).

Sólo parece haberse tenido en cuenta un motivo hasta ahora no mencionado: las Escalas del Cielo y del Infierno tal como son expuestas por san Bernardo de Claraval y cuya presencia en la Y de Honcala se haría notar en los grados que se suben hacia la perfección y



los que se bajan hacia la condenación. Identificación similar —de clara reminiscencia en las escalas platónicas— se puede ver en una lámina grabada por Natale Bonifazio en 1581 bajo el lema *Optima Prudens Elige* y dedicada por Th. Treterus al cardenal Sirleto; en ella, el joven que representa el Libre Albedrío ha de elegir entre ascender con la ayuda de la Gracia Divina los grados de la Escala del Cielo, asentada sobre la cruz de la Fe en el Monte de las Virtudes, o descender los de la infernal dejándose llevar por la Soberbia mundana que lo invita a conocer el Valle de los Vicios (67).

Si el *Pentaplon* es un texto que ha dado fama de espiritual a su autor, no cabe duda de que la letra pitagórica que lo abre nos permite recordar su formación de humanista gramático-teólogo. Además de en las autoridades mixtas aludidas, esto se puede ver bien en la forma de trascender *a lo divino* el tópico profesional de los humanistas que animaba a los jóvenes a elegir la gramática y a aplicarse en su estudio, difícil y áspero, como guía para alcanzar el conocimiento (68). Por ello, la dama que anima al joven a embriagarse de placeres lo conducirá a la miseria por la ociosidad, mientras que la que le ofrece alcanzar la verdad le propone como medio idóneo el estudio.

En el mismo sentido, una exposición moral de la letra de Pitágoras publicada en Lyon por Johannes Cruceus en 1536 animaba a los "estudiantes adolescentes" a seguir la vía estrecha que los haría píos, pero también elocuentes (69); o, como recomienda Georges Tory en su *Champfleury* de 1529:

"Prenez doncques bien garde O vous Jeunes enfans en ce lieu cy & ne laissez au derriere la cognoissance des bonnes lettres qui sont le vray bouclier pour surmonter aduersité & tous vices, & pour paruenir a la souueraine felicité de ceste vie humaine, qui est parfaicte vertus" (70).

En una nueva estampa de Bonifazio, cuyo motivo es también enseñar el *Bivio de la Vida Humana* a los "jóvenes estudiosos en una única lámina", entre un Hércules niño que hace guarda con su maza en la encrucijada de la virtud y el placer y un Pitágoras apostado junto a los ramos de su letra emblemática, los

ramos de derecho e izquierdo de la ípsilon se ejemplifican con un árbol de virtudes, que llega a Dios partiendo del conocimiento de la Gramática, y un árbol de vicios, que conduce al diablo y cuyas raíces no son otras que la ociosidad, la diversión y el placer (71)

Es, de nuevo, un ejemplo de cómo se pretendía conjugar lo cristiano y lo gentil por la vía de la educación y la ética, concordia a la que Antonio de Honcala había llegado andando los elegantes pasos humanistas y las huellas santas de la *Homilia ad adolescentes* de Basilio de Cesarea, un texto que era casi emblemático para Salamanca y Alcalá en los tiempos cisnerianos (72).

Por ello, si el canónigo abulense se dirige al príncipe Felipe para narrarle la fábula clásica de Pródico lo puede hacer citando la homilía que san Basilio había escrito, en el siglo IV, para que los jóvenes cristianos no renunciaran a su herencia gentil. "Cuando era adolescente, casi de la edad que tiene Su Alteza, —escribe Honcala en la Dedicatoria del *Pentaplon*— Hércules dudó mucho sobre qué vía elegir de dos que había hallado, una del vicio, otra de la virtud..." y Felipe de Austria, *Princeps Adolescens*, en la edad ambigua de que habla Erasmo (73), debía elegir la vía que lo colocaba a la derecha de la cruz y que lo habría de conducir a la sabiduría y a la salvación.

Al canónigo magistral Antonio de Honcala, teólogo gramático, lo vio Teresa de Jesús en el cielo, lo que es buena prueba de que, llegado al cruce de caminos, no se inclinó por la "halagüeña anchura" del vicio, sino por la "cuesta agra y penosa" del ramo estrecho de la letra pitagórica. Su tumba, en el altar de San Juan Bautista de la catedral de Ávila, lleva una inscripción en la que se recuerdan sus trabajos escriturarios y sus obras de caridad (74). Su *VIATOR* funeral recuerda a otros peregrinos que también él había estado en una encrucijada alguna vez.

"Avez-vous remarqué combien l' Y est une lettre pittoresque qui a des significations sans nombre?"

Víctor Hugo

NOTAS

- (1) Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Cap. I.
- (2) *I promessi...*, Ed. de F. Ulivi, Newton Compton. Roma, 1989, p. 48.
- (3) Manzoni decía escribir para "veinticinque lettori", *idem*, 52.
- (4) *Alpes IV, Oeuvres Complètes*, XXXI. Paris, 1910.
- (5) Vid. Wolfgang Harms: *Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*, Medium Aevum XXI, Wilhem Fink Verlag. München, 1970; Jürgen W. Einhorn: "Der Mensch am Scheidewege", en *Franziskanische Studien* (Werl) 53 (1971), pp. 275-282; F. Châtillon, "La littera Pythagorae ou le survivance du symbole de L' Y dans la littérature latine du Moyen Age", *Compte-Rendu*, en *Revue des Etudes Latines* (Paris) 30 (1953) pp. 65-66; Anselme Dimier, "La lettre de Pythagorae et les hagiographes du Moyen Âge", en *Le Moyen Âge* (Bruselas) LXI (1954) pp. 403-418; y H. Silvestre, "Nouveaux témoignages médiévaux sur la Littera Pythagorae", en *Le Moyen Âge* LXIII (1957), pp. 55-57.
- (6) Vid. Panofsky: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst*, Teubner, Leipzig-Berlin, 1930; E. Tietze Conrat: "Notes on Hercules at the Crossroads", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (London) XIV (1951) pp. 305-309; Barbara C. Bowen: "Mercury at the Crossroads in Renaissance emblems", en *Journal of the Warburg...* XLVIII (1985) pp. 222-228; G. Mallary Masters: "Panurge at the crossroads: a mythopoetic study of the Pythagorean Y in Rabelais's satirical romance (QL. 33-34)", en *Romance Notes* (Chapel Hill) XV (1973) pp. 134-154; y Marc René Jung: *Hercule dans la littérature française du XVIIe siècle. De l' Hercule courtois a l' Hercule baroque*, Ginebra, Droz, 1966.
- (7) Vid. Wolfgang Harms: "Das pythagoreische Y auf illustrierten Flugblättern des 17. Jahrhunderts", en *Antike und Abenland* (Berlín) XXI-2 (1975) pp. 97-110; y Wolfgang Harms (ed.), *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe*, Coburg, 1983.
- (8) "Humanae Vitae Species", Marten de Vos-Johann Sadler. *Boni et mali scientia*, Antuerpiae, 1583; *cfr.* Franz De Ruyt: "L' idée du "Bivium" et le symbole pythagoricien de la lettre Y", en *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* (Bruxelles) X (1931) pp. 137-144.
- (9) Cesare Ripa: *Iconologia*, Akal, Madrid, 1988, II, pp. 22-24.
- (10) Juan de Robles: *Cartilla menor para enseñar a leer en romance*, Alcalá, s.a., cap. XV. Sobre la consideración filológica de la ípsilon, *cfr.* Lascaris: *Grammaticae Institutiones*, Venetiis, 1544; Bernardo von Mallinckrott: *De natura et usu literarum*, Munster, 1638; y Nebrija: *De vi ac potestate litterarum*, Salmanticae, 1503.
- (11) Heitor Pinto: *Imagen de la vida cristiana*. Alcalá, 1595, p. 109. Sobre la fortuna de Pitágoras en la Edad Media y en el Renacimiento, *vid.*, entre otros, Hans Oppermann: "Eine Pythagoraslegende", en *Bonner Jahrbücher* 130 (1925) pp. 284-301; Edgar Wind: *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barral, Barcelona, 1972; Ernst R. Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*, FCE, México, 1976; P. Walker: *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, Warburg Institute, 1958, reed. Kraus Reprint, Nendeln, 1976; y *Studies in musical science in the late Renaissance*, Warburg Institute, London-Leiden, 1978.
- (12) "... ad exemplum vitae humanae", San Isidoro, *Etymologicarum sive originum libri XX*, I, iii, 7, "Y litteram Pythagoras Samius ad exemplum vitae primus formavit". Vid. Carlo Pascal: "Il bivio della vita e la littera Pythagorae", en *Miscellanea Ceriani*. Milano, 1910, 57-67.
- (13) *Diccionario de Autoridades*, vox Y, "llámese la Y letra de Pythagoras porque se supone que este Philosopho la añadió al Alfabeto Griego tomando su figura de la que forman al volar las Grullas". Barreto: "Do Y", en *Ortografia da lingua portuguesa*, Lisboa, 1671, p. 90. Para otros, fue Simónides el inventor de la Y; "Ego vero a Simonide y literam invenisse credidero: nam ut Plinius scribit quatuor literas invenit Simonides ypsilon, zeta, cappa, O mega", Johannes Britannicus Brixianus sobre la *Sátira III* de Persio, Ascensius. París, 1523, Vid. Franz Dornseiff: *Das Alphabet in Mystik und Magie*. Teubner. Berlín-Leipzig, 1922, Como *litterarum inventor* aparece Pitágoras en la decoración de la biblioteca Vaticana, *vid.* Mutio Pansa: *Della libreria Vaticana ragionamenti*. Roma, 1591, pp. 285-290. Angelo Roccha: *Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sixto V Pont. Max, in splendorem comodiorumque locum translata*. Roma, 1591, pp. 126-128 y P. J. J. van Thiel: "Litterarum inventores. Een uniek thema in de Sala Sistina van het Vaticaan", en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (Amsterdam) XV (1964) pp. 105-131. Lucano, *Farsalia*, V. 716, "Et turbata perit dispersis littera pennis"; Marcial: *Epigramas*, XIII, 75, "Turbabis versus, nec littera tota volabit, vnam perdideris si Palamedis avem"
- (14) Medina del Campo, 1544, "De la tilde".
- (15) Geoffroy Tory: *Champfelury. Au quel est contenue l' art et science de la deue et vraye proportion des lettres*. París, 1529, xxii v./xxiii r. "B. Vrania, Loeuil dextre. C. Calliope. Loeuil senestre. D. Polymnia. Loreille dextre. F. Melpomene, Loreille senestre, G. Clio, La narine dextre, K. Erato. La narine senestre, P. Terpsicore, La bouche. Q. Euterpe. Le lieu pour decharger le ventre. T. Thalia. Le membre naturel a vriner. L. Musica. Le cerueau. M. Astronomia, Le poulmon, N. Arithmetica. Le Foye. R. Geometria. Le cueur. S. Rhetorica. La ratte. X. Dialectica. Le nombryl. Z. Grammatica. Le peny. A. Iusticia, La main dextre. E. Fortitudo. La main senestre. I. Prudentia, Le pied dextre. O. Temperantia. Le pied senestre. V. Pasythea. Lespaule dextre. Y. Egiale. Lespaule senestre. H. Euphrosyne. Le croption".
- (16) "De Y littera", *Anthologia Latina*. Reise, I, Fasc. 2. n° 632. Véase la traducción, *infra* en nota 24.
- (17) III 34-35, "Et tibi quae Samios deduxit littera ramos/surgentem dextro monstravit limite callem", Nebrija, *A. Persium Flacuum Poetam Satyricum Interpretatio*. Compluti, 1514. Los comentarios y traducciones de Persio suelen contener una explicación de la *littera pythagorica* que ayudó mucho a su difusión, *vid.*, entre las muchas posibles, *Satyrae cum quinque commentariis*, J. Badius Ascensius, París, 1523, III; El Brocense, *A. Persii Flacci satyrae sex cum ephrasi et scoliis*. Salmanticae, 1591; así como la traducción de Dryden: "The reproach of Idleness or Against the luxury and vices of the rich", en *Miscellaneous Works*, IV. London, 1760; y la de Diego López: *Las seis sátiras de Persio con declaración magistral en lengua castellana*, S. l., s.a.
- (18) "De vero cultu", VI, iii "Dicunt enim humanae vitae cursum Y litterae similem", *Opera accenserunt Xysti Betuleii Commentaria*. Basileae, 1553 *Cfr.* Cruceus Piccardus, *Littera Pythagorae Y cum divina L. Lactantii Coelii Firmiani explanatione*. Lugduni, 1536.
- (19) "Y Pythagorae bivium ramis pateo ambiguis", "De litteris monosyllabis graecis et latinis", *apud Edyllium V. Technopaegnon* (*Opera*, Burdigalae, 1580, 245).
- (20) "Qui autem paruulus est et sapit ut paruulus, donec ad annos sapientiae veniat et Pythagorae littera enim perducit ad bivium, tam bona ejus quam mala..." *Epistolae*, CVII, "Ad Laetam. De institutione filiae"; *asimismo*, LXVI, "Ad Pammachium, De dormitione Paulinae" y *Commentarius in Ecclesiasten*, cap. X; *Patrologia Latina*, XXII, 684 y 645, para las epístolas, y XXIII, 1103, y 1146-1147 para los comentarios sobre el *Eclesiastés*.
- (21) "Litteram quoque, quam bivium mortalitatis assesere prudens Samius aesti-



mauit", *De nuptiis Philologiae et Mercuri Lib. VIII*, II, 102.

(22) *Ut supra*, nota 12.

(23) Para los muchos textos medievales que hablan de la letra samia, *vid* las obras reseñadas en la nota 5, así como R. Baron: "Hugues de Saint-Victor et Pythagore" en *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale* XXX (1963) pp. 145-148; y Max Manitius: "Beiträge zur Geschichte Römischer Dichter im Mittelalter" en *Philologus* (Berlín), XLVII (1889).

(24) "La moralidad de Virgilio sobre la letra de Pythagoras" *apud La Eneida de Virgilio*. Çaragoça, 1586, 321 *Cfr.* la traducción italiana de Pansa, *op.cit.* "La divisa in due parti e in due corna / lettera di Pitagora famosa"; y la portuguesa de Luis António de Azevedo: "Versos de un antiguo poeta escolástico sobre a letra de Pythagoras atribuidos a Virgilio", *apud Versos de ouro*. Lisboa, 1795, que repite una anterior de Franco Barreto: "De Pythagoras parece / a letra em ramos partida / que os dous caminhos da vida / aos olhos nos oferece".

(25) A partir de *Infierno*, I, 1-3. *Cfr.* P. Damon: "Geryon, Cacciaguida and the Y of Pythagoras", en *Dante Studies*, 85 (1967), pp. 15-32.

(26) "Novimus Pythagoram samium vitam humanam divisisse in modum y literae", *Ad Aeneidem*, VI, 136 ("Hic locus est parteis ubi se via findit in ambas / Dextra, quae Ditis magni sub maenia tendit, / Hactiter Elisium nobis, at laeva malorum / Exercet paenas et ad impia Tartara mittit") *P. Virgilii Opera cum Servii commentariis*, Brixiae, 1546. *Cfr.* A. Novara: "Les images de l'Elysee vergilien" *apud La mort, le mal et l'eau-delà dans le monde romain*, Caen, 1987, pp. 321-349.

(27) Contra la opinión de Panofsky (*op. cit.*, 155) de que el tópico de la elección de Hércules no habría reaparecido hasta el *De laboribus Herculis* de Salutati, Theodor Mommsen ha demostrado que Petrarca hizo uso repetido de dicho tópico, en "Petrarch and the story of the choice of Hercules", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (London) XVI (1953) pp. 183-187. Al hilo de esta discusión, Mommsen expone cómo "for whereas Cicero said... that Hercules 'saw tho ways', Petrarch stated more explicitly that the hero found himself 'as it was in bivio' (183). Sobre Petrarca y el bivio pitagórico, *vid.* Francisco Rico: *Vida y obra de Petrarca, I Lectura del secretum*. Ed. Antinore. Padova, 1974, pp. 163, 303-306, 517, y, como fundamento último, Charles Trinkaus: *The poet as philosopher. Petrarch and the formation of Renaissance consciousness*. Yale U.P., New-Haven-London, 1979; *In our image and likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist thought*, 2 vols., Chicago, 1970; y

Klaus Heitmann. *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarca Lebensweisheit*. Köln-Graz, 1957. Jenofonte, en sus *Memorabilia* (II, i, 21-34) narra cómo el sofista Pródico elaboró un apólogo sobre la elección de Hércules entre el Vicio y la Virtud, fábula que bebía en la poesía de Hesiodo (*Trabajos y días*, 287-293) y, aún más allá, en la tradición de las dos vías de la vida —sobre esto, *vid.* Franz Cumont: *After life in Roman paganism*, 1922, reed, Dover, New York, 1959; y C. Pascal, *Le credenze d'oltratombrà nelle opere letterarie dell' Antichità classica*, Torino, 1932. Las dos vías de la vida fueron un tópico muy frecuentado por los autores antiguos; Dimier, *op. cit.*, recoge su presencia en Ovidio, *Amores*, III, 1; Silio Itálico, *Punica*, XV, v. 18; Aristófanes, *Nubes*, 361; Platón, *República*, II, vii, 364; Clemente de Alejandría, *Stromata*, V, 606; Luciano, *Sommium*, 17. El tópico se difunde enormemente al haber dejado su huella en el *De officiis* de Cicerón (I, xxxii) y la *Ad adolescentes* de san Basilio, *Patrologia Graeca*, XXXI, pp. 573-574. *Cfr.* Guido Martellotti, *Vicende medievale di Ercole*, Roma, 1953.

(28) Mateo, VII, 13: "Intrate per angustam portam: quia lata porta et spatiosa via est, quae ducit ad perditionem et multi sunt qui intrant per ea. Quam angusta porta, et via arcta est, quae ducit ad vitam; et pauci sunt qui invenniunt eam!". Para las otras muchas alusiones en la Biblia: Jerónimo Lloret, *Sylva seu potius hortus floridus allegoriarum totius Sacrae Scripturae* (1570), *Coloniae Agrippinae*, 1681, voces "Via, Iter, Semita, Callis, Viator" —Pitágoras se halla entre el reducido número de filósofos elegidos para ilustrar esta sagrada *Sylva*. No hay que olvidar la idea cristiana del hombre peregrino continuamente en posición de elegir entre los dos ramos del bivio pitagórico; sobre esto, véase, Gerhart B. Ladner. "Homo viator. Medieval ideas on alienation and order", en *Speculum* (Cambridge, Mass.) XLII (1967) pp. 233-249.

(29) "Entrada del Mundo". I. Clásicos Castellanos. Madrid, 1971, 65-66, *Cfr.* la edición de M. Romera Navarro. Londres, 1938, I, pp. 174-175, *maxime* nota 45. En términos similares, *El discreto*, "Culta repartición de la vida de un discreto": "Emula el arte, intenta repartir la moral, vida ingeniosamente varia. En una palabra la dijo Pitágoras y aun menos, pues en una sola letra y en sus ramos cifró los dos caminos tan opuestos del mal y del bien". Madrid. Aguilar, 1963, p. 139.

(30) La búsqueda de esta simbiosis no era una pretensión sorprendente; otro ejemplo castellano es la *Theologia symbolica sive hieroglyphica pro totius Scripturae Sanctae*, Salmanticae, 1597, de Andrea de Acitores. Para los términos generales, D.C.

Allen, *Misteriously meant. The rediscovery of pagan symbolism and the allegorical interpretation in the Renaissance*, The Johns Hopkins U.P., Baltimore-London, 1970. *Cfr.* M.V. David: *Le débat sur les écritures et l'hieroglyphe aux XVII^e et XVIII^e siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*. SEV-PEN. Paris, 1965.

(31) *Ad adolescentes quomodo possint ex gentiliis libri fructum capere, ut supra nota 27; vid.* Luzi Schucan: *Das Nachleben von Basilius Magnus "Ad Adolescentes"*. Ein Beitrag zur Geschichte des Christlichen Humanismus, Droz, Geneve, 1973; y P. J. Fedwick (ed.), *Basil of Caesarea. Christian, Humanist, Ascetic*. Toronto, 1979. El juicio sobre el valor de *Ad Adolescentes* en el Humanismo Cristiano lo tomamos de Eugenio Asensio: "Juan Maldonado (c. 1485-1554) y su "Paraenesis" o el humanismo en la época de Carlos V" *apud* Juan de Maldonado: *Exhortación a las buenas letras contra la turba de los gramáticos*. Universidad Pontificia de Salamanca-F. U. E., Madrid, 1980, pp. 5-92.

(32) Tory, *Champfleury...* fol. lxii v.

(33) Usamos "espíritu" a partir de Lloret, *op. cit.*, quien, en las alegorías de las Escrituras, distingue entre *litera* "primus sensus quem scriptura facit" y *spiritum*, "sensus spirituale", voz "Litera".

(34) "...dextro cornu arctior tendit ad sidera, levo latior in terram curvata reflectitur", *Epistolarum libri*. Apud Samuelem Crispinum, 1601, XIII, iii. La referencia a Rossi (*Le familiari*. Firenze. Sansoni, 1933-1942), citada por Mommsen, *op. cit.*, 187. *Cfr.* S. Gregorietti y E. Vassali: *La forma della scrittura. Tipologia e storia degli alfabeti dai sumeri ai giorni nostri*. Feltrinelli. Milano, 1988; y Stanley Morison, *Selected essays on the history of letter-forms in manuscript and print*. Cambridge U.P., 1980-1981; así como, Palatino: *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte di lettere*. Roma, 1544; e Yciar: *Orthografía práctica exemplificada en letras tiradas en láminas de madera*, Çaragoça, 1550.

(35) *Vid.* A. Henkel y A. Schöne; *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII jahrhundertes*, Stuttgart, 1978. Ejemplos: Anulus: *Picta Poesis ut pictura poesis erit*. Lugduni, 1552; Bruck Argemundt: *Emblemata moralia et bellica*. Argentorati, 1615; y *Les emblemes moraulx et militaires*, Strasbourg, 1616; Costalius: *Pegma cum narraticibus philosophicis*. Lugduni, 1555; Lorichius Hadamarius: *Aenigmatum libri III*. Francoforti, 1545; Paradin: *Symbola heroica*, Antuerpiae, 1567; y Ropllernhagius: *Selectarum emblematum centuria secunda*, Ultraiecti, 1613.

(36) Picinello: *Mundus symbolicus*. Coloniae Agrippinae, 1681, Cap. XIV. La

calificación de Pitágoras, en Pinto, *Imagen de la vida...*, 109. No hay que olvidar que su fama se vinculó al mundo hermético por medio de Yámblico, Filolao y la Tabla de Cebes.

(37) *Vid. Bericht über eine Reisen in Lydien und der Südlichen Aiolis, ausgeführt 1906.* Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1910; y August Brinkmann: "Ein Denkmal des Neupythagoreismus", en *Rheinisches Museum für Philologie* (Frankfurt am Mein) 66 (1911) pp. 616-625 (Cfr. De Ruyt, "L'idée..." que discute la inscripción-epigrama de la tumba 141-142; y Cumont, *After life...*, pp. 150-151.

(38) *Vid* las obras referidas *supra* en la nota 5.

(39) *Narrenschiff*, Basilea. 1494, cap. 107. *Vid.* Friedrich Winkler: *Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff*, Berlin 1951; y Beat Mischler: *Gliederung und Produktion des "Narrenschiffes"* (1494) von Sebastian Brant, Bonn, 1981.

(40) *Institutio Principis Christiani (Opera Omnia)*, IV. Basileae, 1540), 436 "Iam tum infantulo, fabellis amoenis, apologis festivis, lepidis parabolis, insinuet quae post grandiori sit serio praecepturus".

(41) *Monas Hieroglyphica Ioannis Dee. Londinensis, ad Maximilianum Dei Gratia Romanorum, Bohemiae et Hungariae Regem Sapientissimum.* Antuerpiae, 1564. Ese mismo año se convertiría en emperador a la muerte de Fernando I. Cfr. la exposición del arbor en *Giulio Cesare Capaccio*, Delle imprese trattato in tre libri diviso, Napoli. 1592.

(42) "Praefatio ad Regem Maximilianum", fol 3 r, Sobre Dee, *vid.* P. J. French, *John Dee; the world of an Elizabethan Magus*, London, 1972, Cfr. con Michel Freiber von Aitzing, *Pentapulus Regnorum Mundi*, Antuerpiae, 1579, dedicada a Rodolfo II.

(43) ANTONII HONCALAE YAN- GUENSIS SA-/crae Theologiae Magistri, Abulen. Canonici Penta-/plon Christianae pietatis/[armas imperiales]/INTERPRE- TATVR AVTEM PENTA-/plon quintu- plex explanatio /Cum privilegio. Compluti excudebat Joannes Brocarius anno salutis nostrae millesimo quinquagesimo qua- dregesimo sexto mense Novembri). 8 hojas + CXXXVI fols. + 1 hoja.

(44) Su biografía más completa es la de Baldomero Jiménez Duque en *La escuela sacerdotal de Ávila del siglo XVI*, Universidad Pontificia de Salamanca -F.U.E., Madrid, 1981, a quien seguimos. Esta semblanza se puede completar con los datos de Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, I, 129-130; A. González Gómez, *Hijos ilustres de Soria y su partido*, Soria, 1912; Enrique Llamas Martínez, "Antonio de Honcala, eminente bibliista (1484-1565). Datos inédidos

para su biografía" *apud Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez. Estudios históricos*, F.U.E., Madrid, 1986, 445-456; V. Muñoz Delgado, *La lógica nominalista en la Universidad de Salamanca*, Estudios, Madrid, 1964; Melquiades Álvarez, *La teología española en el siglo XVI*, II, B.A.C., Madrid, 1977; T. Martín, *vox signans apud Diccio- nario de Historia Eclesiástica de España*, III, Madrid, 1972, 1808-1809; y Vicente Beltrán de Heredia, *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, II y III, Universidad de Sala- manca, 1970-1971. Silíceo, en la *Grammati- ca Propaegnia* (c. 1520), Arnald Schurer y Blas González, en sus *Opuscula* de 1551, y Francisco de Vargas, en *Commentaria in Genesis* de 1555, le dedican laudes poéticas (*vid. infra* n. 59). Además, Tomás Sobrino Chomón, en *Episcopado abulense. Siglos XVI-XVIII*, Ávila, 1983, 247, cita un *Elo- gium nomenclator Magistri Antonii cogno- mine Honcala*, obra de J. Tello, Salamanca, 1780.

(45) P. Ribera, *Vida de la M. Teresa de Jesús*, Salamanca, 1590, III, V. "Del espíritu de profecía que tuvo"; la otra cita, Jiménez, *op.cit.*, 75.

(46) Palencia, *Actas Capitulares*, años 1512-1515, citado por Matías Vielva en su introducción a *la Silva Palentina* de Fernán- dez de Madrid, n. 12 (reed, Palencia, 1976), Salamanca, en el curso de 1511-1512 susti- tuye a Sánchez de Béjar en la cátedra de Salterio; en el de 1527-1528, la de Santo Tomás. En 1530, se desestima su pretensión de la cátedra de hebreo, caldeo y árabe, al parecer porque no era muy versado en esta última lengua, y sólo se acepta que regente esta cátedra con el maestro Pablo Coronel, cosa que hará por muy breve tiempo, Jiménez, *op.cit.*, 70-71, quien toma los datos de los bularios del P. Beltrán.

(47) El elogio del Arcediano, que había elegido a Honcala para suceder a Martín de Arévalo en el estudio palentino, en *Gram- matica Propaegnia*, s.l., s.i., s.a. 10 r., aunque Norton (nº 521) la cree de Salamanca, Juan de Porras, C. 1516-1520; desde luego, es anterior a 1524, fecha en que fue comprado en Medina del Camo, por diez maravedíes, el ejemplar existente en la Biblioteca Col- lombina (*Catálogo de los libros impresos*, IV, 73-74). Nicolás Antonio entresaca algu- nas líneas de este elogio al Arcediano, *Bibliotheca Hispana nova*, I *vox signans*. Sobre la llegada de Silíceo —Honcala fue el encargado de traerlos desde París— Muñoz Delgado, *op. cit.*, 83-85. La cita —"theologi- ca palestra, tum discendo, tum docendo"— la tomamos de una de las dedicatorias de sus *Opuscula*.

(48) *Vid.* M. Álvarez, *op. cit.* 549; E. Llamas, "Orientaciones sobre la historia de la teología española en la primera mitad del siglo XVI" *apud Repertorio de Historia de*

las Ciencias Eclesiásticas en España, (RHCEE) I, Salamanca, 1967, 25-174; e I, Rodríguez, "Espirituales españoles (1500-1572)" *apud RHCEE*, III, Salamanca, 1971, 417-625.

(49) *A. Persium Poetam Satyricum In- terpretatio* (1503), Compluti, 1514. En la *Grammatica Propaegnia*, de las que está tomando ese apelativo tan posesivo (16 r.) elogia a Antonio como "grammaticus exac- tissimus, diligentissimus historicus atque facundus orator et denique doctissimus his- paniarum Varro" (20 r). Sobre el literalismo de los humanistas, *vid.* S. I. Camporeale, *Lorenzo Valla. Umanesimo e Teologia*, INSR, Firenze, 1972; y J.- H. Bentley, *Humanists and Holy Writ. New Testament Scholarship in the Renaissance*, Princeton, U.P., 1983.

(50) La "calumnia" de Valla tenía que ver con un pasaje del libro IV de la *Eneida*; sobre Honcala y Fernández de Madrid, *supra* n. 47.

(51) Sobre la "filología bíblica" nebri- sence *vid.* F. Rico, *Nebrija frente a los bárbaros. El canon de los gramáticos nefas- tos en las polémicas sobre el humanismo*, Universidad de Salamanca, 1978, *maxime* 64-69; y E. Asensio, "Juan de Maldonado...". Sorprende no encontrar mención alguna a Honcala en el *Erasmus y España* de Batai- llon.

(52) Mss. 7923-7934. *Vid.* Martín de la Torre y Pedro Longás, *Catálogo de los códices latinos de la Biblioteca Nacional. Bíblicos*, Madrid, 1935, nº 193. Cfr. Klaus Reinhardt, "Die /Biblichen Autoren Span- niens bis zum Konzil von Trent" *apud RHCEE*, V, Salamanca, 1976, 9-242.

(53) "...verborum reconditus sensus in lucem eruerem", Nebrija, *Tertia Quinquagena*, Alcalá, 1516; *cit.* por Rico, *op. cit.*, 65. En la gramática clásica, las cuatro fases del trabajo textual son *lectio*, *emendatio*, *enarratio* y *judicium*, *vid.* H. I. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, De Bocard, París, 1938. Cfr. Camporeale, *op. cit.*, *maxime* III, I, "I criteri dell' ars gram- matica desunti della *Vulgata* latina e del testo greco del Nuovo Testamento, la ricer- ca della *emendata lectio* e il problema della *Vulgata*, la técnica della *enarratio* e l' esegesi scritturista", 284-30.

(54) Citado por B. Jiménez, *op. cit.*, 73. Véase la "Praelocutio ad lectorem" del *Thesaurus*, XII. Honcala también llama a su obra *Sacrarum Pandectarum Libri*, y *Sacra- rum Intelligentiarum Libri*.

(55) Así define el *Thesaurus* Fernández de Valencia en *Historia de San Vicente*, 67) Desde luego, no parece que esté en Ávila a fines de 1782 cuando se hace inventario de la librería del extinguido colegio jesuita (Archivo Histórico Nacional, Códices 807 B). Una nota al margen del texto de



Fernández de Valencia explica cómo pudieron salir de Ávila y llegar a Madrid: "Cuando la expulsión de los regulares de la Compañía, pidió esta obra y la llevaron al ilustrísimo señor Campoamor (*sic*, por Campomanes), fiscal de Su Majestad en el Real y Supremo Consejo de Castilla". Citado por Sobrino Chomón, *Op.cit.*, 247, nota.

(56) *Thesaurus*, I. I r.; la censura de Zárate, sin foliar al final del códice. Es muy interesante comparar el *Thesaurus* con la obra del jesuita Juan Fernández, *Divinarum Scripturarum iuxta Sanctorum Patrum sententias locupletissimus Thesaurus*, Methymnae a Campo, 1594.

(57) *Vid ut supra* n. 31.

(58) E. Asensio, "Juan de Maldonado...", 13.

(59) *Epiniçion Abulae dictum pro Carolo Imperatore adversus Barba Roxam*, Compluti, Eguía, 1536; *Brevis, eximius tamen et compendiosus de Decimis ecclesiasticis tractatus*, Compluti, Brócar, 1540; *Index locupletissimus in universa opera quae divi Hieronymi titulo inscripta circumferuntur*, Compluti, Brócar, 1545; *Opuscula septedecim lectu digna sex et quinquaginta tractatibus absoluta variaque doctrina relecta in publicam utilitatem maxime autem sacerdotum nunc omnium primum edita*, Salmanticae, Portinariis, 1551; *Commentaria in Genesim*, Compluti, Brócar, 1555. Fue corrector —el colofón reza: "Honcala castigatore"— del *Triumphus Christi Jesu contra infideles* de Cristóbal de San Antonio (Salamanca, 1524) y examinador de la *Confutación del Alcorán* de Lope de Obregón (Granada, 1555) por encargo de Álava y Esquivel, que lo llama "nuestro amado hermano doctor Honcala".

(60) *Pentaplon*, "Ad Augustissimum Hispaniarum Principem D. Philipum, Caroli quinti Caesaris filium, Antonius Honcala

professione Theologus Abulensis Ecclesiae Canonicus". Los subrayados son nuestros.

(61) Utilizamos estos términos en el mismo sentido que *supra* nº. 33.

(62) *De divino nomine Jesus per nomem tetragrammaton significato libert unus*, Toleti, 1551. La cita en 36 r: "Egressus ab illa divina peripheria descendit ad nos ut factus homo". En París, 1519, Silíceo había publicado una famosa Arithmetica siguiendo al Delphiniate.

(63) *Op. cit.* lxiii r./v.

(64) —La descripción se basa en los prefacios "Ad Augustissimum Principem" "Ad lectorem" y "Ad spectatorem", de donde provienen todas las citas. *Cfr.* W. Harms (ed.). *Deutsche Illustrierte Flugblätter des 16 und 17 Jahrhunderts*, III Tübingen, 1989, núms. III. 96-III. 102.

(65) Sobre cruces en Y,, vid, Lipsio, *De cruce libri tres ad sacram profanamque historiam utiles*, Antuerpiae, 1591; y los ejemplos de V. Lasareff, "Two newly-discovered pictures of the Lucca school" en *The Burlington Magazine* (London) LI (1927) 56-67. Forma de Y tiene también la cruz en dos láminas que Bonasone (1546) y Lanfreri (1547) grabaron a partir de una *Pietà* de Venusti (Haarlem, Teylers Stichting) —a su vez réplica de la *Pietà* que Miguel Angel había hecho para Victoria Colonna— y que colocaron debajo del lema "Non vi si pensa quanto sangue costa"



Alberto Durero-Sebastian Brant, *Narrenschiff*, Basilea, 1494.

(Dante, *Paradiso*, XXXIX) ; *cfr.* Bernice Davisson, "Drawings by Marcello Venusti" en *Master Drawings* (New York) XI (1973) 3-19; y De Tolnay, "Michelangelo's Pietá composition for Vittoria Colonna" en *Record of the Art Museum of Princeton University*, XI (1953) 44-62.

(66) *Vid. supra* ns. 16 a 23 y 26 a 28.

(67) Grabada en Roma; Biblioteca Nacional, E.R. 1284, nº 289. San Bernardo, "Diecisiete sermones sobre el salmo 90. Sobre el undécimo verso: "Él mandó a sus ángeles que te guarden en todos tus caminos" *apud Obras*, I, BAC, Madrid, 1953. La genealogía de la idea de subir al cielo ascendiendo por los grados de una escalera en Cumont, *op.cit.*

(68) *Vid.* W. J. Ong, "Latin language study as Renaissance puberty rite" en *Studies in Philology* (Chappel Hill) LVI-2 (1959) 103-124; y Rico, "Laudes litterarum. Humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento" *apud Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, 1978, 895-914.

(69) *Cruceus*, *op. cit.* 3,4

(70) *Tory op. cit.* lxxii v.

(71) Roma 1581, B. N. M. E. R. 1284, nº 288. La cita: "hac unica pagella studiosis iuvenibus duplici vitae humanae finem ostendere".

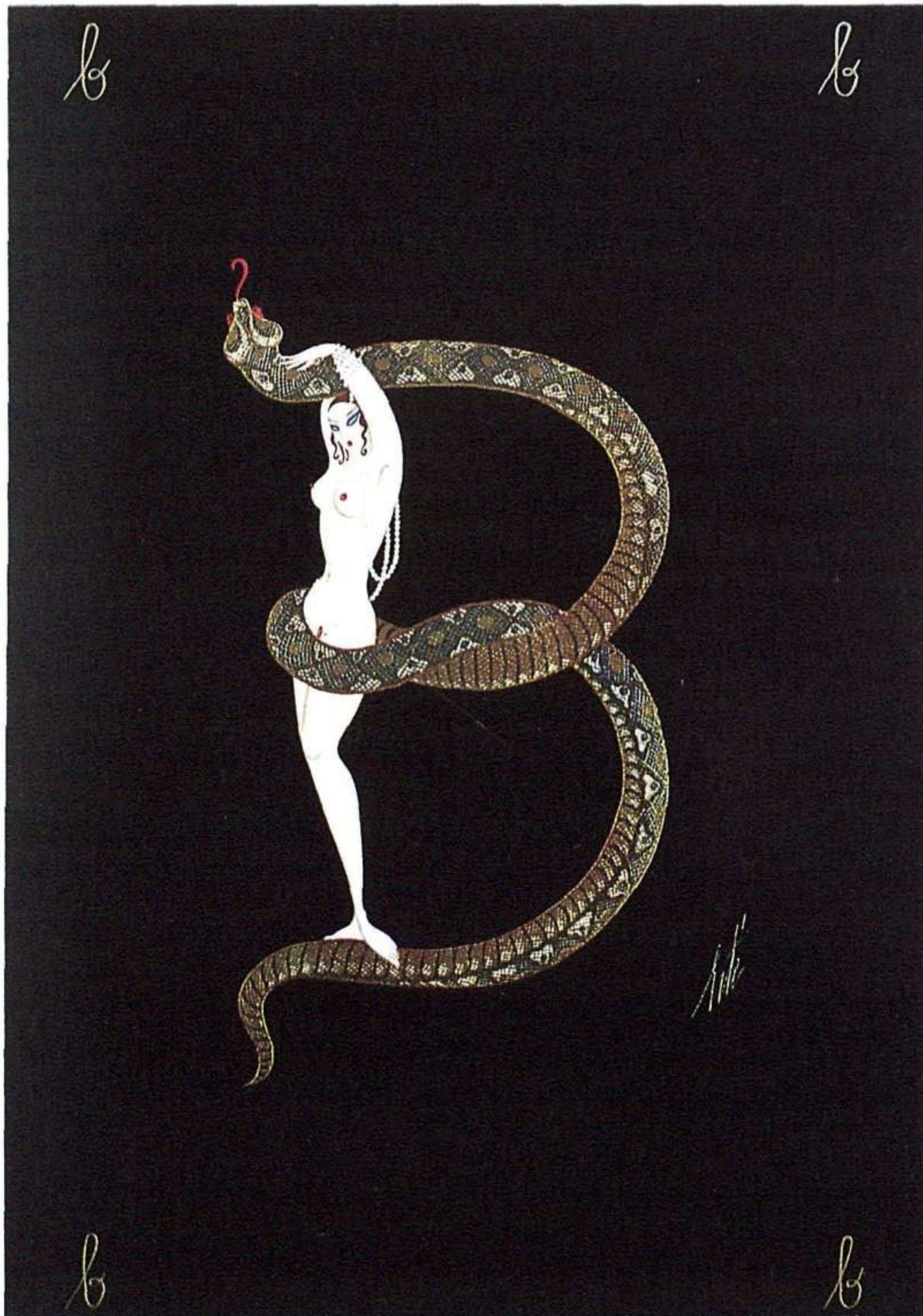
(72) *Vid.*, L. Schucan, *op. cit.*, "Die Rezeption in Spanien", 204-209.

(73) *Institutio...*, 435 ss.

(74) B. Jimenez *op. cit.*; 75. "CE VIATOR CE / HOC MARMORE AETERNAT / DD ANTONIVS HONCALA DIVAE / HUVS ECCLESIAE CANOVICVS / ECCLSIASTES DOCTRINA / SALMANTICAM UNDECIM / VOLVMINIBVS SAPIENTIAM / BONORUM EFFVSIONE PAVPE / RES CANDIDISSIMIS LILIIS / VIRGINITATEM OPVLENTAT / OBIIT II SEPTM / DLXV MIRARE ABI".

imágenes

pa



ra

le

er.

Alfabeto de Erté. Letra B. 1927.

algunos alfabetos antropomorfos
rosario camacho



A LETRA, signo que sirve para representar sonidos en nuestras lenguas, es el vehículo de la comunicación. El punto de partida es la imagen y, en un principio, representado y representante estuvieron extraordinariamente ligados. Desde los orígenes se

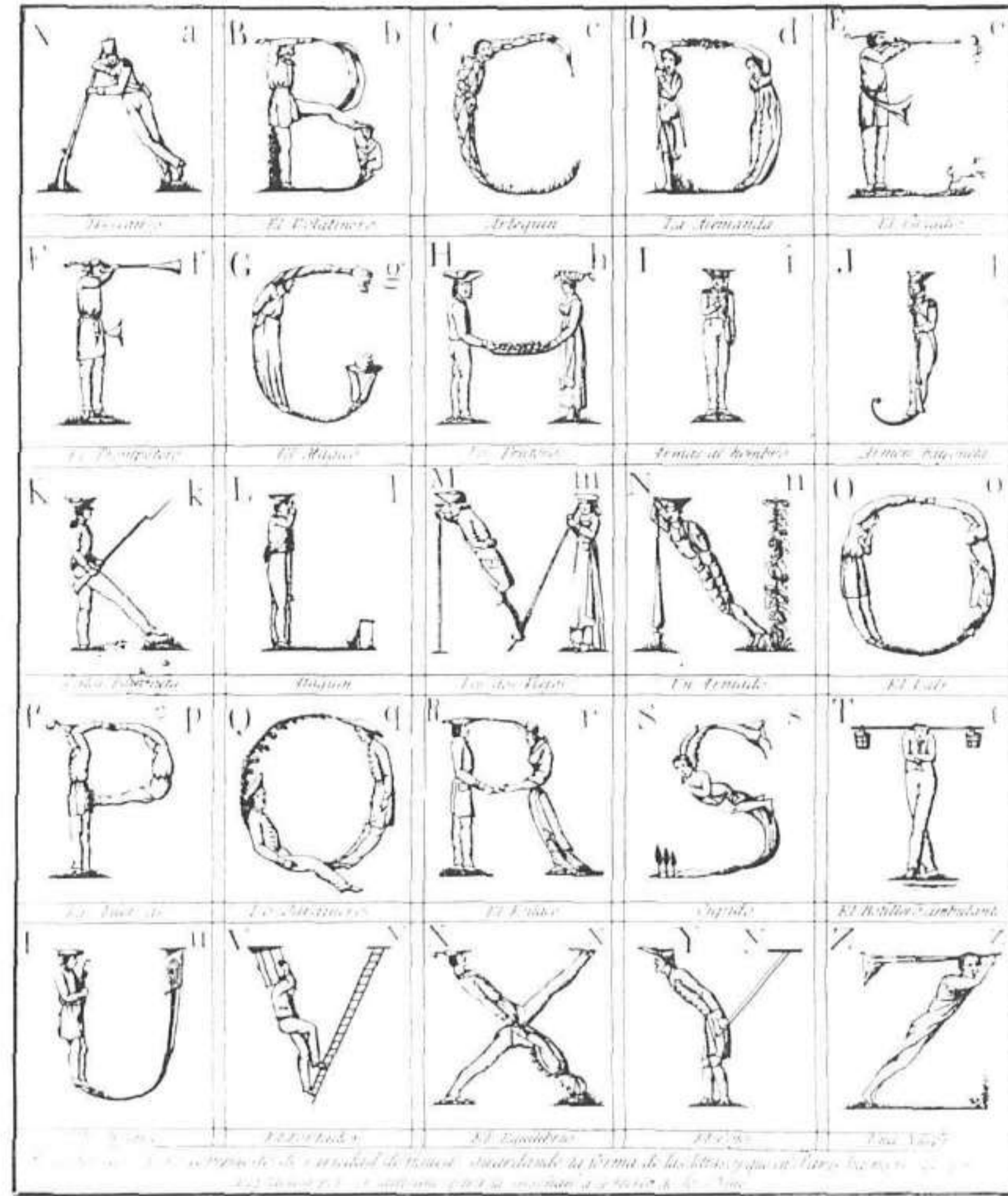
realizaron signos para transmitir mensajes, la imagen fue el lenguaje común de la humanidad y así lo indican las representaciones prehistóricas, pero aún pasarían muchos milenios hasta la aparición de la escritura como proyección abstracta del pensamiento, y en muchos sistemas, tanto en el Extremo Oriente como en el Próximo, dibujo y escritura permanecen unidos (1). Aunque los signos escritos se remontan al cuarto milenio, y en el tercero ya aparecen los primeros documentos con escritura jeroglífica, el primer modelo de alfabeto fonográfico será el de los fenicios, que se sitúa hacia el año 1000 a. de J.C., quienes en su trasiego comercial, lo divulgaron por el Mediterráneo, pero hasta el siglo III no se creó el alfabeto latino compuesto inicialmente por 21 letras, al que se añadirían la Z y la Y en el transcurso del siglo I, en época de Cicerón (2).

Originariamente toda la escritura latina era en mayúsculas, pero ya a partir de los siglos I y II se fueron creando otras letras más pequeñas, minúsculas, que se utilizarían para el texto de los libros quedando aquéllas para las iniciales, cabeceras y títulos (3). Esto implicó una diferenciación en el conjunto de la página que se enfatizaba mediante la decoración del propio signo, que, inicialmente, fue el único elemento ornamental del texto, y se llevó a cabo mediante manipulación y distorsión controlada de la letra. Después, y paralelamente, otras imágenes podían ilustrar el texto. Ese deseo de decoración y enriquecimiento es tan antiguo como la escritura misma, pero hasta el siglo VI se basó únicamente en variaciones de color o tamaño, desde entonces a hoy las alternativas han sido infinitas dando lugar al extraordinario desarrollo de las artes del libro: la miniatura y la tipografía (4).

Todavía en la Edad Media eran pocos los laicos que dominaban la escritura siendo los monjes los que se encargaban de trasladar al pergamino o al papel los textos, actuando generalmente como copistas más que como creadores. No obstante, sí crearon en un plano

diferente, el de la caligrafía y miniatura, arte que se desarrollará brillantemente desde Carlomagno (5).

En la Antigüedad había pocos textos con ilustraciones u otro tipo de ornato, fundamentalmente en tiempos del rollo, aunque excepcionalmente existieron ejemplares ricamente decorados, pero en el proceso de transpo-

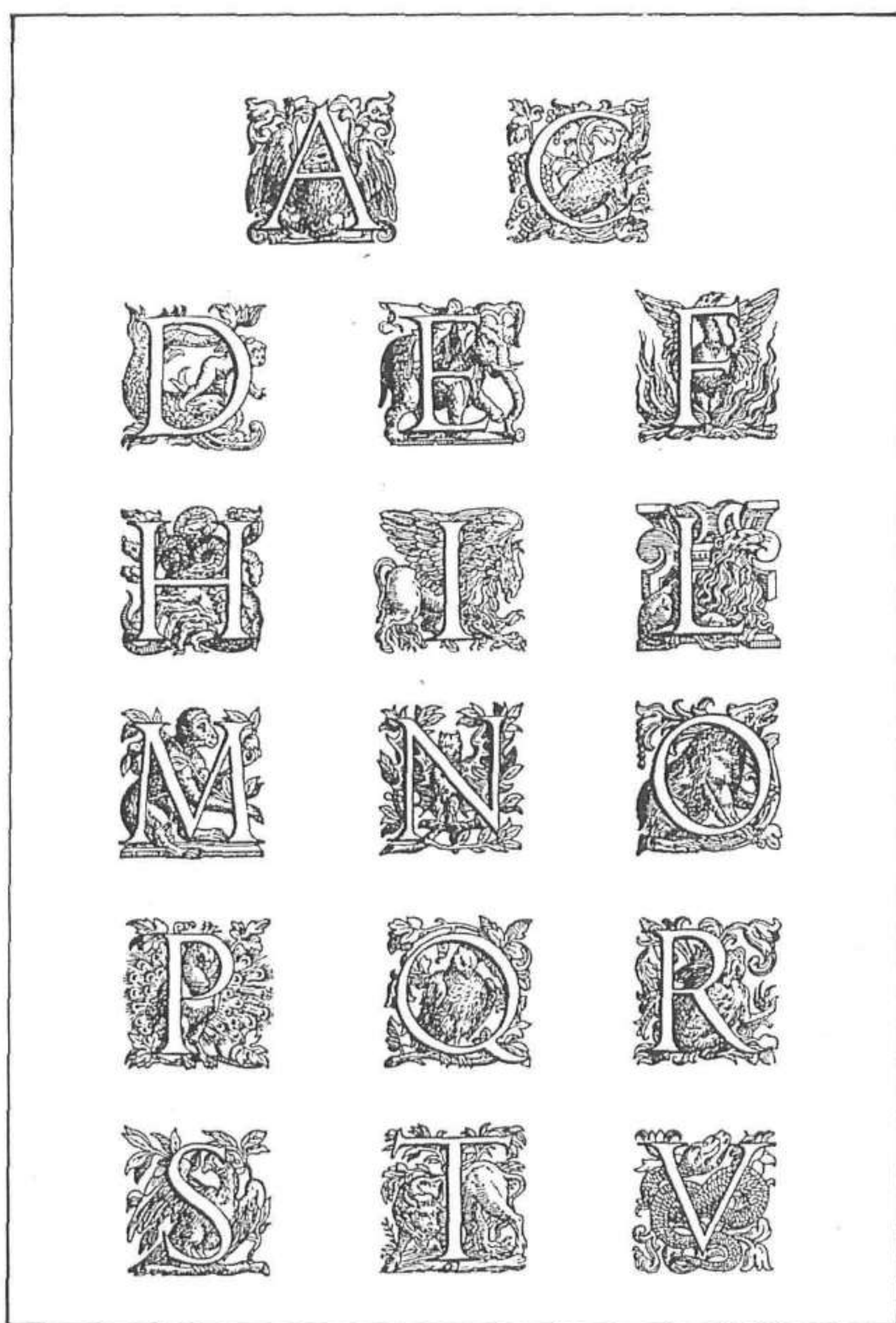


Alfabeto antropomorfo para enseñar a los niños. Siglo XIX. Caligrafía Nacional.

sición sólo una pequeña selección de las ilustraciones u ornamentación pasó al códice o encontró en éste algún equivalente. Una serie de circunstancias contribuyeron a ello, entre las que no es la menos importante que este paso coincide con una desvalorización de la experiencia visual que influyó en la actitud hacia la representación y conduciría a posiciones iconoclastas en el Mediterráneo oriental. No obstante, donde se mantuvo la afición a las imágenes se empezó a ver la realidad como un *símil del verdadero ser, un indicador, es decir, un signo*. Y si todo lo visible tenía un valor supletorio, la representación plástica debía tener carácter simbólico, un lenguaje de símbolos más o menos abstractos. El lenguaje de las imágenes se interrelacionaría así con el lenguaje escrito del libro, abriéndose amplias perspectivas para la convivencia creativa entre la palabra y la imagen y a esto deben su origen y desarrollo muchas de las más fantásticas invenciones decorativas del Medievo,

entre ellas las iniciales "historiadas" donde las escenas se desarrollan en el interior de la letra o las "figurativas", en las que el cuerpo de la letra está formado por figuras y escenas (6).

Como este trabajo se centra en algunos alfabetos figurativos antropomorfos, citaré solamente algunos ejemplos medievales de este tipo. El vocabulario ornamental utilizado en las primeras iniciales figurativas es zoomorfo, formado fundamentalmente a base de peces y pájaros, como vemos en el *Hexameron de San Ambrosio* (Corbie, segunda mitad del siglo VIII), pero también, poco después del 800, aparecen otros animales



Alfabeto de los hermanos Aldi, Venecia. Siglo XVI.

en el cuerpo de la letra e incluso figuras humanas formando escenas, en el *Salterio de Corbie*. Aunque durante los siglos siguientes no encontramos este tipo de figuras, en la transición de siglo XI al XII resurgirá la fantasía artística sobresaliendo los miniaturistas de Borgoña que iluminaron una edición de varios volúmenes de la obra de Gregorio, *Moralia in Job*, llevando la inicial figurativa a una gran perfección y en las que se

utilizaron escenas cotidianas. En el gótico tardío la inicial figurativa, utilizando modelos arcaizantes, tendrá un epílogo brillante, sobre todo en documentos, y en el muestrario de un miniaturista, Giovannino de Grassi (h. 1340), se encuentra un alfabeto completo en el que superpone un bestiario románico a la escritura gótica, mezclándose lo sagrado y profano, los animales salvajes y domésticos, etc. En éste se inspira el del maestro E. S. (h. 1467) aunque es de estilo más personal y supone la aparición de figuras orientales, chinos y mogoles reconocibles por su indumentaria, en el cuerpo de la letra (7).

Los hombres del Renacimiento trataron de abarcar todos los conocimientos interesándose también por la caligrafía y, recogiendo la herencia pitagórica, se hace depender el trazo de la arquitectura y geometría como nos demuestra Luca Paccioli. A partir de esta época se desarrolla ampliamente el proceso de alfabetización que implicaría una mayor demanda de libros, y junto al desarrollo de la imprenta se generalizó también el arte de la escritura a mano y los artistas de la decoración de libros dedicarían su habilidad a la enseñanza de la caligrafía y a la producción de manuales de instrucción (8).

El Tratado de Tory de Bourges, *Champ Fleury* (9), fue fundamental, ya que en los diez años siguientes a su aparición se fue efectuando la sustitución de la letra gótica por la latina (10). En el Libro II de éste, critica a Paccioli porque había tomado las letras de Leonardo pero no las dibujó con la debida proporción, lo cual logra Durero y sería criticado por Servidori (11), en el siglo XVIII, que considera su obra caprichosa y las letras incorrectas. Tory no realizó un alfabeto antropomorfo, aunque sí presenta uno que llama fantástico compuesto por objetos, pero su Tratado es más sugerente y complejísimo, ya que, considerando que las letras han sido inventadas por inspiración divina, reduce las del alfabeto latino a las proporciones del rostro y cuerpo humano e introduce un contenido alegórico estableciendo un sistema de correspondencias entre las letras y las diferentes partes del cuerpo en conexión a su vez con las musas, las artes liberales y las virtudes cardinales. Así va construyendo figuras en las que demuestra que una sola letra puede concentrar los elementos esenciales del conocimiento, ofreciéndose como imágenes para la memoria artificial (12). También recoge de Virgilio el tema de la rama de oro, de la



Alfabeto de A. Gabaldón. Letras S, O, D.

ignorancia y de la ciencia, que sintetiza en las 23 letras que hay sobre las hojas. Esta imagen se había mantenido en la Edad Media y la encontramos también en el siglo XV en alfabetos que se ofrecen como fundamento de los sermones, donde la letra es inicial de una palabra clave, como en *Ein Heysalme lere und predig*, impreso en Ulm hacia 1490 por Johannes Zainer (13).

Continuando con los alfabetos antropomorfos, la vuelta a la antigüedad griega y latina en Alemania es notoria en el alfabeto humano de Peter Flotner (h.1534) quien renueva, a partir del alfabeto latino "la proeza gráfica del maestro E. S.", pero introduciendo venus y atletas desnudos, y de él se conocen muchas copias siendo notable la de Richard Daniel de 1663, que es una réplica dibujada con la que se propone enseñar el arte del dibujo a la vez que enseña a escribir. Con las formas de Flotner puede relacionarse el alfabeto de Giovanni Battista Bracelli (1624), pero demuestra mayor delicadeza en su diseño e influyó en algunas letrerías del siglo XIX, como la de Joseph Balthazard Silvestre (1834), de gran difusión (14).

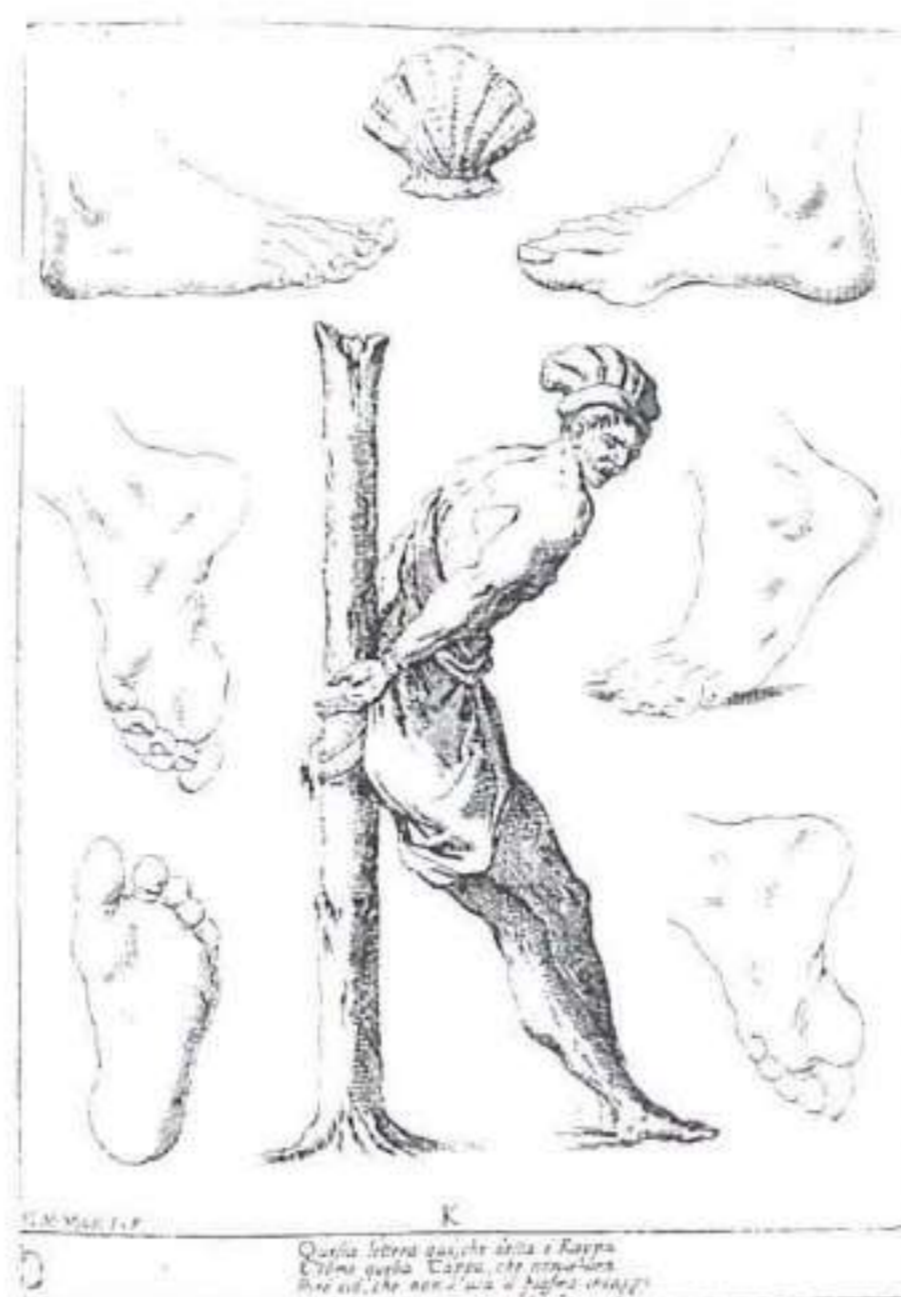
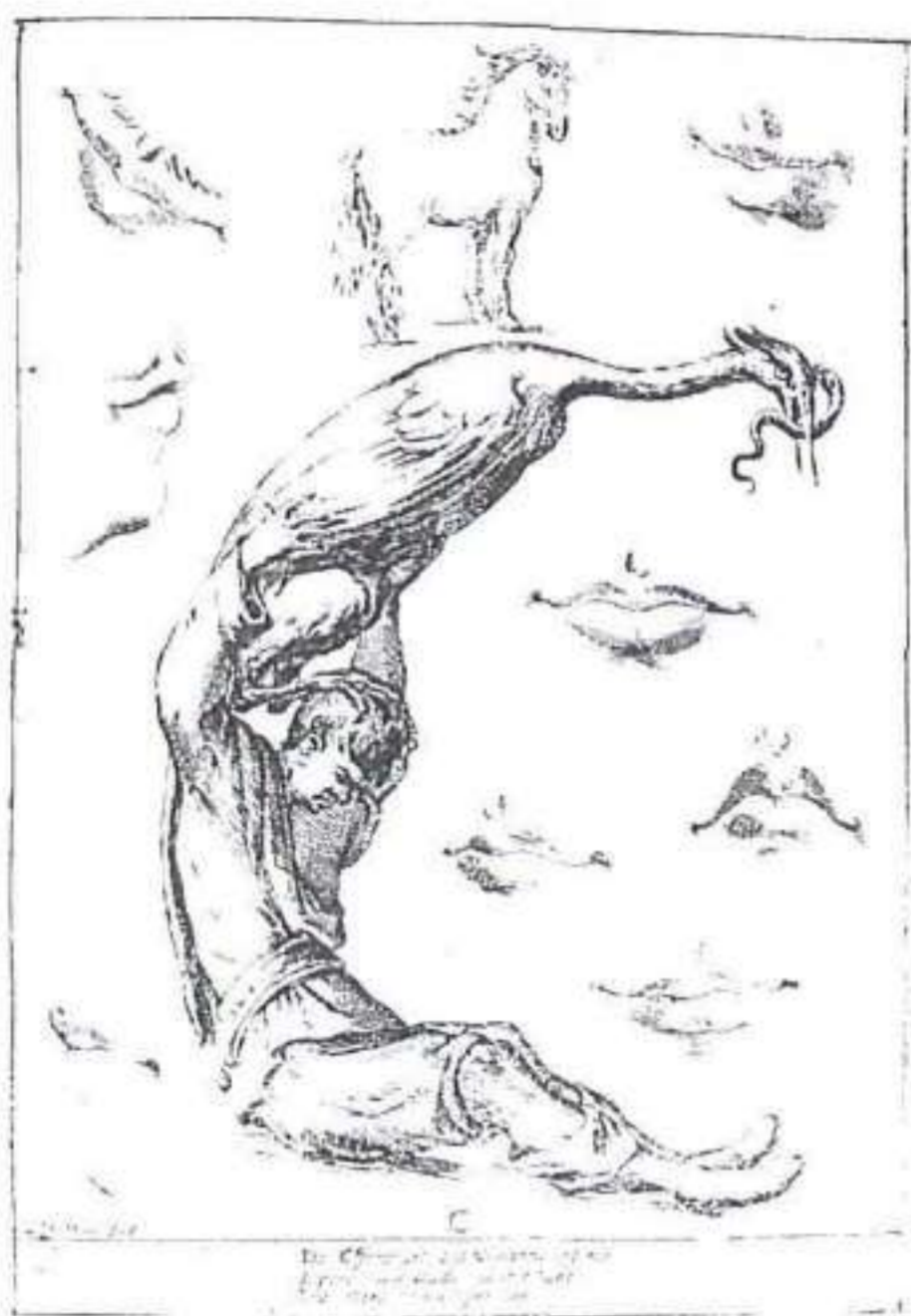
Esa doble finalidad didáctica en el campo del dibujo y de la escritura cumpliría también el *Alfabeto in Sogno* de Giuseppe M^a Mitelli, base de este trabajo, aunque va más allá, pues su intención educativa es múltiple, y, por supuesto, no sería la principal la de enseñar a escribir, dada la artificiosa elaboración de sus letras antropomorfas. Realmente el alfabeto es un pretexto, una máscara erudita y excepcionalmente bella para una finalidad más práctica.

En el aprendizaje de las bellas artes siempre se ha insistido en la preeminencia del dibujo, considerada la primera disciplina que debía dominar el futuro artista y

su enseñanza supone un planteamiento que apenas ha variado desde que fuera enunciada inicialmente, pudiendo señalarse una educación progresiva y normalizada del dibujo desde la Edad Media hasta hoy (15).

Los tratadistas de pintura coinciden en señalar esta preeminencia. Cennino Cennini, cuyo libro escrito a finales del siglo XIV, puede considerarse el primer ejemplar de obra tecnológica renacentista escrito en lengua vulgar y precursor de la serie de tratados de artes industriales que se publicaron en Italia en los siglos XVI y XVII, así lo indica: "El fundamento del Arte y el principio de todos estos trabajos manuales es el dibujo y el colorido". "Como ya se ha dicho, empieza por el dibujo" (16). Y Leonardo, cuyo *Tratado de Pintura* debió redactarse entre 1487 y 1514 (17), considera la perspectiva lo primero en la formación del artista, pero el estudio de ésta no es posible sin el dibujo, y al comenzar su *Tratado* indica: "El estudio de aquellos jóvenes que desean aprovechar en las ciencias imitadoras de todas las figuras de las cosas criadas por la naturaleza, debe ser el dibuxo, acompañado de las sombras y luces convenientes al sitio en que están colocadas tales figuras" (Sección 1^o,II).

Para el aprendizaje y dominio del dibujo existieron cartillas o manuales para copiar que circularon por toda Europa y que aún seguían empleándose en el siglo XIX. Aunque hubo tiradas de estampas que servían como modelos, la primera cartilla conocida, publicada en Venecia en 1608, fue la del pintor boloñés Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, que se sitúa dentro de la tradición académica de los Caracci. En ella sigue el método pedagógico de la Academia de Bolonia, partien-



G. M. Mitelli, *Alfabeto in sogno*. Letras C, K, N.

do de lo más simple a lo más complejo, desde las diferentes partes individualizadas de la cabeza y del cuerpo hasta llegar a la totalidad del cuerpo humano. El inicio lo marca el estudio del ojo al que sigue el de las orejas, narices, bocas, para pasar a la cabeza; después los estudios de manos, brazos, pies, piernas, torsos, hasta componer la figura humana completa.

Esta cartilla, que prescinde de texto confiando en la eficacia de lo visual, inicia ese tipo de publicaciones que tendrá amplio desarrollo en el siglo XVII italiano. Jesusa Vega (18) menciona otras obras que también pudieron servir de modelos para cartillas posteriores: *Scuola perfetta per imparare a Disegnare tutto il corpo Humano Cavata dallo studio, e disegni de Caracci*, grabada en parte por Luca Ciamberlano y con la que se relaciona a Agostino Caracci. *De excellentia et nobilitate delineationis libri duo* (Venecia, 1611), de Giacomo Franco, con varias ediciones posteriores. *Discorso sopra il modo di disegnare, dipingere & spiegare secondo l'una & l'altra arte gli affetti principali, si naturali come accidentali nell'huomo, secondo i precetti della Fisonomia* (Padua, 1623), de Gasparo Colombina, grabada por Philip Essengren y en la que pudo intervenir Palma el Joven. La colección de 22 láminas con detalles anatómicos y cabezas del Guercino, grabadas y publicadas en Bolonia por Oliverio Gatti. Finalmente, cita, entre estas cartillas iniciales, el *Alfabeto in sogno* de Mitelli, del que se ha señalado su finalidad didáctica múltiple.

El Alfabeto in sogno

Giuseppe M^a Mitelli (Bolonia, 1634-1715), era el quinto hijo de Agostino Stanzano, de sobrenombre

"Mitelli", el fresquista y perspectivista que junto con Colonna vino a España en 1658, accediendo a la invitación que les hiciera Velázquez en 1649, para ponerse al servicio de Felipe IV y realizar las pinturas de las bóvedas de algunas estancias del palacio real y otros edificios. Aunque la actividad que desarrolló en España fue intensa, no fue muy duradera, pues murió en 1660; sin embargo, su hijo quiere resaltar esta vinculación, pues en un autorretrato que encabeza el *Alfabeto in sogno*, grabado en 1675, se nos presenta como hijo de Agustín Mitelli, *Hisp. Regis Pictis*.

Giuseppe Mitelli se educó con los maestros de su tiempo, Leonardo Ferrari, Simone Cantarini, Albani, Giovanni Francesco de Cento y Flaminio Torri, ejercitándose en la copia de los más famosos artistas de la escuela boloñesa, como los Caracci, Guido Reni y Guercino (19). Pintor de historia y de temas religiosos, es más importante y amplia su obra grabada, tanto siguiendo a otros pintores como con modelos de su propia invención.

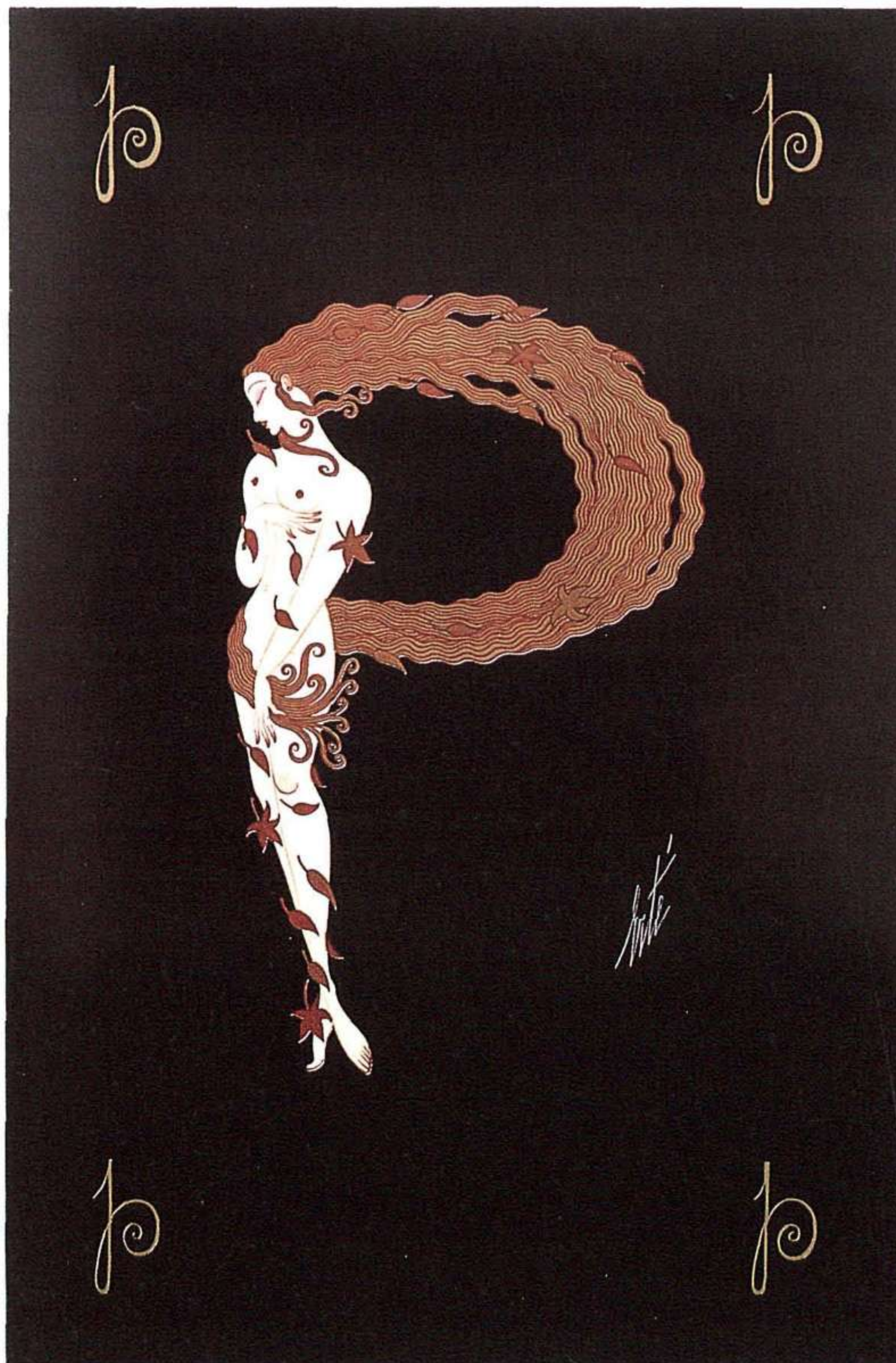
En 1683 publicó el *Alfabeto in sogno, esemplare per disegnarre*, (20), cuyo título, composición y portada ya indican sus intenciones didácticas respecto al dibujo, al que en otra obra había definido como "padre de muchas virtudes". Mitelli se dirige a sus posibles alumnos en una carta dedicatoria en la que justifica el título y las fantasías y ensueños que vienen a continuación, indicándoles que estando dormido se le apareció Morfeo rodeado de formas y visiones que representaban las letras del alfabeto formadas por composiciones fantásticas y confusas imágenes y le pidió que fijase mediante el dibujo esas apariciones fugitivas. Una vez despierto las pasó al papel, dispuestas con simetría, insistiendo en

que no le mostraron las famosas composiciones de Zeusis o Parrasio, sino los elementos preliminares del dibujo para su aprovechamiento (21)

Evidentemente, con el recurso a un mundo onírico Mitelli intenta justificar los caprichos y extravagancias

choso de este alfabeto y otras obras del autor pudieron calar en nuestro pintor más allá de la composición iconográfica.

Pero la complejidad del *Alfabeto in sogno* de Mitelli supera las intenciones de un simple abecedario y de una



Alfabeto de Erté. Letra P.

que constituyen este delicioso alfabeto barroco, aunque la imagen resultante es posible y pudo prefigurar, como indica Massin, algunos de los más bellos ejemplos de la época romántica. Esa evasión en el sueño es notoria también en la portada en la que el pintor aparece dormido ante el caballete en una actitud que pudo inspirar el Capricho 43 de Goya, como ya señaló Carrete Parrondo (22), aunque el contenido fantástico y capri-

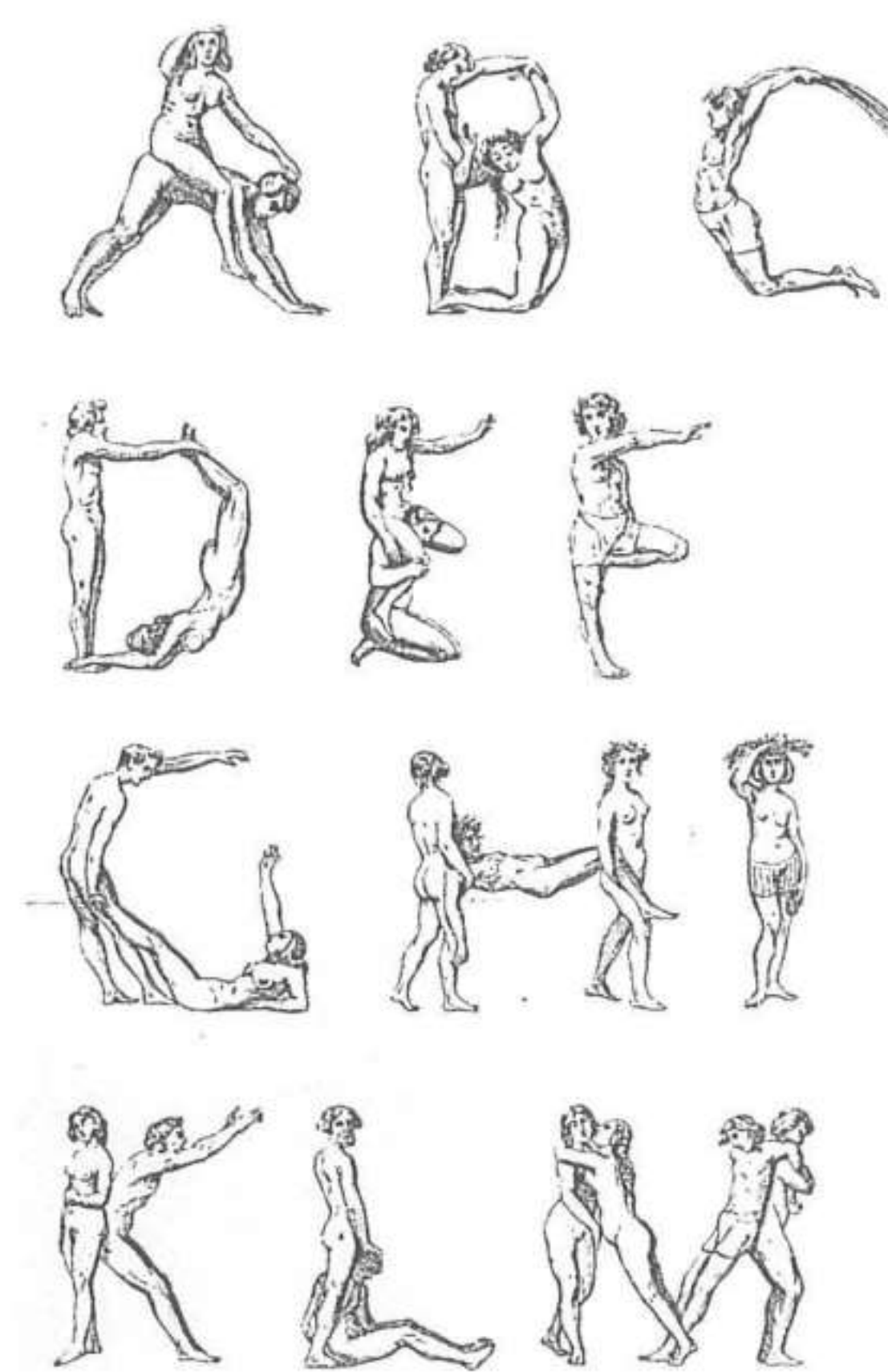
cartilla de dibujo. Es también un alfabeto ideológico, ya que cada lámina está presidida por un animal cuya inicial es la letra que se representa. En este sentido pudo inspirarse Mitelli en el alfabeto veneciano de los hermanos Aldi, del siglo XVI (23), descendientes de Aldo Manucio, pues al menos nueve letras coinciden con el mismo animal.

Por otro lado, al pie de cada lámina hay unas tercetas

de intención didáctica que señalan ciertos preceptos que debe seguir el pintor y en los cuales pudo intervenir su hermano, el padre Giovanni, asiduo colaborador en los comentarios morales de las estampas de Mitelli como puede apreciarse también en los *Proverbi Figurati* (1678) (24). La idea la introduce siempre la letra del alfabeto que da lugar a la presencia del animal, pocas veces reflejado en el texto, y de un concepto que, empezando por la misma letra, constituye la base de la terceta didáctica. Otras veces incluso es posible encontrar un hilo conductor en el discurso que se sigue de unas letras a otras: No seas ignorante como un buey (B), sin constancia (C) ni diligencia (D), no serás excelente (E) porque nada se obtiene sin fatiga (F), etc. También hace juegos de palabras en las letras que tienen una misma fonética sin abandonar la intención moralizante del contenido. K: "Questa lettera qui, che detta é Kappa / E come quella Cappa, que non s'usa / Pero ciò, che non s'usa il biasmo incappa", y otras.

Un conjunto espléndido de combinaciones imaginativas, delicadas, caprichosas o extravagantes en la unión de la figura humana con otro animal u objeto y recreaciones de figuras mitológicas que facilitan el juego fantástico, proporcionan, al modo de Arcimboldo, una analogía icónica que es el símil de la letra. Mitelli plantea una doble visión que obliga al lector a captar el nivel de toda y de cada una de las partes. Así, algunas imágenes conservan su significado autónomo independientes del signo alfabético, sólo fijándonos detenidamente en el elemento con el que se combinan percibimos la letra; otras únicamente lo tienen en función del signo que componen y éstas son las formadas generalmente con elementos mitológicos. En las primeras, Mitelli nos muestra una serie deliciosa de estampas populares, de campesinos, que revelan una atención por lo cotidiano que tiene sus precedentes en la escuela boloñesa en diseños de Annibal Caracci, el pintor más representativo del clasicismo italiano quien, junto a la forma grandiosa de sus composiciones romanas, su insaciable curiosidad y sentido de observación le llevó a interesarse por la pintura de género, con una interpretación personal tan desinhibida que puede considerarse le antecesor de la caricatura moderna (25). Mitelli, tan inclinado a lo fantástico, por otra parte, también recurrió a estos modelos populares.

De lo que sí parece estar desprovisto este alfabeto es de una significación simbólica. Es cierto que la portada



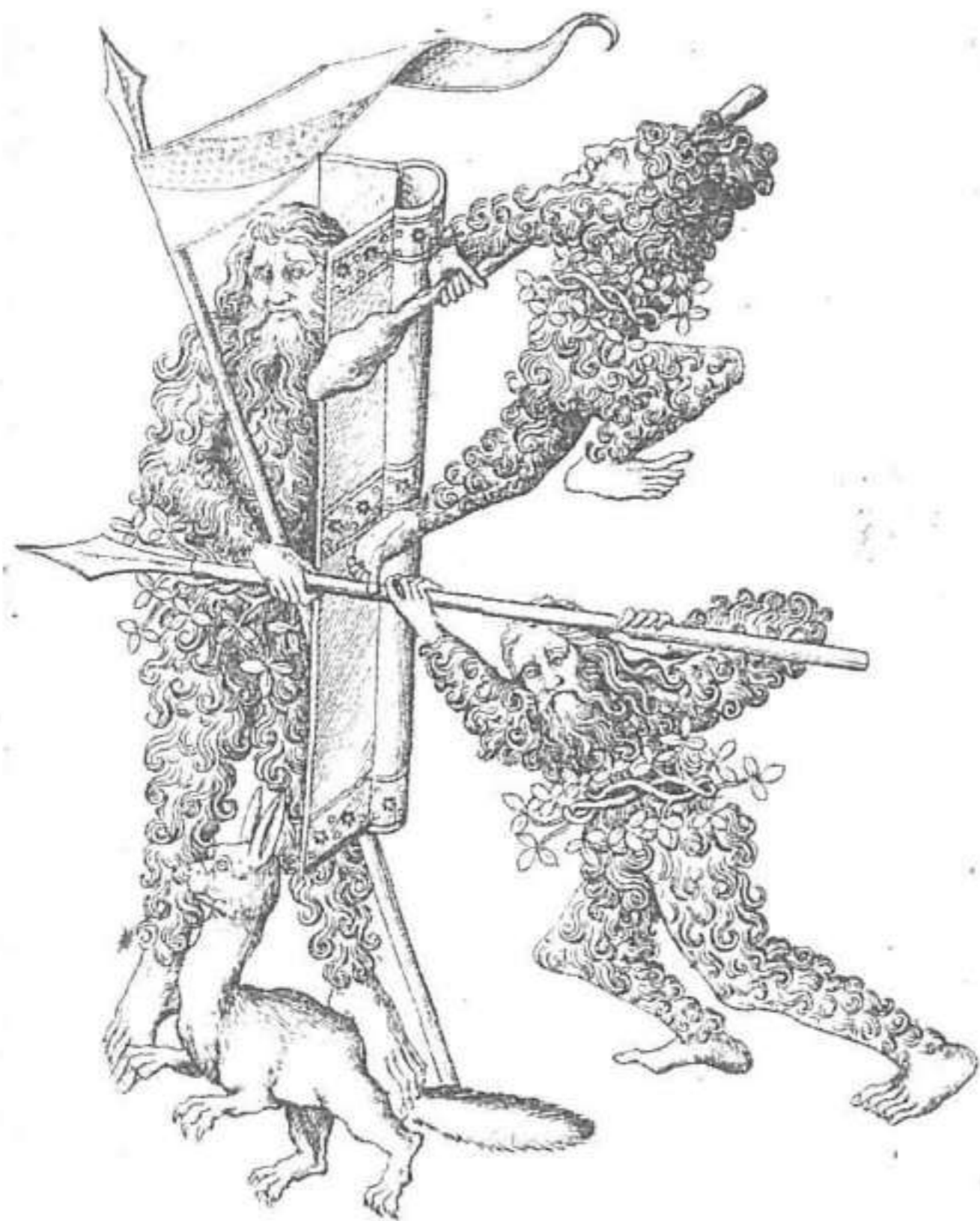
Giovanni Battista Bracelli, *Alfabeto antropomorfo*. Siglo XVII

nos muestra una alegoría del sueño del pintor y algunas letras pueden tenerla, aunque quizá sin una especial intención por parte del artista. La letra A está presidida por el águila, ave capaz de elevarse por encima de las nubes y de mirar fijamente al sol, considerándose símbolo celeste y solar; es el ave de Zeus con la que llega a identificarse y su papel de reina del cielo es evidente. Además posee una vista penetrante, se compara "al ojo que ve todo" y, por lo tanto, a Dios y al rey (26). Según esto, la asociación del ave con los ojos en la página que abre el abecedario podría introducir una cierta simbología. La N, con las representaciones de la pobreza, la enfermedad y la muerte y coronada por tres cráneos se integra en la significación de los cuadros de vanitas y es la que tiene una mayor coherencia en su conjunto, pero el murciélago que la preside, aunque



Giuseppe Mitelli, *Alfabeto in sogno*. Siglo XVII, letra Z.

para algunas civilizaciones es animal destructor de vida, devorador de luz, no tiene especial significación mortuoria. En cualquier caso en ambas letras el animal coincide con los del alfabeto de los hermanos Aldi, por lo que no parece haberse buscado una significación, y aunque aisladamente pudieran entrañar un simbolismo son tan pocas en relación al conjunto que no es posible considerarlo desde el punto de vista simbólico.



Alfabeto del maestro E. S. Siglo XV, letra K.

Evidentemente, es su integración en la metodología de las cartillas de dibujo lo que sitúa la presencia de los ojos en la primera lámina (letra A), seguida en las otras de narices, bocas, orejas para pensar después a las cabezas, manos, pies, brazos, piernas, introduciendo también angelitos, máscaras, roleos, etc. y un conjunto espléndido de cabezas, además de las fantasías que constituyen el signo alfabético.

Las láminas, de una gran calidad estética, con un dibujo exquisito de trazo extraordinariamente delicado, de líneas muy nítidas, están compuestas simétricamente, centradas por la fantasía de la letra, presididas por el animal y dispuestos los modelos para dibujar a uno y otro lado de aquél y alrededor, pero generalmente buscando posiciones simétricas.

De este alfabeto se realizaron varias réplicas. Una, fechada en Augsburgo en 1717: *Des berühmten Italienischen Cavalliers und Kunstmahlers Josephi Mariae Mitelli von Bologna Curioses Groses Bilder Alphabet*. La otra, sin fecha ni lugar de edición, *Alfabeto pittorico*

secondo i vaghi capricci del Mitelli, fue realizada por Antonio Gabaldón. Ambos presentan algunas variantes y nuevos dibujos, y también se conservan en la *Civica Racolta delle Stampe A. Bertarelli de Milano* (27).

La réplica de D. Antonio Gabaldón

El álbum firmado por D. Antonio Gabaldón (*Ant. Gabaldón inv et scu*), del que también hay ejemplares en España (28), consta de 24 láminas grabadas al agua fuerte (de 205 x 280 mm.), incluida la portada que forma la letra A y hay ligeras variaciones respecto al original, componiéndose algunas letras con elementos refundidos de Mitelli; también se introduce una nueva letra, la J, y hay diferencias en los modelos para dibujar a los que el autor presta especial importancia, señalándose también en la portada que es "esemplare per disegnar", es decir, una cartilla de dibujo.

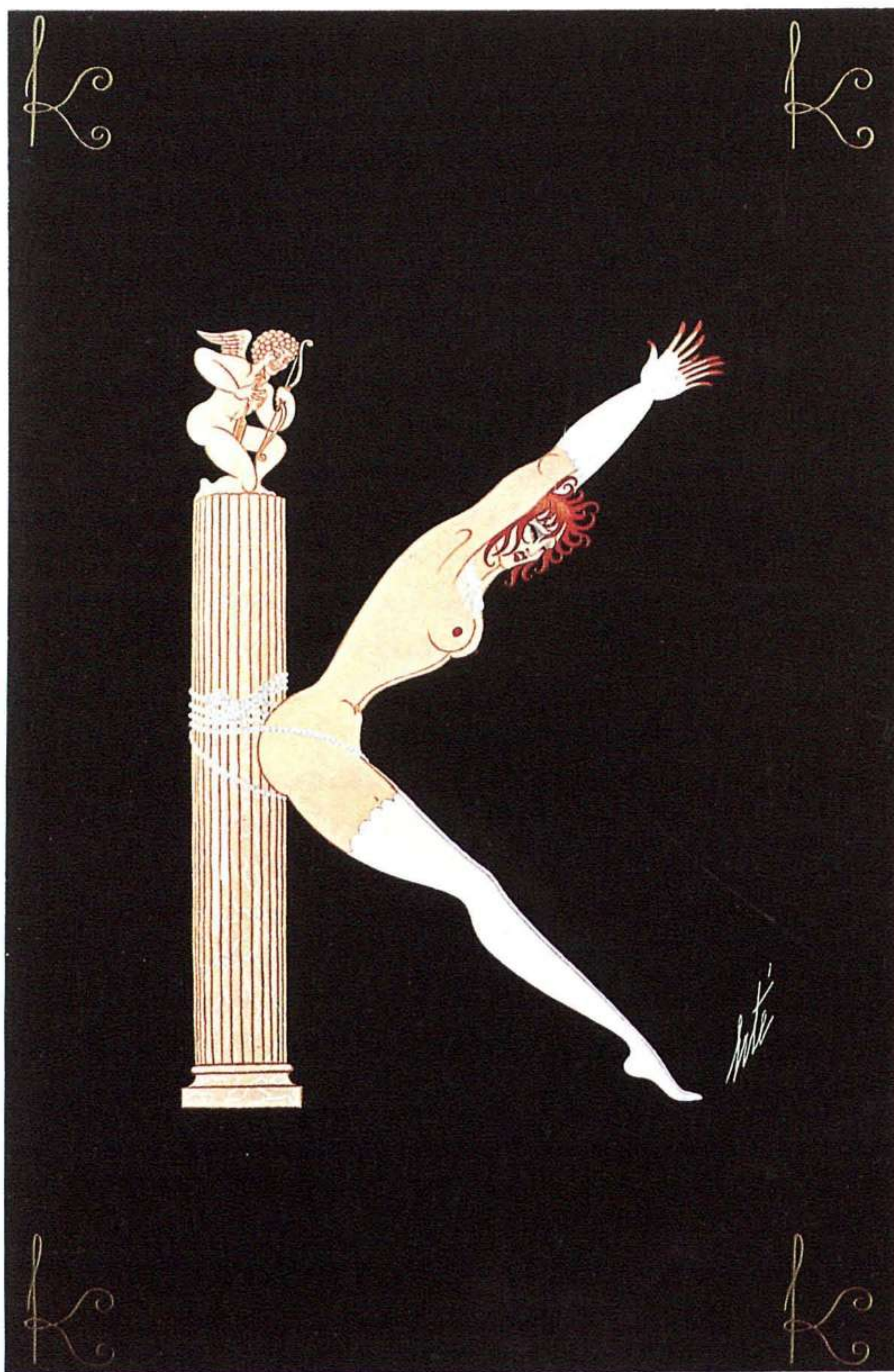
Del grabador Gabaldón, "calígrafo de adorno", tenemos escasas noticias, y el alfabeto no tiene fecha ni lugar de estampación. Según Lafuente podría ser español o italiano que ha trabajado en España (29) y es más exacta la primera posibilidad, ya que está recogido en los repertorios de artistas españoles. Parece ser que estuvo activo en Génova y allí grabó este alfabeto que dedicó a la reina Isabel de Farnesio; por tanto, podemos situarlo en torno a la mediación del siglo XVIII (30).

Rico Sinobas considera que los estudios de dibujo pudo tomarlos de algún trabajo de Della Bella, aunque no cabe duda de la relación directa con el alfabeto de Mitelli, quien, por otro lado, tiene puntos de contacto con éste. No obstante, el dibujo de Gabaldón no alcanza la finura de Mitelli. Presenta mayor dureza de trazo, exageración en los escorzos, a veces cierta torpeza, sobre todo en las láminas menos sujetas al original, aunque quizá por ello resulta más expresivo; el tratamiento del desnudo femenino tiene menor suavidad y hay una cierta censura presentándolo de espaldas o con los senos cubiertos y esquematiza mucho sus curvas con lo cual pierde calidad.

La portada nos muestra la letra A mediante el caballete que sostiene la cartela de presentación y deja ver un fondo de paisaje; ante aquél se sitúa una figura femenina sentada, probablemente alegoría de la Pintura, que tiene a sus pies una paleta, un puntero y una cabeza de escayola de las usadas como modelos. Tal vez Gabaldón se haya inspirado para esta figura alegórica

en la portada de los *Diálogos de la Pintura*, de Vicente Carducho, donde flanquean la cartela dos figuras femeninas, que representan a la Pintura Teórica (genio con alas y el caduceo de Mercurio (31)) y a la Pintura

misma mano que lleva la paleta y los pinceles. Pero siguiendo el esquema de las cartillas de dibujo esta lámina es la dedicada al diseño del ojo, como demuestran estos elementos anatómicos.



Alfabeto de Erté. Letra K. 1927.

Práctica; ésta lleva un tocado de plumas semejante a la de nuestro alfabeto y se acompaña también con la paleta y el puntero. Carducho dedica una parte del Diálogo IV a la pintura teórica y práctica que, siguiendo a Zúccaro y a Lomazzo, considera necesarias para el perfecto pintor (32). El puntero se encuentra también en el grabado que ilustra el segundo diálogo, dedicado a los que inventaron el arte de la pintura, que presenta al pintor iniciado en el acto de pintar y lo sostiene con la



G. M. Mitelli, *Alfabeto in sogno*. 1683.

La letra D es una invención que sigue las mismas pautas que Mitelli, formada por la lucha de un muchacho con un dragón alado que introduce la letra con su inicial, algo que el italiano siempre dejó al animal del encabezamiento; sin embargo no prescinde de éste y en el interior de la letra se encuentra el delfín cabalgado por un amorcillo. También es diferente la I, pero tan sólo en la indumentaria. Introduce la J, que compone siguiendo los modelos populares en una fusión bastante

anacrónica con una campesina que sujeta un cuerno de la abundancia, y forma pareja con la composición de la letra L. La O, aunque sigue el mismo esquema del original, la compone con dos sirenas de doble cola, en posiciones opuestas, con cuerpos de torpe diseño y encogidas alas que enmarcan un rostro bruscamente escorzado, y al unirse, encierran en su interior una cabeza con un tocado del siglo XVI. La P nos muestra detalles de observación del natural, de adaptación a la realidad, ya que si el cuerpo superior de la letra italiana lo forma el manto abombado por el viento, en la misma dirección ha colocado Gabaldón el cabello de la figura femenina que constituye el vástago. También la Q nos muestra sirenas de cola ahorquillada cuyos cuerpos resultan excesivamente esquemáticos, en lugar de las figuras aladas tan delicadas de Mitelli, y la S, que éste compone en la simetría de un amorcillo en forzada postura con una filacteria, en la réplica española ésta es sustituida por un cisne sobre la cabeza del amorcillo, formando las líneas sinuosas la curva de su cuello y la prolongación del manto de éste.



H. Daumier, *Alfabeto antropomorfo*, 1835.

En los modelos de dibujo que acompañan a las letras es donde podemos encontrar más variaciones, sobre todo a partir de la letra G. Prescinde de algunos

elementos como las cabezas de amorcillos, máscaras y roleos, introduciendo un conjunto extraordinariamente variado de espléndidas cabezas, algunas de las cuales parecen entroncar con los modelos de otras cartillas que circulaban por España.

La figura del animal que preside cada lámina sí presenta mayor sujeción al original, ya que únicamente sustituye la concha por una cabra, el oso por una oca y la codorniz no la presenta volando; curiosamente, estas sustituciones no las hace en función de la inicial de la palabra española, manteniendo los animales cuyo nombre italiano difiere en nuestro idioma, por lo que no creo que fuera hecho pensando en un público español. Sí se ha prescindido del italiano al eliminar las didascalias en esta réplica, pero hay una interesante sentencia al final. La letra Z aprovecha la cartela que se ata a la trompa que sopla el soldado para grabar una inscripción:

"Quod fuit auditus / gratum cecinere / Poetes
Quod pulchrum / aspectus Pictores pingere curant
(Du Fre.:)

Estos versos forman parte de un poema de Charles Du Fresnoy, "De arte graphica" (París, 1667) y más concretamente de un párrafo que, a juicio de Lee (33), es el mejor texto de la doctrina del *Ut pictura poesis*, ya que recoge el símil de Horacio ya citado, que los críticos entendieron "Como la poesía así es la pintura" y el aforismo de Simónides de que "la pintura es muda poesía y la poesía una pintura parlante".

"Ut pictura poesis erit; similisque Poesi
Sit Pictura: refert par aemula quaque sororem,
Alternantque vices et nomina; muta Poesis
Dicitur haec, Pictura loquens solet illa vocari.
Quod fuit auditu gratum cecinere Poetae;
Quod pulchrum aspectu Pictores pingere curant:
Quaque Poetarum Numeris indigna fuere,
Non eadem Pictorum Operam Studiumque merentur".

Con ello también Gabaldón quiere darnos una lección y, aunque ha renunciado a adocctrinar a los pintores como hiciera Mitelli, se nos presenta como un pintor erudito haciendo en la última plancha toda una exposición ideológica, la defensa de la dignidad de la pintura como arte liberal. Nuestro calígrafo expone su manifiesto aprovechando la figura y banderola del heraldo que toca una trompa larga como las que lleva la figura de la

Fama, "elevando esta sentencia al grito o renombre universal esparcido por las orejas de los hombres" (34). Con esta lámina final está animando a los pintores, a los que va dirigido el alfabeto como cartilla de dibujo, pero no tenemos constancia si tuvo difusión como instrumento didáctico o si se quedó sólo en una recreación del grabador sin más alcance.

Sobre el aprendizaje del dibujo en España

El dibujo no tuvo en el proceso creador de nuestros artistas la importancia que le concedieron los italianos y franceses y fue entendido más como un medio, aprendizaje de una técnica o boceto preparatorio, que como obra acabada, de ahí los escasos dibujos que se han conservado como obra independiente. Sin embargo, aunque en nuestros talleres el dibujo no constituyera una "continuidad disciplinada y sabia" tampoco es cierto que el español fuera incapaz de trazar sobre el papel (35), y nuestros tratadistas, tan ceñidos a los teóricos italianos, tienen la misma consideración del dibujo que hemos visto en éstos.

Francisco de Holanda, en el prólogo de su *Tratado de la Pintura Antigua* (36), incluso concede al dibujo virtudes morales: "Porque tengo yo para mí, que el hombre excelente y claro no lo podrá ser sin entender bien el debuxo y aun saberlo hacer, porque toda la discreción y el ingenio y el saber están en el entendimiento del debuxo de la pintura, pues él es una de las cosas en que el eterno y inmortal Dios dio mayor licencia a los hombres que le pudiesen imitar en la obra del entendimiento y de las manos..." Holanda considera al dibujo la segunda parte de la pintura, plasmación de la idea, que es la primera, y en sus *Diálogos de la Pintura*, incluidos en este mismo libro, pone en boca de Miguel Ángel afirmaciones teóricas de indudable interés: "... hallo entre los hombres no haber más que una sola arte que es el pintar o el dibujar, del cual todo lo al son miembros que proceden..." "Que el Deseño, a quien por otro nombre llaman Debujó, es en quien consiste (Al margen: En el dibujo consiste la pintura) y él es la fuente y el cuerpo de la Pintura y de la arquitectura y de todo otro género de pintar y la raíz de todas estas ciencias" (37).

Carducho al iniciar sus *Diálogos*, establece un precepto enunciado de modo evangélico. Recuerda el discípulo: "¿Qué haré (Señor) para ser buen pintor? y me

respondiste: Dibujar, especular y más dibujar. Y siempre que te hacía semejante pregunta oía semejante respuesta" (38). Más adelante, al ser preguntado por



G. Mitelli, *Alfabeto in sogno*, Bologna, 1683.

éste sobre la formación que debía seguir el perfecto pintor enumera una serie de ciencias y virtudes siguiendo los preceptos de la formación renacentista, reflexiona sobre el dibujo y sus divisiones, que implican una concepción total de la obra, y concluye "mas siempre que oigas decir Dibujo, entiende y se debe entender que es la perfección del arte", asumiendo el discípulo "que el dibujo ha de tener el lugar superior y con justísima causa" (39).

Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables*, escritos por indicación de D. Juan de Austria, y no publicados hasta 1853, lleva a efecto el carácter practicable de su obra y prescinde de las consideraciones teóricas, pero del concepto que tiene del dibujo habla el hecho de que el Tratado I de su obra se titula *Del dibujo y maneras de obrarlo con buena imitación* (40).

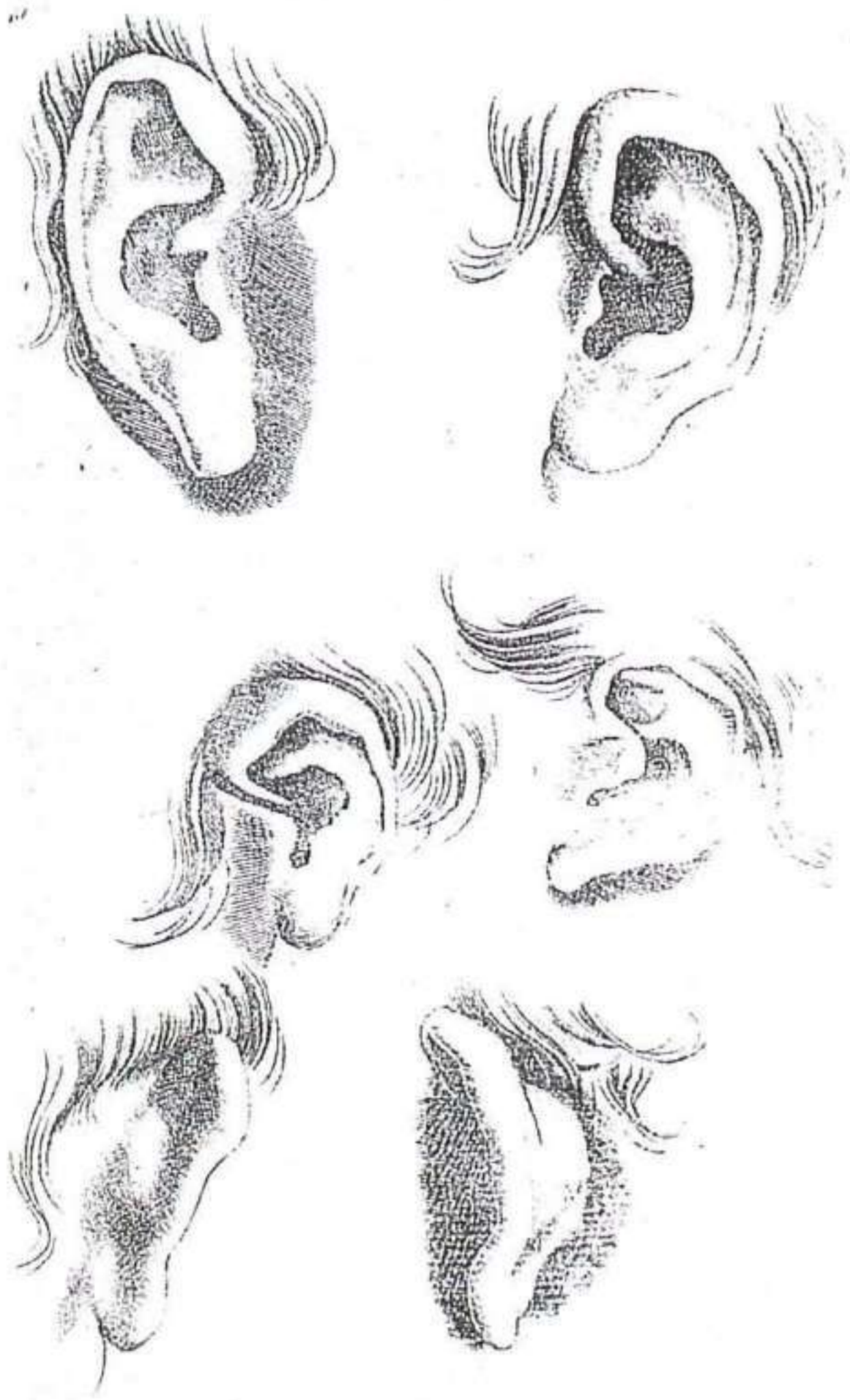
A comienzos del siglo XVIII, Palomino en la primera parte de su *Museo Pictórico*, dedicado a la *Theórica de la Pintura*, considera al dibujo parte esencial de la pintura: "Compónese pues la pintura como de materia y forma, de colorido y dibujo" (41). En su obra está claro el uso práctico del dibujo, reduciéndolo a un medio

para pintar que valora fundamentalmente, pues a su enseñanza dedica una buena parte de su Tratado.

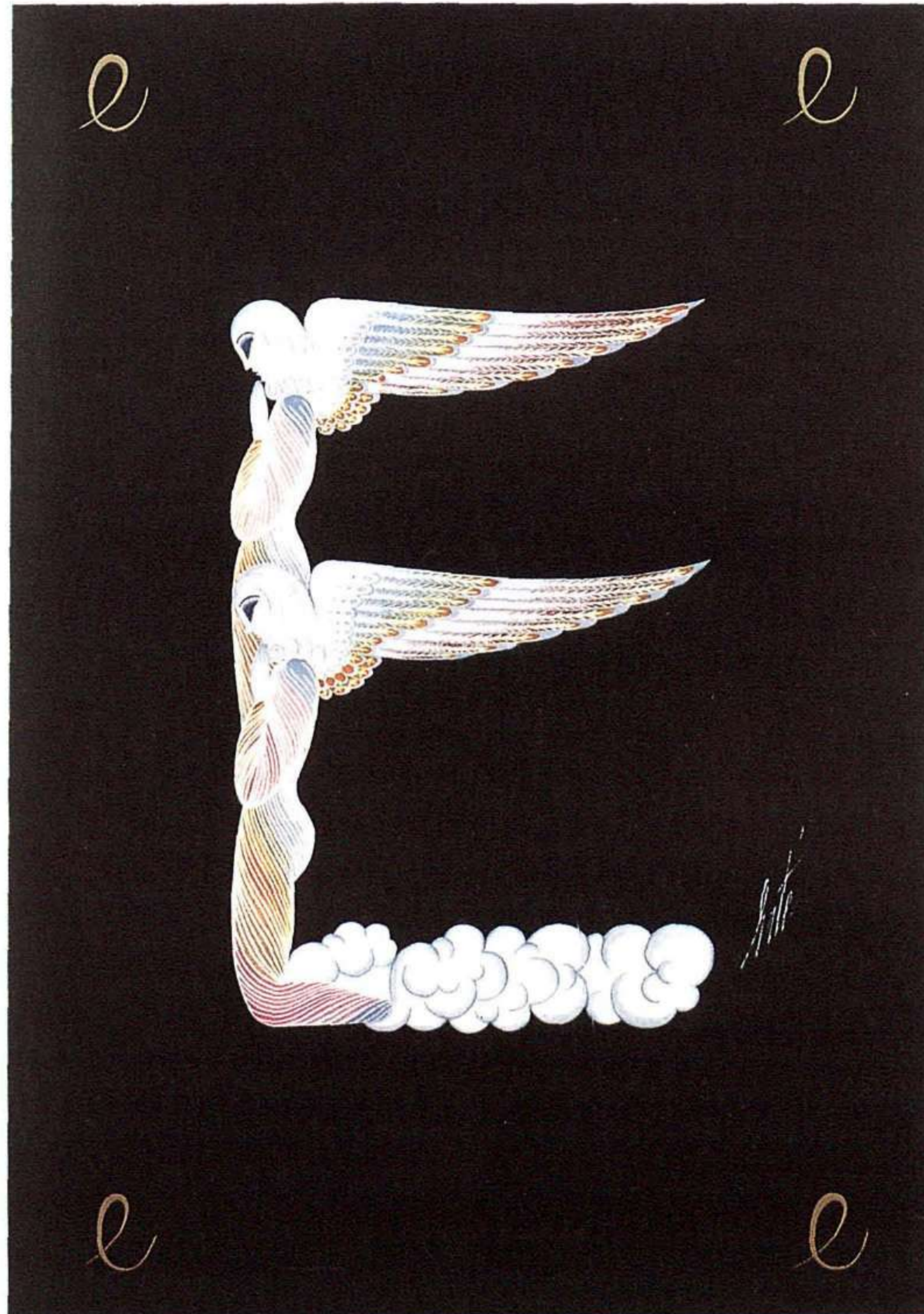
A la explicación teórica del dibujo y de la pintura también alcanzó la fantasía y en 1789 se publicó *Arcadia Pictórica en sueño* (42), que firma con seudónimo el pintor Preciado de la Vega, quien, muy ligado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue también académico de mérito de Bolonia y pudo encontrar allí

consejos prácticos que constituyen esta obra deliciosa, que, dividida en dos partes, trata la primera y más amplia, del dibujo y la segunda del colorido. En ella destaca la enorme erudición de su autor, quien termina su Tratado con una frase del *Ars Poética* de Horacio, "Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci", confirmando su intención de instruir y deleitar.

En nuestro país también se difundió ampliamente el



Pedro de Villafranca, *Cartilla de dibujo. Estudio de orejas*, 1637.



Alfabeto de Erté. Letra E, 1927.

campo para su inspiración poética. El artista nos indica que escoge el lenguaje de la alegoría para hacer su obra más agradable, y con el recurso del sueño, en el que se sumerge tras la lectura del Tratado de Leonardo, nos ofrece un viaje del pintor al palacio del Príncipe Dibujo, esposo de la Imitación y padre de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura y, acompañado por el Genio y por el Estudio, aquél asimilará los conceptos y

método de enseñanza mediante láminas y cartillas que iniciaban al aprendiz. Circulaban estampas de maestros italianos y muy ligadas a éstas se encuentran las de José de Ribera, el primer pintor español que, hacia 1622, publicó estampas con intenciones didácticas, de las que se conocen las dedicadas a los estudios de ojos, orejas, narices y bocas y muchos de sus grabados de estudios anatómicos debieron concebirse con igual intención

(43). De los grabados de Ribera se hizo una cartilla impresa en París en 1650, grabada por Louis Ferdinand, que se publicaría varias veces en España, teniendo gran éxito la de 1774, *Cartilla de principios para aprender a dibujar sacada por las obras de Joseph de Ribera, con grabados de Juan Barcelón* (44). Estampas pedagógicas fueron también las que Pedro de Villafranca, el más insigne grabador del siglo XVII, realizó hacia 1637-1638, con aquellos mismos motivos, además de algunos torsos, pero sin llegar a la figura completa que, sumando un total de 50 modelos, fueron vendidas a un librero madrileño y se incorporarían en la edición de 1651 de la traducción del Vignola por Caxés (1593). Algunas de estas láminas pudo utilizar Gabaldón como modelos para la representación de elementos del rostro, pues aunque muchas son copia fiel de Mitelli, en otras introduce variaciones.

No llegaron a publicarse las cartillas del valenciano Vicente Salvador Gómez y la de fray Juan Rizzi, en cambio sí se imprimieron los *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*, de José García Hidalgo, quien no tuvo fortuna crítica por no haber sido bien acogido por Palomino en su *Museo*, fuente principal para el conocimiento de nuestros artistas del seiscientos. Aunque con una introducción teórica, estos *Principios*, en los que destacan sus 132 láminas grabadas por él mismo, son realmente una cartilla académica de dibujo cuyas fuentes están en Arfe, Durero, Della Bella y Ribera. En ella sigue el esquema que mantenía en la enseñanza de los discípulos y que no es muy diferente de los anteriormente citados, aunque él indica que sus láminas ofrecen una novedad al presentarse como parte de un conjunto: "... cada ojo con su compañero, y como corresponde según su atitud, y movimientos, a diferencia de otros libros, que de ellos no hazen mención. Síguense los tercios de boca, y barba, para todos los movimientos. Luego todas las orejas que a los ojos y bocas pertenecen. Y despues se siguen 27, todos de cabeças, que son todas las posturas más precisas". Continúan después los estudios de manos, pies, brazos, piernas hasta pasar al cuerpo entero en diferentes posiciones y tipos y también láminas con angelitos en vuelo de diferentes posturas muy esforzadas *Para extravagancia y arte* (45). También García Hidalgo grabó dos láminas con un *Abecedario de las Manos*, similar al de Juan Pablo Bonet *Reducción de las letras para enseñar a hablar a los mudos* (Madrid, 1620).

Gran difusión tuvo el *Método Sucinto y Compendioso* de fray Matías de Irala, que más que una cartilla ordenada es una miscelánea de láminas que quiere abarcar todas las fórmulas útiles a un artista, un abecedario de los primeros elementos de dibujo a los que se unen láminas anatómicas, portadas, perspectivas, órdenes arquitectónicos, etc.; además, el afán enciclopédico de este fraile mínimo le llevó a incluir muestras caligráficas y una orla con bellísimos dibujos de rasgueo (46).

En aquella metodología también insistieron los tratadistas, estableciendo preceptos de tipo práctico.

Francisco de Holanda en la última parte de su *Tratado Diálogos del sacar del natural* sigue el mismo orden metodológico que hemos señalado: "De los ojos" (IV), "Del perfil de la nariz" (V), "De la boca" (VI), "Del primor y lugar de la oreja" (VII), etcétera.

Y Pablo de Céspedes, el racionero de la catedral de Córdoba, en cuya obra teórica destaca el *Poema de la Pintura*, escrito en la transición al siglo XVII y publicado por primera vez por Pacheco en su *Arte de la Pintura*, indica (47).

"Primero romperás lo menos duro de esta arte, poco a poco conquistando, procura un orden, por el cual seguro por sus términos vayas caminando; comienza de un perfil sencillo y puro por los ojos y partes figurando la faz; ni me desplugo de este modo a un tiempo linear el cuerpo todo".

Jusepe Martínez también insiste en ello: "Primera-mente pondrase a hacer ojos, narices, bocas, orejas, manos y pies y en estar algo diestro tomará cabezas de por sí, para comprender lo que tiene obrado, viéndolo todo junto; luego tomará piernas, brazos y cuerpos: esto hecho tomará figuras enteras, y las podrá en ejecución. Y no se ha de contentar con hacer estas partes dos, tres ni cuatro veces, sino muchas, hasta hacerse muy capaz y diestro en la imitación... Para esta empresa convendrá se valgan de unos libros de estampas llamados *Principios de dibujar*, que los hay impresos de hombres muy grandes; y con esta guía hará sus dibujos con más facilidad y sin cansancio del maestro" (48).

Palomino, que coincide ampliamente con Martínez, nos ofrece el mismo método en los pasos que ha de dar el principiante, y después de señalar los medios que necesita y su uso, indica: "Con estas prevenciones se



f.º 1.º

Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, 1633.

pondrá luego a dibujar el principiante, comenzando primeramente por las partes de una cabeza; como son ojos, narices, boca y orejas, cada cosa en diferentes posturas y perfiles, según se lo administrare el maestro..." pasando despues a dibujar las partes del cuerpo. Luego añade: "Para estos principios o rudimentos hay diferentes escuelas de autores muy clásicos que andan impresas: como son las de Jacobo Palma, la del Guarchino de Cento, la de Villamena, las de Estéfano della Bella; y sobre todas, la de nuestro Españolito José de Ribera. Estas dos últimas por ser las más aventajadas no las tengo por las más convenientes para los principiantes (49).

La Academia de San Fernando promovió también la edición de cartillas de dibujo y en 1797 se publicó, apoyándose en los materiales de la propia institución, la *Cartilla de principios de dibujo según los mejores originales que posee en sus salas de estudio la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*, del académico José López Enguídanos, que se ajusta a los principios tradicionales ofreciendo en la primera parte los elementos diferenciados del rostro y cuerpo humano, principios que se mantendrían en la docencia de la Academia, como demuestra el Plan de Estudios de 1820, en sus artículos 2º y 8º (50).

Como hemos visto, en una de las cartillas, la de Irala, también se introducen modelos caligráficos, y no serán extraños en adelante, pues en el siglo XIX se enseñarían el dibujo y la caligrafía juntos (51).

Pero evidentemente existían tratados y cartillas de caligrafía específicos, siendo de los más antiguos el *Libro sotilísimo, provechoso para aprender a escribir y contar* (1555), en el que acompañan a las letras emblemas con unos proverbios bíblicos en verso (52). En España trabajaron muy buenos maestros calígrafos, pero destacaron más en el diseño de letras historiadas que figuradas. En este sentido no podemos dejar de citar a Juan de Yciar, el iniciador y mejor representante de la caligrafía española, que en su obra *Orthographia Pratica* revela una extraordinaria preocupación pedagógica, y nos dejó algunos modelos espléndidos de letras historiadas para las que contó con la ayuda del grabador Juan de Vingles que supo materializar la inspiración artística de Yciar (53); sin embargo, la tabla de "letras caudinales", en la que junto a los rasgos de letra se asoman perfiles humanos, podíamos considerarla entre las figuradas. Pero los mejores alfabetos historiados de

G. Mitelli, *Alfabeto in sogno*, 1683.



Yciar se encuentran en otra obra que, probablemente, también grabó Vingles: *Libro en el cual hay muchas suertes de letras historiadas con figuras del Viejo Testamento y la declaración dellas en coplas y también un abecedario con figuras de la Muerte* (Zaragoza, 1555).

La colaboración con maestros de dibujo y grabado era lo normal, aunque muchos calígrafos aprendieron a grabar. Pedro Díaz Morante, discípulo y colaborador de Yciar, grabó él mismo las láminas de algunas partes de su *Nueva arte donde se destierran las ignorancias que*

interesante es el de Domingo María Servidori (55), que recoge modelos de otros maestros y establece rígidas normas considerando indispensable la geometría para la realización de las capitales, aunque entre los bellos dibujos que lo ilustran recurre a los procedimientos más libres del rasgueo; en esta obra intervinieron expertos grabadores siempre sobre dibujos de Servidori, quien indica: *"Ha sido un empeño no menos digno que arriesgado el de exigir que todas las muestras de tantos y tan diversos caracteres sean grabados sólo por españoles, los cuales me parece acreditan en una obra de esta clase (en la que sudarían los de otra cualquier nación) su mérito y habilidad* (56).

Un epílogo en el arte contemporáneo

Durante el siglo XIX el desarrollo de la litografía y de la caricatura y la prensa satírica, influirán en el auge de las láminas con letras e imágenes para enseñar a leer en las que interviene la figuración humana, suavizando su finalidad didáctica bajo un juego divertido. Por otro lado, la intención caricaturesca es evidente en los llamados alfabetos diabólicos, realizados generalmente por el procedimiento de las sombras o las siluetas, que, presentes ya a finales del siglo XVIII, serán la quintaesencia de la fantasía romántica. Como alfabeto figurado antropomorfo es célebre por la simplicidad y expresividad de sus escenas, el que dibujó Daumier en 1835 para el editor Aubert (57), en el cual se han apoyado otros muchos realizados en el siglo XIX como podría ser uno de los conservados en la Calcografía Nacional y esa posible relación tal vez fuera la clave de su éxito (58).

También la tipografía modernista ofrece algunos ejemplos de letras antropomorfas, pero generalmente los tallos vegetales por su adaptación a la línea sinuosa del "coup de fouet" algunos animales por su fisonomía, serán preferidos para estos diseños.

Sin embargo, durante los años veinte, cuando triunfa el funcionalismo y las letteras de la tipografía art déco se rigen por principios matemáticos y una sobria objetividad, se diseña un alfabeto extraordinario que puede recordarnos las fantasías de Mitelli y en el que, fundamentalmente, es la mujer la protagonista, en caprichosa combinación con animales y objetos. Su autor, Erté, que había sabido captar genialmente a la mujer de su época, transforma el cuerpo femenino fijándolo sobre una idea nueva, un alfabeto que fuerza



A. Gabaldón, *Alfabeto pittorico*. Portada. Letra A.

hasta oy ha avido en enseñar a escribir (1614), introduciendo los atractivos dibujos de rasgueos. También Casanova (54) grabó sus planchas caligráficas, pero contó con Pedro de Villafranca, maestro grabador y autor de una cartilla de dibujo ya citada, quien realizó al menos el retrato de la portada. Otro repertorio

nuestra memoria de modo misterioso; parece como si perfilara el espíritu de la letra a través de la mujer, llegándose a la perfecta simbiosis, ya que ésta, presta su figura a la letra, la cual proporciona a la mujer su abstracción (59)

Como Mitelli, Erté hace con la letra un juego de doble visión, de dos significados simultáneos y diferentes, que nos permite percibir a la mujer y a la letra y no me parece casual la relación formal que existe entre ambos alfabetos. Hay coincidencias en la elección de algunos animales y en la posición de los cuerpos para definir algunas letras. Así, la A está formada por dos figuras que entrelazan sus brazos o piernas; en la B se combina el cuerpo con la terrible serpiente sustituyendo la lucha esforzada del italiano por una sugerente y escalofriante danza erótica; la G es en ambos una sirena; el esclavo atado a un poste con el que Mitelli figura la K, es reemplazado por una lujuriente mujer con guantes y medias como única indumentaria cuyo prominente trasero amenaza romper el fuste, coronado por Cupido, al que la liga una cadena de perlas; incluso la P es muy simiar, pero la voluta de la letra no la forma el velo

empujado por el viento del italiano, sino una exuberante cabellera que se enrosca ¿púdicamente? (60).

Estos dos conjuntos de letras nos introducen en un mundo poético cuyos planteamientos son diferentes. Mitelli se complace en una pasión por la forma plasmando figuras expresivas pero dentro de una línea clásica; será la combinación la que determine el artificio de la fantasía barroca. Las figuras de Erté, de canon mucho más estilizado, manieristas, son artificiosas en sí y, pintadas con estudiada provocación, son imágenes de una refinada sensualidad o de una espiritual desmaterialización.

Barthes, en el estudio que dedica al alfabeto de Erté, lo ha considerado poético por la capacidad simbólica de sus formas. Alude al famoso soneto de Rimbaud, *Voyelles*, también cargado de evocaciones eróticas (61). pero de cuya mitología Erté se mantiene distante, porque para él la letra no es sonora, es fundamentalmente gráfica, y partiendo de este grafismo, del cual es mediador el cuerpo femenino, hace una lectura simbólica "a cuyo juego el lector (o el aficionado) debe abandonarse" (62).

NOTAS

(1) Vendryes, J.: *El lenguaje. Introducción lingüística a la historia*. Méjico. Ed. Uteha, 1979, p. 325

(2) Jean, Georges: *La escritura, archivo de la memoria*. Madrid. ed. Aguilar 1989, pp. 27, 52. Millares Carlo, Antonio: *Tratado de paleografía española*. Madrid. Ed. Espasa-Calpe. Vol. I, p. 13.

(3) Millares Carlo, Antonio: Op. Cit., p. 33.

(4) Russell, Pat: *Alfabetos ornamentales*. Madrid. Ed. Libsa, 1988, p. 3

(5) Jean, Georges: Op. Cit., p. 74

(6) Patch, Otto: *La miniatura medieval*. Madrid. Ed. Alianza, 1987, pp. 22-27.

(7) Ibídem: P. 53-61

Balrusaitis: *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismo en el arte gótico*. Madrid. Ed. Cátedra, 1983, p. 185.

(8) Ruussel, Pat: Op. Cit., p. 5.

(9) Tory de Boruges, Geoffrey: *Champ Fleury, au quel est contenu l'art et science de la deve et vraye proportio de lettres antiqves, quo dit autrement antiqves et vulgai-*

rement lettres romaines, proportionées selon le corps et visage humaine. París, 1529.

(10) Massin: *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle á nos jours*. París. Gallimard, 1973, p. 35.

(11) Sevidori, Domingo M^a: *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*. 2 vols. Madrid, 1789, p. 169

(12) Machet, Anne: *Si la mémoire m'é-tait comptée. Symbolique des nombres et mémoires artificielles de l'Antiquité á nos jours*. Presses Universitaires de Lyon, 1987, pp. 54-55.

(13) Alexandre Bidon, Danièle: "Abécédaires et alphabets éducatifs du XIIIe a la fin du XVe siècle". *Nouvelles de l'estampe*, nº 90. París, 1986, pp. 9-10.

(14) Massin: Op. Cit., pp. 67 y 285.

(15) Vega, Jesusa: "Los inicios del artista. El dibujo base de las artes" en *La Formación del artista, de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes. Catálogo de*

la Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Calcografía Nacional. Madrid, 1989, p. 1.

(16) Cenini, Cennino: *El libro del Arte. Col. Fuentes del Arte*. Madrid. Ed. Akal, 1987, Cap. IV, p. 53 y Cap. V.

(17) Vinci, Leonardo de: *El Tratado de la Pintura por... y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti* (introducción de Valeriano Bozal). Murcia, 1985, p. IX.

(18) Vega, J: Op. Cit., p. 5.

(19) *Dizionario Enciclopédico dei pittori e degli incisori italiani*. Ed. Mondadori, 1983. Voz: Mitelli.

(20) Este álbum que se conserva en la Civica Raccolta delle Stampe A, Bertarelli, de Milán, está compuesto por 23 láminas de 27 x 18,9 cm, grabadas al agua fuerte; tiene también portada, un grabado con un autorretrato del artista y una carta introductoria dirigida a los alumnos. (Vid: Mascheroni, Silvia y Testoni, Roberto: "L'alfabeto in

sogno", *Gazzeta del Bibliofilo*, nº 18 Suplemento de F. M. R. nº 51, 1987, p. 13

(21) *Ibidem*, pp. 3 y 5. Massin. Op. Cit. 67.

(22) Carrete Parrondo, Juan: *El grabado en España. Siglos XV al XVIII. Summa Artis* vol XXXI. Madrid. Ed. Espasa-Calpe, 1987, p. 717.

(23) Stieber, Erhardt D. y Urban, Dieter: *Initials + Decorative alphabets*. Munich, Novum Press, 1983, p. 85.

(24) Mascheroni, Silvia y Testoni, Roberto: Op. Cit., p. 7.

De los Poverbi Figurati hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, procedente de la del Palacio Real (E. R. 1434). Aunque predominando el carácter moralizante y a veces jocoso, esta serie grabada recuerda al alfabeto en su composición, ya que en la zona superior se recoge el proverbio y abajo una terceta que corrobora su sentido, desarrollándose la escena en el centro de la lámina. Hay algunos detalles similares, como el angelito de la lámina 47, que es el mismo de la letra Z del alfabeto, aunque en diferente posición, y tampoco olvida la meditación ante la muerte.

(25) Wittkower, Rudolf: *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*. Madrid. Ed. Cátedra, 1979, p. 71

(26) Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder, 1985, voz: águila

(27) Mascheroni, Silvia y Testoni, Roberto: Op. Cit., p. 13.

(28) Gabaldon, Antonio: *Alfabeto pittorico secondo i vaghi capricci del Miteli. Ouvero esemplare per disegnare... intagliato de D.* (Biblioteca de Madrid ER 1058). Este ejemplar procede de la Biblioteca del Palacio Real. No se encuentra esta obra en la Biblioteca de la Academia de San Fernando, ni en otras bibliotecas especializadas que he consultado.

(29) Paez Ríos, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid. Ministerio de Cultura, 1981, vol. I, p. 380.

(30) Rico Sinobas, Manuel: *Diccionario de calígrafos españoles por—*, con un apéndice sobre los calígrafos recientes de D. Rufino Blanco Sánchez. Madrid. Real Academia Española, 1903. Voz: Gabaldón. Agradezco al profesor Moreno Garrido sus indicaciones.

(31) Sebastián, Santiago: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid. Ed. Alianza, 1981, p. 55.

(32) Carducho, Vicente: *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, 1633. Introducción de Francisco Calvo Serraller. Madrid, ed. Turner, 1979, pp. 177 y ss.

(33) Lee, Rensseler W.: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid. Ed. Cátedra, 1982, p. 13.

(34) Ripa, Cesare: *Iconología*. Madrid. Ed. Akal, 1987, VI. I p. 396

(35) Perez Sánchez, Alfonso: *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid. Ed. Cátedra, 1986, pp. 16-19.

(36) Holanda, Francisco de: *De la Pintura antigua, por—* (1548) Versión castellana de Miguel Denis (1563) Ed. de D. Elías Tormo y D. F. J. Sánchez Cantón. Madrid, 1921, p. 16.

(37) *Ibidem*. pp. 168 y 193

(38) Carducho, Vicente: Op. Cit., p. 25

(39) *Ibidem*: Diálogo V., pp. 229-237 y 249

(40) Martínez, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*. (Introducción de Julián Gállego) Col. Fuentes del Arte. Madrid. Ed. Akal, 1988.

(41) Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Optica*. Madrid 1715-24. Madrid. Ed. Aguilar, 1947, Cap. IV, I, p. 67,

(42) Preciado de la Vega, Francisco; *Arcadia Pictórica en Sueño. Alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la Pintura*, escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma. Madrid. Antonio Sancha, 1789. (Agradezco al personal de la Biblioteca Nacional su amabilidad.)

(43) Vega, Jesusa: Op. Cit., p. 5-7

(44) Pérez Sánchez, Alfonso: Op. Cit., p. 71

(45) García Hidalgo, José: *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría, con demostraciones Matemáticas, que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro, y ciertos perfiles del hombre, mujer y niños*. Madrid, 1693. Edición facsímil, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1965 (Estudio bibliográfico por J. Rodríguez Moñino.) Vega, Jesusa: Op. cit. p. 8

(46) Irala, Fray Matías: *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías apropiadas*

a las cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles. Madrid 1739. Introducción de Antonio Bonet Correa: *Vida y obra de Fray Matías de Irala*. Madrid. Ed. Turner (facsímil), p. 38

(47) Pacheco, Francisco: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*. Sevilla, 1649. 2ª edición, Madrid, 1866, p. 206.

(48) Martínez, Jusepe: Op. Cit., pp. 67-68

(49) Palomino Op. Cit. Tomo II, Cap. IV, (II y III), pp. 448-449

(50) Vega, Jesusa: Op. Cit., p. 9. nota 16

(51) Debo esta noticia a María Carmen Blanco.

(52) Carrete, J., de Diego, E. y Vega, J. *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*. Vol. I (Prólogo de E. Tierno Galván). Madrid, 1985, pág. XI.

(53) Yciar, Juan de: *Recopilación subtilísima intitulada Orthographia Practica*. Zaragoza, 1598. (Ed. facsímil, prólogo de D. Justo García Morales) Col. Primeras Ediciones. Madrid, 1973, pág. 16.

(54) Casanova, José de: *Primera parte del arte de escribir todas formas de letras, escrito y tallado por el maestro*. Madrid, 1650.

(55) Ver nota 11.

(56) Carrete Parrondo, Juan: Op. Cit., p. 544

(57) Le Men, Ségolene: "De l'image au livre: l'editeur Aubert et l'abécédaire en estampe", *Nouvelles de l'estampe*, nº 90. París, 1986, p. 24

(58) Calcografía Nacional. Cobre, talla dulce. 280x239 mm. Agradezco a José Manuel Matilla y al personal de la Calcografía su amabilidad.

(59) Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Ed. Paidós, 1986, pp. 110-118. (Este texto está recogido del libro de Barthes, *Erté (Romain de Tirtoff)*, Milán. Ed. F. M. R., 1985).

(60) También pueden citarse otras fuentes, como el alfabeto de Bracelli, o más bien la réplica que de éste realizó el estrasburgués Silvestre, de 1834, con los que coincide en algunas letras (K, T, O, F.).

(61) Faurisson, Robert, "A-t-on lu Rimbaud?", *Bizarre*, nº 21-22. París, 1961, pp. 4 y ss.

(62) Barthes, Roland; Op. Cit., pp. 129-131.

**ACERC A DEL LAB
 DE TAÜLL DE SANTA MARÍA
 FEITO DE
 UN GRA
 ERINTO**



JOSÉ MARÍA CARBONELL

EN EL MUSEO DE ARTE DE CATALUÑA SE conserva una serie de fragmentos de pintura mural, procedentes de la iglesia de Santa María de Taüll. Dichos fragmentos decoraban los pilares que separan las naves entre sí, y que se encuentran más próximos a la puerta de entrada. Las pinturas del pilar del lado sur representan la figura de san Nicolás; las del lado norte, la de san Clemente (1). Bajo ambas figuras aparecen sendas franjas de color marrón limitadas por finas líneas blancas y, en el centro, el nombre del santo. Debajo se alternan bandas paralelas de color marrón, negro y blanco, que se repiten de arriba a abajo, en

diferentes secuencias; sobre cada una de dichas bandas, unas ondas de color marrón, ocre y negro determinan su parte inferior. El conjunto constituye un sistema de ornamentación habitual en la pintura románica. Precisamente en esta zona ornamental, debajo de la figura y de la inscripción de san Clemente, es donde se sitúan una serie de grafitos. El fragmento de pintura que los contiene tiene unas dimensiones aproximadas de 100 cm. de altura por 57 cm. de ancho (2).

La representación de un magnífico y complejo laberinto marca el límite de los grafitos. Es rectangular y sus dimensiones máximas son de 33 cm. de alto por

40 cm. de anchura. Alrededor de un elemento central en forma de cruz se determinan hasta once tramos de recorrido en las zonas más anchas. Sus dimensiones son, por tanto, notables y el circuito diseñado bastante complicado ya que, al reseguirlo, tan pronto te aproximas al centro como te alejas. La entrada se sitúa en la zona inferior y el ingreso se efectúa por el lado izquierdo de la cruz. En el centro del laberinto, en la parte correspondiente al brazo vertical superior de la cruz, aparece un rectángulo.

Debajo del laberinto hay una inscripción, cuyas dimensiones son de 11,8 cm:

29 de la ataul

A continuación de la inscripción aparece el signo conocido como el nudo de Salomón. Está formado por dos bandas paralelas que se cruzan originando el nudo propiamente dicho, en forma de cruz. Sus dimensiones son de 5,8 cm. por 6,7 cm. Este elemento se repite de manera fragmentaria hasta ocho veces en los grafitos de la columna que, como hemos dicho, está dedicada a san Clemente.

No obstante, tan sólo dos figuras, al margen de la ya citada situada al lado de la inscripción, se encuentran completas; el resto son fragmentos.

El segundo de estos nudos de Salomón se encuentra situado en la parte inferior izquierda del fragmento pictórico. Repite el modelo ya descrito formado por dos anillos de dos bandas paralelas que se entrecruzan. Sus dimensiones son de 6,4 cm. por 6,4 cm; por lo tanto es regular.

El otro elemento, cuya parte superior no se conserva, está formado en esta ocasión, por cuatro bandas paralelas que constituyen los brazos de la cruz y

originan el nudo al cruzarse; sus dimensiones podrían ser de 9 cm. por 9 cm., en consecuencia se trataría también de una figura regular.

En las líneas que seguirán, tan sólo tendremos en cuenta dos signos: el laberinto y el llamado nudo de Salomón. No obstante debemos consignar que sobre el fragmento de pintura aparecen también trazados otros signos. Destacan una "A" mayúscula, de unos 5 cms.

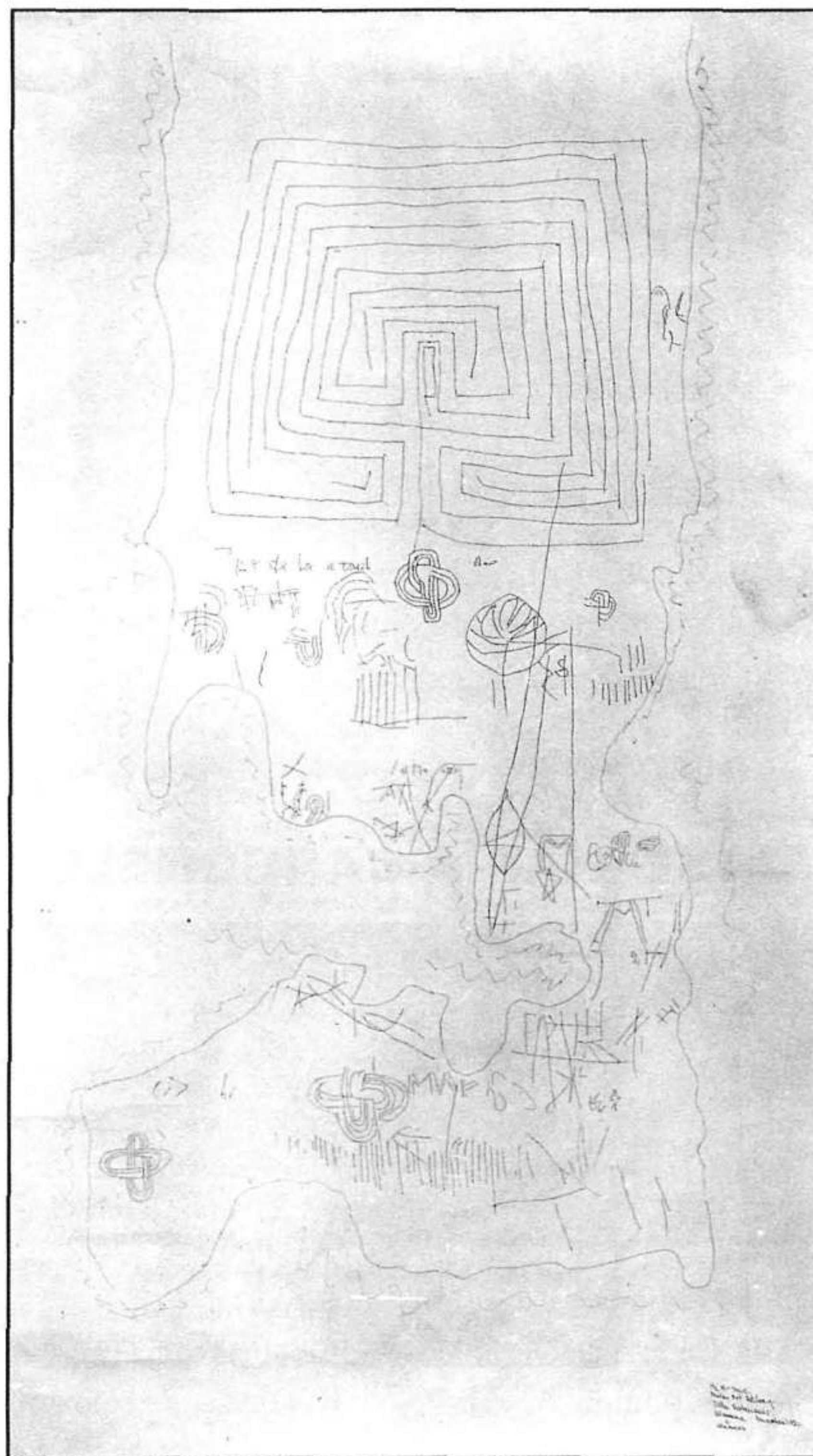
aproximadamente, y dos estrellas de cinco puntas de dimensiones desiguales. Completan el conjunto una especie de roseta, una serie de líneas paralelas y otras líneas trazadas en distintas direcciones, que no consideraremos.

Tampoco abordaremos el estudio de las pinturas, soporte del objeto de nuestro artículo, es decir, los dos signos. En consecuencia, entenderemos aquéllas como parte integrante del conjunto de Santa María de Taüll, y consideraremos su cronología como la establecida por la crítica hasta el momento actual.

De estos grafitos destacaremos dos elementos, fundamentales a nuestro juicio: el laberinto y la variedad que representa el nudo de Salomón.

Siguiendo a J. Adhémar (3), Roma recibe de los griegos la leyenda de Teseo vencedor del Minotauro y este tema llega a la Edad Media,

bajo diversas formas y tipologías. Observamos que en la bibliografía sobre el laberinto en el arte medieval (4), los autores, que generalmente aceptan varias formas para el laberinto, consideran que para definirlo como tal son precisas dos condiciones: en primer lugar que sea intencional, es decir, que tenga una función y, en segundo lugar, que tenga un sistema mínimo. Los



autores distinguen toda la tipología de sistemas formales que se pueden dar en las representaciones del laberinto, así tenemos formas circulares, rectangulares o cuadradas, policéntricas, etc. H. Kern, basándose en aspectos formales, establece denominaciones. De este modo encontramos los de tipo cretense, Chartres, Otfrid, etc.

Los laberintos medievales son realizados sobre toda clase de soporte y según diversas técnicas: en miniatura, tapiz y, los más conocidos, en mosaico, para los grandes templos y catedrales medievales como Chartres, Reims, Cremona, Santa María in Trastevere, por citar algunos ejemplos. H. Kern distingue también un tipo de laberinto de pequeño formato, pintado o grabado sobre pilastras, o bien en relieve sobre los muros de las iglesias. Responden a las condiciones señaladas, los siguientes laberintos: el realizado sobre un muro vertical de la catedral de Poitiers, y el situado cerca de la entrada de la catedral de Lucca, al cual se atribuye una función apotropaica (5). La situación de estos laberintos es parecida a la del de Taüll, objeto de este estudio.

El mismo autor (6) precisa la existencia de signos laberínticos en edificios de culto de la Edad Media y señala una mayor frecuencia de estas representaciones a partir del siglo XII. Asimismo constata su ausencia en construcciones de tipo no religioso, donde aparecerán de manera decisiva, sobre todo en el siglo XVI. Su presencia en edificios religiosos cristianos podría tener una significación moral como figura de la liberación y de la redención, papel que podría desempeñar en el cristianismo, dado que éste considera al hombre libre de escoger el camino que debe seguir, aunque Dios sepa cuál escogerá. Este sentido religioso no puede encon-

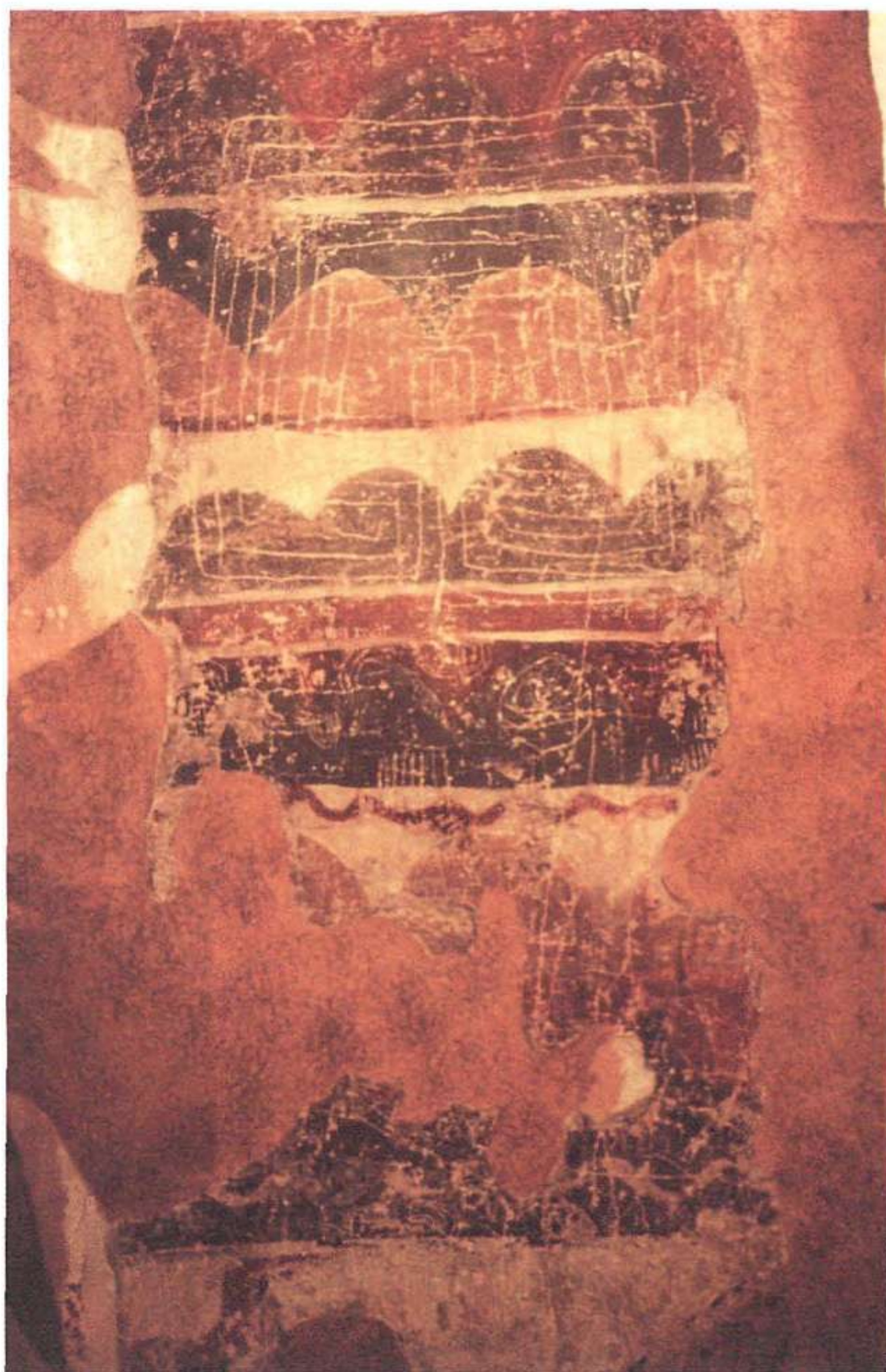
trarse en cultos como el islámico en el que el destino juega un papel fundamental y decisivo.

Establecida la posibilidad de la existencia de funciones del laberinto, en el marco de la religión cristiana, es preciso también analizar el otro aspecto que se considera básico en su definición: la función y la intencionalidad.

En el mundo cristiano medieval se han dado diversos significados al laberinto. Un primer significado puede encontrarse en aquellos laberintos que se vinculan a representaciones cosmológicas. Por ejemplo, el ya desaparecido que describe H. Kern como procedente de la iglesia de san Sabino de Piacenza, donde las curvas del trazado, en las que se inscribían los signos del zodiaco, representaban la imagen del mundo: el laberinto como camino y como recorrido de los astros. Éste fue puesto en relación con el laberinto, en parte aún existente, en el presbiterio de San Michele Maggiore de Pavia, realizado en la primera mitad del siglo XII. En él, junto con los once círculos del laberinto, aparecen representadas las constelaciones y, en un friso horizontal, los trabajos de los meses.

La Pascua hebrea tiene lugar, según los libros del *Éxodo*, 12, y de los *Números*, 9 y 28, la noche de luna llena después del equinoccio de primavera. En el cristia-

nismo, el Concilio de Nicea del año 325 fijó la Pascua el primer domingo después del plenilunio de primavera (8). Así pues, el laberinto en el cristianismo puede estar vinculado al símbolo del cálculo astronómico de la Pascua (9). En este sentido lo ejemplifica H. Kern mediante el desaparecido mosaico de la catedral de Auxerre. Testimonios documentales nos informan que sobre él, en Pascua, el capítulo circulaba danzando mientras reseguía su trazado. Según la documentación



conservada, algo parecido ocurría en la catedral de Sens (10). La salida del laberinto, que representará la redención, tan sólo es posible gracias a la muerte y sacrificio de Cristo, que tiene lugar durante la Pascua. Así, la danza es la alegría por la esperanza en la resurrección, que representa la salida del laberinto. De la misma manera, Cristo, como nuevo Teseo, sale del laberinto del Hades.

Quizá también podría ser interpretado en este mismo sentido cosmológico el laberinto representado en el pavimento de la nave central de la catedral de Chartres (11), formado por once círculos, tal como aparece en las ideas cosmológicas de Aristóteles, que tanta difusión tienen en el Renacimiento del siglo XII occidental y que se recogen sobre todo en la ciencia y la filosofía islámica y judía (12). Los ya citados laberintos de la catedral de Sens (13) y el vertical de la catedral de Lucca (14) también contaban con once círculos.

El laberinto es también para el hombre medieval la imagen del camino que debe seguir el fiel; se trata de un camino difícil, lleno de dudas y engaños, de peligros y tentaciones; pero una vez superado, representará haber ganado el cielo, encontrar la salvación eterna, la Jerusalén celestial (15). En este punto coinciden, en la interpretación cristiana del laberinto, dos premisas: el laberinto como reino del pecado, del que, como hemos visto, Cristo nos liberará, y el laberinto como vía de purificación para el fiel (16). Simbolizará la peregrinación del alma hacia su salvación, una peregrinación que podrá sustituir las peregrinaciones reales de la Edad Media y que podrá prescribirse como una práctica piadosa a realizar en los laberintos de los pavimentos de las iglesias o bien simbolizarse en otros soportes.

Las representaciones de la Jerusalén celestial que encontramos en la Edad Media, no presentan la forma de laberinto; no obstante, sí que aparecen algunas representaciones de formas concéntricas en la formulación de este tema (17). Este es el caso, por ejemplo, del manuscrito Eton 177, fol. 56r. que data del siglo XIII (Eton College Library) y que contiene dicha representación en forma de cuatro cuadrados concéntricos, centrados por el Agnus Dei. Aunque diferente, la idea de centro aparece también en el laberinto (18).

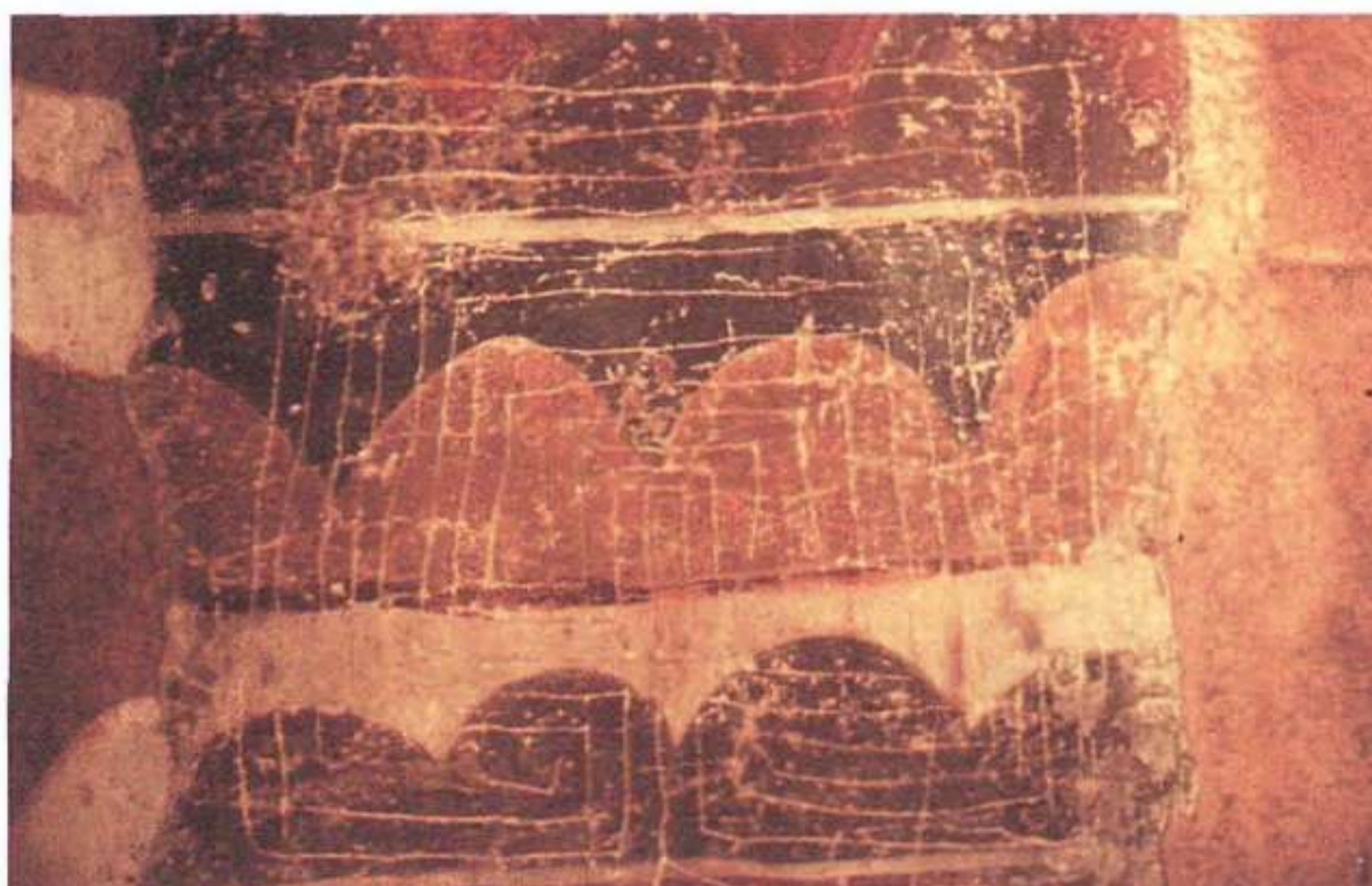
En contraposición, la ciudad de Jericó sí que aparecerá

representada como laberinto. H. Kern presenta modelos hebreos y, basándose en textos de la patrística, recoge la identificación de Jericó como ciudad lunar y, en consecuencia, como reflejo de la inestabilidad y variabilidad del mundo (19). Jericó, la ciudad lunar, es, como el laberinto, un símbolo del mundo del pecado y necesita ayuda. La ciudad de Jericó tiene su protagonismo tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo: en el Antiguo Testamento, en la historia de Josué, y en los Evangelios, cuando Cristo hace un milagro a la salida de dicha ciudad. La identificación de Josué con Cristo es clara en el simbolismo tipológico (20): la entrada de Cristo en la ciudad de Jericó significa su llegada al mundo

del pecado para redimirlo.

Es preciso recordar la identificación de la luna con la iglesia cristiana, a la que llegará Cristo, el sol, para iluminarla. Se trata de la comparación que establece san Agustín al identificar la luna con la antigua ley, y el sol con la nueva ley (21).

La idea de Cristo en la ciudad de Jericó tiene una traducción formal, en las representaciones de esta ciudad, en la cruz que se origina en el centro del laberinto. Se puede ver en la miniatura del Cod. Aug.



CCXXIX, fol. 61v. de la Badische Landesbibliothek de Karlsruhe (22) y en el manuscrito 147, fol. 1r. de la Bibliothèqu Municipale d' Amiens (23). Un manuscrito bizantino del primer tercio del siglo XIV nos muestra la figura de Cristo realizando el milagro a la salida de Jericó, representada por medio de un laberinto con la cruz; encima se elevan los edificios de la ciudad (24).

El laberinto de Taüll coincide en gran medida con el de la Biblioteca de Karlsruhe, que representa Jericó: la cruz determina el centro del laberinto y en la zona que representa la ciudad, siete tramos dan la vuelta por tres de los lados (25), mientras que en Taüll los tramos son once por tres de los lados. En ambos casos, el recorrido a través del laberinto es complicado, pues tan pronto te aproximas al centro como te alejas. El esquema es el mismo en los dos. En todo caso, en el grafito de Taüll no aparece la inscripción explicativa que permita la identificación de Jericó.

Ahora bien, esta forma de cruz sobre el laberinto, del bien opuesto al mal, de la salvación frente al desconcierto, ejemplos de la dicotomía que ofrece con tanta frecuencia el arte medieval en todas sus manifestaciones y que se vincula al laberinto de Jericó, podemos asimismo vincularla al laberinto de Taüll. En él también podemos leer la dificultad del camino que el fiel debe seguir para alcanzar la salvación.

Insistiremos sobre este último aspecto, ya al margen de representaciones concretas que lo identifiquen con la Jerusalén celestial o con la ciudad de Jericó.

El desaparecido laberinto de San Sabino de Piacenza, antes mencionado, conserva una inscripción que podría traducirse de forma muy libre de la siguiente manera: "Este laberinto representa típicamente el mundo ancho para quien entra, pero muy estrecho para el que quiere

partir; así, quien es hecho prisionero por el mundo, atrapado por la carga de los vicios, sólo con muchos trabajos podrá volver a la doctrina de la vida" (26).

En el mundo, representado como un laberinto, el cristiano seguirá su intrincado camino y sólo venciendo muchas dificultades, a través de una senda que puede considerarse de iniciación, podrá conseguir el triunfo.

P. Santarcángeli (27) hace referencia a la ilustración por medio de laberintos de obras religiosas o morales que expliquen los errores humanos y las tentaciones a que está sometido el hombre. Así, menciona las minia-

turas de tres manuscritos que ilustran pasajes concretos de la obra de Boecio *De consolacione philosophiae* y de la *Imagine mundi* de Honorio de Autun, en códices altomedievales europeos. En otro orden de cosas, en la literatura épica medieval se manifiesta también en las canciones de gesta.

Creemos, sin duda, que éste es el sentido que puede tener el laberinto de Taüll: representación del difícil camino que debe seguir el hombre para llegar a la salvación (28).

* * *

El otro elemento trazado en Taüll que tomaremos en consideración es el llamado nudo de Salomón (29). H. Kern, quien utiliza este tér-

mino, vincula tal elemento, formado por un meandro en forma de esvástica, al laberinto (30). J. E. Cirlot ve en él el doble simbolismo de la cruz y del laberinto, y lo sitúa como componente de la decoración celta, germánica y en el arte románico. Ya hemos citado algún ejemplo en que el nudo de Salomón se relaciona con el laberinto, como el del manuscrito de la Badische Landesbibliothek de Karlsruhe, fechado entre los años 806 y 822 (31), que aparece asociado a la representación de la ciudad de Jericó. Nosotros hemos recogido, en otro



trabajo, los ejemplos aportados por V. Pritchard, trazados en la iglesia de Saint Andrews en Kingston, Cambridgeshire, del siglo XII, y en Saint John en Duxford, Cambridgeshire, iglesia de los templarios entre 1275 y 1308, que presenta un esquema diferente (32).

M. Eliade identifica, como H. Kern, el nudo con el laberinto (33) y nos presenta la concepción del laberinto como un nudo que a menudo debe ser desecho. Esta concepción se sitúa en un contexto metafísico-ritual, que contiene las ideas de dificultad, de peligro, de muerte y de iniciación. La liberación del hombre de sus ataduras la encontramos, siguiendo a M. Eliade, en Platón (*República* VII, 514 y ss.) y en Plotino (*Eneada* IV, 8, 4) (34). También en la *Biblia* aparece esta idea, sobre todo en el Antiguo Testamento aunque también en el Nuevo (35). Todos estos textos implican ideas que hemos recogido al establecer la significación del laberinto y encontramos una identidad de concepto en los dos elementos trazados en Taüll (36): el laberinto y el nudo de Salomón.

La profesora C. Rodríguez Suso nos ha hecho notar que el texto del Salmo 18 (17): 6 se utiliza en el *introito* de la misa de Septuagésima, cuando empieza el ciclo pascual. Así sucede en el *Gradual de Saint Yrieix*, del siglo XI (Ms. lat. 903, Bibliothèque Nationale, París), y en el Ms. Codex VI, 34, de los siglos XI y XII, recogidos en la *Paleographie Musicale* (Biblioteca Capitolare, Benevento). J. da Voragine recoge también, en la *Leyenda Aurea* (versión castellana, Madrid, 1982, p. 146-148), esta idea para la Septuagésima, como tiempo de desviación y de tribulaciones para el género humano.

Siguiendo la *Biblia* de Jerusalén, en la edición castellana de Bilbao de 1975, reproducimos el Salmo 18 (17): 5-6:

"Las olas (redes en hebreo) de la muerte me envolvían, / me asustaban las trombas de Belial, / los lazos del seol (el reino de los muertos) me rodeaban / me aguardaban los cepos de la Muerte".

Observamos que la idea de los nudos (las redes), de los lazos (los lazos del seol, el reino de los muertos) está presente, lo cual se puede relacionar con unos de los sentidos expuestos en lo que se refiere al laberinto (37).

* * *

Por último, un dato más sobre los grafitos de Santa María de Taüll. Entre los trazos de nuestro estudio, que se encuentran en la columna donde se representa san

Clemente y formando parte del mismo estrato que las representaciones del laberinto y de los nudos de Salomón (38), hay una inscripción situada inmediatamente debajo del laberinto. Consultado el profesor Jesús Alturo, nos ha manifestado que sin duda alguna esta inscripción podría situarse en la primera mitad del siglo XII. Responde al nombre de un personaje: *Pere de la (...)* *ataul*, cuyo sentido intentaremos dilucidar. La primera parte de la inscripción, la palabra *Pere*, está realizada con la abreviatura característica del momento cronológico citado, al cual corresponde también la grafía.

En resumen, en las pinturas de Santa María de Taüll tenemos un conjunto de grafitos en los cuales aparecen, como elemento central, un laberinto con el nombre de un personaje y una serie de nudos de Salomón. Grafitos que pueden datarse por esta inscripción en el siglo XII.

* * *

Es evidente que en lo que se refiere al laberinto de Taüll, nos encontramos frente a un grafito y no frente a un laberinto realizado en mosaico u otra técnica artística, y situado en un pilar de la nave, próximo a la puerta de ingreso.

Este lugar no es extraño respecto al de otros laberintos mencionados, como el de la catedral de Lucca. Tampoco la técnica es una novedad, tanto durante la Antigüedad como durante la Edad Media (39). Podemos citar en este sentido el laberinto trazado en el muro norte de la catedral de Poitiers (40).

El laberinto de Taüll es bastante complejo, uno de los de sistema más complicado si nos atenemos al catálogo de H. Kern, quien reproduce aproximadamente unos quinientos. Por otra parte, la presencia alrededor del laberinto de las formas definidas como nudo de Salomón, y no de otros elementos, acentúan su carácter intencionado. Ambos signos responden a una misma temática y a unos significados paralelos.

P. Santarcángeli define el siglo XII como el gran momento de aparición del laberinto y su continuidad a lo largo de los siglos XIII y XIV. Su aparición durante la Alta Edad Media puede ser calificada de esporádica y se relaciona con costumbres y ritos populares (41). J. Adhémar coincide en considerar el siglo XII como el momento en que surge el tema (42). Sabido es que el siglo XII se considera como uno de los renacimientos de la cultura occidental en todas sus manifestaciones (43).

Si intentamos contextualizar el lugar y el momento concreto en que aparecen los grafitos, vemos en primer lugar que estamos frente a las pinturas de más alta calidad pictórica del románico catalán y que se trata de uno de los conjuntos estilísticamente más notables del arte románico. De entrada, parece sorprendente la presencia de un conjunto tan importante en Taüll; en este sentido (44), la propia historia nos resuelve la cuestión. J. Ainaud explica por qué se construyen y se decoran tantas iglesias de forma tan rica, en el pequeño valle de Boí. El rey de Aragón Alfonso el Batallador conquistó Barbastro (1100) y Zaragoza (1118) y el conde de Pallars y la familia Erill recibieron las oportunas compensaciones a la ayuda que habían prestado al monarca aragonés. Estas circunstancias potenciaron el lugar de residencia de los Erill y determinaron el esplendor artístico del valle de Boí. Recordemos también la presencia de San Ramón, obispo de Roda y

de Barbastro, en el acto de consagración de las iglesias de San Clemente y Santa María, los días 10 y 15 de septiembre de 1123. La importancia que alcanzó la zona en estos momentos del siglo XII fue totalmente efímera, pues el valle de Boí no nos ha vuelto a proporcionar testimonios artísticos de magnitud comparable a los del siglo XII, que reflejan la importancia de un gran momento cultural y de toda una coyuntura favorable.

Creemos que todos estos argumentos, los históricos en cuanto al momento concreto, los artísticos en relación a las pinturas que sirven de soporte y los formales en lo que respecta al propio laberinto, nos permiten rechazar intenciones de juego o simplemente ornamentales en el conjunto de grafitos. A nuestro juicio, estamos frente a un grafito intencionado, con las connotaciones de camino, en el sentido cristiano que anteriormente hemos expuesto.

NOTAS

(1) Ainaud, J. *Museu d'Art de Catalunya. Art romànic. Guia*, Barcelona, 1973, p. 118. Sureda, J. *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, 1981, p. 327

(2) Los grafitos fueron recuperados por A. Casanovas, D. Ferrán. A. Roig i E. Carbonell, en el marco de los trabajos relativos al "Corpus de Grafitos Medievales de Catalunya". La fotografía del laberinto se publicó en *Quaderns d'Estudis Medievals*, any II, núm. 5, fig. 11, 1981

(3) Adhémar, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français, Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres, 1939, p. 256.

(4) La bibliografía sobre el tema del laberinto en sus orígenes está recopilada en el artículo de Pecorella, P. E., *Laberintio*, *Enciclopedia dell'arte antica*, vol. V, Roma, 1960, p. 436-440. No hemos podido consultar el libro de Cagianò de Azevedo, M., *Saggio sul labirinto*, Milán, 1958. Fundamentalmente, los libros que nos han servido de base para este estudio son: Sanarcángeli, *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, Gallimard, París, 1977; y de manera especial, en lo que se refiere a la reproducción fotográfica, el catálogo de la exposición "In labirinto", que tuvo lugar en Milán entre junio y agosto de 1981 y que contiene el magnífico libro de

Kern, Hermann, *Labirinti. Forma e interpretazioni, 5000 anni di presenza di un archetipo*, Feltrinelli, Milán, 1981

(5) Kern, H., *op. cit.*, p. 206 y 211

(6) *Ibidem*, pp. 183 y ss.

(7) *Ibidem*, big. 240 y 241

(8) Véase bibliografía en Llorca-García, Villoslada-Montalbán, *Historia de la Iglesia Católica. I Edad Antigua*, Madrid, 1964 (4), p. 376

(9) Tal vez relacionada con la doctrina pitagórica de las esferas, Werner, CH., *La filosofía griega*, Barcelona, 1965. Kern H., *op. cit.*, p. 133 y fig. 15, justifica la danza del laberinto como una imitación del curso y del canto armónico del mundo a partir del escrito del gramático latino de mediados del siglo IV, Mario Victorino. Un laberinto ilustra el texto sobre el cálculo de la Pascua en las *Etimologiae* de san Isidoro, en un códex de 1072 procedente de Silos que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, Ms. nouv. acqu. lat. 2169, fol. 17 r (Kern, H., *op. cit.*, fig. 155).

(10) Kern, H., nos ofrece el ejemplo del laberinto de la catedral de Auxerre, destruida hacia el 1690. Testimonios documentales nos ilustran de que en esta catedral gótica consagrada hacia 1334, el capítulo danzaba durante la Pascua siguiendo el laberinto (p. 191). El de la catedral de Sens, cuya realiza-

ción puede situarse a finales del siglo XII, si tenemos en cuenta que su nave fue terminada en 1180, fue destruido en 1768. La documentación, un acta del capítulo fechada el 14 de abril de 1413, explica que en él se realizaban danzas durante la Pascua (Kern, H., *op. cit.*, p. 217 y 218).

(11) Este laberinto ha sido reproducido muchas veces. Véase, por ejemplo Jantzen, H., *La arquitectura gótica*, Buenos Aires, 1959 (1ª ed. alemana, 1957), p. 92, a pesar de que el autor, como veremos, evita su carácter simbólico, se pueden encontrar buenas fotografías del laberinto de Chartres en Kern, H., *op. cit.*, fig. 224, 225 y 226

(12) Crombie, A.C., *Historia de la Ciencia. De San Agustín a Galileo, 1. siglos V - XIII*, Madrid, 1974 (1ª ed. inglesa, 1959), p. 76 y ss. Véase también la lámina I, "Cosmología de Aristóteles", de la *Cosmographia per Gemma Phrysius restituta*, de Petrus Apianus, (Anvers, 1539).

(13) Kern, H., *op. cit.*, fig. 254

(14) *Ibidem*, fig. 234 y 235

(15) Santarcángeli, P., *op. cit.*, p. 271 y ss.

(16) Kern, H., *op. cit.*, p. 190 y ss.

(17) *La Gerusalemme celeste. Catalogo della mostra*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán, 1983.

(18) Esta idea de centro con formas

concéntricas a su alrededor la podemos encontrar en la representación del Santo Sepulcro de Jerusalén, en la descripción de Arnulfo del 670, dada por Adamnanus, *De locis sanctis*, Cod. 458, fol. 4v, de la Biblioteca Nacional de Viena. Podemos encontrar una buena reproducción de Heitz, C., *Symbolisme et architecture. Les nombres et l'architecture religieuse du Haut Moyen Âge, Settimane Spoleto*, XXIII-1975, Spoleto, 1976, lám. 10). La representación del centro rodeado por líneas concéntricas del Santo Sepulcro entra en cuestión con la representación realista o simbólica de la arquitectura; véase Krautheimer, R., *Introduction to a "iconography of medieval Architecture"*, *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, V.1942, p: 2-33.

(19) Kern, H., *op. cit.*, p. 171. También la ciudad de Constantinopla aparece representada como un laberinto en un manuscrito (Cod. Or. 512, p 551) del geógrafo árabe al-Quazwini de finales del siglo XIII de la Bibliotheek der Rijksuniversiteit de Leiden (Kern, H., *op. cit.*, fig. 180).

(20) Para Réau, L., *Ancien Testament, Iconographie de l'art Chrétien*, vol. II, París, 1956, p. 219-221. Josué, cuyo nombre hebreo es una variante de Jesús, es una prefigura de Cristo por sus actos: el paso del Jordán se interpreta como el bautismo de Cristo; los doce israelitas que Josué escoge, como los doce apóstoles, la caída de Jericó al son de las trompetas es la prefiguración del Juicio Final y finalmente la entrada de los israelitas en la tierra prometida equivale a Jesús abriendo las puertas del cielo a todos los hombres. Santarcángeli, P., *op. cit.*, p. 275, vincula la historia de la prostituta Rahab (véase *Josué*, 2: 1-22) a otras leyendas mediterráneas como la de Ariadna. También por una cuerda escaparon de la ciudad de Jericó los espías de Josué y por su parte Rahab puso en la ventana de su casa un cordón de hilo escarlata para poder ser salvada de la destrucción de la ciudad por los israelitas.

(21) Formulado por Reau, L., *Nouveau Testament, Iconographie de l'art chrétien*, vol. II p. 486, París 1957, hace referencia a diversos trabajos, entre ellos, Deona, W., *Sol et Lune, Histoire d'un thème iconographique*, *Rev. Hist. Relig.*, 1947-1948. También Yarza, J., recoge este sentido en *Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII*. *Archivo Esp. de Arte*, 185, 1974, p. 16.

(22) En el catálogo de Kern, H., fig 200. Es un manuscrito que contiene temas de cronografía y de gramática; procede de un monasterio italiano de la zona de los Abruzzi, y, datado entre los años 806 y 822, fue utilizado en el *Scriptorium* de Reichenau. En esta miniatura, como veremos más adelante, hay que señalar que junto a la

figura de la ciudad de Jericó se encuentra el nudo de Salomón. También encontramos un laberinto similar en el manuscrito etíope del siglo IX (col. particular, París) identificable como una representación del palacio de Salomón (Kern, H., *op. cit.*, fig. 199).

(23) Este manuscrito es un diccionario del siglo XII procedente de Corbie. El laberinto representado es de tipo circular, como el de Chartres y coincide con el de la catedral de Amiens, que data de 1288 (Kern, H., *op. cit.*, fig. 203, p. 175).

(24) Derivado de un modelo más antiguo es el códice 242, fol. 169r, de la Mechitharisten-Congregation de Viena (Kern, H., *op. cit.*, fig. 206).

(25) Siete es el número de vueltas que los hebreos dieron alrededor de la ciudad de Jericó para conseguir la destrucción de sus murallas (Santarcángeli, P., *op. cit.* p. 275). Véase *Josué* 6: 3-16. Pablo en la Epístola a los Hebreos 11:30: "Por la fe, cayeron las murallas de Jericó, después de rodearlas durante siete días".

(26) Tanto Kern, H., *op. cit.*, pp. 211, como Santarcángeli, P., *op. cit.*, p. 288, reproducen esta inscripción con una ligera variación en la terminación de la palabra mundo, la segunda, en que ésta aparece. Nos parece más correcta la transcripción de Kern H. La inscripción consta de cuatro hexámetros:

"HUNC MUNDUM TIPICE LABERINTHUS DENOTAT ISTE
INTRANTI LARGUS; REDEUNTI SET
NIMIS ARTUS
SIC MUNDO CAPTUS; VICIORUM MO-
LE GRAVATUS
VIX VALET AD VITE DOCTRINAM
QUISQUE REDIRE"

(27) *Op. cit.*, p. 274 y ss.

(28) Evidentemente, podríamos considerar este laberinto de Taüll como un juego, que así mismo formaría parte de la tradición cultural greco-romana, pero, a juicio nuestro, hay demasiados condicionantes que lo dificultan. Dejamos al margen otras interpretaciones posibles que se han hecho en la historiografía medieval, porque consideramos que no es el caso del laberinto de Taüll. De esta manera no consideramos el laberinto como símbolo de los maestros constructores o de las corporaciones de picapedreros, según las opiniones formulada por Jantzen, H., *op. cit.*, pp 92 y 93. Davy, M., *Initiation à la Symbolique romane. XIIème siècle*, París, 1964, p. 198. Recordemos que siguiendo a Jantzen, H., en el laberinto de Reims se leían los nombres de los maestros Jean d'Orbais, Jean le Loup, Gaucher de Reims y Bernard de Soissons. En el laberinto de Amiens, destruido en 1825, aparecía el nombre del obispo Evrard de Foulloy, que en 1220 dirigía las obras, y el de los maestros Robert de Luzardres, Thomas de

Cormont y su hijo Renaud de Cormont. El mismo Santarcángeli, P. *op. cit.*, p. 278 busca el carácter oculto, secreto, de las cofradías de arquitectos en el laberinto representado en el manual (Ms. 19.093 de la Bibliothèque Nationale de Paris) de Villard de Honnecourt (Hahnloser, Viena, 1935). No entraremos en temas de simbolismo oculto de la alquimia y en significados de simbolismo universal; para ello véase Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969 donde se recoge una completa bibliografía. Otra posible interpretación podría ser considerar el juego ornamental, si tenemos en cuenta los motivos formados por variantes complicadas en el mismo arte románico. Recordemos, por ejemplo, en el caso de la pintura románica catalana, las grecas de Sorpe (Museo de Arte de Catalunya), Pedret (Museo de Solsona) o de Sant Pere del Burgal (MAC), por no mencionar las formas decorativas irlandesas.

(29) Cirlot, J.E. *op. cit.*, p. 278

(30) Kern, H., *op. cit.*, p. 29, basándose en las primeras monedas de Cnossos de los siglos -V y -IV (Véase fig. 42, 43, 44 y 47) relaciona el laberinto con ideas solares y con el movimiento de rotación de la esvástica. Siguiendo a Cook, B. *Zeus. A Study in Ancient Religion*, 4 vol., Cambridge, 1914-1940, ven en la esvástica una representación del laberinto.

(31) Véase nota 22. No entramos en el tema del palacio de Salomón como laberinto, vinculado como la leyenda del rapto de una de las esposas del monarca (véase la miniatura en la fig. 199 del catálogo de Kern).

(32) Carbonell, E. y otros, en *Quaderns d'Estudis medievals* año II, núm. 5, septiembre 1981, fig. 2 y 3, recogen las ilustraciones de Pritchard, V., *English Medieval Graffiti*, Cambridge University Press, 1967. A. Casanovas me ha indicado la presencia de un grafito con la representación del nudo de Salomón en la capilla de Santa Águeda de Barcelona.

(33) *Images et Symboles*, Gallimard, París, 1952, p. 153 y ss.

(34) Plotino, *Enéada* IV, Edición de J. Míguez, Madrid, 1965, p. 248: "(...) el alma una vez caída, queda sujeta a las ligaduras del cuerpo y actúa tan sólo por los sentidos (...)" y a continuación "(...) el alma se halla en una tumba y una caverna, pero que, vuelta hacia el pensamiento, se libera ya de esos lazos y emprende la marcha (...)".

(35) Eliade, M., *op. cit.*, p. 148 y 149, recoge las citas del libro II de *Samuel* 22: 6, del *Salmo* 18: 6, del *Salmo* 116: 3-4, *Oseas* 7:12, *Ezequiel* 12: 13 y 32: 3, *Job* 19:6, y *Lucas* 13:16.

(36) Tanto la profesora C. Rodríguez Suso como el profesor J. Alturo me han hecho constatar la presencia de estos signos

en los documentos medievales. Según nuestro parecer, estaríamos frente a otro significado posible del nudo de Salomón, al margen de cualquier vinculación con el laberinto. Véase la *Collectanea paleográfica de la Corona d'Aragó*, lám. 9-15-65-69 y 83, con documentos que comprenden desde mediados del siglo IX hasta los siglos XI, XII y primera mitad del siglo XIII. Situaríamos, como en el caso de otras representaciones, el carácter ornamental de este elemento en el arte medieval.

(37) Posiblemente se trate de la fuente literaria que daría soporte a la escena pintada en la pared meridional de Santa María de Taüll, entre la torre y la fachada, donde los condenados son atrapados demonios con apéndices en forma de serpientes. Esperamos la publicación del volumen monográfico de J. Yarza sobre las pinturas de Santa María de Taüll, dentro del Corpus de pintura moral romántica hispánica. En otro orden de cosas, encontramos la idea de nudos relacionados con serpientes y con función apotropaica en el escalón esculpido del hipogeo de las Dunes de Poitiers (Hubert, J., *La Europa de las invasiones*, Madrid, 1968, fig. 70). Vemos también una repre-

sentación de los nudos asociados a la serpiente en la amfisbena, que, en la pintura románica catalana aparece en San Martín de Puig-reig y en San Pablo de Casserres, por ejemplo; si bien se trata en estos casos de otra problemática.

(38) El proceso arqueológico de determinación de estratos en los grafitos, los explicamos a partir de la exposición de grafitos de Castellfollit de Riubregos en el MAC el año 1981 y en el artículo publicado en *Quaderns d'Estudis Medievals*, año II, núm. 5, septiembre 1981.

(39) Véase repertorios de grafitos de Lollini, D., Zancani, P., Della Corte, M., ver *Graffito en Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma, 1960. Si nos ceñimos a la época medieval, cabe citar por ejemplo: Coulton, G. G. *Medieval Graffiti*, Cambridge University Press, 1967. Nosotros mismos recopilamos un pequeño repertorio de la Edad Media catalana en el artículo citado de *Quaderns d'Estudis Medievals*.

(40) Kern, H., *op. cit.*, p. 211, fig. 242 y 243. Naturalmente da como desconocida su datación, pero apunta la posibilidad de que este laberinto reproduzca tal vez el realizado en mosaico en el pavimento de la iglesia.

(41) *Op. cit.*, p. 284

(42) *Op. cit.*, 257. En la lámina 96 reproduce un dibujo del siglo XII (Ms. lat 1299, fol 4, Bibliothèque Nationale de París) donde aparece Teseo en el laberinto. Cita también otros ejemplos para remarcar este carácter clásico en siglo XII. Hace referencia a las láminas que Kingsley Porter, A. *Lombard Architecture*, lám. CLXXIV, da del laberinto de San Michele de Pavia con la siguiente inscripción "Theseus intravit, monstrumque biforme necavit" Cita asimismo el laberinto de Lucca con la inscripción: "Hic quem Creticus edit Dedalus est labyrinthus. De quo nullus vadere qui vit qit fuit intus. Ni Theseus gratis Ariadne stamine intus."

(43) Véase, por ejemplo los estudios ya clásicos sobre el tema; Haskins, CH. H., *La Rinascita del dodicesimo secolo*, Bolonia, 1972 (ed. inglesa, 1927); Sandford, E. M., *The Twelfth Century: Renaissance or Proto-renaissance*, *Speculum*, 26, 1951; Artz, F. B., *The Mind of the Middle Ages*. New York, 1953; Panofsky, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975 (ed. inglés, 1960).

(44) *Op. cit.*, p. 106-108.

VÍCTOR MÍNQUEZ

EL LIBRO COMO ESPEJO



F R A G M E N T O S

HACE YA TIEMPO, Juan Carrete Parrondo, en un estudio sobre grabados alegóricos seiscentistas mencionaba algunas portadas de libros barrocos, interesantes por sus diseños de gran

calidad (1). Pese a que han pasado varios años, creemos que sigue sin darse la suficiente importancia al análisis de los grabados/portada que inician los libros del siglo XVII. Verdaderos resúmenes visuales del contenido de éstos, su estudio permite deducir en imágenes la esencia del discurso escrito. Es nuestra intención, ahora, poner de relieve, por medio de unos pocos ejemplos, el valor didáctico y simbólico de los frontispicios de los libros barrocos.

Nuestro estudio se va a centrar en diez portadas de libros políticos del siglo XVII (2), pertenecientes al subgénero de los "espejos de príncipes" que, como es sabido, incluye aquellos tratados pensados para la formación del monarca y para la reflexión de cualquier lector. Hubiera sido igual que analizáramos libros religiosos, emblemáticos, de exequias, teológicos, hagiográficos o de fiestas, ya que independientemente del género literario, el grabado/portada sintetiza gráficamente mejor o peor la esencia, el motivo o el objeto de la obra en cuestión. Algunas veces se trata de un jeroglífico que hay que descifrar; en otras ocasiones, los elementos parlantes rodean el título de la obra, apoyándolo icónicamente.

Uno de los elementos parlantes más utilizados a la hora de confeccionar una portada será la alegoría —estaciones, virtudes, continentes, etc—, en la mayoría de las ocasiones siguiendo fielmente la codificación propuesta por Ripa (3). También son frecuentes los retratos de personajes importantes contemporáneos, fundamentalmente el rey, y en menor medida el sucesor, la reina o incluso el valido, dependiendo de a quién vaya dirigido el libro. Otro elemento muy socorrido es el emblema. Ya hemos mencionado que toda la portada puede ser un jeroglífico. Si no es así, no es infrecuente la presencia de pequeños emblemas, empresas o divisas, que complementan el discurso visual.

Junto a las alegorías, los retratos y los emblemas,

encontramos filacterias con inscripciones, preferentemente latinas, que clarifican la identificación o el significado de aquéllos, y escudos de armas. Todos estos elementos suelen apoyarse en arquitecturas que cobijan generalmente el título de la obra, el nombre del autor, la dedicatoria, y el año y el lugar de la edición. Estas arquitecturas/marco guardan relación con diseños de retablos —como ya puso en evidencia Antonio Gállego (4)— y portadas de edificios, y dejan constancia de la evolución de las formas de este siglo.

Los libros políticos serán numerosísimos en la España del siglo XVII (5). El gran debate sobre el "príncipe perfecto" empujará a los defensores de las diferentes corrientes doctrinales a teorizar sobre los posibles modelos. Maquiavelistas, antimachiavelistas, tacitistas y senequistas (6) se impugnan unos a otros en una dura controversia que durará todo el siglo y que dará lugar, como decíamos, a una abundantísima producción, de obligada consulta en el análisis de la imagen del príncipe de la era moderna.

Hemos seleccionado los libros políticos no en base al interés de su discurso, como deberíamos hacer si nuestro propósito fuera clarificar el mencionado debate, sino valorando la calidad gráfica y el valor simbólico del grabado/portada.

Sin lugar a dudas, el lugar donde mejor queda reflejado el tópico del "espejo de príncipes", es en la portada del *Speculum Principum* de Pedro Belluga, reeditado en Bruselas en 1665. En la lámina aparece un monarca vestido con armadura y sosteniendo las insignias reales —el cetro, el orbe, la corona de laurel y el manto—, contemplando su reflejo en un espejo. Acompañaban al rey las virtudes cardinales, y le muestran el espejo la Religión y la Concordia. Las seis alegorías se reconocen por sus atributos iconográficos: la Justicia, por la espada y la balanza; la Prudencia, por el espejo y la serpiente; la Fortaleza, por la columna y la armadura; la Templanza, por la azucena; la Concordia, por las fascias, la balanza y la corona de olivo; la Religión, por la cruz, la cabeza cubierta y el Espíritu Santo.

En este caso, cinco virtudes políticas se contraponen a una sola religiosa. Sin embargo, esta última ocupa un lugar preeminente junto al monarca. Es interesante constatar cómo en el espejo se refleja no sólo el monarca, sino también las virtudes que le rodean. Esto no es un mero detalle de composición: obviamente, el príncipe posee las virtudes necesarias para gobernar,



J. de Madariaga, *Del Senado y de su Príncipe*, 1617.

pues por ello le ha elegido Dios; pero es la lectura de los "espejos de príncipes" lo que ilustrará al monarca sobre la mejor manera de ejercitarlas en el desempeño de su función. Sin lugar a dudas, transmitir esa idea ha sido la intención del diseñador de la lámina.

Pero sigamos un orden cronológico. En 1617 se publica en Madrid *Consejo i consejero de Principes*, de Lorenzo Ramírez Prado, cuya portada reviste un gran interés. La composición es en realidad un verdadero "espejo de príncipes", por las numerosas referencias útiles para el monarca que contiene. Las alegorías y los elementos emblemáticos se estructuran en tres niveles, sobre un soporte arquitectónico que simula un alzado clásico —zócalo, apilastrado y entablamento—. Veámoslos por partes.

En el centro del zócalo se halla un complejo emblema: un puercoespín sobre el que se halla una corona aparece enmarcado por unos trofeos militares y un caduceo. A los trofeos les acompaña el lema *Virtute*. Al caduceo, *Consilio*. Bajo el conjunto de elementos leemos *Fert*

omnia secum. Dos alegorías rodean el emblema. A la izquierda, el Odio —una mujer que se devora a sí misma—. Le acompaña el mote *Hortatur in odium*. A la derecha, el Refugio —mujer velada y arrodillada—. Su mote, *Ornamentum et refugium*. Enmarcan el zócalo un elefante, a la izquierda, y un freno sobre una corona puesta boca abajo, a la derecha. Acompaña al elefante el mote *Parcit potentior sibi*, y al freno, *Moderatione*.

En el segundo nivel, delante de las cuatro pilastras que enmarcan el título del libro, se hallan otras cuatro alegorías: Veámoslas de izquierda a derecha. La primera de todas es un Juez —libro— acompañado de un águila. Su mote es *Omnia facit aliena*, y el de el águila, *Libertate resipiscit*. La segunda representa el famoso concepto "apresúrate despacio", de manera muy similar a una de las composiciones de la *Poliphili Hypnerotomachia*: mujer con los pies alados acompañada de una tortuga. Le acompaña el mote *Mole ruit sua*, y a la tortuga, *Mutua dona*. La tercera alegoría ilustra el mote que le acompaña, *Repercussi sevient*. Se trata de una mujer velada sobre la que soplan los vientos, y que pisa con el pie una salamandra. Es el mote del reptil *Probat et explorat*. La cuarta alegoría es el Silencio —hombre sellándose los labios con un dedo, acompañado de un ganso que sostiene una piedra en el pico—. Es su mote *Nec metus nec spes*. Y el del ganso, *Opportune et importune*.

Finalmente, sobre la cornisa, encontramos otras tres alegorías, en este caso sentadas. De izquierda a derecha, la primera es la Envidia —vieja devorándose el corazón y con el cabello entreverado de serpientes—. Es su mote *Pollent praecepta non audit*. La segunda es la Prudencia —mujer cuyo manto está cubierto de ojos y que sostiene un espejo—. Su mote, *Cunctis aequabilis declina a malo fac bonum*. La tercera y última es un hombre —¿Apolo?— acompañado de un Sol. Su lema, *Semper eadem major quo senior*.

Se trata, como es obvio, de un auténtico compendio de enseñanzas para el príncipe. Se recomienda al monarca que guarde silencio, sea moderado, piadoso y prudente, respetuoso con los inferiores y severo con los poderosos, y lleve siempre consigo el valor y el consejo. Al mismo tiempo, las alegorías ilustran diversas sentencias políticas: el príncipe lo hace todo por sus súbditos, sus preceptos están a salvo de la envidia, será más grande conforme envejezca, etcétera.

La portada de la obra de Juan de Madariaga, *Del*



P. Belluga, *Speculum Principum*, 1665.

Senado y de su Principe (Valencia, 1617), muestra dentro de una cartela un corazón coronado sobre el que se hallan un ojo, un cetro y una espada. Cada elemento se acompaña de un mote: el corazón, *Cor regni*; la corona, *Mens regni*; la espada, *Iustitia*; el cetro, *Potentia*; el ojo, *Sapientia*. Además bajo el corazón se hallan otras dos palabras, *urim y tummin*. Tres lemas bíblicos que rodean la cartela completan la composición. "Urim" y "Tummin" eran dos objetos —¿palillos?, ¿dados? ¿piedras?— mediante los cuales los sacerdotes hebreos consultaban a Yahveh, según se ejemplifica en el libro primero de *Samuel* (7). En el contexto que nos ocupa significan —en relación al contenido del libro— el necesario consejo que debe realizar el príncipe en los asuntos de gobierno. Además, se afirma que el monarca deberá llevar en su corazón la Justicia, el Poder y la Sabiduría.

En el frontispicio del libro del cardenal Roberto Belarmino, *Officio del Príncipe Cristiano* (Madrid, 1624), dos alegorías de virtudes situadas sobre pedestales

les enmarcan la composición. Se trata de la Benignidad —mujer joven y sonriente y Sol— y la Templanza —copa y freno—. Debajo de la primera podemos leer *Lustrat et illustrat*, y debajo de la segunda, *Sustinet et abstinet*. El cardenal Belarmino consideraba que las virtudes principales de un príncipe debían ser por este orden, la Caridad paternal y las cardinales. Belarmino diseñará un prototipo de príncipe cristiano, opuesto al maquiavelista, en el que será fundamental su relación



Don Giner de Perellos.

C. de Benavente y Benavides, *Advertencias Para Reyes*, 1643.

con el pueblo, como protector —Benignidad— y ejemplo —Templanza.

Sólo dos años después de la publicación en castellano del texto de Belarmino, se edita *Conservacion de Monarquias*, obra del canónigo Pedro Fernández Navarrete. En su portada el título se sitúa en medio de un orden corintio. El programa alegórico consta de cuatro figuras: dos dominicos mártires, Alonso Navarrete y Alonso Mena Navarrete, y dos alegorías de virtudes. La presencia de los mártires dominicos se justifica por



P. Fernández, *Conservación de Monarquías*, 1626.

tratarse de parientes próximos al autor del libro. Los elementos parlantes realmente interesantes son las dos alegorías de virtudes, la Sabiduría —libro— y la Prudencia —espejo y serpiente—, que aparecen enmarcando al escudo de Castilla y León. La elección de las virtudes “principescas” resulta en este caso interesada, pues el libro versa sobre una consulta que el Consejo de Castilla hizo a Felipe III. En él se exponen numerosas soluciones para remediar los graves problemas que sufrían Castilla y la Hacienda Real en la segunda década del siglo XVII. Las alegorías manifiestan la prudencia y sabiduría que demostrará el príncipe al escuchar y poner en práctica los consejos de sus súbditos.

En 1643 se publica en Madrid *Advertencias Para Reyes, Principes y Embaxadores*, de Cristóbal Benavente y Benavides. En su portada —obra de Juan de Noort— aparecen rodeando al título y delante de un frontis clásico dos alegorías: la Religión y la Prudencia. La primera es una joven mujer con una paloma sobre la cabeza, un libro en una mano y un pelícano desgarrán-

dose el pecho para alimentar a sus crías en la otra. La segunda sostiene con una mano un espejo y con la otra una pareja de serpientes. A ambas les resplandece la cabeza. Además, a cada una de ellas le acompaña un emblema, situado en el pódium del frontispicio. Bajo la Religión podemos ver a Mercurio sosteniendo un ancla. Lleva por lema *Quod omnia tentet*. Bajo la Prudencia, a Hércules arrastrando a muchas personas mediante las cadenas que surgen de su boca. Su lema, *Eloquentia vis*. Los emblemas refuerzan la selección de virtudes que se ha hecho en esta portada: la Religión dará firmeza y seguridad al príncipe; la Prudencia se manifestará a través de su elocuencia. Dos angelotes sujetando ramilletes de frutas y dos escudos reales completan la composición.

En la portada de *Instituciones políticas, en dos libros divididas, es a saber, De Republica, i Principe*, escrito por Diego Tovar Valderrama y publicado en 1645, encontramos un retrato real. Un medallón muestra la efigie del príncipe Baltasar Carlos, exhibiendo sobre su pecho el collar del Toisón. Una inscripción le rodea, *Baltasar Carolvs dei gratia. P. P. P.* Dos alegorías que se sitúan a los lados del joven príncipe, la Fe —símbolos eucarísticos y cruz— y la Justicia —espada y balanza—. Entre ambas y sobre el retrato del hijo de Felipe IV se halla una filacteria con el mote *Rex Justus erigit terram Prou. C. 29. v. 4*. En la parte inferior del grabado dos angelotes sostienen el escudo real. Finalmente, y en el centro de la lámina, un último lema envuelve el título del libro, *Disciplina imperandi est, amare quod multis expedit: cassiod.* De nuevo, pues, aparecen juntas virtudes políticas y religiosas. Las primeras son necesarias para el buen gobierno, pero las segundas, según la teoría política española del siglo XVII, no deben faltar. Justicia y Fe se presumían en Baltasar Carlos, pero su temprana muerte impidió la constatación.

En 1664 se publica una nueva edición de una de las obras capitales del tacitismo español, *Tacito español, ilustrado con Aforismos*, de Alamos de Barrientos. Su portada muestra ocho escenas repartidas en torno al título. Dichas escenas ilustran otras tantas sentencias tacitistas, pensadas para la educación del príncipe. Las imágenes van acompañadas de textos latinos que clarifican su mensaje. Omitimos los textos debido a su larga extensión, y nos limitaremos a analizar el significado de la imagen en base a ellos. Dos figuras enmarcan el título: a la izquierda, un joven señala un libro abierto;



J. Laynez, *El privado christiano*, 1641.

representa que el príncipe debe formarse en la lectura de las historias de sus predecesores. A la derecha, un hombre adulto condena a los malos emperadores en beneficio de la libertad.

Sobre el título, una tercera escena muestra a una figura que sostiene una cruz y un incensario, y porta sobre el pecho un corazón resplandeciente. Representa la caducidad del imperio del príncipe. A los lados, cuatro alegorías se hermanan simbólicamente por parejas en otras dos escenas. A la izquierda, el Poder —palmera y orbe— y la Justicia —espada y balanza. A la derecha, la Agricultura —espigas— y la Prudencia —espejo.

Las últimas tres escenas, situadas en la parte inferior del grabado, muestran, de izquierda a derecha, a unos hombres conversando en torno a la *Biblia* y a los libros de autores clásicos, a un rey sentado en el trono y rodeado de niños, y a un ejército avanzando hacia una ciudad. Representan, respectivamente, el poder de la negociación, que la fama descansa en el amor del pueblo y que los consejos deben apoyarse en la fuerza. Son,

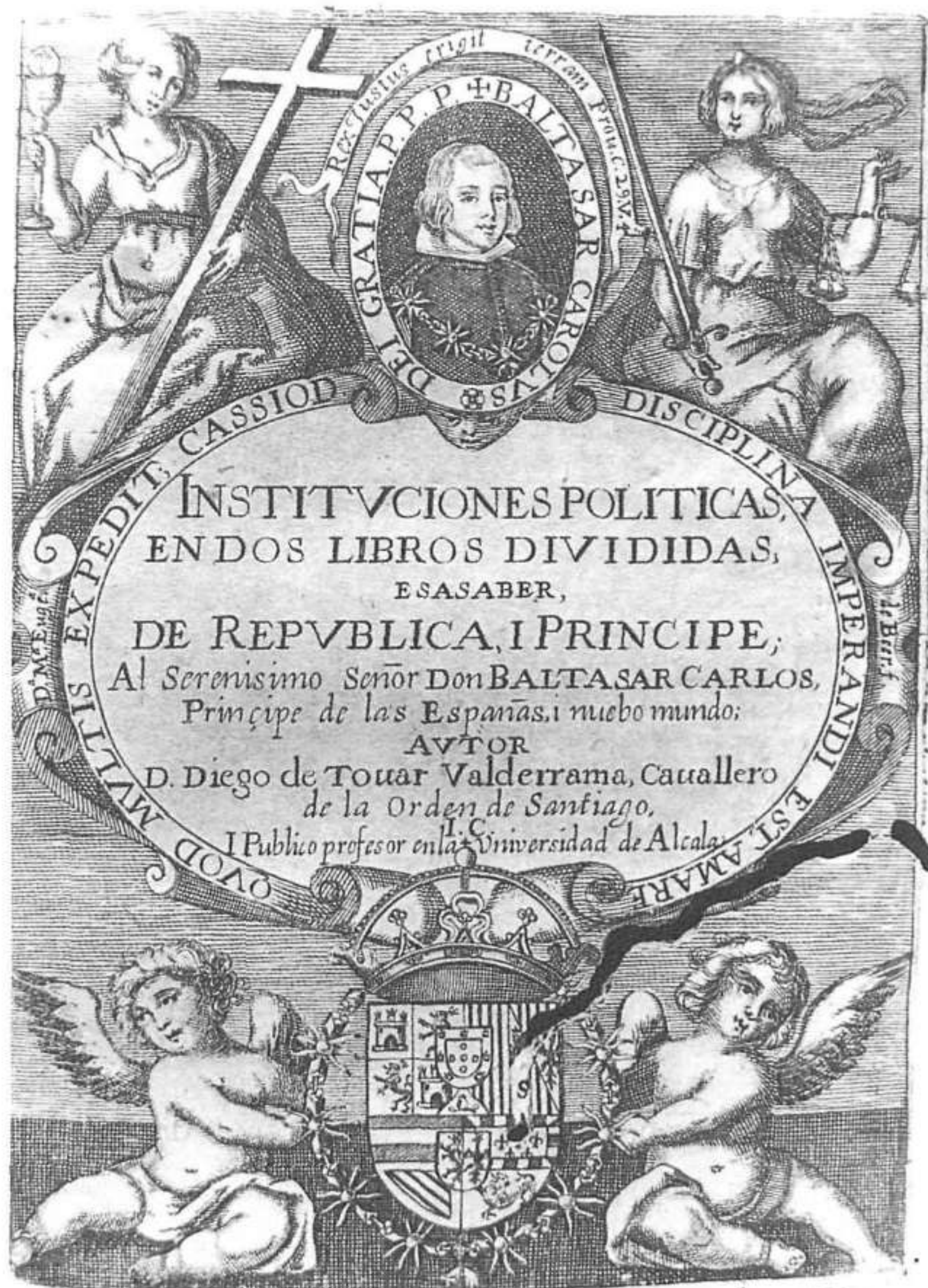
pues, en definitiva, máximas políticas concebidas para reflexión del príncipe, interesantes porque ponen de relieve algunas de las virtudes que, según el pensamiento tacitista, debían poseer los monarcas: la Justicia, la Prudencia, la Benignidad, etcétera.

Tal vez el frontispicio con mayor riqueza de elementos alegóricos referidos al príncipe sea el del libro del licenciado Juan Vela, *Política real, y sagrada (...)*, publicado en Madrid en el año 1675. Se trata de una



B. Alamos de Barrientos, *Táctico español*, 1664.

lámina grabada por Villafranca. Rodean al título cuatro alegorías y dos leones. De la boca de éstos salen abejas y dos motes, *Deforti dulcedo* y *Decomedenti cibvs*. Mamíferos, insectos y lemas hacen alusión al pasaje bíblico en el que se narra cómo Sansón halló un panal de miel en la boca del león que había matado (8). Por su parte, las alegorías también se ven acompañadas de motes. Así, la Justicia —espada y balanza— mantiene una filacteria en la que se puede leer *Statere dolosa ab hominatio est*, y sobre su cabeza, *Etin iustitia firmatum*.



D. Tovar Valderrama, *Instituciones políticas*, 1645.

La Clemencia sostiene un cetro y una filacteria, *Prosigno clementiæ*, y sobre ella, *Roboratum inclementia*. La Sabiduría y la Fortaleza aparecen sentadas. La primera señala un libro abierto en el que se lee *Initivm Sapientæ Timor Domini*, y bajo ella, *Perme reges regnant, et legum conditores iusta decernunt*. La Fortaleza —yelmo, peto y lanza—, muestra a su vez una cartela en la que está escrito *Intimore Domini fiducia fortitudinis*, y debajo de ella, *Manus fortivm dominavitur, quæ autem remissa est, tributis serviet*.

Sobre el título aparece un globo terráqueo coronado, en cuyo centro se lee *Novus orbis*. Enmarcan el globo las conocidas columnas coronadas del *Plus ultra*. Una larga filacteria remata la composición y contiene el siguiente mote, *Habe fiduciam in domino exoto corde tvo: etne innitaris prudentiæ tuæ*. Debajo del globo se puede leer, *Et, populus, qui creabitur, laudabit dominum*. Finalmente, dos nuevas alegorías, situadas a los lados de esta empresa, completan el conjunto: la Religión —tiara y bandera de la cruz constantiniana— y el Gobierno —caduceo y compás—. A la primera

acompaña el lema *A Religione imperivm*, y a la segunda *Gubernatum imprudentia*.

Las referencias bíblicas, las numerosas alegorías y la empresa superior giran en torno a una misma idea: en el temor a Dios y en la obediencia de sus mandatos se halla la clave del buen gobierno. Por eso la alegoría de la Religión ocupa un lugar preferente. Hay que tener en cuenta que el libro de Vela invita a los príncipes a tomar como modelo al propio Cristo, "supremo rey de reyes", según se afirma en el subtítulo del libro de Juan Vela. Es, pues, una de las obras capitales en la defensa del príncipe cristiano. La clave de la portada se encuentra en el lema central, verdadera invitación que se hace al príncipe lector, *Lege et rege*; ilúststrate sobre la vida de Cristo y después reina, podríamos añadir.

Algunos tratados políticos fueron destinados no a la formación del príncipe, sino de su privado. Analizaremos finalmente y a manera de ejemplo la portada de uno de los principales textos para la formación del valido. Se trata del frontispicio de *El Privado Christiano Deducido de las Vidas de Ioseph y Daniel*, obra de fray José de Laynez (Madrid, 1641). Enmarcando el título encontramos los retratos de los dos ministros bíblicos por excelencia: José, hijo de Jacob, que sirvió al faraón como primer ministro, y Daniel, favorito de Nabucodonosor. El primero avanza sobre un carro triunfal, y sobre él leemos *Pater regis*. El segundo se levanta sobre los leones a los que fue condenado. Le acompaña el mote *Tertivs in Regno*.

En un segundo nivel, y sobre el título, aparece, de entre las nubes, una mano que sostiene una balanza cuyos platos ocupan dos estrellas. Sobre la balanza podemos leer en una filacteria *Iustitia de Cælo prospexit*. A ambos lados de la balanza se hallan dos medallones con motivos alusivos a los dos personajes bíblicos: sobre José se sitúa un medallón adornado con haces de espigas y estrellas y dos inscripciones; rodeando a las espigas, *Vestrosque manipulos adorare manipulum meum*; en torno a las estrellas, *Stellas undecim adorare me*. Aluden a las famosas profecías del hijo de Jacob. En el medallón situado sobre Daniel se representa la escena del juicio de Susana, concretamente el momento en que el profeta acusa a los dos ancianos (9). Es su lema *Veritas vincit vicat*.

El elemento unificador de los dos niveles en los que se divide la portada, son los rayos de luz que emergen de las estrellas de la balanza e iluminan los rostros de



L. Ramírez del Prado, *Consejo i Consejero...*, 1617.

José y Daniel. La balanza nivelada simboliza que el afecto que sintió Dios por sus dos servidores fue el mismo afecto que se manifestó en los dones que otorgó a José y Daniel —al primero la adivinación, al segundo la sabiduría, tal como representan ambos medallones—.

De la misma forma que se buscaban prototipos de príncipe en *La Biblia* —David, Salomón, Moisés, Josué—, Laynez recurrió a la misma fuente para ofrecer modelos cristianos de valido. Creemos que vale la pena transcribir sus propias palabras: "Se contrapesan dos

Priados del Pueblo de Dios, o se pesan dos Estrellas (que la priuança es estrella, y gracia sola del cielo) Ioseph Patriarca y Daniel Profeta, al parecer en todo tan proporcionados, mas tan disonformes. Vno fecundo, y casado: otro Eunucho, y estéril. Cada vno Priado de Cinco Reyes: otro Valido de cinco Monarcas consecutivos. Cosa no vista jamás antes de Ioseph; ni después de Daniel. Otro sieruo por reuenta; fue Ioseph. Este enriqueció, y retiró a sus hermanos. Daniel no los tomó, ni puso en puesto a parientes, siendo Presidente de quarenta Prouincias, y viéndose árbitro de cinco Príncipes. Y con especialidades circunstanciadas, y ponderadas (a policía sagrada, y a priuança Christiana) las menores puntualidades de sus casos, y vidas: que en todo fueron milagrosas. De los dos; cada vno fue mayor Cortesano, mas sabio palaciego; y juntos dechado de todas virtudes, y gran exemplar de ajustar Palacios y Cortes" (10). Laynez incluye en su libro dos retratos simbólicos de Felipe IV y de su privado el conde duque de Olivares. Sobre el primero se sitúa un Sol; sobre el segundo, una estrella. De ambos astros emergen rayos de luz que concluyen en los bastones de mando que exhiben ambos personajes. El discurso simbólico de la portada del libro se completa en estos dos retratos. De igual modo que Yahveh eligió y favoreció a José y Daniel, Dios ha elegido como privado suyo en la tierra a Felipe IV, y como privado de su privado, al todopoderoso Olivares.

En estas diez "portadas políticas" que hemos analizado hemos podido constatar cómo la imagen y la palabra se funden en grabados que a su vez son resúmenes visuales y simbólicos del contenido de un libro. Texto e imagen se aúnan y complementan para favorecer la recepción de un discurso, en plena coherencia con la estética barroca en la que la palabra se transforma en imagen, y la imagen en palabra.

NOTAS

(1) J. Carrete Parrondo, "Grabados alegóricos del siglo XVII", *Goya* Madrid, núm. 161-62, 1981, p.p 346-349.

(2) Las fotos que se incluyen han sido facilitadas por el servicio de reprografía de la Biblioteca de Investigadores de la Universidad de Valencia.

(3) C. Ripa, *Iconología*, Roma, 1603.

(4) A. Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979.

(5) Véase al respecto, M. A. Galino

Carrillo, *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1984.

(6) Una bibliografía básica respecto al debate ideológico del siglo XVII español es la siguiente: Toffanin, *Machiavelli e il Tacitismo*, Padova, 1921; M. F. Escalante, *Alamos de Barrientos y la teoría de la razón de estado en España*, Barcelona, 1975; K. A. Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España*

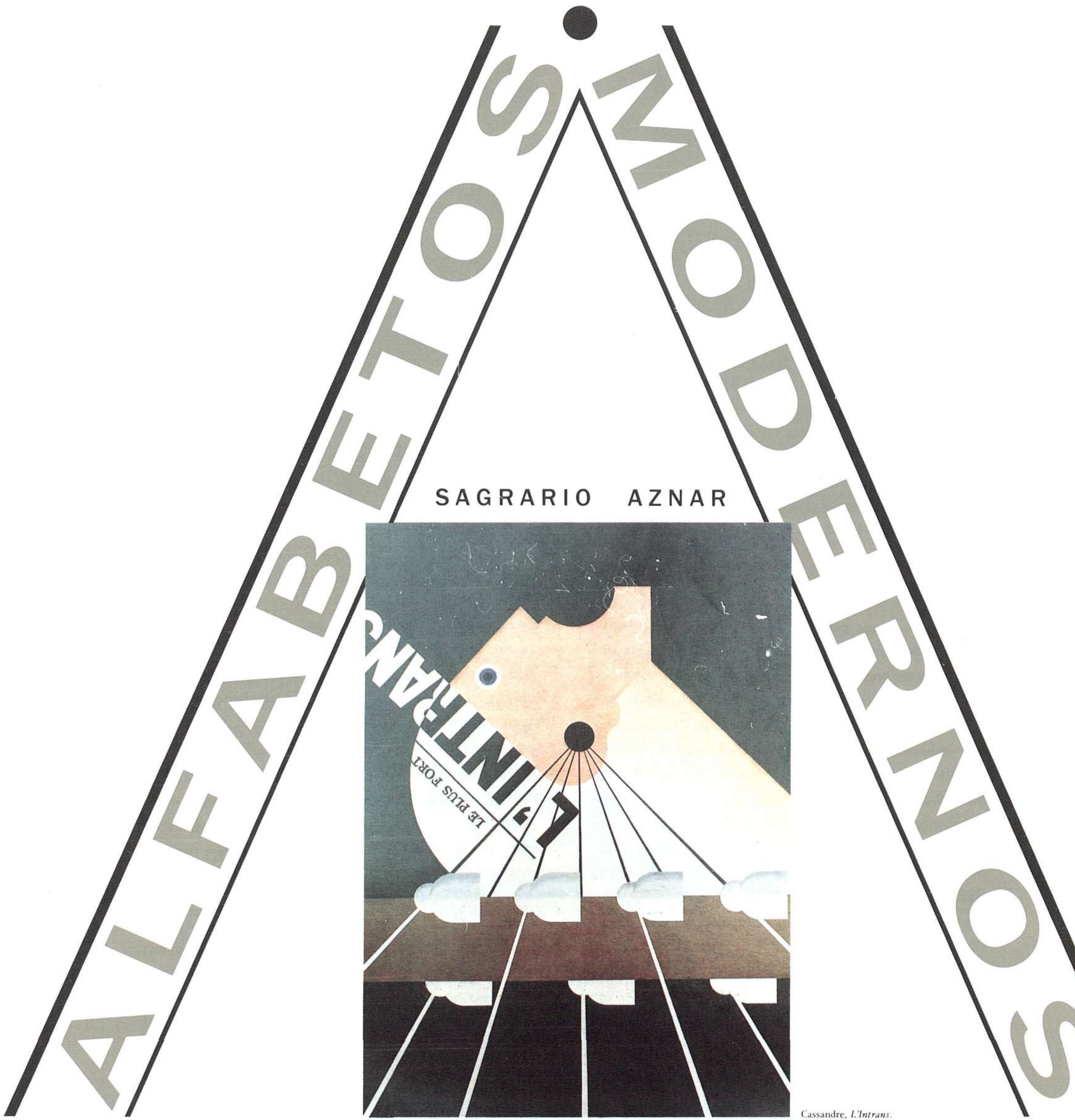
desde el siglo XIII hasta el siglo XVII, Madrid, 1983; J. A. Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español. Serie Tercera. El siglo del Barroco*, Madrid, 1984, segunda edición ampliada.

(7) 1 S, 14, 41.

(8) Jc, 14, 5-8.

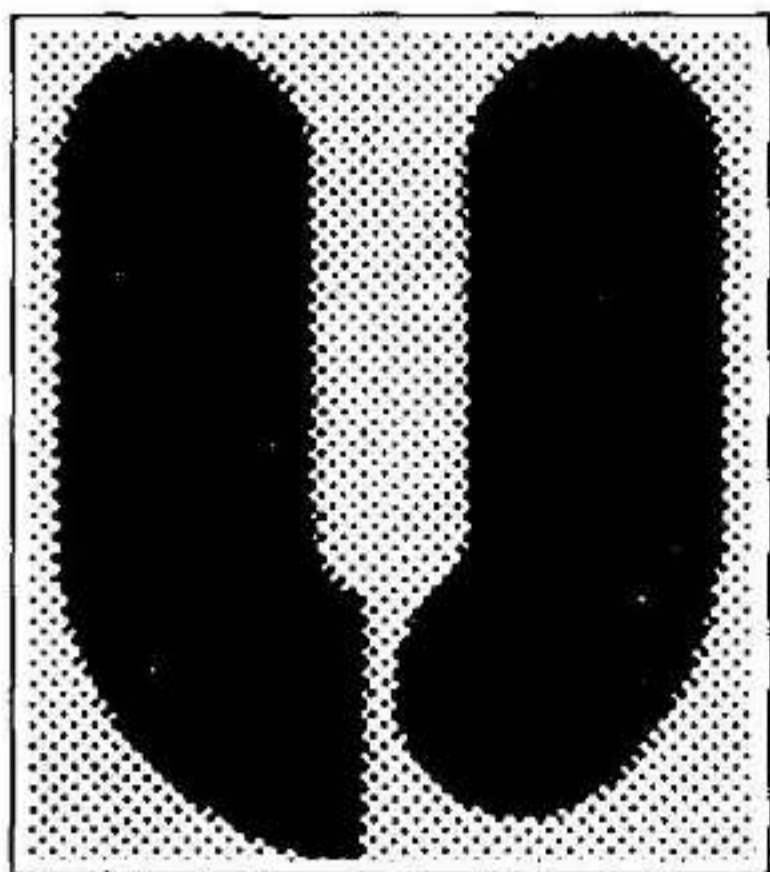
(9) Dn, 13, 50-60.

(10) Laynez, *El privado Christiano (...)*, sn.



SAGRARIO AZNAR





NA ÉPOCA TAN MODER-
na por definición como fueron
los años veinte de nuestro si-
glo, buscó frenéticamente for-
mas igualmente modernas pa-
ra todos sus modos de expre-
sión, y el Art Deco, el arte de
la entreguerra, se mostró sor-
prendentemente apto para

unas décadas tan alocadas y aceleradas que no dudaron en convertir a la "evasión" en la palabra clave del momento. Y digo sorprendentemente apto porque demostró ser capaz de asimilarlo todo, de adoptar cualquier tipo de manifestación artística precedente, contemporánea o completamente ajena a él, a sus modos de expresión más vulgares y más populares. Así, de los decadentes herederos de un Noveau llevado a sus extremos más ornamentales, los años veinte podían pasar sin problemas a una elegante simplicidad bebida en vanguardias como el Cubismo o en escuelas tan racionalistas como la Bauhaus.

El movimiento era, pues, pendular y en la búsqueda de una tipografía apropiada para los tiempos modernos se vuelve a reflejar la misma oscilación. De este modo, una serie de alfabetos claramente decorativos dirigidos en su mayoría a la creación de logotipos y de palabras-cartel, o a veces incluso escandalosamente sofisticados, con casi una nula aplicación práctica, conviven en el mismo plano contemporáneo con tipos sensiblemente más prácticos, racionales y de mayor calidad. Por eso, la herencia de los llamados "alfabetos de artista", que habrían tenido en William Morris un primer enclave revolucionario para conseguir con el Modernismo una auténtica etapa de esplendor, será definitiva en artistas que como Erté sabrán llevar a sus alfabetos todas las formas posibles, mientras que la influencia de las corrientes constructivistas y racionalistas se convertirá en fundamental para algunos diseñadores que, desde dentro y fuera de la Bauhaus, podrán crear unas tipografías más contemporáneas.

El siempre discutible "mal gusto", como subraya Enric Satué (1), que la mayoría de los historiadores del arte gráfico han querido ver en los impresos del siglo XIX como consecuencia, al parecer, según señala Ramón Miquel i Planas (2), de "la negligencia en el dibujo, composición y diseño de los tipos, en la mala calidad de los papeles, en lo pretencioso y vacuo de la

ornamentación, y, en fin, en los imperfectos procedimientos de reproducción fotomecánica", o, dicho en otras palabras, de la prepotencia de unos mecanismos industriales ya muy alejados de la tradicional práctica artesanal, forzó a algunos movimientos de las últimas décadas del siglo, entre los que el Arts & Crafts inglés fue probablemente uno de los más espectaculares, a un profundo replanteamiento de todas las circunstancias que rodeaban a las artes de la impresión.

Aunque William Morris, como señala Enric Satué (3), no diseñó los mejores tipos de letra posibles dentro de la increíble producción (casi un volumen mensual) que tuvo su Kelmscott Press en menos de seis años, lo cierto es que consiguió demostrar "cuán fácil y simplemente podían mejorarse" las pobres tipografías de la época y cómo debería, en sustancia, atenderse prioritariamente a la legibilidad de los tipos antes de perderse en veleidades pseudoformales. De los tres alfabetos diseñados y fundidos en su taller (el Tory, el Golden y el Chaucer), dos de ellos responden a la tipología gótica y uno a la romana, dentro, naturalmente, del gusto ya habitual en el diseñador hacia la estética medieval. Al margen de la calidad intrínseca de la Chaucer, sin duda su mayor logro en este campo, cuenta Satué que para diseñarla Morris escogió entre su colección particular de libros una "Historia de Florencia", impresa en Venecia en 1476 por Jacobus Rubeus y compuesta en un tipo de romana, y un "Plinio" editado por Nicolás Jenson (4), procediendo a utilizar la fotografía para ampliar enormemente estos caracteres y estudiar en profundidad la estructura real de las distintas letras.

Sin embargo, fue en Alemania donde se dio el paso decisivo para una nueva concepción de la escritura y cuando Karl Klingspor (director de la fundición de tipos de Rudhard en Offenbach) encargó al pintor y artesano muniqués Otto Eckmann que dibujase un nuevo alfabeto para la impresión de letras, la costumbre se extendió rápidamente por toda Europa. Hasta entonces había sido siempre tarea de los dibujantes especializados y de los grabadores de cuños el bosquejar nuevas escrituras, por lo que el encargo a un artista resultaba bastante insólito. En la escritura de Eckmann el carácter de las formas dinámicas del pincel configuraba unas letras totalmente nuevas en las que la estructura resultaba casi simplemente de la contraposición de las formas en negro y las superficies blancas intercaladas. En su búsqueda de la esteticidad abría lo que Hoffstätter

(5) llama "una imagen de escritura unitaria", una "escritura de artista", cuyo mejor y único representante en España podría ser Eulogio Varela y Sartorio (6) para la revista "Blanco y Negro", que se diseñaba con miras

BLACKLINE

A B C D E F G H I
J K L M N O P Q R
S T U V W X Y Z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Alfabeto Blackline. Art Deco, 1920-1925.

a la configuración total de lo impreso y que tendrá en Francia otro de sus mayores centros de interés.

Figuras como Alphonse Mucha o Eugene Grasset también tuvieron una notable participación en el diseño tipográfico y en sus manos todo el utillaje de orlas, tipos y signos se renueva de arriba abajo. Ellos supieron imponer en el mercado nuevas versiones de letras modernistas consiguiendo, no sólo que la gran mayoría de los impresos comerciales que habitualmente se producen sin tener en cuenta la intervención de un diseñador gráfico fueran incluidos dentro de un diseño estilístico bastante homogeneizador, sino también que su utilización se prolongase en el tiempo hasta el término de la primera guerra mundial de una manera generalizada y hasta el final de la segunda de forma

residual, quizá porque, como vuelve a señalar Enric Satué (7), la elevada inversión económica que se precisa para industrializar un alfabeto exige una explotación a largo plazo como una manera de amortizar el capital

DEANS

A B C D E F
G H I J K L M N O
P Q R S T T U
V W X Y Z

«»

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
[] ; : - ' ! ? \$ %

Alfabeto Deans. Art Deco, 1920-1925.

invertido y de obtener los beneficios correspondientes. Esto explicaría, sin duda, que la fundición Deberny et Peignot mantenga en su nuevo catálogo de 1923 una numerosa representación de tipos y ornamentos de Grasset cuando Cassandre estaba a punto de empezar a trabajar para ellos y la Bauhaus llevaba ya cuatro años en activo.

Y aunque el canon modernista y curvilíneo forma un excelente repertorio para titulares y composiciones breves que, como invitaciones, programas o carteles, suelen fundirse en cuerpos grandes (del doce en adelante), lo cierto es que no resulta en absoluto apropiado para la fundición de tipos convencionales (siempre menores del doce), es decir, para la composición de unas grandes masas de texto que hubieran

podido resultar difícilmente legibles. Por eso, la sería propuesta pedagógica que en 1907 presenta el Werkbund Institute, incluyendo en su programa asignaturas de arte aplicado, tales como tipografía o cartelismo,



Paul Renner, *Futura Inline*, 1925.

obtiene una rápida y entusiástica acogida.

Algunos padres del cartel alemán, como Ludwig Sütterlin, por ejemplo, que ya en 1896 (un año después del nacimiento de la revista "Pan" y el mismo de la aparición de "Jugend") proyectó un espléndido cartel para anunciar la Feria de Muestras berlinesa, ya habían prescindido en sus trabajos de tipografía de cualquier tipo de referencia a la estética Nouveau. Pero será el arquitecto Hermann Muthesius, heredero directo de estos primeros diseñadores y fundador del Werkbund Institute, quien sabrá canalizar toda la actitud de la industria alemana hacia un estilo homogéneo, orgánico e integral, sustituyendo cualquier tipo de "resabio de artista" por una evidente racionalización y funcionalidad en un sistema de proyectación que podía incluir desde

sillas hasta alfabetos. Su doctrina se pudo propagar, simultáneamente, tanto por la propia labor proyectual de los miembros del Instituto (entre la que destaca el trabajo que Peter Behrens hizo para la AEG), como a través del establecimiento de centros y escuelas que florecen por toda Alemania dirigidos por el selecto grupo de arquitectos y diseñadores que habían sido cofundadores del Werkbund (el propio Peter Behrens en Düsseldorf, Van de Velde en Weimar, Bruno Paul en Berlín...), para acabar arraigando, inmediatamente y sin problemas, en un tipo de cartelismo que da una clara prioridad a la tipografía y que podría incluir en sus filas desde artistas como Ludwig Hohlwein hasta diseñadores de la talla de Lucien Bernhard con sus inconfundibles carteles reducidos exclusivamente al producto y a un nombre para el que él mismo diseñó una serie de alfabetos que han seguido produciéndose hasta hoy (8). Con el Werkbund, pues, vemos cómo se inaugura una línea disciplinar en la metodología proyectual de los tipos que, reforzada por una labor fuertemente pedagógica, tendrá en la Bauhaus, unas décadas más tarde, el instrumento catalizador definitivo.

Contemporáneos a una primera fase de la Bauhaus, y probablemente a la mayor parte de su corta existencia, aparecen por Europa (sobre todo Francia) y Estados Unidos unos alfabetos altamente elegantes y decorativos, muy típicos de toda la estética Deco correspondiente a la entreguerra europea, como el Alex, el Deans, el Blackline o el Bradley Ultra Modern Initials, con sus juegos de líneas gruesas y delgadas, sus sistemas de plantilla o módulos no unidos y sus decoraciones con rombos, rayas o círculos, buscan la modernidad más desde el punto de vista de la sofisticación que de la racionalidad y legibilidad, como buenos herederos que eran de las ya algo trasnochadas "escrituras de artista" del Art Nouveau. Quizás uno de los más exagerados ejemplos en este sentido sea el alfabeto que Erté (Romain de Tiroff) empezó a componer en 1927 y que, aunque no lo expuso hasta 1967, cuando ya tenía setenta y cuatro años, en la Grosvenor Gallery de Londres, se presenta como absolutamente característico del Art Deco más "snob". Deudor de una larga lista de alfabetos antropomórficos constituidos a base de hombres, animales o vegetales, y arquitectónicos, como el curioso alfabeto sofista que Johann David Streingrüber proyectó ya en 1773, el trabajo de Erté está basado en figuras humanas característicamente elegantes y muy

bien acabadas, en extrañas mujeres con animales, en esfinges y sirenas orientalizantes que, una vez más, como ya era habitual en todo el estilo, no pudieron olvidar la herencia de la iconografía simbolista.

técnica y la industria modernas, durante la que empezará a plantearse una preocupación real por aspectos aparentemente marginales de la enseñanza como pueden ser la tipografía, la fotografía, la publicidad o, en



Cassandre, *Diseño tipográfico*, Bifur, 1929; Acier, 1930; Peignot, 1936.

Y es que todo en la entreguerra europea oscilaba entre la simplicidad o la racionalidad y la exuberancia decorativa. Creada en 1919 por Walter Gropius a partir de la ya citada Escuela de Artes y Oficios dirigida por Van de Velde, y cerrada en 1933 bajo la presión de los nacionalsocialistas, la historia de la Bauhaus comienza y termina con la historia de la República de Weimar. Pero será en una segunda fase, olvidado ya el pensamiento artístico del expresionismo tardío y el romántico ideal artesanal de la Edad Media, en el período que Wulf Herzogenrath llama la "fase funcional", es decir, la primera en la que predominan las imágenes del constructivismo y el programa de una creación de la forma que aspirase al objetivismo y la funcionalidad sobre la base de las exigencias y posibilidades de la



Alfabeto Bradley Ultra Modern Initials, Art Deco, 1920-1925.

general, todo tipo de comunicación impresa. En 1923, Lazslo Moholy-Nagy se incorpora, en el lugar dejado vacío por Itten, a la Bauhaus. Desde este momento la escuela impone el diseño gráfico como categoría disciplinar y, aunque es cierto que asignaturas como la tipografía, la publicidad y la creación de espacios no aparecen en los programas de la escuela con entidad propia y obligatoria hasta 1925, existen algunas referencias a ciertas aproximaciones generales al tema que se habían seguido ya en 1921, dos años antes de la llegada de Moholy-Nagy, cuando Herbert Bayer empieza a llevar un taller de imprenta que en 1928 recogerá el diseñador que un año después hizo el mejor de cuantos logotipos utilizó la escuela, Joost Schmidt, el miembro desconocido, como señala Rainer Wick (9), el

único profesor de la Bauhaus que dio un curso obligatorio de escritura y fundamentos creativos bajo los presupuestos de una dura crítica a la gran variedad tipográfica contemporánea y de una búsqueda de una



Alfabeto Alex. Art Deco, 1920-1925.

radical simplificación y estandarización de las formas de escritura, aunque, por las habituales dificultades que tuvo la Bauhaus de armonizar la teoría y la práctica, sus diseños quedaron muy por debajo de sus posibilidades teóricas.

La firme preocupación por la renovación tipográfica de Lazslo Moholy-Nagy, primer teórico activo sobre este tema dentro de la escuela (10), retoma sin paliativos un tema de uno de los más conflictivos textos de Adolf Loos, el arquitecto vienés enemigo irreconciliable del Modernismo, que en sus polémicos y furiosos artículos no dudó en arremeter también contra la nueva moda tipográfica, en especial la de Otto Eckmann y Walter Olbrich, acusados de "empeñarse en hacer letras modernas". Uno de los mejores ejemplos de la influen-

cia de Loos sobre la base teórica de Moholy-Nagy se ve en la implantación radical de la tipografía minúscula por parte de la Bauhaus y en el postulado a favor de "un sonido, un signo", es decir, la intención de eliminar unas mayúsculas que no se pueden utilizar en el lenguaje oral, por parte de uno de los mayores impulsores de esta norma, el ex alumno y profesor Herbert Bayer que trabajó en la Bauhaus hasta 1928, año en que se va a Berlín para empezar a convertirse en un auténtico diseñador de moda.

A la unidad en los caracteres tipográficos, tanto en el tamaño como en la forma, que, lejos de una pretendida y simple modernización de los que estaban entonces en uso, exigía Moholy-Nagy, Bayer respondió con un pretencioso "Alfabeto Universal" en 1928. Su excesiva dependencia de un programa racional que trataba de encajar todos los caracteres dentro de círculos, en su mayor parte del mismo diámetro, tuvo como resultado un conjunto desequilibrado, cargado de unos errores que iban desde un muy deficiente cerramiento de la "a", la "e" y la "s", hasta las arbitrarias diferencias en los "ojos" de las letras, es decir, en los espacios en blanco que quedan en su interior.

Pero la iniciativa de imprimir todo el texto en "caja baja" no podía de ninguna manera prosperar. La utilización de un tipo de mayúsculas a base de arcos y rectas en el nombre de la propia escuela que aparecía en la fachada del nuevo edificio que Walter Gropius diseñó en Dessau en 1925, ya había demostrado que el intento no podía pasar de ser un gesto provocativo pretendidamente racionalista, una actitud formal tan exageradamente rígida que lo único que iba a conseguir era poner una vez más en evidencia la difícil adecuación entre la teoría y la práctica que volvemos a encontrar en el alfabeto de "trepa" o plantilla pensado por el profesor Josef Albers en 1926. Concebido para publicidad y carteles por su teórica "facilidad de lectura a distancia", presuponiendo una fácil reconstrucción de la falta de unión entre los palos por un lector alejado físicamente lo suficiente del mensaje, el concienzudo alfabeto de Albers, reducido casi exclusivamente al cuadrado, al triángulo y al cuarto de círculo igual al lado del cuadrado, no reparaba en ningún momento en la evidente confusión que el libre juego de estas formas geométricas podía suponer para la estructura formal lógica. Así, una vez más en la Bauhaus, el resultado fue un alfabeto poco apto, fallido y deficiente en el que la

"c", "e", "s", "v", "w", "x" y "z", en su versión minúscula, y la "A", "C", "G", "H" y "S", en la mayúscula, son particularmente desafortunadas, mientras que la "V", "W", "Y" y "Z" simplemente no aparecen.

Pero habrá que esperar, sin embargo, a algunos diseñadores alemanes contemporáneos a la propia Bauhaus, para conseguir unos resultados en las tipografías lo suficientemente modernos y funcionales como para llegar sin problemas hasta nuestros días. Con Emil Preetorius, uno de los antiguos colaboradores de revistas modernistas como "Jugend" y "Simplicissimus", la caligrafía a trazo, con un tratamiento gráfico levemente tembloroso, claramente falto del instrumental técnico y metodológico de cualquier diseñador de tipo profesional, aunque cargado con una fuerza gráfica muy personal, vuelve a ocupar un espacio expresivo en sus diferentes trabajos impresos. Su compañero y colaborador en la fundación de la Escuela de Tipografía e Ilustración, el autor de "Die Kunst der Typographie" (Berlín, 1939), Paul Renner, sin embargo, conseguirá poco después hacer famoso un diseño mucho más moderno y, retomando un modelo cuyos orígenes se pueden llevar hasta principios del siglo pasado, crea en 1925 un tipo de palo seco absolutamente paradigmático, fiel intérprete de los fuertes imperativos teóricos de la época. Sometida rigurosamente a los estrictos dictados del círculo, el triángulo y el cuadrado, y basada en un profundo conocimiento de las leyes y la práctica de la tipografía, la Futura, como el propio autor la llamó, resultó ser un conjunto armónico, coherente y orgánico desarrollado en una compleja gama de cuerpos y de tipos que pueden ir desde la fina, seminegra o texto, hasta la negra y supernegra, en su doble versión redonda o cursiva, con sus tipografías normal, ancha y estrecha, y, por supuesto, en las imprescindibles variantes de mayúscula y minúscula.

Será, por el contrario, Jan Tschichold, el que con su trabajo y con un artículo titulado "Nueva Tipografía" aparecido en 1928, dará nombre a todo el revolucionario movimiento tipográfico alemán. Con influencias tan evidentes como la Exposición de la Bauhaus de Weimar, que sin duda el diseñador tuvo oportunidad de ver, o la obra gráfica de El Lissitzky y Lazslo Moholy-Nagy, su primer artículo de 1925, "Tipografía elemental", publicado en la revista profesional "Typografische Mitteilungen", plantea ya una negación absoluta del trazo

personal del artista para todo lo que tenga que ver con el anuncio y el diseño moderno. Según él, la tipografía, para crear un orden estético a nivel de contenido, debe subordinarse enteramente a la función, transmitir la información clara y diferencialmente y seguir además las normas DIN introducidas en la misma época en un intento de sistematizar los formatos de producción industrial con el fin de obtener una mayor productividad y una mayor rentabilidad de beneficios. Todo formalismo intuitivo tendría que ser, pues, evitado y la forma lógica debería derivar, naturalmente, del contenido. Bajo estos planteamientos teóricos, sus trabajos prácticos no podían menos que elegir como forma representativa una tipografía también de palo seco con la que se propone, además, una radical asimetría en los bloques y líneas de texto para eludir cualquier resabio clásico evocado por una composición centrada y dando por supuesta una afirmación tal radical como la de que la más pequeña acomodación del bloque tipográfico a una forma estética cualquiera podía restar a ésta gran parte de su poder como medio esencial de comunicación.

Pero no será Alemania el único país preocupado por una búsqueda de racionalidad en la tipografía al uso. En Inglaterra, y tan pronto como en 1913 Edward Johnston, un investigador de caligrafía, realizó para la Administración un alfabeto de una sorprendente y limpia geometría para una época en la que en París todavía se aceptaban alfabetos Nouveau para las bocas del Metro. Casi irreprochable en su caja alta y sólo con algunas licencias en ciertas minúsculas, sobre todo en el punto romboidal de la "i" y en el rabo de la "l", probablemente por influencia islámica, una de las caligrafías por las que Johnston sentía una especial predilección, el alfabeto se presentaba prácticamente sin ningún tipo de concesión hacia el ornamento decorativo. Su alumno, el escultor Eric Gill, no dudará en retomar esta tipografía en 1928 para depurarla y suavizarla eliminando sus pequeños errores y creando uno de los tipos de palo seco más populares en el mundo gráfico angloamericano, el Gill Sans Serif, el cual, a pesar del enorme uso que de las tipografías más recientes se viene haciendo (Folio, Univers, Helvética...), sigue presente en todos los catálogos de composición tipográfica y de fotocomposición de Inglaterra y Estados Unidos.

En Francia, sin embargo, será el cartelista Cassandre (Adolphe-Marie Mouron) el que con más calidad demuestre una clara comprensión de la renovación

tipográfica que se estaba gestando en Alemania. Al margen de su utilización de algunos tipos ya conocidos como la Futura, por ejemplo, en su póster "L'Intrans" y de que una gran parte de su producción mural aparezca con tipos de palo seco pero rotulados a mano o singularizados a través de un variado repertorio de colores, sombreados o sobreimpresionados, con una intencionalidad claramente plástica dirigida hacia la estructura tipográfica que se había considerado como más simple, elemental y neutra, el trabajo más importante de Cassandre es el que hace para uno de los propietarios de la industria de fundición de caracteres Deberny et Peignor, no sólo en su modélica revista "Arts et Métiers Graphiques" (11), sino también como autor de tres importantes tipografías: el Bifur, de 1929; de Acier, de 1930, y el Peignot, de 1936. De todas ellas el Bifur y el Peignot serán las dos más conseguidas y, al mismo tiempo, más diferentes. Mientras el tipo Bifur, sorprendente y sugestivo, estaba concebido como un carácter tipográfico publicitario diseñado para imprimir con él lo que debería ser una sola palabra-cartel, y se enmarcaba completamente dentro de las coordenadas Deco de la época, el carácter Peignot, más austero, es una equilibrada mezcla de tradición y modernidad, dos de los conceptos que con mayor facilidad se barajaban en aquella época en casi todos los campos creativos. Con él, Cassandre convirtió la caja baja convencional en mayúscula, o, más precisamente, en "versalita", es decir, en tipografía mayúscula cuya altura se corresponde con

la de la letra minúscula de su mismo cuerpo, y así, años después del escandalizador experimento de la Bauhaus empeñada en subordinar la letra impresa exclusivamente a su versión minúscula, el diseñador francés responde invirtiendo completamente los términos, al modelar un alfabeto construido con exclusividad por letras mayúsculas, unas mayores y otras menores, con el fin de mantener una jerarquía convencional (12).

A pesar de todo, resulta muy evidente que en diseñadores del indudable talento de Cassandre se echa de menos una metodología racional y científica cercana a la que ya habían elaborado algunos de los mejores diseñadores alemanes, los que, con la llegada al poder de los nacionalsocialistas, se exilian o desaparecen. La Bauhaus se cierra en 1933, poco después Jan Tschichold es arrestado y desposeído de su cargo de profesor en Munich, y Preetorius y Paul Renner sufren una autoexclusión voluntaria. Al igual que en otros campos de las artes plásticas, los nazis cierran así un capítulo en el desarrollo del arte alemán. El mismo poder, que había aprovechado para su propia expresión gráfica los adelantos de los más válidos diseñadores del momento, y el ejemplo del diseño simple, funcional, llamativo y simbólico de la cruz gamada es bastante significativo en este sentido, expulsa literal o figuradamente de sus filas a los artistas gráficos, teóricos y prácticos, más interesantes metodológicamente, cerrando con violencia una de las etapas más revolucionarias en la historia de la tipografía.

NOTAS

(1) "Desde la realidad profesional actual, este estado de postración que se describe como propio siglo XIX no debe tomarse más que como una verdad muy relativa. En efecto, cualquier impreso comercial o editorial del siglo pasado aparece hoy ante nuestros imparciales ojos como un producto más que respetable." En Satue, Enric: *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid, Alianza Forma, 1988-1989, p. 91.

(2) Miguel i Planas, Ramón: "Duración del libro", *Revista Gráfica*, Institut Català de les Arts del Libre. Barcelona, 1902.

(3) Satue, E., *op. cit.*, 1988-1989, p. 96

(4) Nicolas Jenson es el grabador, tipógrafo y editor francés que en las últimas décadas del siglo XV diseñó un tipo de letra conocido con su nombre, el cual, en distintas versiones, ha llegado hasta nuestros días.

(5) Hoffstatter, Hans H.: *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona, Blume, 1981, p. 29.

(6) Eulogio Varela y Sartorio llega a escribir un libro sobre el tema titulado "La letra y su teoría constructiva", editado por Espasa hacia 1934.

(7) Satue, E., *op. cit.*, 1988-1989, p. 105

(8) Recientemente, la marca Letraset ha incluido en su catálogo como novedad uno de los mejores diseños: la antigua Bernhard estrecha.

(9) Wick, Rainer: *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid, Alianza Forma, 1986, p. 264.

(10) El 14 de septiembre de 1925 publicó en "Anattische Rundschau" su artículo "La Bauhaus y la tipografía" y ya en 1926 vio la luz su texto "Tipografía moderna" en "Off-set, Buch und Werbekunst", de Leipzig,

fascículo número 7 dedicado enteramente a la Bauhaus. La versión castellana de ambos textos está en Hans H. Wingler: *La Bauhaus*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

(11) Revista en la que Charles Peignot se ocupaba de la dirección artística y para la que colaboraban habitualmente el diseñador gráfico y crítico Maximilien Vox, el suizo Helbert Matter y los ilustradores Deco Charles Martin y Paul Iribe

12 Sin embargo, la mayúscula menor, que cumple la función de minúscula, aparece en algunas versiones con trazos característicos de la forma minúscula, es decir, aquellos que al sobresalir por arriba o por abajo contienen un mayor índice de diferenciación para una más fluida legibilidad. Por ejemplo, la "d", "f", "g", "h", "i", "k", "l", y "p", añaden a su forma mayúscula el trazo diferenciador de su correspondiente minúscula.

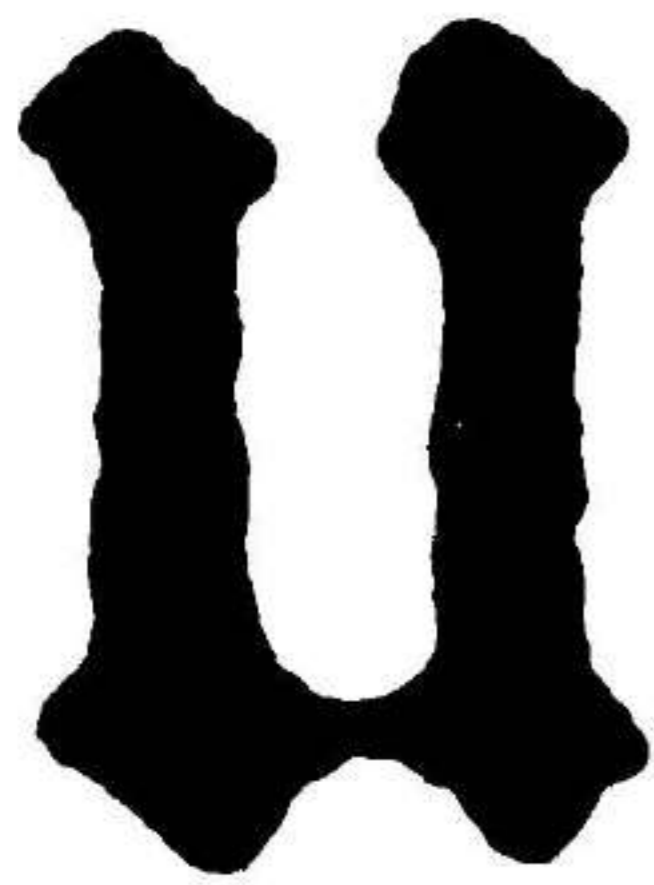
El alfabeto

GÓTICO DEL ESTILO INTERNACIONAL EN CATALUÑA

JOSEFINA PLANAS BÁDENAS



Pontifical de Gerona (segundo o tercer decenio del siglo XV).



NO DE LOS ASPECTOS más importantes de las artes plásticas figurativas en el período gótico es la miniatura, de tal manera que hasta la entrada en escena de los Van Eyck, es decir, hasta el segundo o tercer decenio del siglo XV, está a la vanguar-

dia de cualquier renovación estética imponiendo modelos y criterios a la pintura. Esta primacía de la miniatura con respecto a otras manifestaciones artísticas revela sus características de arte de élite, es decir, disfrutado por una minoría formada básicamente por la monarquía, aristocracia y altos prelados de la Iglesia. Esta utilización y mecenazgo por parte de un círculo restringido no desdice en absoluto con su papel renovador si tenemos en cuenta que los manuscritos góticos se habían ido reduciendo progresivamente de tamaño con respecto al período anterior. La disminución de formato facilitaba su movilidad, favoreciendo la renovación de los gustos estéticos al permitir que los miniaturistas se pusieran al corriente de las nuevas tendencias sin la obligatoriedad de desplazarse hasta los focos artísticos de primer orden como París —activa durante buena parte del período gótico—, Siena, Milán, Bolonia, Florencia... o Aviñón en el lapso de tiempo correspondiente al cisma papal (finales del siglo XIV y principios del XV).

Otra particularidad de los siglos del gótico es la paulatina reducción de los miniaturistas religiosos frente a la mayor intervención de los seculares, aunque debemos ser cautos frente a este tipo de afirmaciones (1). En Cataluña, uno de los miniaturistas más importantes del estilo internacional, Rafael Destorrents, comenzó su vida profesional al margen de la Iglesia, pero recibió órdenes sagradas en 1405 nombrándose subdiácono, diácono y presbítero en los días 14 de marzo, 4 y 14 de abril, respectivamente (2). Otro tanto ocurre con Juan Melec, presbítero de origen francés, localizado temporalmente en el scriptorium monástico de San Cugat del Vallés en Barcelona. No obstante, en los territorios de la Corona Aragonesa, paralelamente al resto de Europa, aumentó progresivamente el número de miniaturistas laicos, establecidos en diferentes ciudades y, por tanto, independientes, a nivel profesional, del ámbito religioso (3).

Dentro de la mayor diversificación temática de los manuscritos góticos, asistimos igualmente a una distinción clara entre códices de lujo y manuscritos de uso más corriente en función del material que sirva de soporte: pergamino o papel (4). Los códices en letra de forma se copiaron normalmente en pergamino o vitela —membrana de mayor calidad—, ya que el papel era poco idóneo para los libros de lujo que debían ilustrarse con imágenes. En la Corona de Aragón se cita ocasionalmente el papel de Játiva por ser de mayor calidad. El pergamino se producía en Barcelona con abundancia, aunque todo ayuda a suponer que era más estimado el procedente del Rosellón y la Cerdaña (5).

El miniaturista hará uso de cierta libertad temática a la hora de componer las escenas que ilustren en mayor o menor medida el texto, desbordándose especialmente su imaginación por la decoración marginal que ocupa los márgenes del folio. Bajo el punto de vista compositivo poseyó un campo de acción mucho más restringido que otras manifestaciones artísticas, debiéndose ceñir al espacio que le ofrecían las iniciales o letras decoradas, concebidas como marcos abiertos a la fantasía del ilustrador, convirtiendo la letra decorada en una letra historiada (6). Así, la letra es un elemento que utiliza la ley del encuadre de modo similar al capitel del mundo románico, transformándose a su vez en un medio iconográficamente activo en la decoración del manuscrito. Esta ambivalencia de las iniciales miniadas va a ser el objeto de nuestro estudio (7).

Genéricamente, la inicial siempre tuvo una función de señal para el lector, indicando la división de textos: las grandes iniciales ilustradas se empleaban para articular los apartados más importantes de la obra, las iniciales menores a pincel servían, en el período analizado, para señalar divisiones menores o capítulos y las simples iniciales con decoración caligráfica podían utilizarse para indicar capítulos o una subdivisión de éstos, es decir, los párrafos más importantes (8). No debemos olvidar que al sustituir la letra por formas que sugieren cosas concretas, se corre el riesgo de hacer irreconocible el signo de la escritura, contradiciendo su propia razón de ser (9). A la inicial decorada se asociaban casi siempre otros dos elementos ornamentales: el marco y la orla. Su utilización dependía de la situación de la inicial en el texto (10). Estos elementos no tenían por qué ser obra de la misma mano, es más, se ha demostrado que hubo miniaturistas especializados

en aspectos muy concretos de la iluminación como es el caso de Jaquet Maci, decorador del Breviario de Belleville junto al iluminador Jean Pucelle (11) o Petrus Gilberti, que intervino a principios del siglo XV en la decoración de una Biblia historiada, perteneciente al círculo del Maestro de las Horas Boucicaut y en un manuscrito dependiente del círculo del Maestro de las Horas Bedford (12). En Cataluña la situación de los artistas es paralela al resto de Europa, puesto que generalmente se puede dissociar el trabajo del iluminador y del calígrafo, aunque no faltan testimonios documentales en los que se hace constar que la tarea de caligrafiar y decorar un libro recayó en la misma persona.

Dentro del primer grupo, podemos citar la anotación de pago al presbítero Rafael Destorrens, alias Gregori, del importe del iluminado de un misal, por cuenta de los consellers de Barcelona en 1410, "per illuminar d'aur, d'azur e d'altres collors, ab istories... en bells pergamins per n'Arnau de Collis, escrivá de letra rodona", escrito por Arnau de Collis como indica el documento (13); o la traducción catalana de la *Regla de San Benito* (Bibl. Univ. Barcelona ms. 1429), copiado por Arnaldo de Alfarrás en el monasterio de Ripoll en 1457, según se indica en el colofón (14), deduciéndose de esta anotación que el iluminador sería otra persona. En otras ocasiones, el amanuense no sólo decora iniciales caligráficas alternativamente en rojo o azul, con ornamentación de rasgueos e imbricaciones prolongados por el margen, denominadas "lletres florejadés" (15), sino que llega a decorar iniciales con pincel simultaneando las tareas de escriba con las de miniaturista. Uno de los ejemplos más elocuentes lo constituye el de Juan Melec, miniaturista y autor al menos de



San Pablo de Narbona. Misal de Galcerán de Vilanova (Museo Diocesano de Urgel, Fol. 261). 1396.

cuatro ilustraciones del *Misal de San Cugat* (A.C.A. ms. 14, 1402), y a la vez calígrafo del mismo códice, como reza una inscripción del fol. 488v: "Scripsit Johannes Melec presbyter oriundus Britaniae" (16). En unas cuentas de la Casa Real del mes de agosto de 1404 figura Guillén Carbonell, monje del monasterio de San Bernardo de la ciudad de Valencia, quien recibió el encargo de parte de la reina de escribir un misal e iluminarlo (17). Joan Burell recibió treinta y dos florines de oro y siete sueldos de moneda barcelonesa, según consta en una época del 3 de junio de 1398, por caligrafiar e iluminar un misal para el altar de San Bartolomé del templo de Santa María Magdalena o de las Arrepentidas de Barcelona (18). Dentro de esta línea resulta más

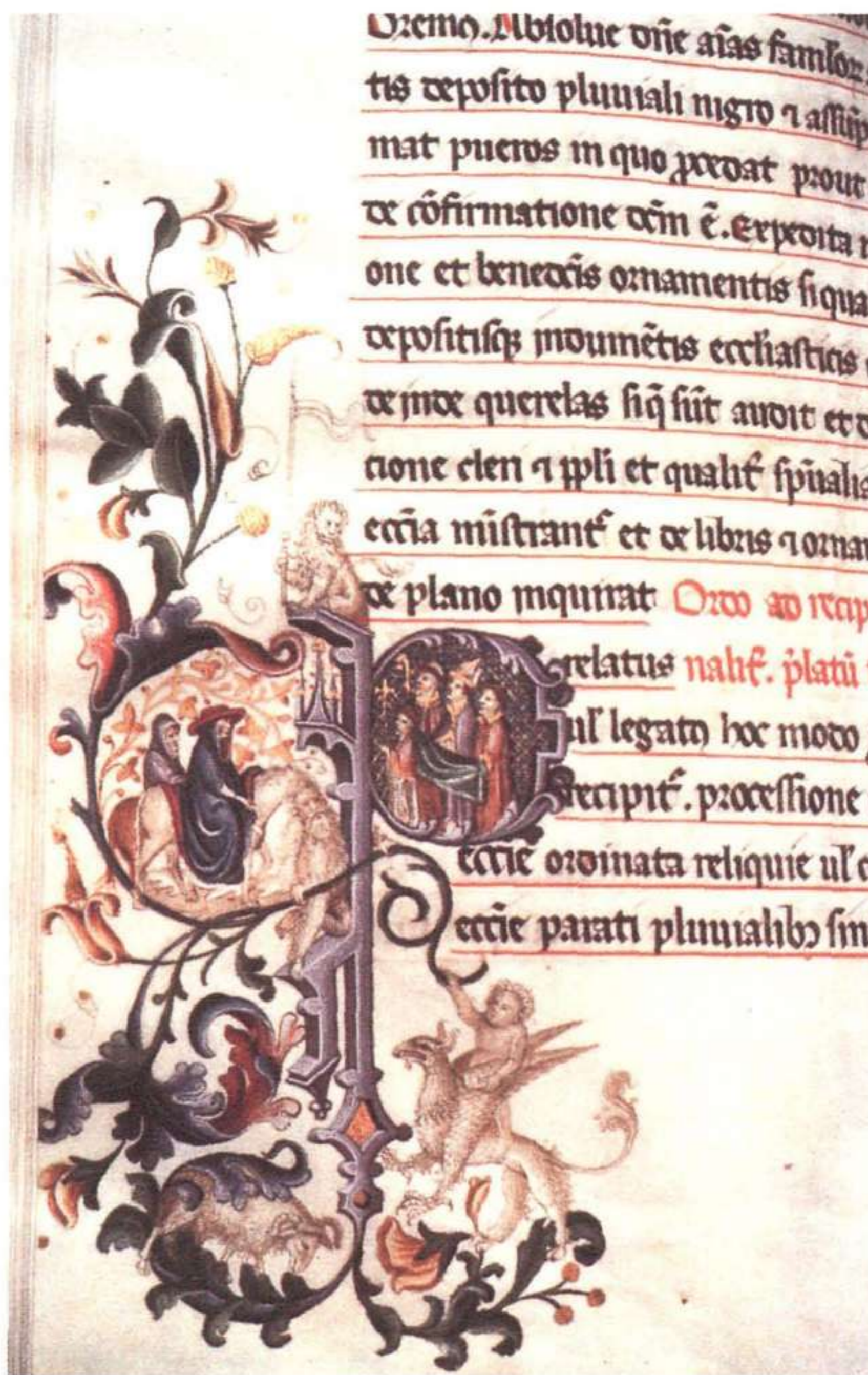
elocuente el contrato de aprendizaje del oficio de escriba e iluminador de libros, suscrito por tres años entre Antonio García de Sevilla y Pere Dez Puig (19). De todo ello se desprende que los trabajos de pluma con filigranas ornamentales fueron realizados habitualmente por escribas, aunque existieron miniaturistas que compaginaron sus aptitudes artísticas con la caligrafía, resultando infructuoso deslindarlos en dos grupos independientes y más si tenemos en cuenta que en el siglo XV no existía la división del trabajo actual, por lo menos a niveles artísticos.

Desde el siglo XIV se había operado un cambio en la concepción de las iniciales: por una parte, el crecimiento del ornamento en los bordes materializado en escenas marginales, con la ampliación de la paleta pictórica y, por otra, el creciente interés naturalista que convertirá a la inicial en una especie de marco concebido bajo un punto de vista tridimensional (20). A partir de ahora cobrará importancia el fondo formando parte activa de

las escenas, fragmentándose o decorándose con motivos variados: enrejados de malla, vegetación estilizada, arabescos... (21). De este interés por los fondos surgió, a principios del siglo XV en Francia, el concepto euclidiano del espacio, a raíz de los contactos con los focos artísticos italianos, tales como el sienés o el florentino mediante el supuesto viaje de uno de los Limbourg a ese país.

En el ámbito catalán cabe destacar que en los albores del estilo Internacional, se decoraron un conjunto de manuscritos, estilísticamente dependientes del núcleo aviñonés, con una serie de iniciales decoradas y ornamentación marginal análogas al arte de los iluminadores franceses de la época. Sus signos distintivos son los vástagos circulares de los que penden hojas de hiedra o "vignettes" coloreadas básicamente con tonos azules, rojos o marrones (22). Las iniciales se suelen enmarcar con elementos geométricos tendentes hacia el cuadrado, cubiertos con láminas de oro; la letra, de escaso relieve, se decora con someros toques de color blanco. De los extremos de la inicial salen vástagos vegetales acompañados por hojas de hiedra como ocurre en la letra F de las Apostillas al Nuevo Testamento de Nicolás de Lyra (ms. 2 A.C.A., fol 38v) (23). En el interior de la inicial se ha representado al evangelista san Marcos escribiendo sobre un atril, acompañado por el león que lo simboliza.

Cuando la letra carece de ductus para disponer la escena se urden soluciones de compromiso, este sería el caso de la vocal I. Para paliar la falta de espacio, la letra se inclina hacia el texto generando un espacio triangular apto para la disposición de una escena o bien elementos decorativos, creando un marco lógico para la representación, dentro de las premisas del gótico Internacional,



Ordo ad recipiendum prelatum processionaliter. Pontifical de Gerona (Arch. cap. n.º 10, fol. 323v) (Segundo o tercer milenio del siglo XV).

y a la vez se realiza visualmente la división del texto. Un ejemplo incluido en este período sería la misma vocal de las Apostillas sobre el Antiguo Testamento de Nicolás de Lyra procedente del monasterio de Ripoll (A.C.A. ms. Ripoll 3, fol. 23) (24): sobre un fondo vegetal dorado se representa al profeta Esdras escribiendo sobre un volumen, mientras la inicial inclina oblicuamente uno de los lados, limitando el espacio destinado al texto (25) al igual que en el fol. 32 y en el ms. 2 (A.C.A., fols. 40 y 70) antes citado (26). Dos capitales, en este caso con la letra N se pueden incluir en este grupo inicial. Ambas encabezan el texto de los Usatges y Constituciones de Catalunya (Códices Casa Real 10 y Códices Generalidad 2, Cámara V, A.C.A.) Los bordes de la letra se ornamentan con pequeños toques de pincel en blanco y al fondo dorado se sobrepone un entramado ondulado compuesto por hojas de hiedra unidas mediante tallos vegetales. De los primeros años del gótico Internacional en Cataluña, pero dependiente de la tradición aviñonesa a la hora de elaborar iniciales y decoración marginal es el rico *Misal de San Cugat* (A.C.A. ms. 14) datado en 1402. En él seguimos observando iniciales decoradas con el mismo espíritu que las anteriores.

Las orlas e iniciales del estilo Internacional propiamente dicho, mantienen la tradición anterior de la Corona de Aragón derivada de las orlas boloñesas desde el siglo XIV, conectando con el arte lombardo de la misma época (27). Son letras planteadas con un sentido tridimensional sobre una superficie de pan de oro buñido. La gama cromática viva y contrastada sirve para crear efectos volumétricos, aunque no faltan capitales en las que se hace patente un sentido arquitectónico con

volúmenes casi tangibles o con la representación de columnas que recrean igualmente la tercera dimensión. De los extremos de las iniciales surgen largos vástagos finalizados en hojas de acanto que se entrecruzan formando roleos. La idea de revivir iniciales con un sentido tridimensional apareció en Italia durante la segunda mitad del siglo XIV (28) y continuó vigente durante el siglo XV (29), influenciando a otros lugares de Europa, por ejemplo Bohemia (30). El concepto monumental de las iniciales se manifiesta en dos códices de los inicios del estilo Internacional catalán. La copia de la obra de Valerio Máximo *De dictis et factis* (A.H.C.B. L/36) (1408) encargada por los consellers de Barcelona el 6 de octubre de 1408 al copista Arnau de Collis, con la letra "P" monumental encabezando el prohemio del libro I (fol. 2) (31), cuyo texto recoge la invocación de Valerio a César. En el ductus de la capital se representa a un emperador cubierto con capa de armiño ostentando una larga espada. El otro manuscrito es el *Breviario del rey Martín* (París, Bibl. nat. Rothschild 2529, fols. 152v y 393v) con letras historiadas P y A que albergan en su interior a san Pablo y a san Marcos (32) y la inicial decorada P (fol. 210v) de color azul con leves toques de blanco sobre fondo dorado, motivo vegetal geométrico y simétrico en el campo. De sus extremos surgen prolongaciones que configuran una rica orla de hojas de cardo sobre la que juegan cupidoes y una serie de aves.

Una vocal tridimensional concebida bajo parámetros ambiguos que oscilan entre la funcionalidad de la letra y su aspecto ornamental es la I con la que se inicia la lectura correspondiente al fol. 1 de los *Privilegios* del monasterio de la Vall de Crist (Barcelona, Bibl. Cataluña ms. 947) (1404). Convertida en un trono sobre el que



Lapidación de San Esteban. Rafael Destorrens. Misal de Santa Eulalia (Archivo de la catedral de Barcelona, ms. 116, fol. 230). 1403.



Cuatro géneros de monje. Regla de San Benito (Barcelona, Bibl. Universitaria, ms. 1429, fol. 7v). 1457.

juegan dos pequeños "putti" armados con flechas, el monarca Pedro el Ceremonioso, sedente, muestra los atributos de poder: cetro y esfera. Viste una amplia hopa de mangas desbocadas y cuello cerrado y alto propio de la moda de la primera década del siglo XV. Por razones estilísticas y no cualitativas podemos parangonar las prolongaciones de la inicial con algunas orlas de *Breviario del rey Martín* (París, Bibl. nat. Rothschild 2529), del *Calendarium sive Commemorations sanctorum monachorum* de Guillelmus a Mederio (París, Bibl. nat. latín 5264) o del *Libro de Horas de Estocolmo* (Estocolmo, Nationalmuseum NMB 1792). La forma de la inicial recuerda

a la misma letra obra de Lorenzo de Mónaco, decorando un *Diurnal Dominical* del año 1409 (Florencia, Bibl. Univ. Cor. 3, fol. 36) (33).

Más arriba afirmábamos que las iniciales góticas del estilo Internacional catalán son una especie de ventanas que enmarcan escenas en su interior. Paralelamente a estas iniciales descritas, los manuscritos aparecen ornamentados con otro tipo de iniciales, respondiendo a un concepto volumétrico menos acusado. Sus trazos son más estrechos que los anteriores, coloreándose en azul normalmente y excepcionalmente de otro color, al que se superponen ligeros toques de pincel en blanco.

En estas letras el hecho de que se represente una "historia" puede modificar, en algunos casos, rasgos esenciales de la inicial, ocasionando ciertas dificultades de lectura. Esta característica se aprecia en la letra E dedicada a encabezar la misa del 6 de enero o Epifanía en el Misal tarraconense de la Hispanic Society of America (ms B1143) (34) (fol. 37). El trazo interno de la inicial desaparece tras el cuerpo de los dos reyes que esperan ofrecer sus presentes y de la Virgen sedente con el Niño, mientras el tercer Mago se postra a sus

pies. La escena del martirio de san Esteban, inserta dentro de una E capital iniciando la misa correspondiente, se presta igualmente a este juego de desfiguraciones: en el *Misal de Santa Eulalia* (archivo de la catedral de Barcelona ms. 116, fol. 230), el santo diácono recibe la lluvia de piedras lanzadas por los verdugos mientras permanece arrodillado frente a la imagen de la divinidad y a la línea horizontal de la letra, redondeada a modo de reclinatorio (35), transformando una de las partes constitutivas de la vocal en un elemento material.

En algunas ocasiones la letra S se presta a este juego equívoco, siendo una capital profusamente utilizada en

misales —hay que tener en cuenta que el oficio de Pentecostés comienza con esa letra— (36), pontificales, libros de horas y breviarios sin presentar problemas de lectura, cuando se oculta su trazo interno resulta un tanto difícil de identificar como ocurre con la letra S que encabeza el introito de la misa del Común de Confesores del *Misal de Galcerán de Vilanova* (Museo Diocesano de Urgell, fol. 261) (37). San Pablo, obispo narbonense, centra la composición mitrado y en actitud de bendecir. Le acompañan dos ministros de su iglesia (38). Un fenómeno similar se produce en la misma letra que inicia el oficio de la Presentación de Jesús en el templo (fol. 244), incluido en el Propio de Santos del *Misal de Santa Eulalia*, y en la Pentecostés (fol. 171) del mismo manuscrito iluminado en 1403 por Rafael Destorrents.

Un caso un tanto espectacular de tergiversación del sentido unívoco de la letra se da en el ya citado *Misal de Santa Eulalia*. Se trata de la consonante M con la que debe comenzar la lectura del oficio de la Anunciación (fol. 252): "Missus est Gabriel...". Para representar el acontecimiento se ha optado por un fondo con decoración vegetal, aludiendo posiblemente al jardín de la casa



Anunciación. Rafael Destorrents. Misal de Santa Eulalia (Archivo de la catedral de Barcelona, ms. 116, fol. 252). 1403.



Diurnal (Barcelona, Bibl. Univ., ms. 760, fol. 30) (segundo tercio del siglo XV).

de María, al que se sobrepone al arcángel y la Virgen sentada en su reclinatorio al modo de las Madonas de la Humildad, sin que se adivine el trazo interno de la consonante, por lo que se debe recurrir al texto para interpretar el significado de la capital (39).

Al inicio del Canon de la Misa se leen las palabras "Te igitur clementissime". En los misales catalanes del siglo XV se ofrecen a Dios los dones del sacrificio en el interior de una T uncial, aludiendo a la Eucaristía (40). Este texto, que aparece en una buena parte de los manuscritos analizados puede ir acompañado por una Crucifixión a página entera. Hay que tener presente que desde la primera mitad del

siglo XIII se relaciona el inicio del Canon con la Crucifixión, relación que entronca con lo carolingio (41). Así, en el espacio dispuesto por la T se representa a un sacerdote oficiando frente al altar acompañado por uno o varios acólitos (42), salvo en el Misal núm. 118 de la Biblioteca Municipal de Perpignan copiado por Jaime Caudrelies, clérigo picardo, en 1424, para uso de Jerónimo de Ochón, obispo de Elna (43). En la miniatura que ilustra el Canon (fol. 47) la T uncial, característica de otros manuscritos, se transforma en el eje de la composición convertida en la cruz del calvario a la que se abraza Jesucristo cubierto con perizonium, mostrando las llagas de la Pasión y vertiendo su sangre sobre el cáliz y la eucaristía que está junto a él (44). En el otro extremo de la composición, el comitente permanece arrodillado en actitud de orar, creando una imagen iconográfica que no tiene paralelos inmediatos en el arte catalán coetáneo (45).

Hasta ahora hemos hablado de iniciales con características o función de elementos de encuadre, como algo inherente al estilo Internacional catalán, pero existe un manuscrito complejo a otros niveles, en el que un buen

número de iniciales sirven para compartimentar un tema fragmentado, es decir, localizado en el campo de la letra y desarrollado con mayor libertad en los márgenes del folio, esto es, como si los trazos de la inicial fueran permeables y no espacios "clausus" (46). Se trata del Pontifical de G. Durand custodiado en la catedral de Gerona (Arch. cap. núm. 10) (47) uno de los códices más ricos del período Internacional en Cataluña, con más de ochenta miniaturas que lo aproximan a la riqueza del *Breviano del rey Martín*. Se cree fue copiado para el uso de la catedral gerundense en una fecha incierta que puede oscilar entre el segundo y el tercer decenio del siglo XV.

En él observamos una clara dicotomía entre la calidad de las escenas "historiadas"

que revelan un autor carente de recursos expresivos y la soberbia representación de iniciales y decoración marginal inspirada en una vasta gama de vegetales y elementos zoomórficos, lo que permite deducir la intervención de dos personalidades diferentes. Las orlas de este manuscrito entroncan con la tradición lombarda surgida a finales del siglo XIV con el *Tacuinum Sanitatis* de Giovannino de Grassi (48) y otras obras de su escuela, que perduraron hasta mediados del siglo XV (49), desembocando finalmente en la gran corriente naturalista de Flandes iniciada por los Van Eyck. A pesar de esta conexión con lo italiano, existen en Cataluña otros manuscritos que presentan características similares en cuanto a la tipología de las iniciales y a los elementos vegetales que las adornan, uno de ellos sería el *Libro de la Pasión del Señor* de la catedral de Tortosa (ms. 48, fols. 4v y 88) (50) y la obra de Marco Tulio Cicerón *De officis* (Barcelona, Bibl. de Cataluña, ms. 285, fol. 7) (51), datados genéricamente en el siglo XV,



Rey David. Bernat Martorell. Libro de Horas (Archivo de Historia de la Ciudad de Barcelona, fol. 1).

pero con bastantes posibilidades de perfilarse como obras de los últimos años del estilo Internacional en Cataluña.

Entre el amplio repertorio de numerosas e interesantes iniciales del pontifical gerundense, destacamos la letra P de folio 321 que inicia el "Ordo ad visitandas parochias". La inicial, resuelta con un sentido tridimensional semejante a las del *Breviario del Rey Martín*, alberga en su interior el edificio de una iglesia frente a la que se arrodilla un personaje vuelto hacia un obispo y dos acólitos, quienes desde el margen del folio se dirigen hacia él, sosteniendo un gremial. Bajo las prolongaciones de la inicial y dibujados en grisalla apreciamos a la figura de un salvaje cabalgando a una cabra (52). Una de las compo-

siciones más bellas de este manuscrito figura en el fol. 323v señalando el comienzo del "Ordo ad recipiendum processionaliter". Al igual que en el ejemplo anterior un obispo y tres acólitos se disponen en el campo de la inicial para recibir el cortejo de un prelado quien cubierto con una capa pluvial monta una hermosa montura, circundado por elementos vegetales en el extremo del folio, permitiendo al artista disponer a las figuras con mayor holgura, sin someterse a la ley del marco impuesta por la inicial. Sobre la letra y entremezclándose con la marginalia se disponen una serie de figuras en grisalla, león con estandarte, carnero, "putti", a horcajadas sobre un grifo y hombres salvajes con un nivel de ejecución excelente (53) y una simbología específica (54).

La letra B situada a continuación del título "De benedictione panis populo in ecclesia post missam vel in festo ascensionis pauperibus distribuendi" (fol. 241), está formada por dos serpientes entrelazadas y unidas

por una especie de cuerda. De la boca de sendos reptiles nace la decoración marginal de la inicial, formando parte del grupo de iniciales en las que se da lo que Otto Pächt califica de metamorfosis caleidoscópica, o lo que es lo mismo, cuando el elemento zoomorfo de una letra se transforma en otro ser mediante un juego irreal (55). Pese al tratamiento naturalista de los ofidios, nos recuerdan a ese tipo de iniciales surgidas del mundo imaginativo del románico que influirán durante los primeros siglos del gótico, reflejadas en el álbum de Villard de Honnecourt y más tardíamente en el alfabeto gótico de Giovannino de Grassi (Bérgamo, cod. VII, h. 1390) (56).

Con Bernat Martorell, pintor y miniaturista, penetramos en la última generación del estilo Internacional. De su mano se conserva un encantador *Libro de Horas* (A. H. C. B.) (57) datado aproximadamente entre la tercera y la cuarta década del siglo XV (58). En la forma y ornamentación de las iniciales apreciamos un cambio de concepción estética, con letras dispuestas sobre fondo de oro, revestidas con follaje carnoso conectando con la miniatura del norte de Italia previa al Renacimiento, (59) y con algunas de las iniciales clasificadas dentro de la producción del Maestro de las Iniciales de Bruselas. La inicial B del primer salmo (fol. 1), posee una orla con profusión de elementos vegetales, zoomorfos y cabezas humanas. En el borde inferior de la orla y en el interior de un escudo se aprecia un animal de sable sobre fondo de oro. La letra que forma la palabra *Beatus* alberga al rey David tocado con bonete ribeteado de armiño, sentado sobre un amplio trono gótico, tañendo melancólicamente un salterio (60), empleando una imagen iconográfica habitual (61), La letra C que encabeza el salmo 149



Emperador. *De dictis et factis*, Prohemio del libro I de Valerio Máximo (A.H.C.B. L/36, fol. 2). 1408.

"Cantante Domino" (fol. 85), presenta características muy similares a la anterior sin igualar su calidad. La letra está enmarcada por una lámina de oro y hojas vegetales que envuelven los trazos de la inicial, con vivos colores de los que nacen largos vástagos sujetos por un atlante. Forman una orla decorada con hojas de acanto y vid que en el margen inferior sirve de soporte a un león con tres cachoros que emergen de una cornucopia, representados con un claro interés naturalista (62) y a la vez simbólico (63). Un obispo más otros oficiantes y dos acólitos entonan el salmo frente a un atril, dentro de los límites de la inicial.

Se relaciona con el arte de Bernat Martorell, una traducción catalana de la *Regla de San Benito* (Barcelona,

Bibl. Universitaria, ms. 1429) copiada por Arnaldo de Alfarrás en el monasterio de Ripoll en 1457, según reza el colofón (64). Únicamente posee dos miniaturas, una al principio del prólogo (fol. 4) y otra en fol 7v. La segunda de ellas es la más interesante, no por la forma de la letra, que sería poco innovadora con respecto al contexto general, ni por la orla que le acompaña formada por hojas de acanto y pequeños soles diseminados, sino por la disposición cuartelada de su interior, reflejando en cada uno de los fragmentos en los que se divide la letra C los cuatro géneros de monje mencionados en el capítulo que encabeza: cenobitas, anacoretas, sarahibitas y vagabundos. Esta composición es sumamente original dentro del contexto general de la miniatura catalana, pudiendo recordar la división de los compartimentos laterales del retablo de santa Bárbara, obra de Gonçal Peris (tercer decenio del siglo XV) (M.A.C.).

Finalmente y quizá ya fuera del ámbito exclusivo de las letras, cabe señalar un *Diurnal de la Biblioteca*

Universitaria de Barcelona (ms. 760) (65). De la prolongación de las iniciales policromas compuestas por hojas de acanto sobre fondo de oro, parten espléndidas orlas del mismo vegetal configurando roleos y volutas (66) en los que se inserta un mundo variopinto, lúdico y moral inspirado en el bestiario medieval, dispuesto con absoluta independencia con respecto al texto (67). En la decoración vegetal de los folios 19 y 30 observamos la caza de la liebre por parte de un perro que surge o se agazapa entre las hojas de acanto (68) y en el folio 101 un extraño ser con largo cuello y cabeza humana aparece vuelto hacia el vástago de la inicial con un sentido puramente ornamental, característico de las "drôleries" francesas de los siglos XIV y XV (69).

Concluyendo, podemos afirmar que las letras curvilineas del tipo P, B, D, C... se prestan particularmente a la colocación de figuras en su interior, aunque si el texto lo requiere, el miniaturista no duda en adaptarse a otras grafías más complejas (T, E, M, I, S...), eliminando o deformando algunos de los trazos de la inicial, mante-



Salmo n.º 149 *Cantate Domino*. Bernat Martorell? Libro de Horas (Archivo de Historia de la Ciudad de Barcelona, fol. 85).

niendo, no obstante, los rasgos característicos de la letra de manera que se pueda reconocer sin grandes dificultades, a pesar de recurrir en alguna ocasión al texto para corroborar su significado.

Básicamente son letras concebidas a modo de marco de una escena, con un sentido tridimensional enraizado con lo italiano. Pues a pesar de la riqueza y calidad de la miniatura catalana de principios del siglo XV, riqueza que posteriormente se verá un tanto ralentizada hasta la irrupción de la segunda oleada del estilo Internacional con Bernat Martorell, por lo que respecta a las iniciales, el repertorio no es demasiado extenso, salvo en el suntuoso Pontifical de Gerona. Por tanto, en lo formal, asistimos a una total dependencia de los modelos italianos

arraigados en Cataluña desde el siglo XIV. La influencia del norte de Italia únicamente se verá reducida durante los escasos años en que se haga más patente el estilo avignonés de hojas de hiedra o "vignettes", decorando algunos códices pertenecientes a los inicios de la corriente Internacional en nuestro territorio.

NOTAS

(1) Por ejemplo, podríamos afirmar que a finales del siglo XIV todos los miniaturistas son laicos profesionales, pero en 1366, sabemos que Lorenzo de Amberes, sacerdote flamenco, ilustra un misal. Otro ejemplo sería el de la Orden de la Camaldula que tenía establecido un taller en Florencia, concretamente en el convento degli Angeli, donde se formaron miniaturistas de la talla de Simone Camaldulense y Lorenzo Mónaco. Fra Angélico es igualmente un religioso pintor e iluminador de libros.

(2) Madurell i Marimon, J. María: *El*

pintor *Lluís Borrassá*. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I, Texto, Apéndice documental, Indices, Barcelona, 1949, p. 120. Del mismo autor, con alguna variante cronológica: "Rafael Destorrents, sacerdote y miniaturista," *Scrinium*, fascículos XI-XIV, enero-diciembre 1954, p. 3.

(3) En la ciudad de París, hacia finales del siglo XIII y principios del XIV, existía un "Livre de la Taille" donde se anotaban las tasas que pagaban una serie de artistas, entre ellos los miniaturistas, y consta que fueron aumentando progresivamente. En

nuestro territorio la situación es muy diferente con respecto a Francia, ya que no existe una aristocracia tan importante e incluso conocemos la crisis de la banca debido a la pobreza de la Corona que es uno de los principales clientes. Pese a ello, la producción artística se mantendrá, permitiendo una vida modesta a los artistas, aunque la mayoría pudo rozar la indigencia. Yarza, J.: "El pintor en Cataluña hacia 1400," *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* núm. XX (1985), pp. 31, 32 y 37.

(4) Bohigas, P.: *La Ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*. Período gótico y Renacimiento I, vol. I, Barcelona, 1960, p. 12.

(5) Gudiol Cunill, J.: *Els Trescentistes* 2ª parte. "La pintura medieval catalana", volumen III, Barcelona, p. 29

(6) Reau, L.: *La miniature*, Melun, 1946, p. 18.

(7) Quizá convendría aclarar que existen escasos estudios dedicados a la morfología de las iniciales, y los existentes se decantan de manera evidente hacia el arte irlandonorthumbro, carolingio o románico, por citar los ejemplos más representativos. Salvo publicaciones de carácter puntual sólo conocemos dos obras dedicadas a la tipología de las letras, se trata de las obras de J. J. G. Alexander, *The Decorated Letter*, y de Otto Pächt, *La miniatura medieval*. Otra publicación que citaremos ocasionalmente es la de V. R. Tymm, *The Art of Illuminating*, especialmente aspectos de las letras reproducidas en la última parte del volumen, pues el texto se basa especialmente en las técnicas empleadas para obtener letras decoradas. En Cataluña, las iniciales como tales, aparecen mencionadas muy someramente en obras de carácter general (por ejemplo, José Gudiol Cunill en *Els Trescentistes* o Pere Bohigas en *La Ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*) quedando al margen de los estudios de Paleografía que las consideran como una manifestación artística y no caligráfica, y de los puramente artísticos centrados en aspectos iconográficos o estilísticos para los cuales la letra adquiere un valor puramente de encuadre.

(8) Alexander, J. J. G.: *The Decorated Letter*, Nueva York, 1978, p. 21.

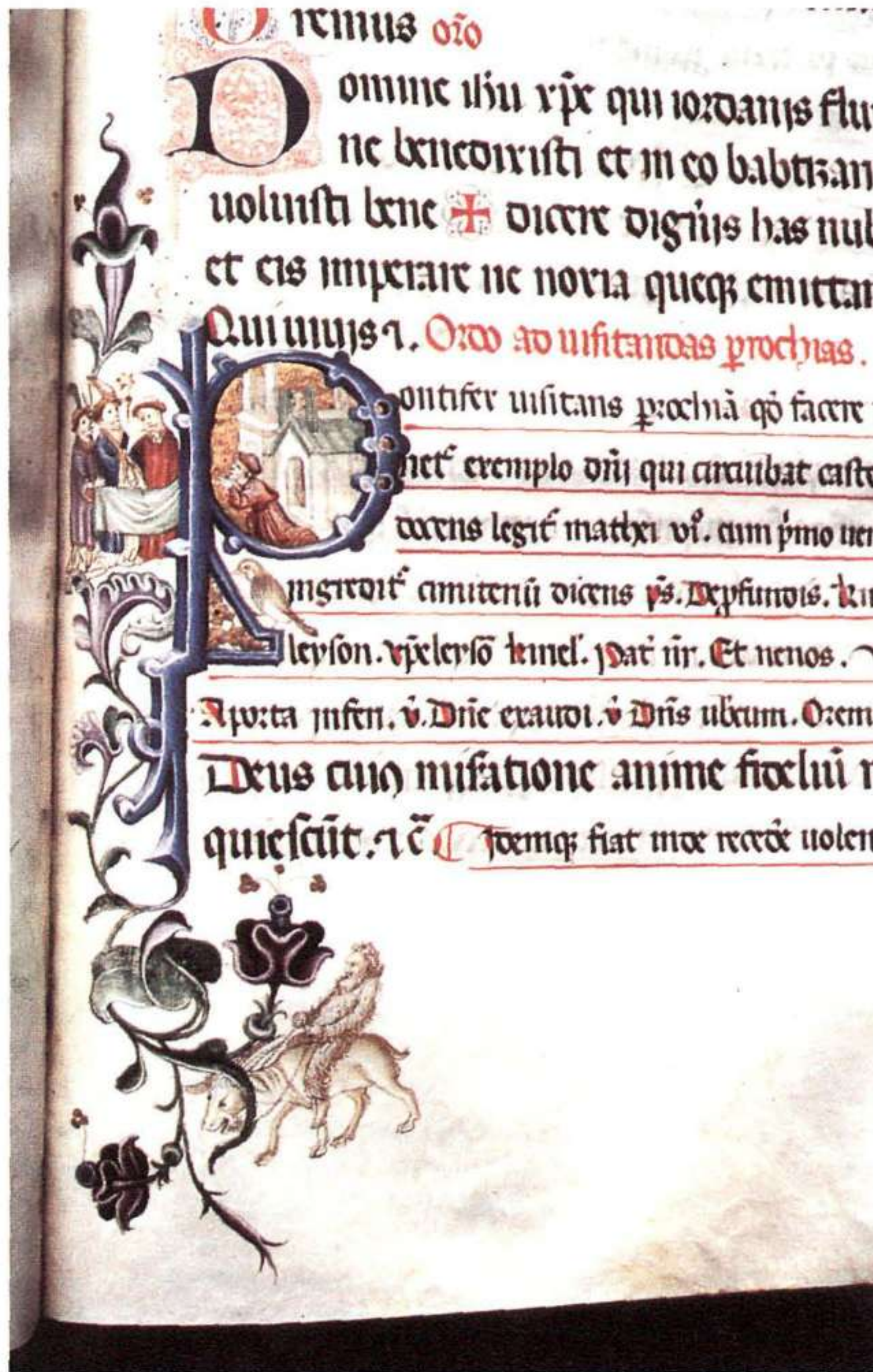
(9) Pächt, O.: *La miniatura medieval*, Madrid, 1987, p. 50.

(10) Avril, F.: "Manuscripts," en *Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, París, 1981, p. 276.

(11) Avril, F.: *Manuscript painting at the court of France*, Nueva York, 1978, p. 14. Del mismo autor: Un elumineur ornementiste parisien de la première moitié du XIV siècle: Jacobus Mathey (Jaquet Maci?), *Bulletin Monumental* t. 129-IV (1971), pp. 249 a 264.

(12) Thomas, M.: *The Golden Age. Manuscripts painting at the time of Jean, Duke of Berry*, Nueva York, 1979, p. 85.

(13) Madurell Marimon, J. María: *El pintor Lluís Borrassá*, II, Apéndice docu-



Ordo ad visitandas parochias. Pontifical de Gerona (Arch. cap. n.º 10, fol. 321) (segundo o tercer decenio del siglo XV).

mental. Barcelona, 1950, p. 201, doc. 645.

(14) Miquel Rossell, F.: *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, vol. II, Madrid, 1961, pp. 304 a 307.

(15) Son los denominados "escriptors de lletra rodona o formada". Estos escribas poseían muestrarios de letras que ofrecían a los clientes con el fin de elegir la deseada, como se puede observar en una hoja con diversos tipos de caligrafía escrita por Hermannus Strepel en Münster (La Haya, Koninklijke Bibliotheek 76. D. 45, 4a) (1447). Hammel, C. de: *A History of illuminated manuscripts*, Boston, 1986, fig. 173, p. 176. Martín el Humano en el año 1400 y desde Zaragoza, aprobó una muestra de letra que se le había enviado para un libro solicitado por él. Rubio y Lluch, A.: *Documents per l'història de la cultura catalana medieval* vol. III, Barcelona, 1921, doc. CCCLXVIII, p. 355.

(16) Farre Bordes, María Pilar: "El Misal de Joan Melec", *D'Art*, núms. 6 y 7, 1981, p. 120. Gudiol Cunill, J.: *Els Trescentistes*, vol. II, p. 258. Dominguez Bordona, J.:

Manuscritos con pinturas, vol. I, Madrid, 1933 pp. 33 y 34. núm. 28. Madurell Marimon, J. María: "El iluminador de libros Rafael Destorrents ¿Artífice del Misal de Santa Eulalia?", *Scrinium*, Fascículos VIII-X, enero-diciembre (1953) p. 5. Del mismo autor: "El Misal de Santa Eulalia en la Seo de Barcelona," *Quaderns d'arqueologia i història de la Ciutat*, núm. XVIII (1980), p. 150. Peré Bohigas duda que sean la misma persona: *La Ilustración y la decoración*. I-I, p. 214.

(17) Rubio i Lluch, A.: *Documents...*, vol. II, Barcelona, 1921, p. 372, doc CCCXXXVI. Nos consta que en años anteriores previos a la aparición del estilo internacional también se había producido esta simbiosis entre escritor y miniaturista. Por ejemplo, en 1379 se paga a Ramón Sañç, escriba, dos libras y quince sólidos "per trasladar, pintar e iluminar" un libro denominado *Papari*. El 27 de junio de 1386 Pedro III pagó a Joan de Barbastre, escribiente, por su trabajo en caligrafiar e iluminar un libro con las Ordenaciones de la Casa Real y otro de la Crónica del rey Jaime. Rubio i Lluch, A.: *Documents...*, vol. II, doc. CCXVI, p. 205 y doc CCCIV, p. 295.

(18) Madurell Marimon, J. María: *Il·luminadors, escrivans de lletra rodona formada i de llibres de cor*, "Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens", t. 23 (1967), pp. 156 y 157, núm. 12.

(19) Madurell Marimon, J. María: *Il·luminadors, escrivans...*, pp. 158 y 159, núm. 18

(20) Alexander, J. J. G.: *The Decorated Letter*, p. 18

(21) Avril, F.: *Manuscripts*. "Les Fastes du gothique", p. 277. Tymm, W. R.: *The Art of Illuminating*, Londres, 1987 (1ª edición, 1860), lám. 67.

(22) Los orígenes de esta ornamentación de hojas de hiedra o pámpanos dispuestos sobre tallos, decorando las iniciales y los márgenes del folio, se manifiesta de forma sistemática a partir de la iluminación del Breviario de Belleville (1323-1326) y prosigue en otros códices del siglo XIV, Biblia de Jean de Sy (París, Bibl. nat. ms. fr. 15397), Horas de Yolanda de Flandes (1353) (British Library, Yates Thompson ms. 27), Breviario de Carlos V (1380) (París, Bibl. nat. ms. lat. 1052) o las Horas de Felipe el Atrevido (1370); afianzándose como tema ornamental de algunos manuscritos de la corte del duque de Berry: Salterio de André

Beauneveu (París, Bibl. nat. mas. fr. 13091), Pequeñas Horas del duque de Berry (París, Bibl. nat. 18014), perdurando hasta las Horas e Rohan datadas entre 1420-1427 (París, Bibl. nat. ms. lat. 9471) Avril, F.: *Manuscript painting at the court...*, lám. 11. D'Ancona, P. y Aeschlimann, E.: *The Art of Illumination*, Londres, 1969, lám. 93. Hartman, J.: *Books of Hours and their owners*, Londres 1970, lám. 95. Calkins, R.G.: *Illuminated books of the middle Ages*, Nueva York 1983, fig. 125. Backhouse, J.: *Books of Hours*, Londres, 1985, fig. 25. Meiss, M.; Thomas, M.: *Les Heures de Rohan*, París 1973.

(23) Beers, R. y García Villada, Z.: *Biblioteca Patrum Latinorum Hispaniensis*, II, Viena, 1915, pp. 4 y 5. *Manuscritos de Ripoll del Archivo de la Corona de Aragón*, 2ª edición corregida y aumentada del Catálogo de Rudolf Beers y Zacharías García Villada por Francisco Miquel Rossell y María Dolores Mateu Ibars (en fase de revisión y cotejo para su publicación), Barcelona, 1973-19882, p. 2.

(24) Beers, R. y García Villada, Z.: *Bibliotheca Patrum...*, p. 5. *Manuscritos de Ripoll...*, p. 5.

(25) Con idéntica concepción, pero con una calidad superior, se dispone la misma letra perteneciente al "Liber Soliloquiorum Animae penitentis" (fol. 121v). Alexander, J. J. G.: *The Decorated Letter*, lám. 3.

(26) La misma inicial, con un estilo diferente a las comentadas, aparece en el fol. 1 de los *Privilegios del monasterio de la Vall de Crist* (Barcelona, Bibl. de Cataluña ms. 947). Posee toques de dorado y finaliza en hojas de acanto, creando una serie de roleos sobre los que se disponen tres cupidos. Pertenece al tipo de inicial característica del estilo internacional catalán, conectando con el Breviario del rey Martín y con el Libro de Horas de Estocolmo. Una inscripción del fol. 46 permite saber que fue ejecutado en 1404 según atestigua el proto-notario Tavesán en la ciudad de Valencia. *El Breviari d'Amor* (París, Bibl. nat. espagnol 205) muestra tres iniciales con decoración de filigranas, una de ellas (fol. 199v) encabezando un capítulo suplementario poco habitual en el contenido del Breviario. Adopta la tipología de una I zoomorfa. Fue copiado en 1400 "de ma den Miquell". Avril, F.: *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, París, 1982, p. 102, núm. 115 y lám. CXI, fig. 115.

(27) Treuherz, J.: *The border decoration of milanese manuscripts 1350-1420*, "Arte Lombarda", 1972, núm. 36, pp. 72 y 73.

(28) Alexander, J. J. G.: *The Decorated Letter*, p. 21.

(29) Especialmente en los denominados códices humanísticos y en una serie de alfabetos góticos con un sentido tridimen-

sional evidente. Uno de los más tempranos es el de Giovannino de Grasi (1390) (Bérgamo, cod. VII) o el de María de Borgoña del que subsisten dos copias: una en la Biblioteca Nacional de París y otra en Bruselas (Gabinete de manuscritos de la Biblioteca Real Alberto I) Baltrausaitis, J.: *Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique*, París 1960, p. 226, fig. 25. Dumon, P.: *L'alphabet gothique dit de Marie de Bourgogne*, reproduction du codex Bruxellensis II 845, Bruselas, 1972, pp. 1 a 5.

(30) Nos referimos a los manuscritos encargados por el rey Wenceslao, concretamente a la Bula de Oro del emperador Carlos IV. En el margen inferior del fol. 1 se representa una W con un sentido espacial. THOMAS, M.: *The Golden Age...*, p. 56, lám. 9.

(31) Miquel y Planas, R.: *Valeri Màximo dels dits y fets memorables*. Traducción catalana del XIV en. segle per frare Antoni Canalsvol. I, Barcelona, 1914, pp. XXV y XXVI. Del mismo autor: *Bibliofilia. Recull d'estudis, observacions, comentaris y notícies sobre llibres en general y sobre qüestions de llengua y literatura catalanes en particular*, vol. I, Barcelona, 1911-14, pp. 601-609.

(32) Picot, E.: *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. Le Baron James de Rothschild*, vol. III, París, 1893, pp. 327-328.

(33) Salmi, M.: *La miniatura italiana*, Milán, 1956, fig. 32.

(34) Olivari, A.: *Els manuscrits litúrgics de procedencia catalana conservats fora de Catalunya*, Miscel·lania històrica catalana (Homenatge al pare Jaume Finestres de Poblet) "Scriptorium Populeti", Abadía de Poblet 3, 1970, p. 32, núm. 24. De Ricci, S.: *Census of medieval and Renaissance manuscripts in the United States and Canada*, vol. II, Nueva York, 1961, pp. 1292 y 1293.

(35) Otros dos ejemplos similares aparecen en el Misal de San Cugat (A.C.A. ms. 14, fol. 336) y en el Misal Tarraconense de la Hispanic Society of America (MS B1143, fol. 363).

(36) Sin un rigor exhaustivo, ver el Misal Tarraconense de la Hispanic Society of America fol. 260v, el Misal de Galcerán de Vilanova fol. 172v y el Misal de San Cugat, fol. 243v.

(37) Galcerán de Vilanova, obispo de la Seu d'Urgell, hizo donación de este misal "mixto" al altar mayor de la catedral de Urgell, el día 6 de enero de 1396. Pujol i Tabau, F.: "Els dos missal mixtos de la Seu d'Urgell", en *Obra completa*, Andorra, 1984, pp. 81 a 84. Villanueva, J.: *Viaje literario a las iglesias de España*, vol. X, Madrid, 1850, p. 124 a 127. Madurell Marimon, J. María.: "El arte en la comarca alta de Urgel," *Anales y Boletín de los Museos*

de Arte de Barcelona, vol. IV, enero-abril 1946, p. 93.

(38) Tarrago, J.: Marqués, B; Vives, A.: *Les miniatures del Missal gotic (siglo XIV)*. *Bisbe Galcerán de Vilanova*, Seu d'Urgell, 1985, núm. VI Gudiol i Cunill, J.: "Sant Pau de Narbona y lo Bisbat de Vich," *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. VIII, Barcelona, 1905, pp. 529 a 567.

(39) Un ejemplo similar lo hallaríamos en la obra de Jean Miélot, *Miroir de la Salvation Humaine*, fol. 1 (1448-1449) donde una M profusamente decorada con "cadeaux" pierde su sentido funcional para convertirse en un objeto puramente decorativo. Alexander, J. J. G.: *The Decorated Letter*, lám. 40.

(40) Misal de Galcerán de Vilanova (Mus. Dioc. Urgell, fol. 255), Misal de San Cugat (A.C.A. ms. 14, fol. 330), Misal de Santa Eulalia (Arch. cat. Barcelona ms. 116, fol. 219). Misal de la catedral de Gerona (ms. núm. 15, fol. 212) y Misal tarraconense de la Hispanic Society of America (MS B1143, fol. 358). Del mismo modo que aparecía representada en numerosos misales avioneses de la segunda mitad del siglo XIV.

Avril, F.: "Trois manuscrits de l'entourage de Jean Pucelle", *Revue de l'Art*, núm. 9 (1970), p. 47.

(41) Yarza Luaces, J.: "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", *Archivo Español de Arte*, (1974), núm. 185-188, p. 32.

(42) Cabe señalar, dos iniciales que no han albergado "historias" en su interior, una de ellas sería la perteneciente a un Misal de la Biblioteca Nacional de Madrid, Ee 27 (Res 10) (fol. 162), decorado con hojas de hiedra de clara raigambre avionesa. Este códice fue donado por Bertrán de Casals a la cofradía de la Santa Cruz de Aviñón en 1409. La otra inicial correspondencia a las denominadas letras "florejadas", en azul y carmín, encabezando el Canon de la Misa en un Misal del Museo Balaguer de Vilanova i la Geltru (ms. 1, fol. 181). Bohigas, P.: *La ilustración y la decoración*, I-I, pp. 212 y 231. Dominguez Bordona, J.: *Manuscritos con pinturas...*, vol. I, p. 319, núm. 819. Angles, H. y Subira, J.: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, 1946, pp. 121 y 122. Janini, J. y Serrano, J., con la colaboración de A.M. Mundo: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1969, pp. 202 a 204, núm. 171.

Janini, J.: *Manuscritos litúrgicos de las Bibliotecas de España*, vol. II, Aragón, Cataluña y Valencia, Burgos, 1980, pp. 351 y 352. Basora Sugranes, T.: *Dos misales góticos en la Biblioteca-Museo Balaguer*, "Actas y Comunicaciones de la I Asamblea Intercomarcal de Investigaciones de Penedès y

Conca d'Odena, Martorell, 1950, pp. 177-179.

(43) Bohigas, P.: *La Ilustración y la decoración*, I-I, p. 224. *Cat. Général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France*. Départements, vol. XIII, Paris, 1891, p. 129. Durliat, M.: *Arts Anciens du Roussillon*, Perpiñán, 1954, p. 95. Domínguez Bordona, J.: *Miniatura*, "Ars Hispaniae", vol. XVIII, p. 182, fig. 219. Amiet, R.: *La liturgie dans le diocèse d'Elne du VIIe au XVI siècle* "Cahiers de Cuxà", julio 1980, núm. 11, lám. 7.

(44) Durante los siglos del románico ya se había utilizado la simbiosis de la inicial con la cruz para comenzar a leer las primeras palabras del Canon "Te igitur", por ejemplo en el Pontifical de Roda conservado en la catedral de Lérida o en un Sacramentario de la Academia de la Historia. Yarza, J.: *Iconografía de la Crucifixión...*, p. 28, fig. 4 y 6. A nivel simbólico se puede hacer referencia a una serie de prodigios eucarísticos en los que existían muestras de la presencia real de Cristo en la Forma consagrada. Font, L.; Bague, E.: Petit, J.: *La Eucaristía, el tema eucarístico en el arte de España*, Barcelona, 1952, p. XL.

(45) Esta afirmación sería válida para la totalidad de la escena, ya que la presencia de un obispo no era ajena a las manifestaciones artísticas catalanas medievales. Generalmente es una imagen de prestigio que va más allá de la lectura inmediata y alude a la diócesis o a la Iglesia, aunque puede llegar a tener un carácter negativo si se asocia a un sacerdote hebreo. Yarza, F.: *La imatge del bisbe en el gòtic català*, "Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya 1000/1800", Barcelona, 1986, pp. 119 a 136.

(46) Similares características habían aparecido en las iniciales de una Biblia historiadada para Carlos V de Francia, Presentando numerosos puntos de contacto con la R decorada por una artista inglesa en la que se representa al monarca Ricardo II en 1380 concediendo tierras en Oxford a los miembros del Merton College, arrodillados en el margen del folio.

Alexander, J. J. G.: *The Decorated Letter*, p. 22, fig. XXI. En Cataluña existe un precedente en el Misal de Ripoll (A.C.A. ms. 112) concretamente en el oficio de San Esteban (f. 64), el protomártir arrodillado sufre la lapidación mediante las piedras que le lanza un verdugo situado fuera de la E que rodea al santo.

(47) Bohigas, P.: *La Ilustración y la decoración*, I-I, p. 230 y vol. II, pp. 63 y 64. Descripción interna del código de Janini, J.: *Manuscritos litúrgicos...*, vol. II, p. 88, núm. 487.

(48) En Lombardía como fruto de las búsquedas espaciales del Trecento aparecerá un interés objetivo hacia aspectos del mun-

do botánico y zoológico generando lo que se designó "ouvrage de Lombardie". Paralelamente, esta tradición naturalista de finales del siglo XIV y principios del XV se dará en Francia: "Libro de la capa", de Gaston Phoebus, el Libro de las Maravillas o la Epístola de Otea. Castelfranchi Vegas, L.: *Il gotico Internazionale in Italia*, Erfurt, 1966, pp. 12, 19 a 21. Dupont, J.: Gnudi, C.: *La peinture gothique*, Ginebra, 1979, pp. 186 y 189.

(49) Por ejemplo, la "Historia Plantarum" (Bibl. Casanatense de Roma, ms. 459), atribuido a la escuela de Giovannino de Grassi y el Manfredo da Monte Imperiali (París, Bibl. nat. 6823). Más tardío es el Tacuinum Sanitatis de Rouen (ms. Laber 1088) escrito con letra humanística (1400-1450). Chène, M.: Giobbio, A.: *Alcune note sulla miniatura nella "Mostra d'arte lombarda dai Visconti agli Sforza"*, "Arte Lombarda", año IV, núm. 1 (1959) pp. 54, 55 y 57. Avril, F.: "Dix siècles d'enluminure italienne", *Archeologia*, núm. 190 (1984), pp. 27.

Lupo, M.: "Un erbario-ricettario del XV secolo a Trento: Continuità della tradizione medievale nelle raffigurazioni miniate di argomento botanico", en *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, Atti del I Congreso di Storia della Miniatura Italiana, Cortona, 26-28 mayo 1978, Florencia 1979, pp. 259-262.

En el ámbito religioso la "marginalia" del Libro de Horas de Michelino da Besozzo (Nueva York, The Pierpont Morgan Library, ms. 944) conecta con la corriente naturalista iniciada por el Tacuino *The Prayer Book of Michelino da Besozzo*, introducción de Colin Eisler, textos por Patricia Corbett y Colin Eisler, Nueva York.

(50) O'Callaghan, R.: *Los códices de la catedral de Tortosa*, Tortosa, 1897, p. 55, núm. 48. Bayerri Bertomeu, E.: *Los códices medievales de la catedral de Tortosa*, Tortosa, 1962, pp. 204-205, núm. 48.

(51) *La Corona d'Aragó a la Mediterrània. Un llegat comú per a Espanya a Italia 1282-1492*, Barcelona, noviembre-diciembre 1988, pp. 262 y 267, núm. 316. Este tipo de iniciales aparecen recogidas en el repertorio de Tymms, W. R.: *The Art of illuminating*, lám. 87. Se ha remarcado la posible influencia lombarda a la hora de componer la decoración marginal del Pontifical, pero debemos hacer constar que en la propia ciudad de Gerona existe un frontal bordado (Gerona, Mus. d'Art) procedente de la iglesia de San Félix, dedicado a la Resurrección (primeros años del siglo XV). La escena se resuelve en una especie de jardín idealizado compuesto por una serie de elementos vegetales planteados bajo un punto de vista naturalista, recordando a algunas orlas del Pontifical gerundense. Para con-

sultar algunas teorías sobre este frontal ver: Dubreuil, M. J.: *Valencia y el gótico Internacional*, Valencia, 1987, vol. I, p. 154 y vol. II, fig. 399.

(52) El hombre salvaje figura en el álbum de Giovannino de Grassi (finales del siglo XIV) (Bérgamo, cod. VII) y en las Horas de Catalina de Cleves, fol. 2 (Nueva York, The Pierpont Morgan Library, ms. 945). Van Marle, R.: *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*. La vie quotidienne, Nueva York, 1971, vol. I, p. 186. *The Hours of Catherine of Cleves*, introducción y comentarios por John Plummer, Nueva York, 1975.

(53) Según la opinión de Bohigas las iniciales serían de principios del siglo XV, con orlas fragmentarias y miniaturas en los márgenes, añadidas posteriormente, recordando el arte del siglo XV, Bohigas, P.: *La Ilustración y la decoración...* vol. II, pp. 63 y 64.

(54) Tanto los grifos como los "putti" vivían en un bosque imaginario. Los primeros poseen una simbología contradictoria, en función de los animales que le acompañen; así, cuando lucha con el león puede simbolizar el demonio. Quizás este carácter negativo se dé en nuestra inicial, si tenemos en cuenta que en la parte superior figura un león con un estandarte. Mateo Gómez, I.: *Temas profanos en la escultura gótica española*. Las sillerías de coro, C.S.I.C., Madrid, 1979, pp. 80 y 81. La calidad de las representaciones recuerdan a otros elementos zoomórficos de las Horas Visconti, *The Visconti Hours*, Meiss, M.; Kirsch, E. W.; Londres, 1972, fol. CR 115 y LF 46v.

(55) Pacht, O.: *La miniatura medieval*, p. 53.

(56) Baltrusaitis, J.: *Réveils et Prodiges*, p. 74, fig. 21c y p. 227, fig. 25.

(57) Cuatro miniaturas permiten distinguir su estilo con claridad. Yarza, J.: *La Edad Media*, "Historia del Arte Hispánico", vol. II, Madrid, 1980, p. 382. De las dos iniciales comentadas, la correspondiente al fol. 1, creemos que surgió de la mano de Martorell, mientras que la C del fol. 85, que comentaremos más adelante, se debe a otro artista menos dotado.

(58) En su calendario consta la solemne traslación de san Severo en 1405 y no se anota la canonización de san Vicente Ferrer en 1455. El hecho de que en los últimos folios aparezcan unas tablas para el cómputo pascual, con una indicación correspondiente al año 1444, permiten apurar la cronología. Mastres, A.: *La casa vella. Reliquiari*, Barcelona, 1912, p. 104. Ainaud, J.: Guidiol, J. y Verrie, F. P.: *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, p. 175. Bohigas, P.: *La Ilustración y la decoración*, I-I, p. 267. Janini, J.: *Manuscritos litúrgicos de las Iglesias...*, col. II, p. 51, núm. 423.

(59) Entre numerosos ejemplos se puede citar la inicial R de un Gradual (Berlín, Dahlen Museum, Kupferstichkabinett, 78. F.l. fol. lv) atribuida al miniaturista lombardo Belbello de Pavía. Alexander, J. J. G.: *The decorated Letter*, lám. 37. Otro gradual, en este caso procedente de la Certosa de San Andrea de Lido en Venecia (Bibl. Marciana ms. lat. III, 18 2283-2284), datado entre 1430-1435, presenta un tipo de iniciales muy similares a las del Libro de Horas de Bernat Martorell. Mariani Canova, G.: *Di alcuni corali superstiti a S. Giusticia in Padova. Cristoforo Cortese e altri miniatori del Quattrocento*, "Arte Veneta" XXIV (1970), p. 36, figs. 44, 49 y 54. Este tipo de iniciales presentan puntos de contacto con una serie de obras de Simone Camaldolese y de Lorenzo Mónaco. Del primero, la inicial que ilustra el fol. 82v de un Antifonario de santa María Nuova (Florencia, Bargello cod. C71); y el manuscrito de la Santa Croce (cod. B fol. 5v). Y del segundo, la inicial del fol. 105 perteneciente a un códice de Santa María Nuova (Florencia, Bargello C71) y con el Coral I de Santa Maria degli Angeli (1396) (Florencia, Bibl. Laurenziana, fol. 33). Levi D'Ancona, M.: "Arte e politica: L'interdetto, gli Albizzi e la miniatura fiorentina del tardo trecento", en *La miniatura italiana in età romanica e gotica. Atti del I Congresso di Storia della miniatura italiana*, Florencia, 1979, p. 469, figs. 1 a 4.

(60) Winternite, E.: "Bagpipes for the Lord", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, junio 1958, p. 281.

(61) Delaisse, L. M. J.: *The importance*



Epifanía. Misal Tarraconense (Nueva York, Hispanic Society of America, ms. B1143, fol. 37) (primer decenio del siglo XV).

of Books of Hours for the History of the Medieval Book, en Gatherings in honor of Dorothy E. Miner "The Walters Art Gallery" (1974), p. 210. Para cualquier ampliación iconográfica ver: Helsing, H.: "Images on the Beatus Page of some Medieval Psalters", *The Art Bulletin*, junio 1971, núm. 2, pp. 161 a 176.

(62) Interés naturalista que ya aparecía en la decoración marginal de las Horas Visconti. Ver nota 51.

(63) El león con sus crías hace referencia al momento en que la fiera resucita a los cachorros con su rugido, tres días después de haber sido paridos por la leona, aludiendo a la resurrección de Cristo. Mateo Gómez, I.: *Temas profanos...*, pp. 83 y 84. Teres, R.: *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987, p. 47.

(64) Aguiló y Mizó, A.: *Notas sobre algunos códices de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona*, vol. II, 1909-

1910, pp. 532 a 537. Domínguez Bordona, J.: *Manuscritos con pinturas*, I, p. 103. Del mismo autor: *Miniatura*, p. 182, fig. 224. Miquel Rossell, F.: *Inventario general...*, vol. III, pp. 495 y 496.

(65) Janini, J.: *Manuscritos litúrgicos...*, vol. II, p. 81 Miquel Rossell, F.: *Inventario general...*, vol. II, pp. 304 a 307. Bohigas, P.: *La ilustración y la decoración...*, I-I, pp. 275 y 277.

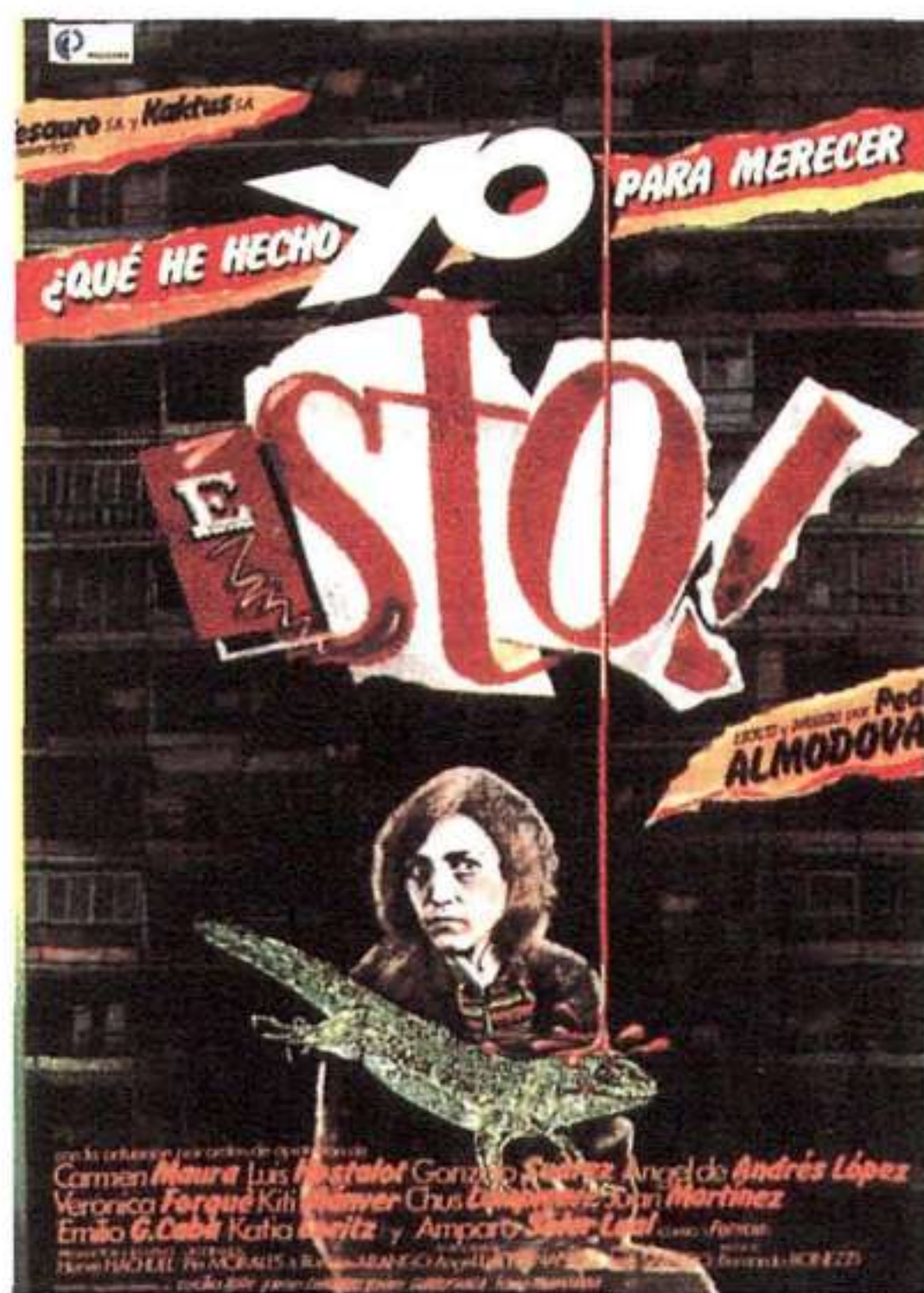
(66) Estos elementos conectan con la miniatura lombarda del tercer decenio del siglo XV, como ocurre con un Misal ambrosiano (h. 1432) (Bibl. Naz. Braidure, A.G.XII.3). Doria, A.: *I corali quattrocenteschi miniati di S. Stefano in Brolo*, "Arte Lombarda" (1982), p. 81, figuras 3, 5 y 14.

(67) La disociación texto-imagen era bastante usual en los Libros de Horas del siglo XV. Domínguez, A.: *Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1979, p. 9.

(68) La caza de la liebre ha sido utilizada, en general, como símbolo de muchas situaciones morales: fábulas, emblemas y refranes, haciendo referencia a la superioridad de la astucia, la inteligencia y la perseverancia frente a los ingenuos e impulsivos. Mateo Gómez, I.: *Temas profanos...*, p. 315.

(69) Se puede apreciar una figura similar en un Salterio (ms. Douce 6, Oxford Bodleian Library) de origen flamenco datado en el primer cuarto del siglo XIV. Randall, L. M. C.: *Images in the margins of gothic manuscripts*, Berkeley y Los Ángeles, 1966, p. 31., fig. 402.

Iván



1984

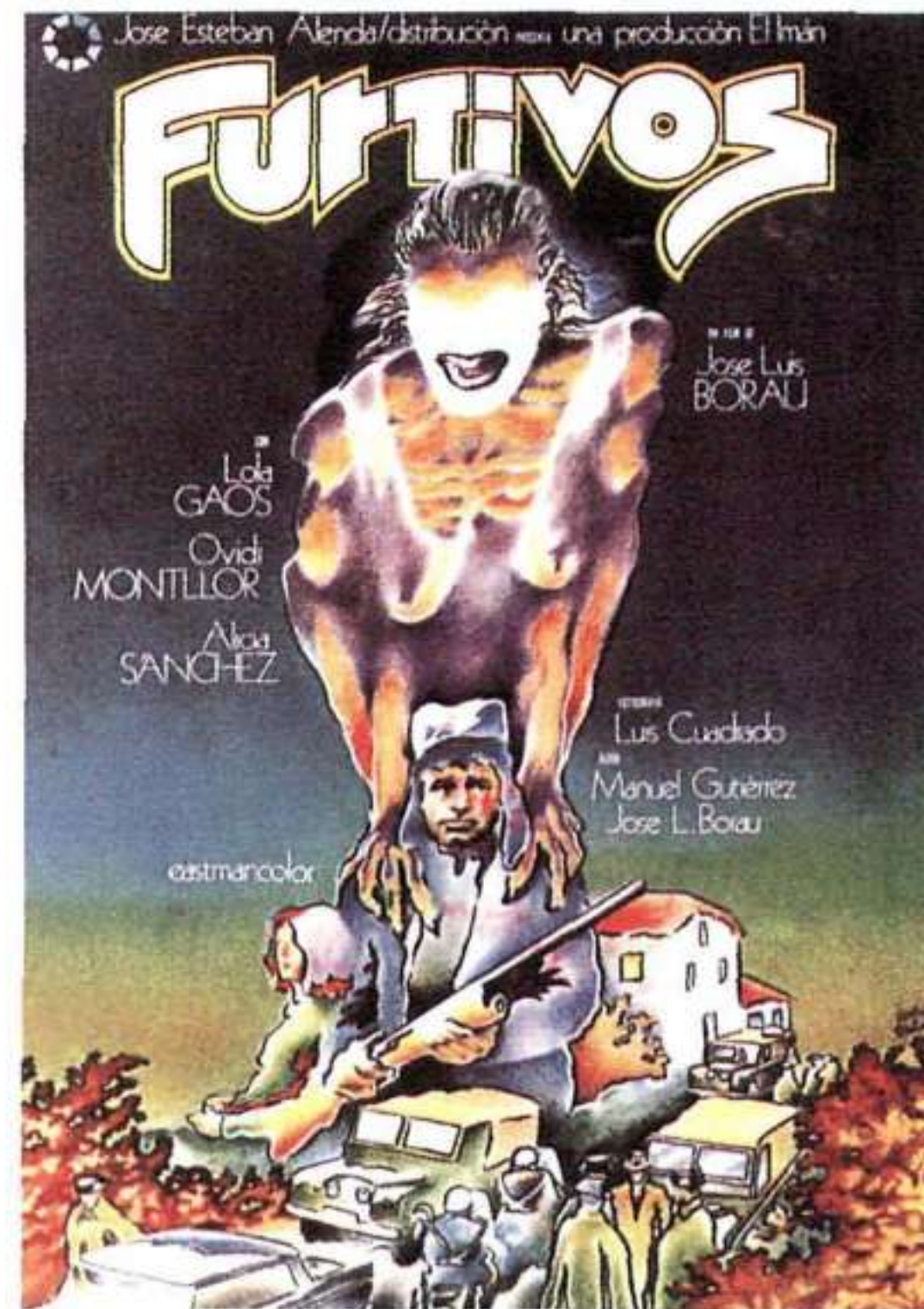
zulueta:



1980



1983



1975

UNOS CARTELES DE CINE

POR **Pilar Pedraza**

EL ESTUDIO DE LA CARTELÍSTICA modernista, deco y de las llamadas vanguardias históricas, es un género académicamente reconocido desde hace tiempo y que floreció sobre todo en los años sesenta y setenta, al amparo de modas revivalistas y nostálgicas que divulgaron la estética del afiche publicitario de fin de siglo, y gracias a la resonancia de la exposición *Jugendstil y Expresionismo en los Carteles Alemanes* (Berkeley, 1965) (1). Pero dentro de esos estudios el cartel de cine no ha tenido mucho cultivo, tal vez por ser un género menor, de carácter artesanal, escasa vocación vanguardista y con unas características estéticas —realismo, predominio de la fotografía o de la pintura realizada sobre fotografía— poco acordes con lo que tradicionalmente se ha considerado como ARTE con mayúsculas. Han sido más bien los estudiosos de la publicidad y de los medios de masas quienes se han ocupado de estos temas marginales (2).

Por otra parte, a pesar de que vivimos en una cultura con fuerte predominio de lo visual, o precisamente por eso, el gran público no se interesa por los carteles de cine. Los consume sin reparar en ellos ni preguntarse por sus creadores, como se consume en general el diseño, que forma parte de la iconosfera y configura nuestra cultura de la imagen. Tal vez radique ahí la causa de que Iván Zulueta (3) sea más conocido como director de cine que como cartelista —salvo en el mundo de la industria cinematográfica—, aunque todo el mundo haya visto sus carteles, que constituyen una de las series más interesantes de la publicidad cinematográfica española y han anunciado lo más importante y nuevo de nuestra cinematografía a lo largo de los años setenta y ochenta (4).

El hecho de que además de cartelista sea él mismo un hombre del mundo del cine —por cierto sumamente versátil, pues ha trabajado en distintos campos, desde la fotografía a la dirección pasando por la interpretación—, es una circunstancia excepcional que ha posibilitado lo más interesante que se aprecia en sus obras: la unión de una impecable maestría técnica para el cartel con la comprensión profunda del hecho cinematográfico, así como la utilización de los recursos expresivos del



Cartel del XIX Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1989.

propio cine en el terreno del cartel, sin que éste pierda especificidad.

Zulueta cartelista, aunque domina el oficio, no se deja dominar por él y no ha caído en la rutina en los muchos años que lleva trabajando en este campo. Ha experimentado, se ha arriesgado con novedades a veces muy adelantadas para el contexto español —tanto en cine como en gráfica—, ha sido uno de nuestros artistas *pop* más puros (de un *pop* genuino, anglosajón) y en su producción se aprecia la voluntad de convertir cada cartel en una obra original, no supeditada al naturalismo fotográfico dominante en el género.

Ha hecho carteles en blanco y negro para películas en blanco y negro —y en blanco y negro y ocre dorado para *La Edad de Oro* (Bruñel, 1983) (5)—, ha adecuado el *look* de los carteles al *look* de las películas y al mundo cinematográfico que reflejan y, sobre todo, es un maestro del rótulo, en el que alcanza refinamientos sutiles y al mismo tiempo muy potentes, insólitos en el panorama general, y al que a veces confiere un papel protagonista.

“Yo les doy una gran importancia a las letras. Lo que me enrolla de un cartel es que pueda tener unas letras adecuadas, y, sin embargo, aquí siempre las han considerado un estorbo...” (6). No cabe duda de que Zulueta no sólo no las considera un estorbo, sino que las privilegia en el contexto de sus carteles y les dedica mucha atención, lo que se refleja en el diseño y en el buen encaje de los caracteres y de la mancha del letrero, y en el diálogo de colores, formas y líneas de fuerza que se establece entre la parte figurativa y las letras. Y que es un enamorado de los letreros lo prueban carteles como el de *México, Mexico, ra, ra, ra* (Gustavo Alatríste, 1978) y el de *Hi, Mom* (Briam de Palma, 1980), que basan sus efectos únicamente en el juego de las letras, careciendo casi completamente de elementos figurativos (7). En algunos, como el de *Maravillas* (Gutiérrez Aragón, 1980), da la impresión de que el embrión de la idea de la obra ha sido precisamente el título de la película, lo cual se ve confirmado por la persistencia de las letras cristalinas en los distintos bocetos y por su énfasis en uno de ellos, en el que el

rostro de la muchacha está de frente y no de tres cuartos como en el cartel definitivo, pero las letras muestran ya una configuración que no cambiará. Porque en este cartel lo que interesa es la lágrima dialogando con las letras diamantinas, de las que se desprende un tintineo de cristal herido.

Zulueta utiliza a veces el choque del estilo de las letras y del contenido figurativo del cartel para que ambos se potencien recíprocamente. Por ejemplo, en *Demonios en el jardín* (Gutiérrez Aragón, 1982), en el que la fotografía *camp* de las mujeres y el niño resulta ironizada por la grafía del

título, que corona la composición como una bovedilla y cuyos caracteres son totalmente *pop*, parecidos a los que empleó en *Un, dos, tres, al escondite inglés* (suya, 1970).

Uno de los carteles de mayor impacto visual por la composición y por el juego con los letreros es el del *19 Festival de Cine de Alcalá de Henares* (1989), en el que se produce un violento contraste entre el blanco y negro del dibujo del campo y el fuerte cromatismo de las letras, incluida la firma, en violenta grafía oblicua y curva y colores azules y rojos con toques de amarillo y de rosa (8). El cuerpo del cartel, que representa una sala de cine, parece inspirado en un conocido cuadro expresionista: el *Homenaje a Oscar Panizza*, de George Grosz. La violencia tanto de la composición en curva oblicua hacia arriba como del arabesco de las figuras y de las líneas de fuerza, confieren a la imagen un gran dinamismo, una especie de hervor. La pantalla es lo único vacío, pero la vivacidad de su perspectiva hace que no resulte inerte. Por el contrario, es el foco de atracción de toda esa enloquecida masa de espectadores ansiosos, que parecen despeñarse hacia ella como una catarata, atraídos irresistiblemente hacia el blanco abismo rodeado por una sombra muerta, por la nada. En este cartel afloran todavía algunas de las ideas, de las intuiciones, de las pasiones que presidieron la creación de su película *Arrebato* (1979).

Carteles como comics

Como todo gran creador de imágenes contemporáneo. Zulueta se interesa por el lenguaje del comic, por los tebeos antiguos, por los cromos —recuérdese la secuen-



Cartel de *Arrebato*, 1979.

cia de *Arrebato* en la que Pedro enseña a José sus álbumes, y las palabras que pronuncia en relación con el tiempo y el éxtasis—. A mi modo de ver, algunos de sus carteles reflejan este gusto, especialmente los de *Viridiana*, *Maravillas*, *La octava mujer de Barba Azul* y *Furtivos*. Me refiero a su grafismo, a su utilización de tintas planas y al juego de imágenes y letras.

En el de *Viridiana* (1977), enteramente en blanco y negro incluso las letras, un reborde negro irregular enmarca el fondo blanco, sirviendo de apoyo en la parte inferior al

cuerpo tendido de Silvia Pinal. El mismo borde negro da lugar, en el centro, al mango del cuchillo que divide en dos el campo del cartel. La curva de la hoja se continúa en un grueso trazo negro que une los cuellos de Fernando Rey y de la yacente, fundiéndolos en la negrura y la herida. Todos los elementos figurativos están encadenados por una especie de *leitmotiv* mortuario, que confiere al conjunto el aspecto de una esquela (9). Zulueta utiliza procedimientos semejantes, aunque con intenciones y resultados distintos, en el cartel del XXVI Festival Internacional de Cine de San Sebastián (1978), en el que rostros y bustos de actores y actrices emblemáticos forman una masa en blanco y negro, de nítido dibujo a plumilla, surcada por ráfagas de color cálido muy intenso.

En el de *La octava mujer de Barba Azul* (Ernst Lubistch, 1988), también dibujado y en blanco y negro, el fondo es negro, por el contrario, y los rebordes blancos. El efecto general no es de esquela como el de *Viridiana* sino de foto antigua, arrugada en el caso de la viñeta que contiene a Gary Cooper y en arco de herradura la de Claudette Colbert. Aquí sí hay medias tintas, aunque el protagonismo sigue siendo de la grafía. Es una mirada soñadora y añorante sobre una edad de oro del cine, irremediabilmente perdida y sólo recuperable a través de ceremonias de revisitación nostálgica. Los abundantes letreros presentan una riqueza de grafías y de juegos con el blanco y negro magníficos. En la parte superior, unas letras modernas, cursivas, vehiculan un mensaje publicitario, ajeno a la mera ficha de film: "Una comedia elegante, deliciosa... *única*".

El cartel de *Maravillas* (Gutiérrez Aragón, 1980) es muy distinto, pero también me parece influido por el comic, en este caso por el de los años sesenta y setenta, sobre todo el gran primerísimo plano de Cristina Marcos, tratado como el de las princesas de los tebeos de hadas. El título está escrito con letras que remedan cristales o diamantes, aludiendo a las joyas que aparecen en el film. Son muy brillantes y fuertemente facetadas, y hay en ellas un destello estrellado que casi pertenece a la lágrima de la muchacha tanto como al punto de la "i". Todos los elementos del cartel



Boceto para el cartel de *Furtivos*, 1975.

parecen imágenes de un sueño de Fernando Fernán Gómez, que, tumbado en la parte inferior, sirve de punto de apoyo a toda la composición, en colores anaranjados y amarillos —como si ardiera—. De su figura se desprende una nube de la que surge al rostro de la muchacha como una fantasía despertada por la revista pornográfica que está conplemplando. Zulueta ha pintado sobre su pecho la imagen de electrocutado al que se alude en el film y al que en algún boceto confiere mayor protagonismo. Encuadra el rostro de la chica un grueso marco negro perfilado de amarillo, muy fuerte visualmente, tapado por la nube en la parte inferior y que soporta dos figurillas, como los frontones barrocos, una femenina (Cristina), de rosa, y otra masculina (Pirri), de azul (10).

El cartel de *Furtivos* (1975), film de su amigo y maestro José Luis Borau, aporta, sobre todo, la impresionante figura de esa madre-loba incandescente, malva y amarilla, con el rostro en blanco sin más facción que la boca devoradora, brazos y piernas fundidos en unos miembros nervudos rematados en garras que descansan sobre los hombros de su hijo. Las letras son blancas, como el rostro terrorífico de la madre. Este rostro es el resultado de un proceso de síntesis en el que el creador ha ido depurando la idea inicial hasta conseguir la máxima expresión de horror. Es muy revelador a este respecto el estudio, a través de los bocetos, de las diferentes fases por las que ha ido pasando la idea y el trabajo. En casi todos la idea es la misma: la madre sobre el hijo o sobre los rostros del hijo y la nuera. Hay uno, sin embargo, en el que el hijo está sobre la cabeza

de la madre, con la escopeta en la mano, y parece avanzar hacia ella con intención de matarla. Ella, en primer plano de cara al espectador, lo ve o lo presiente y se lleva una mano a la boca, aterrada; es un dibujo excelente, muy expresivo, pero no tiene nada que ver con el salvajismo del cartel definitivo, en el que la expresión del mal y de los celos brutales está condensada al máximo. Lo demás en este cartel es anécdota, pero destaca el alegre colorido que sirve de vehículo al horror, procedimiento expresivo que Zulueta repetirá en los carteles de las películas de Almodóvar, especialmente en *Entre tinieblas*.

Un, dos, tres, al escondite inglés (suya, 1970), en sus diversas versiones y bocetos remite claramente al dibujo pop de los años sesenta y setenta de los comics y de las portadas de discos inglesas.

Carteles nostálgicos

Hay en la obra de Zulueta carteles muy nostálgicos, revivalistas, neoclásicos y cinéfilos, influidos por los americanos de los años cuarenta y cincuenta, en los que los letreros cobran una importancia excepcional como elemento visualmente expresivo. Casi todos ellos fueron hechos con motivo de reposiciones de películas antiguas, lo que explica su *look* —*La señora Miniver* (William Wyler, 1981), *Solo ante el peligro* (Fred Zinneman, 1981) *Ivanhoe* (Richard Thorpe, 1982), etc.—, pero hay uno, el de *Sonámbulos* (Gutiérrez Aragón, 1978), que corresponde a una película española moderna y que, sin embargo, tiene ese aire revivalista.

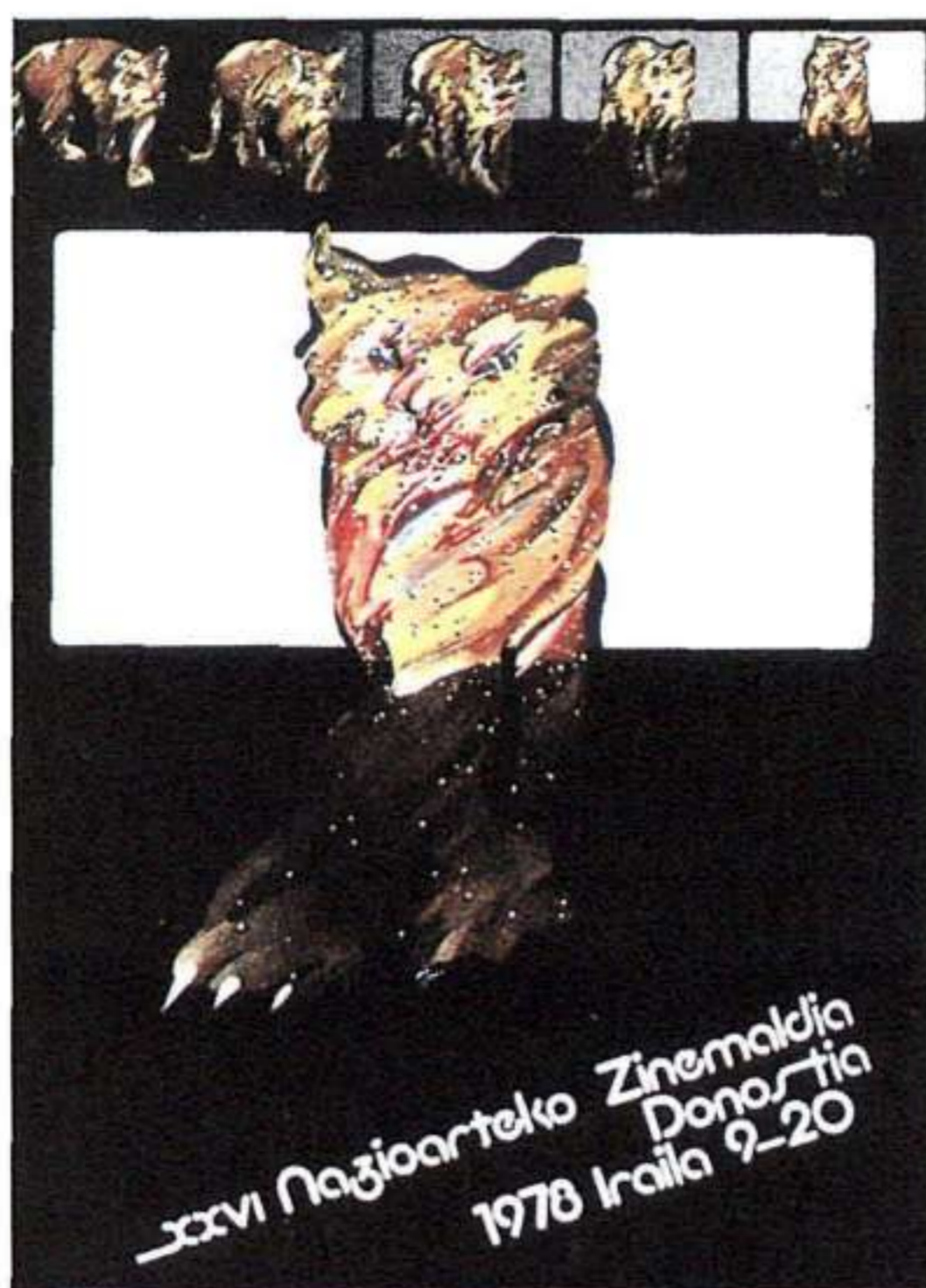
Se trata de una obra muy compleja, en la que la estética clásica está transgredida en el sentido de la conversión de la narración o la mostración en emblema, y puesta a servicio de una expresión concentrada y simbólica que aparentemente no tiene mucho que ver con la película, de la que constituye una especie de comentario metafórico, más libre que en los otros casos y al que Zulueta llegó a través de un proceso de depuración de los elementos narrativos y de concentración. Desde el punto de vista plástico, es de una

coherencia perfecta. Sobre el fondo malva oscuro destaca la gran luna casi central, sobre la que se recorta la imagen demiúrgica del hombre de frac, que con sus gestos mágicos hace brotar el propio título del film, mientras a sus pies yace una muchacha en posición fetal. Esta ni siquiera se parece a Ana Belén —y hay que tener en cuenta que los retratos de Zuleta son, cuando él quiere, de una exactitud más que fotográfica—. La figura tumbada y encogida es un tema que le interesa mucho y aparece en otros carteles suyos, como el de *Los viajes escolares* (Jaime Chávarri, 1974), y en su propia película *Arrebato*, en la que Pedro la adopta para someterse al vampirismo del tomavistas. Este cartel que comento, por otra parte, parece un anuncio de café o de pastillas para la tos de los años cuarenta, como ocurre con el de *El Monosabio* (Ray Rivas, 1978).

"Arrebato" (1979)

Pienso que el cartel de la película del propio Zulueta requiere una atención especial, no sólo porque constituye el resumen quintasenciado de una obra que, por ser suya, es la que mejor conoce, sino por su importancia objetiva desde el punto de vista estético. Inspirada en la idea —minimalista, barata donde las haya y no muy original—, de un individuo que se filma mientras duerme, *Arrebato* es la película más insólita del cine español de finales de los años setenta. En su momento nos pareció absolutamente única; hoy, situados en una perspectiva que nos aleja un poco pero que enriquece nuestra visión, la revisitamos con no menos interés, si bien situándola ya en su contexto cultural —en el que se inserta con un grado menor de excentricidad—, y apreciando más claramente su ironía (11).

Su cartel es la perfecta cristalización visual de la idea que la preside. No contiene la representación de una escena, sino una síntesis de su tema. Los tres protagonistas, sumergidos en la sombra de una sala oscura que ocupa la totalidad del campo, son "atacados" por la luz de un proyector que no vemos, contra una superficie



Cartel del XXVI Nazioarteko Zinemaldia. Donostia, 1978.

clara —que sin duda es una pantalla de cine—, sobre la que se proyectan sus sombras. Eusebio Poncela, situado en primer plano, hace con la mano ademán entre conjurador y autoprotector en relación con el chorro de luz. A su lado, Cecilia Roth se retira asustada hacia el fondo, aferrándose con la mano izquierda al brazo derecho de su compañero. Detrás de ellos Will More, casi tapado por sus sombras, cierra la composición triangular. De su rostro sólo vemos la boca, curvada en una mueca ambigua que bien pudiera ser de sorpresa. Parecen un grupo expedicionario de una pelí-

cula de selva africana, atacado por un rinoceronte furioso. Incluso sus atuendos corresponden vagamente a la iconografía del cine de aventuras.

Pero no es un rinoceronte quien les ataca: es la luz. Están acorralados contra una pantalla y, sin embargo, no son personajes de celuloide, proyectan sombras. Pero pertenecen a una película. Se trata de una interesante *mise en abîme* sobre la que podría escribirse tan larga como innecesariamente. Este tipo de composiciones, por otra parte, es frecuente en el cine de Zulueta: personaje contra pantalla, personaje ante pantalla de cine, de televisión, personaje "actuando" —como Cecilia Roth remendando a Betty Boop— ante una pantalla. Una especie de venganza contra el cine, contra la planitud intraspasable del cine, una protesta inocente y violenta ante el hecho de que, irremisiblemente, el cine no es la vida ni tiene que ver con ella.

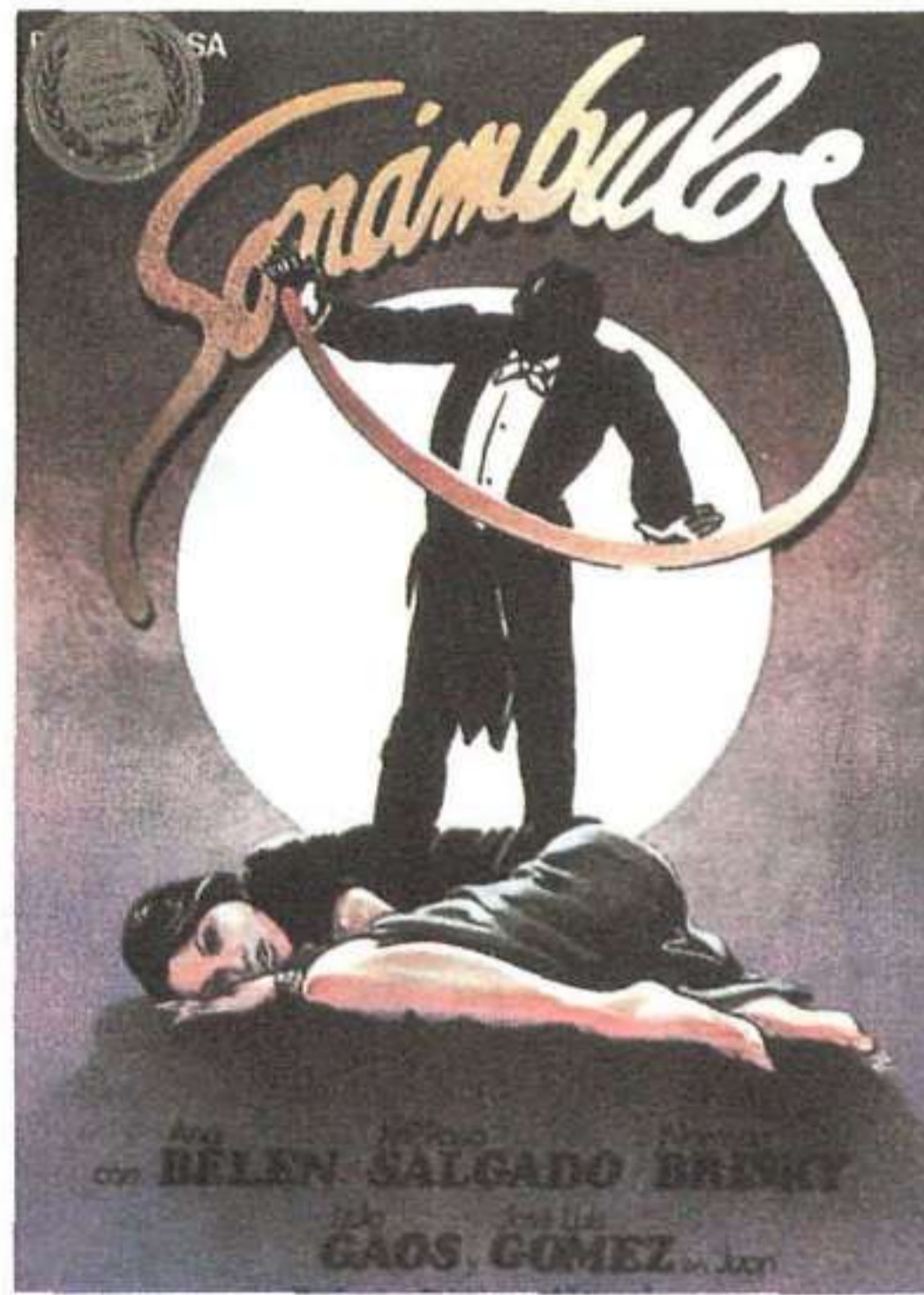
Pero es al mismo tiempo la expresión de un sentimiento profundo y común: el del miedo al cine, a su magia devoradora, totalmente ficticia por otra parte y también nostálgica, inventada desde siempre por el hombre frente al misterio de lo figurativo, presente en la idea generadora de las pinturas rupestres, del cuento de E. A. Poe, *El retrato oval*, y de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. La fantasía de la cámara asesina y devoradora es primitiva y al mismo tiempo muy moderna. Recrearse en ella sin ir más allá puede dar lugar a una interpretación empobrecedora y cinéfila del film de Zulueta. e incluso de su cartel. Cada vez que veo su película tengo la impresión de que Zulueta trabaja no tanto sobre el propio cine cuanto sobre la muerte, sobre

el deseo de muerte, sobre el supremo anhelo de ser engullido y aparecer tal vez en otra región, al otro lado del celuloide, porque todo lo demás —la vida cotidiana, el sexo, las relaciones, las comidas de trabajo, las basurillas nostálgicas del baúl de los recuerdos, los amores, las drogas—, son poca cosa y acaban aburriéndole a uno mortalmente. Mortalmente: he ahí la clave, tal vez. Ante el desolado panorama de la realidad sólo queda el arrebató final: la experiencia paradójica de la propia muerte.

Por otra parte, la amenaza del tomavistas-vampiro, metáfora tal vez excesivamente objetivada en la película —lo cual no es achacable a Zulueta, sino a las miserias del medio y a su obscenidad inherente—, es refinada hasta el límite extremo en el cartel por medio del fuera de campo. No vemos qué “objeto” ataca a los tres personajes. Sólo percibimos que están violentamente iluminados y que algo les amenaza. Quien no haya visto el film ni sepa de él, puede pensar en el rinoceronte, en un pelotón de fusilamiento, en un edificio en llamas que se derrumba. Esta imagen misteriosa podría ser un emblema del género fantástico cinematográfico, cuyo protagonista es la amenaza de lo que está fuera de campo.

La composición de este cartel, como es habitual, dio mucho trabajo a Zulueta y no es azarosa. Se conservan materiales que nos informan de que lo dibujó basándose en fotografías tomadas ex profeso a los actores y trabajadas luego en el sentido de reforzar los elementos expresivos, como la composición de las sombras de la mano sobre el rostro de Poncela y la incidencia de la luz sobre el de Will More. En cuanto a su epigrafía, es una de las más refinadas de Zulueta. Letras pequeñas, regulares, discretas, se disponen en dos registros entre los cuales se sitúa el título, que por el contrario presenta un diseño orgánico, inquietante, del color del fuego y surcado por una grieta.

La pantalla iluminada como fondo no es un recurso utilizado aquí por Zulueta aisladamente. Le ha servido como motor plástico en otros carteles. Por ejemplo, en el del XXVI. Nazioarteko Zinemaldia (Donostia, 1978), en el que un extraño ser con aspecto de búho con patas de león, es iluminado violentamente contra



Cartel de *Sonámbulos*, 1978.

una pantalla blanca, mientras en la parte superior vemos diversos fotogramas de los que parece escaparse su “habitante”, una leona que finalmente resulta ser la que ocupa la parte del cuartel que acabamos de comentar. La idea es la misma que en el de *Arrebato*: La relación entre el cine y la realidad, entre el fotograma y la carne.

Arrebato, por otra parte, contiene un cartel de una película inexistente, pretendidamente dirigida por su protagonista: *La maldición del hombre lobo*. Se trata de uno más de los juegos de referencias y de ecos del universo de Zulueta, que alcanzan su apoteosis en *Párpados* (1989).

Carteles para Almodóvar

Con los trabajos para la publicidad del cine de Almodóvar, Zulueta entra en una estética muy de los años ochenta, muy posmoderna, perfectamente acorde tanto con el carácter del objeto como con la rabiosa modernidad del ambiente artístico español de estos años. Con ello se incorpora a un movimiento estético reconocible y socialmente compartido, como su propio *pop* de los años setenta, cuando pudo verter en el celuloide y en el papel lo que le había impregnado en sus viajes, especialmente en su estancia en EE. UU.

Zulueta ha comprendido, de artista a artista, de creador a creador, el mundo de Almodóvar, ese mundo irónico, terrible pero no tanto, melodramático de comedia, de plástico y de pasión, de emociones que no por ser falsas dejan de ser auténticas: ese mundo que, además, es tan rico visualmente, tan graciosamente monstruoso, tan terriblemente, frívolamente chillón, que no tiene tradición por más que se invoquen los nombres de Buñuel, Fellini, Fassbinder.

Para anunciar ese mundo había que crear un estilo nuevo, y Zulueta supo dar con la fórmula y trasladar al lenguaje del cartel el estilo de Almodóvar, pero no lo hizo inmediatamente, sino tras algunas vacilaciones. Todavía el boceto del corto titulado *La caída de Sodoma* (Almodóvar, 1975, Súper 8) tiene un estilo *pop* muy

acentuado, aunque malicioso. El de *Laberinto de pasiones* (1982) anuncia ya, que serán los carteles que podríamos llamar maduros, pero también es todavía muy *pop*, tanto por el color como por la composición y el estilo del friso inferior de personajes. Sin embargo, esas nalgas-corazón atravesadas por una flecha que lo protagonizan, y esa boca irónica que se recorta en las indiscretas sombras interiores, dejan presentir la libertad de lo que iba a venir inmediatamente con *Entre tinieblas* (1983), que se anuncia en un cartel agresivo, rojo, morado, negro y blanco, en el que un busto de tigre vestido de monja —o monja con cara de tigre— ruge o se ríe mientras, entre su garra que rasga el hábito, canta una cabaretera diminuta. Pero lo más espantosamente genial de este cartel es el escapulario, que contiene un obsceno corazón con pelos en lugar de las habituales llamas de la iconografía católica y que está herido no por siete espadas, no, sino por siete jeringuillas. Qué risa, pero también qué espanto. Esa es la clave del cine de Almodóvar; el gracioso espanto, la verdad íntima palpitando por debajo de una tonelada de tul ilusión, de plexiglás y de carmín.

El cartel de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) es todavía más radical. Aquí los letreros, que fueron cuidadosamente trabajados en distintas versiones hasta llegar a la definitiva, se adueñan prácticamente de todo, pasando hechos jirones, como de papel al viento, compuestos en falso *collage*, por delante del espectador espantado, que tiene que detener las letras casi al vuelo para poder leer algo. Al fondo, un sombrío despliegue de la fachada de un edificio sarnoso y cutre de los extrarradios. Debajo, pequeña y un poco aplastada, con expresión de cierto terror, Carmen Maura, y delante de ella, cortando su imagen, el lagarto color esmeralda, sobre el que cae un fino chorro de sangre que viene del borde superior.

Este cartel fue muy trabajado por Zulueta y se conservan de él varios bocetos diferentes entre sí. Uno de ellos nos pone frente a la concepción más obvia y que fue descartada: Carmen Maura sentada con el aire desgarrado de un ama de casa hecha polvo, sosteniendo en las manos una escoba o una fregona, cruzado su



Cartel de *La señora Miniver*, 1981.

busto por una banda rosa en la que irían las letras. En otros dos bocetos vemos el busto de Maura aferrando con la mano sobre su pecho la palabra *YO* que aparece en el título. En otro, un corazón blanco flota sobre ella, tal vez un recuerdo de *Entre tinieblas*. La palabra *YO*, aparece muy privilegiada en todos los bocetos, disminuyendo de tamaño y de impacto visual en el cartel definitivo y autonomizándose de la protagonista.

Créditos

Cabría pensar que, siendo Zulueta un apasionado de la dialéctica de la palabra escrita y la imagen, cuidaría especialmente los títulos de crédito de sus principales films. Aparentemente no es así, salvo en el caso de *Un, dos, tres...* (1969). Los de esta película son tan rabiosamente *pop* como sus propios decorados y sus carteles. Su génerico está constituido por una sucesión de fondos dibujados con nubes, estrellas, helados, globos, sobre los que campean rótulos con las letras opacas del mismo estilo, que derivan de la grafía *déco*.

Los letreros de *Arrebato* son, en sí mismos, insignificantes: letras capitales blancas, pequeñas, que aparecen mecánicamente. Pero sí es interesante y expresivo— y casi cruel— su fondo: primerísimo plano de un chorro de lacre fundido, de aspecto sangriento, que cae sobre la cuerda de un paquete (¿el mismo chorro de *¿Qué he hecho yo...?*) Se trata de una espléndida metáfora de la propia película y del juego especular que se establece en su seno entre el vampirismo del creador y el de la cámara, que acabará en duelo sangriento. Por lo que respecta a *Párpados*, las letras también blancas y también funcionales no dicen nada en sí mismas, pero la atención del espectador es acaparada inmediatamente por la voz de Marisa Paredes diciendo que está perpleja en su paradoja.

En el panorama artístico español, el caso de Zulueta es uno de los pocos de creador de imagen estática y en movimiento que domina el medio de la gráfica y el del cine con la misma maestría, constituyendo en ambos terrenos el ejemplo más notable, aunque no el más conocido por el gran público, de artista de nuestra vanguardia.

NOTAS

(1) Ver, entre otros, H. F. Hutchinson, *The poster: an illustrated history from 1860*, Londres 1968; J. Barnicoat, *Los carteles, su historia y lenguaje*, Barcelona, 1972; B. Hillier, *Posters*, Londres 1974; T. Kowalski, *The Polish Film Poster*, Varsovia, 1957.

(2) Véase, por ejemplo, F. Enel, *El cartel. Lenguaje, funciones, retórica*, Valencia, 1974; F. Bouza Alvarez, *Procedimientos retóricos del cartel*, Madrid, 1983.

(3) La bibliografía sobre Zulueta no es aún muy abundante, aparte de entrevistas y artículos puntuales de crítica. El único estudio completo es la monografía de Carlos F. Heredero, *Iván Zulueta, la vanguardia frente al espejo*, Festival de Alcalá de Henares, 1989.

(4) Hasta ahora la obra gráfica de Zulueta ha sido objeto de dos muestras, ambas cuidadosamente preparadas y bien presentadas, la primera en el *19 Festival de Cine de Alcalá de Henares* (noviembre 1989) y la segunda dentro de las actividades de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana (marzo de 1990). En ellas se han exhibido, tanto los carteles como numeroso material preparatorio (bocetos, fotografías, pruebas), que dan buena idea de su producción en este campo hasta el presente y permiten recons-

truir sus procedimientos creativos y la evolución de su estilo.

(5) Las fechas indican el año de publicación del cartel, que no siempre coincide con el del estreno de la película.

(6) Ha dicho en una entrevista, citada por Carlos F. Heredero, *op. cit.* p. 245.

(7) Especialmente interesantes son las letras del cartel de *Mexico, Mexico, ra, ra, ra* (1976, Gustavo Alatríste), que se basa exclusivamente en ellas. *Ra, ra, ra* está escrito con letras cuadradas, de aspecto metálico, que van ensangretándose progresivamente hacia abajo. *Mexico, Mexico*, con letras jeroglíficas: unas piernas abiertas de mujer, unas cananas cruzadas, una luna, un sombrero, etc. El aspecto general del cartel es agresivo, y recuerda precisamente el expresionismo de los muralistas mejicanos. Otro cartel de grafismo expresionista y en el que el protagonismo corresponde casi exclusivamente a la letra es el de *Hi, mom*, de extraordinario dinamismo interno. Al fondo, DENIRO/DEPALMA, en grandes capitales de estilo pop y colores degradados, surcadas por el título en cursivas de dibujo agresivo, que contrasta con su monumentalidad, y por un jirón granate con cursivas blancas.

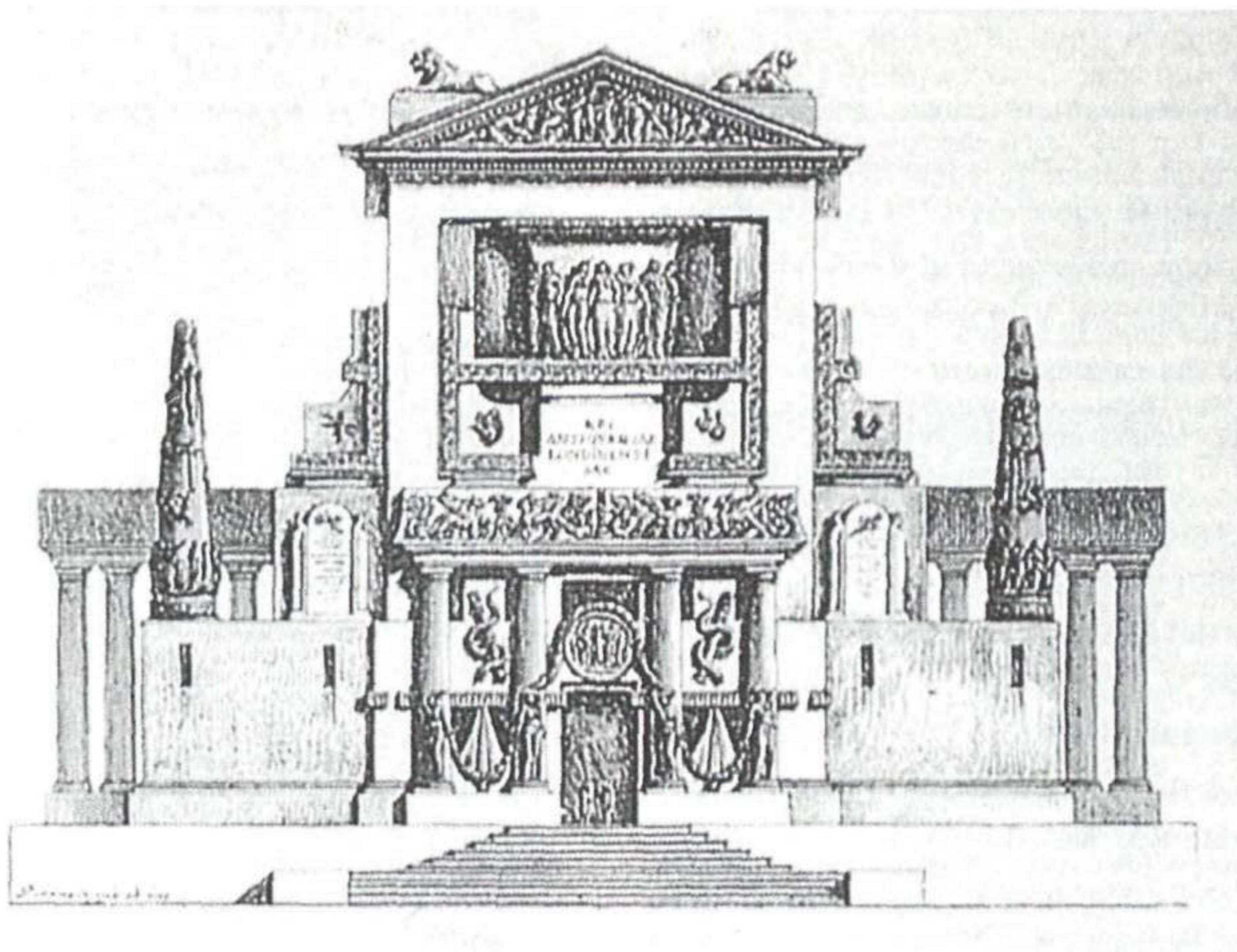
(8) Las letras de este cartel fueron objeto

de varias versiones de color, que se han expuesto en las muestras mencionadas.

(9) Los letreros de este cartel son muy interesantes. Las letras de su título y del nombre del director son negras, irregulares, cursivas, y están rodeadas por una línea negra continua. Entre tanta irregularidad orgánica e inquietante, los nombres de los actores están escritos con letras capitales perfectamente regulares, pequeñas, colocadas a la izquierda del cuchillo.

(10) En las exposiciones de Alcalá y Valencia hemos tenido oportunidad de ver diversos bocetos del cartel, entre los que yo destacaría uno a lápiz negro, con el rostro de frente, el electrocutado y las letras que serán definitivas; y otro, a lápices de color, en el que el rostro de la muchacha se inscribe en el pecho del electrocutado, en el respaldo de cuya silla están sentadas las figurillas del chico de azul y la chica de rosa.

(11) Sobre *Arrebato*, lo más lúcido que conozco, aparte del minucioso estudio de Carlos F. Heredero en la obra citada, es el trabajo de Vicente Sánchez Biosca. "La mirada glacial", en la obra colectiva (*Las otras escrituras del cine europeo*, Valencia, 1989, pp. 13-28.



ARQUITECTURA DEL LIBRO DE ARQUITECTURA (1511-1842)

REFUGIOS DE LA UTOPIÍA

Juan Bordes

El núcleo fundamental de este artículo hubiera querido ser el repertorio de sus ilustraciones recogiendo en él títulos que abarcan cuatro siglos de la historia del libro de arquitectura; pero dicha selección no sería precisamente azarosa, ni tampoco la justificaría sólo con el derecho de todo conferenciante a elegir sus ejemplos y que recabara Gombrich desde el prefacio de su obra "El sentido de orden". Podría haber sido sólo una muestra extraída de un extenso archivo personal, cuyo levantamiento empezó hace ya casi ocho años.

Comencé a reunir la osadía suficiente para rastrear los libros sobre arquitectura impresos en Europa en el transcurso de cuatrocientos años, gracias al extraordinario patrimonio de la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid. No obstante mi interés por el tema se desarrolló tras la conocida Exposición

Bibliográfica del Libro Antiguo de Arquitectura en España 1498-1880 y los numerosos y definitivos trabajos realizados por D. Antonio Bonet Correa.

Fui alertado desde aquella exposición en la evidencia de que el discurso gráfico paralelo al escrito era tan importante o más que éste, pues como advertía entonces

Bonet Correa, "la lámina ocupa un lugar preeminente e insustituible, haciendo que escritos en alemán u otra lengua incomprendible como el flamenco, hayan servido de vehículo formal para muchos arquitectos en países muy lejanos al de la impresión del libro".

Desarrollando esta idea comencé una estrategia planificada a muy largo plazo. Circunstancias coyunturales de la historia particular de la Biblioteca de la ETSAM, me permitieron el trabajo directo en su depósito, lo que supuso una gran aceleración en el procedimiento. El objetivo que



pretendía era el de realizar un fichero gráfico de sus principales fondos: la colección Cebrian (unos 1.900 volúmenes), su colección de raros (234 ejemplares) y los volúmenes de signatura inferior al 6.000, ya que los posteriores daban asiento a libros en los que la fotografía impresa marcaba un límite para el arranque de otra importante y, asimismo, descomunal pretensión de clasificación.

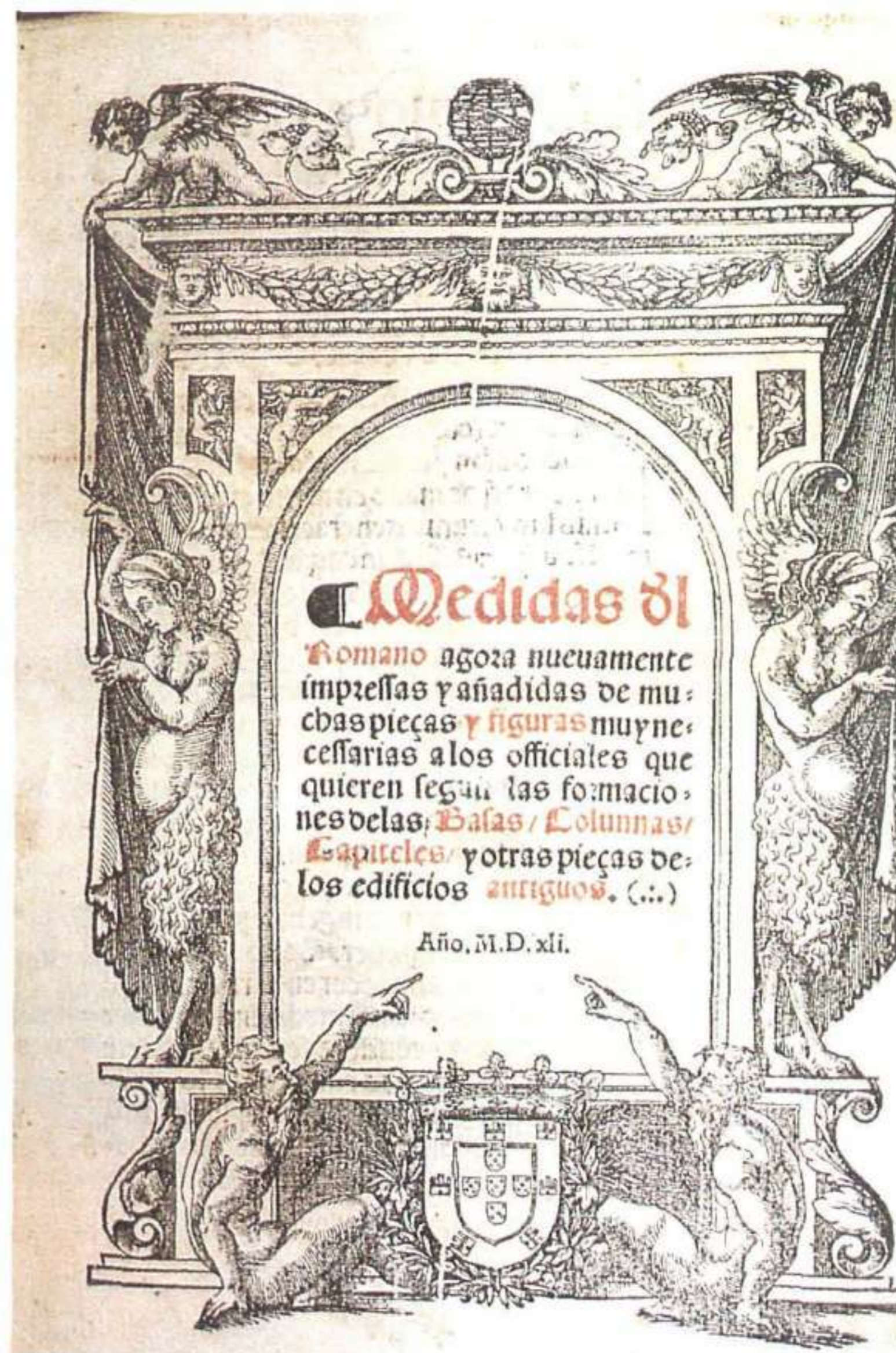
Este catálogo selectivo (que incluyera sólo los libros de importante contenido gráfico) proporcionaría una entrada en la biblioteca de muy diferentes maneras a como lo permitía la clasificación por autores o la Clasificación Decimal Universal (CDU). En esta segunda clasificación por materias su índice es sistemático y extraordinariamente preciso. No hay nada más alentador que la extensión de la tabla del siete (específica sobre arquitectura) para suponer que vamos a encontrar reunida en sus apartados la bibliografía sobre temas tan particulares como queramos. Pero, desde luego, se encuentra un difícil apoyo en ella si el objetivo de nuestra búsqueda es de naturaleza gráfica.

Por estas razones emprendí la confección de una documentación en la que las características de las fichas que levantaba fueron muy determinantes de la línea de investigación que ha ido configurándose durante el transcurso de estos años. Dicha ficha consistía en fotografía de la portada y al menos cuatro láminas (siempre completas) de las más significativas del libro. De esta manera, y con unas simples "hojas de contacto" de los negativos (en la primera revisión disparé blanco y negro, y en una segunda, diapositiva de color) disponía de una rápida visualización de la biblioteca.

Al empezar la clasificación fui consciente de la oportunidad única que disponía para conocer y descubrir sin intermediarios los títulos históricos de la literatura arquitectónica. Estas presentaciones, aunque fueran superficiales y rápidas, suponían impactos difíciles de olvidar y por supuesto muy superiores a las noticias frías y escuetas que se encierran entre las notas o en los renglones de textos actuales.

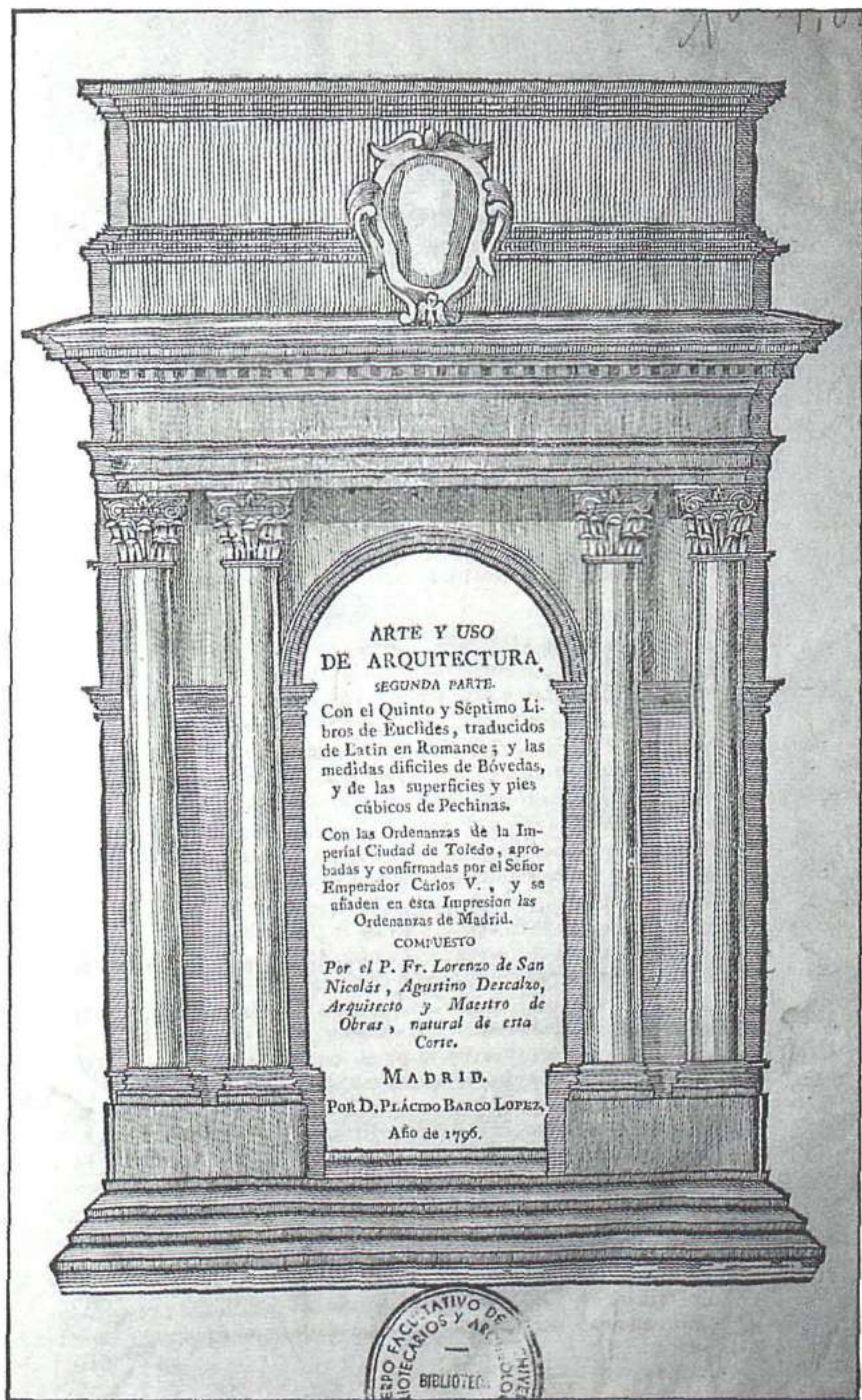
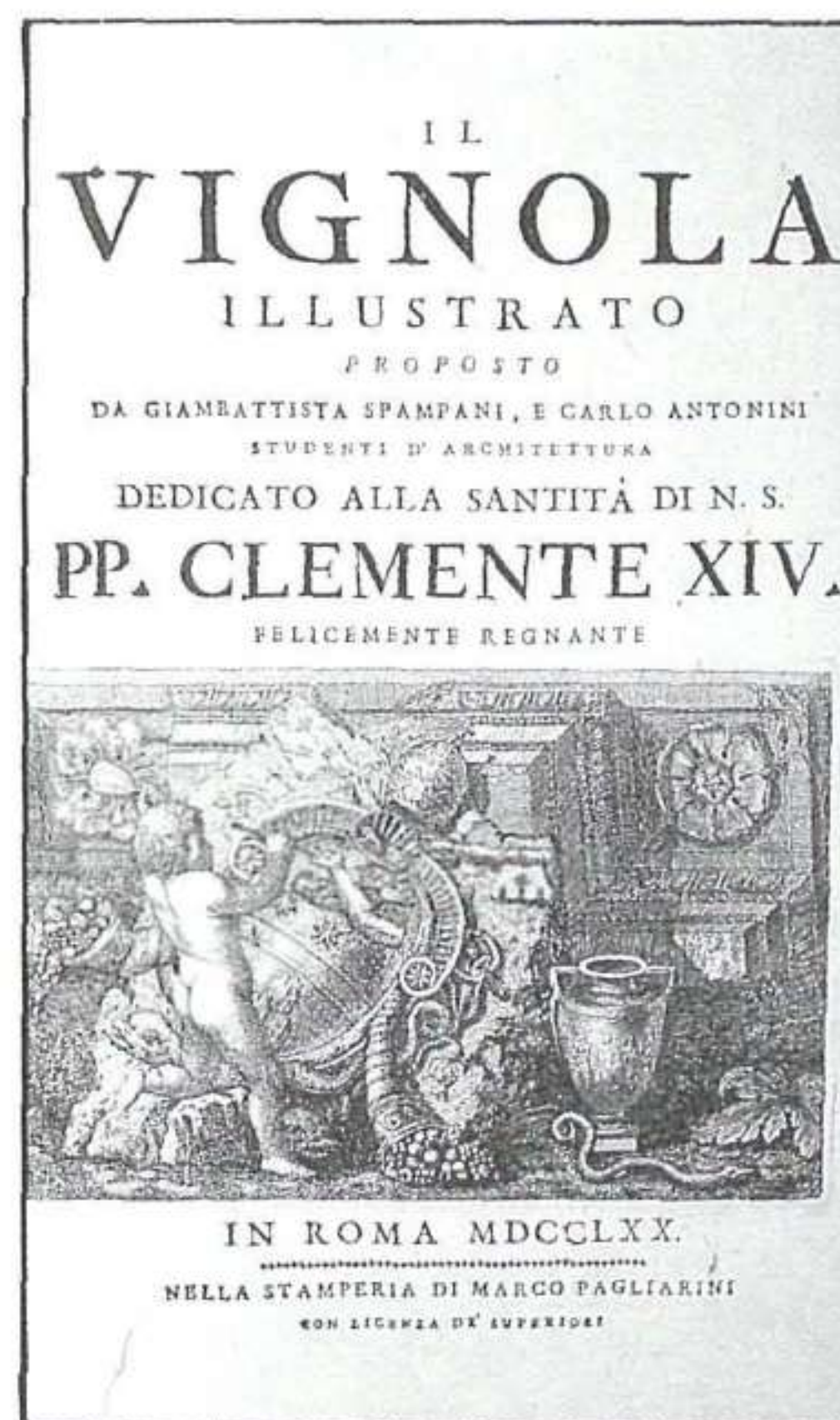
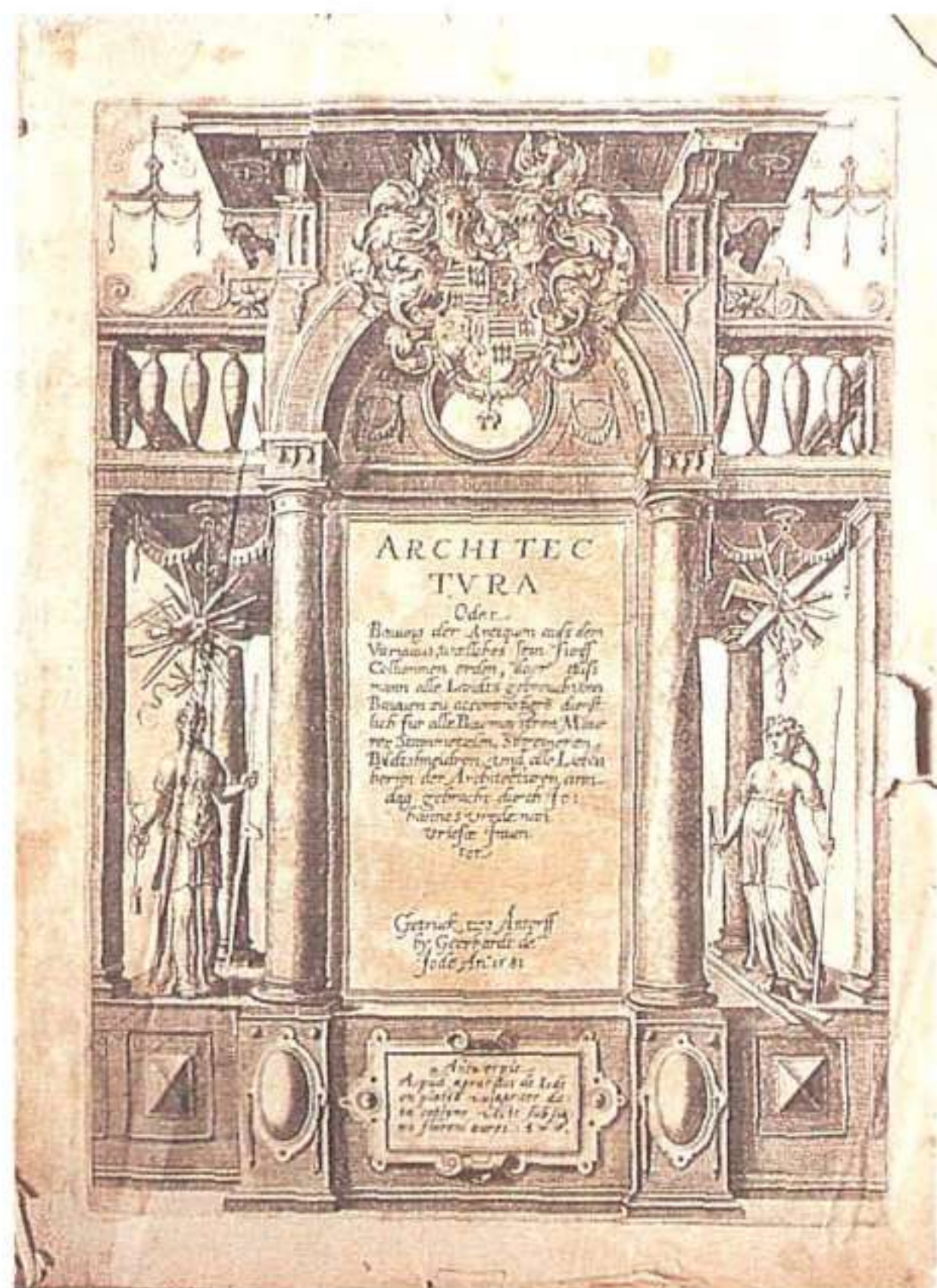
La labor iniciada en la ETSAM, la complementé y superpuse con la Biblioteca Nacional. Pero otro pilar fundamental en esta estrategia ha sido la biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pues con una importante selección, la compra de 478 volúmenes hecha sobre la colección Marañón contiene piezas clave para reconstruir la historia del libro de arquitectura.

Contrastado el núcleo principal que iba configurando con los ficheros de otras bibliotecas madrileñas (Academia de Bellas Artes de San Fernando, Diego Velázquez



y Servicio Histórico Militar) fueron insertándose nuevas obras, aunque la coincidencia de muchos de los fondos hicieron decrecer el avance de la investigación.

Un nuevo y espectacular impulso en este trayecto lo produce la obtención de una beca de la Academia Española de Bellas Artes en Roma que me permitió continuar el trabajo en la biblioteca Apostólica Vaticana. De entre sus extraordinarios tesoros mi objetivo era su conocida colección Cicognara. La biblioteca del erudito y relevante personaje que fue el conde Leopoldo Cicognara (1767-1834), había sido comprada íntegra en 1824. La importancia de esta colección del libro de Arte es tal que sólo su catálogo, levantado por su propietario, incluso con grandes imprecisiones bibliográficas corregidas y ampliadas posteriormente por Fabia Borroni, es una de las bibliografías fundamentales y más manejadas por todo historiador de arte. En esta colección, y gracias a la generosidad de su prefecto, pude reanudar mis



persecuciones del libro de arquitectura directamente en su depósito, lo que multiplicó por muchos los meses de trabajo. Por último, en los dos últimos años ha sido sobre los fondos de la biblioteca Marciana de Venecia en donde he continuado discontinuamente mis búsquedas.

Este largo preámbulo para relatar el trayecto de una investigación deja en evidencia las lagunas que aún existen, siendo las más destacadas las del libro anglosajón y centroeuropeo; en cuanto al libro francés y de los Países Bajos las ausencias importantes son menores, pues su distribución en España era importante como lo demuestran los fondos madrileños.

* * *

La línea principal de mi sostenido interés sobre el libro de arquitectura no es la decantada en este artículo, pues el protagonismo de las investigaciones ha sido en ellas para la imagen impresa de la arquitectura. Siempre ha prevalecido la lectura del discurso gráfico, certificando la idea de que sólo la imprenta es quien posibilitó la

explosión del edificio modélico en muchísimos fragmentos que llevaron su magisterio lejos de su tribuna. Lecciones muy mediatizadas desde luego, extraídas por el dibujante primero y matizadas por el grabador después, pero que a través de este sustituto gráfico proveen al edificio del don de la ubicuidad.

Sin embargo, durante el análisis y sistematización de estas figuraciones gráficas nació la atracción por el propio vehículo del mensaje. El libro y su estructura era, en muchos casos, un telón de fondo nada despreciable. No obstante creo que no es hasta el primer cuarto del siglo XX cuando verdaderamente se produce una estudiada coincidencia entre el contenido y la propia imagen del contenedor. Cimas como el libro futurista, dadá, surrealista o el suprematista son retos aún sin superar (1). Y a su perfecta convergencia entre mensaje gráfico y escrito se une una extraordinaria coincidencia en la historia del libro, la de su economía con su importancia. En este clima de los pioneros del siglo XX que sienten esta creativa atracción por el diseño del libro, también existen magistrales ejemplos en lo que sería la particular historia del libro de arquitectura. Basten como significativos los nombres de Taut y Lissitzky, o las autógrafas puestas en escena de los escritos de Wright y Le Corbusier.

De todas maneras, y aunque en el período estudiado hasta ahora no se manifiesta esta evidencia, también se traduce en la ornamentación del libro de arquitectura un cierto mensaje acorde con su teoría. Tal período quedaría comprendido entre dos fechas muy concretas, 1511 a 1842. Es la primera el año en que Fra Giocondo publica en Venecia, e impreso por Tacuino de Trinus, el primer Vitruvio ilustrado con 136 xilografías que ponen imagen a aquellas figuras a que hace referencia el texto y no aparecían en las transcripciones medievales. La fecha de 1842 corresponde a la edición en París de "Excursions Daguerriennes Vues et monuments, les plus remarquables du globe", por Rittner, Lerebours y Bossange, y que contiene 60 planchas (un segundo volumen con 52 nuevas aparece en 1843) de fotografías impresas por primera vez. Pero estos límites, sobre todo el segundo, no son estrictamente infranqueables, pues aunque 1842 señalaría el comienzo de la visión fotográfica en la ilustración del libro de arquitectura no significa de ninguna manera el fin de los antiguos medios para la reproducción de la imagen.

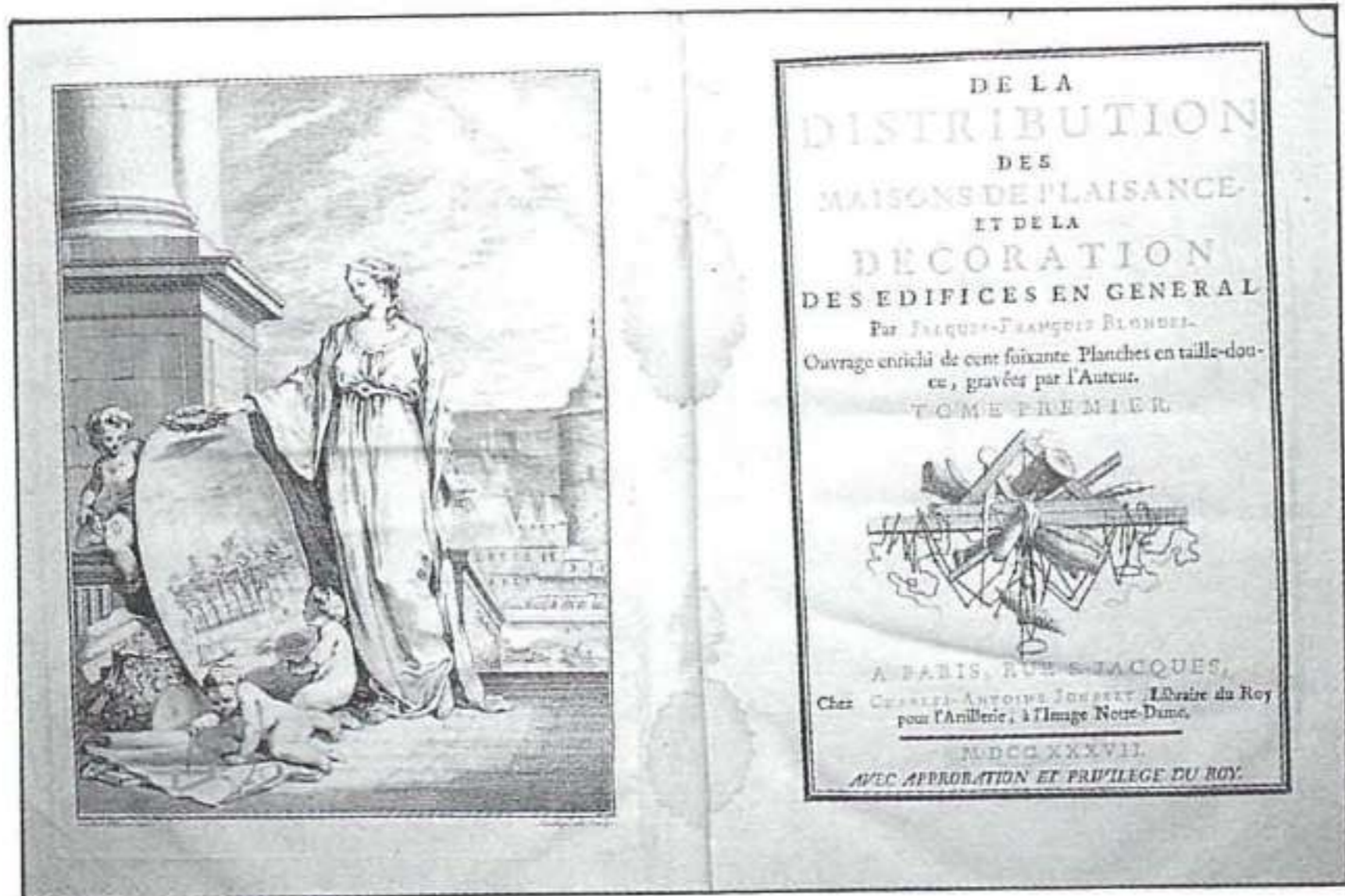
Durante este período el libro de arquitectura es,

desde luego, heredero de las ornamentaciones de bellas ediciones de títulos ajenos a esta materia; pero son asumidas en un total acuerdo con su espíritu. Tal es el



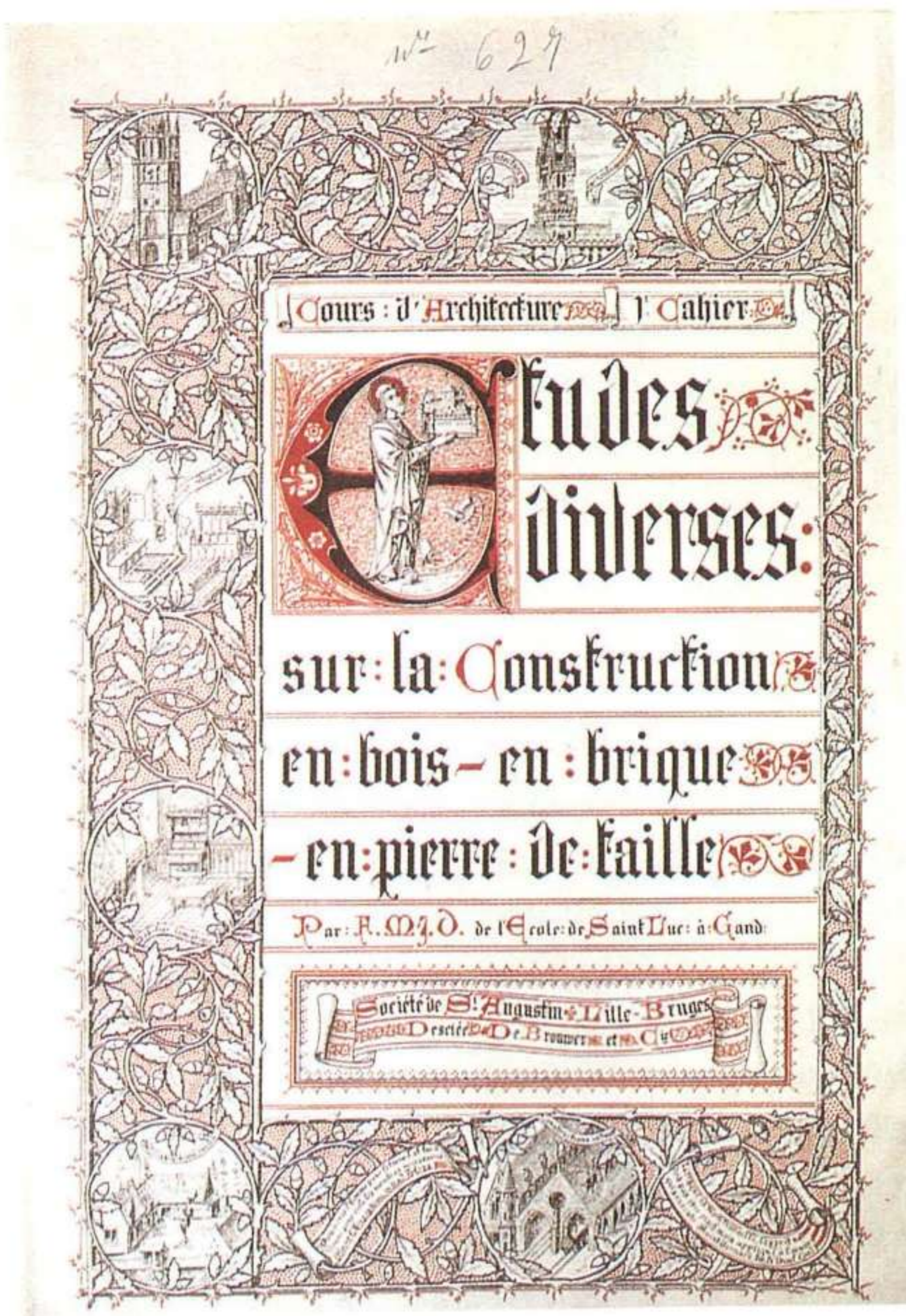
temprano ejemplo de las ediciones francesas del Sagredo, por Simon de Colines, en donde se utilizan las xilografías que Geoffroy Tory realiza para "Hours" (1525) y otras cuidadas ediciones, entre ellas la famosa obra de este último, "Champs Fleury" (1529) (2).

Otras veces la ornamentación se erige en auténtico refugio de la utopía que el autor del texto no decide demasiado abiertamente defender desde sus líneas. Sería un buen ejemplo de ello la edición española del Tratado de Rieger, por Joaquín Ibarra. En ella desde la viñeta en "cul-de-lamp" de la portada a otras en cabeceras de capítulos o al final de los mismos, se recogen iconografías exóticas y fantásticas propias de la lección utópica. En esta corriente casi subterránea no faltan tampoco los halagos hacia el lenguaje bárbaro



CATALOGO
DEGLI
ANTICHI MONUMENTI
DISSOTTERRATI DALLA DISCOPERTA CITTÀ
DI
ERCOLANO
PER ORDINE DELLA MAESTÀ
DI CARLO
RE DELLE DUE SICILIE, E DI GIERUSALEMME,
INFANTE DI SPAGNA, DUCA DI PARMA, E DI PIACENZA,
GRAN PRINCIPE EREDITARIO DI TOSCANA,
COMPOSTO E STESO DA MONSIGNOR
OTTAVIO ANTONIO BAYARDI
PROTONOTARIO APOSTOLICO, REFERENDARIO DELL'UNA E DELL'ALTRA
SIGNATURA, E CONSULTORE DE' SACRI RITI.

IN NAPOLI MDCCLV.
NELLA REGIA STAMPERIA DI S. M.



que afloran claramente desde un magnífico "cul-de-lamp" en donde dos asimétricas catedrales góticas se ensartan entre una tímida orla barroca (3).

Así pues, esta lectura formal del libro es evidentemente muy prometedora. Y como dice Simón Díaz desde la introducción de "El libro español antiguo. Análisis de su estructura" (Kassel, 1983): "Los historiadores del libro español se han limitado hasta hoy a ocuparse del aspecto material del objeto de ese nombre, por entender que el ideológico correspondía a los estudiosos del texto escrito.

Sin embargo, aparte del contenido elaborado por el autor, el impreso tiene otras facetas espirituales, de carácter genérico, sin cuya comprensión nadie puede entender las grandes diferencias que, a simple vista, ofrecen los volúmenes de distintas épocas". Y, asimismo, desde un apartado encabezado por el título "Anato-

mía del libro antiguo”, continúa diciendo: “El cuerpo del libro antiguo consta de un tronco (su texto específico) y de unos miembros complementarios, con funciones determinadas, sin uno de los cuales el ser no puede existir. Esta función, similar a la cabeza desde ese punto de vista de su necesidad ineludible, la desempeñan las autorizaciones legales, mientras que, como muchas veces se ha dicho, la portada equivale a un auténtico rostro. De los restantes miembros, algunos desempeñan servicios útiles y otros tienen un nuevo carácter ornamental, pero todos ellos contribuyen a dar al conjunto una fisonomía peculiar”.

Pero si en alguna materia específica se puede demandar con más justeza esta atención para la escenografía de su mensaje, esta es la del libro de arquitectura. Pues con palabras de Focillon “ningún arte es tan vecino de la arquitectura como la tipografía. Como la arquitectura, tiene por primera regla el buen discernimiento y la justa adaptación de los materiales; como la arquitectura, descansa sobre un sistema de relaciones definidas, su economía es estable, le repugnan los caprichos sinuosos. Del mismo modo que el ordenador de un palacio reparte con sabia medida la sombra y la luz sobre las fachadas y, en las disposiciones interiores, equilibra para las necesidades de la vida la luz con la sombra, lo mismo el ordenador del libro, disponiendo dos fuerzas contrarias: el blanco del papel y el negro de la tinta, asigna a cada una de ellas un papel y combina una armonía. Hay, en arquitectura, grandes planos tranquilos que son como márgenes. Hay, en el libro, simetrías y alternancias que son las de un edificio. En fin, ¿no es cierto que estas dos grandes obras del hombre: un libro, una casa, deban tender a la misma virtud esencial, el estilo quiero decir, la gravedad sin tristeza, la majestad sin énfasis, junto a un acento de la naturaleza y a un encanto noble que contente plenamente el espíritu?” (4).

Pero así como son muchos los estudiosos del libro y su ornamentación, desconozco si existen trabajos sobre el caso concreto del libro de arquitectura. Comenzando por aquellos Olschki, Fumagalli, Saunier, Johnson, Vindel (5) son autores de obligada referencia al comienzo de esta línea para la interpretación del libro. Sin embargo, la labor de muchos de ellos se ciñe sólo al importante hecho de la recopilación de imágenes. Pero algunos de estos repertorios, incluso sin ninguna clasificación ni análisis, son fundamentales para visua-

lizar y sistematizar el extenso panorama. Baste señalar la importante cantidad de datos aportados por los trece volúmenes de la “Choix”, de Olschki. Y para las

PERSPECTIVÆ
PICTORUM atque ARCHITECTORUM,
I. PARS,
 Quâ facillima ac expeditissima Methodus omne
 id quod ad Architecturam attinet, optica ratione
 delineandi exhibetur,
Inventa, designata & primum edita Romæ à
Fr. ANDREA PUTEO, S. J.
 Nunc verò in gratiam & usum non admodum num-
 matorum Studioforum hujus Artis imminuto modulo con-
 tracta, atque commodior hâc formâ concinnata
 JOANNE BOXBARTH, Chalcographo.

AUGUSTA VINDELICORUM,
 Impensis JOH. FRIDER. PROBST, Hæred. JEREMIAE WOLFFII,
 Technipolæ.

Der
Maßler und Baumeister
Perspectiv /
 Erster Theil /
 Worinnen gezeigt wird / wie man auf das
 allergeschwindest- und leichteste alles / was zur Archi-
 tectur und Bau-Kunst gehöret / ins Perspectiv
 bringen solle /
Inventirt / gezeichnet und erstlich heraus gegeben in Rom /
von dem vortrefflichen
ANDREA POZZO, der Soc. Jesu Fratere.
 Anjetzo aber dem ohnvermögenden Kunst-Siebhaber zu
 Nutz und Dienst verkleinert / und in diesen bequemen
 Format gebracht
 von
Johann Bogbarth / Kupferstechern in Augspurg.

Verlegt allda Johann Friderich Probst, Jeremia Wolffs seel. Erb,
 Kunsthandler.

referencias a los grabadores que han participado en esta empresa habría que acudir a la obra de Desiri Guilmard, “Les maîtres ornemanistes” (París, 1880).

De entre las globales historias del libro en general o el ilustrado en particular, pocas dedican un apartado expreso al libro de arquitectura. Por ello, es de destacar el capítulo que Alan Thomas dedica a esta materia en “Great Books and Books Collector” (Londres, 1975). Sin embargo, en él sólo Inglaterra tiene un apartado mínimamente desarrollado, siendo extremadamente reducidas las noticias del libro de arquitectura en Italia y Francia; no obstante en estos casos es interesante la glosa que hace de dos grandes coleccionistas, Giangior-

gio Tricino y Daniele Barbaro, y el papel tutelar y de mecenazgo sobre Palladio en el que jugaría una importante posición la biblioteca de ambos.



Como también recuerda Bonet Correa desde su introducción a la exposición citada, la construcción propia del libro, o sea su arquitectura, es también indicativo de los objetivos del autor y un modo de seleccionar su público. Desde los formatos y contenido gráfico del libro hasta la calidad de impresión y su papel, se comprenden los parámetros a diseñar con las distintas intenciones de alcanzar un público de promotores entre los ambientes áulicos o pretender adoctrinar a los aprendices (6).

En este sentido son muy significativas las palabras de fray Lorenzo de San Nicolás cuando dice: "En el libro que tengo impreso, con título de Arte y Uso de Arquitectura, en el último capítulo prometo, que aquel mismo libro le pondré en estampa fina (...) En quanto al hacerle de estampa fina en España no es fácil, por la

mucha costa, y más para un Religioso Descalzo, pues aquella impresión con ser tosca, costó mucho dinero. Lo que prometí de añadir lo iré haciendo en este segundo Tratado, (...) para que los discípulos a poca costa y trabajo de sus Maestros, lo vengan a ser. Y como para serlo tengan necesidad de revolver y mirar los libros que hay escritos de esta facultad y no todos los Maestros los tienen, o por no poder más, o por no alcanzarlos". Asimismo, este autor justifica economizar también en sus ilustraciones, unas toscas xilografías que poco añaden a su rico e importante texto, diciendo "... no hay que maravillar el que trate esto (las cinco órdenes) sin estampa, sino solo de cinco Autores de cada uno de una orden, estampando de los mejores, que no seré el primero que haya impreso sin estampa ninguna; pues Leon Bautista Alberto escribió diez libros de Arquitectura, que andan en un cuerpo, y en ninguno hay Estampa de los órdenes, sino solo teórica" (7).

Son varios los nombres que habría que sumar a estas excepciones en las que el discurso escrito anula el gráfico. Pero, incluso en ellos sigue siendo significativa la ornamentación que traduce a época los acentos de estos textos arquitectónicos anicónicos. Es evidente, por ejemplo, que para un mensaje funcionalista y austero como el de Lodolí, sus discípulos F. Algarotti y A. Memmo, no podrían elegir más que el desnudo acompañamiento de la tipografía de Bodoni. Asimismo, es paradigmático el ejemplo tan conocido de Laugier que en la primera edición anónima de su "Essai..." (1753) eleva a la categoría de manifiesto la única ilustración situada como frontispicio del libro.

Pero a estos raros extremos corresponden otros desequilibrados en favor de la imagen. Son las colecciones de modelos que tanta fortuna tuvieron en Francia, en donde a los tempranos ejemplos de Du Cerceau habría que añadir los de J. Marot, J. F. Blondel o J. F. Neufforgue. Sin embargo, este género de los "recueil" tiene orígenes anteriores a los franceses en obras como las de A. Labacco, el cual pone en imprenta aquellas "anastilosis gráficas" que viera hacer a sus maestros Antonio de San Gallo y Bramante, acompañadas de un pequeño "aviso al lector" justificativo. Convencido Labacco de la prioritaria misión de la imagen dice: "No puedo rehusar a editar tal obra, considerando ser muy útil para los estudiosos de arquitectura si como creo que mayor gusto se saca de los buenos ejemplos en poco tiempo, qué no se haría leyendo escritos muchos

mayores". Estas lecciones gráficas alcanzarán diferentes modalidades y se acotan distintos grupos tan nítidos como los libros de proyectos, ornamentos, etc., y aunque no es esta la ocasión elegida para desarrollar el análisis de la ilustración en el libro de arquitectura, pues sólo su ornamentación, es la que pretende monografiar la atención de este artículo, habría que sintetizar con las palabras de Rieger la posición que la imagen tiene en la formación del arquitecto. Para él "Los Arquitectos consumados: su práctica no se halla, si no es con la imitación de singulares delineaciones, registro diligente de Autores, y con peregrinar y ver mucho, que es lo que para esta Ciencia se requiere, para que tomando muchas ideas y formas de otras Obras, se logre alguna nueva ampliación con adelantamiento del Arte". Pero estos testimonios a favor de la imagen habría que equilibrarlos con una mala opinión sobre su hegemonía. Tal es la de Diego de Villanueva cuando critica que "La facilidad que todos hallaron en el célebre Viñola, pues su obra sólo con la vista se comprende, acabó de arruinar el estudio de la Arquitectura, este gran hombre contra su saber, y intención, hizo de un golpe ignorantes de los principios de este Arte la mayor parte de los Arquitectos" (8).

* * *

Nunca había reflexionado sobre la importancia y repercusión en la arquitectura de la ornamentación del libro en general y más específicamente de su portada hasta ver a ésta convertida en argumento por el propio Caramuel para resolver una cuestión iconográfica sumamente controvertida en el discurso manierista y barroco: la representación de figuras sagradas en la misión de cariátides. Y así el citado tratadista argumenta que "... al principio los Atlantes se ponían para con ellos honrar las personas que representaban. Y a no ser esto así, no se atreverían los Architectos a los Angeles, a quién se debe toda reverencia darles el oficio de Atlantes (...) Punto es este en que proceden con más circunspección los theologos y con todo eso el P. Marcos Vidal en el Frontispicio de su libro, que intitula Arcam Vitalem, pone dos Angeles que en lugar de columnas, sustenten el Architrabe y Zoophoro, que le corona" (9).

Sin querer valorar la discusión sobre el significado punitivo legado por Vitruvio a los soportes figurados y en la que reiterativamente inciden tratadistas anteriores a Caramuel y posteriores como los Blondel, Fréart o Le

Clerc, lo más destacable de estas palabras es, sin duda, la resolución didáctica de las imágenes por un lado, pero sobre todo la despierta atención hacia ellas dentro del



libro, hasta el punto de derramar magisterio arquitectónico las figuraciones incluso de textos no específicos sobre esta materia.

De entre todo el sistema ornamental del libro se destaca la portada, prevaleciendo su presencia incluso cuando desaparecen otros elementos de diferente participación, como son las iniciales ornadas, las marcas de impresor, y los "cul-de-lamp" o las viñetas, en terminales o cabeceras de capítulos. Sobre la ornamentación de la portada pocos son los estudios monográficos. A destacar son los de Johnson, Vinne, Boffito, Gray, Corbett & Lightbown, Nesbitt, McKerrow & Ferguson, y Pollard (10) y como en el caso de los autores que estudiaban la ornamentación del libro en todo su

sistema, muchos de éstos basan también su importancia en una mera recopilación de imágenes.

El elenco de Johnson constituido por 60 ediciones



romanas y 53 venecianas es considerado por estudiosos del tema como suficientemente sistemático y representativo del territorio italiano. Los fondos analizados por este autor fueron los libros italianos antiguos del British Museum y los frontispicios de la colección Barford de la misma biblioteca, así como la colección Bartsch del Victoria and Albert Museum.

A estos repertorios habría que aplicar los análisis realizados por otros autores en el seno de obras generales. Capítulos dedicados a la ornamentación de la portada están incluidos en las obras de Barberi, Jennett, o McMurtrie (11), con suficiente desarrollo como para recoger sus opiniones.

Para continuar con una breve síntesis de estos estudios habría que atender a las definiciones y diferen-

ciaciones que Martínez De Sousa realiza en su "Diccionario de bibliografía" (Madrid, 1989) a las voces portada y frontispicio. Y para resolver ambigüedades en las denominaciones, este autor después de contrastar las definiciones de los principales historiadores, propone finalmente la distinción entre "portada ornada", "portada grabada" y "contraportada grabada". Estos términos, y en este orden, se corresponden históricamente con la derivación de las primeras portadas xilográficas del período incunable y principios del siglo XVI, a las portadas calcográficas de los siglos XVI al XVII, para finalizar con la separación del icono que soporta el texto de la portada en lámina aparte y confrontada con ésta.

Entre la característica falta de información de los incunables que obliga a designarlos con las primeras palabras de su texto o "incipit" a las excesivas especificaciones del título en algunas obras de finales del siglo XVII, media un proceso evolutivo en el que casi todos los autores coinciden en tributar a E. Ratdolt por su "Calendario" (Venecia, 1478) el origen del uso de las portadas. No obstante, esta primera página no alcanzaría tal definición si la ajustáramos con las precisiones de McKerrow de que no debe contener ninguna parte del texto del libro. Con esta objeción y a pesar de que ya Ratdolt incluyera en esta primera página los habituales datos relegados al colofón, sería, como señalan otros autores, P. Schoeffer el primer impresor en confeccionar una verdadera portada para la obra "Rationale divinarum officiorum" (1459).

La primera evolución formal de los ornamentos de la portada está ligada a la propia técnica xilográfica. En este primer período de "portadas ornadas" el taco en que se grababan los dibujos era único y formando la característica "cornice veneziana" cuando se ejecutaba para una obra importante, pues su cuadro se ajustaba a las exigencias de los datos tipográficos que albergaría. Un magnífico ejemplo es el Vitruvio de Fra Giocondo impreso por Giovanni Tacuino en 1511. Pero para facilitar el intercambio y ajustes de ornamentos de unas obras a otras es frecuente el uso de tacos independientes, que labraban ornamentos de desarrollo horizontal, unos y verticales, otros. Así aparecen ejemplos de portadas para obras secundarias en los que se produce una "especialización" de sus elementos coincidente con los de la estructura de un hueco arquitectónico. El paralelo es inmediato, y aquellos ornamentos verticales recogen

las figuraciones propias de las jambas y los horizontales buscan repertorio entre los dinteles y antepechos.

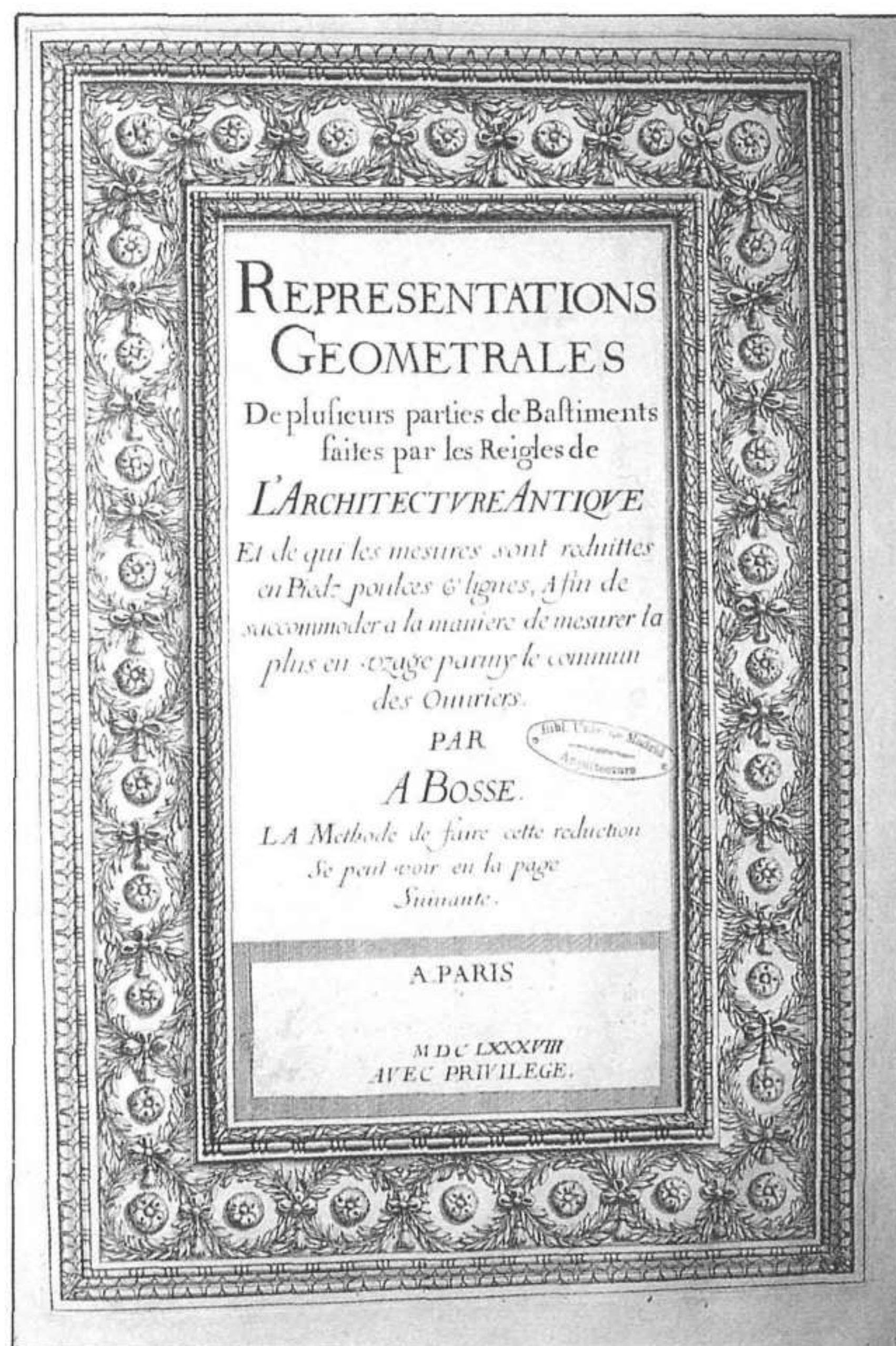
Barberi relata este primer período de la portada con los hitos clave para configurar su evolución, y completa así el estudio de Johnson que si bien no excluye del todo las portadas xilográficas, incluye sólo ejemplos tardíos que afrontan los motivos con una técnica del claroscuro a imitación del grabado calcográfico. Esta sucesión de modelos que encabezan los distintos tipos se complejiza con la lenta sustitución del grabado en madera por el cobre hacia la segunda mitad del siglo XV. Entonces "es posible afirmar —dice Barberi— que la imitación, (...) disminuye notablemente por el desarrollo de la industria calcográfica y el consecuente aumento de grabadores disponibles, por el acentuado gusto por lo nuevo y de lo caprichoso, característico de la edad barroca, que se revela en la contraportada y en el frontispicio figurado más que en los marcos"

Este exacerbado culto a la individualidad que destierra la imitación produce un enriquecimiento de ejemplos que tampoco escapan a la clasificación, como lo confirma Johnson. Sin embargo, a su enumeración de tipos habría que añadir, según Barberi, el marco historiado, la escena a toda página y el retrato en tondo centrado.

La clasificación que proponen Corbett & Lightbown es de cuatro: "la portada dividida en compartimentos geométricos, la que es simple óvalo, la que tiene una cartela por motivo dominante, y la más importante e interesante de todas, la portada arquitectónica". Para las dos primeras sitúan orígenes alemanes, mientras que para las primeras apariciones del tercer tipo proponen los años treinta del siglo XVI en el clima de la Escuela de Fontainebleau. Detenidos en este tipo analizan varias matizaciones de él, como la derivación de las simulaciones de inscripciones lapidarias (labradas como culto del Renacimiento a la Antigüedad) hacia las transformaciones en flexibles rollos de papel. Como desencadenante de los modelos arquitectónicos proponen a Serlio y el libro IV de su "Architettura".

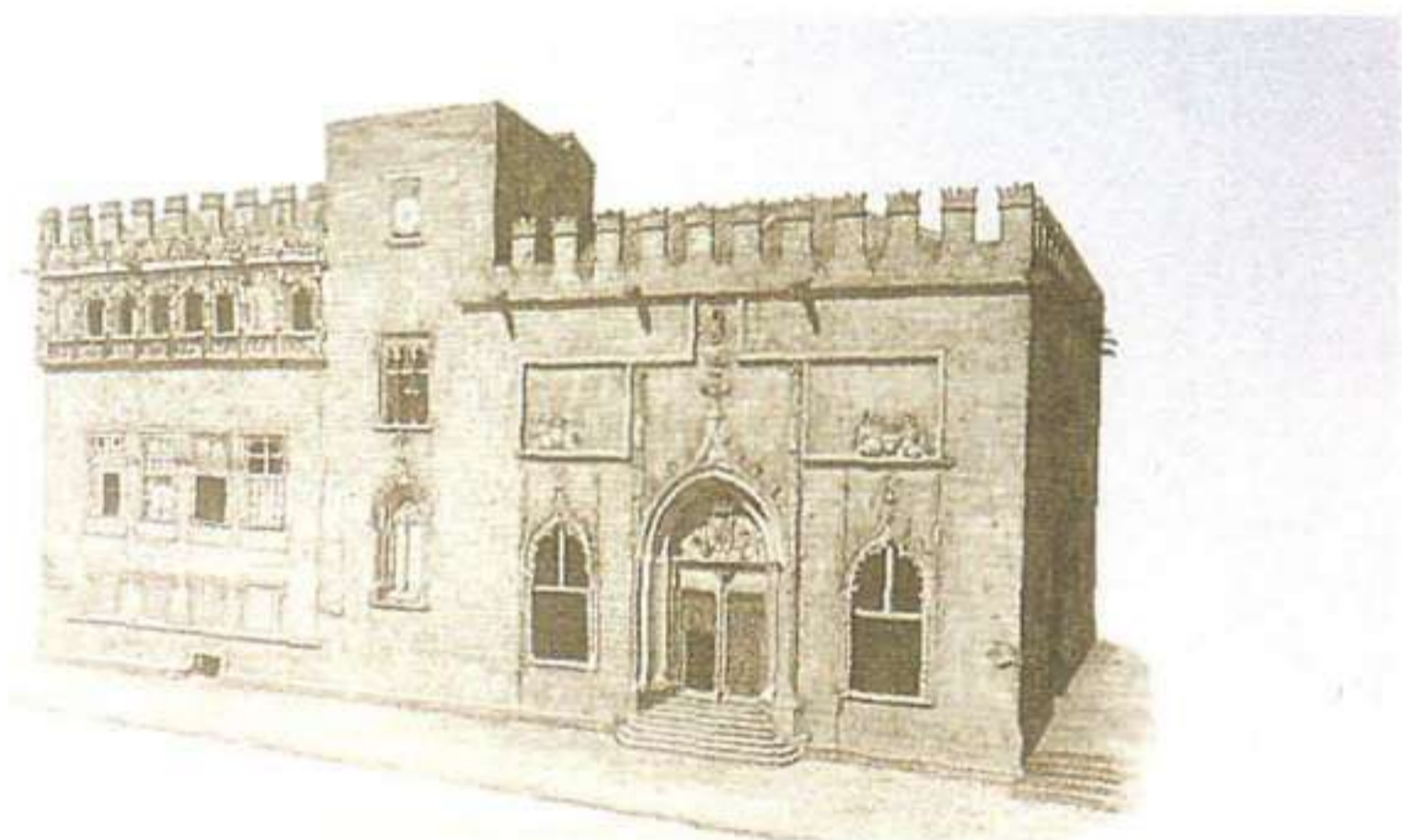
Sin embargo, la atención de los grabadores sobre los textos de arquitectura para encontrar estímulo a sus fantasías es muy probable que la recabaran los ejemplos gráficos más que las doctrinas sobre el ornamento. Y así, siguiendo las teorías de Vitruvio sobre el docoro, son muchos los tratados ortodoxos que incluyen modelos para la portada del edificio como punto de la fachada que encabeza un aumento progresivo de ornamentos

hacia el interior. Pero la exuberancia llega con el culto manierista hacia lo extraordinario, que proporciona unos fascinantes y bizarros repertorios especializados,



como los de Dietterlin, Francart, Francini o el mismo Serlio (12), y cuyas publicaciones coinciden con el período de esplendor de las portadas arquitectónicas del libro. Pero si bien estos modelos pueden actuar como desencadenantes, sus efectos se multiplican por la libertad que proporciona el espacio conceptual de la puerta del texto, en donde las leyes gravitatorias de la arquitectura se enriquecen enfrentadas a las condiciones del simbolismo.

El estudio de Corbett & Lightbown es uno de los más extensos y sistemáticos, pues a su rica introducción se insertan los particulares comentarios a cada uno de los veinte ejemplos seleccionados entre el libro inglés (1550-1660), y aunque la imprenta inglesa de ese período no sea más que un reflejo con retardo de la

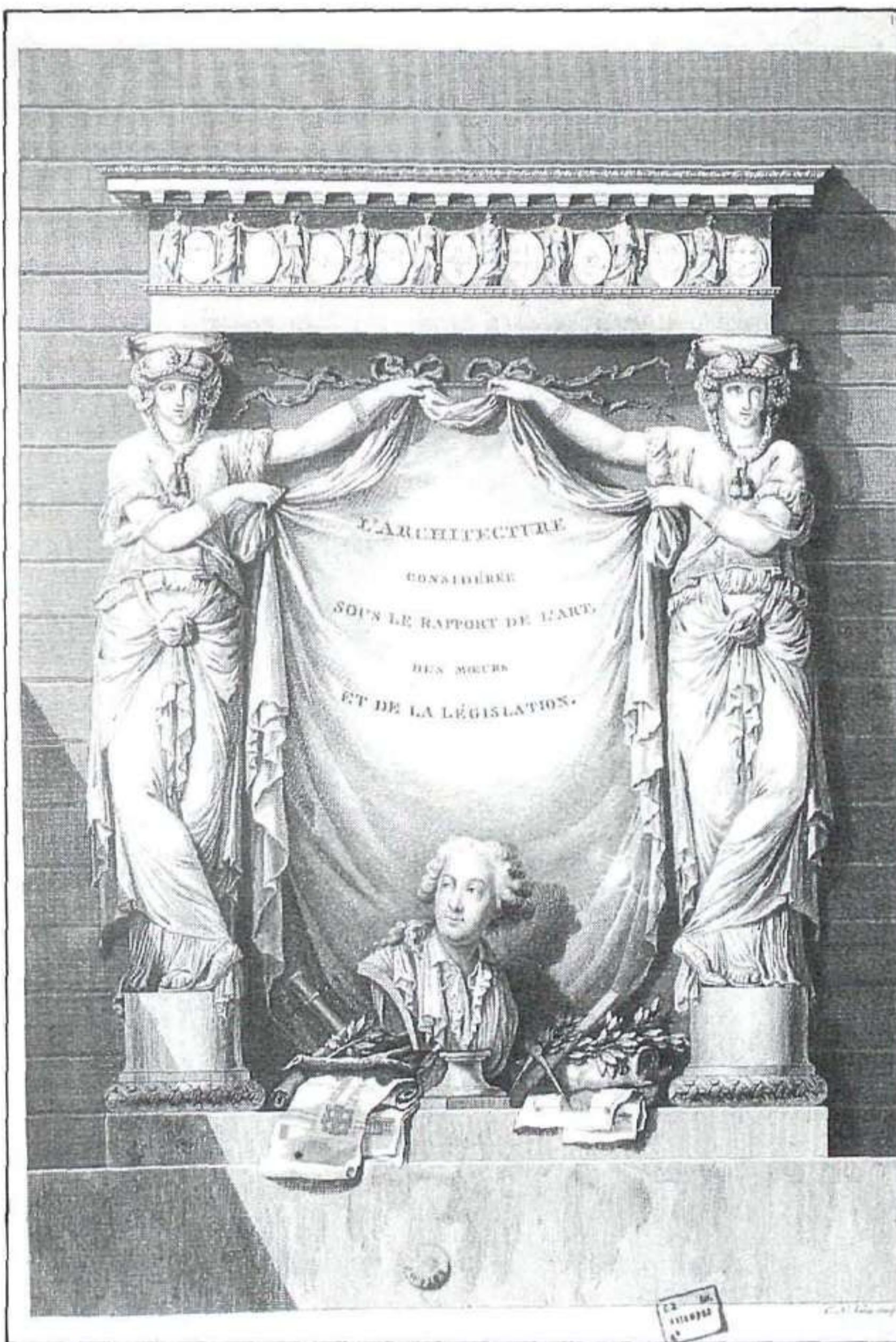


CASA LONJA DE VALENCIA DEL CID.



Desastres furent abondants...
 Mais entre toutes les arts industriels, que le commerce a pu faire...
 Cependant entre tous les arts industriels, qui s'enrichissent à l'exercice...
 Les lettres qui fleurissent en même temps de sa...
 Les lettres qui fleurissent en même temps de sa...
 Les lettres qui fleurissent en même temps de sa...

les arts et de la industrie en a pu faire...
 Mais entre toutes les arts industriels, que le commerce a pu faire...
 Cependant entre tous les arts industriels, qui s'enrichissent à l'exercice...
 Les lettres qui fleurissent en même temps de sa...
 Les lettres qui fleurissent en même temps de sa...
 Les lettres qui fleurissent en même temps de sa...



Europea, se confirman de nuevo los tipos estudiados. Destacable de este trabajo es su particularización sobre el tipo de "portada emblemática" y la relación detallada de sus fuentes sobre la numerosa literatura de divisas que se desarrolla en la última década del siglo XVI, y sobre las importantes obras de numismática y mitología.

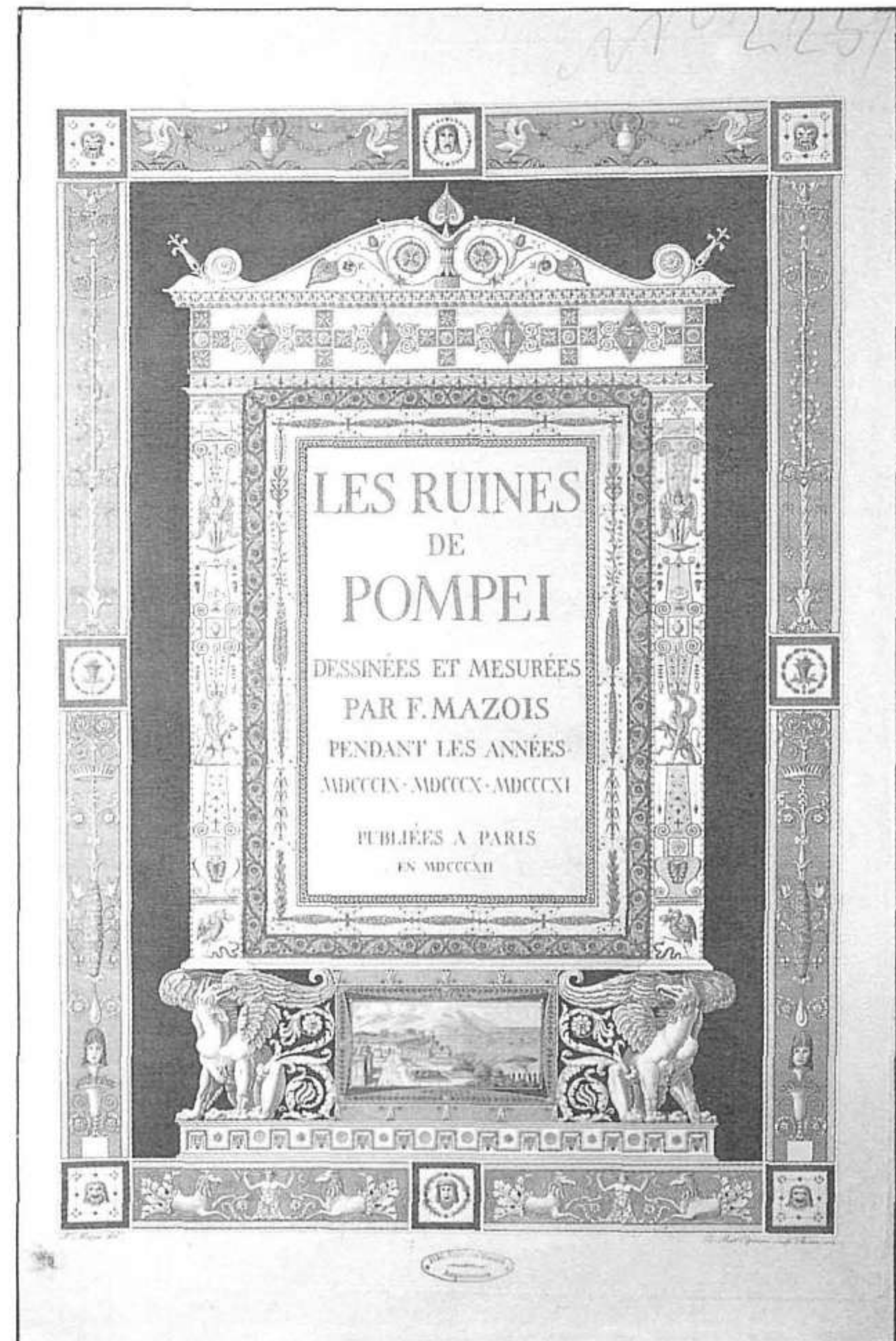
Asimismo, en un apartado sobre "La imaginería de la portada" estudian las referencias alegóricas que pueblan las fantasías escenográficas de la portada. Es obligada la cita a la obra de Ripa, "Iconología", que si bien no aparece con imágenes hasta su tercera edición, recogía toda la doctrina necesaria para desarrollar todo el ejército de figuras simbólicas que pueblan las portadas.

El repertorio de las obras que presenta Nesbitt lo clasifica en tres grandes grupos históricos, las 69 primeras son los más representativos ejemplos de las portadas xilográficas, con excelentes obras de Holbein,

Cranach o Baldung Grün. Los ornamentos de Geoffrey Tory, junto a ejemplos de sus seguidores, Finé, Salomón o Cousin, corroboran la predominancia del marco (con especializaciones de sus elementos, o indiferenciación ornamental de sus lados) que frecuentemente se puebla de figuras simbólicas, pero la mayor parte de las veces son sólo pretextos ornamentales que funden sus cuerpos entre volutas, cartelas o acantos. El segundo conjunto, de 67 ejemplos, agrupa el desarrollo de las portadas durante el período de florecimiento del grabado calcográfico, dibujando el camino de la desaparición de la portada grabada en favor de la tipográfica. Sin embargo, los ejemplos seleccionados (salvo los de H. Goltzius, W. Rogers o Chapman) no son ni representativos del extraordinario auge de este período, ni justificativos de esta disolución. Tal evolución sería más comprensible a través de las intrincadas obras de J. Amman que comprensiblemente provocan la aparición de un grabado separado que libere a la sofocada tipografía, motivando la aparición de la contraportada grabada con tanto uso en el siglo XVIII. Sucede entonces el gran triunfo de tipógrafos como Bodoni, Baskerville o Didot (13). Son precisamente estas portadas tipográficas las que constituyen el núcleo más específico del estudio realizado por Jennett en el capítulo dedicado a la portada incluido en su obra "The Making of books". La distribución de las líneas que compartimentan el título y otros datos, se estructurarán dando un perfil que recuerda la figura de un jarrón, la llamada "copa de Médicis", y según este perfil se respeta o no dan lugar a la "portada clásica o regular" o a la "portada compuesta o irregular". Sin embargo, un tipo de portadas del que ningún autor habla, convive también durante este período, y son las portadas tipográficas que incluyen como ornato una pequeña viñeta simbólica o más frecuentemente el emblema del editor.

El tercer grupo de 65 portadas seleccionadas por Nesbitt ejemplifica el período del renacimiento del uso de la portada ornamentada durante el siglo XIX. Este autor explica su reutilización a través de las figuras de Thomas Bewick y Aloys Senefelder (14), que coinciden con los inventores de dos nuevas y revolucionarias técnicas para la reproducción de la imagen. Pero si bien la invención de Bewick no es más que un híbrido entre la calcografía y la xilografía, la técnica litográfica inventada y desarrollada por Senefelder es totalmente nueva. Sin embargo, ambos conmocionaron la imagen

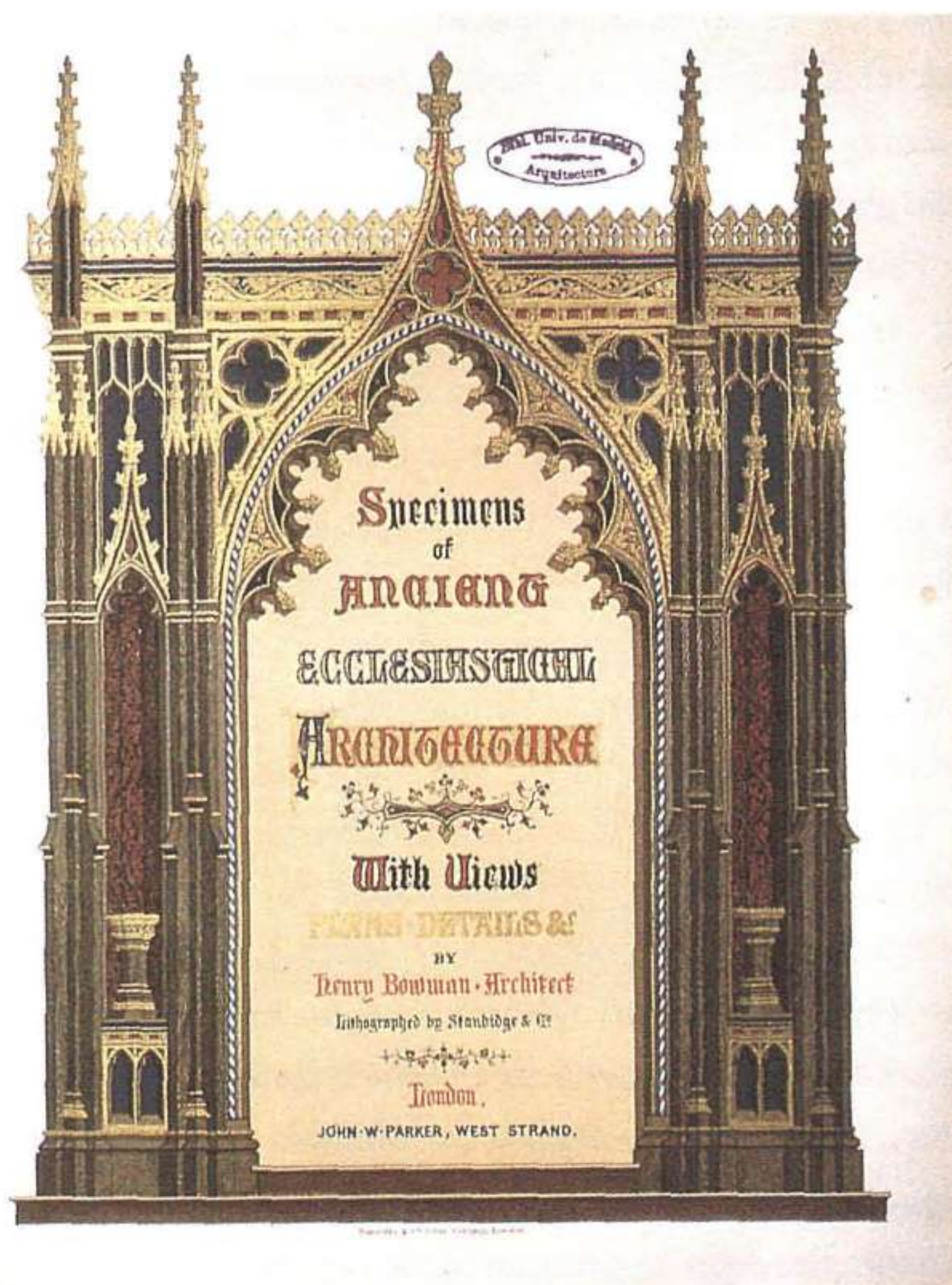
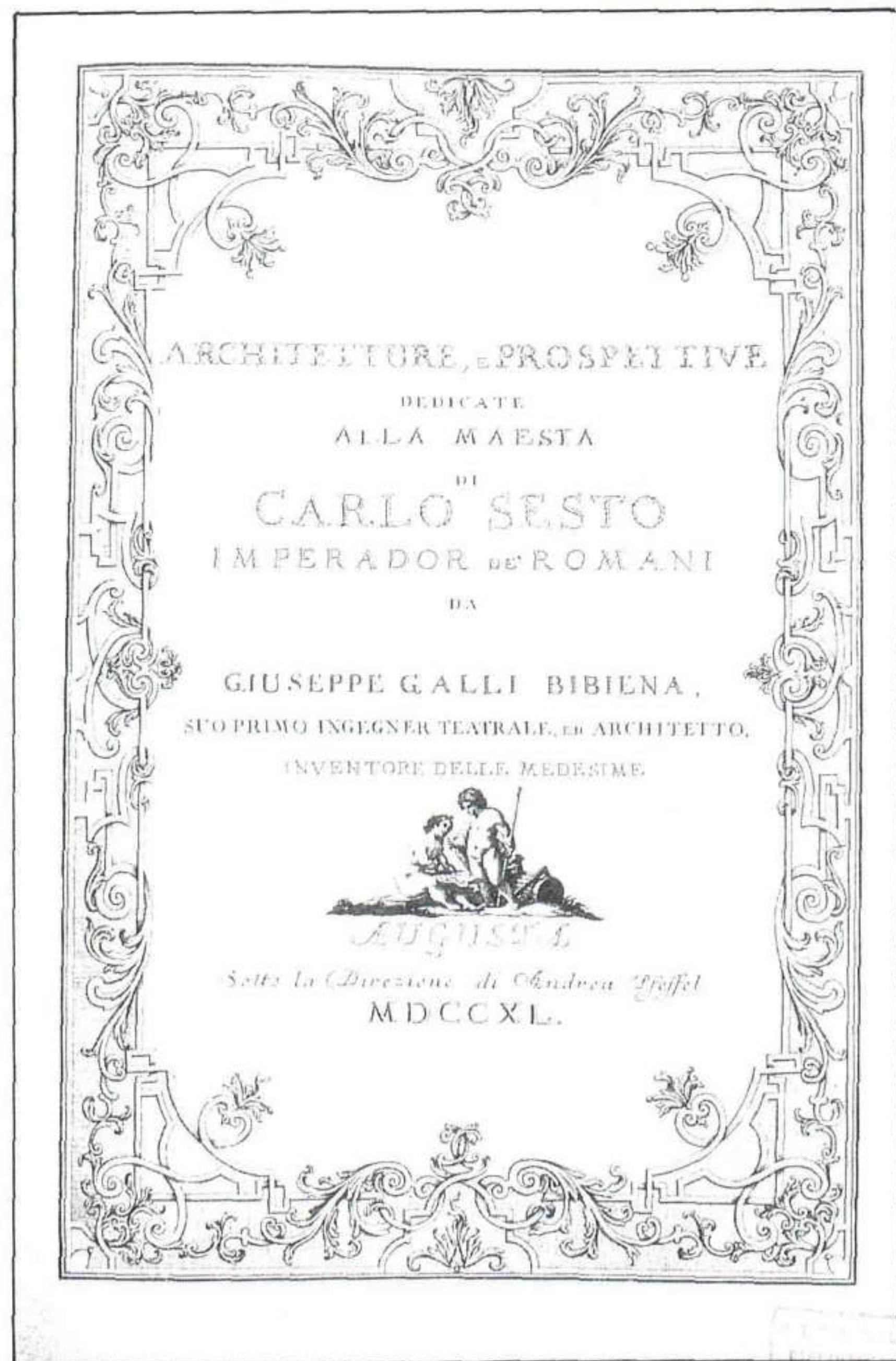
impresa. No obstante, sin despreciar el efecto desencadenante de estas novedades técnicas, este renacimiento no habría que razonarlo sobre motivos tan puntuales y



sí más sobre un estado de opinión y del gusto que eleva a "revival" el pasado.

El discurso de estos modelos desempolvados para la portada será otro, y, por supuesto, es muy permeable a las matizaciones de la teoría de que es portadora. Creo que los ejemplos seleccionados como ilustraciones dentro de la historia del libro de arquitectura son una buena muestra de esto.

También es verdad que la técnica de ilustración es en gran medida la que porta, posibilita o provoca este mensaje, y quizás en ello radica la importancia de figuras como las de Bewick o Senefelder. Estas ideas se cruzan entre los razonamientos de W. M. Ivins cuando



en su obra "Imagen impresa y conocimiento" analiza los "ruidos" o alteraciones que los procesos de estampación pueden llegar a causar en la transmisión de la imagen (15).

Sin embargo, aquel lento proceso de conquistar técnicas para la impresión extiende la xilografía y calcografía en un larguísimo período de unas pocas codificaciones. La escasez de teóricos como Abrahán Bosse o su plagiaro español Rueda hacen que variantes del grabado calcográfico, diferentes del aguafuerte, como son la aguatinta y la manera negra, tengan poca repercusión en la ilustración del libro. No obstante, como contraste, en el siglo XIX la sucesión de nuevos procedimientos para la imagen impresa, como el

grabado al acero, la cromolitografía o la carrera hacia la impresión de la imagen fotográfica, es vertiginosa.

* * *

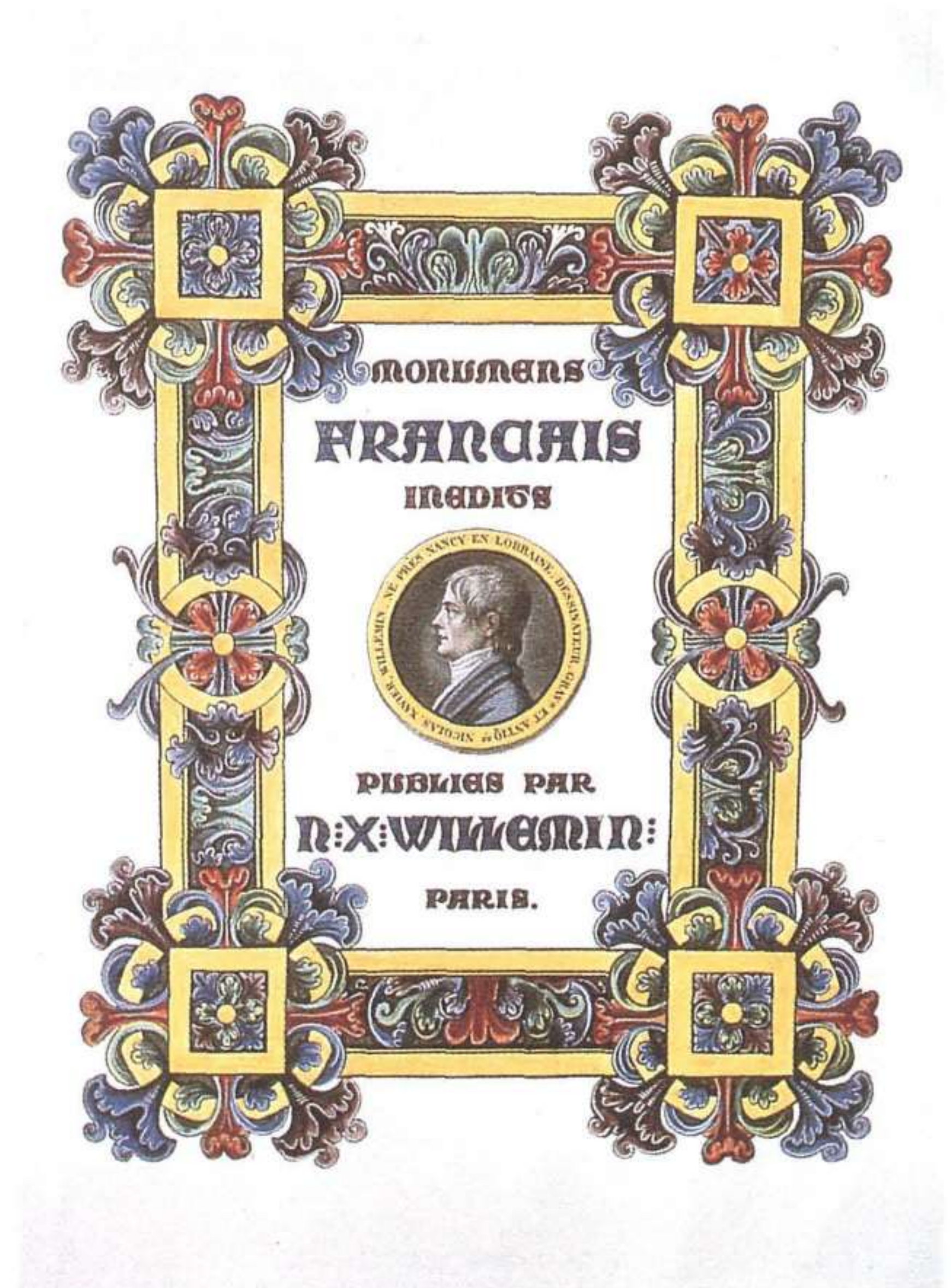
Abandonando el campo de la ornamentación de la portada, no por agotado, sino para también sintetizar los otros elementos menores del sistema de ornatos del libro en el reducido espacio de este artículo, son las iniciales decoradas, los monogramas de impresores, las viñetas y "cul-de-lamp" los que completan la imagen marginal de aquél.

Por ser las iniciales decoradas un motivo que pervive en la imprenta como admiración de los miniados manuscritos medievales, los principales investigadores de este ornamento han referido sus estudios a estas *iluminaciones originales*, como es el caso de Emile A. van Moe, o sus primeras apariciones en el período de la ilustración xilográfica como Jennigs. Sin embargo, A. F. Johnson y P. Smith tienen relatos y análisis más generales (16).

El uso de las grandes iniciales decoradas en el período incunable es la lógica consecuencia de la emulación del manuscrito que domina a la primera imprenta. Tal era la oculta pretensión falsaria, que no es raro encontrar incunables con un espacio en blanco respetando el lugar que ocuparía una capital miniada a mano. Son las "iniciales arrancadas" que esperaban la lenta labor del pintor. Pero pronto se perdería ese complejo como así lo demuestra el colofón del gran "Psalteiro" (1457) de J. Fust y P. Schoeffer cuando desde él anuncian que ha sido "... impreso y estampado sin ningún uso de la pluma". Y así será en 1476, cuando Ratdolt (17) en el famoso "Calendario" del Regiomontano, estampará junto con el texto estas iniciales ornadas y de impresión bicromática.

Los tipos de iniciales ornadas son clasificados por Jennings en cuatro. Las primeras son las antropomórficas, en las que los ornatos se confunden formando la inicial misma, que resulta alterada en su forma original. El segundo tipo es de simples ornatos, más o menos espeso o arabescado, que circundan la inicial sin alterarla. En el tercero, la inicial mayúscula se superpone a una figura o escena, comúnmente inspirada en el argumento del libro. El cuarto tipo son las simples o complicadas rúbricas caligráficas. La más usual ha sido la inicial arabescada o florida, que tiene su principal

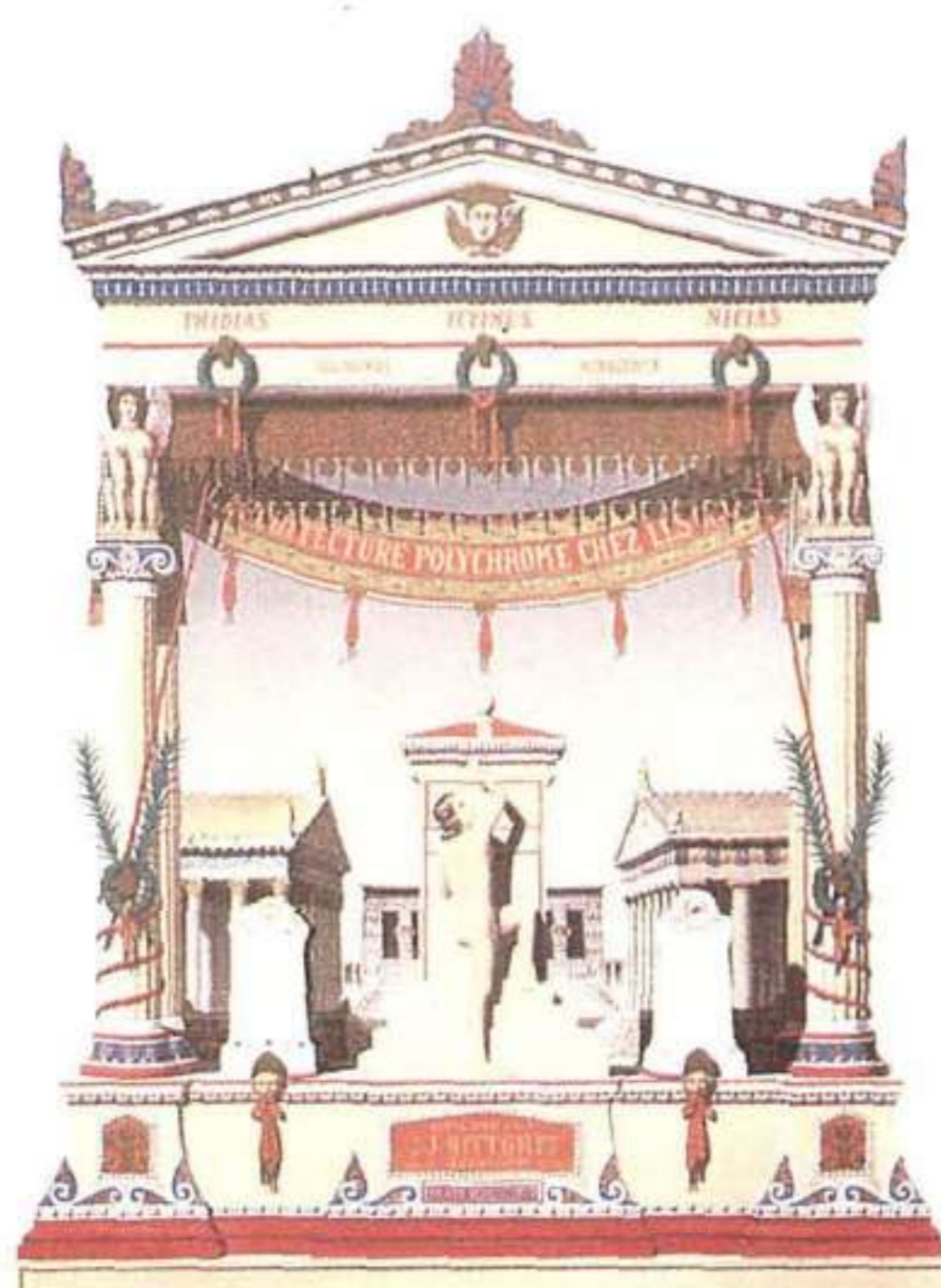
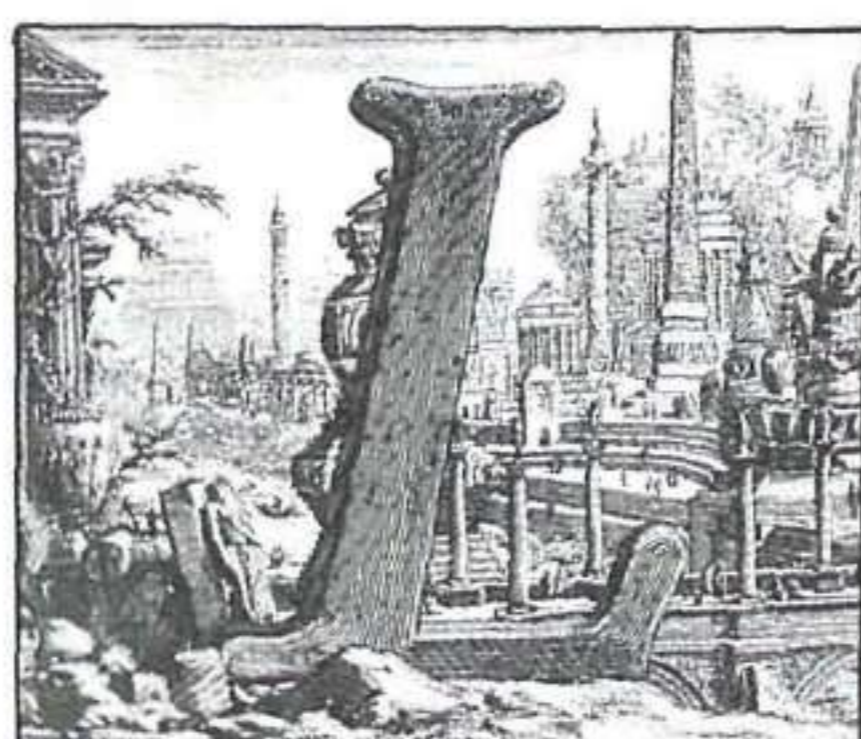
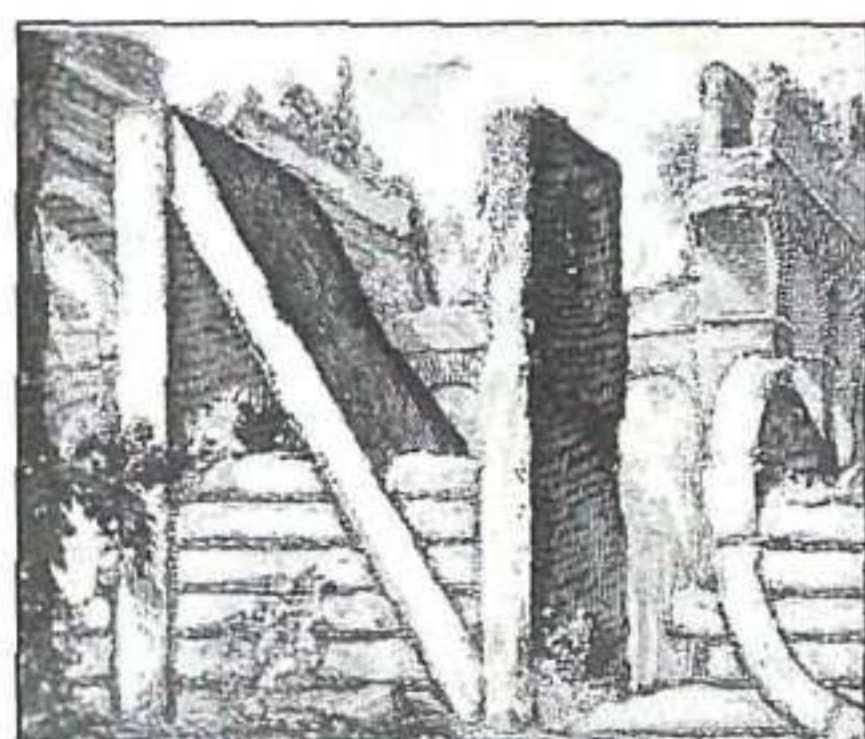
desarrollo durante el Quattrocento. Varió su fondo de negro a rojo o también blanco con el perfil de la letra y los ornatos en negro. Las formas de los arabescos



fueron de tres especies, según Johnson, de simples tallos vegetales con múltiples volutas de flores fantásticas a hojas y flores más naturales, siendo habitual también el uso de nudos más o menos complicados formando arabescos desarrollados, gran parte de las veces, con la estructura llamada del "lirio del valle".

Estas iniciales estaban talladas en tacos rectangulares, lo que definía un marco en el que se inscribía la inicial. Extraordinariamente, se prolongaban fuera de los límites de esta figura geométrica para ocupar los márgenes fuera de la "caja tipográfica". Es en base a esta circunstancia por la que se conocen dos especies de iniciales, las de "campo cerrado" y las de "campo libre". El desarrollo escaso de estas últimas tienen como principal período al Cinquecento.

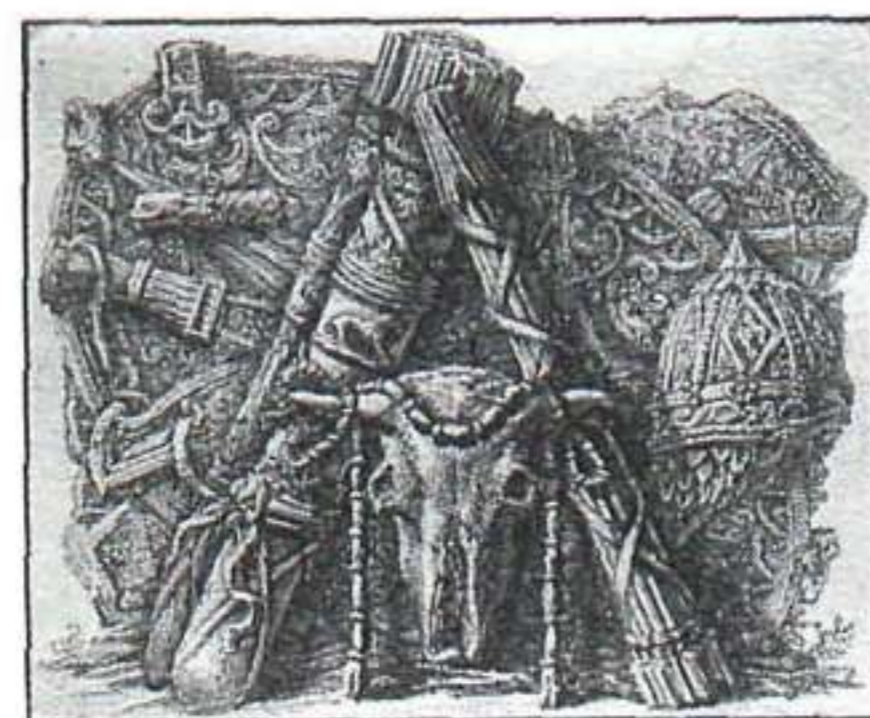
Los motivos de animales, la escena y figuras, no acompañaron a las iniciales hasta relativamente tarde. Los putti y los animales fueron los preferidos primero,



especialmente en el Cinquecento; escenas más complejas de vistas de ciudades o paisajes tuvieron fortuna después. La introducción de figuras, escenas y paisajes en el campo de la inicial hizo que ésta se destacase del fondo y tuviera mayor relieve, lo que era ciertamente una ventaja; mas se corría el peligro, como en seguida se ve, que aquellas personas o escenas adaptadas al texto para el que primitivamente habían sido talladas, permanecieron inmutables pasando a otras ediciones sin sentido.

Durante el Cinquecento las iniciales historiadas que habían sido las últimas en compartir el uso tipográfico, prendieron sobre todas las otras. De todas maneras las iniciales figuradas se reservaban a los lugares más dignos, como el prefacio y la dedicatoria, mientras que el resto del volumen lo ocupaban las iniciales arabescadas en campo cerrado o abierto.

Hay que destacar también la extraña presencia durante el primer Cinquecento, de un cierto híbrido entre la ornamentación y la tipografía, que consistía en un ornato vacío tallado para acoger iniciales tipográficas móviles. Finalmente durante el Seicento y Settecento las



iniciales comparten el triunfo del grabado en cobre, aunque las iniciales calcográficas continuaron conviviendo con las tradicionales iniciales xilográficas, sobre todo si compartían una misma hoja del libro, reservándose para la página para el lucimiento de la técnica calcográfica.

Las marcas de impresor constituyen, al igual que el resto de estos pequeños ornamentos, un significativo refugio de símbolos. La riqueza de estos monogramas es tal que muchos autores, como Silvestre, Ris-Paquot o Vindel, han construido con ellos grandes diccionarios y colecciones de facsímiles (18). Otros, como Davies y McMurtrie, les han dedicado extensos estudios. Su uso lo justifica este último autor sobre el origen de las marcas utilizadas por los mercaderes para identificar las balas de sus mercancías, y su primera utilización tiene lugar, también según McMurtrie, por los famosos Fust y Schoeffer, que de nuevo en su "Psalterio" (1457) incluyen dos heráldicos signos colgados de una rama. Este esquema se convierte en modelo y pronto aparece una legión de pseudoescudos de armas con validez heráldica que los mismos impresores se adjudican.

Otro tipo que hace fortuna rápidamente es el de la "orbe y cruz". McMurtrie reproduce en su obra "The book" (p. 293) un cuadro con 30 de estas variantes, cuyo simbolismo Davies lo aclara con los atributos de Mercurio. Otros autores apuntan como justificación las implicaciones en sectas religiosas de los impresores que la usaron.

El estudio de McMurtrie sintetiza en pocos tipos esta inmensa variedad, y nombra los impresores que consiguieron crear cada uno de ellos. Y así, a Josse Bade le tributa un tipo de gran fortuna, como fue la escena de una imprenta en pleno trabajo orlada de distintos ornamentos simbólicos. William Caxton encabeza el modelo de engarce ornamental de signos tipográficos, con su divisa que enlaza "W. 74. C." (sus iniciales y la fecha de 1474). La tendencia que enfoca a estas divisas hacia pictóricas propuestas de enlaces simbólicos entre objetos y animales, habría que encabezarlas, ineludiblemente, por el célebre "delfín y ancla" de Aldo Manuncio, adoptado por este célebre impresor establecido en Venecia y que toma este distintivo hacia 1502. Quizás ha-

bría que entroncar en este tipo, el famoso "compás de Plan-tin" del que tantas y ricas versiones salieron de sus prensas.

Por último, otro grupo de divisas recoge sus símbolos haciendo referencia a la dirección del taller. El olivo de Robert Estienne es pionero de otros famosos indicativos para encontrar los puntos de distribución de sus libros, como "La Biblia de oro", "El pelícano", etcétera.

Para completar este recorrido sobre los ornatos del texto habría que hacer referencia a las cabeceras y terminaciones de capítulos, así como a las portadas intermedias o portadillas. Este núcleo es quizás el más concentrado históricamente, pues es sobre los siglos XVIII y XIX donde encuentra su auténtico auge. Como en casos anteriores, citamos como editores de repertorios a Peignot, Deberny o Guerinot, y como teórico de referencia a Jennet.

A veces el libro está provisto de tres clases de divisiones: capítulos agrupados en partes, y partes reunidas en libros o secciones. Y cada una de estas articulaciones es susceptible de recoger ornamentos que se formalizarán en viñetas para las cabeceras o terminales de textos, y "cul-de-lamps" exclusivamente para los remates inferiores de ellos.

En este campo de ornamentos es el libro francés y a través de célebres firmas como las de Boucher, Cochin o Fragonard, donde se encuentran los modelos que dirigen su uso. El rococó, con su despliegue de rocalla y artificio, encuentra en el reducto de los minúsculos formatos del libro, los rincones para levantar "triumfos" a su fantasía.

* * *

La necesidad de extender los análisis realizados por los más importantes estudiosos de la ornamentación del libro, y que he pretendido sintetizar con este resumen, obliga a remitirme a las ilustraciones como la particularización sobre el libro de arquitectura. Este discurso gráfico paralelo a esta exposición considero que podría haber sido mi mejor contribución al tema. Sin embargo la imposibilidad de dar albergue a este repertorio en los márgenes de este artículo relega las ilustraciones que en él aparecen a mera ornamentación.

NOTAS

(1) Este rico período de la historia del libro, reflejo y provocador de rupturas, podría comenzar a estudiarse con las obras

de: John Lewis, *The Twentieth Century Book*. London: Studio Vista, 1967 y H. Spencer *Pioneers of modern typography*.

London: Lund Humphries, 1969.

(2) Para el estudio de esta figura fundamental en la historia de la ornamentación

del libro, ver A. Bernard, *Geofroy Tory painter and engraver, first royal printer: reformer of orthography and typography under François I.* London, 1909 (Reprint, 1969).

(3) La ornamentación de la obra de Rieger *Elementos de toda la Arquitectura Civil.* Madrid, Joachin Ibarra, 1763, es irregular y de muy diferentes firmas. Y así como la xilografiada no parece específica para esta obra, la calcográfica sí manifiesta una intención dirigida. Tal ornamentación es la siguiente: Portada (viñeta firmada por Joannes Minguet, sculp. Matti). Dedicatoria (tosca viñeta xilográfica sin firma). Prólogo (viñeta sobre cobre con decoración pompeyana, y capital xilográfica). Cap. I (p. 5, viñeta de encabezamiento con visión utópica; p. 41, viñeta en "cul-de-lamp" con visión utópica. Firma de la portada (1761). Parte II (p. 43, viñeta de encabezamiento con arquitectura exótica árabe). Cap. V (p. 120, "cul-de-lamp", de dos catedrales góticas. Firma Is. Ferdinandâ Palomino fc). Parte III (p. 120, visión del templo de Salomón). Cap. XI (p. 216, "cul-de-lamp" construcción clásica heterodoxa. Firma I. F. P. Fc). Parte IV (p. 217, bodegón elogio de la sección). Cap. VI (p. 304, viñeta "cul-de-lamp" con la sección de Coliseum). Índice (xilografía "cul-de-lamp" bouquet).

(4) Prefacio de H. Focillon a la obra de Marius Audin *Le livre son architecture, sa technique.* París. Les Editions G. Crés et Cie, 1924, p. VIII.

(5) Las obras de obligada consulta de estos autores son: L. S. Olschki, *Choix de livres anciens rares et curieux.* Florencia, Olschki, 1912. G. Fumagalli *Vocabolario bibliografico.* Firenze, Olschki, 1940. Firenze, Seeber, 1922. Charles Saunier. *Les decorateurs du livre.* París, F. Rieder, 1922. Francisco Vindel, *Manual gráfico-descriptivo del bibliógrafo hispanoamericano (1475-1850).* Madrid, Vindel, 1930-1934 (12 vol.).

(6) El formato del libro tiene repercusiones extraordinarias en el caso de la arquitectura. Desde las amplias representaciones de un mismo edificio en los grandes "in folios" a su inclusión en pequeños formatos, las alteraciones de sus proporciones pueden ser importantes. Para este desarrollo, ver C. Mortet, *Le format des livres. Notions pratiques suivies de recherches historiques.* París, H. Champion, 1925.

(7) Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de Arquitectura. Segunda Parte.* Madrid, Plácido Barco López, 1796. Tomo II. Cap. I, p. 1.

(8) Diego de Villanueva, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de arquitectura.* Valencia, 1766

(Repr. Madrid, 1979). Carta IX sobre la Arquitectura en España, y autores que han escrito de ella, p. 158.

(9) Juan Caramuel de Loblokowitz, *Arquitectura civil recta y oblicua* Vegeven, Camilo Corrado, 1678 (Repr. Madrid. Turner, 1984). Trat. V. Artículo XIV, fol. 78.

(10) Alfred Forbes Johnson, *One hundred Tittle-pages 1500-1800.* London, 1928. *A catalogue of Italian engraved tittle-pages in the sixteenth century.* London, 1930. T. L. de Vinne, *A treatise on tittle-pages.* New York, 1902. G. Boffito, *Frontespizi incisi del libro italiano del seicento.* Firenze, Seeber, 1922. N. GRAY, *XIX Century Ornamented typefaces and tittle-pages.* London, Faber & Faber, 1938. Margery Corbett, R. W. Lightbown. *The Comely Frontispiede, The Emblematic Tittle-page in England, 1550-1660.* London, Henley and Boston, 1979. Alexander Nesbitt, *200 Decorative tittle-pages. An anthology of copyright. Free Illustrations for Artists and Designers.* New York, Dover, 1964.

(11) Francesco Barberi, *Per una storia del libro. Porfili-note-ricerche.* Roma, Bulzoni, 1981. *Derivazioni di Frontespizi y Frontespizi italiani incisi nel cianquecento,* pp. 94-128. Sean Jennett, *The making of books.* London, Faber & Faber, 1973. XIX The tittle-page, pp. 383-424. Douglas C. McMurtrie, *The book. The story of printing and Bookmaking.* New York, Dorset Press, 1989. XL The Tittle-Page, pp. 557-570.

(12) Wendel Grapp (llamado Dietterlin) *Arquitectura architectura von Austheilung, Symetria und Proportion der Funff Saulen.* Nuremberg, 1598. Jacques Francarrt, *Premier livre d'architecture de contenant diverses inventions de portes serviables à tous coeux qui desirent bastir...* Bruselas (s. i), 1617. Alexandre Francini, *Livre d'architecture. Contenant plusieurs portiques de diferentes inventions sur les cinq ordres de colonnes.* París, Tavernier, 1631. Sebastiano Serlio, *Extraordinario libro di architettura, nel quale si dimostrano trenta porte di opera rustica mista con diversi ordini, et venti di opera delicata...* Lyon, Jean de Tounes, 1551.

(13) Para este relato consultar las obras de A. F. Johnson *Type Design, Their History and Development.* London, 1934 y Daniel B. Updike, *Printing Types, Their History, Forms and Use; a study in survivals.* Cambridge (Mass.), 1922 (Ed. Rev., 1937).

(14) Sobre T. Bewick y A. Senefelder ver sus obras autógrafas *A memoir of Thomas Bewick, written by himself 1822-28.* London, Longman, 1862 y *The Invention of Lithography.* New York, 1911.

(15) Sobre la repercusión de las diferentes técnicas del grabado en el libro, ver también: Esteve Botey, *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y la fotomecánica.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948 y *Los procedimientos de la ilustración del libro.* Madrid, 1960. Más particulares son los estudios de S. T. Prideaux, *Aquatint engraving: a chapter in the history of book illustration.* London, 1909 C. y CH. Franklin, *A catalogue of early coloured printing from charoscuro to aquatint.* Oxford, 1977. Para la aparición del color se han de consultar las obras de J. Friedman, *Color Printing in England 1486-1870.* New Haven, 1978. M. Hardie, *English coloured books.* London, 1906 (Repr. Bath, 1973), y R. V. Tooley, *English books with coloured plates (1790-1860).* London, 1987.

(16) Alfred Forbes Johnson, *Decorative initial letters, collected and arranged with an introduction by...* London, The Crest Press, 1931. Jennings, *Early woodcut initials.* London, 1908. E. A. van MOE, *La lettre ornée dans les manuscrits du VIII au XI siècle.* París, 1943. P. Smith, *Initial letters in the printed book.* The Fleuron, núm. 1, 1923, pp. 61-91. Ed. du Chêne.

(17) Para noticias sobre Ratdolt, consultar principalmente G. R. Redgrave, *Erhard Ratdolt and his work at Venice.* London, Bibliographical Society, 1894.

(18) L. Silvestre, *Marques typographiques. Recueil des monogrammes, chiffres, enseignes, emblèmes, devises, rébus et fleurons des libraires et imprimeurs.* París, 1853-1857 (2) (Reprint, 1980). Ris-Paquot, *Dictionnaire encyclopédique des marques. Monogrammes, chiffres, lettres initiales.* París, 1874 (2 vol.) (Reprint, 1981). F. Vindel, *Escudos y marcas de impresores y libretos en España durante los siglos XV al XIX (1485-1850).* Barcelona, 1942 (Repr., 1978).

(19) Hugh W. Davies, *Devices of the Early Printers, 1457-1560. Their history and development, with a chapter on portrait figures of printers.* London, 1935. Douglas McMurtrie, *Printers Marks and their significance.* Chicago, 1930 y del mismo autor, "Printers Marks". Cap XX, pp. 289-303, en *The book, the story of printing & bookmaking.* New York. Dorset Press, 1943 (Repr., 1989).

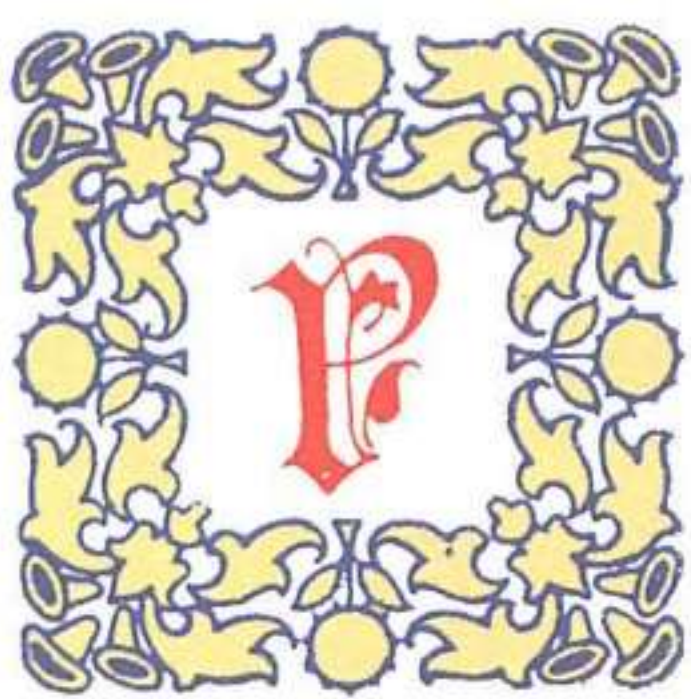
(20) Peignot (ed), *Les Cochins. Caractères et vignettes renouvelés du XVIIIème siècle.* París, 1914. Deberny, Peignot, *5000 vignettes françaises. Fin siècle.* París (s. a.) (reprint, 1966). Armad, Guerinot. *Recueil de têtes de Chapitres, Titres, Fleu, rons. Extraits des Ouvrages de XVIIe. et XVIIIe. siècle. Soit 584 Vignettes.* París (s. a.).

ISABEL ESCANDELL PROUST

*Las iniciales y sus miniaturas
en el gótico lineal catalán*



Biblia Sacra. Mss. I-IV (Vic, Archivo episcopal) vol. II, f.286vº. Inicial del prólogo a Judit.



LANTEAR EL ESTUDIO DE LAS iniciales en los manuscritos pertenecientes al primer gótico o gótico lineal en la Península Ibérica, supone reconocer desde un principio las limitaciones con que nos enfrentamos. La primera se refiere a la falta de estudios realizados sobre los manuscritos de

este período, de los cuales ni tan sólo se ha efectuado un repertorio fotográfico completo. En segundo lugar es inexistente la bibliografía específica sobre las iniciales en los manuscritos góticos (1). Por ello centraré este estudio en un grupo reducido de manuscritos, pertenecientes al gótico lineal catalán, y me referiré a un conjunto significativo por su variedad que se halla en la Biblioteca Nacional de París (2). La finalidad de mi trabajo es conseguir unas primeras propuestas aplicables al conjunto de la miniatura gótica lineal hispana, excluyendo la *miniatura alfonsí*.

Previamente al estudio de las iniciales y su miniatura es interesante observar la disposición de la inicial y su relevancia en el conjunto de un folio. No todas las iniciales merecen la misma importancia en los manuscritos teológicos o jurídicos. Entre el conjunto de

los manuscritos de carácter teológico el más importante, sin duda alguna, es la Biblia (3). La revisión en el siglo XIII del texto bíblico (Vulgata) en la Universidad de París y la elevada producción de Biblias en un solo volumen, destinadas en gran parte a los estudiantes, dio un gran ímpetu a la copia de este manuscrito, realizándose en talleres de artistas laicos (4). El nuevo formato reducido de estas Biblias, si las comparamos con las grandes Biblias románicas en varios volúmenes (5), supuso también la reducción del tamaño de las miniaturas, y la propuesta definitiva de su localización al

comienzo de los prólogos y libros bíblicos. Sin embargo, entre todas las iniciales de la Biblia suelen destacar por su tamaño las del Génesis y el Evangelio de san Mateo. En ambos casos la forma de la inicial, I y L, respectivamente, posibilita el desarrollo vertical de una superposición de escenas distribuidas en medallones; la creación en el Génesis y el árbol de Jessé en el Evangelio. Estas iniciales son de una altura considerable, ya que incluso pueden sobrepasar el marco que propone el texto. También su posición central respecto a las dos columnas de la escritura, y en algunos casos el despliegue de marginalia, tiene la función de remarcar su importancia como iniciales que encabezan, respectivamente, el Antiguo y Nuevo Testamento.



Biblia Sacra. Mss. I-IV (Vic, Archivo episcopal) vol. IV, f.150. Epístola a los Corintios. San Pablo.



Usatici et Constitutiones Cataloniae. Latin 4670 A (París, B. N.) f.67. los Condes de Barcelona rodeados por su corte.



Biblia Sacra. Latin 30 (París, B. N.) f.325. iniciales del prólogo y libro de Zacarías.



Justinianus, Corpus Iuris Civilis. Latin 4428 (París, B. N.) f.36v. Instituciones. Un hombre muere rodeado de su mujer, parientes y amigos.

En comparación con ellas el resto de las iniciales bíblicas son de dimensiones reducidas, sin protagonismo en el folio, pero tienen también figuración y permiten la rápida y práctica localización del inicio de cada libro bíblico en la totalidad del volumen.

En los textos jurídicos canónicos y civiles habitualmente utilizados en esta época (6) es constatable la poca importancia que se concede a la inicial como marco de representaciones figuradas. La miniatura en estos códices se halla situada al comienzo del libro o de cada apartado importante que forma el manuscrito. Existen variantes en cuanto al tema a representar, pero no en su localización. La letra inicial, miniada con algún motivo ornamental, suele ser de dimensiones reducidas y sirve funcionalmente como punto de apoyo para la gran miniatura rectangular (no inmersa en ninguna inicial) en la que se representa una escena que alude al autor del libro o a su contenido. Estos manuscritos no están divididos en tantas partes como lo está la Biblia, y, por lo tanto, la cantidad de miniaturas figuradas es reducida. Sin embargo, en algunos sí existe un gran número de pequeñas letrillas ornamentales en cada folio, articulando el texto principal (en las dos columnas centrales) y la glosa (comentario al texto) que envuelve y enmarca la parte central. A través del idéntico tratamiento de las iniciales en el texto y la glosa queda patente la importancia que tenían ambos en la totalidad del manuscrito.

También es efectiva la distinción entre manuscritos bíblicos y jurídicos por las diferentes soluciones propuestas en el tratamiento de la inicial: sus características formales y el desarrollo de una iconografía concreta en cada caso.

En las Biblias la necesidad de un índice de nombres latinos y hebraicos al final del volumen posibilita la creación de un alfabeto entero. Este alfabeto es significativo como compendio de todas las letras, pero no lo es siempre por su riqueza ni variedad formal (7). A veces estas letrillas no son miniadas, sino que también se resuelven técnicamente mediante tintas azul y roja, caso que hace suponer el trabajo de un rubricador en lugar del de un miniaturista. Cuando son miniadas no siempre existe una correspondencia entre la calidad del alfabeto y el resto de la Biblia. El alfabeto en muchos casos no debió ser realizado por los mejores miniaturistas del taller, e incluso se puede dar el caso de que no corresponda tampoco la escritura; la distribución del trabajo tanto en la copia del texto como en las miniaturas se podía realizar en colaboración entre varios talleres (8), produciéndose una superespecialización del trabajo. También es notable la diferencia de tamaño entre las iniciales bíblicas y las del índice. Únicamente en algunos casos se destacará la primera inicial del alfabeto con un tamaño superior a las demás o por la decoración de marginalia. Las letrillas del índice son todas ornamentales, muy sencillas, y no

suelen incluir figuración en su interior. Por lo tanto, el grupo de iniciales miniadas que mejor responden al calificativo de letrillas resultan en general poco interesantes estilísticamente.

Las demás iniciales de la Biblia, pueden dividirse en ornamentales (figuradas o no) e historiadas. Se produce una articulación entre el ductus de la letra y su decoración. Cada letra puede condicionar la figuración que se desarrolla en ella en función del espacio y medidas que tiene (9). Las letras I, J y L se resolverán mediante un rectángulo muy alargado que permitirá una compartimentación o la presentación de un personaje (10). La inicial puede entonces influir en la resolución de un tema iconográfico. No es casual la representación de pie en algunos profetas o autores de algunas epístolas (Santiago, san Judas), cuando la inicial en que figuran es una de las mencionadas anteriormente. En cambio, otros profetas y autores de epístolas (notablemente las de san Pablo, aparecen sentados, ya que la forma redondeada que plantea el ductus de la inicial no permite resolver convenientemente la representación de un personaje de pie. Igualmente las letras I, J y L resuelven su verticalidad en las iniciales ornamentales mediante la articulación en un "rinco" ascendente en el que se enredan, tanto los seres reales como fantásticos.

El ductus de las iniciales E, M, B o S sí interfiere en el desarrollo de cualquier figuración, pero los miniatu-

ristas aprovechan esta dificultad para dividir el espacio en dos planos. La superposición en dos niveles supone la reducción del tamaño de las figuras; es más interesante la creación en dos planos, uno más cercano y el otro de fondo, produciendo bidimensionalidad. La superposición de dos niveles condiciona el desarrollo de un iconografía tan poco variable como es la inicial de *Beatus vir* (David músico, y David contra Goliat, salmo 1) o la de *Salvum me* (El rey David dentro del agua implora su salvación a Dios, salmo 68). Estas mismas letras en las iniciales ornamentales se resuelven dividiendo el espacio por medio de espirales con motivos vegetales o pequeños seres fantásticos, pero el mismo carácter ornamental evita la distinción de varios planos.

En la mayoría de las letras que componen las iniciales a los prólogos y libros bíblicos no se producen estos condicionamientos, y el ductus de la letra, redondeado, es un marco propicio para una mayor variedad de soluciones iconográficas. Son éstas las iniciales que resultan más interesantes a la hora de realizar un estudio en el que se pretende relacionar un grupo de obras bajo un mismo taller, ya que además de las semejanzas estilísticas es también importante poder determinar qué modelos ha empleado un mismo taller aun contemplando ciertas variantes (11).

En estas iniciales la forma de la letra carece de protagonismo, en cambio la figuración interna puede



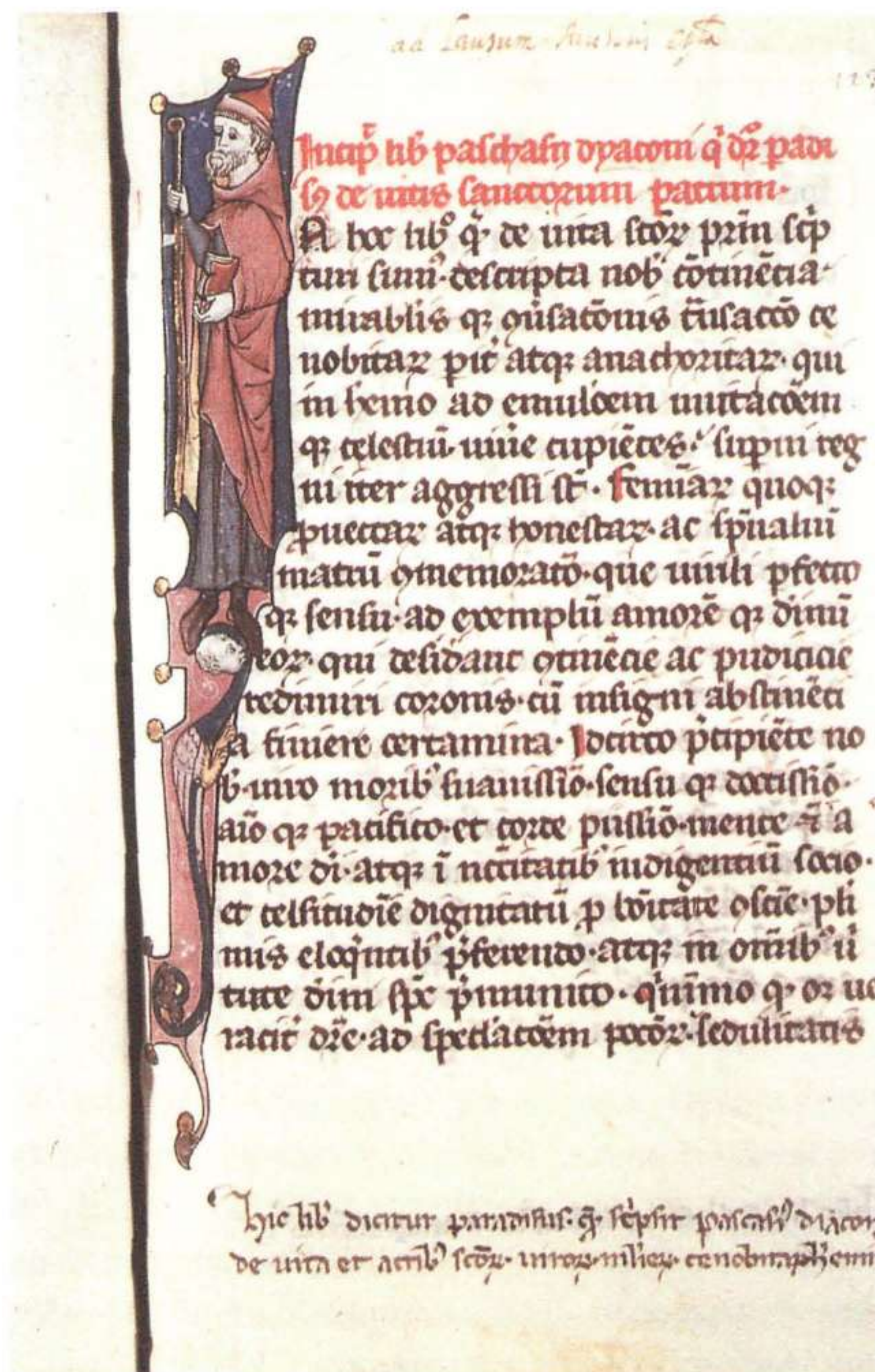
Guillelmus de Mandagoto, *Tractatus de electionibus*. Latin 8926 (París, B. N.) f.203v^o.



Biblia Sacra. Mss. I-IV (Vic, Archivo episcopal) vol. III, f.161r. Inicial del prólogo a Jeremías.



Usatici et Constitutiones Cataloniae. Latin 4670 A (París, B. N.) f.143. Alfonso III, Rey de Aragón, Mallorca y Valencia en su corte de Barcelona.



Palladius, *Historia Lausiaca*. Latin 3588 (Paris, B. N.) f.113. Letra antropomorfa.

adquirir una mayor complejidad, ya que dejando de lado las ya mencionadas de "retrato de autor" se elige un momento muy concreto de la historia bíblica, o por el contrario una representación sintética de todo un Libro.

También en las ornamentales la amplitud del espacio es propicia para el desarrollo de una figuración más importante, a cargo de seres fantásticos que indiscutiblemente se vuelven los protagonistas únicos de la inicial. El repertorio iconográfico de estos seres muchas veces se ha de poner en relación con los que aparecen en la marginalia (12) de manuscritos franceses.

La utilización de unos colores vivos y unos motivos decorativos determinados (13) son puntos de relación con la miniatura francesa del gótico lineal. También que el ductus de la letra se "anime" acabando en un ser fantástico, y originando el inicio de las antenas que parten de la letra. Seguramente la relación con la miniatura francesa es especialmente estrecha en Biblias anteriores a 1300, y es un claro exponente de que la



Biblia Sacra, Latin 30 (Paris, B. N.) f. 4v. Génesis.

Iustinianus, *Corpus Iuris Civilis*. Latin 4437 (Paris, B. N.) f.1. Letra antropomorfa.





Justinianus, *Corpus Iuris Civilis*. Latin 4437 (París, B. N.) f.77. Justiniano con una espada y el texto de las Novellae.

penetración en Cataluña de las Biblias en francés supuso también la búsqueda de un estilo similar, y de ahí también la venida de artistas franceses a trabajar en Cataluña (14) y la necesidad de conocer la miniatura francesa de esta época para estudiar la de origen hispano.

En oposición a la dependencia de los manuscritos bíblicos respecto a Francia, el desarrollo de los manuscritos jurídicos se vio impulsado en buena parte por la producción italiana dependiente de Universidades como Bolonia. Y a modelos italianos hay que remitirse para entender el particular desarrollo de las iniciales en este tipo de manuscritos (15). Existe una tendencia en letras como la I a no representarse ya la forma de la inicial, sino que es sustituida por una miniatura antropomorfa formalmente alargada, en la que el personaje represen-

Biblia Sacra. Latin 16 (París, B. N.) f. 449. Principio del glosario alfabético.



Guillelmus de Mandagoto, *Tractatus de electionibus*. Latin 8926 (París, B. N.) f.201. Guillermo de Mandagot ofrece su obra a Berenguer Fredol.

tado se ha liberado de su enmarcamiento. La adaptación de este modo compositivo no siempre supone la aceptación de unas características formales del gótico lineal italiano (16), tal vez porque a finales del siglo XIII y principios del XIV en Cataluña se está ya en condiciones para elaborar un estilo propio a partir de las influencias recibidas. En todo caso se produjeron obras en las que podemos ver reflejadas las dos tendencias, las iniciales resueltas siguiendo modelos, estilísticos franceses pero compositivamente italianos, en contraposición a la representación formal y compositivamente italianizante en otras.

Otra aportación italiana se refiere al cambio de la figuración iconográfica que tiene lugar en las demás iniciales. Estos libros jurídicos inciden en representar sus autores, y aprovechando el marco circular de las iniciales crean un "retrato de autor" mucho más exacto del de la miniatura francesa, ya que se limitan a representar el personaje en busto, remarcando el carácter de "retrato" gracias a la forma de medallón de la inicial. Así, es muy frecuente la miniatura de Justiniano en busto iniciando cada uno de los libros del

Corpus Iuris Civilis. Este "retrato" es adaptado a diferentes manuscritos, guardando el mismo significado: en alguna miniatura de los Usatges se representa el rey en la inicial, y sobre ella una escena del rey con su corte.

Pienso que a través de los pocos elementos que he analizado se hace evidente la necesidad de estudiar la relación que en muchas ocasiones mantienen la letra y su figuración interna, dentro de un marco más amplio

como es la diversidad de manuscritos y sus necesidades figurativas. Por otra parte, se ha de investigar la creación del gótico lineal en la península aislando las influencias recibidas formales de las iconográficas y las compositivas. Este estudio se ha de realizar relacionando las obras peninsulares con otras francesas o italianas. Sólo así se puede llegar a determinar las características genuinas de la miniatura lineal hispana.

NOTAS

(1) J. J. G. Alexander: *The Decorated Letter*, George Braziller Ed. (Nueva York), Suiza, 1978, p. 31, recoge una bibliografía sobre las iniciales en los manuscritos medievales en general, pero basa su estudio en la bibliografía específica que ha reunido sobre los manuscritos que presenta, entre los que se encuentra el evangelario de la Sainte Chapelle (París, 1255-60), p. 103. Más cercano al tipo de estudio que plantearé se encuentra la reflexión sobre la ilustración fuera de la inicial en la Biblia gótica de O. Pcht, *La miniatura medieval*, Madrid, 1987, (Munich, 1984) pp. 144-149. También quiero reseñar la importancia de la obra de R. Branner, *Manuscript painting in Paris during the reign of Saint Louis*, University of California Press, 1977; su estudio globalizador sobre la miniatura parisina de esta época permite proponer constantes innovaciones de las obras catalanas respecto de las francesas.

(2) El estudio del Corpus de los manuscritos catalanes pertenecientes al gótico lineal, es el tema de la tesis que realizo bajo la dirección de Joaquín Yarza Luaces en la Universidad Autónoma de Barcelona. En referencia al grupo de manuscritos de la Biblioteca Nacional de París quiero agradecer una beca que me concedió la Fundación Caixa de Barcelona para poder estudiarlos. Están catalogados

ber regum.



Biblia Sacra. Mss. I-IV (Vic. Archivo episcopal) vol. II, f.75. Reyes III. La joven Abisag es presentada al rey David.

por F. Avril et al.: *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, Paris, 1983, pp. 72-80 (núms. 80-91) y 90-92 (núms. 105-106 bis). También haré referencia a otros

manuscritos franceses y catalanes que puedan aportar algún dato más. No trataré los textos literarios debido a que éstos son poco importantes en el gótico lineal catalán. Además F. Avril, op. cit. pp. 91-92, pl. LI (núm. 106) indica de procedencia catalana un relato de Hayton: *La fleur des histoires de la terre d'Orient*, (N. a. f. 886) en el que 110 miniaturas ocupan la mitad inferior de cada folio, careciendo de importancia las iniciales.

(3) La Biblia es, además, el manuscrito que mejor permite el estudio de las iniciales al ser éstas fundamentales en el texto por la división de capítulos. En otros manuscritos como: Petrus Pictavensis, *Compendium historiae in genealogia Christi*, (latín 3438, París, B. N.), Avril, op. cit., pp. 72-73, pl. XLI (núm. 80), las miniaturas aparecen en medallones que parten de las tablas genealógicas.

(4) Robert Branner, op. cit., pp. 16-17 y 154-155 recoge una extensa bibliografía sobre la Vulgata y elabora una tabla sobre el orden de los prólogos y libros en la biblia parisina siguiendo el estudio de Stegmüller: *Repertorium Biblicum Medii Aevi*, Madrid, 1950. Ver también la relación

entre exégesis bíblica y la Universidad de París de J. Verger, "L'exégèse de l'Université", en P. Riché y G. Lobrichon (ed.), *Le moyen Âge et la Bible*, París 1984, pp. 199-232.

(5) La producción de grandes Biblias románicas en varios volúmenes está ligada a los scriptoria monásticos, como se puede observar en el estudio de W. Cahn: *La Bible romane*, Friburgo, 1982. Sin embargo, no siempre se puede asociar el estilo románico con las grandes dimensiones de los manuscritos: en la Biblia Latín 39, F. Avril, op. cit., pp. 73-74 y pl. XLII (núm. 82), se distinguen varias manos; la primera de ellas estilísticamente pertenece al románico tardío y las demás son góticas. Se ha de pensar, pues, en la posibilidad de un período de transición (tercer cuarto del siglo XIII) en la Península Ibérica. El formato de la Biblia se ha reducido y adoptado ya el texto de la Vulgata, pero todavía perduran (coexistiendo con el gótico) ciertas formas románicas.

(6) Su variedad en el caso catalán queda reflejada en el catálogo de F. Avril: *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, op. cit. Se ha de destacar la importancia, entre otros, del código de Justiniano: *Corpus iuris civilis*, para el derecho civil, mientras que el derecho canónico está recogido en diferentes tratados papales como: *Decretales*, de Gregorio IX, o *Apparatus super Decretales*, de Inocencio IV. También existen otros libros de leyes para el ámbito monástico o los libros de privilegios reales. Sobre estos y otros manuscritos catalanes ver P. Bohigas: *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, vol. II, Barcelona, 1965, pp. 32-37 y 43-58. También la importancia de las miniaturas en alguno de ellos han motivado estudios monográficos como el de A. Melnikas: *The Corpus of the Miniatures in the Manuscripts of the Decretum Gratiani*, 3 vols., Roma, 1975.

(7) Esta imagen corresponde a una Biblia parisina (Latín 16, París, Biblioteca Nacional) perteneciente al taller de Bari (Branner, op. cit., p. 229), cercano estilísticamente a algunos manuscritos catalanes. Ver I. Escandell: "La biblia de 1268 del Archivo Episcopal de Vic" (en prensa). La miniatura que encabeza este manuscrito corresponde a la misma mano que el resto del volumen. Como un ejemplo del cambio estilístico en las iniciales del alfabeto ver la Biblia Latín 39, en F. Avril, op. cit., pp. 73-74, pl. XLII (núm. 82).

(8) Aun no ha sido estudiada la existencia de talleres laicos y scriptoria en Cataluña, pero sí se conocen casos concretos de artistas laicos que trabajan para miembros de la Iglesia: el caso de Magister Raimundus, autor de la Biblia de 1268 del Archivo Episcopal de Vic por encargo el canónigo Pere Ça Era. Sobre el origen de los primeros talleres laicos en París ver F. Avril: "A quand remontent les premiers ateliers d'enlumineurs laïcs à Paris?", en *Les dossiers de l'Archéologie*, núm. 16, 1976, pp. 36-44. El estudio más completo de los principales talleres parisinos del siglo XIII es efectuado por R. Branner; *Manuscript painting...*, op. cit.

9. Biblia, Latín 30 (París, Biblioteca Nacional), f. 325. Figuran las iniciales del prólogo y el libro de Zacarías, en las que se puede observar la diferencia de formato y tamaño entre ambas, así como la importancia de las antenas que parten de ellas: son de una longitud similar en ambos casos, y equilibran la composición atenuando la desigualdad de las iniciales.

(10) Muy a menudo este personaje aparece bajo una arquitectura que puede sobresalir de la propia inicial. Según O. Pächt, op. cit., pp. 147-149, esta construcción no guarda relación alguna con que la escena se desarrolle en un interior o no. Es un recurso ya utilizado en la escultura gótica monumental, que tiene la función de "sostener" y enmarcar la figura.

(11) R. Branner, op. cit., pp. 178-195, elabora unas tablas iconográficas de los temas bíblicos que se representan más frecuentemente en un grupo de manuscritos de un mismo taller. Estas tablas iconográficas, dejando al margen los manuscritos parisinos que estudia R. Branner, también son muy útiles para poder relacionar manuscritos de procedencia diversa, como los catalanes, ya que nos remiten a unos talleres o a otros, implicando la utilización de los mismos libros de modelos o la inspiración directa en manuscritos franceses. También puede ser significativo para establecer las vías de comercio a través de determinados "librarios", que siempre proveían obras de un mismo taller.

(12) L. Randall, *Images in the margins of gothic manuscripts*, University of Cali-

fornia Press, 1966, elabora un repertorio iconográfico a partir del estudio de la marginalia en los manuscritos del norte de Francia, Inglaterra y Países Bajos entre 1250 y 1300. En la miniatura del gótico lineal catalán no son frecuentes las "drôleries", pero sí se pueden encontrar en las iniciales las sirenas-pájaro, o los híbridos de dragón y hombre que tocan instrumentos musicales como la flauta, el tambor o la campana, ver L. Randall, pl. XXXIV, fig. 160, y pl. LXI, fig. 296.

(13) Los motivos decorativos que siguen los hallamos en las iniciales, la caja de la letra, y también en las arquitecturas y decoración interna de las iniciales. Utilizando una terminología descriptiva se pueden denominar motivos decorativos diferentes como son: de tentáculos; tres puntos; filigrana; reticulado; signum; círculo con un punto en el medio; greca; motivo de "x"; y zigzag.

(14) La venida de Magister Raimundus a Vic procedente del monasterio cluniacense de Sancti Saturnini súper Rodanum, según se nos informa en el colofón de la Biblia de 1268 que se conserva todavía en el Archivo Episcopal de Vic. Pero también a través de un análisis estilístico la participación de un miniaturista seguramente parisino en la elaboración parcial de la Biblia Latín 39 de la Biblioteca Nacional de París, según F. Avril: *Manuscrits enluminés...*, p. 74.

(15) Además de la obra de A. Melnikas mencionada anteriormente (nota 6) es también importante el catálogo de la Biblioteca Nacional de París a cargo de F. Avril et al. *Manuscrits enluminés d'origine italienne. 2. XIII Siècle*, París, 1984.

(16) Existen casos de influencia estilística italiana clara en: Iustinianus, *Corpus iuris civilis* (Latín 4428, París, B.N.), en F. Avril. *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, op. cit., pl. XLIV (núm. 85). También Guillelmus de Mandagoto, *Tractatus de electionibus* (Latín 8926, B. N.). Formalmente cambia la gama de colores utilizada, más fría y de tonos más apagados, entre los que destacan grises y azules. No existen grandes antenas ni se emplean apenas motivos decorativos. Las iniciales apenas se ornamentan con unas formas vegetales.

José Corredor Matheos

GRAFFITI: PALABRA Y SIGNO GRÁFICO

LA IMPORTANCIA CRECIENTE DE LA IMAGEN no impide que la palabra siga siendo en el graffiti primordial. Éste es siempre en algún sentido un mensaje. Junto a su carácter revulsivo tiene ahora, dado

Las declaraciones y alegatos políticos, por ejemplo, son más el fruto de consciente y deliberada voluntad de manifestarse. Por otra parte, en el graffiti cabe lo mismo la increpación o provocación producida por el

SALAIRES LEGERS



CHARS LOURDS

París, mayo de 1968.

el ámbito en que se da con mayor profusión, algo de botella arrojada al océano urbano. En él, la condición humana se suele revelar con una espontaneidad que pocas veces encontramos en los géneros literarios reconocidos. El mensaje está escrito para todos y para nadie: constituye el desahogo de una necesidad de comunicación que no encuentra cauce más apropiado. Este tipo de inscripciones no responde, desde luego, a un mismo modelo, aunque sea muy genérico y abierto.

resentimiento como la de una suerte de éxtasis amoroso: humorísticos —y acaso amargos—, como “Cenicienta se casó por dinero”; trágicos —por las circunstancias en que fue escrito—, como el “Pigs” escrito con sangre por los asesinos en la casa de Sharon Tate; políticos: “Pinochet, asesino” o “Las putas al poder, los hijos ya lo están”; infantilmente insultantes: “Tonto el que lo lea”; tradicionalmente amorosos del tipo “Fulanito ama a Menganita”, o, simplemente, “Fulanito y Menganita”,

con los consabidos corazones atravesados por una flecha, grabados en la corteza de un árbol o una piedra. El corazón solitario, también atravesado, nos dejará, en cambio, en su laconismo, en una duda de si el autor es correspondido o no. En el otro extremo del espectro amoroso está, por ejemplo, "No has venido, ¿por qué?"

Aunque no hubiera llegado hasta nosotros el graffiti del pasado, no habría de quedarnos duda de su existencia. La sociedad ha cambiado profundamente desde los días anteriores a la destrucción de Pompeya, pero el ánimo, el impulso y, en última instancia, el hombre que trazó unas frases en los muros de la ciudad romana son, en nuestra opinión, esencialmente los mismos que llenan de dibujos y palabras el metro de Nueva York o los muros de cualquier ciudad moderna. Todo graffiti da fe de la existencia de su autor. "Paco y Manolita estuvieron aquí, 24-5-1962", o el "Kilroy was here" que iba dejando un legendario soldado norteamericano según avanzaba por el frente europeo, son testimonios de momentos especialmente memorables o la voluntad de dar fe del paso de una o más personas por un lugar. Vestigios de estos y otros tipos los encontramos con profusión en monumentos y otros lugares, revestidos de prestigio. Pero el espacio del graffiti es prácticamente todo espacio público, incluso cuando a ciertos efectos es también privado: es de sobra conocida la actividad que despliegan este tipo de escritores vocacionales, con frases y dibujos obscenos, en los urinarios desde tiempo inmemorial. Todo ello nos hace pensar que el espacio del graffiti se encuentra en la intersección del ámbito anímico de su autor y el exterior, el espacio que se teme que es sobre todo de los otros. En este punto de encuentro entre el yo y los demás es donde el autor de los trazos desea afirmar o dar a conocer su personalidad. Resulta reveladora en este sentido la confesión de uno de los graffitistas: "Puse mi nombre en todas partes. Vaya donde vaya, lo encuentro. A veces, los domingos voy a la estación de la Séptima Avenida-Calle Ochenta y Seis, y me quedo todo el día mirando cómo pasa mi nombre" (1). El ideal del graffitista sería el de llenar el universo entero con su nombre. El propio nombre, tan adorado como en ocasiones aborrecible, el punto donde todo duele, símbolo de aspiraciones y decepciones, frustraciones y ansias.

El nombre del autor del graffiti lo encontramos, acompañado de texto y dibujo, o no, lo mismo escrito con premura —por tratarse de un alegato político de

posibles consecuencias desagradables, o en un lugar público donde está especialmente prohibido—, que en otros sitios en que el autor tiene tiempo sobrado, como la cárcel (tenemos noticia, por ejemplo, del soneto que dejó escrito en la prisión de Cuenca una víctima de la Inquisición). La premura puede interpretarse también como reflejo del significado que podemos atribuir al graffiti de signo de lo efímero de la existencia, y de la necesidad de dar simbólica permanencia al propio nombre y a la persona que representa.

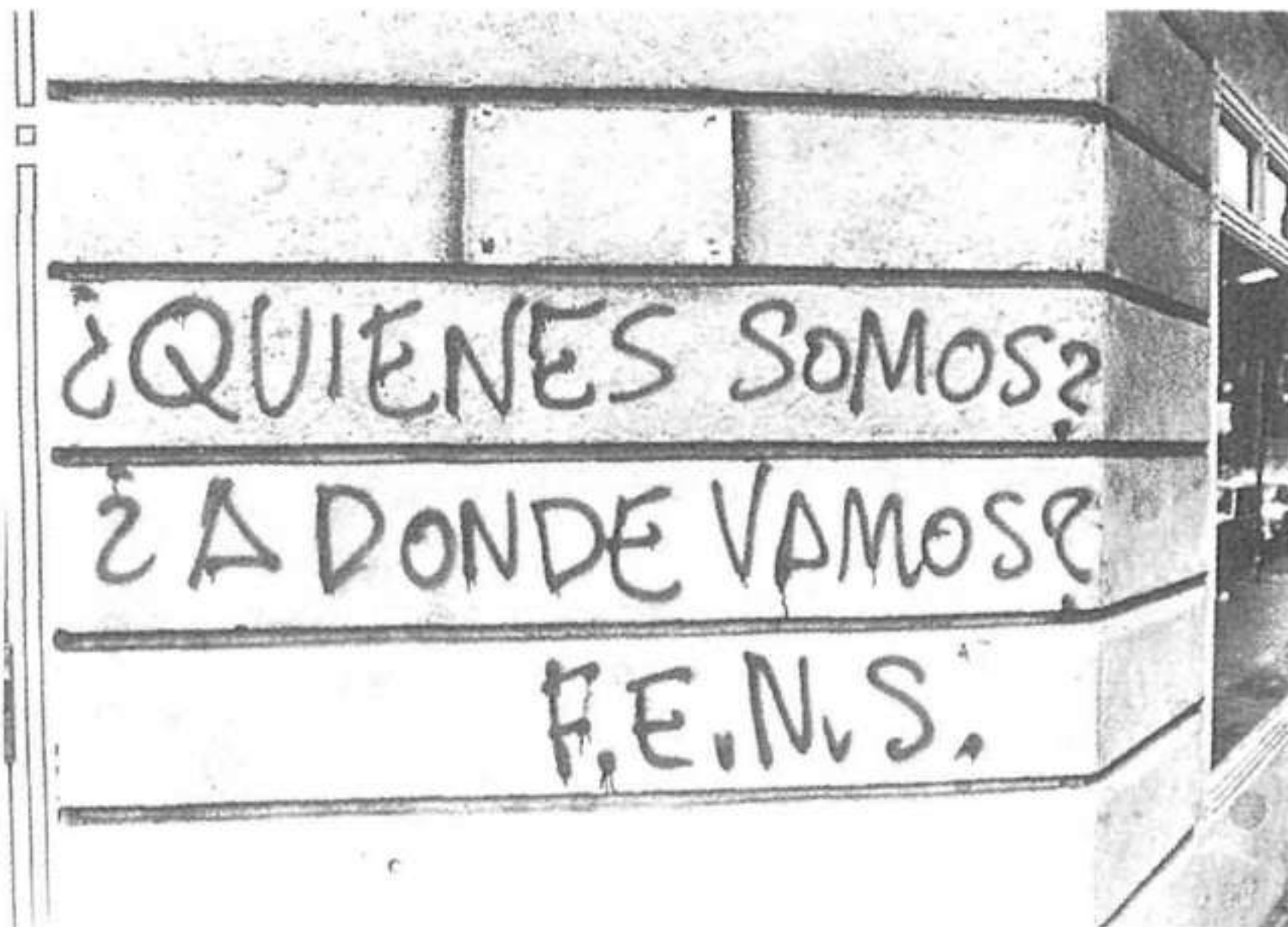
El espacio elegido ha de ser el más visible al que se pueda acceder, o, en caso de urgencia, el que se tenga más a mano. El autor suele ser persona que no tiene otro medio de manifestar su protesta, su entusiasmo, su decepción o su rabia. La prohibición de escribir en el lugar de que se trate constituirá un aliciente para ese "vivir peligrosamente". Al fin y al cabo, también en este sentido el mensaje, en su misma materialidad, será metáfora de la vida: su autor se afirma ante los demás, ya que, según constata, no puede hacerlo con los demás, que es a lo que aspira en lo más íntimo.

Brassaï y la visión informalista

El interés por el graffiti actual se debe, en primer lugar, a los movimientos de la vanguardia artística, sobre todo al informalismo. Lo que hizo Brassaï con su famoso libro, publicado en 1961, fue levantar acta notarial de una curiosidad por los dibujos y otras inscripciones en los muros que habían desvelado los pintores informalistas con su arte. En su texto, el famoso fotógrafo deja constancia de uno de los significados que podemos descubrir: "Grabar en un muro es reencontrar el antiguo gesto humano y también la antigua manera de descubrir el mundo (...) Las palabras, las figuras toman sobre el muro una evidencia simple y fuerte; la palabra vuelve a ser acción, y la imagen el instrumento de una magia" (2). La palabra, en el graffiti, constituye, con imagen o sin ella, una acción que es siempre también una acción mágica. El graffitista al trazar sus signos sobre el muro crea un mundo. De este modo niega el mundo que conoce, y que no acepta, porque siente que no es aceptado por él, y se hace uno a su imagen y semejanza. En otro orden, la frase que resume un momento de felicidad supone una identificación con el mundo, en este caso aceptado, aunque quepa

suponer que, en tal momento, el mundo tal como es conocido desaparece para quedar solamente lo que hay tras ese nombre o nombres de los que el graffiti deja constancia.

Los graffiti que recoge Brassai insisten en su relación con el informalismo pictórico. Muchos de ellos parecen, en efecto, enormes Tàpies y tienen verdadero interés plástico. Pero esta relación se establece en doble sentido: algunos de los artistas más reconocidos han recibido sugerencias de lo que han visto dibujado en las paredes. Citemos en primer lugar la famosa inscripción "L.H.O.O.Q." con que, junto a unos bidones y una perilla había profanado gloriosamente Marcel Duchamp una reproducción de la Gioconda. Al decir de Denys Riout, este graffiti es esencialmente simbólico: a pesar de que, con ello, la obra original de Leonardo no se haya alterado, el espectador ante ella, en el Louvre, ve aparecer durante un instante los atributos viriles añadidos por Duchamp. Con ello, "se fuerzan las puertas de los templos del arte, destruyendo la idea misma de un límite entre vandalismo y creación" (3). Palabras que



bien pueden servir también para expresar uno de los rasgos esenciales del graffiti. Y hay que hablar, naturalmente, de Jean Dubuffet y su *Art Brut*, que supone un descubrimiento en profundidad de las posibilidades del graffiti, también del constituido por palabras sueltas o que forman una frase, y de Paul Klee y Joan Miró, que escriben en sus obras, con rasgos de graffiti, frases poéticas o de otro orden. Otro tanto podemos decir de Antoni Tàpies, que apoya con frecuencia los significados simbólicos de sus obras en palabras incisas en la

materia. Son muchos los artistas que, desde los años sesenta, han empleado el texto en sus cuadros. Otra gran figura internacional que se ha destacado en este sentido es Joseph Beuys, así como lo han hecho también Cy Twombly y Manolo Millares, con sus escrituras indecifrables, y, con frases bien legibles, Joseph Guinovart, que tantas veces las utilizó en sus obras de denuncia social (4).

En lo que concierne a los graffitistas espontáneos, y como hace notar uno de los comentaristas del libro de Brassai, R. V. Gindertael, "la noción de arte es, sin duda, extraña a la ejecución de los graffiti, los cuales nos remiten de golpe a los orígenes oscuros del arte, puesto que manifiestan con toda evidencia la misma necesidad vital de una afirmación de la existencia y de una satisfacción del "instinto de supervivencia" (5). La extraordinaria calidad de la fotografía es la que destaca los valores plásticos al sacar, además, el graffiti de su emplazamiento. Hacia 1960, en momentos de gran transformación social, las muestras recogidas por la cámara continúan la tradición sin grandes atisbos del nuevo graffiti que se desarrollará al cabo de una década. El corazón, en uno de ellos, encierra palabras "toi" y "moi", y también "nous", y en otro de los extremos posibles vemos repetida la palabra "assassins", una de las más utilizadas como arma social y política. Entre los dos extremos cabe todo, y bien podía afirmar Brassai que "el mundo del graffiti resume toda la vida: el nacimiento, el amor, la muerte" (6). El mérito de Brassai es indiscutible. No sólo por este libro de fotografías con texto escrito por él mismo, sino también por el interés que había demostrado anteriormente por esta actividad. Ya en 1933 publicó su primer escrito sobre este tema (7), contemporáneo, por lo tanto, de la publicación de los graffiti abisinios por el etnólogo Marcel Griaule (8).

Los muros del mayo francés

En la historia de los graffiti, y precisamente por la palabra escrita en ellos, son de gran interés los que aparecen en París, especialmente en las paredes de sus universidades, en mayo de 1968. Una colección de aquel improvisado cursillo intensivo de teoría revolucionaria fue publicada, con éxito, bajo el título de *Les murs ont le parole* (9). Este librito, acabado de imprimir el 11 de

julio de dicho año, recogía con la presteza del diario y con unas mínimas palabras de presentación de Julien Besançon, las más diversas máximas, invectivas, confesiones, citas, verdaderas o apócrifas, de autores del pasado y del presente. En conjunto, constituye un documento de gran interés. Junto a vulgaridades y tópicos leemos inteligentes manifestaciones sobre la situación social y cultural y aun profundos pensamientos de algunos que parecían contemplar distanciadamente los acontecimientos.

En las paredes del mayo francés se liberan toda clase de demonios familiares y sociales. Uno grita, exultante: "Le rêve est réalité"; otro, "L'anarchie c'est je"; aquel de más allá, "Je suis con"; el especialmente optimista, "Je décrète l'état de bonheur permanent". Hay quienes muestran inclinación más reflexiva: "La liberté c'est le droit au silence". Un estudiante, compulsado por el ambiente a escribir algo confiesa inefablemente: "J'ai quelque chose à dire mais je ne sais pas quoi". Cuando no se llega a decir lo que se pretendía es por razón ajena a la voluntad propia: "On n'a ...", "pas le temps d'écrire" es de suponer que habría escrito de poder hacerlo.

"La imaginación al poder" y "Prohibido prohibir" son frases que resumen las aspiraciones de los revoltosos, rebeldes o revolucionarios de aquel momento singular que es ya historia. Aquellas palabras, las que respondían a su circunstancia entendida en sentido estricto, nos interesan hoy mucho menos que otras que, trascendiéndola, siguen siendo válidas. El estudiante de todas las épocas habrá podido gritar con mayor o menor razón: "Cours camarade, le vieux est derrière toi". O cualquier persona avisada advertir: "Ne faites pas une révolution à l'image de votre université confuse et sclérosée". Cuando han pasado algunos días de la explosión estudiantil, uno de los revoltosos constata: "Dejà 10 jours de bonheur". Pero la policía está delante y detrás, y existe una oscura convicción de que todo, esto también, tendrá un fin: "Espèce de salaud tu pourrais au moins laver ton mur".

De acuerdo con el propósito de mostrar la importancia que la palabra tiene en el graffiti en toda circunstancia, recordaré que en el caso del mayo francés, el rasgo más destacable será el que manifiesta la citada frase de "L'imagination prend le pouvoir" y que revela también, por ejemplo, la de "Soyez réalistes demandez l'impossible". Y, junto a esta meta utópica, pero que durante

algunas semanas pareció a algunos alcanzable de un modo u otro, se manifiesta otra necesidad más inmediata y que se considera previa: "Violez votre Alma Mater". Frases como "La culture est l'inversion de la vie" y, más explícitamente, citas de Mao, revelan un impulso semejante al que sacudió la revolución cultural china. La de mayo de 1968 ha sido, como sus frases, síntoma de cierta liberación social, en la medida que muchos tabúes parecían disolverse. Se necesitaba destruir, no sólo como paso previo a cualquier creación, sino porque se consideraba que la destrucción misma era en sí misma creativa, como recordaba la frase de Bakunin transcrita en el muro de París: "La passion de la destruction est une joie créatrice". En los momentos culminantes, la necesidad de la utopía hacía abrigar a los protagonistas la esperanza de que el nombre nuevo, según el modelo marxista y libertario, nacía ya: "Ce n'est pas une révolution Sire, c'est une mutation", pudo leerse en el centro del gran momento, Nanterre.

El metro de Nueva York

Si el año 1968 resulta significativo en la historia del graffiti, en el bienio siguiente se desarrolla un movimiento que amplía en gran medida esta actividad. Los primeros graffiti, dentro del nuevo concepto, del metro de Nueva York se inician según unos autores en 1969, y en 1970 según otros. El fenómeno es extraordinariamente vasto y de gran complejidad, y se ha extendido a continuación por las más diversas ciudades del mundo. No me referiré especialmente a las pinturas y dibujos que han llenado y llenan el metro de la gran ciudad norteamericana, pero sí tendremos ocasión de comprobar que, también en los textos, se introduce una importante innovación. Me refiero, sobre todo, a lo que se conoce desde entonces por *Tag* (palabra inglesa para denominar la etiqueta que se adhiere a los equipajes). El *tag* es un nombre, o un sobrenombre, que va asociado al número de la calle del *escritor*, como es llamado el autor de graffiti. El más famoso de los que empezaron a trabajar en el metro de Nueva York fue Taki 183, un griego que utilizaba así el diminutivo de su nombre original Dimitri. Junto a él, en la primera oleada se dieron a conocer Frank 207, Chew 127 y Julio 204. Muchos eran claramente reconocibles como pseudónimos: Kola 139, Shadow 137, Flash 105, Red Baron 127

o, incluso, Jesus-Christ II. Lo que buscaban, según se confirmaría en sus posteriores declaraciones a los medios de comunicación (Taki 183, por ejemplo, sería entrevistado por el "New York Times" en 1971, cuando hacía algún tiempo que había abandonado el graffiti), era que su nombre fuera visto por el mayor número de personas posible. Aunque los escritores suelen ser muy puntillosos en cuanto a la *calidad* de sus obras (10), lo cierto es que cuando alguien, aunque con escasa calidad, consigue que su nombre sea puesto a la vista de gran número de personas tal deficiencia es perdonada y alcanza la admiración de sus compañeros.

Conviene detenernos en la relación que todo ello guarda con las nuevas formas de vida colectiva y social de las cuales la ciudad de Nueva York es paradigma. Es indudable que las paredes de la ciudad constituyen también un espacio ideal para este tipo de decoración, pero si las del metro han sido elegidas como espacio preferente es porque connotan mejor el tipo de vida actual. El metro es no sólo dinámico, sino que se mueve con rapidez. El adolescente, presionado por el cine, la televisión y el ambiente en general, se siente compulsado a emular a sus grandes modelos, y si no lo puede hacer de otra manera, lo hace lanzando su nombre a toda velocidad, de modo que el mayor número posible de personas lo vea. En los aspectos formales descubrimos una relación que al principio puede no ser directa, entre los *tags* y la *action painting*. Las posibles coincidencias entre un Jackson Pollock y un Taki 183 o un Duster se deberán a motivaciones profundas, comunes a todos ellos, además de a verdaderas influencias. Igualmente podríamos encontrar similitudes entre los graffiti y el arte de antiguas culturas como la Chimú o artistas contemporáneos como Klee, aunque, como ocurrirá con las que se dan en el *pop*, incidirá el hecho de que algunos, o muchos, de los graffitistas son estudiantes de arte. Esta última circunstancia ha facilitado el que algunos de ellos hayan ido derivando claramente a artistas, y que, como tales, han entrado en los grandes canales del mercado específico. No pueden sorprendernos, pues, las semejanzas que se dan muy pronto entre Keit Haring y Penck.

Resulta curiosa la rapidez como se configuraron diversos estilos. Norman Mailer estableció en 1974 sus principales rasgos. Al del Bronx le correspondían letras redondas como en relieve; al de Brooklyn, caracteres tomados de los de imprenta, con adornos y flechas;

Broadway se reconocía por sus letras alargadas y delgadas; Queens, en cambio, parecía empeñarse en escribir de manera prácticamente ilegible (11).

Lo más directo y simple son las letras de un solo trazo, sin pretensión artística alguna, aunque admiten apreciable diversidad, según la personalidad del autor. Otras veces, las líneas tienen grosor o están hechas con doble trazo y coloración en el interior de las letras. Y las hay, como las citadas del Bronx, con sensación de relieve, por el sombreado. Cuando van adquiriendo mayor complejidad es indudable la huella del cómic, próximo al graffiti, por diferentes razones: edad de los autores, carácter autormarginal o semimarginal y el de rebeldía ante el orden establecido.

La sencillez e inmediatez del principio fue desapareciendo, en favor de la complejidad y la decoración, junto a las pretensiones artísticas. Kool Jeff escribía la J con que firmaba en la cola de un demonio. Cay 161 y Snake 131 añadían coronas sobre su nombre, etc. Esta corona anticipará la condición de *rey* que se autoadjudicarán diversos escritores posteriormente. Dust escribe la palabra *Ming* en el interior de una de las letras de su nombre, y PB5 se proclama "Rey de la A", es decir, de la línea de metro IND A. "El escritor más famoso hoy —registra Castleman en 1982—, a quien algunos escritores califican de *rey* —el subrayado es nuestro— de la ciudad, es una persona totalmente despreocupada por su estilo y que emplea sólo bolígrafo o rotulador para escribir en los vagones del metro, las paredes y las cabinas telefónicas". Esta supuesta realeza es signo de la popularidad y auténtica fama que adquieren algunos de estos escritores. Los hay que llegan de este modo a convertirse en mitos, como el caso de Pray, el escritor a quien se refiere Castleman. Pray, que invita a orar y a adorar a Dios en los sitios más diversos, en 1982 no había sido identificado todavía, y todo eran suposiciones: para unos se trataba de un anciano alcohólico, mientras para otros era una enfermera que entró en una secta y se volvió loca. El escritor Bama afirma que vio a Pray una vez escribir "Jesus Saves" seguido de su nombre, y que se trataba de una anciana blanca "de unos noventa años", de "un aspecto fantástico" (12).

¿Dice la verdad Bama? En el caso de los escritores jóvenes es difícil imaginar que uno se aproveche de la fama del otro, ya que se trata, ante todo, de afirmar la propia personalidad. Son muy celosos de ciertas cosas y, en principio, no desfiguran o sobreponen sus nombres

y dibujos sobre los de otros y cuando esto ocurre supone el descrédito del culpable, aparte que puede tener consecuencias desagradables para él. Claro que "ya nada es lo que era", incluso en el graffiti, y empiezan a quedar lejos, tanto los tiempos heroicos como los



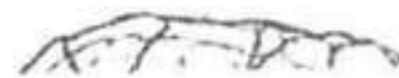
**SIN LIBERTAD
NO VOTES**

NO hay libertades democráticas
NO hay garantías democráticas
NO hay control democrático
NO hay alternativas democráticas

¡ABSTENTE!

Partido Socialista Obrero Español

MUJER, la reforma ignora nuestros derechos
Un referéndum sin libertad impide el avance hacia nuestra liberación
Nuestro voto es decisivo Somos más del 52% de los votantes



clásicos del graffiti neoyorquino. Las paredes y cabinas telefónicas de todas nuestras ciudades se han convertido en un verdadero galimatías, donde no hay manera —por así decirlo—, de reconocer estilos ni apreciar los posibles valores...

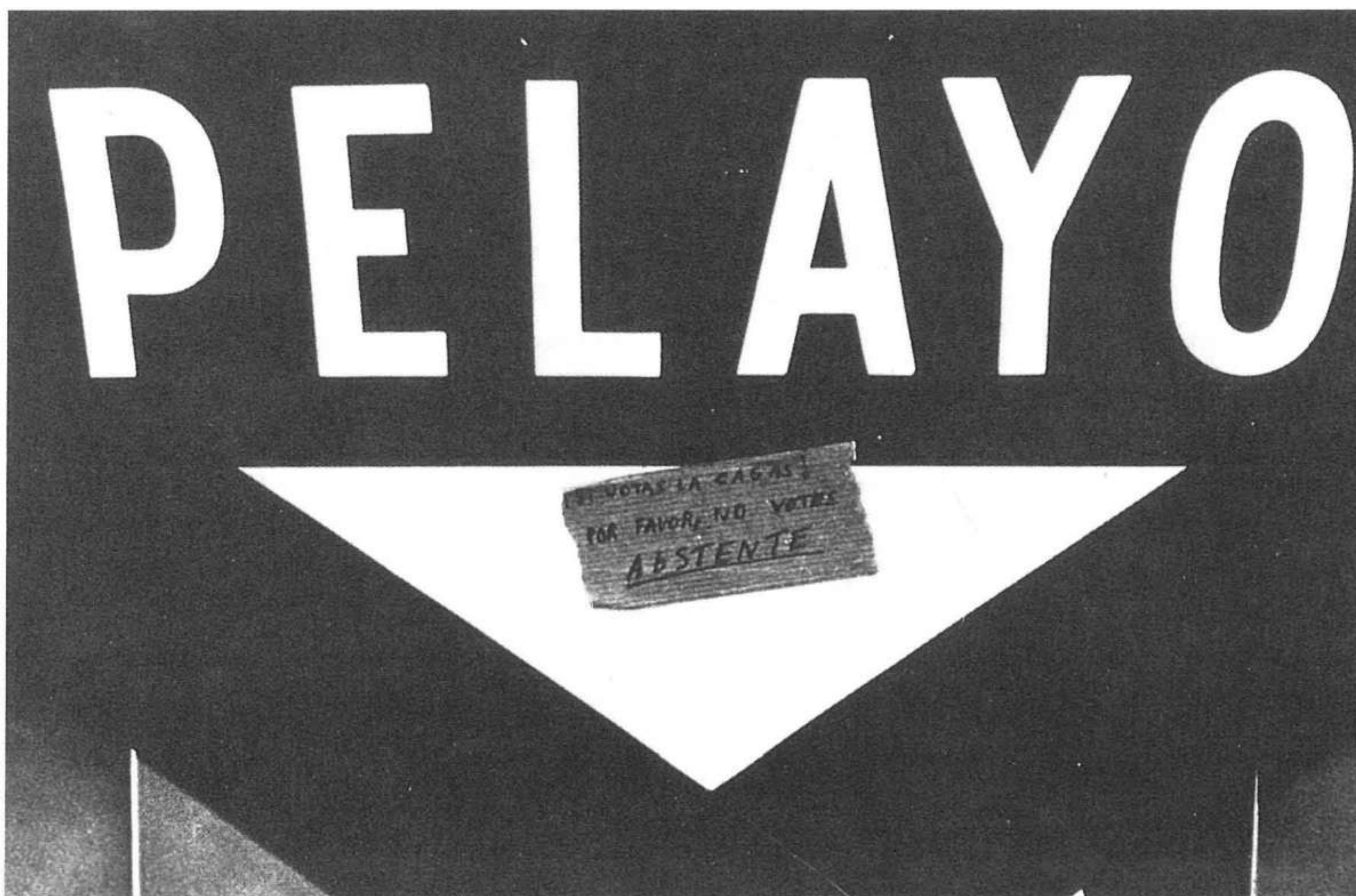
La creatividad, no obstante, en algunos casos, es evidente. No cabe duda de que nos encontramos ante un verdadero terrorismo gráfico, que ensucia todo espacio libre, pero una cosa es el interés social y otra el estético. En el fondo, el graffiti, tal como se ha manifestado siempre, supone una expansión vital, y a través de ella se descarga una agresividad que en la vida moderna, y más si procede de las zonas más degradadas, resulta

plenamente comprensible. Están por medio el concepto de estética y el de ética, pero en algunos casos el graffiti es de una espléndida belleza. Es, por supuesto, desorbitada la recomendación que alguien ha hecho de que cuando se visite Nueva York hay que evitar los museos y que lo que hay que ver son los graffiti del metro y de las paredes. Aun teniendo en cuenta que no todo lo que se cuelga en los museos como arte es tal, ni mucho menos, ha de ser obvio que el graffiti no ha de contemplarse necesariamente como un espectáculo hermoso. Pero sí que, *baudelaíriamente*, podemos encontrar en ese rompeolas social y subcultural verdaderos hallazgos gráficos y plásticos. Incluso los *vomitados* (*throwups*), letras y dibujos torpes del principio, fueron elevados posteriormente por algunos escritores a la categoría de obras maestras del graffiti. Todo ello, no lo olvidemos, contemporáneo de un feísmo plástico que ha caracterizado la pintura de los últimos años setenta y la década que ahora acaba.

Conviene subrayar que, en el graffiti, también lo primero fue el verbo. En el metro de Nueva York, lo que comienzan a escribir en 1969 ó 1970 algunos adolescentes de barrios marginales son sus nombres o seudónimos. Dentro de esa evolución a una mayor complejidad que hemos apuntado, hacia 1977 se inicia una nueva fase: por una parte, el escritor sale al aire libre, y por otra, el escritor no se conforma ya con escribir sólo su nombre, seguido del número de su calle, sino que despliega imágenes. Es síntoma claro de que se trata de conseguir cierto tipo de arte consciente, que se desearía perdurable. Del graffiti-*action painting* de los inicios se pasa al graffiti-*pop art* del que Warhol es, para los graffitistas como para muchos, la gran estrella. Esto da como resultado una clara artisticidad: "De un fenómeno artístico "local", el graffiti se convierte en un elemento de estilo en el contexto del arte internacional; algunos antiguos escritores de graffiti o ex estudiantes de arte, al término del actual período de transición —escribe Delphine Renard— sabrán apropiárselo para extraer desarrollos originales" (13). Es lo que ha llevado a cabo, con personalidad y verdadero interés, el ya citado Keith Haring y, en mucho menor grado, a mi juicio, Jean-Michel Basquiat, que conectan con los nuevos expresionistas "salvajes" y el *revival* del *art brut*. Entre otros, ha conseguido también cierta notoriedad como artista Lee Quiñones, que fue miembro del famoso grupo Fabulous Five, que visitó Barcelona en

1985, presentando por el estudio de los graffiti Henry Chalfant (14). El propio nombre se ha transformado así en real o pretendida obra pictórica, estableciendo un nexo que guarda relación también con el valor concedido a la firma, es decir, al nombre, en el arte contemporá-

un garabato sin sentido aparente, que no es que *resulte* ilegible, como empezó a pasar con la aparición en Manhattan de Top Cat, recién llegado de Filadelfia, sino que se pretende que lo sea. Este tipo de graffiti, que es el que llena hoy nuestras ciudades, deja atrás la palabra,



neo, que, como hizo notar Baudrillard, en uno de los libros de su primera época, es el factor decisivo para la apreciación mercantil y general (15). Se trate de arte o subarte, se integra en el sistema que en los años setenta y ochenta, con la música rock y un cierto argot, la vestimenta y otros factores, será característico de la juventud de este período. Y, como hace notar Hélène de Nicolaÿ, el valor de esta nueva expresión artística reside menos en el mensaje que en la calidad plástica de su escritura (16).

Todo lleva a creer que el nombre y la palabra en general van perdiendo relevancia en el graffiti neoyorquino, para potenciar la imagen. Al pasar del propio nombre a la imagen, ésta se convierte en una gran firma, ampliamente rubricada, *enriquecida*. De manera correlativa cuando se da la firma, ahora sobre todo ya en las paredes, cabinas telefónicas y otros puntos de las más diversas ciudades, el nombre se ha convertido en

el *verbo*. Fruto de un mundo en que la imagen es omnipresente, simboliza, sin embargo, el nombre —es signo suyo— e identifica, me atrevería a decir que con igual o mayor intensidad y pasión, la personalidad de su autor.

Los diversos tipos de graffiti, en razón de su complejidad, han sido agrupados por los expertos en siete grandes grupos: 1) Las firmas o *tags*, realizadas primero con spray y después con rotulador, que aparecen, sobre todo, en el interior de los vagones. 2) Los "vomitados" (Throw-Ups), que consisten en dos o tres letras unidas y que suelen pintarse con *spray*: simples y sin pretensiones de estilo, buscan primordialmente ser vistos. 3) Las "Obras" —abreviatura de Obras Maestras— tienen cuatro o más letras y están pintadas en el exterior de los vagones. 4) Se denominan "de arriba abajo" (*Top-To-Bottoms*, abreviadas como T-To-Bs) cuando los nombres, que con frecuencia se presentan

con dibujos, están dispuestos verticalmente. 5) Las obras "de extremo a extremo" (*End-to-Ends* o *E-to-E*) se extienden a lo largo del vagón y contienen el nombre y otras palabras, como los nombres de otros escritores o amigos. 6) Según se ampliaba el campo de acción, del vagón aislado se pasó a todo el convoy: son los "Vagones enteros" (*Whole Cars*), trabajo ya de cierta envergadura que requiere generalmente la dedicación de todo un equipo. En esta actividad concreta, se ha hecho famoso, sobre todo, el grupo Fabulous Five, formado por Lee, Mono, Doc, Slave y Slug, que pintaban vagones por separado. El pintar un solo escritor un vagón entero es una proeza muy apreciada y que han llevado a cabo en alguna ocasión, aunque sólo fuera para dejar constancia de ello, diversos escritores. 7) Por último, está la categoría de los "Trenes enteros" (*Whole Trains*), el más difícil todavía. Lee lo ha realizado en varias ocasiones y Caine lo hizo una vez. La primera vez que tuvo lugar tal acontecimiento fue obra de un equipo y ocurrió la noche del 4 de julio de 1976, para conmemorar el segundo centenario de los Estados Unidos, y la historia ha inmortalizado por ello los nombres de Caine, Mad 103 y Flame One. La "obra" es conocida como *El tren de la libertad* (*The Freedom Train*) y estaba formada nada menos que por once vagones. (17)

Viejos y nuevos conceptos del graffiti

El graffiti neoyorquino, sobre todo el del metro, ha ido perdiendo creatividad, al tiempo que iba siendo observado y comentado periodísticamente, y también estudiado académicamente. De los escritores, aquellos que demostraban mayor interés artístico —o simplemente posibilidades de mercado— pasaban a encuadrarse en las galerías de arte y se multiplicaban las entrevistas a las principales figuras del graffiti. Este hecho coincidía, diría que lógicamente, con la extensión del graffiti, en el nuevo concepto y las nuevas prácticas, a ciudades de todo el mundo. Sobre este hecho, que ha sido constatado por diversos especialistas, me permitiré observar que, en el encuentro con las diversas tradiciones locales, se producen distintas síntesis. Aunque existen casos de evidente mimetismo neoyorquinista (la tendencia ahora, en los más conscientes y con intenciones artísticas, es, no sólo poner en circulación su nombre o su estilo, sino

ser reconocido personalmente por el público y por el mercado artístico), la situación que se crea devuelve al graffiti, en cierto modo, a la corriente general de esta actividad tal como venía desarrollándose desde hacía siglos, por supuesto con grandes transformaciones derivadas del medio urbano y las nuevas técnicas.

Todo depende, naturalmente, de la situación social y política del lugar en que se dé el graffiti. La oposición a las dictaduras tiene con frecuencia su principal portavoz en el graffiti, que llega a inquietarla seriamente. En estos casos, la escritura en el muro supone un peligro imprevisiblemente mayor que el de cualquier otro graffiti, incluido el que corren los graffitistas de Nueva York perseguidos por las cocheras del metro, de madrugada, por policías especializados. Hay un tipo de mensajes políticos concretos que corresponden a situaciones críticas, y que pueden estar realizados por personas aisladas o por equipos, con fines más o menos deliberados ("Viva Comisiones Obreras" o "Rojos al paredón"); otros que molestan una democracia amenazada ("Los militares al poder", "20-N") y aquellos que, en situación de una normalidad —en que las tensiones, no obstante, llegan a parecer establecidas para siempre—, hostigan incansablemente con objetos unas veces definidos ("Viva ETA", "Mili KK", "Moros no") y otros más genéricos pero no menos amenazadores ("No lo dudes: destruye"). Los sorprendentes cambios en los países del este de Europa han vuelto a sacar al primer plano —aunque sea indirectamente— el enorme friso que es el muro de Berlín, que ha empezado a descomponerse junto con su soporte (18). Junto a esta brusca pérdida, en este sentido, han aparecido nuevas pintadas en esos países, que en general han sido de alborozo. Es curioso que, al principio, en Checoslovaquia "La revolución democrática, además de amable haya sido limpia. En todo el centro, —ha comentado Josep Ramoneda— he visto un solo graffiti. Dice escuetamente "Democracia". Y encontramos significativo asociar esta última palabra al título dado por el filósofo barcelonés a su artículo-reportaje *Praga: la recuperación de la palabra* (19).

En España, durante el franquismo, las pintadas eran tachadas de manera sistemática, dando como resultado un nuevo elemento de paisaje urbano muy característico —como recogió, por ejemplo, la pintora Amalia Avia, en sus cuadros de la Ciudad Lineal—. A estas pintadas críticas y a sus réplicas y contrarréplicas han seguido las

realizadas durante las elecciones, que han convertido las ciudades en una suerte de barracones de feria, con momentos felices y otros que lo son menos, pero que han animado considerablemente el rostro de ciudades y pueblos. Actualmente, en España uno de los factores que acciona el graffiti político es el de los sectores independentistas de los nacionalismos vasco y catalán, que llena, no sólo las poblaciones, sino también las carreteras, al tachar los hombres escritos en castellano,



incluso cuando están escritos en las dos lenguas, para sustituirlos por la autonómica. Al diálogo entre autores desconocidos que se establece con frecuencia en el graffiti se refleja, naturalmente, en este campo en lenguas diferentes —aunque hay casos, en Cataluña, en que la respuesta “españolista” se da también en catalán—. De este modo se añade un nuevo factor babélico a una ciudad moderna, ya de por sí ahogada de información y contrainformación.

El diálogo que surge a veces en el graffiti puede ser interesante y hasta divertido. El proceso, teóricamente, se plantea en términos de infinito. Alguien escribe una frase en defensa o contra algo, y otra mano, también desconocida, pero de signo identificable, escribe lo contrario. En muchos casos, el primero, u otro de su ideología —en el caso de que se trate de cuestión social o política—, tacha o, sin tachar, añade lo contrario. En algún momento, sin embargo, el diálogo de sordos acaba, por cansancio, porque el conjunto resulta ilegible o no se sabe de qué lado debería venir la nueva intervención, o porque se rompe la baraja. Así, en una calle madrileña puede un día leerse: “Con Franco

vivíamos mejor”. Al día siguiente alguien responde: “Algunos”. El primero tachó luego esta palabra y escribió, rotundo: “Todos”. El segundo tachó el “todos”, dejando su “Algunos”. A lo que su contrario —que no era necesariamente el mismo— cortó el diálogo con rabia borrando y escribiendo directamente “Cerdos marxistas” (20). No siempre el diálogo tiene, al menos hasta ese punto, tono violento. Se cuenta que el neoyorquino Caz empezó a trabajar una noche, pero oyó ruido y tuvo que escapar. A la noche siguiente encontró escrito: “Esta vez te has escapado. No volverá a ocurrir. El vigilante” (21)

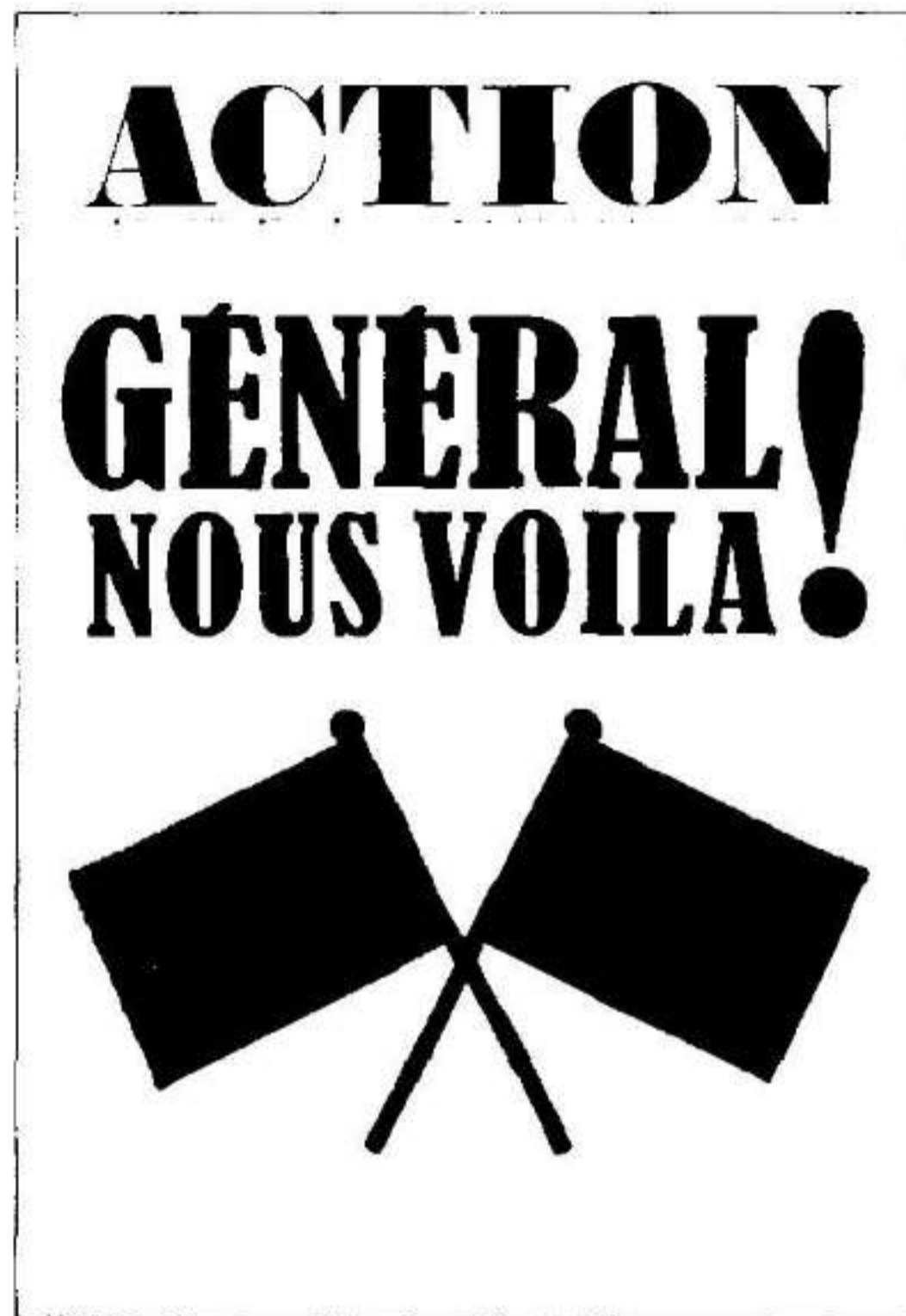
En Barcelona, la actividad del graffiti de filiación neoyorquina se inició en el barrio de Gracia y se ha extendido mucho, al igual que en otros lugares, y ha dado lugar a numerosos grupos: los Rinos, S N (Skate Nois), Mafia 2, Golden Painters, P. N. + A, Trepax, Kukufruits, además del colectivo Hip-hop, extendido hoy a toda España, que delimitan y marcan sus territorios y buscan desde el principio la publicidad forzando para ello el componente sexual y otros que aseguren la provocación, que en ciertos momentos logran ampliamente, a través de la prensa —con abundantes comentarios—, la radio e incluso la televisión. Esto no obsta a que, en algunos casos, realicen graffiti de calidad, hayan llegado o no a los espacios artísticos que les han abierto las puertas, como la galería Metronom en 1986 (22).

El ámbito urbano, que determina ya todas las formas y comportamientos sociales, muestra paralelos órdenes de lenguaje: al cotidiano y al de los medios de comunicación —incluida la publicidad—, cada vez más entrelazados, se suman los de tipo académico y literario y las distintas jergas, en una de las cuales, la propia de gran parte de la juventud, que tiene como eje el rock y el cómic, adquiere considerable extensión. A ellas, y con ingredientes diversos, según el origen del impulso —juvenil, rebeldía, social, protesta política, etc.— se suma la del graffiti, que llena ya, no sólo paredes, sino suelos, cabinas telefónicas, ascensores, postes y señales de tráfico y otros espacios. La importancia del fenómeno es más que evidente, tanto desde un punto de vista social como estético, comenta Gillo Dorfles: “Y a través de estas creaciones —con frecuencia fragmentarias, toscas y no intencionadamente estéticas—, que pueden determinar un inédito fenómeno de creatividad artística

que encuentra su mejor y más fecundo *humus* en la calle, sobre los muros, en los vagones del metro o en la carrocería de los autobuses y que, en el contacto inmediato con la masa (sean universitarios u obreros), trae la consciencia de la propia eficacia" (23). Como tantos otros fenómenos no es, aunque lo parezca, realmente nuevo: sí tiene, como hemos insistido en hacer notar, nuevas características. Al principio aludía a Pompeya, uno de los muchos testimonios del pasado —en este caso material— que han llegado hasta nosotros. Pero puede llegar a sorprender el hecho de que en esta actividad, tenida por muchos como plaga, alcanzara tanta intensidad como lo manifiestan las si-

guientes palabras escritas en uno de sus muros: "Admiror, paries, te non cecidisse ruinis / Qui tot scriptorum taedia sustineas" (Yo me sorprendo, oh muro, de que no estés ya en ruinas / bajo el peso insoportable de tantos escritos" (24)

El graffiti convierte hoy cada ciudad en un libro ilustrado, y el hecho de que, en conjunto, resulte de difícil lectura —un graffiti concreto, aislado de la general algarabía, puede resultar inequívoco— es congruente, en su misma frecuente falta de significado, con la propia sociedad, y resulta más revelador que muchas manifestaciones culturales que se presentan como emblemáticas.



París, mayo de 1968.

NOTAS

(1) Citado por Michael Cournot: "Nueva York. La batalla del metro." *Triunfo*. Madrid, 21 de septiembre de 1974.

(2) Brassai: *Graffiti de Brassai*. París, Les éditions du temps, 1961, p. 9.

(3) Denis Riout: *Le livre du graffiti*. París. Editions Alternatives, 1985, pp. 44-47.

(4) Puede encontrarse información sobre la utilización del graffiti por artistas reconocidos, entre otras fuentes, en el libro citado de Denys Riout y en los números 65, 83 y 93 de la revista "Opus International" (París, 1978, 1982 y 1984, respectivamente).

(5) R. V. Gindertael: "La conscience au pied du mur." *XX^e. Siècle*, nº 20. París. Noël, 1962.

(6) Brassai: *Obra citada*, p. 24.

(7) Brassai: "Du mur des cavernes au mur d'usine." *Minotaure*, nº 34. Ginebra, 1933

(8) Marcel Griaule: *Silhouettes et graffiti abyssins*. París, 1933.

(9) *Les mur ont la parole*. París. Claude Tchou, éditeur, 1968.

(10) Al comienzo, los *bits* o golpes, como eran conocidos en los primeros momentos los *tags*, prescindían de todo cuidado formal. Eran, podríamos decir, *tiempos heroicos*. Más tarde vendría cierto *clasicis-*

mo, en que el "hacer cantar" con estilo el propio nombre cobraba importancia.

(11) Norman Mailer: *The Faith of Graffiti*. Nueva York. Praeger/Alskog Publishers, 1974.

(12) Craig Castleman: *Los Graffiti*. Madrid, Hermann Blume, 1987, pp. 86-87.

(13) Encontramos expresada esta opinión en Delphine Renard: "Graffiti-writers, graffiti-artists". *Art press*, nº 81. Nueva York, mayo de 1984

(14) Véase la entrevista que realizó a este último Joaquim Dols en "El País" edición de Barcelona, 30 de octubre de 1985.

(15) Jean Baudrillard: *Crítica de la economía política del signo*. México, D. F., Siglo Veintiuno Editores, S.A., pp. 108-120.

(16) Hélène de Nicolj: "Une grand parade underground. Les graffiti de New York." *L'Art Vivant*, nº 42. París, agosto-septiembre de 1973.

(17) Véase desarrollada esta clasificación entre Craig Castleman: *Obra citada*, pp. 35 y ss.

(18) El fotógrafo alemán Heinz Kuzdas ha fotografiado una selección de los 20 kilómetros decorados con frases, dibujos y pinturas de todas clases, del total de 160 que tenía el muro de Berlín. Cien de estas fotografías fueron presentadas el 3 de marzo

de 1989 por Kuzdas en la Sala Transformadors de Barcelona. En algunas de ellas se reflejan los cambios sufridos por la pintura realizada inicialmente por Richard Hamilton. Véase Carles Coll: "20 kilómetros de graffiti en el muro de Berlín." *El País* (edición de Barcelona), 3 de marzo de 1989.

(19) Josep Ramoneda: "Praga, la recuperación de la palabra." *La Vanguardia*. Barcelona, 13 de marzo de 1990.

(20) Recogido por Rosa María Calaf: "El graffiti, un medio masivo de comunicación." *Athena*, nº 51. Barcelona, octubre de 1976.

(21) Craig Castleman: *Obra citada*, p. 50

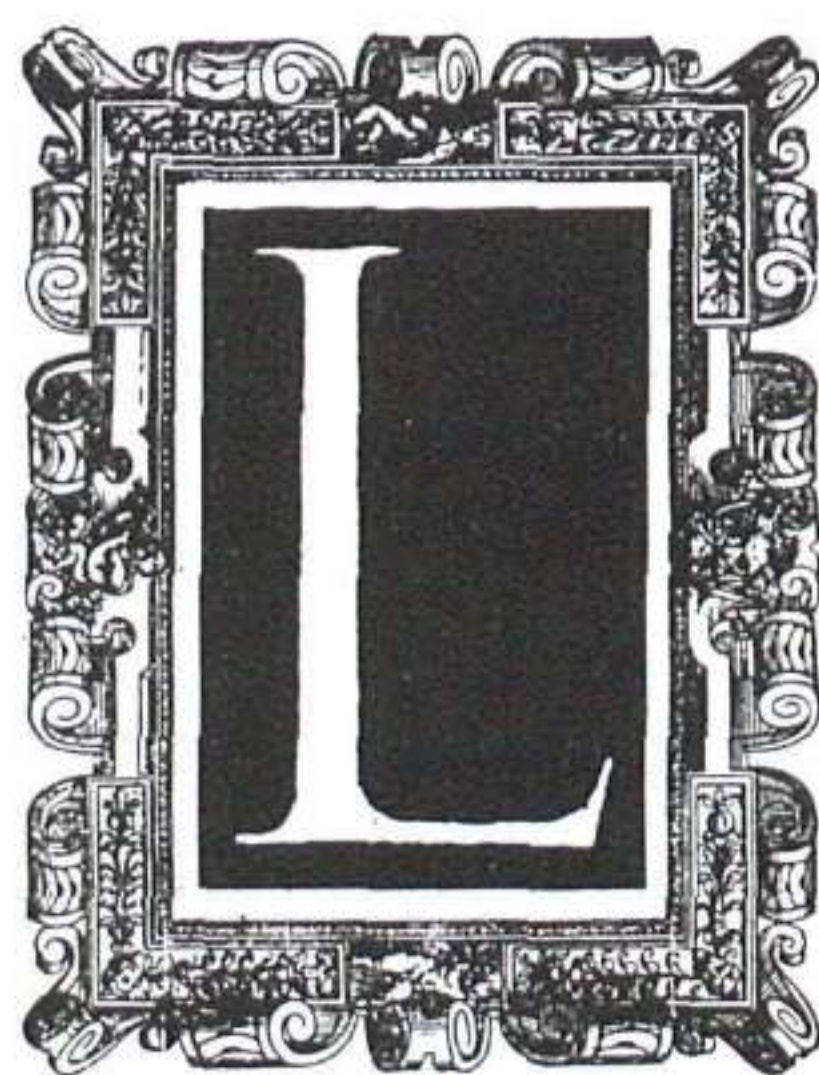
(22) Sobre el graffiti reciente barcelonés puede consultarse: Joaquim Dols Rusiñol: "La subcultura urbana de la trepa i l'espai." *Barcelona*, nº 4. Barcelona, 1987; el *Quaderns* dedicado al graffiti por el suplemento en catalán de *El País*, el 14 de abril de 1988, y el dossier dedicado también a este tema por el *Diari de Barcelona* el 5 de junio de 1988.

(23) Gillo Dorfles: *Il feticcio quotidiano*. Milán. Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1988, p. 166.

(24) Citado por V. P. MacLean en *Graffiti*, *Encyclopedia Universalis*, vol. 7. París, 1980, p. 850.

La inscripción como clave y aclaración iconográfica

POR SANTIAGO SEBASTIÁN



A NOVEDAD DE ESTE número dedicado a las interferencias de los signos y de la escritura en la obra de arte nos depara la oportunidad de reflexionar sobre aspectos marginales, que no es frecuente encontrarlos ni en manuales ni en estudios especializados. Los prejuicios de nuestra época nos han llevado a ver en la obra artística principalmente los valores meramente estéticos, los de carácter formalista; se ha tendido a considerar la obra ideal aquella que se realizó bajo la suposición de ser una pura creación bajo el principio del "arte por el arte". Repito, esta obsesión de nuestra época ha impedido ver cuánto ha significado la iconografía —en un sentido lato— a lo largo de la Historia.

Entre la Iconografía y la Historia del Arte hay una relación inseparable, porque ha existido entre ambas ciencias una estrecha colaboración, y no esa barrera infranqueable que ha habido en España, salvo raras excepciones. Es triste confesar que en nuestra Universidad ha estado muy difundida la idea de mirar desdeñosamente a la Iconografía como algo extraño a la Historia del Arte y se ha llegado a creer que ella no

contribuía a la comprensión de las obras de arte. Fruto de la ignorancia ha sido la idea de que la forma pueda estudiarse independientemente del tema cuando no se pueden aislar dos elementos que tienen algo en común. La obra de arte no es sólo combinación de elementos plásticos (formas, superficies, colores, etc.), es también con mucha frecuencia la portada de un mensaje y la ilustradora de un pensamiento.

Puesto que voy a tratar de iconografía, bueno será aclarar conceptos y señalar que esta palabra desde el punto de vista etimológico consta de dos vocablos de origen griego: *eikon* (imagen) y *graphein* (descripción), es, por tanto, la iconografía la ciencia que trata de la descripción de las imágenes, y en este sentido fue usada por primera vez en 1701 por Furetière en su *Dictionnaire*. Es, por tanto, obligado delimitar con precisión su campo propio, ya que esta ciencia ha despertado en los historiadores diversas acepciones. En cuanto a la palabra en sí ya fue usada por Estrabón e incluso por Aristóteles en su *Poética*. Durante el Renacimiento significó un tratado de imágenes con referencia a cuadros de la Antigüedad, y así la empleó Ursinus en su libro, *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus*, y en este sentido la empleó todavía Bernouilli en 1882. Como es conocido, Hoogewerf y Panofsky han dado a la iconografía un sentido más profundo y la han puesto en



Joan de Borgunya, *La Virgen del Niño*. Museo Central de Cataluña. Foto cortesía del Museo.

relación con la iconología, que trata de la interpretación sintética de la obra artística.

La iconografía en general no se limita a un objeto o a un individuo, ella se aplica tanto a una época como a una religión o cultura. No todas las religiones se prestan a este tipo de estudio, pues algunas prescriben más o menos la figura humana, de ahí que se las

del siglo pasado estuvo muy extendida la idea de que la misión de la iconografía era codificar el arte religioso cristiano a fin de imponerle unas reglas estrictas, así que tal ciencia vendría a ser una especie de catecismo. Los hombres del siglo XIX se olvidaron de que el arte era algo vivo y que, por tanto, no se podía prohibir la innovación; para el iconógrafo tienen el mismo interés



Escena de la Anunciación, según la *Biblia Pauperum*.

califique de anicónicas. A la hora de delimitar el campo de las investigaciones iconográficas es preciso fijar las relaciones de la iconografía y de las ciencias afines como la Historia del Arte y la Arqueología, que consideran a la Iconografía como ciencia auxiliar. Veamos, pues, que el dominio de la iconografía es a la vez restringido y por otra parte más amplio que el propio de la Historia del Arte. La restricción se refiere a que se ocupa generalmente de la figura humana; por tanto, ciertos motivos decorativos de carácter vegetal o geométrico quedan fuera de su dominio. Además, la iconografía abarca muchas obras que interesan poco a la Historia del Arte, y puede suceder que la obra de un artista mediocre tenga más interés desde este estricto punto de vista que la creación de un genio.

Hay que subrayar que la Iconografía es una ciencia esencialmente descriptiva; por tanto, queda lejos de las ciencias normativas como la teología, la moral o la estética; no da juicios de valor sino que presenta el tema adecuado. Reau ha recordado que entre los iconógrafos

las imágenes derivadas de las fuentes canónicas que las que han sido motivadas por leyendas, textos aprócrifos o la piedad popular.

El tema que nos preocupa es la ayuda que puede prestar la escritura o la literatura, generalmente la de carácter doctrinal, a la lectura de la obra artística. Ningún arte como el egipcio supo combinar de manera tan coherente y eficaz a éste con la escritura jeroglífica, y su impacto en la cultura renacentista y barroca posterior fue notable. Desde los inicios de la iconografía cristiana, las letras incluso tuvieron un significado simbólico, nada menos que para definir a Dios San Juan escribió en el *Apocalipsis*: "Ego sum alpha et omega, principium et finis"; para definir a Cristo se emplearon también letras griegas, la X y la P, iniciales de su nombre. Es claro que la iconografía cobró un especial interés en el arte cristiano, porque uno de los fines esenciales de este arte fue de carácter pedagógico, y el medieval fue, sobre todo, un arte de ideas. Con la Edad Media la iconografía vino a alcanzar su pleno desarrollo,

y, por tanto, se convirtió en una especie de escritura a base de imágenes, que el artista debía de aprender. Con razón se ha llamado a la iconografía la "teología monumental" por la estrecha relación que guarda con las verdades de la Iglesia.

El arte monumental de Occidente ya en la época románica tuvo una clara derivación de fórmulas llegadas

método iconográfico de carácter tipológico, que el abad Suger definió brevemente y mandó poner en una vidriera:

*Quod Moyses velat
Christi doctrina revelat.*

Inscripción que tuvo una versión pétrea en la portada de San Trófimo de Arlés, en forma más compleja:



Joan de Borgunya, *La Virgen del Niño*. Detalle.

de Oriente a través de los manuscritos principalmente, en las que las miniaturas o imágenes aparecieron como ilustración de textos bíblicos o comentarios; con respecto al románico francés se ha llegado a decir que si se hubieran conservado los ricos fondos manuscritos de los monasterios de Cluny, Moissac o Vezelay podríamos determinar los prototipos de este arte. Como podemos ver en los códices hay una perfecta simbiosis entre las imágenes y las inscripciones aclaratorias según muestra el *Hortus Deliciarum* en la composición simbólico-alegórica de la Crucifixión (fol. 150).

Fácilmente se comprende que al desarrollar una miniatura a nivel monumental se colocaran inscripciones pétreas para hacer más comprensible la lectura, u otras veces en vidrieras para hacer más visible su lectura y más comprensible su mensaje. Parece lógico que este lenguaje visual y escrito, sólo accesible a un reducido público, el que sabía leer, además de los teólogos y de los sacerdotes. La iconografía medieval desde el románico se enriqueció gracias al desarrollo del

Lex Moysi celat quae sermo Pauli revelat. Nunc data grana Sinai per eum sunt facta farina. Así se seguía un comentario del propio Suger, quien explicaba que el trigo de Moisés y de los profetas se convertía en harina que alimentaba a la Iglesia. El comentario del teólogo lo ilustraba el miniaturista, y luego venían el vidriero, el escultor o pintor a darle a tal motivo un carácter monumental.

Las inscripciones que acompañan a las esculturas o relieves no sólo contribuyen a la identificación de los personajes y a establecer, por tanto, una lectura correcta, el iconógrafo avisado puede averiguar cual sea su fuente, ya en la Biblia o en algún comentarista. Mâle ha establecido con respecto a los cuatro profetas de la fachada de Nôtre Dame la Grande, de Poitiers, que a estos personajes se los identifica porque sus inscripciones repiten textos del sermón del Pseudo-Agustín, mientras que la inscripción de Isaías fue tomada del drama litúrgico de *Adán*.

Nos maravilla con qué fidelidad el artista medieval

reproduce las imágenes y subraya en lenguaje escrito su significado para que no haya equivocación. Dentro del *Speculum Naturae* hay algo que le apasiona, son los animales, sean reales o fantásticos, para él existen, y los reproduce con base en los criterios de autoridad que al teólogo le dictan San Isidoro (*Etimologías*), Rabano Muro (*De Universo*), Honorio de Autun (*De Imagine*

la portada de la catedral de Jaca, cuyo tímpano nos presenta el crismón con el monograma de Cristo, entre las letras griegas alfa y omega. A los costados, en la parte inferior, hay sendos leones; a la derecha, un hombre y una serpiente, y a la izquierda, el mismo hombre con un oso y un basilisco. Tal jeroglífico lo aclara una inscripción latina que dice: "Si procuras



Nicolás Falco, *Virgen de la Sabiduría* (1517). Capilla de la Universidad Literaria de Valencia.

Mundi), etc. Ejemplo bien notorio es la columna incompleta de Souvigny, en la que aparecen animales que el artista no vio jamás, pero allí están identificados por su nombre para que no haya duda: grifo, unicornio, elefante, sirena y mantícora, entre otros. Él no se los ha inventado, los ha encontrado en una fuente autorizada, tal vez incluso con un dibujo, y los ha repetido e incluso nominado en piedra para perpetua memoria.

La inscripción pétrea no fue un mero signo de perpetuación histórica, el arte cristiano medieval está comprometido en la defensa de la religión verdadera frente a las herejías, que tan abundantes fueron en la Edad Media. Una de las más significativas al respecto es

comprender, lector, en esta inscripción la P significa el Padre; la A, Engendrado (el Hijo), y la S, el Espíritu vivificador". En esta lectura se ofrece una manifestación del dogma de la Trinidad, que era preciso proclamar frente a ciertos herejes. Mas no hay que olvidar que la portada es eminentemente cristológica, ya que a la derecha, Cristo ayuda al hombre caído, que es el pecador colocado junto a la serpiente, como explica la correspondiente inscripción latina, en la que se dice: "El león sabe perdonar al prosternado; Cristo, al suplicante". A la izquierda, el mismo león tiene que enfrentarse con el oso y el basilisco, es decir, con la misma muerte, y, por tanto, aclara en una inscripción: "Cristo es el león

fuerte que aniquila el poderío de la muerte". Vemos, pues, en esta composición monumental cómo la imagen y la escritura se apoyan mutuamente para aclarar un mensaje que por las solas imágenes se podía prestar a interpretaciones ambiguas o distorsionadas.

Son la pintura y la miniatura las artes medievales donde las inscripciones y las imágenes aparecen en una



Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano*, empresa VI: *Politiolibus ornantur litterae*.



Saavedra Fajardo, empresa 38: *Con halago y con rigor*.

armónica combinación, y ningún códice como el de la *Biblia Pauperum* ofrece de manera más equilibrada este juego, gracias a las concordancias de carácter tipológico. El citado manual de la *Biblia Pauperum* fue compilado a mediados del siglo XIII por un autor desconocido, y se le llamó *Biblia de los Pobres* porque se entregaba en mano a los "pobres predicadores" para facilitarles el cumplimiento de su tarea, y por este motivo la imagen tuvo más valor que el texto, recordando en forma sintética y concentrada los sucesos de la historia bíblica y su relación recíproca con base en las concordancias tipológicas.

Por vía de ejemplo voy a presentar dos escenas: la Anunciación y la Crucifixión, y tengo presente un ejemplar del segundo cuarto del siglo XV: el *Codex Palatinus Latinus*, familiar a nosotros por el facsímil de la Biblioteca Apostólica Vaticana. El conjunto de la

Anunciación presenta en el medallón central a los protagonistas de la escena, María y Gabriel, y éste le anuncia que dará a luz al Hijo de Dios; de acuerdo con la iconografía tipológica hay a los costados sendas escenas del Antiguo Testamento: Dios maldiciendo a la serpiente (*Génesis* 3, 14-15) y el milagro del vellón de Gedeón (*Jueces* 6, 36-40). En la primera, Dios aparece

maldiciendo a la serpiente, condenándola a arrastrarse sobre su cuerpo hasta que María —la nueva Eva— le aplaste la cabeza. En la otra escena vemos que el vellón recogió el rocío y dejó seco el suelo, por ello llegó a ser símbolo de la maternidad virginal de María, porque el Espíritu Santo descendió sobre ella como lo hace la escarcha sobre el vellón sin mojar el suelo. En los medallones se colocaron profetas, hasta cuatro, rodeados de inscripciones circulares. Isaías (7, 14) proclama: "He aquí, una virgen concebirá y dará a luz un hijo, será llamado Emmanuel". David dice en los *Salmos* (71, 6) que Dios bajará como la lluvia sobre el césped.

En el conjunto de la *Crucifixión* vemos en el centro a Cristo clavado en la Cruz hasta morir, y esta escena del medallón central está prefigurada lateralmente por dos escenas de la Antigua Ley: el sacrificio de Isaac (*Génesis* 22, 10-11) y por la Serpiente de Bronce (*Números* 21,

6-9). Vemos a Abraham cumpliendo la voluntad del Padre al exigirle el sacrificio de su hijo, pero un ángel le detuvo la mano y le señaló un cordero que estaba tras de él. La otra escena tiene como motivo las murmuraciones del pueblo y Dios le envió serpientes venenosas; el pueblo reconoció su falta y pidió a Moisés que Yahvé alejara las serpientes, y éste dijo a Moisés: "Hazte una serpiente de bronce y ponla sobre un asta; y cuantos mordidos la miren sanarán". Isaac cargado con la leña camino del sacrificio fue la prefigura de Cristo con la Cruz a cuestas. De los cuatro medallones con sus inscripciones circulares destaco a Isaías (53, 7), quien dijo que Cristo se ofreció a cargar con nuestros pecados, mientras que David proclama en los *Salmos* (22, 17-18): "Han taladrado mis manos y pies, y se pueden contar todos mis huesos".

Los esquemas rígidos de la *Biblia Pauperum* desaparecen cuando se trata de pinturas medievales y aún posteriores, no aparece el personaje del Antiguo Testamento, que actúa como "antitypos", y en su lugar aparece una inscripción tomada de sus escritos. Los ejemplos son numerosísimos, y voy a comentar una muestra familiar: *La Anunciación* del Museo de San Carlos de Valencia, del Maestro de Bonastre, pintor de la segunda mitad del siglo XV, influenciado por la moda flamenca de Luis Dalmau. Dos tablas monumentales, de fondos dorados, nos presentan a la Virgen (derecha) y al Ángel (izquierda), con la inscripción del saludo de éste: "Ave María, Gratia Plena, Dominus tecum". El emisario divino hace una genuflexión ante ella, que está arrodillada, ante su libro abierto sobre la mesilla: muestra el texto de Isaías, capítulo séptimo y versículo 14, que proclama la señal que Dios dará: "He aquí una virgen, concebirá y parirá un hijo, será llamado Emmanuel". Antes vimos en la *Biblia Pauperum* que tal inscripción acompañaba al profeta Isaías. Lo que puede sorprender de la escena es la presencia de la Virgen leyendo en su retiro, pero precisamente el *Evangelio del Pseudo-Mateo* (cap. VI) nos presenta a María con otras jóvenes en el templo y ninguna como ella era más sabia en la observancia de la ley. La Virgen en acto de lectura fue familiar en el arte occidental desde la época carolingia, pues en el poema *Krist*, de Otfried, se presenta a María leyendo el *Salterio* cuando llegó el ángel.

La imagen religiosa acompañada de textos bíblicos se mantuvo en el Renacimiento, y por vía de ejemplo

presentaré dos muestras pictóricas levantinas del primer cuarto del siglo XVI. Una es de Joan de Borgunya, pintor de Estrasburgo documentado en Cataluña desde 1510 a 1525. Su obra más bella es el óleo sobre tabla del Museo de Barcelona dedicado a *la Virgen con el Niño y San Juanito*. Aparece María sedente en primer término, y detrás las escenas de la Anunciación, del Nacimiento, de la Epifanía, de la Matanza de los Inocentes y de la Huida a Egipto; estas representaciones, como señaló Ana Ávila, derivan de fuentes grabadas y, sobre todo, la Virgen viene directamente de la estampa de Dürero (1498): *La Virgen del Mono*, y como este animal también está en la obra de Borgunya, vulgarmente se conoce a ésta como *La Virgen del Mico*. El conjunto se completa con un baldaquino aéreo que protege a la Madre de Dios, y aparece sostenido por cuatro ángeles entre las nubes y todos bajo la mirada de Dios Padre.

La clave iconográfica del conjunto es el códice miniado que la Virgen presenta abierto con su mano, y en el que se lee: "*Ego in altissimis habito, et thronus meus in columna nubis. Gyrum caeli circuivi sola, et profundum abyssi penetravi; et in fluctibus maris ambulavi, et in omni terra steti*", cita referente al *Eclesiástico* (24, 3-6). Es un texto bíblico muy significativo que nos permite la interpretación iconológica, y su traducción dice: "Yo salí de la boca del Altísimo... Yo establecí mi tienda en las alturas y mi trono en una columna de nube. Sola recorrí el círculo de los cielos y paseé por las profundidades del abismo. Por las ondas del mar y por toda la tierra". Como indica el capítulo del *Eclesiástico* se trata de un elogio de la Sabiduría, que es vista tanto como un principio de orden cósmico, es decir, es una idea que proviene de Dios, y no sólo pone orden sino que actúa como fuerza creadora. Así, la Sabiduría se gloria de su origen, salió de la boca de Yahvé y vino a fijar su tienda en Israel, donde creció y dio frutos copiosos identificándose con la ley de Moisés. En esta bella imagen poética muchos exégetas antiguos y modernos han visto la representación de una persona divina, distinta de Dios.

No se conoce una composición en qué se haya inspirado, por ello hay que pensar que conjunto tan original lo hizo el pintor siguiendo las pautas doctrinales de un teólogo que veía en esta personificación de la Sabiduría a la Madre de Dios en cuanto imagen de la Iglesia, fundada por Cristo y asistida por San Juan el Bautista, el primer sacerdote, que sirvió de lazo entre la

Antigua y la Nueva Ley. Ella surge frente a la sinagoga, representada aquí por el mono, animal que simboliza la lujuria y la gula, y en general el pecado, que la nueva Eva superó. Pero no acaba aquí la inspiración bíblica, porque la Sabiduría es un río que lleva al paraíso, y este

el texto bíblico, y el talento de Joan de Borgunya hicieron posible la creación de una obra compleja y original, tanto por su aspecto plástico como por el intelectual, cuya clave está en el bello texto que nos muestra la Virgen.



Maestro de Bonastre. *La Anunciación*. Detalle.

río "se hizo un mar", según se expresa al final del capítulo 24 del *Eclesiástico*. Por ello vemos tras de la Virgen sedente un paisaje acuático que no hace referencia a Belén, sino a los versículos del citado texto bíblico. La alusión final a la Iglesia queda corroborada por las figuras de los Padres de la Iglesia Latina, que reciben su sabiduría de Ella, iluminados por Ella a la orilla de ese "río" o "mar". La conjunción de un teólogo, que buscó

Menos conocido y más familiar para mi es el cuadro de *Nuestra Señora de la Sapiencia*, de la capilla universitaria de Valencia. A principios del siglo XVI se hicieron reformas en la capilla del Estudi General y en 1513 los jurados de la ciudad acordaron hacer un retablo para colocar la imagen mencionada, pintada por Nicolás Falcó, en 1517. La composición obedece al modelo de la "sacra conversazione", tan frecuente en la pintura

italiana medieval y renacentista: aparecen una serie de figuras en torno a la imagen sedente de la Virgen, con el Niño en sus rodillas en acto de bendecir; el trono —*Sedes Sapientiae*— está flanqueado por dos grupos de ángeles, de pie, y en primer término están sentados los santos copatronos de la Universidad: Lucas Evangelista y Nicolás Obispo. Cada personaje o grupo tiene su correspondiente inscripción, salvo el santo obispo que muestra un libro abierto.

La protagonista es la Virgen, concebida, según Benito Goerlich, como Trono de la Sabiduría. El Niño y Ella sostienen con su mano una inscripción tomada del *Libro de la Sabiduría* (6, 27): ACCIPITE DISCIPLINAM PER SERMONES MEOS ET PRODERIT VOBIS, cuya traducción reza: "Recibid la instrucción por medio de mis palabras, porque os será más provechosa". En relación con María están los dos grupos de ángeles, y el de la derecha tiene una inscripción que continúa con la idea anterior: DOCTRINAM DISCIPLINAE DEI EST ET ELECTRIX OPERUM ILLIUS, tomada de la misma fuente bíblica (7, 4) y que se traduce así: "Porque es Maestra de la Ciencia de Dios y la Directora de sus obras". Los ángeles del costado izquierdo muestran la conocida sentencia de los *Proverbios* (9, 1): SAPIENTIA EDIFICAVIT SIBI DOMUM, es decir: "La Sabiduría ha edificado para sí una casa", con alusión clara a María, que tuvo en sus entrañas a Cristo, que es la Sabiduría Divina Encarnada. Tramoyeres quiso ver en estos dos grupos de tres ángeles cada uno, una representación alegórica de las seis facultades universitarias creadas por el Papa valenciano Alejandro VI, pero esta interpretación era arbitraria, como ya señaló Post. Más correcto es pensar en María como Trono de Salomón de acuerdo con el texto bíblico, y las seis gradas se corresponden con la seis virtudes que tenía la Virgen en el momento de la Encarnación de Cristo: Soledad, Modestia, Prudencia, Virginidad, Humildad y Obediencia.

El mensaje iconográfico del conjunto se cierra con las figuras de los dos santos. San Lucas exhibe una inscripción tomada de su Evangelio (11, 28): BEATI QUI AUDIUNT VERBUM DEI ET CUSTODIUNT ILLIUS, lo que se traduce así: "Dichosos los que oyen la Palabra de Dios y la ponen en práctica". El sentido se completa con el mensaje de San Nicolás, que no tiene inscripción sino un libro abierto, con dos textos, tomados del Evangelio de San Lucas (6, 36) y de la

Leyenda Dorada sobre un pasaje de su vida cuando evitó la deshonra de tres doncellas, a las que aluden las tres bolas doradas que presenta en su mano.

Imágenes y textos están compuestos en armonía y coherencia, las mismas que vemos en los códices de la Edad Media; es un conjunto pedagógico, aunque dirigido a un público universitario, que podía "leer" fácilmente el mensaje. Esta imagen hubiera resultado incomprendible en una capilla rural. Claramente, las inscripciones determinan el nivel cultural del público. El lenguaje habitual de las inscripciones fue el latín, pero desde el siglo XVII, con la popularización de las normas de la Contrarreforma será más frecuente ver las inscripciones en castellano, valenciano o incluso en nahuatl, tal como las he transcrito del retablo de Santa Cruz de Tlaxcala (México), ya iniciado el siglo XVIII.

¿Cuál es el lugar preferido para las inscripciones o textos? Las hemos visto en su soporte favorito, el libro abierto, pero también figuran en banderolas o filacterias, que los personajes exhiben con sus manos para indicar que su mensaje es importante; otras veces se puso la frase a la altura de la boca para señalar que tal mensaje fue expresado verbalmente por él. A veces, en los cuadros devocionales se usó el marco para presentar la cita bíblica o la jaculatoria que el fiel debía de pronunciar verbal o mentalmente. Por mencionar una, recordaré la inscripción, que a manera de jaculatoria, consta en el marco de la *Coronación de espinas* de un imitador de El Bosco, en el Museo de Valencia. El cuadro perteneció a doña Mencia de Mendoza, esposa de Enrique de Nassau, y tal vez ella mandó ponerla. Reza así: O BONE IESU! PER CORONAM HANC SPINEAM QUAE TUUM MULTIS PUNCTURIS VERTICEM DIVULNERAVIT... (Oh, Buen Jesús! Guárdanos para la vida eterna por esta tu corona de espinas que hirió con muchas punzadas la cabeza, etc.) Este texto como se aprecia no sigue el relato evangélico, se trata de una jaculatoria del alma conmovida por la meditación de la Pasión, especialmente en el trance más doloroso de la Coronación de espinas. Fue, pues, la inscripción un recordatorio para sensibilizar el alma ante los dolores de Cristo. Era el método propuesto por la "devotio moderna", y que desde la Contrarreforma fue habitual ya en cuadros, en relieves o en grabados destinados al fomento o práctica de la oración mental.

No quisiera pasar por alto el papel fundamental que representan algunas inscripciones como clave de la

lectura iconológica, ya de un cuadro o de todo un edificio. Ya me dispensará el lector que recurra a ejemplos que me son familiares, en este caso la archifamosa Lonja de Valencia. El nuevo edificio fue empezado en 1483, aunque su construcción con el adjunto edificio de El Consulado se demoró hasta 1548. Su parte más significativa es la Sala de Contratación, espacio de tipo "hallenkirche", que reunía a los comer-

Esta frase es clave para interpretar La Lonja como Templo del Mercader Cristiano. Es templo, pues su tipología es la de una iglesia, y la portada principal, dedicada a María, en su iconografía presenta a Ella como vencedora de los vicios y pecados opuestos a la mentalidad evangélica. Este programa presenta una clara dicotomía entre lo terrestre y lo celeste: la Virgen es la expresión máxima de la Virtud, pura e inmaculada,



Maestro de Bonastre. *La Anunciación*. Detalle del libro.

ciantes para sus transacciones. Todavía el edificio del comercio carecía de una tipología adecuada y su forma es la de un espacio eclesiástico con dos portadas góticas, una dedicada a la Virgen y otra a Cristo. En esas naves, a la altura de las bóvedas, hay un friso que recorre interiormente el edificio y en epigrafía renacentista se puso esta inscripción: INCLYTA DOMUS. SUM ANNIS EDIFICATA QUINDECIM..., etc. Se señala que La Lonja es una "casa famosa", que lleva ya edificada quince años. Se advierte a los ciudadanos de Valencia que vean cuán bueno es el comercio que no lleva fraude y el comerciante que no usa de su dinero con usura. Y concluye: "El mercader que viva de este modo rebozará riquezas y gozará, por último, la vida eterna".

que se levanta sobre los vicios y pecados de los hombres. El templo lo habita el mercader cristiano, y sobre su actividad pesa la tradicional condena evangélica, especialmente contra la usura, al punto que santo Tomás dirá que el dinero es un bien improductivo, y, por tanto, el pecado de usura se comete al lucrarse con los préstamos. Estas ideas fueron cambiando y a finales de la Edad Media se admite que el cristiano puede dedicarse al comercio, y, si no practica la usura y el fraude, podrá alcanzar la vida eterna, como recuerda la inscripción. Por tanto, en el mencionado texto, repetido dos veces, tenemos la clave de lo que significa este edificio profano dentro de un contexto religioso.

Para terminar estas digresiones en torno a las

interferencias del arte, la escritura y la literatura, es obligado referirse a la Emblemática, que es una ciencia bifacial, tanto se refiere al arte como a la literatura, pues desde su origen ella fue creación de un poeta, Alciato, y de un pintor, Breuil. El emblema por naturaleza fue un fenómeno gráfico y literario, por ello, además de depender del mote, lema o "inscriptio", que dio título al emblema, consta de una "pictura" o imagen visual, que mueve la sensibilidad del espectador, y de una "subscriptio" con los versos del epigrama, que a veces amplían en prosa durante varias páginas el concepto del emblema. Como decía Francis Bacon, el emblema consiste en reducir conceptos intelectuales a imágenes sensibles, porque éstas se fijan mejor en la memoria. Saavedra escribió así en la dedicatoria de su conocida obra al príncipe Baltasar Carlos: "Serenísimo Señor: Propongo a vuestra alteza la *Idea de un príncipe político-cristiano*, representada con el buril y la pluma para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de vuestra alteza en la ciencia del reinar, y sirvan las figuras de memoria artificiosa".

El siglo XVI, siguiendo una larga tradición simbólica e iconográfica, supo unir armoniosamente una imagen visual con sus correspondientes significados, así, los libros de emblemas contribuyeron a codificar las imágenes de una época determinada en su preciso significado. Con ello tenemos la emblemática como la fuente más objetiva para la interpretación de la historia tanto literaria como artística. Alciato y otros emblemistas vieron el emblema como dotado de cuerpo y alma: el cuerpo era la pintura o grabado, y los textos desempeñaron el papel de alma del emblema; por tanto, hoy al analizarlos deberemos tener en cuenta la representación y su formulación literaria. La Contrarreforma vio en el emblema la finalidad de hacer asequibles las verdades éticas y religiosas. Más que una técnica de enseñar a leer fue, sobre todo, una técnica de persuasión,

gracias a la puesta en práctica del "utile dulci" horaciano. Esta técnica en manos de los jesuitas se convirtió en un instrumento político-religioso, que se difundió a través de los tratados, y ello explica que la mayor parte de los libros ilustrados del siglo XVII fueran obra de la Europa católica. Se continuaba con ello una tradición de la Iglesia medieval, que tanto propició la objetivación mental de los vicios y virtudes a través de la iconografía plástica, ya en los templos o en los códices.

Es de sobra sabido que el estudio del texto emblemático interesa poco, pues como se conoce es de escasa calidad literaria; lo que interesa es el emblema en su conjunto como forma de pensamiento o estructura artística, tanto en la poesía como en la narrativa o el teatro. Como ha señalado Aurora Egido, la técnica emblemática enseñó a muchos poetas un sistema compositivo que se repite tanto en la literatura como en la pedagogía, en los sermones, en la meditación ascético-mística y en la fiesta pública. Este sistema sirvió para componer portadas o libros enteros, novelas, obras teatrales, pinturas y esculturas. El género que más se vio favorecido por la técnica emblemática fue el teatro, tan desarrollado en las cortes europeas de carácter absolutista, lo que se explica por la conjunción viva de la imagen visual con el texto hablado. Por lo que respecta a nuestro teatro, hace más de tres decenios que McCready exploró el tema emblemático en las obras de Lope de Vega; esta investigación daría resultados sorprendentes de llevarse a fondo en Calderón.

Espero que los ejemplos señalados lleven al ánimo del lector cuán importantes son las inscripciones. Ellas merecen un estudio monográfico para subrayar la relación Arte-Literatura; cuadros de los siglos XIX y XX, aún cuando no tengan inscripciones, se adivina que el argumento responde a una formulación literaria, y aún su último eco lo podemos encontrar incluso en el arte abstracto.

BIBLIOGRAFÍA

S. Sebastián: Mare de Déu, amb el Neu Jesus i Sant Joanet, en *L'època dels genis*, Barcelona, 1988, pp. 108-112.
S. Sebastián: *Iconografía medieval*. Ed. Etor. San Sebastián, 1988.
E. Panofsky: *El significado de las artes visuales*, tr. Buenos Aires, 1970.

E. Mâle: *L'art religieux du XII siècle en France*, París, 1966.
A. Grabar: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, tr. Madrid, 1985.
Biblia Pauperum, edición facsimilar de la Apostólica Vaticana. Ediciones Encuentro. Madrid, 1983.

L. Réau: *Iconographie de l'art chrétien*, vol. I. París, 1956.
G. Schiller: *Iconography of Christian art*, I, 42. Londres, 1971.
D. Benito Goerlich: *Nuestra Señora de la Sapiencia, patrona de la Universitat de Valencia*. Valencia, 1989.

S I G N O S

DE EXPRESIÓN Y POESÍA VISUAL DE RICARDO UGARTE

MARÍA SOLEDAD ÁLVAREZ MARTÍNEZ

"Zureganantz naramaten boiek
haizearen begalak dira" (1)

CON LA INTEGRACIÓN DE ESTE poema de Gabriel Aresti en una serigrafía (2), Ricardo Ugarte comienza en 1979 una nueva etapa de su actividad plástica en la que palabra e imagen actúan a modo de elementos complementarios en la configuración y significación de la obra.

Escultor del hierro, autor de creaciones geométricas no exentas por ello de lirismo, Ricardo Ugarte de Zubirrain se constituye dentro del País Vasco en el directo heredero de las preocupaciones oteizianas relativas a los espacios escultórico y poético (3). Del mismo modo que la poesía constituyó para Oteiza una actividad paralela al desarrollo de su labor escultórica experimental (4), forma parte de la creación ugartiana con notable antelación a su incorporación en la obra plástica. Por otra parte, así como Oteiza aplica sus teorías espacialistas en su escritura experimental al multiplicar los vacíos (blanco del papel) entre la forma visual de las palabras, Ugarte, por vías independientes del maestro vasco, llega, a su vez, a logros personales dentro de la poesía visual, que desarrolla fundamentalmente en la última década.

Como en tantos creadores del siglo actual, la actividad plástica y literaria son compaginadas hasta llegar a confluír, en la obra de un artista conocido fundamental-

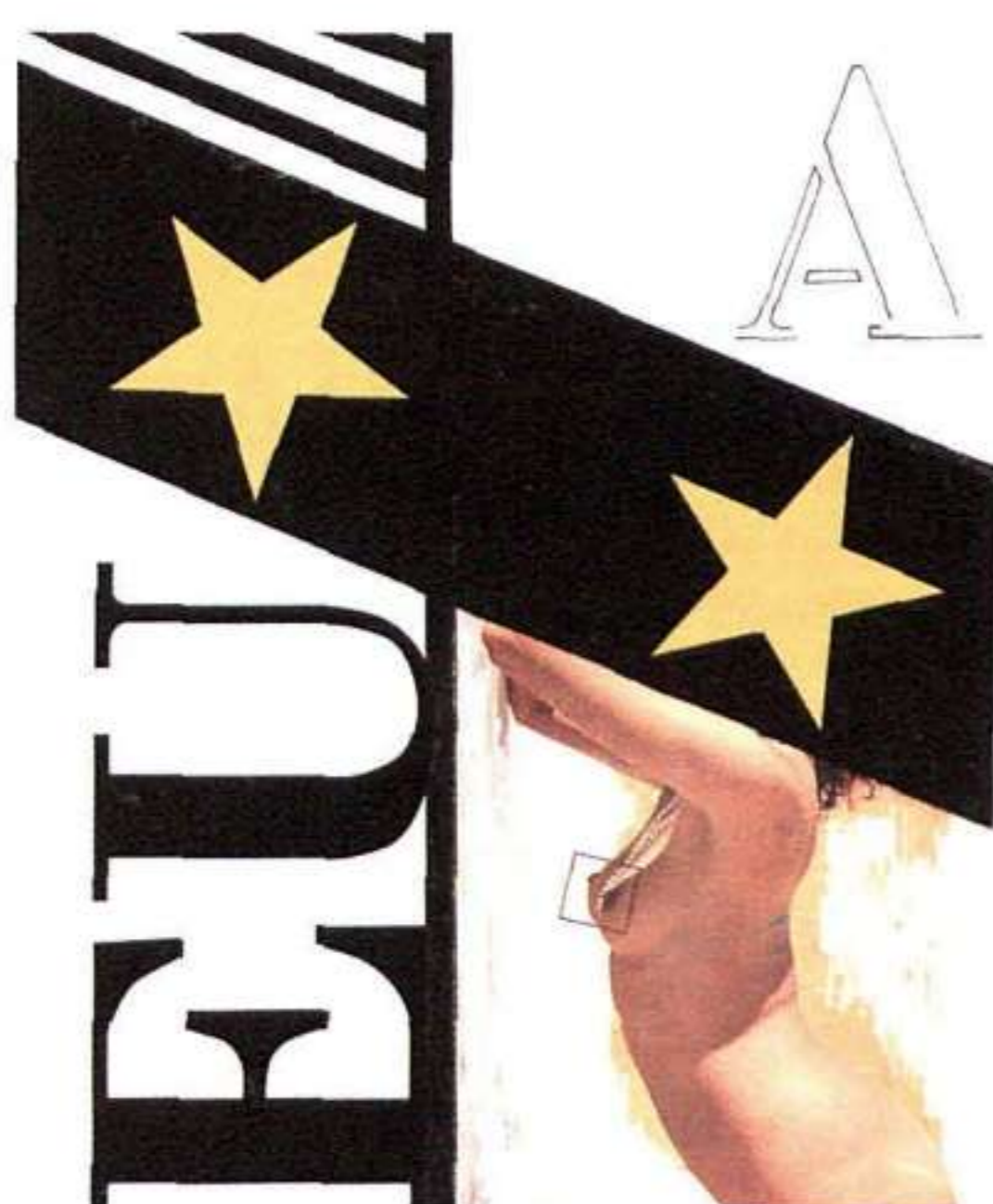


mente por su trabajo escultórico, que, sin embargo, busca la comunicación a través de medios expresivos diversos, desde la escritura (poesía y ensayo), y a través de la pintura, escultura, grabado, serigrafía y fotopintura hasta la poesía visual (5).

Desde que los *Caligrammes* de Apollinaire hicieran uso de la forma visual de la palabra y su colocación sobre el papel para dotar de cualidades plásticas a la composición literaria, fueron muchos, y siguen siéndolo, los escritores y plásticos que desarrollaron un actividad relacionada con el discurso texto-imagen. Se hace imprescindible la cita de Mallarmé, tan ampliamente homenajeado y admirado por el introductor de las corrientes de vanguardia en Euskadi, Jorge Oteiza (6).

Y en Euskadi, aunque en fecha tardía como en el resto de España, salvo excepciones destacadas (7), se acusa la proyección de la nueva poesía a partir de las composiciones oteizianas y de la celebración en la Galería Grises de Bilbao de una Exposición de Poesía Concreta en 1965, seguida en 1966 de la Exposición Internacional de Poesía de Vanguardia en San Sebastián (8), fechas que coinciden con la iniciación de Ugarte en el mundo de la plástica (9).

Su creación literaria se gesta desde los primeros momentos como actividad paralela a la pictórica y escultórica. Dentro de ella, surgen el ensayo (10) "como un proceso de decantación de datos y análisis de éstos con relación al entorno o al medio en que se producen"



Europa. Collage, 1988.



Ruz. Poemario Itxas-Burny, 1982.



Diversos signos de expresión. Collage, 1988.

y la poesía a "través de vivencias directas o ensoñaciones que dan fe y modifican una realidad exterior" (11)

Las revistas "Kurpil" y "Kantil", con las que colaboró en los últimos años de la década de los años setenta, dan muestra hasta qué punto la poesía forma parte primordial de los medios de expresión de este artista vasco, aunque la casi totalidad de sus poemarios permanezcan inéditos: *Poemas anteriores* (1962), *Silencio de Eternidades* (1976), *Aylux* (1979), *Cuerpo de Arena* (1979, sin concluir). Solamente *Itxas-Burny* se llega a editar en 1982 (12).

Con independencia de que los poemarios citados entren o no en el campo de la poesía visual, mantienen en todos los casos una estrecha interdependencia con su actividad plástica. Las series escultóricas de "Loreas" y "Huecos habitables" están tratadas con un lenguaje poético en *Silencio de Eternidades*, lo mismo que sus "Aleteos" escultóricos tienen una proyección poética en *Aylux*.

Pero en *Aylux* se hace ya algo más que describir poéticamente una escultura o una serie de ellas. Sin perder aún el discurso semántico, la composición literaria empieza a adquirir valores plásticos al enriquecerse el soporte del texto con formas tomadas de secuencias escultóricas, y con letras adoptadas, antes que por su significado, por su grafismo sígnico.

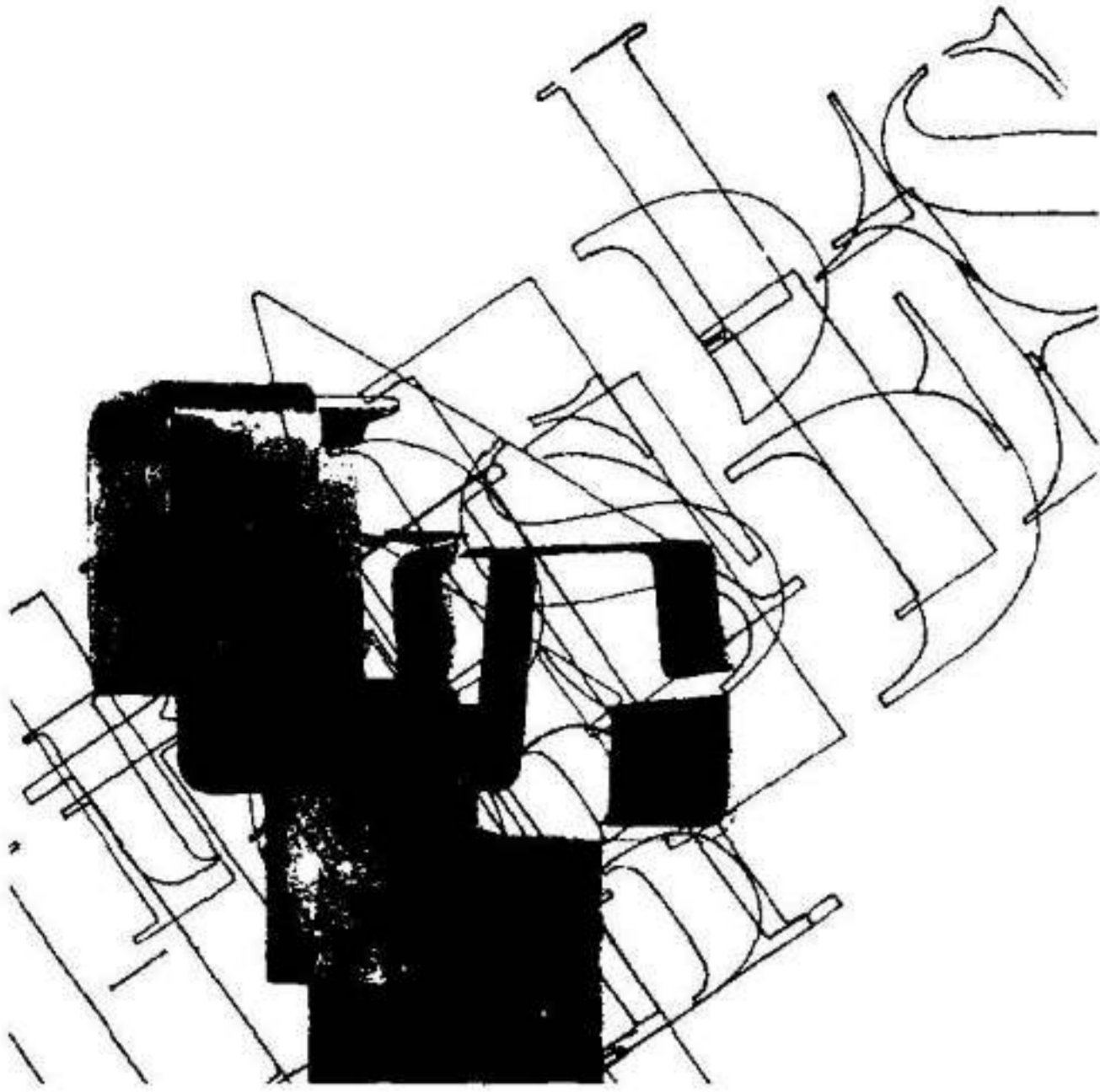
Con este poemario y la serigrafía "Homenaje a Aresti" se aprecia, desde 1979, una interacción de los campos literario y plástico que se proyecta en la poesía visual posterior y en varias series de pintura sobre cartulina, collages, serigrafías y fotopinturas.

Las obras estampadas por procedimiento serigráfico

en las que texto e imagen coexisten como formas de expresión cuentan con precedentes en series de años anteriores. En 1978 se introducen dos innovaciones en este tipo de creaciones: el triunfo de la monocromía, frente al carácter policromo anterior, y la aparición de grafismos. Las formas geométricas que parten de sus esculturas (con frecuencia de fotografías), estampadas en negro sobre cartulina marrón, aparecen en 1978 en serigrafías inspiradas en los "Huecos habitables", pero es en el "Homenaje a Aresti" donde a los elementos formales se superpone un texto.

A la mencionada serigrafía se suman numerosos catálogos e ilustraciones de libros y revistas realizados por el mismo procedimiento que aquí no procede enumerar. Sirvan de ejemplo los catálogos de Ugarte en *Arteder'83* y de su antológica en *Pasajes de San Pedro*, donde sobre cartulina marrón, similar a la de la serie serigráfica de 1978, se estampan textos alusivos a su trayectoria artística, poemas del propio escultor y un escrito autógrafo de Henry Moore, que, con las secuencias fotográficas de algunas piezas escultóricas, se construyen a modo de complejo collage con interacción de texto e imagen.

Dentro del capítulo de las ilustraciones, al margen de sus colaboraciones en las revistas literarias "Kurpil" y "Kantil" en las que aún no aparece la síntesis texto-imagen, merece destacarse la parte gráfica de los "Cuadernos de Alzate" (13) donde nuevamente se complementan signo e imagen a partir de collages formados por fotografías de esculturas intervenidas con la incorporación de las letras de UGARTE. Cada una de



Huecos habitables. Poemario Itxas-Burny, 1982.

las seis ilustraciones introduce una de las letras del apellido y señala el comienzo de un artículo.

Las dos series de cartulinas que con los títulos "Poesía Visual" y "Homenaje a Picasso" ofrecen planteamientos afines a los expuestos datan de 1979. La primera de estas series parte de las modulaciones escultóricas del aleteo *Aylux*. En ella, las referencias formales y el ritmo modular de la escultura citada se ven enriquecidos con la introducción de poemas propios. Éstos, pueden subyacer en el fondo de la obra o tomar el papel de protagonistas con una potenciación del significante sobre el significado.

En general, estas cartulinas se trabajan a partir de plantillas y estarcidos. La interrelación modular de planos y la aparición de fundidos de color se consiguen por medio de sprays. En ocasiones las cartulinas se enriquecen con el collage que permite aplicar recortes de prensa de grafismos ajenos a la escritura occidental con el fin de potenciar los valores formales de los signos.

La serie "Homenaje a Picasso" conjuga referencias gráficas del "Guernica" con textos de prensa introducidos como forma.

Las fotopinturas de 1979 parten de un soporte fotográfico en el que figuran sugerencias de "Aleteos" o detalles del cuerpo femenino que se intervienen plásticamente con la superposición del grafismo poemático. Mantienen estrecha relación formal con las cartulinas y de contenido con el poemario *Cuerpo de Arena*, iniciado ya en 1979 y aún inconcluso en la actualidad. Independiente de la poesía visual, este poemario gira en torno a los vocablos árabes persistentes en nuestra

lengua, con ilustraciones que parten del cuerpo femenino y de las ondulantes dunas de arena del desierto.

Producto de preocupaciones estéticas próximas a las de serigrafías, cartulinas y fotopinturas, la poesía visual surge dentro de la producción ugartiana en las mismas fechas que aquéllas, con tres momentos fundamentales: 1979, 1982 y 1986, fechas de los poemarios *Aylux* e *Itxas-Burny* y del poema visual *Jorge Oteiza*.

El primero de ellos parte constantemente del grafismo de unas letras liberadas de las palabras como complemento espacial del texto poemático, que se mantiene intacto en todos los casos. El contenido de algunos poemas hace alusión a piezas escultóricas, pero la referencia formal a la escultura apenas existe, o está suficientemente intervenida como para resultar irreconocible. Subyacen, no obstante, formas geométricas superpuestas que dan origen planos alternantes con espacios vacíos. Se trabajan éstos a partir de plantillas y estarcidos, como las letras, sobre los que se aplica la pintura en spray siguiendo un proceso similar al de las cartulinas de la serie "Poesía visual".

El tratamiento difiere en *Itxas-Burny*, donde reaparece nuevamente la silueta escultórica. El propio título *Mar y Hierro* es reflejo de los contenidos: series escultóricas de inspiración portuaria y marinera ("Noray" y "Anclas", estas últimas contemporáneas del poemario (14), junto a las "Estelas", "Distorsiones" y "Huecos habitables" anteriores, o simples referencias lineales al movimiento ondulante del mar y al módulo cúbico de su escultura. Y como elementos formales yuxtapuestos a los escultóricos, las letras, potenciadas en su capacidad de definir y enriquecer las composiciones y de acentuar los valores dinámicos.

El poema-homenaje *Jorge Oteiza* introduce como novedad respecto a las series de poesía visual anteriores, la constitución del círculo como elemento formal preferente a partir del propio nombre de Oteiza, en la línea de la más pura concepción de la poesía concreta y con clara intencionalidad de significados en la unión de los aspectos formal y gráfico, aclarada por la dedicatoria autógrafa del escultor al maestro vasco.

De creación más reciente (1988-90), los collages se realizan en su totalidad a partir de los recortes de papel ilustrados con los desnudos femeninos no exentos de erotismo, que se pueden conjugar con fotografías de esculturas. La conexión entre siluetas escultóricas y desnudos se produce a través de limpios trazos lineales

y del grafismo de las letras. La serie "Europa", conmemorativa de la Comunidad Europea, a la que aluden las estrellas además de las letras, y los collages no seriados "El leve transcurrir del tiempo", "Tiempo erótico" y "Diversos signos de expresión", responden con ligeras variantes formales a los mencionados presupuestos.

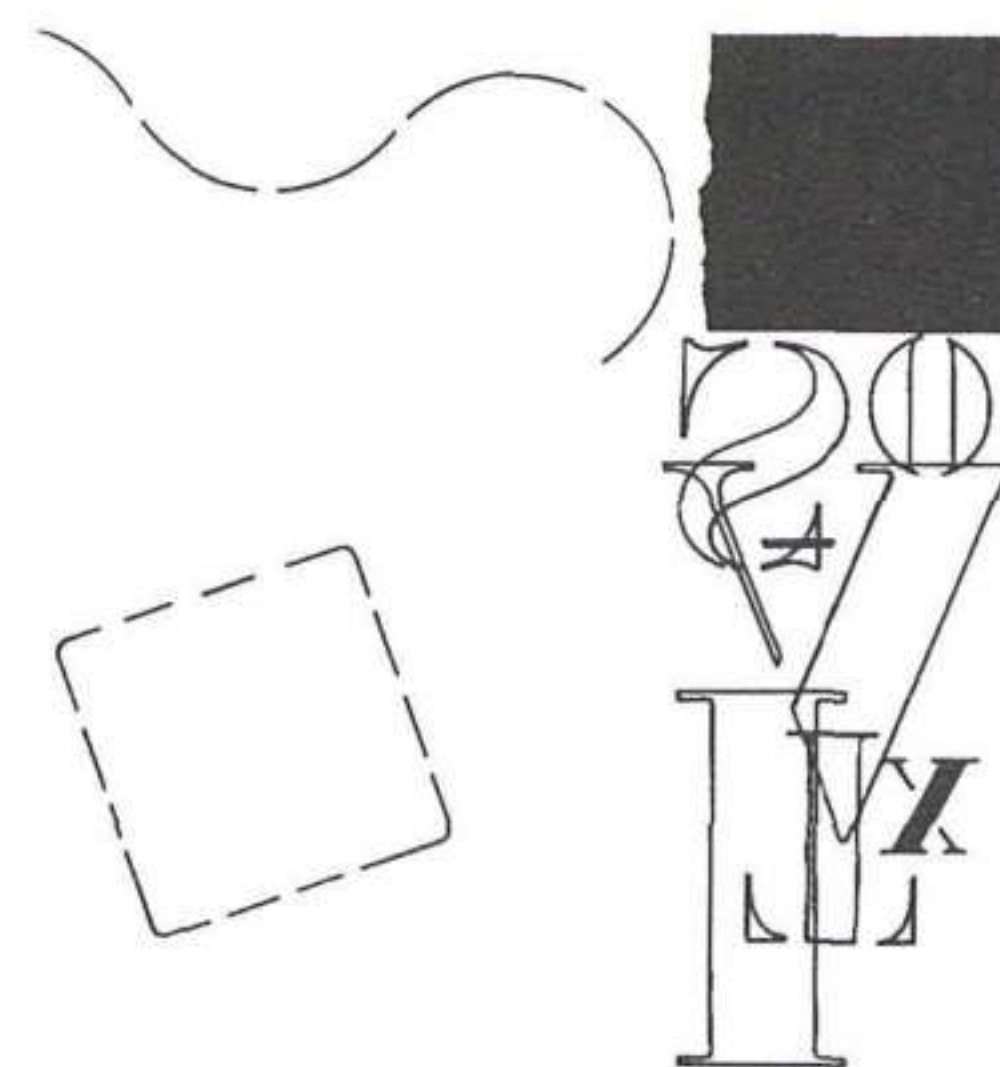
Las fotos (1981-1982) trabajadas sobre collages intervenidos gráficamente y fotografiados, constituyen otra versión de la conjunción ugartiana de imagen-signo, con apoyo en las técnicas del collage y la fotografía. En este grupo el artista renuncia a toda intervención posterior, constituyendo el producto fotográfico el resultado final de la obra.

Escritura ugartiana: función semántica y valor plástico

La incorporación del texto en la plástica de Ugarte no responde en todos los casos a la misma intencionalidad. Los contenidos pueden primar sobre las formas, pero en la mayor parte de las series mencionadas, a la carga semántica, que incluso puede llegar a desaparecer, se antepone los valores formales.

El discurso natural del lenguaje se mantiene en las composiciones de *Aylux*. Sus textos están referido aún a temas como el tiempo, el espacio, la libertad, la angustia, el amor..., que, sin embargo, se acompañan de signos gráficos con valor puramente formal. Pero estos signos no surgen al azar, su elección refleja también una intención temática al extraerse de frases o palabras del texto poético que ven así reforzada su fuerza y significado: los grafismos de "La idea galopando" están entresacados de los dos primeros versos del poema; la H repetida tres veces en otro de los poemas se extrae de "hidra" que figura en el primer verso y constituye el elemento fundamental de la composición, etcétera.

Pero también aparecen en otras páginas del poemario letras sin relación con el texto. Se puede apreciar una preferencia por la A, la Z y las letras que componen su apellido U, G, A, R, T, E. La elección de dichos grafismos depende por un igual de aspectos formales que de otros simbólicos. A la idea de autoafirmación de su intervención en la obra a través de los signos de su firma, que no tienen por qué aparecer agrupados y en su totalidad, en la elección de la A y Z no le escapa al artista la carga simbólica de principio y fin.

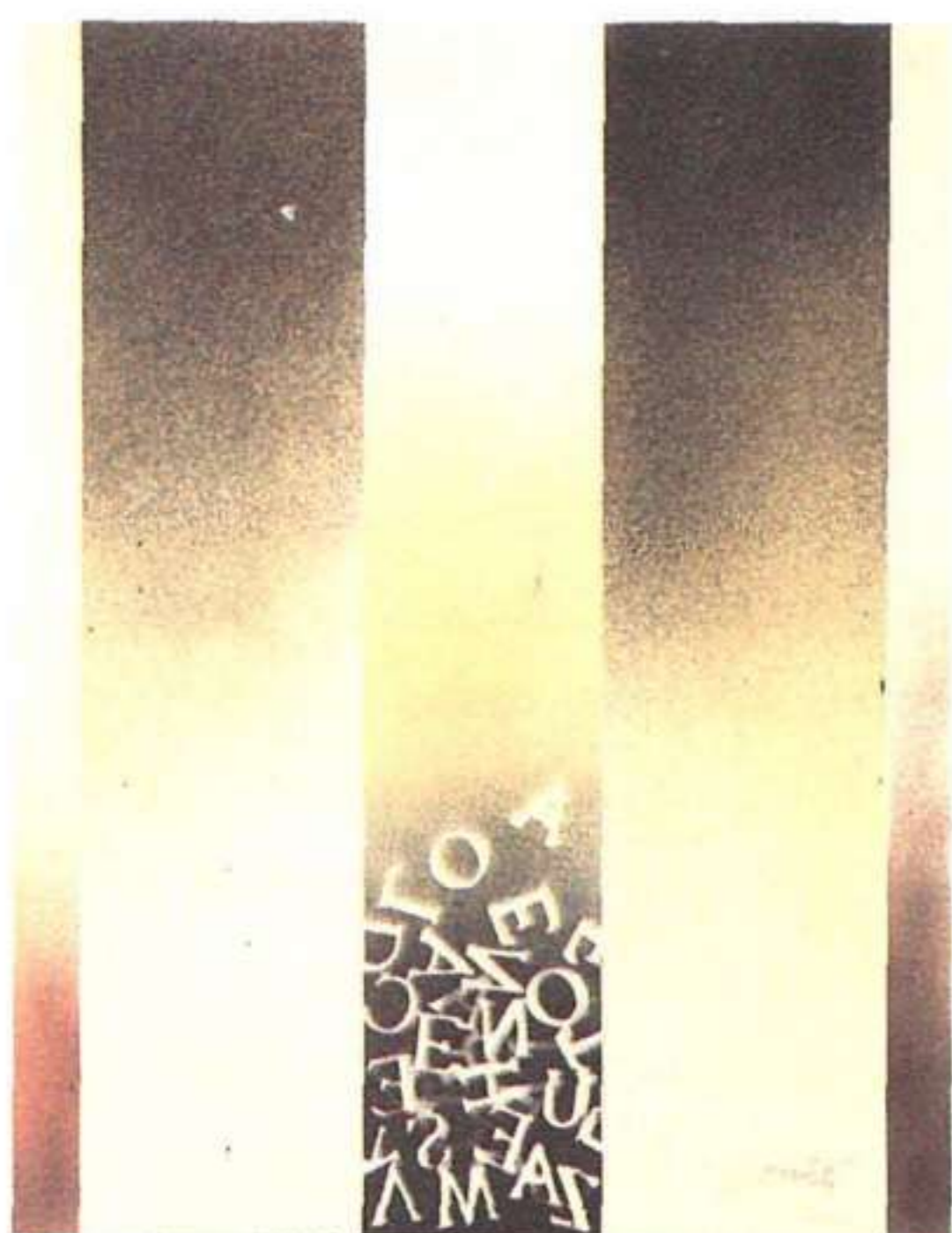


Itxaso. Poemario Itxas-Burny, 1982.

El contenido puramente semántico del texto sólo es apreciable, por tanto, en los poemarios anteriores a 1979. En *Aylux*, sin desaparecer, se ve enriquecido por la valoración plástica de los signos. Y es esta última la que desempeña una función preponderante en *Itxas-Burny*. En este libro de poesía visual desaparece el discurso habitual, ya que los signos están dotados de valor por sí mismos. No se escribe sobre temas concretos, se proponen estructuras que son en sí contenidos. La posible lectura de estos poemas visuales parte siempre del carácter complementario de segmentos textuales, palabras fragmentarias e imágenes escultóricas, pero, al introducir también vocablos en euskera, surge un nuevo código de lenguaje, cuyas dificultades de interpretación inciden en la preponderancia de los aspectos formales.

Como expuso Isidore Isou (15) en 1947 referido a los *Letristes*, Ugarte en *Itxas-Burny* destroza las palabras, propone nuevas partículas para la poesía y versifica las letras. El paso siguiente en la síntesis plástico-poética, el de superar las formas abstractas o figurativas, aún presentes junto al grafismo de las letras en *Itxas-Burny*, para proponer un nuevo lenguaje basado en el signo, lo da el artista vasco en el poema-homenaje *Jorge Oteiza* (16).

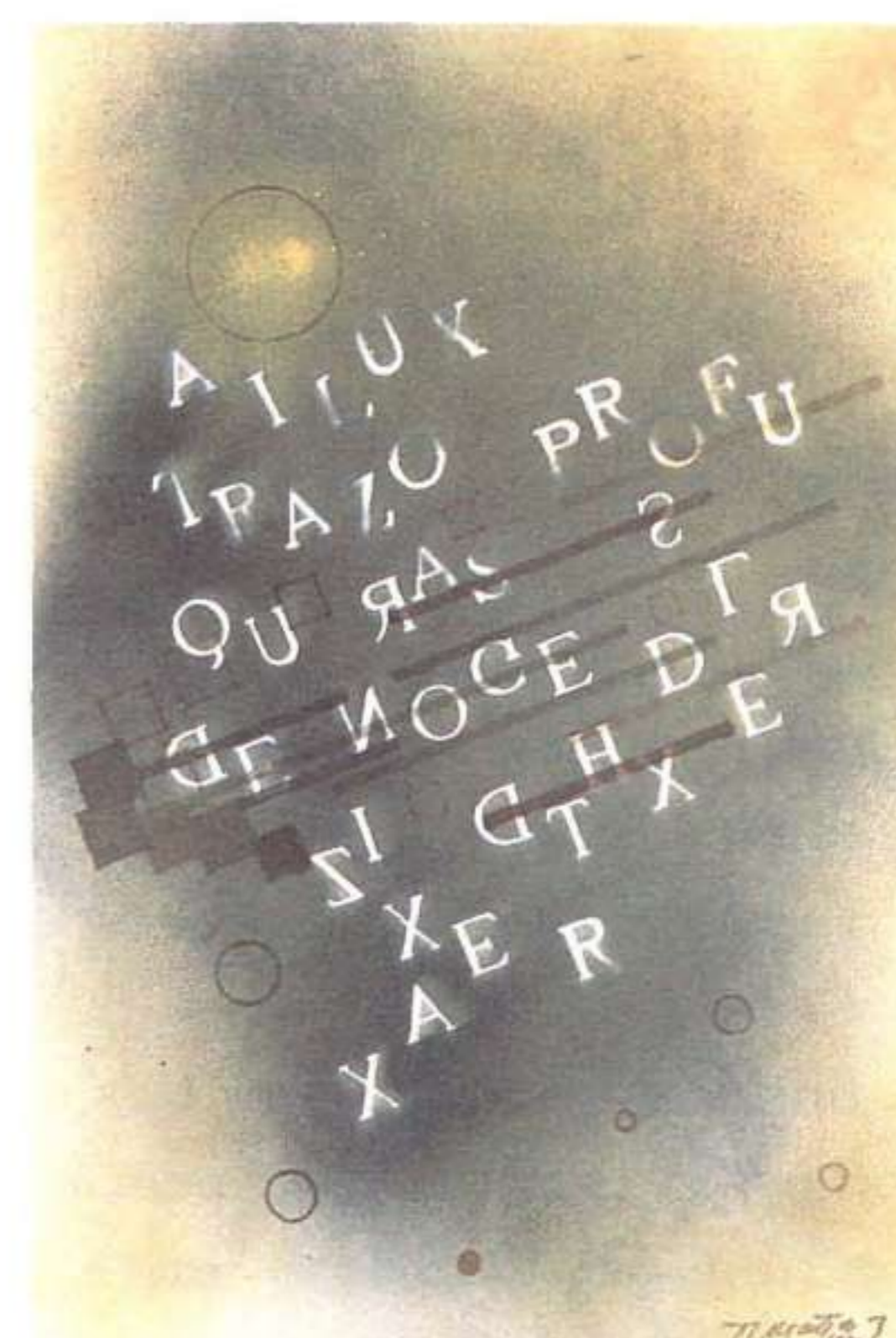
Al modo de Finlay en su poema *Homenaje a Malevich*, o de Kolár en su *Brancusi*, Ugarte trata de captar la esencia del pensamiento estético oteiziano en



La vertical del lenguaje. Cartulina. Serie 1979.



Aleteo. Cartulina. Serie 1979.



Aylux. Cartulina. Serie 1979.

la composición realizada con su nombre. Haciendo uso de la palabra como forma y significado simultáneamente, diseña el círculo simbólico de toda una teoría metafísica del espacio formulada a partir del cromlech como ámbito sagrado y protector (17).

En este poema de 1976 no existe grafismo alguno ajeno a la propia escritura. Bajo el elemento regidor de la composición, el círculo originado por el texto "Jorge oteiza", *letras definidas por el trazo lineal, elementos livianos evocadores de la chapa de acero que delimita los espacios experimentales de las "Cajas vacías" o "Cajas metafísicas"* (18), con claro predominio del blanco del papel (espacio vacío), aparece el texto conmemorativo autógrafo de Ugarte alusivo a la lucha oteiziana de la defensa de una cultura autóctona vasca: "Soñamos contigo a un Pueblo / desde el cromlech de la Poesía".

Los valores semánticos y estéticos de la escritura en la poesía visual ugartiana hasta ahora expuestos son también válidos para las serigrafías, cartulinas y fotopinturas. Por otra parte, los textos son de creación propia en todos los casos, a excepción de la serigrafía "Homenaje a Aresti", en ella elige unos versos de este poeta acordes con las formas del aleteo que acompañan.

En los collages, los signos se buscan también con intención temática y sentido aclaratorio de la composición texto-imagen. En la serie "Europa" se recurre a las letras E, U, A, para facilitar la lectura.

Sentido explicativo o indicativo tienen del mismo modo los textos incluidos en la serie de "fotos", sirva de ejemplo "Cuerpo de Arena", concebida como portada del poemario más reciente. Sin embargo, es en algunas de estas fotografías donde el significado de los signos desaparece totalmente al producirse una intervención, fragmentación y recomposición de las letras hasta hacer de ellas unos signos autónomos.

La letra como imagen

En la tipografía ugartiana se impone la sobriedad gráfica, de base geométrica, directamente relacionada con su universo creativo dentro del geometrismo espacialista y conforme con toda una tradición de escritura de vanguardia desde Balla, Boccioni y Marinetti hasta Maiakowsky, Malévich, Schwitters, Lissitzky y tantos otros constructivistas.

En la línea de determinados presupuestos de los movimientos de vanguardia rusos preocupados por la aproximación de arte y vida y por la relación de arte e industria, Ugarte muestra una preferencia por la letra no culta, extraída de embalajes y paquetes de uso industrial. Como en ellos, el diseño de la letra viene dado por plantillas que a través del estarcido dan como resultado dos tipos de soluciones: siluetas gráficas entintadas en toda su superficie y grafismos lineales.

Estos últimos, muy utilizados en *Itxas-Burni*, a través de las superposiciones, consiguen secuencias gráficas de gran variedad formal y diferentes códigos de lectura.

En la alternancia de letras entintadas y grafismos lineales se produce una valoración del espacio con equivalencias en las alternancias masas-vacío escultóricas, que, a su vez, se proyectan sobre el campo espacial indefinido: la superficie del soporte en estas obras bidimensionales, equivalente al espacio circundante de la escultura.

La superficie soporte puede ser una hoja cuadrículada que orienta o dirige el campo de acción de los signos.

En lo referente a las formas, las letras se eligen y componen en función de su dinamismo y expresividad. Ugarte es consciente del interés formal de la Z, tan repetida en todas sus creaciones, como elemento gráfico gestual, dotado de gran expresividad y potencia formal.

Gestualismo y fuerza, expresiva y dinámica se ven acentuados por las composiciones a base de ejes diagonales y de superposición de letras, aspecto este

último que cuenta con precedentes también en las construcciones de sus series escultóricas de los años setenta, en las que la resultante escultórica final era producto de la superposición y construcción de varios módulos dotados de su propio espacio.

Mediante este tipo de procedimientos que combinan grafismos diferentes por su tipografía, forma y entintado; construcciones de signos con todas las variantes posibles de composiciones diagonales y superposiciones; técnicas diversas que van desde el simple empleo de las tipografías de la máquina de escribir al estarcido, collage, fotocomposición y reproducción serigráfica, el campo espacial de la página se libera de la sintaxis verbal del texto para pasar a depender de la sintaxis visual. Las letras se independizan del lenguaje, las palabras se mueven en libertad y en su calidad de significantes se ven dotadas de un contenido formal. En la interpretación de estas obras, la lectura ha de dejar paso a la visión, o, más exactamente, lectura y visión han de formar un todo único.

NOTAS

(1) "Esas que me llevan a ti / son las alas del viento".

(2) El "Homenaje a Aresti", pertenece a la serie de serigrafías de 1978, parte del grupo escultórico de los "Aleteos" que ocupaba a Ugarte a finales de los años setenta.

(3) Álvarez Martínez, M^a S.: *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa, 1930-1980 (Medio siglo de una Escuela Vasca de Escultura)*, San Sebastián, 1983, 3 vol.

(4) *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*, de 1954, y *Cansado y giratorio*, de 1966, son los poemas de Oteiza que han tenido mayor difusión, escritos tras la prohibición de su "Apostolado" para el friso escultórico de Aránzazu el primero, y coincidiendo con su entrega a una política cultural autóctona, el segundo. Siguen a los anteriores *Yo soy Acteón*, *Os miro antes de irme*, *Oteiza nos ve y saluda con la mano*,... Véase Oteiza 33-68, Madrid, 1968; *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa*..., vol 1; *Oteiza. Propósito Experimental*, Madrid, 1988; *Itxas-Burny*, 1982.

(5) Álvarez Martínez, M^a S., "La interrelación de las artes en la obra de Ricardo Ugarte de Zubirrain. Grabados, cartulinas y poesía visual", *Liño 1*, Oviedo, 1980, pp. 65-75.

(6) Oteiza le dedica al menos dos piezas escultóricas: "Homenaje a Mallarmé" (Tercera conclusión experimental) de 1959, hoy en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, y "Retrato de Mallarmé", de 1980, una de las esculturas póstumas, según denominación de su autor.

(7) Carmona Mato, E., "Dos billetes de ida y vuelta. Poesía y pintura en la España de los años veinte", *Arena*, 5, Madrid, diciembre de 1989, pp. 82-85.

(8) Power, K., "Lenguaje estructurado", *Arena*, 5, Madrid, diciembre 1989, p. 55.

(9) Su primera exposición individual de pintura y escultura tiene lugar en noviembre de 1967 en la galería Barandiarán de San Sebastián. En ella presenta el "rectangularismo", estilo geométrico que caracterizará su producción hasta 1970

(10) Su ensayo *Collage nº 1* recibió el Primer Premio de Ensayo en el certamen "Premios Literarios Ciudad de Irún 1970" y se edita en 1972. Otros textos inéditos referidos a sus teorías estéticas son "Breve apunte de una estética" y "Reflexiones desde y hacia la escritura".

(11) Frases de Ugarte recogidas en *Kantil*, 12, San Sebastian, diciembre 1978.

(12) Los poemarios *Itxas-Burni*, de Ugarte, y *Luz del aire*, de Julia Ochoa, se

editan formando libro único de doble portada en 1982 por Ediciones de Artes Contemporáneas (EDARCON).

(13) *Cuadernos de Alzate*, 11, San Sebastián, enero-abril 1989, pp. 17, 51, 58, 62, 70, 81.

(14) La serie de "Anclas" se expone por vez primera en agosto de 1982 en la Sala Nicanor Piñole de Gijón, al tiempo que se presenta en la librería Cornión de la misma ciudad el libro de poesía visual *Itxas-Burny*.

(15) Citado por Power, K., "Lenguaje..."

(16) Publicado en *Oteiza, esteta y mitólogo vasco*, San Sebastián, 1986, p. 185.

(17) El espacialismo metafísico es desarrollado por Oteiza en numerosos textos con acusada incidencia en la formación de los artistas vascos que inician su trabajo en los años sesenta. *Quosque tandem...*, *Estética del huevo*, *Propósito experimental* 56-57, desarrollan las ideas que se materializan plásticamente en las series escultóricas experimentales "Desocupación de la esfera" y "Cajas metafísicas".

(18) El proceso experimental que concluye en sus "Cajas metafísicas" está recogido en *Propósito experimental* 56-57, que constituye el texto del catálogo de Oteiza en la Bienal de Sao Paulo de 1957.

DE LA *Caligrafía gótica* a la *imprensa neogótica*

PILAR VÉLEZ



Página del *Cançoner* de Marià Aguiló, que reproduce la letra capital de la portada de la *Pastoral* de Francesc Eiximenis (1495).

DESDE LA INVENCION DEL ALFABETO puede afirmarse con toda certeza que ningún otro hecho de igual relevancia ha tenido lugar en el sistema de comunicación escrita. Hoy, como hace más de tres mil años, la comunicación escrita en Occidente parte de la misma base, una escasa treintena de signos con los que podemos expresar todo aquello que conocemos o deseamos.

Ahora bien, una vez el alfabeto fenicio tras una serie de vicisitudes históricas se convierte en el alfabeto latino y se desarrolla en Europa a la par que van diferenciándose las lenguas románicas, su materializa-

ción escrita sufre algunas modificaciones, que si bien no alteran en esencia su forma, si que en cambio inciden en su mayor difusión y en su más rápida formalización.

El mundo monacal, como sinónimo de centro de cultura durante algunos siglos, se ocupa de reproducir manualmente y a base de una rígida organización del trabajo, todos aquellos productos escritos que albergan los conocimientos de sus antepasados.

Esta minuciosa labor de reproducción del saber sólo podía verse superada por una invención revolucionaria. La imprenta fue dicha invención

La concepción de todo un proceso mediante el cual puedan llegar a crearse unos tipos móviles con los

cuales componer las palabras e imprimirlas sobre el papel es realmente una creación intelectual de primera magnitud. El grabado de un punzón de acero que estampado sobre otro metal más dúctil constituye una matriz, de la cual se deriva un tipo, que a su vez se estampa sobre un soporte y permite leer un texto, es un complejo proceso que supone un cambio radical en la historia de la cultura occidental.

Así pues, por primera vez puede hablarse en Occidente de la *mecanización de la escritura*. Por primera vez se habla de TIPOGRAFÍA, es decir, de la

Ello significa dos cosas: o bien que junto a la parte impresa del texto se dejan espacios en blanco para completar con ilustraciones todavía realizadas a mano —sobre todo con letras capitales profusamente ornamentadas—, o bien que dichos elementos decorativos, concebidos ya como tipos de metal, imitan de manera fiel los ejecutados por el calígrafo pintor.

Los tipos de escritura usados con más frecuencia por los nuevos tipógrafos son la letra clásica o romana y la letra gótica, que es la más común durante el primer período.



Aplicación del Gótico Incunable Canibell en un impreso social.

impresión con tipos, elementos individuales de metal, intercambiables, capaces de reproducir cualquier texto, o dicho de otro modo, capaces de difundir todo tipo de conocimientos.

La palabra *escrita* se convierte desde entonces en palabra *impresa*. Y así comienza una nueva era en las formas de presentación de esa palabra.

Los primeros tipógrafos en sus realizaciones pretenden acercarse a los copistas, como suele suceder siempre en la primera etapa de la adecuación de una nueva técnica o unas nuevas costumbres, por el apego existente a todo un sistema anterior que cuenta con una larga historia.

Los primeros libros impresos intentan asemejarse a los manuscritos, tanto en lo que se refiere al texto como a la ilustración, cuando ésta existe.

Ciñéndonos tan sólo a Cataluña puede señalarse cómo el noventa por ciento de los libros que se editan desde el inicio de la imprenta hasta 1500 —alrededor de ciento sesenta— utilizan tipos góticos. De hecho, en la impresión de la mayoría de los incunables europeos se utiliza tipografía gótica.

La escritura más representativa de los libros europeos de los siglos IX y X e incluso hasta el XII es la minúscula carolingia. Sin embargo, progresivamente la letra va estrechándose cada vez más y ofreciendo páginas cada vez más densas. Simultáneamente, las letras se hacen cada vez más angulosas, a consecuencia de escribir con rapidez, con la pluma inclinada. De ahí que sean estrechas y alargadas.

De esta forma nace la letra gótica, conocida a menudo

como *Textura*, por la apariencia tejida de la página de texto (1).

Con el transcurso del tiempo la letra gótica va tomando diversos caminos y de ella se derivan múltiples formas. El *Textus Quadratus* es una de las más conocidas, caracterizada por sus pies rómbicos y los ascendentes bifurcados de las letras. Este es el tipo que la imprenta tomó como modelo, de donde su gran difusión, sobre todo a través de las copias de la Biblia, impresas por Gutenberg.

En realidad, la escritura gótica se basa en una serie de

hallaba en la epigrafía romana, desbancó a la gótica. La romana es la letra por excelencia del Renacimiento.

Durante más de tres siglos el tipo clásico es el predominante. El siglo XIX trajo consigo cambios notables en el campo de la imprenta, debido a la pujante mecanización. El paso del sistema manual al mecanizado trajo consigo una producción mayor, más rápida y, por tanto, una divulgación mucho más amplia de la palabra escrita. Sin embargo, a la par ello supuso una disminución de la calidad gráfica que en algunos casos llegó a ser muy deficiente.



Todas las fundiciones tipográficas de finales del siglo XIX realizaron tipos góticos. El Museo de las Artes Gráficas de Barcelona cuenta con un destacado fondo, sobre todo de procedencia alemana.

líneas verticales uniformemente espaciadas, que pueden conformar cualquier letra mediante la adición de diversos trazos oblicuos y transversales. Ello le otorga también, sobre todo si se ofrecen composiciones muy densas una notable ilegibilidad, pese a lo cual se convierte, como ya hemos dicho, en el modelo básico para el diseño de los primeros caracteres móviles europeos.

Es decir, la letra gótica, producto de la manipulación de la pluma de ave o de caña, cuyas formas eran formas naturales derivadas de su trazo sobre el papel, es traspasada al plomo como simple traslación de un estilo manual al nuevo sistema técnico, como pervivencia de una tradición (2).

No es hasta el siglo XVI cuando ya en pleno Renacimiento la tipografía clásica, cuyo origen se

Ante esta realidad surge en diversos puntos de Europa un movimiento de restauración del libro artesano que fija su mirada principalmente en el libro medieval, renovación inmersa dentro de la oleada neogótica que afecta a todas las manifestaciones artísticas y culturales (3).

El deseo de recuperar un pasado, por muy diversos motivos socio-políticos y culturales que afectan a toda Europa, aunque siempre con cierta dosis de romanticismo, se manifiesta también en Cataluña y se refleja, asimismo, en su producción editorial.

Marià Aguiló i Fuster (1825-1897), bibliotecario de diversas importantes bibliotecas de toda la península, buen conocedor de los primeros incunables y poseedor él mismo de una biblioteca con destacadas obras de los

comienzos de la imprenta en Cataluña, intenta recuperar ese tipo de escritura.

Según Víctor Oliva, Aguiló, aprovechando haber encontrado gran número de matrices en el monasterio de Sant Cugat, próximo a Barcelona, quiso completar el alfabeto. Pero sólo contaba con un cuerpo de letra y le faltaban signos y abreviaturas. Por ello, esta iniciativa no tuvo un buen resultado (4)

En cambio, unos años más tarde, hacia 1873, cuando Aguiló quiso editar el *Cançoner de les obretes en nostra*



Punzones, matrices y muestrario impreso del Gótico Incunabile Canibell. Museo de Artes Gráficas de Barcelona.

llengua materna... en colaboración con Salvador Santigosa, diseña un Gótico Tortis (5) especial para esta obra. En 1880, Aguiló encarga un segundo tipo gótico al punzonista Romá Castelló i Anglarill.

Movido por su pasión por los primeros libros impresos, Aguiló al editar su *Cançoner* no sólo usa los tipos neogóticos citados, sino que hace reproducir grabados al boj que aparecían también en aquellos libros, a fin de dar un cariz mucho más medievalizante a su obra (6).

Pero lo más significativo de la intervención de Marià

Aguiló en el campo tipográfico neogótico es la temprana fecha de sus realizaciones.

A nivel europeo cuando se hace referencia al resurgir neogótico en el campo impreso, y en especial del libro, el nombre más destacado es el de William Morris.

Morris hacia 1890 se propuso la edición de libros bellos que al mismo tiempo fueran legibles con facilidad y no fatigaran la vista del lector. Él siempre había sido un gran admirador de la caligrafía de la Edad Media y de los primeros ejemplares impresos que la habían reemplazado.

En la introducción de un libro suyo —publicado después de su muerte— donde justifica la fundación de su imprenta, la Kelmscott Press, Morris escribe: "Siempre he sido un gran admirador de la caligrafía de la Edad Media, como también de la primera tipografía. He comprobado que los libros del siglo XV eran simplemente bellos debido a su tipografía, incluso sin los clásicos ornamentos, algunos de los cuales eran excesivos..." (7).

Movido por este afán, muy pronto diseña un tipo clásico, denominado "Golden", inspirándose en los de Nicolas Jenson, del último cuarto del siglo XV, aunque según sus propias afirmaciones, su romana estaba más próxima a la tipología gótica que a la producción de Jenson.

Los otros dos tipos diseñados y fundidos por Morris eran góticos. Así lo razonaba el propio autor en el libro anteriormente citado: "Al cabo de cierto tiempo, me di cuenta que me hacía falta un tipo gótico tanto como el romano. Me decidí, pues, a adoptar el gótico de tal forma que nunca más pudiera decirse que era difícil de leer, crítica frecuente. Y comprendí que esta crítica no era válida para los caracteres que habían servido durante los primeros veinte años de la imprenta... Diseñé un modelo que me parecía tan legible como el romano, y que, en confianza, prefiero antes que el romano". Era el tipo "Chaucer". Poco después diseña un segundo tipo gótico, el "Tory".

Pero, a pesar de las magníficas ediciones que salieron de la Kelmscott Press, todas ellas fueron muy tardías. La imprenta fue creada en 1891 y cerrada en 1898, dos años después de la muerte de su fundador.

En cambio, en otros puntos de Europa —como hemos visto en Cataluña— con anterioridad ya se habían llevado a cabo proyectos semejantes, aunque quizá no da tanta envergadura o de no tan gran

divulgación. En Copenhague, por ejemplo, en 1882, Simon Bernsteen, un danés que había estudiado con Morris en Inglaterra, crea un taller de imprenta donde publica libros a base de caracteres góticos (8).

Otro ejemplo nórdico es la labor llevada a cabo por el también danés F. Hendriksen. Diestro xilógrafo, a partir de 1884 se dedica íntegramente al libro artesano, labor que sería apoyada por la Sociedad de la Artesanía del Libro, fundada por él mismo en 1888

Es decir, William Morris no hizo más que responder a un movimiento general de su tiempo, movimiento íntimamente ligado, por una parte, a una primera reacción contra los efectos negativos de la incipiente mecanización, que en el campo editorial había producido algunos resultados ciertamente nefastos, y por otra, a una ola general en pro de la búsqueda e identificación de cada pueblo con sus raíces.

Ello dio como resultado, por un lado, una producción de bibliófilo, es decir, unos libros artesanos, elaborados a conciencia, con papel y tipos realizados ex profeso, hecho que les confería un carácter entre precioso y raro. En segundo lugar, dichos libros solían imitar a los del pasado más floreciente de los respectivos países o bien de la etapa en que se forjan las características diferenciadoras de cada uno de los pueblos europeos, época que a menudo corresponde a la Edad Media.

Todo ello nos explica cómo la imagen gótica es prácticamente la protagonista del libro perfectamente elaborado del último cuarto del siglo XIX e incluso de los primeros años del siglo XX.

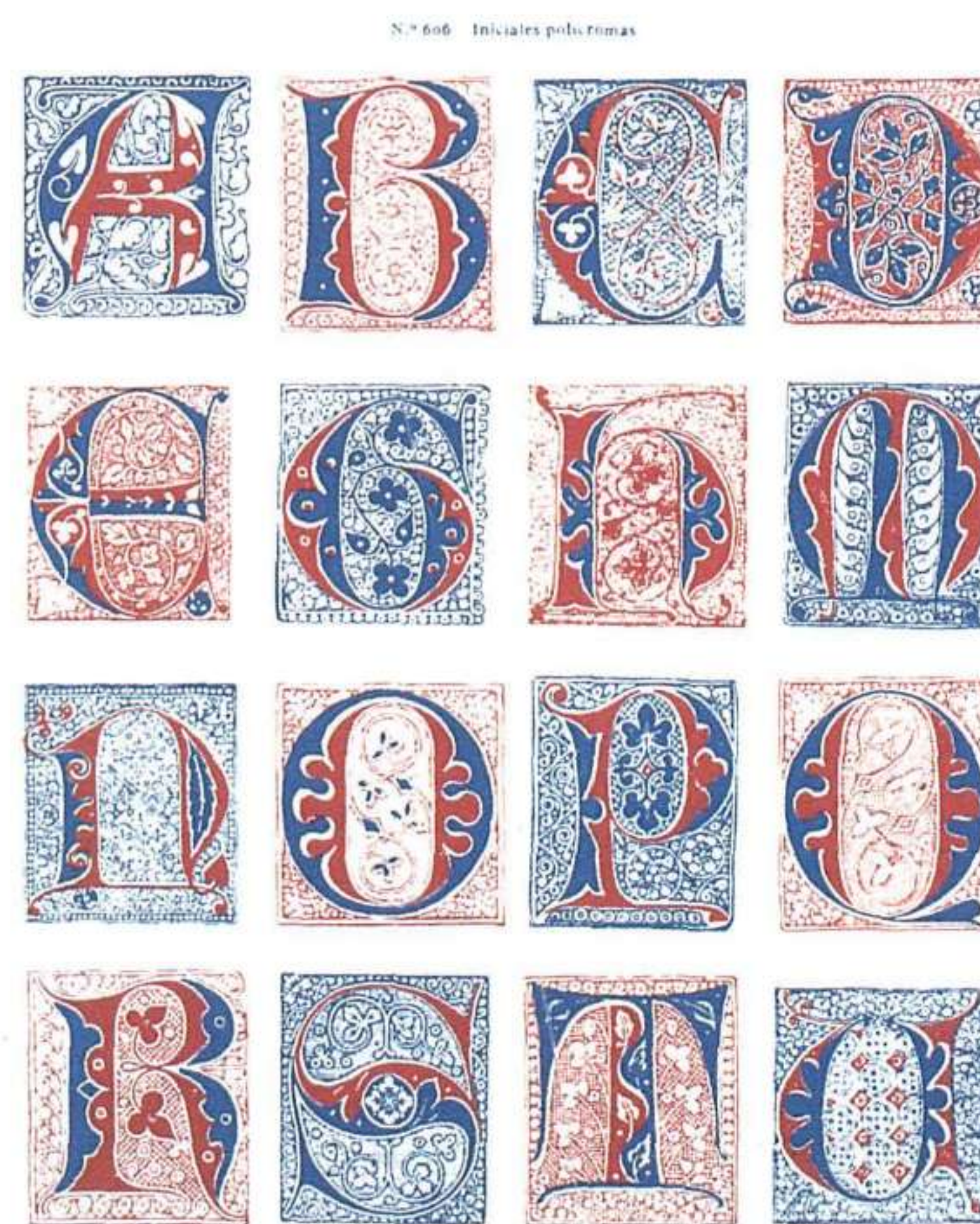
Símbolo de riqueza histórica, el estilo gótico aplicado a la tipografía se convierte en sinónimo de realización de prestigio, de obra bien hecha, al alcance también de un público selecto y restringido. De ahí su estrecha relación con el campo de la bibliofilia y sus impulsores.

En realidad, la bibliofilia moderna nace estrechamente ligada a este tipo de libro con connotaciones, no sólo simplemente artísticas o estilísticas, sino también culturalistas, como lo demuestra el hecho de que la mayoría de este tipo de ediciones son obras magnas de la literatura del pasado, a menudo de la etapa medieval, e incluso anteriores.

En Cataluña el ejemplo no es solo anterior, como hemos visto, a las producciones de William Morris, sino que responde a la par a ese ideal de recuperación de una cultura, hecho que tiene su origen en la *Renaixença*, movimiento de recuperación de la lengua y literatura

catalanas, que lleva consigo una reflexión histórica y política de la realidad de Cataluña (9).

Marià Aguiló, como hemos visto, inicia esta acción bibliófila neogótica y erudita. Sus ediciones del *Cançoner* o su colección titulada *Biblioteca Catalana*, que se remonta a 1872, lo demuestran (10), aunque, eso sí, cae en la misma contradicción que W. Morris, puesto que el



FUNDICIÓN TIPOGRÁFICA DEL SUCESOR DE A. LOPEZ · BARCELONA

Tipos diseñados por Eudald Canibell por encargo de la Societat Catalana de Bibliòfils, que servían de complemento ornamental a su Gótico Incunable.

deseo de revitalizar la antigua literatura queda ceñido a un marco de difusión muy reducido, ya que su producción tan sumamente artesana y meticulosamente elaborada es, por tanto, escasa. De ahí su poca divulgación popular.

Pero tras Aguiló y como prueba de todos los argumentos explicitados hasta ahora cabe citar todavía a Eudald Canibell i Masbernat (1858-1928), uno de los personajes más relevantes de las artes gráficas catalanas del fin de siglo.

No es este el lugar ni el momento de glosar la figura de Canibell (11). Pero sí que debemos señalar la

importancia de su obra, ya sea estrictamente personal, en colaboración o a través de la imprenta La Académica, donde él mismo trabajó durante algún tiempo, y que podemos considerar como la imprenta más ligada a la corriente neogótica de esos años.

Por encargo, hecho muy significativo, de la Societat Catalana de Bibliòfils, creada en 1903 con el deseo de editar obras catalanas inéditas o raras, Canibell diseña un tipo gótico a tono, el conocido como *Gótico Incunable Canibell*.

Con anterioridad, en 1891, había proyectado ya un tipo gótico Tortis, que tuvo un gran éxito entre los impresores. Pero en realidad su gran aportación fue el Gótico Incunable, con cuyo encargo la sociedad bibliofílica citada —de la cual formaban parte, entre otros, Santiago Rusiñol, Alexandre de Riquer, Ramón Miquel

y Planas, Antoni Rubió i Lluch, Pau Font de Rubinat...— no hacía más que proteger esa imagen gótica de la obra bien impresa, alejada de la entonces en boga línea decorativista Art Nouveau —que difunde el estilo curvo y floral hasta el extremo (12).

Ello no significa más que, incluso ya entrado el siglo XX, puesto que contamos con realizaciones plenamente neogóticas de gran prestigio casi hasta 1920 (13), el carácter gótico es el elegido en las ocasiones en que la palabra escrita debe ofrecer cierta solidez, cierta elegancia y, sobre todo, cierta entidad histórico-gráfica. La tipografía gótica que en Cataluña, como en tantos lugares de Europa contaba con una larga historia, íntimamente ligada a los orígenes de la imprenta, era la única capaz de conferir ese tono serio y esa solera a la palabra impresa en forma de libro culto.

NOTAS

(1) Sobre los distintos tipos de escritura que se desarrollan en Europa existe una numerosa bibliografía. A continuación citamos tan sólo algunos títulos: John R. Biggs, *Lettercraft*, Blaudford Press, Dorset, 1983; Albert Kapr, *The Art of Lettering*, K. G. Saur Verlag, Munich, 1983; Judy Martín, *Guía completa de Caligrafía*, Hermann Blume, Madrid, 1985; Ruari Mc Lean, *Manual de Tipografía*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

(2) Ello no significa que en esa etapa no se usaran tipos romanos, aunque se utilizaban en menor escala.

(3) Sobre el neogótico uno de los estudios principales ceñidos a Inglaterra, donde tuvo un templano y duradero resurgir, es el de Kenneth Clark, *The Gothic Revival*, Icon Editions, Nueva York, 1962. Una valoración a tener en cuenta sobre este revival y los *revivals* en general es de Rosario Assunto, *El revival y el problema del tiempo*, dentro de G. C. Argan et al., *El pasado en el presente*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977

(ed. original italiana 1974), así como de forma global de toda esta última recopilación de artículos.

(4) Víctor Oliva, *El Gótico Incunable Canibell*, "Revista Gráfica" (Barcelona), 1904, p. 18

(5) El nombre de Gótico Tortis corresponde a una letra gótica empleada en la primera etapa de la imprenta, diseñada por el veneciano Battista de Tortis. De modo general suele aplicarse a los tipos usados en esa primera etapa o bien a los empleados en el siglo XIX, que se inspiraban en aquéllos.

(6) Sobre las producciones de Marià Aguiló tratamos en detalle en *El llibre com a objecte d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1989.

(7) *A note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press together with a Short Description of the Press: and an Annotated List of the Books Printed Thereat*, S. C. Cockerell, Kelmscott Press, 1898.

(8) Svend Dahl, *Historia del Libro*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 237.

(9) Las últimas aportaciones globalizadoras sobre el significado de la Renaixença se hallan reunidas en las actas del *Col·loqui Internacional sobre la Renaixença*, organizado por el Departamento de Literatura Catalana de la Universidad Autónoma de Barcelona, en diciembre de 1984 (en prensa).

(10) Véase nota 6.

(11) Sobre él, véase Eliseu Trenc i Ballaester, *Eudald Canibell i Masbernat (impressor, publicista i polígraf)*, "Serra D'Or" (Barcelona), Núms. 262-63, 25-VII-81, pp. 21-26. Y pilar Vélez, *op. cit.*, especialmente las páginas 148-180

(12) Sobre las producciones de la Societat Catalana de Bibliòfils véase Pilar Vélez, *Op. cit.*, pp. 133-143

(13) Nos referimos, por ejemplo, a la edición del *Quijote* que hizo la imprenta de Octavi Viader en Sant Feliu de Guixols en 1916, usando el gótico diseñado por Canibell con un acabado de lujo extraordinario.

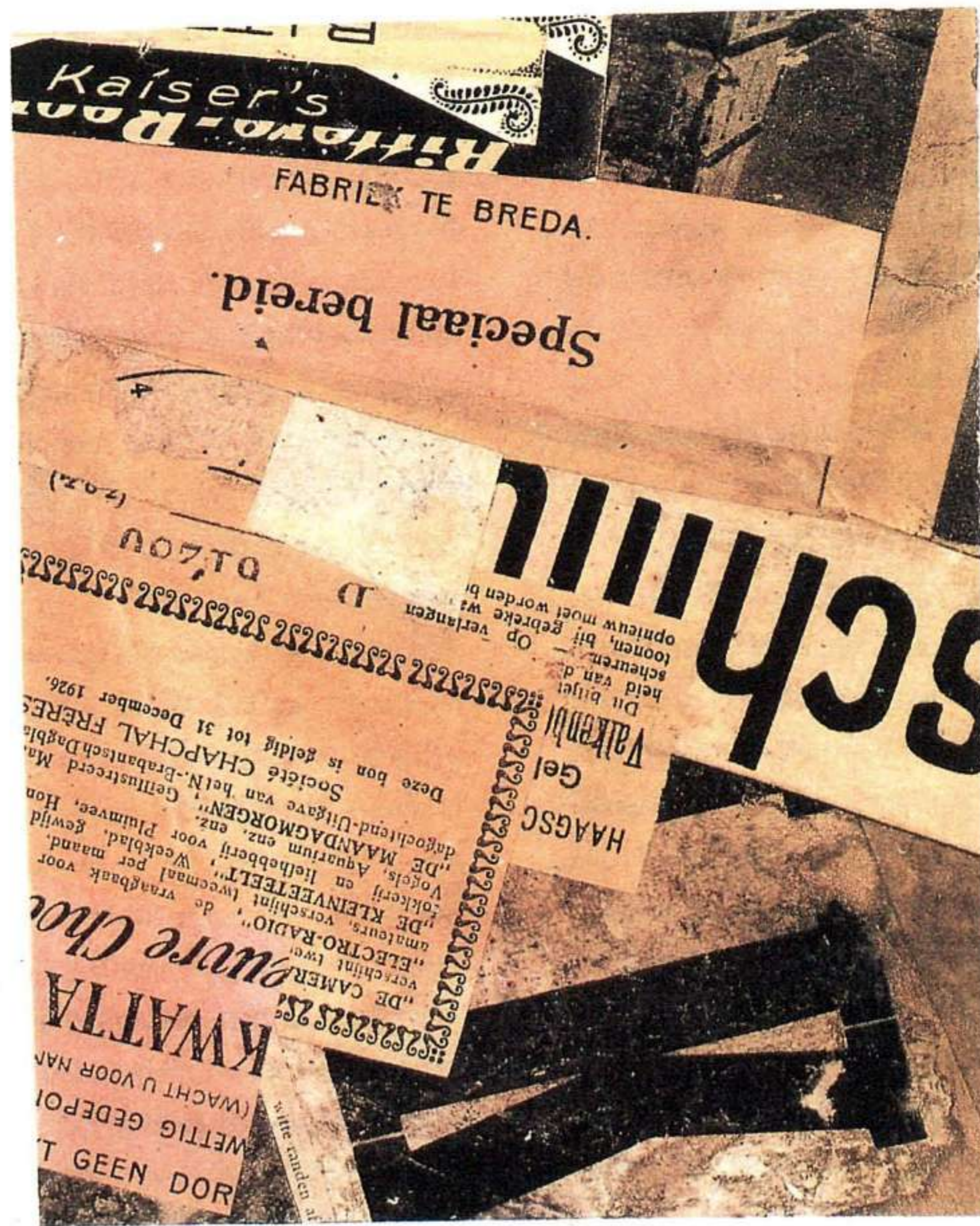
ESCRIBIR Y DIBUJAR,

EN EL FONDO NO SON LO MISMO

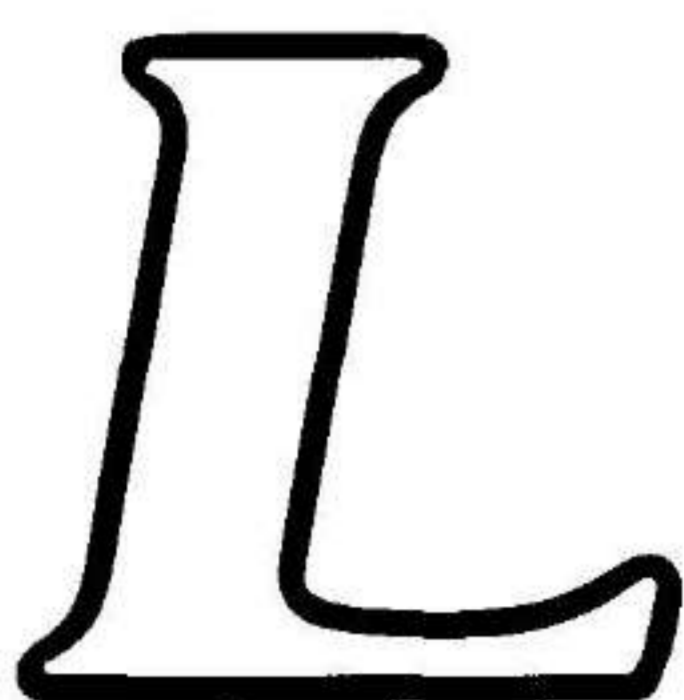
MARTÍ PERÁN



ÁNGEL BARAÑAL



K. Schwitters, Kwatta, 1928.



A RELACIÓN ENTRE LA pintura y la escritura es un ámbito que puede ser tratado desde numerosos puntos de vista, y algunos de ellos han merecido atención reiterada desde la filosofía o la historiografía.

Con la intención de concretar al máximo nuestro objeto de atención, lo mejor será, en primer lugar, enumerar los descartes. Primeramente, no nos referiremos a los modos de acercamiento a la pintura desde la literatura artística (historia, crítica u otros posibles géneros), sino que abordaremos la cuestión en el encuentro entre palabras e imágenes en un solo espacio. En esta perspectiva, cabría estudiar aquellas escrituras que acompañan a la pintura (títulos, firmas), pero también prescindiremos de esta posibilidad con el propósito de acentuar los límites de nuestro tema: los modos de relación entre pintura y escritura cuando ésta actúa dentro del marco específico de lo pictórico.

En el desarrollo de este tema aparecerán muy distintos tipos de relación, pero todos ellos susceptibles de ser sometidos a dos enunciados: la escritura como dato recuperado —cuando es utilizada en su singularidad para departir con la pintura—, y la escritura como espejo —cuando es aprehendida como referencia donde se reconoce y con que se conforma una nueva imagen para la pintura—. Por lo que respecta a la acotación cronológica, nuestra área de estudio será la pintura del siglo XX, aunque seamos conscientes de que podría remontarse el tema en ejercicios anteriores. La opción responde al propósito de establecer una tipología eficaz a la hora de percibir las líneas de fuerza y las tensiones que se ponen de relieve en la pintura, cuando se sirve de la escritura. Una ampliación del catálogo de obras estimaría un esquema más amplio que recogería más preguntas y revelaría tensiones desconocidas en este trabajo, pero, creemos, no alteraría esa posición de ser lo mismo y de ser su otro qué para la pintura es la escritura.

En el desglose propuesto para cada apartado, éste va ilustrado con un comentario que no pretende nunca reducir la perspectiva del autor y que tampoco pretende marcar un sentido unívoco para cada obra. En cada obra hay más dimensiones y en cada autor más reflexiones y

referencias que las que aquí nosotros recogemos. No intentamos explicar ni obras ni autores, sólo servirnos de ideas para especificar un tema.

Asimismo, los distintos tipos de relación están ordenados en una coherencia discursiva y no como reflejo de una sucesión. Es decir, la imbricación de la escritura en la pintura del siglo XX no se resuelve en la continuidad entre episodios, ya que ningún modo de relación se restringe al contexto de la obra que lo aclara.

Otro punto del que quisimos apartarnos fue, aquel de la espacialización de la escritura, planteado no ya en su aspecto de diseño gráfico, sino como ejercicio interno de la propia literatura. Realmente, lo que la tradición del caligrama, la obra de Mallarmé, la poesía visual, concreta o experimental, puedan significar en cuanto visualización o espacialización de un tema (la literatura) plenamente temporal, es un asunto parejo en gran medida al que nos hemos planteado hoy. De hecho, partimos de la intuición de que son temas opuestos y por ello complementarios, y que deben fructificar estudiándose por separado para luego confrontarlos.

La escritura como dato recuperado

1. La escritura como elemento para lo pictórico

Hasta la llegada de las vanguardias, la pintura está fijada en el problema de la representación y en los modos en cómo ésta se realiza. El impresionismo localizó la representación pictórica en la captación del instante fugitivo y en la inestabilidad de lo aparente. Las vanguardias también atienden al problema de la representación, aunque no analizando la duración del objeto, la temporalidad en que éste se inscribe, sino primando como problema su espacialidad.

Si a ello añadimos la voluntad de aprehender la realidad en un ejercicio intelectual en el que se excede la propia representación para realizar una evaluación de lo real, se entiende la disposición en que la vanguardia se encuentra cara a recoger y utilizar modos, instrumentos y datos ajenos hasta ahora a la propia pintura.

En esta busca los encuentros son múltiples. Nuevos signos, objetos, palabras. No de forma desordenada, ya que a veces los unos contienen a los otros. Se producen intromisiones, inclusiones involuntarias que inmediatamente serán exploradas. Así, con los primeros papeles impresos se afincan las palabras en las telas, y luego

éstas se confirman como tema y son buscadas, manejadas, recortadas, pintadas, figuradas.

Desde 1910, en que G. Braque y P. Picasso juntos investigan en lo que sería la base de la propuesta cubista, las letras son incorporadas al cuadro. Bien llegando con el recorte de papel impreso, mostrando entonces cómo distribuye el espacio de éste; bien trasladando la letra a la tela, pintándola, para que ésta reproduzca esa capacidad compositiva; la letra siempre es letra tipográfica, es decir, figura definida, geometrizada.

Este doble nivel se hace presente en el "papier collé" *Guitare et programme* (1913), de G. Braque.

En primer lugar, la letra aparece distribuyendo el espacio de un programa de cine, solucionándolo de manera bien distinta a como lo sugiere la imitación de la madera en otros papeles pegados. En segundo lugar, las letras que componen las palabras "CONCERT" y "RONI", ahora dibujadas, auxilian la composición de la tela. Esta ayuda que para la solución espacial supone la inclusión de las letras en tanto que formas definidas, culmina con la representación de la partitura, donde la escritura ha sido sustituida por su abstracción, unas simples líneas paralelas a las cuerdas de la guitarra.

Tanto en la medida en que la inclusión de elementos extraños a la pintura dota a la obra de una historia, como en cuanto que esta inclusión supone la aparición de relaciones entre los elementos del cuadro, generando con ello un juego de referencias, tanto, pues, por lo uno como por lo otro la inclusión de la escritura ayuda a dinamizar la obra y a dotarla de movimiento y organicidad, de vida propia. La importancia de esto viene de ser una polémica que en su momento puso en juego el futurismo y que malamente resolvió queriendo captar el mismo preciso instante del movimiento.

Esta dinamización de la obra admite, pues, un juego en el que incluso se supera la prioritaria dimensión plástica con que ahora aparece la escritura (1). Pero, sin duda, la importancia del ejercicio cubista radica en inaugurar el uso de la palabra en la pintura en un sentido fundamental: como elemento para lo pictórico. Tras la vanguardia clásica y a pesar de poder plantearse desde otras perspectivas, esta apropiación pictórica de la palabra va a mantenerse y hasta a acentuarse.

En esta primera aparición, como veíamos en la descripción de la obra de Braque, la relación pintura escritura se desarrolla doblemente. Mediante una incor-

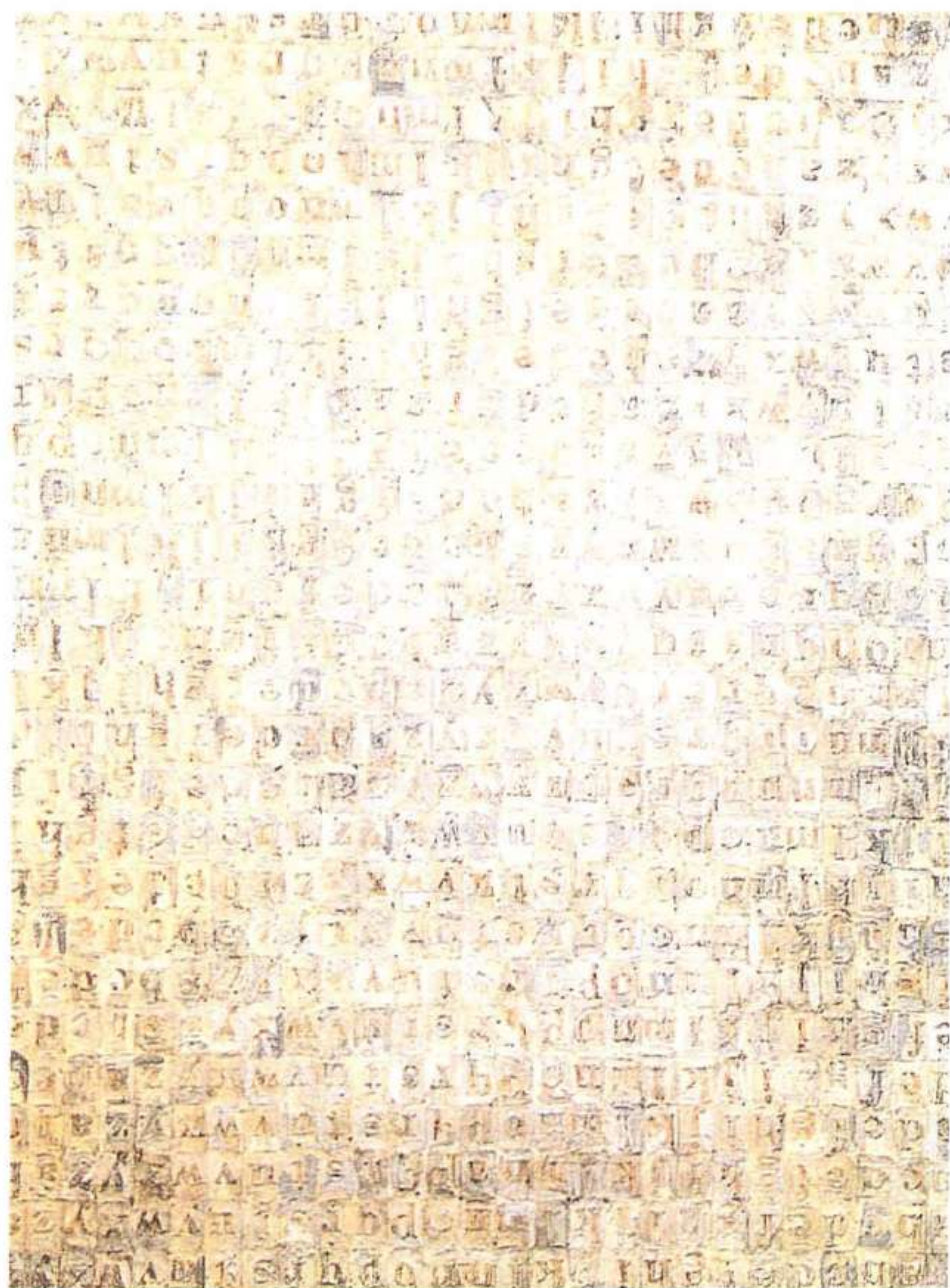
poración (cuando la letra impresa es incorporada a la tela) y por una integración (cuando la letra es pintada). La incorporación se produce como consecuencia de una investigación técnica, ya conduzca ésta hasta el "papier collé" en el caso de los cubistas, o a los "combine paintigs" en la obra de Rauschenberg. Entre estos dos ejemplos media, ciertamente, una diferencia importante y es que mientras que para los cubistas esa textura que son los papeles impresos se recoge conscientemente como huella de modernidad (el protagonismo de los periódicos es explícito al respecto), Rauschenberg recoge fragmentos de un modo azaroso, sin preocupación alguna por su sentido original. Pero hay también algo común que es lo más característico de la incorporación de la palabra: en ambos, en tanto que letras impresas, son una forma ya dada, previa, no personalizada caligráficamente, sino reducida a teclado de figuras. Paralelamente a esta incorporación de la palabra puede producirse también una integración; es decir, que el elemento extraño que es la letra aparezca pictóricamente, se convierta literalmente en un elemento plástico para la composición de la tela como lo era para su superficie original. Claro está que en este caso las palabras respetarán la forma tipográfica que facilitó su incorporación al lienzo. En el cubismo era común poder observar simultáneamente la incorporación y la integración de las palabras, pero en ejemplos como el de Jasper Johns la escritura ya no se acompaña nunca de su referencia impresa, sino que asume abierta y exclusivamente su dimensión plástica.

A partir de 1955, los números y las letras aparecen reiteradamente en la obra de Jasper Johns. Tomemos uno de los primeros ejemplos, *Gray alphabets*, de 1956.

Para la composición del cuadro se parte de una retícula inicial en la que se disponen las letras del alfabeto claramente reconocibles. El cuadro en sí no parece ser más que eso, es decir, figuras definidas dispuestas ordenadamente hasta cubrir toda la superficie de la tela. Sin embargo, hay un trabajo particular y meticuloso para cada unidad, para cada tipo, que determina unas zonas de color que al fin convierten la composición en informe, en una colección de manchas. Del mismo modo que por la figura se alcanza el color o por la cuadrícula lo informe, se puede decir que por la letra se alcanza la pintura, produciéndose un desplazamiento que refuerza la pictoricidad de la obra.

Y es que examinándolo a otro nivel, la aparente sopa

de letras que invitaría a encontrar palabras se revela inútil por la propia disciplina del orden alfabético, que ahora convierte a las letras en caracteres improductivos



J. Johns, *Gray Alphabets*, 1956.

discursivamente. El orden propio de la letra (su distinción como forma estable y su sucesión como alfabeto) impide el orden del discurso, obstaculiza el desarrollo combinatorio de las letras para obligarlas a no decir nada. Las letras no son, pues, ni huella ni constancia de ninguna experiencia o pensamiento, son meros motivos para la contemplación, en los cuales la presencia del autor ha de pasar desapercibida. Por ello mismo tampoco son caligrafía.

El catálogo visual de figuras definidas que son las letras se utilizará en la obra de Johns de manera constante a partir de la misma fecha de *Gray alphabets*, pero nunca para propiciar una polución literaria en la pintura, ni siquiera cuando las letras se presentan al modo de palabras. Este es el caso de obras como *False Start* (1959) o *By the sea* (1961), donde aparecen escritos los nombres de los colores, pero de tal manera dispuestos que no sólo no definen los campos en los que

se inscriben sino que incluso pueden cuestionarlos. De ahí que sea inviable que Johns rotule los nombres con la intención de proporcionar un material adicional al espectador en su esfuerzo por identificar los colores (2). También en estos ejemplos las palabras son elementos compositivos, y más exactamente lo son en el mismo sentido que los colores a los que se refieren. Pues como los colores, las palabras se yuxtaponen, se neutralizan mutuamente, ocasionando un diálogo cromático a tres bandas, éstas son, entre el color que la palabra designa, aquel en que está pintado y aquel otro en el que se inscribe la letra (su campo).

Las palabras son representación de la absorción por la pintura de lo aparentemente definido. En cualquier caso, incluso la tentación a la lectura no puede remitirnos más que al ejercicio mismo de la pintura.

Recapitulando. En los ejemplos de Braque y Johns se descubre el uso explícito de la escritura como ente pictórico. Se la atrapa y convierte en realidad formal con la que componer nuevas naturalezas muertas o, simplemente, se la reduce a caracteres para la composición. Esta conversión de la letra en forma se muestra como un eficaz recurso para explorar y acentuar los contrastes plásticos. El contraste cubista se establece prioritariamente entre la clara superficialidad de las formas escriturales y las tentativas de profundidad en que se quiere sumergir el resto del espacio pictórico. El contraste propuesto por Johns es, ora cromático, ora entre lo conformado y lo informe.

2. La escritura como agresión a lo pictórico

A partir de la segunda década del siglo, aparece otro modo de incorporación de la escritura bien distinto al planteado hasta ahora, a pesar de que sus orígenes se localizan también en los planteamientos vanguardistas. En esta ocasión nuestro blanco es aquella vanguardia que nace con una explícita voluntad antiartística. Y es esta la característica a partir de la cual ha de justificarse la nueva aparición de la escritura, por lo que previamente deberemos afrontar el motivo de este deseo por iniciar desde el arte mismo un camino de no-retorno al arte. Dos son los fundamentos sobre los que se sostiene tal propósito. Desde la perspectiva más banal, la voluntad antiartística responde a la creencia de que debe asumirse sin resignación alguna la pérdida de

sentido útil. La vieja ilusión de convertir al arte en modo de conocimiento, en manera específica de ordenar e interpretar el mundo, se encontraba ya en entredicho desde mediados del siglo XIX, pero aun así se sucedieron nuevas tentativas por encontrar la razón ordenadora del arte. Frente a esta agonía, una de las premisas de cierta vanguardia proclamaba la innecesidad de recuperar el estatuto perdido, o en su lugar, la innecesidad de batallar por recuperar el arte. Si focalizamos ahora el problema en la propuesta dadaísta, esta vocación aniquiladora va a precisarse todavía más. Efectivamente, Dadá nace en una clara negación de los valores de la sociedad burguesa, pero en este ambiguo compromiso se distingue de otras propuestas al considerar como ámbitos de agresión a los fundamentos que conforman esa sociedad, incluido la del arte con su valor, mero producto sumiso a sus expectativas e intereses. La negación dadaísta es una imposición en sentido pleno; de ahí que Dadá incluso debe renegar de sí mismo por el peligro de convertirse en una falsa libertad estática.

La intención antiartística sólo puede resolverse por la vía de agredir el mismo ejercicio artístico, caricaturizando sus obsesiones y desfigurando sus límites. El frente predilecto para los dadaístas fue cuestionar la idea de creación como elaboración de un ente orgánico, significativo y cautivador por sus valores poéticos. En su lugar, instauran la idea de fabricación disparatada de objetos, incoherentes en sus partes y extraartísticos por la ordinariedad de sus materiales. La idea de montaje, resume a la perfección el nuevo procedimiento. Mediante el montaje, la obra se convierte en una amalgama de fragmentos hasta perder identidad como objeto estético convencional (3). En el montaje de la obra intervienen todo tipo de objetos (aunque con actitud distinta, nos hallamos de nuevo con una plena disponibilidad a encontrar, tal y como se planteaba en el apartado anterior), las palabras, impresas o inscritas, son uno de los primeros hallazgos para la anhelada distorsión de la obra. Sirvan como primer punto de referencia los trabajos de Hausmann o Schwitters a partir de 1918. En el caso de R. Hausmann, los poemas fonéticos o los poemas-cartel imponen ya una primera utilización de las letras como elementos de tensión, al provocar una alteración del orden del discurso por la anarquía de cuerpos tipográficos con que se suceden. Kurt Schwitters va todavía más allá, pues sus trabajos ya no permiten encubrir la reducción de la pintura tras

la prioridad del sentido literario o publicitario que domina en las obras de su colega berlinés. Efectivamente, las composiciones Merz son un ejemplo ideal para ilustrar nuestra argumentación, pues no hay en ellas más que pedazos de realidad obligados a convivir entre sí, y entre éstos, billetes y múltiples recortes repletos de palabras que ya no serán absorbidas por la pintura, sino que, al contrario, se disponen a provocar la progresiva eliminación de lo pictórico (4).

Para Schwitters, la incorporación de aquello ajeno a la pintura se convierte en la vía para desestabilizar el sentido común a ésta. Veásmolo en *Disjointed forces* (1920). La incorporación de otros elementos en la obra se realiza en tres calidades: en cuanto que objetos, objetos impresos y palabras aisladas (no por anecdótico dejemos de apreciar que sólo los papeles impresos revelan un tiempo y un lugar). ¿En que medida el ensamblaje de todos ellos mantiene algo de pictórico?, ¿hasta dónde el uso de formas y colores respeta el ejercicio tradicional de la pintura? Respecto a las formas, éstas no están trazadas, sino que surgen del alineamiento de los objetos, de su disposición. Respecto a los colores, éstos no cubren superficies, sino que colorean a los objetos mismos. La síntesis conduce, pues, a una composición plástica que depende completamente de la disposición de los fragmentos, y éstos ya no representan, sino que ejercen su propia mostración. El cuadro carece de composición propia, goza sólo de aquella que los objetos que contiene le dan. Se desestabiliza la pintura por la introducción de elementos no pictóricos, y como resultado, se replantea la idea del arte como creación subjetiva para exhibir un arte de la fabricación.

En *Kwatta* (1928) podemos observar la eficacia de las letras en este sentido. Toda la superficie del lienzo está ocupada por palabras. En una primera intención parece ya plantearse un enfrentamiento en tanto se ofrece el espacio propio de la pintura a elementos no pictóricos. Son todo fragmentos, recortes en ángulo recto que se superponen hasta en cuatro niveles progresivos. Angulación y profundidad surgen en la composición por el tratamiento de los recortes, creando la única figura que el lienzo posee. Hacia el centro del cuadro, un rectángulo blanco, sin letras, sin color de papel impreso. No hay palabra ni hay color, es un silencio. La tensión generada por la palabra se agudiza en este contrapunto. La pérdida de identidad parece

consumada. Pero aún hay más. Las palabras, por tales, incitan a su lectura. El mismo título, por su extrañeza, quiere ser aclarado en la lectura del revuelto de papeles. Pero la lectura no aportará nada; una vez localizado el título, se revela incompleto y anecdótico. Así se usan ahora las palabras. Se mezclan los idiomas, los signos. Las palabras están del derecho y del revés, alineadas superpuestas, enteras y cortadas. La lectura es útil, y ésta es la tensión máxima del cuadro; la percepción ya está definitivamente desestabilizada. Si en un principio parecía que no había pintura, ahora tampoco hay lectura posible. Todo parece un despropósito, pero es aquí cuando se percibe un elemento que establece un ápice de orden: una "K" invertida, enorme, no fácilmente reconocible como letra, apunta la dirección de la composición, la manera en como ésta ha de ser observada. Finalmente, reaparece lo pictórico como señal, como indicación, dando un sentido a la composición; composición en la que lo que se lee y lo que se ve no pueden tomarse por separado.

El cuestionamiento al que Schwitters somete a la pintura y a sus procedimientos lleva a la formulación de una nueva plástica en la que las letras, siendo elemento compositivo, juegan también un papel dialéctico que reconsidera el quehacer de la pintura. En el dadaísmo hubo posturas que cabría tildar de menos productivas, más iconoclastas, nihilistas en el sentido burgués del término. Es el caso de Francis Picabia.

Prenez garde à la peinture (1919), pintura de tema maquínico con frases añadidas de sentido extraviado. Esta pintura nos sirve como aviso para la obra que vamos a comentar, *L'oeil cacodylate* (1921). Es esta una obra en la que prácticamente hay sólo escrituras. Así lo recuerda J. Cocteau: "Nos pidió que colaborásemos en un cuadro colectivo donde cada uno debía dejar testimonio de su presencia con un dibujo o con una frase". Aquí, la escritura ya no desempeña un papel compositivo, es toda ella legible, literaria a veces, siempre con sentido. Es claro que no nos hallamos ante una pintura; es como un grafiti colectivo. Es la escritura clara, precisa, quien impide a la composición comportarse escuetamente como pintura; sin embargo, Picabia no tuvo reparo alguno en calificarla de cuadro: "Este lienzo quedó terminado cuando ya no hubo más espacio libre en él (...), me han dicho que no es un cuadro. Pienso que un abanico cubierto de autógrafos no se convierte por ello en un samovar. Por eso mi cuadro, que está

enmarcado, que está hecho para que lo cuelguen de la pared y para que lo miren, no puede ser otra cosa más que un cuadro" (5).

La sentencia del autor no es un mero juego. Si examinamos con atención el pretendido cuadro nos



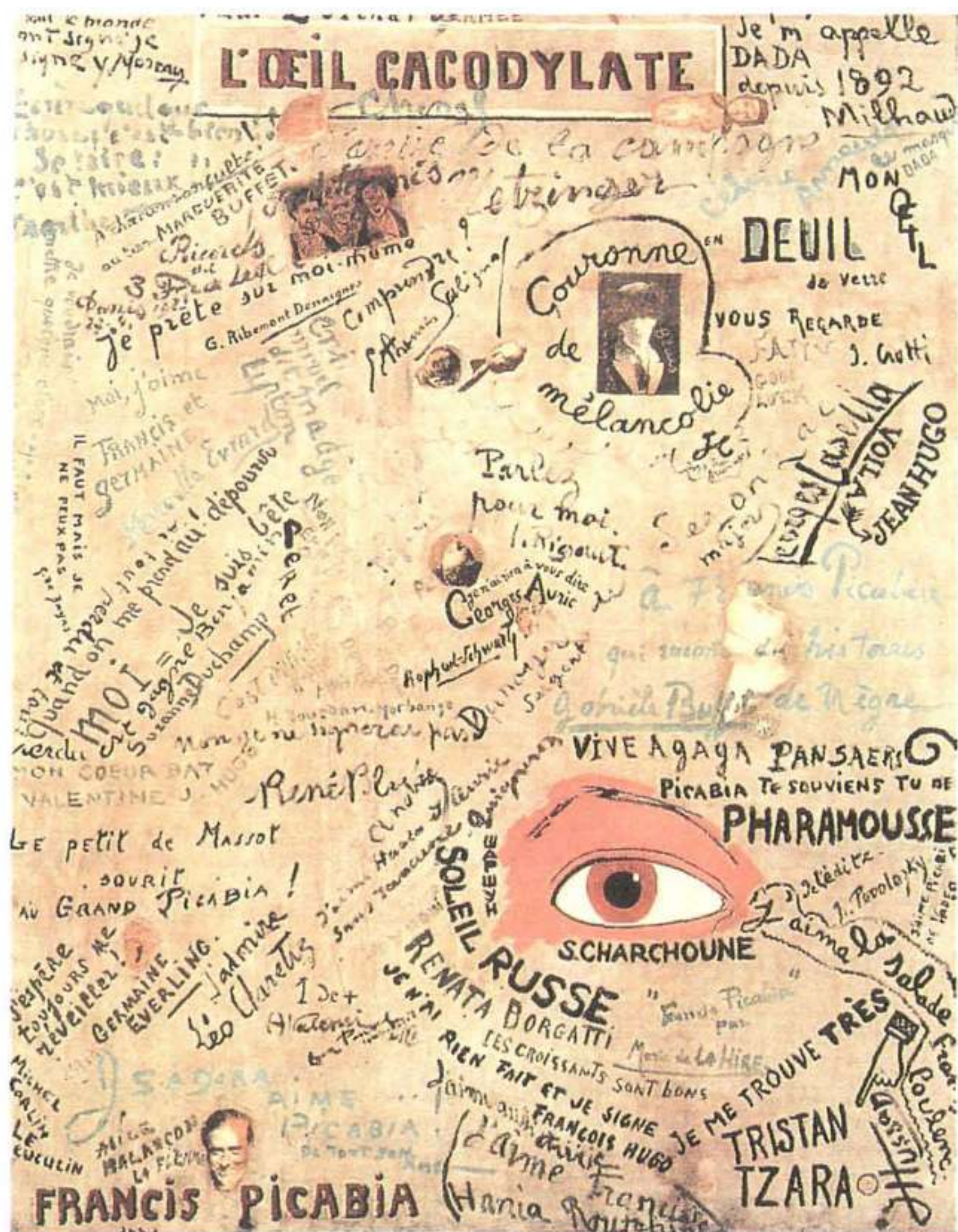
M. Duchamp, *LHOOQ*, 1919.

percatamos de que, efectivamente, respeta las características más convencionales: aparece firmado por un solo autor, Picabia; dispone de un motivo definido, la reunión de frases; se despliega sobre un soporte, el lienzo; desarrolla un modo técnico, el grafiti; e incluso pretende cumplir una finalidad, ser colgado como cuadro. En definitiva, aquello que no parecía una obra tradicional sino distinta, es un cuadro. Probablemente, este es el campo que se esconde tras el enunciado, "tened cuidado con la pintura", ya que incluso en su apariencia más extraña disfraza sus convenciones, su

sentido tradicional improductivo hasta hacer evidentes las limitaciones y contradicciones de la definición del arte.

Si la ironía de Picabia incidía sobre la consideración y el valor de la pintura que se muestra en su realización, la crítica de Duchamp es más amplia y engloba a la consideración del arte en su historia. En *LHOOQ* (1919) la burla se centra en una obra reconocida para hacer así mayor el escarnio. No sólo profana la Gioconda de manera indigna pintándole un bigote, no sólo altera lo intocable, sino que lo hace con un humorismo infantilizante en el que la letra sirve de broma sofisticada que remata el ridículo. "Ella tiene calor en el culo", traducen las iniciales sirviendo de clave o contraseña que parece "aclarar" la pintura.

Estos ejercicios tienen continuaciones más o menos afortunadas, como son los casos de Pinot-Gallizia, por ejemplo, o de Ben. El primero parte de un compromiso



F. Picabia, *L'OEIL CACODYLATE*, 1921.

con el examen y la crítica del arte en el que el lenguaje es mensaje que problematiza la práctica artística (*Abolition du travail aliene*, 1963); mientras el segundo, banaliza en un ejercicio individual donde la escritura es

mero ensimismamiento (*Je suis un peintre raté*, 1971). En este punto no se puede dejar de mencionar a I. Issou y al movimiento letrista (1945). Issou, en su fabulación teórica, pretende favorecer un recomenzar de la pintura contemporánea a través de la letra, "tercera estructura esencial del arte plástico después de la figuración y la abstracción" (6). Sin embargo, convierte en tema lo que no es más que recurso, utilizando con finalidad artística aquello que se ideó con voluntad antiartística, envolviendo su proclama en un discurso retórico y realizando obras carentes de emoción, de personalidad y de contenido.

3. La escritura como suplemento a lo pictórico

Hemos visto cómo hasta ahora la escritura sirvió como útil instrumento a la pintura cuando ésta quiso reconsiderarse. Fue útil como elemento para la composición cuando la vanguardia se planteó la representación; fue útil también cuando se sembró la duda en el arte y Dadá preguntó el porqué de la representación, valiéndose entonces de la escritura para hacer mayor la violencia contra la pintura. En este punto queremos ver cómo la escritura ha de ser útil también para el interés por saber qué es efectivamente representar, y por ello, saber qué es propiamente la pintura. Dicho de otro modo, si la escritura les sirvió a los cubistas para pintar y a los dadaístas para no pintar, queremos ver, y esta es nuestra lectura, cómo sirve ahora para saber qué es pintar. En este punto Magritte será la referencia obligada.

En primer lugar, detengámonos en la exposición del carácter suplementario con el que ahora va a actuar la escritura para la pintura. al proponer la idea de suplemento queremos recoger que en esta ocasión, ya de antemano, tanto la pintura como la escritura mantienen su identidad propia. La distancia entre ambas no es cuestionada, no se persigue una sintonía entre medios distintos, sino que se los convoca en un lugar común para que uno de ellos, la palabra, siendo palabra, ayude a precisar qué es la imagen. La escritura es suplemento y no complemento en cuanto no es un añadido. No sirve como útil para la composición, sino como estrategia para la reconsideración. La convivencia no es conflictiva, aunque hace emerger conflictos. No sirve a la representación, aunque ayuda a ver qué es represen-

tar. No violenta la obra, pero descubre la tensión en que el ejercicio de pintar vive. Es suplemento porque no se incorpora a la obra. Es estrategia porque su finalidad sigue estando dentro de la propia pintura. La escritura

enunciados completos que gracias precisamente a su apariencia autónoma despiertan de inmediato su enfrentamiento con la imagen. Como fuere, lo que hasta aquí queríamos comprobar era si, en el caso de



C. Twombly, *virgil (III)*, 1973.

es aquello que la pintura no es, es discurso, enunciado. Presentarlas juntas es obligarlas a compararse, y por ello, a autoexaminarse. Veremos cómo se realiza esto, pero adelantemos, que la una es para la otra, que la decisión, la iniciativa, lo mismo que la duda y la gana de resolución del problema son plenamente pictóricas y no lingüísticas, pese a que la cuestión en su generalidad pertenezca al ámbito de la semiología o de la comunicación.

Vamos a intentar ilustrar este nuevo argumento a través de la obra de R. Magritte, concretamente en la descripción del tratamiento que el autor da a las imágenes y a las palabras en *Ceci n'est pas une pipe* (1926) y *La clef des songes* (1930). En ambos casos, la imagen es sencilla, aislada, sin opción para componer escenas. Parece inocente y se muestra de un modo naturalista, sin aparente complicación. Asimismo, es un tipo de imagen que no compone el cuadro, sino que parece inscribirse sobre su superficie. Otro tanto puede decirse respecto del tratamiento de la palabra. También, en ambos casos, la escritura compone palabras enteras,

Magritte, imagen y escritura mantenían su identidad propia, si eran o no tratados como cuerpos distintos, plenos de significado. Efectivamente, este es el caso, la palabra y la imagen son consideradas por igual porque son de igual rango, porque son dos idiomas distintos para un mismo pensamiento. También es cierto que, a pesar de este equilibrio inicial, el soporte tiene la fundamental tarea de señalar que el ejercicio es pictórico, y que desde la pintura ha de ser observado el enfrentamiento.

Constatado que escritura e imagen son consideradas desde su identidad y localizada la perspectiva, vayamos a concentrar nuestra atención en los tipos de relación que entre ambos medios se establecen y, en consecuencia, a deducir qué se aporta al propósito de especificar lo propio de la representación pictórica (7). En *Ceci n'est pas une pipe*, bajo la imagen de la pipa, como refiriéndose a ella, se coloca la frase que da título a la obra. En este caso la palabra contradice a la imagen, parece negar la veracidad de aquello que efectivamente vemos. Sin embargo, en nuestro interés argumental, la

frase no es trascendente, ya que, a pesar de que niega, no altera a la imagen, no la elimina. La palabra cuestiona que la figura sea "la pipa"; es decir, niega a la representación el que pueda ser un modo de afirmación, pero lo que no puede cuestionar es su semejanza, su carácter representativo. Así pues, palabra e imagen conviven para evidenciar que son dos lenguas distintas, no sustituibles la una por la otra. En la medida que no hay territorio común no deben ser equiparadas (8).

En *La clef des songes*, una ventana con seis vanos donde cada uno es un espacio propio en un mismo conjunto. En cada vano, una imagen y una palabra recuerdan los vocabularios infantiles. En esta obra, las palabras se comportan de un modo bien distinto al anterior. Ahora, parecen aspirar no a la contradicción sino a la designación de algo radicalmente distinto de lo que la imagen muestra. ¿Cuál es aquí la operación de la palabra? ¿Anula el sentido de la imagen o esconde uno entre varios? Parece ser que en el lienzo se enseña la clave con la que interpretar cada objeto, cada símbolo; en consecuencia, la función de la palabra no es tanto la de instaurar una contradicción como la de realizar una selección de significado. La ambigüedad o diversidad de sentidos con los que podría ser contemplada la imagen es reducida por las palabras, por lo que éstas no aportan en realidad nada, sino que únicamente recogen algo de lo que ya estaba contenido en la propia imagen.

A nuestro parecer, tras anotar estos dos modos de provocar un choque entre la palabra y la imagen se deduce de ellos una enseñanza respecto de lo esencial de la representación pictórica. Tanto en una obra como en otra, tanto planteando la imagen como lengua intraducible como planteándola como vasto campo de significado a matizar, la pintura es definida como un uso selectivo de la imagen; ejercicio en el que Magritte se pronuncia concretamente por su sentido metafórico, pero esto no impide una pintura atenta a cualquier otra dimensión de la imagen representada. Intentemos fundamentar más todavía esta lectura desde otra obra del propio Magritte.

L'art de la conversation (1950). Dos figuras al pie de un desordenado monumento megalítico en plena campiña. Es una escena desproporcionada. Entre las piedras parece que se construye, o puede leerse, una palabra. La ingeniería de la obra parece traducir algo. En una primera lectura RÊVE, o quizás CRÊVE, o tal vez

IRÊVE (sueño, muerte, tregua) (9). En este nuevo ejemplo la relación entre imagen y palabra es punto por punto distinta a las anteriores. Ni la imagen ni la palabra son ya inmediatas. Tras la escena, entre la imagen parece deslizarse la palabra como una sombra. La palabra y su mensaje de piedra se encuentran en la imagen, parecen de ella generadas. Es la propia imagen quien se alarga hasta hacerse vocablo, y este alargamiento o desdoblamiento de la imagen (tan común en las obras de Magritte por aquella época) no hace sino ahondar en la idea de que en la imagen pictórica residen una diversidad de sentidos entre los cuales se ha de seleccionar. Es el espectador quien decide entre las palabras y las piedras. O quizás ambas sean lo mismo, cada piedra una palabra, cada palabra una piedra.

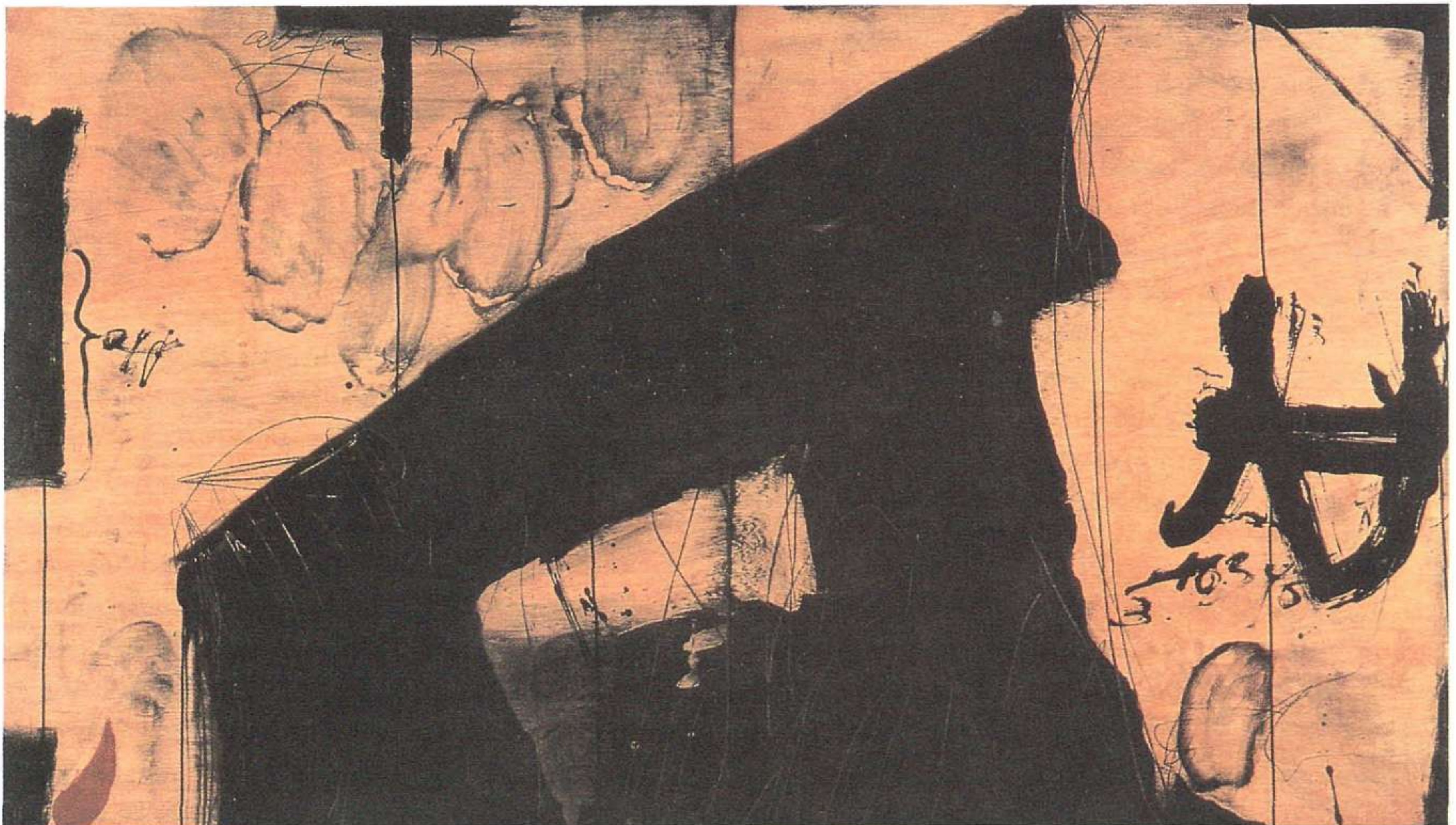
Hasta aquí el máximo protagonismo ha sido asumido por la obra de Magritte, pero no debemos dejar de indicar que el uso de la escritura como suplemento admite otro tipo de propuestas. Entre los posibles frentes en los que podría desarrollarse el tema, destacaremos dos más, ambos mucho más precisos que en el caso de Magritte. En primer lugar, el uso de la palabra aparece como vía inmediata para introducir la lectura en la percepción del objeto estético. Este nuevo carácter suplementario de la escritura, ahora casi auxiliar, queda fácilmente reflejado en la obra de M. Broodthaers o en la elaboración de los objetos "ready-made" por M. Duchamp. Para el primero, palabras e imágenes son tomadas como referencias ordinarias, sin acentuar en ellas su posible dimensión poética; es decir, palabras e imágenes no denotan espontáneamente ninguna significación estética, pero su visualización simultánea, por la genealogía de mutuas relaciones que despierta, sí conduce hacia un sentido, un uso estético de esos recursos antes vacíos que eran las imágenes y las palabras en soledad. Los objetos "ready-made" de Duchamp son todavía más explícitos en este tipo de ejercicio, pues al seleccionar un objeto que se acompañará de un nombre que le es inicialmente ajeno, Duchamp fuerza a realizar la percepción sólo en el intervalo entre palabra y cosa, un espacio indeterminado por la disparidad de los dos elementos que entran en juego y, que en consecuencia, se ofrece para ser cubierto por parte del espectador. En ambos casos, la palabra interviene para marcar la referencia hacia la cual se ha de acrecentar la imagen plástica (u objeto), de manera que, al menos en este sentido, parece ser que no

estamos tan alejados de la lectura que proponíamos para Magritte (10).

En distinto orden de lectura, el otro carácter suplementario con el que puede aparecer la escritura es el más directo. Nos referimos al uso de la palabra escrita como suplemento en tanto que interviene como dispositivo para controlar la representación, para establecer una trama continua entre lo visible y lo legible de manera que no pueda producirse desvío alguno, ni en la ejecución de la obra ni en su percepción. En esta línea podrían mencionarse diversos ejemplos del "pop" o del

Si hemos planteado la escritura en la pintura hasta este punto como una arribada accidental que en ocasiones es reflexionada y por ello utilizada de un modo intencionado para provocar en el interior de la pintura alguna convulsión, a partir de ahora la plantearemos bajo otra óptica. La escritura será tomada en tanto que lenguaje, y entre los posibles lenguajes será privilegiada por ser forma lograda para la traducción y el desarrollo del pensamiento, misión en la que habría denotado un eficaz funcionamiento.

Entendiendo entonces la pintura no como un reper-



A. Tàpies, *A tombada*, 1982.

conceptualismo —quizás un ejemplo nítido sea, aunque en este caso sean números y no letras quienes asumen la función, la serie *Do it yourself* (1962), de A. Warhol— y en todos ellos se detectaría este uso de la referencia escrita como elemento para remediar posibles desvíos (11). En estos casos, la escritura asume, pues, la misión de abreviar el ejercicio de lo artístico suprimiendo todo lo que pudiera acoger de retórico. Y esta es ahora la contribución de la escritura en el anhelo por definir lo específicamente artístico: reducirlo hasta lo esencial.

La escritura como espejo de la pintura

1. La pintura como reflejo de la gramaticalidad del lenguaje

torio de técnicas para un fin, sino como un fin en sí mismo vehiculado técnicamente, como la expresión de contenidos propios, aquello que se ha de expresar ha de encontrar una forma que traduzca y desarrolle la "pulsión creadora" (lo que la escritura representa para el pensamiento), de ahí que la pintura la asuma como espejo en la que buscará su reflejo. Este es ahora el primero de los requerimientos de la pintura a la escritura, su gramaticalidad.

La gramaticalidad del lenguaje se somete a dos acepciones. En primer lugar, entenderla como la formalización de la práctica discursiva, es decir, dotar a esta práctica de una serie de constantes elementales y de las oportunas reglas para la combinación de éstas, para así

determinar mejor su propio objeto. Para la exposición de esta acepción nos basaremos en Kandinsky. Una segunda opción será entender la gramaticalidad como el descubrimiento de la formalidad inherente al discurso, suponiendo que los contenidos se desarrollarán en la propia mecánica de la creación. En esta acepción nos referiremos a la pintura gestual.

Kandinsky argumenta que el valor del arte reside en sus contenidos internos, por lo cual lo prioritario será la

claridad *Succesion* (1935). Sobre cuatro líneas horizontales y paralelas se disponen series de figuras acotadas en sus márgenes. En primera instancia, cada figura se percibe autónomamente, conjugándose y declinándose, variando sobre sí mismas. Entre ellas, cubriendo el espacio, elementos gráficos o conjunciones enlazan las unas con las otras, la precedente con su siguiente, emparejándolas hasta completar en el renglón una suerte de sintagma homogéneo. Estas composiciones



J. Miró, *Une étoile caresse le sein d'une négresse*, 1938.

expresión de esta espiritualidad. Para el autor, lo que de común tienen las artes entre sí es la necesidad de disponer de formas elementales con las que desplegar la espiritualidad. De entre estas formas, aquellas que han sido localizadas por alguna de las artes pueden ser a su vez exploradas desde otras (ritmo, repetición...). En la busca de las formas que presenten los contenidos de la pintura, Kandinsky examina la cercanía entre ésta y la escritura hasta determinar que también la pintura deberá establecer un vocabulario de unidades elementales y fundar una gramática o teoría relacional entre estas unidades (12).

En esta perspectiva, Kandinsky realiza una serie de obras que lo ilustran perfectamente. Tomemos por su

lineales sugieren una posible lectura de caracteres desconocidos, de vocablos de un alfabeto hermético. La imposición de un orden a la composición, tanto por la estratificación de niveles como por la sucesión de signos, introduce el tiempo en la percepción según esta presunta lectura. Pero las figuras no son signos ni son símbolos, ni representan nada ni deben ser tampoco interpretadas, son meramente "objetos subordinados a una forma y modificados de tal manera que encajen en ella y la creen" (13), son elementos orgánicos que en su presentación generan la composición del cuadro. Su ordenación gramatical compone una abstracción, una expresión específicamente pictórica, lógica, pero no por ello interpretable.

Si inmediatamente el cuadro ya recuerda un texto escrito y sus palabras, es por varias razones: por la disposición de las figuras en renglones, por la agrupación de las figuras en sintagmas y por el parentesco morfológico entre las figuras. Como si de escritura real se tratase, las figuras se suceden concatenadas la una tras la otra, línea tras línea, pero ahora es ésta una escritura de formas vacías, y si ello la define como pictórica también la caracteriza como ornamental y decorativa (aunque abrigada bajo el lema de abstracción y sus consecuentes dificultades de fruición). En consecuencia, en esta ocasión la pintura está llanamente determinada por una manera previa: la escritura como modelo de ordenación de formas para la expresión (14).

Este planteamiento, aunque ilustrado con la obra de Kandinsky no es, desde luego, exclusivo. Bajo el mismo análisis podríamos situar distintas obras de todos aquellos autores que asumen, en un grado o en otro, la identificación entre pintura y escritura por la gramaticalidad que comparten. Es en este contexto donde debe entenderse la conocida opinión de Klee, según la cual "pintar y escribir son, en el fondo, lo mismo" (15) (a pesar de que nos reservemos el análisis de la obra de Klee para una ocasión más indicada), y también el procedimiento convenido en llamarse pictograma. En su misma definición no permite duda alguna: "El pictograma ilustra la estrecha conexión entre escritura e imagen, y los artistas contemporáneos recurren a este procedimiento de representación descriptiva para componer proposiciones en las que la significación, a menudo enigmática, sólo aparece en la sucesión de imágenes ordenadas en secuencias" (16). Todavía entre las prácticas más recientes, también aquellas conocidas bajo la expresión de pintura sígnica tienen aquí su lugar. Claro que, para nosotros, más que las diferencias de matiz que pueda haber entre estos distintos ejercicios, lo interesante es aquello que tienen en común: el privilegio que para la escritura es la contaminación por su parte del código de la pintura.

Esto es así en *Hartung o Mathieu*, pero lo es también en trabajos como los de R. Barthes (*Contra écriture*) (17) o H. Michaux (*Mouvements*). Este último, por ejemplo, apartándose de su trabajo como escritor, a la hora de crear imágenes en las que haya un juego de impresión de conjunto por la composición de las partes, toma el modelo de la escritura china en la que independientemente de la significación que los ideogra-

mas sustentan hay otros significados connotados que se le suman, venidos por el gesto realizado en el trazo, por su particular combinación, asociación y por las similitudes y diferencias entre pictogramas cercanos. Michaux no persigue la reconstrucción de un signo, sino la creación de impresiones visuales por la realización conforme a procedimientos propios de otro código, por procedimiento encaminados a otro fin.

Bajo la mención a Michaux nos introducimos en lo que ha de ser la segunda acepción de la gramaticalidad de la escritura para la pintura.

La escritura, en su estructuración gramatical que explica la presentación de sus contenidos, exhibe también un movimiento personal, original y diferente en cada caso que opera por encima de esta estructura. Este movimiento dotado de expresividad es la caligrafía, es decir, el gesto que sostiene a la propia escritura. Trasladado esto a la pintura, junto con la composición de la forma y del color, hay una propuesta que se refiere al propio acto no de concebir la forma sino de realizarla. Ahora, la pintura irá a la búsqueda de su propia caligrafía.

En esta ocasión, la confusión entre escritura y pintura se limita a que ambas son activación de la mente a través de la gestualidad que construye en su recorrido el pensamiento mismo. Evidentemente, en estos términos, el más claro símil que desde la pintura se ha desarrollado respecto de la caligrafía es la "action painting". En la obra de J. Pollock (quien, por cierto, alcanza la pintura de acción tras unos ejercicios —*Secret's guardian* (1943)— en los que ya había incorporado letras y signos como trazos para la composición) la pintura, en tanto que gesto personal, describe una trayectoria. Los puntos que recorre en sus vueltas y giros en una línea continua pueden seguirse más allá de sus superposiciones. El garabato pictórico es más que una rúbrica de identificación personal. Desvela el camino que sigue el color y el dibujo, introduciendo, una vez más y en un nuevo intento, una dimensión temporal. En definitiva, el cuadro aun siendo objeto de una impresión, exhibe también la dimensión temporal que contiene, reducto de su vinculación con la ordenación gramatical del lenguaje.

2. La pintura como reflejo de la poeticidad del lenguaje

Si en el apartado anterior el lenguaje era para la pintura espejo donde encontrar formas que garantizaran

la comunicación y/o la expresión, en esta ocasión el lenguaje se tomará en su dimensión poética y en el desarrollo que de la misma ha realizado. Sin querer ni poder definir en pocas palabras qué es lo poético, pero

este el caso de P. Klee, que incorpora el poema al cuadro, pero veremos que hay también ejercicios bien distintos como los de C. Twombly o Tàpies, en los que lo poético no viene dado previamente sino que se forma



P. Klee, *Schriftbild aus dem hohen lied "Er Küsse mich mit seines Mundes Kuss"*, 1921.

obligados a ello por haber introducido la cuestión, entenderemos por poético el esfuerzo por localizar en un lenguaje (verbal o no) aquello que de verdadero y esencial se encuentra en el pensamiento y en la sensibilidad.

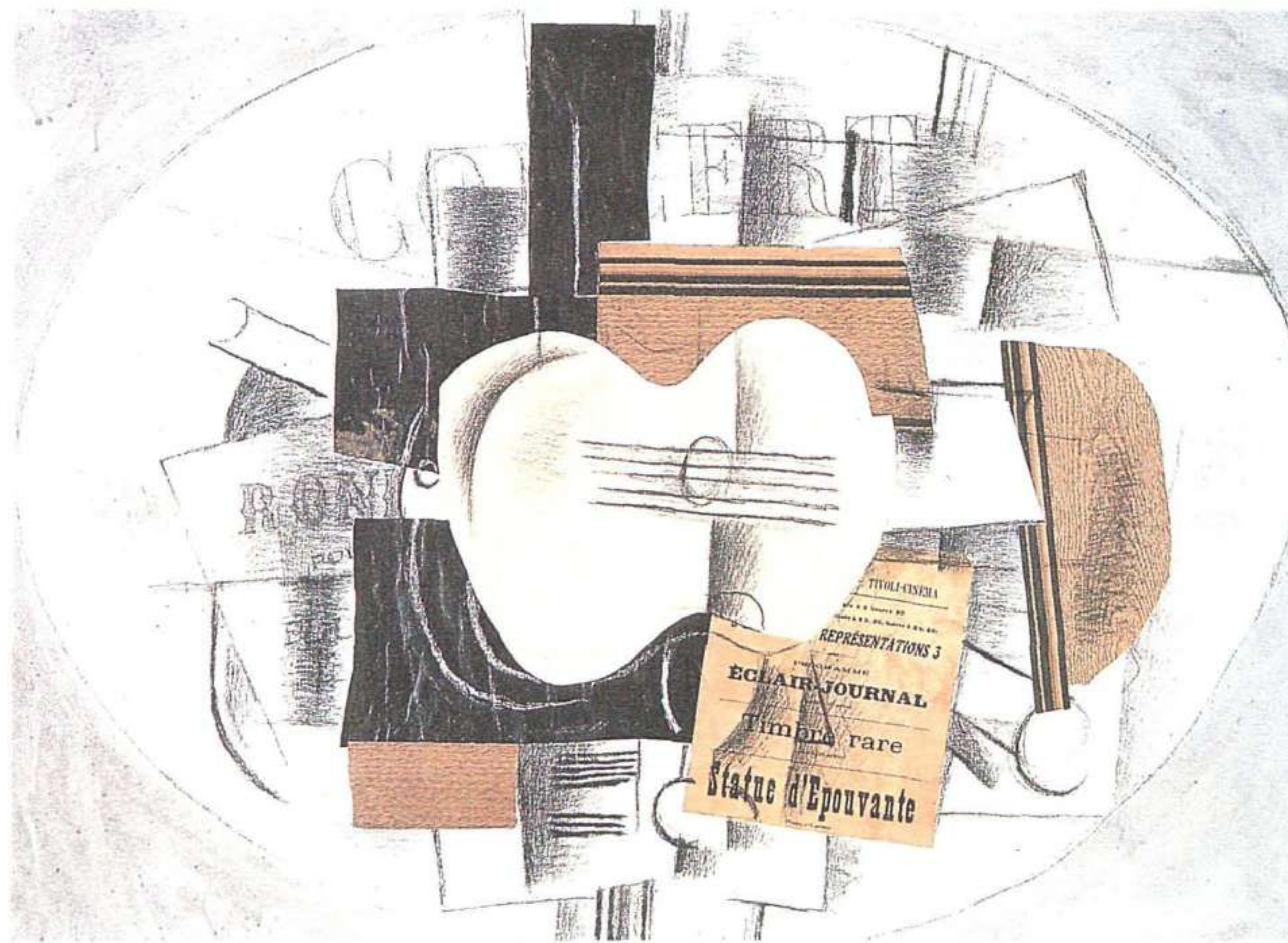
Admitiendo que hay una pintura que aspira a conocer lo verdadero y esencial, es decir, a comportarse poéticamente, en este anhelo podrá o no utilizar o servirse de la palabra, y de la palabra poética más concretamente. Es claro que nosotros sólo nos referiremos a aquella pintura que sí se sirve de ella. Insistimos en que la poeticidad de la pintura no viene exclusivamente de la incorporación de la palabra al cuadro, del mismo modo que la poeticidad de la pintura que incorpora la palabra no viene siempre dada por la poeticidad de ésta. No es

en el lienzo, desarrollando en cada caso unas soluciones particulares.

Vamos primero a plantear aquella pintura que se sirve de la palabra poética siendo ésta previa al mismo ejercicio pictórico. A través de P. Klee y J. Miró podrá ilustrarse esta ubicación de lo poético como anterior a la pintura (18). En Klee, ese previo poético es un texto, un poema fijado. Así sucede en *Teil tes gedischtes Wang Seng Yu* (1919-1922), donde se recoge un fragmento de un poema del autor chino señalado en el mismo título, o *Schriftbild aus dem hohen Lied "Er Küsse mich mit seines Mundes Kuss"* (1921), donde se transcribe una canción. El poema o texto previo es retratado de diferentes modos, pero siempre con idéntica intención. Si en una ocasión es reproducido seña-

lando el carácter tipográfico en el que las letras, tomadas en mayúscula y el fino trazo, distribuyen como formas el espacio del lienzo; en otros casos, el texto es objeto de una interpretación en cuanto que se observa, en la irregularidad de la línea y el juego de tamaños de las palabras, un intento por retratar también la cadencia,

están contenidas en las palabras. La sinestesia consiste en llegar a una sensación mediante un sentido distinto a aquel por el cual fue propuesta la sensación. Hacer una pintura sinestésica no es sólo insistir en la búsqueda de lo poético de un poema, es también, y esto es lo importante, un ejercicio poético en el cual se



G. Braque, *Guitare et programme*, 1913.

el ritmo, los acentos u otros elementos que, estando en torno al poema para la poeticidad del mismo, la forma tipográfica del texto no recogería.

Cuando las letras distribuyen el espacio se entiende la pintura en un sentido más limitado, el retrato del poema es más inocente. Lo que de poético hay en el cuadro es lo que el poema presta siendo la pintura sólo su traducción plástica. Sin embargo, cuando las palabras son moduladas (recordemos el manifiesto interés de Klee por la musicalidad en las artes) y se acompañan de otras formas se está produciendo una adición más o menos voluntaria de elementos, lo que supone una interpretación y, en cierta medida, un ejercicio poético sobre el propio poema. Presentando el poema o interpretando, apreciamos en Klee un ejercicio que nos parece clave: la sinestesia. En la medida en que retratando el poema Klee persigue retratar su poeticidad, la sinestesia es el procedimiento que le sirve para traducir a otro lenguaje (el plástico) impresiones que

realiza ese esfuerzo al que aludíamos en pos de algo esencial que reposa en la sensibilidad.

En Joan Miró también se produce un retrato de lo poético, y, como sucedía en Klee, también se lo inscribe como anterior a la pintura; pero si antes se localizaba en poemas, ahora, la primera residencia de lo poético es el sueño, lugar donde la multiplicidad de lo real recobra su originalidad mediante relaciones nuevas, ajenas a la construcción del uso consciente. En obras como *Une étoile caresse le siene d'une négresse* (1938) o *Escargot, femme, fleur, étoile* (1934), Miró retrata el mundo onírico en su doble dimensión literaria y visual, dando como resultado una composición en la que conviven el verso y simples figuras recortadas que no ilustran las palabras sino que se comportan bajo su sugerencia. A través del retrato del sueño se alcanza una expresión completa, en la que los medios utilizados (palabras e imágenes) no se yuxtaponen, sino que son el camino por el que se fija lo poético.

Veamos ahora una nueva posibilidad: cuando, en la voluntad de expresar lo poético sirviéndose de las palabras, no se lo concibe como previo, sino que se lo elabora en el interior mismo del ejercicio pictórico. En esta oportunidad, pues, el punto de partida es la misma experiencia poética realizada a través de la pintura.

Una oportuna ilustración pueden ser las series *Untitled (Rumi)* (1980) o *Virgil* (1973), de Cy Twombly (19). En ellas, el ejercicio es eminentemente plástico, pero con una dirección precisa: seleccionar y elaborar a través de los elementos específicos de la pintura (el gesto o el color) una palabra hasta hacer de la composición una expresión poética. ¿En qué medida la escritura pintada por Twombly es poética? En primer lugar, se dirige hacia lo poético en la medida en que la palabra seleccionada actúa como signo arquetípico, como concepto que reúne en su expresión un complejo de ideas, como expresión de lo esencial de un mundo. Finalmente, porque desde esta dimensión emblemática de la palabra se la tratará plásticamente hasta alcanzar una composición poética. En este sentido, las palabras Rumi o Virgilio son emblemáticas por la facilidad con que remiten a toda una tradición sobre la cual Twombly reconoce su sedimento cultural, sus expectativas y su misma definición en tanto que personalidad abrigada en un claro contexto. Este es el vasto campo de significación que convierte a las palabras en emblema. Su definitiva apariencia poética la adquirirán a través de su re-elaboración pictórica.

La serie *Virgil* la componen cuatro cuadros. Cada uno tiene un fondo elaborado de distinta manera. Unos más planos y homogéneos, otros cromáticos y tormentosos, siempre con colores claros y pálidos que sugieren tanto una superficie marmórea como un cielo. Sobre ellos, realizados con la mano izquierda en trazos fuertes y recortados, la palabra VIRGIL. Una vez o varias. Unas legibles, otras no, separadas y a veces superpuestas. En el segundo de la serie, la primitiva inscripción ha sido velada por una tenue capa de pintura y sobre ella vuelto a escribir el nombre. En la tercera, sobre el nombre completo, una inscripción mayor en tamaño pero mancada de una letra sugiere un error de dicción.

La palabra está no solo inscrita en el lienzo, también está apresada en él y sobre ella se realiza el ejercicio plástico. Las veladuras, los cromatismos y los contrastes, incluso la propia indiferencia del fondo (el segundo de la serie), la superposición de los trazos no como

correcciones sino como líneas que dan sombra al nombre tomado como dibujo, todo esto, todos estos recursos plásticos, engolan la palabra, la cargan de visualidad y alteran ese sentido de inscripción en letras capitales que en primera mirada obteníamos. El tratamiento plástico abunda en la palabra alejándola de su mera mostración o exhibición. El tratamiento es el verso por el que se opta, es la forma que adopta ese emblema de significaciones y que lleva a tomarlo, a aprehenderlo de modo siniestro, como palabra sabida de memoria y repetida como conjuro.

En el mismo Twombly, en otras ocasiones, la misma realización plástica es planteada literalmente como poema —*Poems to the Sea*, (1959)—, aunque no reproduzca vocablos, sino solo la apariencia de papeles escritos.

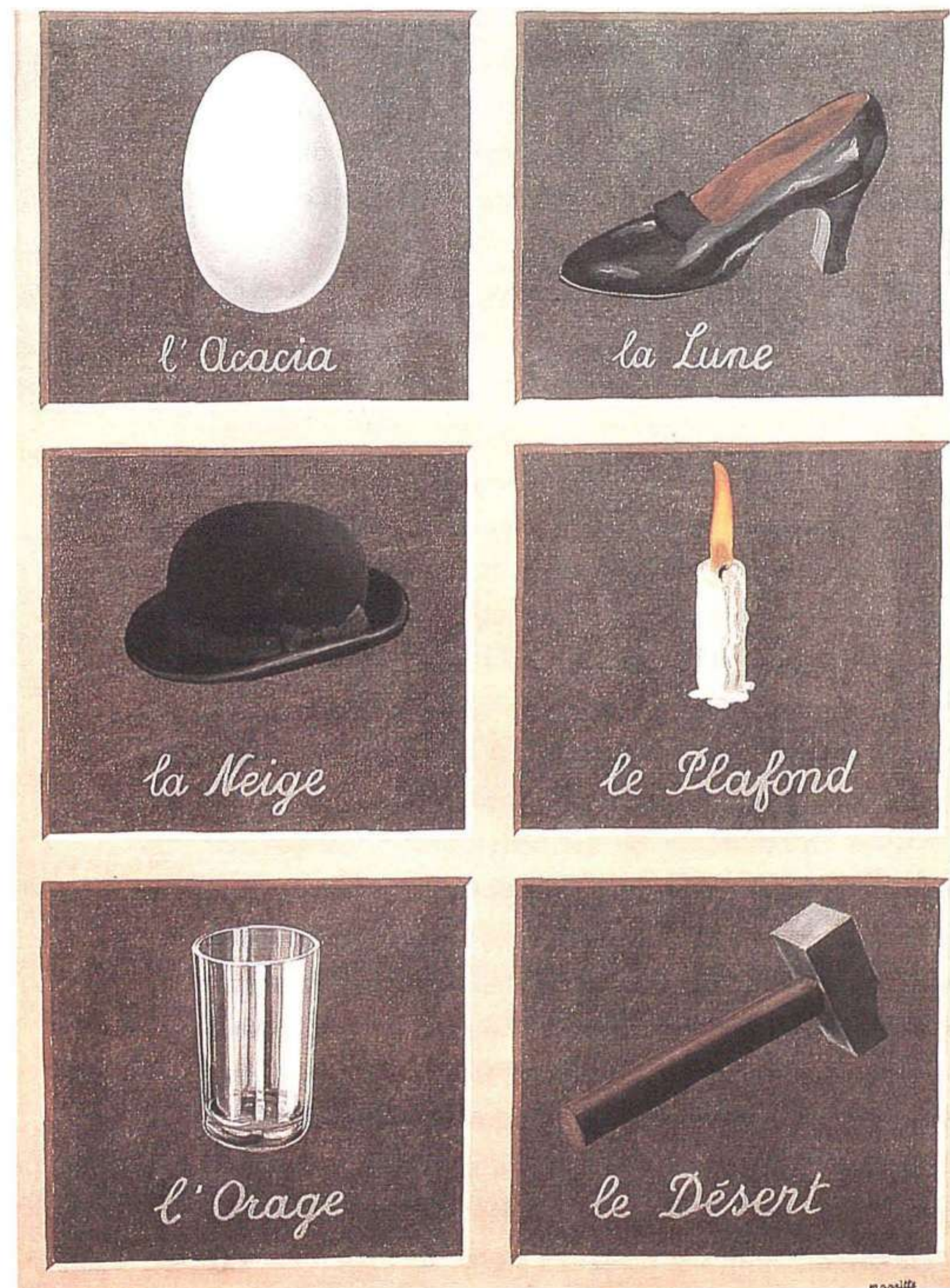
Un último modo de realización de lo poético a través de la pintura con escritura. Aquí, simplemente mencionar aquellos casos en los que la palabra poética (revelación de lo esencial y profundo como decíamos al principio), se identifica metafóricamente con la palabra primera, inconsciente, precultural; siempre rescatada en la subjetividad más recóndita. En esta ámbito, la pintura deviene siempre un ejercicio de introspección, apuntando hacia el fondo sobre el que descansa la misma gestualidad de la pintura para forzarla a decir lo oculto, intentando evidenciar la continuidad entre el gesto caligráfico y pictórico por considerarlos emanados de una única pulsión. Ya sea a través del interés por las filosofías místicas orientales (Tàpies), por el procedimiento surrealista del automatismo (Kline, Tobey) o por la referencia de la grafía infantil y patológica (art brut), son muchos los ejemplos de pintura que aspira a inscribir sobre el lienzo el signo inicial (20).

3. La pintura como reflejo entero del lenguaje

Desde Duchamp, se sienta en Occidente la pretensión para el arte de encontrar lo artístico, ya no en el objeto estético, sino en el difuso terreno que media entre éste y el espectador. Se confirma con ello la idea de que lo artístico es fruto más de una intención por parte del artista y de una percepción determinada por parte del espectador que no de alguna característica de la cual un objeto pueda gozar y que le proporcione su artisticidad.

Paralelamente a la fundación de esta idea se desarrolla la intención coherente con ella de eliminar todo aquello que de retórico pueda existir en torno a la obra de arte, ya que su presencia sólo podría engordar estéticamente la obra y con ello facilitar una desviación en el trabajo y en los intereses del artista. No entraremos en la pesquisa de averiguar qué hay entre este planteamiento y sus hipotéticas concreciones como pudieran ser el

proceso de realización de la pieza y de la persona del autor, presentando la mera idea. La forma más correcta y firme para la exhibición de una idea o para catalizar la formación de ésta es la proposición. Se entiende así, en cuanto que es el menos ambiguo de los códigos recalcando en ella su valor indicativo. El código verbal es también privilegiado en tanto que el lenguaje, como estructurador que es no sólo del pensamiento sino



R. Magritte, *Le chef des songes*, 1930.

minimalismo, el serialismo, el arte pobre o el conceptualismo. Sólo queremos comentar la abierta entrada que ahora se le da al lenguaje en el arte y en la pintura (o en la desaparición de la pintura).

Si ahora lo artístico no es la obra sino la decisión, ésta ha de ser presentada de manera inequívoca. Por ello también a menudo se evitan u ocultan las huellas del

también de la realidad, permite, en los juegos lingüísticos, dialectizar la propia realidad en un efecto de "trompe-l'oeil".

Los usos que se le dan al lenguaje son diversos (21). En obras como las de H. Fulton, J. Baldessari o J. Kosuth el lenguaje es vehículo para cierta información clave para la obra y para la aprehensión de la idea. En

el caso de H. Haacke el lenguaje es un material más para la construcción de esta idea. En la obra de J. Holzer el lenguaje es poema en busca de un nuevo soporte; para "Art & Language", el lenguaje es mero soporte. Hay ejemplos de lenguajes cargados de referencias y contraejemplos de lenguajes descargados referencialmente. No se debe ni intentar ver una sola práctica ni una sola motivación en el uso del lenguaje en estos ambientes. Tras esta lista de autores se ocultan intenciones críticas para con el mundo del arte y simples poetas del concepto, artistas luchando por desmaterializar su obra y otros deseosos de dotarla de un significado explícito. En estos usos del lenguaje, por su diferente motivación más que realización, pensamos que la reflexión que se establece es más útil para el lenguaje que para el propio arte; y para el arte, es útil más en la medida en que intenta aclarar qué es el arte que en

cuanto creación efectiva de un algo artístico.

Lo que sí se puede decir es que en el camino que ha llevado de lo artístico a la idea, de la idea a la proposición y de ésta al lenguaje en su función indicativa; de esta indicación a un ánimo antirretórico que ha despersonalizado la obra de arte y esta despersonalización como modo para desmaterializar la obra, en este camino, repetimos, a veces se ha partido de un ánimo purista para finalmente llegar a una obra redundante y tautológica. Redundante precisamente por el juego que el lenguaje ha introducido en ella, como repetición más que concreción de la idea del autor.

Aunque sólo sea una sugerencia fértil, quizá el lenguaje en la pintura haya tenido siempre ese mismo papel: el de señalar donde está (o donde estaba o donde ya no está) la pintura, el de redundar en lo pictórico.

NOTAS

(1) La importancia de las sugerencias poéticas que la lectura de la escritura provoca han sido señaladas reiteradamente. Para un estudio más detallado sobre el uso de las letras en la pintura cubista, ver F. Will-Levaillant "La lettre dans la peinture cubiste", *Le Cubisme*. C.I.E.R.E.C. Saint-Etienne, 1973. Para compararlo con el futurismo puede consultarse G. Georges Lemaire, *Les Mots en liberté futuristes*. Jacques Damase. París, 1986.

(2) Esta es la hipótesis de G. Boudalle (*Jasper Johns*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1989, p. 15), claramente opuesta a las declaraciones del propio autor insistiendo en el carácter de simples figuras de los números y letras en sus composiciones (ver, por ejemplo, las recogidas en M. Kozloff, *Jasper Johns*. Harry N. Abrams. New York, s.f.p. 18).

(3) Claro que el montaje dadaísta está íntimamente vinculado con el collage cubista, pero en el último todavía pervive la asimilación plástica de los elementos extraños. Al contrario, en la actuación dadaísta, el posible valor de los fragmentos de realidad sólo reside en su misma rareza como elementos para lo pictórico. Para un mayor análisis de la idea de montaje, ver P. Burger, *Teoría de la vanguardia*. Ed. Península. Barcelona, 1987, pp. 132 y ss.

(4) Para unas notas precisas sobre la importancia de las palabras en la obra plástica de ambos autores puede consultarse M. Dachy, "Quelques mots sur le rôle des mots dans la transformation plastique chez Kurt Schwitters (et Raoul Hausmann)" *Artstudio*, núm. 15. París, 1989, pp. 24-33. Sobre Schwitters en particular, ver la excelente monografía de W. Schmalenbach *Kurt Schwitters*. Verlag M. DuMont. Köln, 1967.

(5) Recogidas ambas citas en *Francis Picabia (1879-1953)*. Ministerio de Cultura-Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1985, p. 245 y p. 273.

(6) AA.VV. *Lettrisme et hypergraphie*. Ed. Georges Fall. París, s.f.p. 15. de I. Issou. Puede también consultarse *Le lettrisme et hypergraphie dans la peinture et la sculpture contemporaine*. Ed. Jean Grassin. París, 1961. Para Pinot y el movimiento situacionista, ver S. Morgan, "Niños perdidos". *Arena*, núm. 5. Madrid, 1989, pp. 62-65. Para Ben, J. Lapage. "ben". *Artstudio* núm. 15. París, 1989, pp. 84-93.

(7) Los distintos tipos de relación entre imagen y palabra fueron descritos por el propio Magritte en "Les mots et les images". *La Revolución Surrealista*, núm. 12, 1929, pp. 32-33. Sobre la misma cuestión pronunció también una conferencia en la Marlborough Fine Art de Londres. Ambos

textos pueden consultarse en H. Torczyner. *Magritte. Signos e Imágenes*. Ed. Blume. Barcelona, 1978, pp. 87-89.

(8) Esta es la vía sobre la que construye su brillante interpretación M. Foucault (*Ceci n'est pas une pipe*, (1973). Sobre ésta, señalar que el ensayo se ha convertido en un punto de referencia obligado a la hora de plantear la obra de Magritte y muy concretamente la introducción del lenguaje en sus pinturas. Sin embargo, creemos que es tan distinta la necesidad que él y nosotros nos planteamos que no cabe entrar ahora a debatir la diferencia u oportunidad del punto de vista lingüístico para analizar la escritura en la pintura como fenómeno considerado en el marco estricto de la historia de la pintura. Sobre el problema de la escritura en la obra de Magritte, puede también consultarse el preciso capítulo de la monografía realizada por S. Gablik. ("The Use of Words", *Magritte*. Thames and Hudson. London, 1970, pp. 126-144).

(9) Tanto M. Foucault (*Esto no es una pipa*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1981, p. 54) como M. Butor (*Les mots dans la peinture*. Ed. Skira. Genève, 1969, p. 93) insisten en este tripe nivel de lectura.

(10) Puede desarrollarse más sosegadamente esta interpretación a partir de Thierry de Duve. *Resonances du readymade*.

Ed. Jacqueline Chambon. París, 1989. Del mismo autor, una aproximación más compleja a la figura de Duchamp en *Nominalisme Pictural. La Peinture et la modernité*. Ed. Minuit. París, 1984. Para la obra de M. Broodthaers pueden consultarse los catálogos *Marcel Broodthaers*. Palais de Beaux Arts. Bruxelles, 1974, y *Marcel Broodthaers*. Tate Gallery. London, 1980. Para el tema específico de las relaciones imagen-palabra, ver el estudio de B. Marcade "Marcel Broodthaers... la continuation de la poésie par d'autres moyens". *Artstudio*. n. 15. París, 1989. pp. 68-82.

(11) Este tipo de intervención de la escritura estaría relacionado con lo que Butor presenta como "recurso para mantener la apariencia perdida" tras los nuevos modos de representación (ob. cit. pp. 72 y ss). Así pues, en esta perspectiva, la escritura no sería ajena a la ilusión por no alejar al arte de su capacidad por objetivar. En esta línea de interpretación, ver Parent, "Peinture et écriture comme nécessite holistique vers un nouveau réalisme discursif". *Écritures dans la peinture*. Ville Arson. Niza, 1984, v. II, pp. 67-81

(12) El cuerpo teórico desarrollado por Kandinsky es extenso. Destacan de manera especial *De lo espiritual en el arte* (1910) y *Punto y línea sobre el plano* (1923), pero es en sus trabajos escritos durante su relación con la Bauhaus donde se detectan más concisamente las ideas que aquí queremos destacar. Es entonces cuando el autor concentra su atención en la relativización del valor formal del arte por la vía de clarificarlo "científicamente". Esta "ciencia del arte" debe, a su parecer, actuar con un método analítico ("establecer un vocabulario ordenado de todas las palabras actualmente dispersas y desorbitadas") y con un método sintético ("establecer una gramática de la creación"), ya que "al igual que las palabras de la lengua, los elementos plásticos han de ser reconocidos y definidos y como en la gramática, deberán establecerse las leyes de construcción" (V. Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Ed. Paidós. Barcelona, 1987, pp. 95-96).

(13) V. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*. Ed. Barral-Labor. Barcelona, 1982, p. 50.

(14) En esta ocasión parece, pues, que Kandinsky refleja una actitud sumisa por parte de la pintura en el marco de la relación jerárquica entre el "zographon" y

el "grammateus", según los términos utilizados por M. Pleyne para exponer este complejo de la pintura moderna (*La enseñanza de la pintura*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978, pp. 54-55).

(15) P. Klee. *Teoría del arte moderno*. Ed. Calden. Buenos Aires, 1976, p. 88. En la misma línea que la sentencia de Klee se pronuncian, por ejemplo, Jean Degottex, Brion Gyson o Daniel Dezeuze (ver Lemaire, "Je te dirai que le peinture est chose mentale". *Écritures dans la peinture*. pp. 41-45).

(16) D. Haedcenrot. "Pictogrammes. Narrations pictographiques". *Tecken*. Malmö Konsthall, 1978, p. 104.

(17) Señalar que en el caso de R. Barthes, sus trabajos plásticos son consecuencia de una previa aproximación teórica al tema. Para el autor, signo y letra se confunden en el nivel cero, hasta convertir la pintura en una escritura de signos. Ver, *El grado cero de la escritura*. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires, 1973, y *Lo obvio y lo obstruso*. Ed. Paidós. Madrid, 1987.

(18) Paul Klee realizó la mayor parte de sus pinturas caligráficas y "tableaux-poèmes" entre 1916 y 1918. En estos trabajos ya no se trata de adaptar las letras a una investigación simplemente técnica, sino de otorgar a las ideas el rol principal dentro del arte, de afrontar la mimesis de lo representable (ver una sugerente interpretación de esto en relación con el ars memorativa renacentista en W. Grohmann, *Paul Klee*. Lund Humphries. London, 1965, p. 150). Para una aproximación más detallada a los poemas pintados de Klee, ver C. Frontisi, "Paul Klee: la poésie des signes". *Les Abstractions*. C.I.E.R.E.C. Saint-Etienne, 1986. La poética mironiana, según reconoció él mismo, está muy cerca de los trabajos de Klee (G. Raillard-J. Miró. *Ceci est la couleur de mes Rêves*. Ed. Seuil. París, 1977, p. 68). Por lo que se refiere a la incorporación de palabras en sus composiciones, parece ser que el más significativo punto de referencia fueron los "poemas pintados" de Vicente Huidobro, al menos en la misma medida que los "calligrammes" de Apollinaire y Junoy (B. Rose. "ir in America". *Miró in America*. The Museum of Fine Arts. Houston, 1982. pp. 13-14).

(19) C. Twombly representa una de las más perfectas ilustraciones de la cita de Voltaire, según la cual la escritura es la pintura de la voz. Efectivamente, sus traba-

jos plásticos apuntan hacia el objetivo de alcanzar una síntesis entre visión y pensamiento por la realización visual de un discurso latente en la más íntima subjetividad, y del que la escritura extrae, mecánicamente, los datos más esenciales. Además, la raíz de este modo de abordar la pintura no es nada ajeno a la teoría del lenguaje poético; baste recordar la importante influencia que sobre él ejerció Charles Olson (autor de *Projective Verse*, 1950) durante su estancia en el Black Mountain College (ver M. Pleyne, "Dessein des lettres des chiffres et des mots ou La peinture par l'oreille. Cy Twombly". *Art et Littérature*. Ed. Seuil. París, 1977. pp. 304-323). En una perspectiva más específica, el uso de la escritura en Twombly tiene también un claro sentido autobiográfico; ya sea cumpliendo la función de fechar y localizar la experiencia poética, ya como instrumento para asegurar una huella personal, incluso forzando un aspecto infantil al realizar la escritura con la mano izquierda (el aspecto que más interesa a R. Barthes. *Cy Twombly*, Berlín, 1983)

(20) La escritura en la pintura de A. Tàpies aparece desde múltiples puntos de vista. En líneas generales puede afirmarse que cumple una doble función: compositiva y metafórica (V. Combalía, *Antoni Tàpies*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1984, p. 28). Aquí queremos destacar especialmente el último nivel, en el que, por ejemplo, puede interpretarse la reiterada aparición de las iniciales del nombre del propio autor, especialmente la A (mayúscula, minúscula, caligráfica, tipográfica), huella con la que se retrata el ejercicio de introspección pero también clara metáfora de la idea de inicio, de principio. Todavía en este nivel metafórico, recordar la facilidad con la que las letras adquieren, en la obra de Tàpies, toda suerte de propiedades humanas (se reclinan o alzan sus extremidades). Respecto del "art Brut", la presencia de la escritura se justifica más linealmente en el sentido propuesto por nosotros (ver "L'écriture et la figure" en M. Thévoz. *L'art Brut*. Ed. Skira. Genève, 1980, pp. 130-136).

(21) Para examinar los usos del lenguaje dentro del arte conceptual pueden consultarse C. Millet, "L'utilisation du langage dans l'art conceptuel". *Textes sur l'art conceptuel*. Ed. Templon. París, 1972, pp. 25-30, y *Art Conceptuel, une perspective*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.



Tractatus musicus, 1499.

FERNANDO R. DE LA FLOR

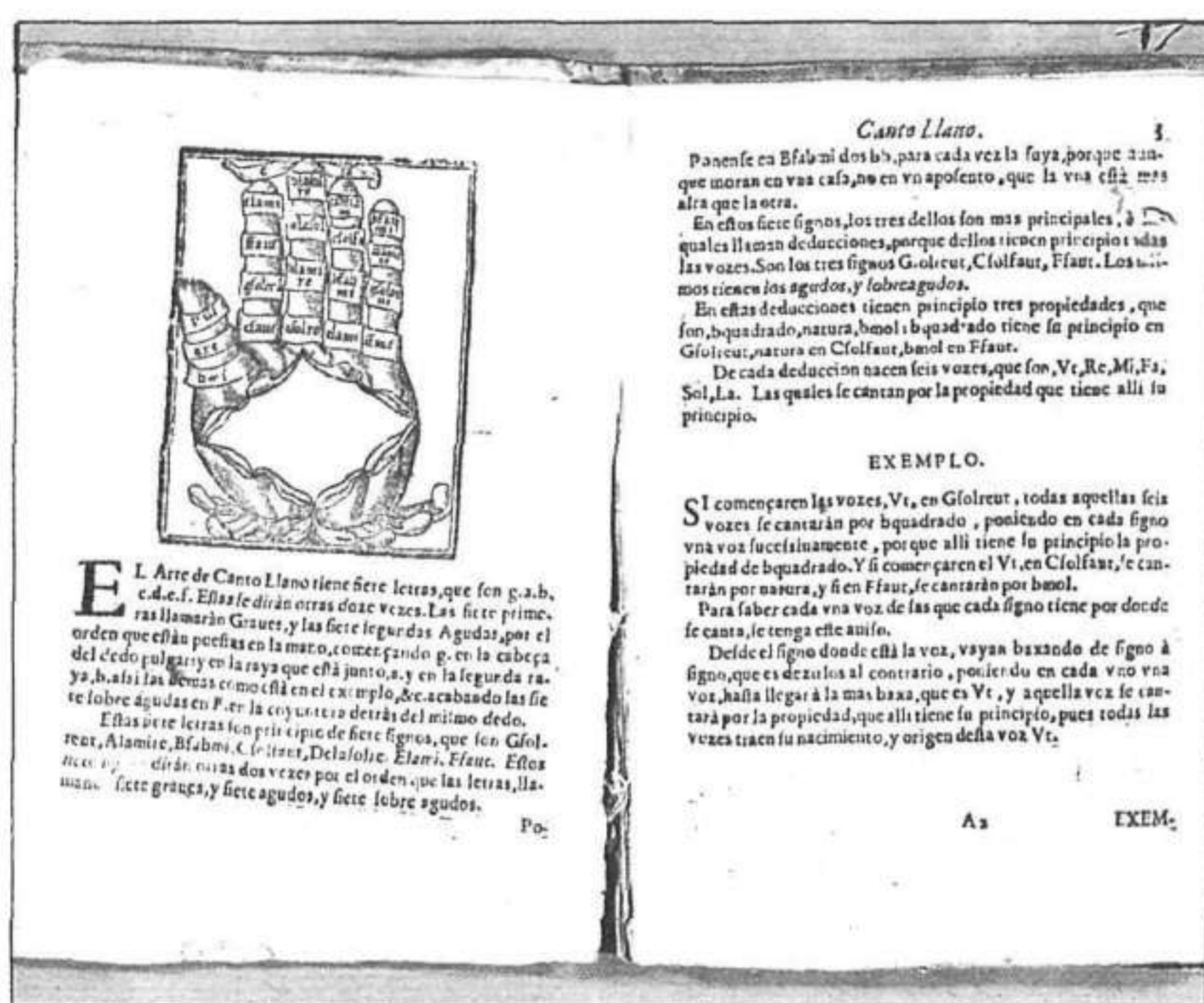
LA FIGURA CON EL TEXTO; LA palabra (o la letra) con la imagen, se unen en relaciones en verdad inextricables. Entre todas las funcionalidades que cumple esa alianza, que se lleva a cabo en distintos campos de representación, cabe reseñar su virtualidad mnemónica.

En efecto, el Arte de la Memoria persigue tradicionalmente la fijación en el recuerdo de un texto a través de una configuración plástica, que lo viene a resumir a modo de símbolo, condensado y sobredeterminado.

Las palabras pasan así a ser imágenes (o a convivir con ellas en un dominio que les es común), ello bajo códigos rigurosos —operadores de esa trasmutación—, especificados desde los tiempos de Cicerón, Quintiliano, y desde la anónima retórica *Ad Herennium*, principalmente.

El cuerpo como campo

Entre todos los campos posibles, donde se realizan esas bodas (místicas) de lo icónico con lo verbal, surge la geografía corporal como uno de los espacios más idóneos para producir la “conniunctio” de lo legible y lo visible.



Luis de Villalón, *Breve instrucción de canto llano* (1565).

Así, el cuerpo, el cuerpo humano, ha sido siempre lugar para la inscripción en él de un discurso textual o figural. Los tratados clásicos de mnemotécnica aconsejan

utilizar un cuerpo a modo de elocuente conjunto de signos, actitudes, gestos y atributos que sirven para depositar en él, conceptos teológicos, taxonomías, inventarios de vicios o virtudes, etcétera.

La medicina renacentista produce por su parte visualizaciones en forma de grabados, donde el cuerpo se convierte en un plano sobre el que se sitúan rótulos, imágenes, soportes visuales para una rápida memorización. Pero hay también un cuerpo matematizado cuya extensión misma sirve para ubicar un sistema de cómputo; el cuerpo es número y contiene a los números, a las cifras (1). Y hay, como quería Giordano Bruno (2), un “cuerpo gramatical”, y hasta un cuerpo vocabularizado y alfabetizado, lo cual lo pone en una mayor relación, si cabe, con el mundo de la escritura.

En suma, la geografía corporal se convierte a menudo en superficie de inscripción donde depositar las nociones de una ciencia o las fantasías especulativas de una metafísica. Así, por ejemplo, el monstruo nacido en Ravena, en 1512, llevaba su piel tatuada con lo que fueron interpretados como los emblemas de la perdición de su patria. El cuerpo habitado por signos es objeto en este caso de una lectura profética, que lo pone en conexión con una interpretación esotérica, cosmológica y, en todo caso, con la misma emblemática, donde tiene su origen directo ese cuerpo inscrito, cuerpo del amante, cuerpo del guerrero, que proclama en sus signos sus intenciones o la idea que lo determina (3).

Hay una razón que alienta estas representaciones del hombre zodiacal, del cuerpo astral y de todas sus derivaciones, y es la de que, como escribe Cesare Ripa, el cuerpo humano simboliza perfectamente los conceptos abstractos, y ello en virtud de que a la figura humana se la puede caracterizar y subdividir con facilidad mediante sus accidentes.

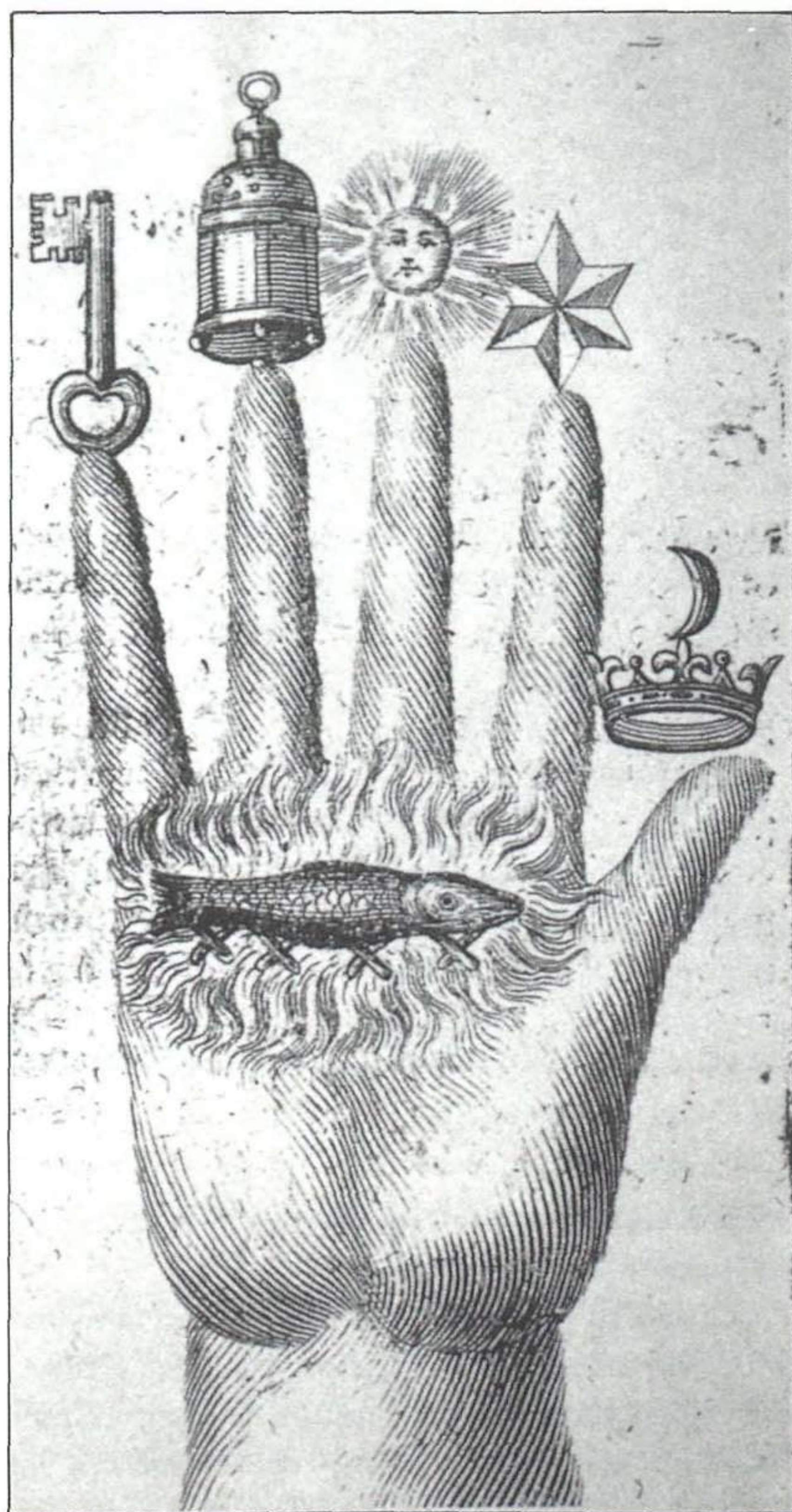
De nuevo, aquí, un tema conocido para la mnemotécnica: el cuerpo es también un árbol, un campo estructurado y vacío susceptible de ser investido de un saber.

El cuerpo es superficie plástica, tapiz de signos —entre ellos primordialmente los lingüísticos—, “locus” de la memoria artificial o, metafóricamente, papel, y no precisamente en el sentido en que lo era el cuerpo del esclavo, al que se refiere el conquistador Vasco de Quiroga cuando escribe:

“Los hierran en las caras por tales esclavos y se las aran y escriben con los letreros de los nombres de cuantos los van comprando... Y algunos hay que tienen

tres o cuatro letreros... de manera que la cara del hombre que fue criado a imagen de Dios, se ha tornado en esta tierra, por nuestro pecado, papel." (4).

Pero no quisiera tratar ahora ese tema general y vasto de la representación física del ser humano, en cuanto que depósito de otras imágenes o lugar donde se inscribe un texto, real o imaginario. Ello nos llevaría a la pintura ritual, al tatuaje, al cuerpo estigmatizado y a otros contextos que no es posible revisar en este



Mano de tradición alquímica.

momento, pero entre los que hay que destacar las representaciones del hombre —letra— teorizado en el siglo XVII por Tory de Bourges (5).

A todo lo que hay que añadir, también, que no es sólo en el espacio plástico donde la figura humana se utiliza como depósito de otras imágenes y conceptos, sino que cierto tipo de discurso literario adopta articulaciones antropomórficas, para ir situando el desarrollo retórico de una argumentación.

En cualquier caso, dentro de esta última referencia, sabemos que ciertos sermones recorrían un cuerpo imaginario, dado en ese caso como artificio mnemotécnico, para ir encontrando en él los puntos de su reflexión (6).

Podemos leer así en el *Jardín de la Elocuencia*:

"En la cabeza coloca el primer texto; en la frente el segundo, en el ojo derecho, el tercero y así va discurriendo por las partes, asentando discursos en todas... com la batalla de David, en la cabeza; la muerte de Absalón en los cabellos..." (7).

La mano salmódica: la mano guidoniana

Reduciendo bruscamente el campo de relaciones que aquí he insinuado, me gustaría referirme exclusivamente por el momento a las representaciones de manos aisladas, que, con cierta frecuencia, vemos representadas en el mundo del grabado español, en los siglos XVI y XVII.

De nuevo tengo que delimitar un área de exclusiones que afectan a la referencia de la que quiero aquí hablar.

Dejamos de lado, pues, el aspecto quirológico de la mano que ha dado motivo a muchas representaciones, que oscilan entre planteamientos alquímicos, representación de saberes astrológicos o simples referencias demonológicas, como sucede con la famosa mano de gloria, de la que se conocen algunas representaciones en grabados (8).

Dejamos también de lado la "mano relicario", con su interesante cruce de tradiciones, y, dentro de esta mano como reliquia, dejamos también, aunque ésta se encuentra ya muy próxima a la tradición mnemotécnica de la que tratamos, dejamos, digo, esas curiosas representaciones piadosas que son las impresiones en madera de manos de las ánimas del purgatorio.

Nos vamos a referir, pues, y ello con exclusividad, a la mano mnemónica, a la mano, como lugar —"locus"— de la memoria. En tanto que tal mano mnemónica, sus representaciones han discurrido por dos fértiles campos:

el de la pedagogía musical y el de la meditación piadosa, sin excluir tampoco que la mano se pueda alojar un alfabeto o un sistema de numeración. No serán esas las únicas determinaciones que cabe establecer, pues conocemos también representaciones de manos gnómicas, de manos horarias, de manos métricas, todo lo cual diseña una vasta área de interés, creo que hasta ahora prácticamente desatendida.

Es la mano para la oración mental, pues, fundamentalmente, el objeto de nuestra pequeña pesquisa y, junto a ella, la mano, también, salmódica, musical, armónica, guidoniana o chiropsalterium si prefieren una nomenclatura más técnica para estas representaciones sorprendentes.

He aquí la mano humana como superficie de inscripción de un mensaje, de una figura que hay que recordar. He aquí la mano como página, como hoja para el pintor, como libro natural y próximo.

Seduca en la época, la posibilidad de llevar en la mano almacenados ordenadamente, los principios de una meditación, las estaciones de la Cruz o ciertos textos evangélicos, como sucede en esta mano que ilustra, cómo no, un pasaje de los *Ejercicios* ignacianos.

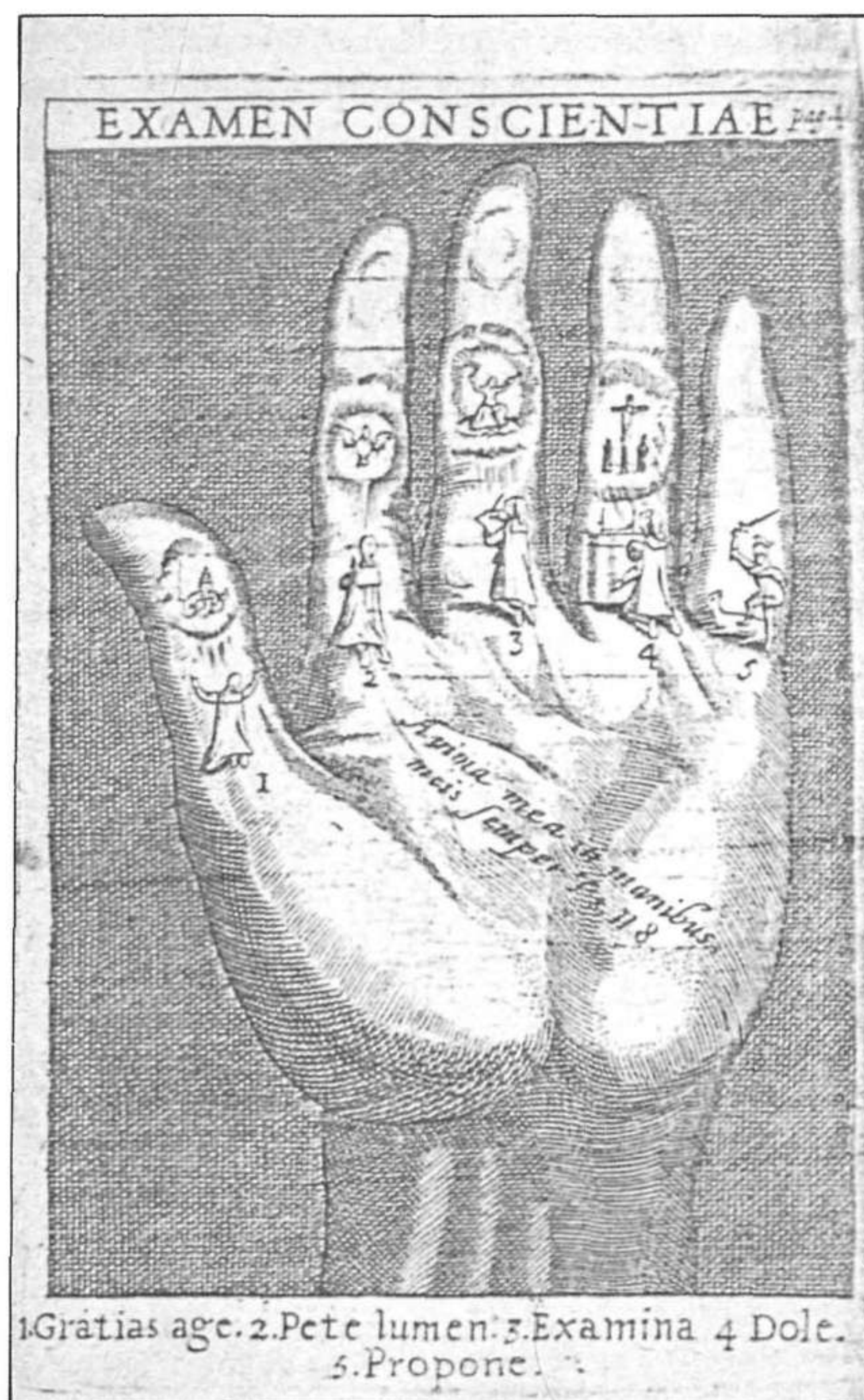
Las manos para la oración son, pues, un caso particular y significativo de los procedimientos mnemotécnicos, que conocen una representación plástica, en este caso, *ad usum christianii*. Pertenece por derecho propio a ese tipo de grabados que son puro y simple apoyo para la meditación, estrictamente para una meditación metódica práctica. Y hay que recordar en este punto que la mano, en razón de su virtualidad mnemónica, ha estado siempre viculada a las Artes de la Memoria, ya desde la época clásica en la que Quintiliano nos advierte que cada cinco receptáculos mnemotécnicos deben ser marcados con una mano (“de oro”, precisa el retórico) que los resuma.

Por otro lado, la mano, metaforizada, siempre estuvo presente en las configuraciones del árbol luliano. Y es que hay un punto de conexión entre la mano y el árbol; ambas proceden de una misma fantasía sobre que el sistema de conocimiento se desarrolla de forma arborescente, jerárquica, sometido a principios de contigüidad y enlazamiento.

La mano sería, pues, ese origen primero para todas las ramificaciones y clasificaciones, encontrándose emparentada, a nivel representacional, con la filacteria —y he aquí otra interesante secuencia susceptible de ser

revisada bajo la perspectiva que estamos sugiriendo—; éstas, las filacterias, configuran auténticas falanges que se han independizado del cuerpo matriz.

La finalidad inmediata de esta página en blanco que a efectos mnemónicos es la mano, sería la de ofrecer



Mano de los *Ejercicios espirituales*, 1664.

una guía visual para los primeros pasos en el examen de conciencia y en la oración mental.

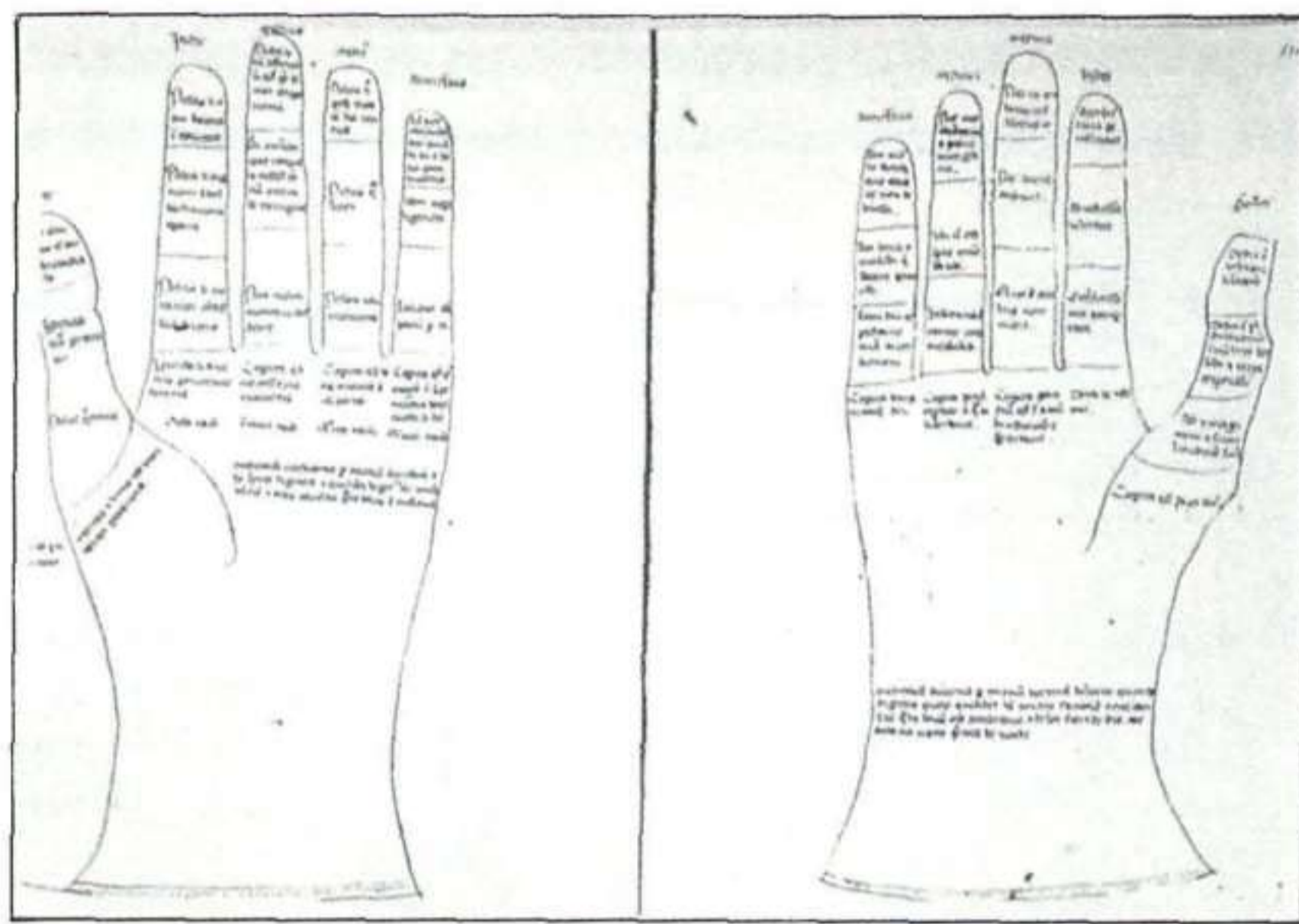
La mano, su representación (9), se conforma en este caso como un lugar para una pastoral de signo penitencial. Estas dos operaciones —examen de conciencia, por un lado, lo que es estrictamente oración mental, por otro— son los dos principios que prestan su sentido a la existencia de estas manos.

La mano que examina la conciencia —“examina, dole, propone”, nos indica el texto— es, forzosamente, más simple en su estructura, que la que se interna por los vericuetos de la oración mental. Esta bipolaridad

fundacional que se establece entre ambos tipos de manos, es causa de su representación habitualmente emparejada.

En efecto, las manos aparecen por parejas, ofreciéndose la mano derecha para la meditación nocturna, es decir, para el examen preceptivo de la conciencia al final del día, como prescribe san Ignacio; mientras que, la mano izquierda, es dedicada a una consideración del amor divino en el contexto de la diurnidad (10).

En la mano se organiza, pues, el sistema de preguntas (o la versión reducida del mismo: "quid, quare, quantum,



Manos mnemotécnicas para la oración. Siglo XV.

quomodo, quamdiu"...); cuestionario moral que es el que difunden los manuales de confesión. Por esta vía vemos convertirse la mano en un instrumento útil para la predicación.

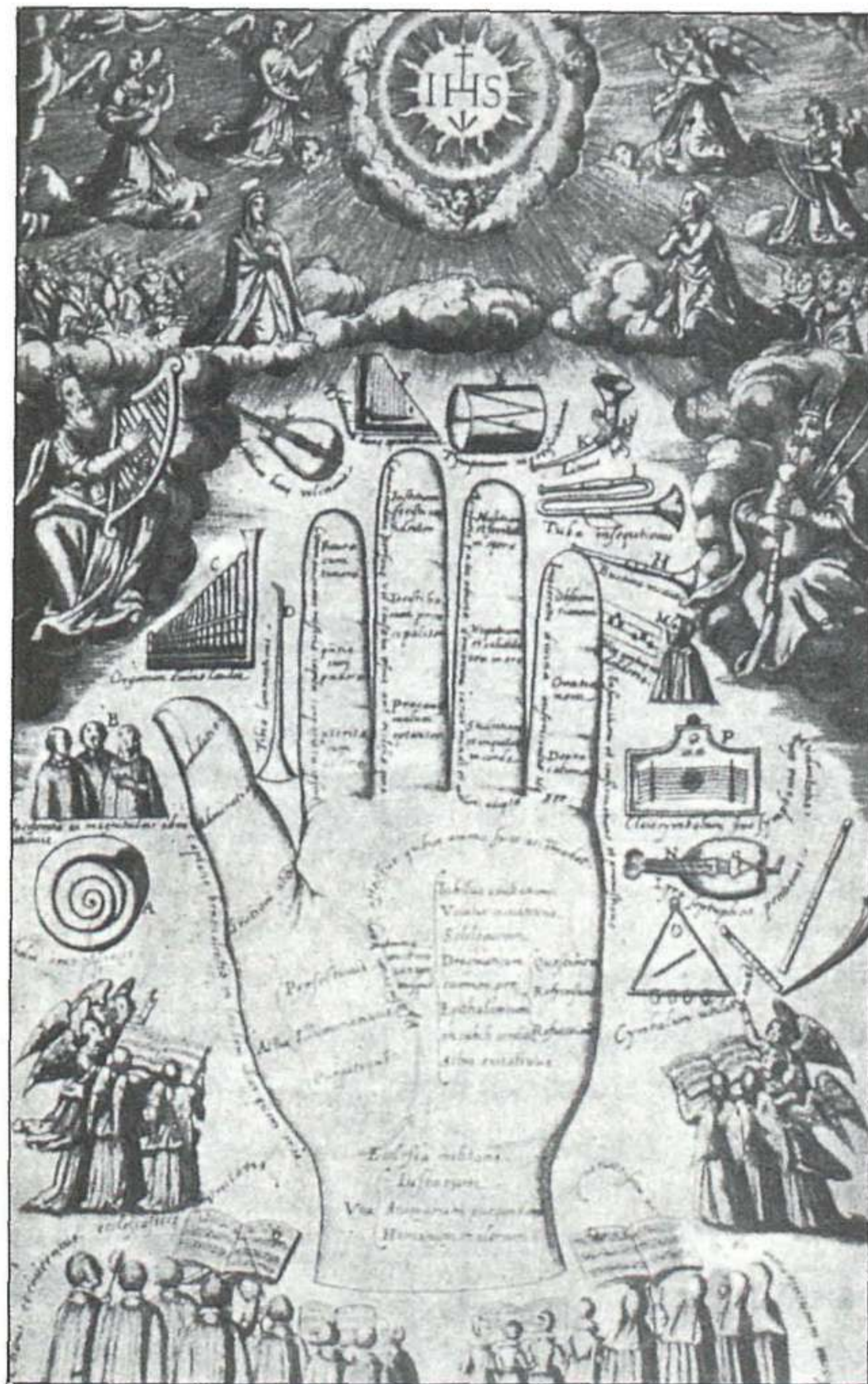
El orador sagrado aloja en este espacio próximo las imágenes o las palabras de las cosas a recordar, y ello produce grabados y libros con el procedimiento de la mano ya codificado, como en el texto anónimo llamado *Arte útil y compendiosa de dirigirse a Dios con santas meditaciones, ubicadas en cuatro manos*. (11).

Todo ello, desde el punto de vista de una tradición mnemotécnica que organiza espacios de representación, supone una concreción muy fuerte y muy radical del sistema locativo sobre el que se articula toda mnemotecnica. Si la teoría de los lugares, trabajaba, recordemos, con ese espacio mental donde alojar las imágenes de las cosas a recordar, si esa teoría, digo, habla de palacios, de teatros, de iglesias, espacios imaginarios (ficta loca) o reales donde ubicar las "imágenes agentes" del recuerdo,

hay que observar aquí cómo se ha operado una brusca miniaturización de ese campo, que nos devuelve a una esfera íntima y peculiar: la de la geografía del cuerpo y, dentro de él, a uno de sus espacios más simbólicamente representativos.

Con todo, la mano utilizada en la oración práctica metódica, no es el tipo más complejo de representación de esa extremidad con fines de una memoria artificial. En el universo de la pedagogía musical tenemos este raro artefacto que es la mano armónica, el *chiropsalterium*, la mano guidoniana (12).

Esta representación está ahora al servicio de una memorización de la solmisación y, como tal, sirve para

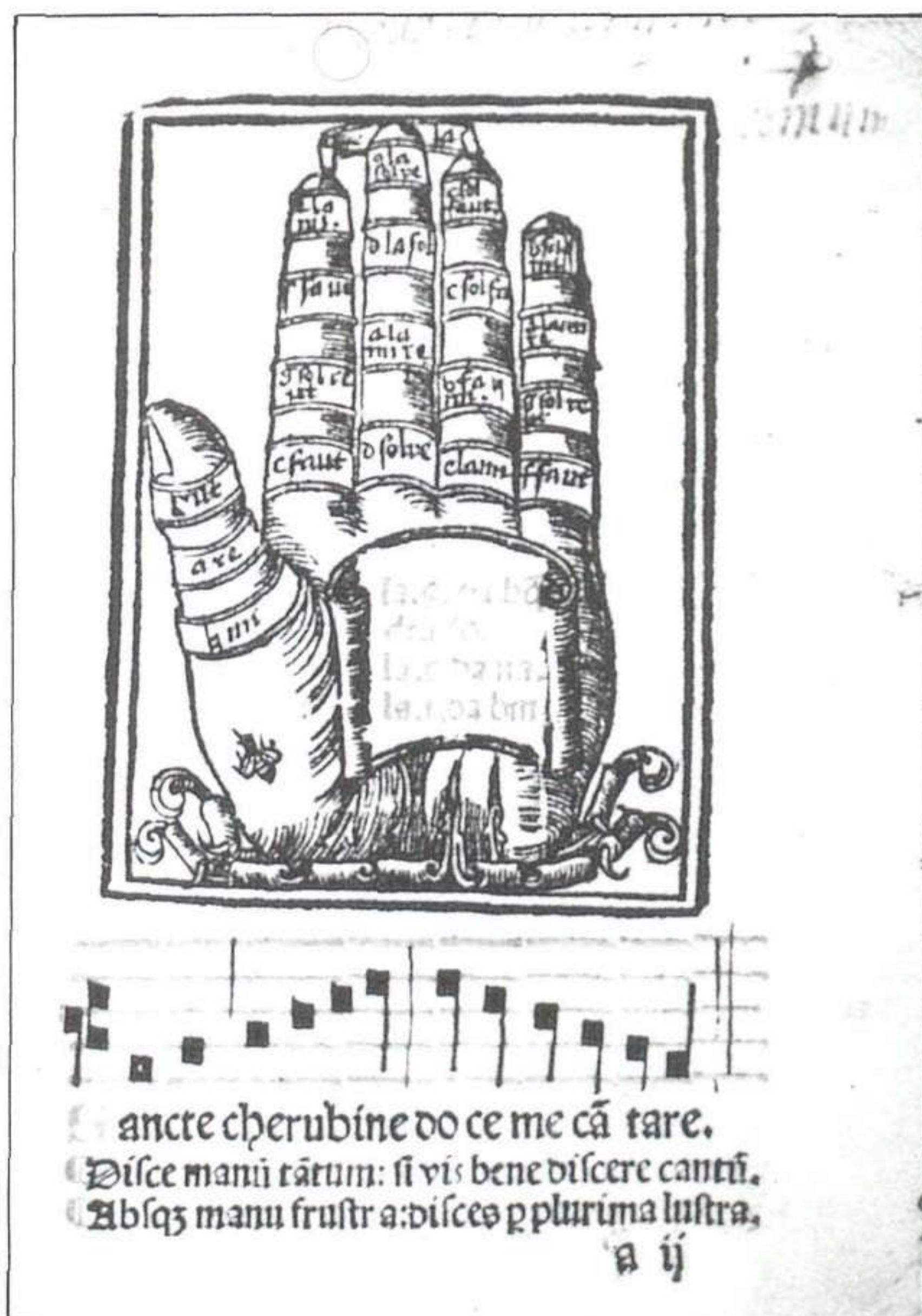


Nombaer, *Rosetum exercitiorum*.

la denominación, clasificación y situación de los sonidos.

La geografía de la mano es, pues, en una primera instancia, capaz de albergar veinte pequeños espacios, donde alojar imágenes, notaciones y palabras, relativos

a cada uno de los veinte sonidos del sistema que se mantiene en boga durante los siglos XVI y XVII, y que van desde el sol hasta mi elevado a la cuarta. El sistema indudablemente se complica y en Cerone, en su libro *Melopeo y maestro*, tenemos una representación inte-



Francisco de Montanos, *Arte musica Theórica*.

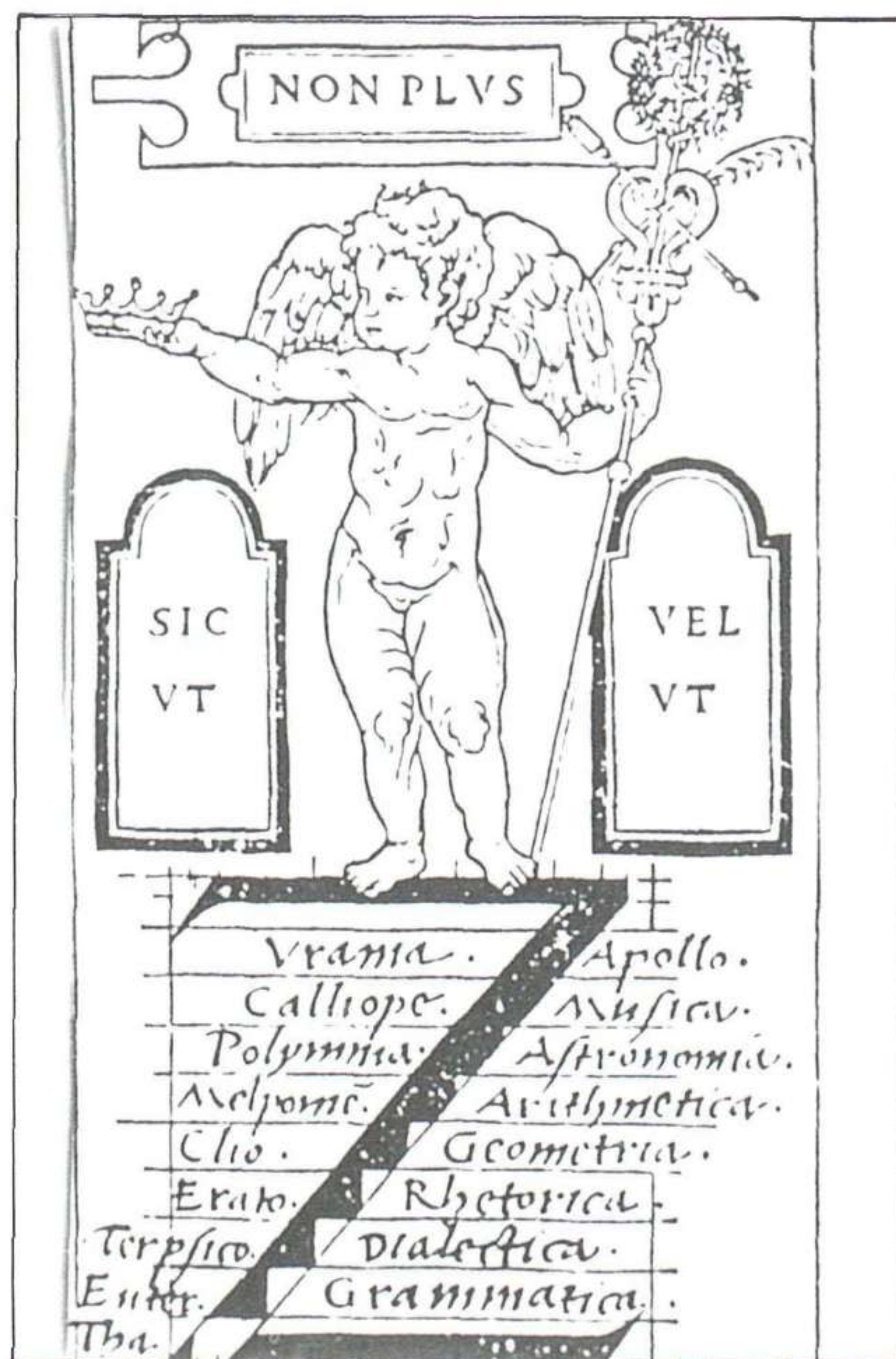
resante de nuestro objeto, además de otras referencias mnemotécnicas en forma de enigmas musicales.

Para lo que ahora nos importa, el *Melopeo* contiene la referencia más completa al modo de utilizar mnemónicamente estas manos y, por ello, el capítulo titulado "advertimiento para deprender a leer la Mano" (13): se puede considerar uno de los raros textos donde se ofrece una exégesis minuciosa de lo que supone fabricar un sistema mnemotécnico, y, al mismo tiempo, es una pieza maestra, en lo que se refiere a las posibilidades que ofrece, para emprender una vasta lectura de una pequeña imagen.

Como se puede ver, de nuevo, nuestro tema: la imagen es leída, trasmutada en palabra o en nota de un código ajeno, musical en este caso.

Sucede, en realidad, que pedagogía musical y mnemotécnica siempre estuvieron unidas (14). Los primitivos artificios para el cómputo (15), pasaron a integrarse al servicio de un aprendizaje de los sonidos, escalas y tonos. La mano armónica se presenta en este contexto como el recurso más sofisticado y el que deja una mayor huella en el mundo de la representación artística y, en concreto, en el grabado al servicio de la pedagogía (16).

La mano que aparece en el *Melopeo*, no cierra nuestra referencia a este asunto, sus derivaciones las podríamos seguir encontrando en muchos de los grabados dedicados a la pedagogía musical desde entonces, pero para referirnos también a lo que hoy me parece ser la primera de estas representaciones de manos musicales, es preciso mencionar aquí las que aparecen en el



Tory de Bourges, *Champ Fleury*, 1529.

incunable de Ramos de Pareja, editado también en castellano, esta vez en la Bolonia de 1482. Obra básica de la arqueología musical española, para la que desde aquí también reivindicamos una ascendencia en las

Artes de la Memoria. Su interés proviene de que suponen la primera emergencia de grabados de esta complejidad y con esta utilización, un siglo antes de que el sistema se vea perfeccionado en una obra como la Marafiotte, el *De arte reminiscentiae per loca et imagines, ac per notas et figuras in manibus positas* (Francfort, 1602). El tratado de Ramos de Pareja, incidentalmente no sólo es importante por su referencia a la mano mnemónica, que bastaría, sino también porque contiene diagramas, que luego vamos a ver utilizados en un sistema mnemotécnico más complejo, dentro de las obras de un Robert Fludd, por ejemplo.

La tradición musical española abunda en estas manos salmódicas, y quizá convendría cerrar la serie con la excelente representación de esa mano musical que

aparece también en dos de las obras cumbres de la pedagogía musical española. Me refiero a esa que se encuentra en el tratado renacentista de la *breve instrucción del canto llano* y, también, en el *Arte música teórica*, de Francisco de Montanos.

Terminamos por ahora con estas visiones sobre la figura de un cuerpo fantasmático, que ha sido además troceado y que se ofrece a modo de estructura vacía, para ser rellena con fragmentos de salmos, con notaciones musicales, con palabras, cifras y figuras de todo tipo.

Estas manos resumen, de manera ejemplar creo, el trayecto azaroso y disperso que ha recorrido tradicionalmente la mirada en su búsqueda del significado a través de los más variados significantes.

NOTAS

(1) Véase la utilización que de este "cuerpo numérico" hace el tratadista de mnemotécnia Pedro Ciruelo, en su *Cursus quattor mathematicorum artium liberalium*.

(2) *Imágenes*. Libro I, cap. X. Véase la referencia de I. G. de Liaño, en su edición de *Mundo, magia, memoria* Madrid, 1973, p. 35.

(3) Véase una referencia interesante al rema en la novela de Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* (ed. de Gili Gaya-Madrid, 1981, pp. 70-71). Para el tema de la vinculación entre emblemática y Arte de la Meoria, véase mi trabajo de ese mismo título en "Lecturas de Historia del Arte" 1 1989, pp. 257-267. Algunos otros aspectos, pueden encontrarse en mi libro *Teatro de la memoria* Valladolid, 1989.

(4) Vasco de Quiroga, *Información en derecho del Licenciado Quiroga sobre algunas provisiones del Real Consejo de Indias*, cit. por T. Todorov, *La conquista del otro México*, 1986, p. 65.

(5) *Champ Fleury Auquel est contenu L'art et Science de la deve et vraye Proportion des Lettres Attiques... proportionées selon le Corps et Visage humaine*. Cf. especialmente, Libro II, fol. XV "L'Homme Lettre".

(6) La articulación antropomórfica de cierto tipo de argumentaciones parenéticas ha sido estudiada, en el caso de Gracián, por Ferrari: *Fernando el Católico en Baltasar Gracián* Zaragoza, 1978.

(7) J. A. de Hebrera y Esmir: *Jardín de la eloquencia oratoria poética y política* Zaragoza, 1677, p. 127, cit. por A. Egido, "El Arte de la Memoria y el Criticón", en *Gracián y su época*, 36.

(8) De todos modos, quiromancia y mne-



Cerone, "Enigma de la mano", en *Melopeo y Maestro*, 1623.

motécnia se hallan próximas y son tratadas dentro de textos teóricos que las reúnen, como sucede en las obras de Jean Belot, *Oeuvres* Lyon, 1654, pp. 329 y ss. y R. Saunders: *Physiognomie and Chiromancie. Whereunto is added the Art od Memory*, London, 1653. Y, sobre todo, Della Porta: *Della Chirofisionomia overo di quella parte della humana Fisionomia che si appartiene alla mano...* Nápoles, 1677. Para el aspecto quirológico de la mano, véase, especialmente, el artículo de Guenón, "La chiromancie dans l'esoterisme islamique", "Le Voile d'Isis", 149 (1932) y J. Brun *La mano y el espíritu*. Méjico, 1975. Entre los tratados españoles antiguos dedicados a la quiromancia, destaca el de Hernando de la Calzada, *Libro del muy excelente y más exercitado Maestro en arte de chiromancia* (s.l.; s.a.).

(9) Como evidencia, entre otras muchas

obras, la de Juan Mombaer, el *Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrarum meditationum* se conforma en este caso como un lugar para una pastoral de signo penitencial. Para este tema, así como en general para todo lo que afecta a la teoría del Arte de la Memoria véase mi libro *Teatro de la Memoria*, Valladolid, 1988.

(10) Véase el artículo de Hasenohr, "Meditation méthodique et mnémonique: un témoignage figuré ancien (XIII e- XIV e s)", en "Melanges offerts á Stiennon", Liège, 1982, pp 365-82.

(11) Cf. el tratado anónimo, *Ars perutilis et compendiosa timendi et diligendi Deum et sancte meditationis in quattor manibus descripta*.

(12) Sobre la formalización mnemotécnica de la mano musical que propone el teórico Guidone, dentro de un esquema pedagógico, véase el estudio de J. Smits van Waesberghe: *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino*, Florencia 1953.

(13) *Melopeo y Maestro*, Nápoles, 1623, pp. 339-343.

(14) Sobre el tema, véanse las observaciones de P. Riché: "Le rôle de la mémoire dans l'enseignement médiéval", en B. Roy et P. Zumthor (ed.), "Jeux de mémoire", Quebec, 1985; p. 140.

(15) El cómputo, a través de una ubicación de la numeración en las manos, ha sido tratado recientemente en el estudio de Efhret dedicado a las cifras, Madrid, 1988, pp 25 y ss.

(16) Véase, para el tema en su conjunto, un libro de difícil localización: *Historia musicale de la main*, de E. Gouget, París, 1898.

DE • SCRIPTVRIS • IN • PICTVRIS

FRANCISCO GIMENO BLAY

LAS NOTAS QUE SIGUEN son el resultado de una investigación más amplia que desde hace varios años estoy llevando a cabo sobre los *Signos escritos de la ciudad: Valencia en el siglo XV*. La diversidad de escrituras que se expusieron o estuvieron presentes en la Valencia medieval (epigráficas, monetales, filacterias, graffiti, etc.) obligaba a conducir la investigación sobre campos de análisis muy diferentes y dispares, por cuanto que la metodología de estudio que les es inherente también era diversa atendiendo a las peculiaridades propias de cada una de las manifestaciones escritas. Uno de los aspectos, sin duda, más significativos lo constituían las escrituras y textos que se incluyen en las pinturas de la época románica y gótica de la Corona de Aragón.

El estado actual de los estudios no me permite ofrecer resultados absolutos sobre esta relación, entre otras cosas, porque no soy especialista en Historia del Arte. Tan sólo me ha preocupado el análisis de la representación que la pintura medieval ofrecía de un aspecto singular de la vida como era la cultura escrita. Además, una valoración completa de las filacterias que aparecen implicaría el estudio de todos los textos —es decir, de la secuencia textual representada— y, lógicamente, tendría que ponerse en contacto con la imagen representada.

Convendrá, antes de proseguir, hacer notar que el estudio de las filacterias (al menos entre los trabajos

dedicados a la pintura de la Corona de Aragón) constituye un espacio intermedio al que se le ha dedicado escasa atención. Los historiadores del arte han transcrito los textos, algunas veces, en la medida en que éstos servían para identificar las imágenes representadas, para desvelar sus mensajes subliminales, para aclarar la autoría de algunos pintores, etc. Los paleógrafos, por su parte, las han descuidado completamente, entre otras cosas porque les preocupaban otras manifestaciones escritas —principalmente las documentales—. Es decir, que este hipotético campo de investigación ha quedado casi olvidado, puesto que no se ha pretendido analizar la finalidad del texto, la forma de recepción y de transmisión del mensaje contenido, a pesar de que en algunos textos de la literatura medieval se hace referencia explícita a la duplicidad de lecturas que permiten, en cuanto texto —por mínimo que sea— y en cuanto imagen. Diversidad de lecturas que está en función del grado de alfabetización del público que observa el mensaje pictórico.

Del mismo modo, el análisis de la evolución formal de la escritura utilizada —en el período románico-gótico— revelaba un aspecto de capital importancia para la historia social de la escritura, porque permitía reconstruir la historia del uso que la sociedad medieval había hecho de las escrituras de *aparato* (escrituras realizadas para ser expuestas y que presentan un carácter de solemnidad). Un uso condicionado por diversos factores sociales como la función estético-gráfica (lógicamente ideológica) atribuida a unos deter-

minados tipos escriturarios, o el intento de afirmar, siempre, una organización social basada en parámetros textuales-librarios, y por esto mismo quedaban excluidas *de facto* las tipificaciones gráficas utilizadas en los ámbitos documentales. Por eso, la aparición de determinadas escrituras procedentes de los ambientes documentales constituye siempre una desviación de la norma gráfica hegemónica, y revela ambientes sociales de escasa alfabetización, aunque evidencie una clara concienciación en favor del mensaje escrito expuesto.

Si se puede afirmar todo lo anterior es porque las filacterias han utilizado, en el período románico-gótico, precisamente los mismos modelos gráficos que las escrituras coetáneas empleadas en las inscripciones epigráficas y monetales, principalmente. Todas, en su conjunto, copiaban los modelos gráficos más prestigiosos jerárquicamente usados en el ámbito de la cultura libraria de la misma época.

De la escritura y sus formas: la diacronía gráfica

Ya se ha aludido en páginas anteriores al hecho evidente de que las escrituras utilizadas en las filacterias (en cuanto a su aspecto material) son idénticas a las empleadas en la epigrafía. Por ello sería oportuno que en ambos casos se hiciera una recolección de todas ellas para poder establecer con mayor precisión la diacronía gráfica y explicar las transformaciones ocurridas entre los siglos XI-XII y el XVI. Aunque no es este el lugar de realizar esta investigación, sin embargo me propongo reconstruir la historia de la escritura de las filacterias partiendo del análisis de los ejemplos más significativos, gráficamente hablando.

Los testimonios más antiguos del uso de la escritura en las filacterias se remontan —en el caso del románico de Aragón y Cataluña— a la segunda mitad del siglo XI, cuyas manifestaciones revelan un uso casi ininterrumpido de las mismas formas hasta finales del siglo XII y los primeros años del XIII. El polo de atracción gráfica lo constituyen las mayúsculas románicas como se puede observar en la decoración del ábside de San Pedro de la Seu d'Urgell (*Ars Hispaniae*, vol. VI, figs. 43 y 44) de finales del siglo XI. Como características podemos señalar la utilización de la *x*, *alla greca*, la *b* minúscula, aún siendo el resto de letras mayúsculas, y el gusto por crear *nexos* artificiosos (tal vez persiguiendo alguna

finalidad estética) como *Ʒ*, en *Petrus* y *⳨* en *Andreas*. Destaca, finalmente, el signo abreviativo que corta transversalmente la *S*, mayúscula, para indicar *sanctus* o *sancta*. La perfecta ejecución de las letras lo aproxima gráficamente al baldaquino de Ribes y al frontal de la capilla de Esquius (*Ars Hispaniae*, vol. VI, figs. 140 y 141), ambos de la primera mitad del siglo XII.

Del conjunto de estos testimonios podemos intuir cuál fue el hipotético modelo gráfico de mayúsculas románicas al que recurrieron casi todos los pintores de los años finales del siglo XI y gran parte del siguiente. Algunos testimonios que corroborarían nuestra hipótesis los constituyen las filacterias que aparecen en las pinturas de los ábsides centrales de las iglesias de San Clemente y de Santa María de Taull, consagradas en 1123 (*Ars Hispaniae*, vol. VI, figs. 23 y 30, pp. 37 y 41). Además de las características a las que antes hemos aludido, San Clemente nos ofrece algo que caracterizará a las escrituras de aparato posteriores: el uso irregular de los puntos de interpunción verticales (*S(ANCTUS) BARTOLOMEE : S(ANCTA) MARIA :* separando las palabras.

Algunas filacterias de finales del siglo XI, además de las características comentadas, acostumbran a presentar un engrosamiento del trazado, formando un círculo, que rompe la monotonía de la propia escritura (ábside de Santa María de Mur. *Ars Hispaniae*, vol. VI, fig. 41, p. 51), característica que perdura hasta finales del siglo XII y primeros años del XIII, tanto en las filacterias (frontal de San Andreu de Baltarga. *Entorn*, p. 48) como en campo epigráfico (Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, inscripciones números 1.545 y 1.548. Reproducción en: Gimeno Blay: *Materiales*, inscripciones II y IV)

Hacia finales de la segunda mitad del siglo XII se asiste, por lo que a las escrituras de las filacterias se refiere, a una transformación gráfica general al ámbito de la cultura escrita que da lugar a un tipo de *alfabeto maiuscolo, largamente adoperato sia nei manoscritti, sia nelle iscrizioni lapidarie, derivato con rigonfiamenti e raddoppiamenti di tratti dell'alfabeto dell'onciale e da elementi della capitale* (Petrucci, *Breve storia*, p. 130). Transformación que da lugar a la aparición de las primeras mayúsculas góticas, como se puede observar en los frontales de *Espinelves* o *dels tres reis* (*Millenium*, núm. 96, p. 154), en el del priorato del *Coll* y de *San*

Llorenç dels Munts (*Ars Hispaniae*, vol. VI, figs. 150-151, p. 138). Las tempranas formas góticas mayúsculas pueden verse modificadas, no en su parte esencial, tal y como sucede en el *frontal dels arcàngels* (*Entorn*, núm. 13, p. 49), si bien la estructura básica de las letras es la de aquéllas.

Sin embargo, esta transformación, que encontraría su implantación definitiva en los primeros años del siglo XIII, no sólo modificó el aspecto general de la escritura, sino también algunas letras: *A*, *E*, *D*, *M*, *T*, tal y como se puede observar en las filacterias del ábside del crucero de Santa María de Terrasa (*Ars Hispaniae*, vol. VI, fig. 69, p. 70); en la imagen de santa Catalina procedente de la iglesia parroquial de Isavarre (*Entorn*, núm. 4, p. 38); en las decoraciones del ábside de la Asunción de Navasa (Museo de Jaca), en el ábside de la cripta y sala capitular de la catedral de Roda de Isábena, o en las filacterias de la sala capitular del monasterio de Sigena de la primera mitad del siglo XIII (*Ars Hispaniae*, vol. VI, figs. 92, 93, 94, 95, 100 y 103).

A pesar de que estas mayúsculas góticas constituyan el modelo gráfico hegemónico y dominante; sin embargo, podemos localizar otras escrituras que no utilizan como modelo gráfico el alfabeto mayúsculo, tal y como evidencia la filacteria *Paulus apostolus* contenida en la tabla lateral de altar que representa a san Pablo dentro de un círculo que sostienen cuatro ángeles (*Entorn*, núm. 19, p. 55). Resulta interesante constatar cómo en esta secuencia textual tan corta se han juntado dos polos de atracción gráfica diferentes. Por una parte, *Paulus* y *A* de *apostolus* revelan que su modelo está constituido por las mayúsculas de finales del siglo XII. Sin embargo, para la escritura de las sílabas *postolus* el pintor utiliza una escritura minúscula documental, como la que se empleaba por esos años en Cataluña. Prueba de ello serían, precisamente, la ligadura *st*, cierto desorden del encuadre en la alineación de la escritura y la reducción del módulo de las letras. Da la impresión de que estamos ante un fenómeno de desviación de la norma gráfica, tal vez porque proceda de un ambiente cultural no muy cultivado o porque la persona que ha debido dibujar las letras no ha adquirido todavía una competencia gráfica, en mayúsculas, considerable.

Alcanzadas definitivamente las formas góticas mayúsculas, al igual que sucede en ámbito epigráfico [inscripción de la portada románica de la catedral de Valencia (GIMENO BLAY, *Materiales*, ins. núm. 1)],



Ábside de la Seo de Urgell (Lérida). Museo de Barcelona.

éstas se mantienen de forma inalterada hasta la mitad del siglo XIX, cuando se asiste a una transformación capital en lo que se refiere a la escritura expuesta. Algunos ejemplos de mayúsculas góticas pueden observarse en las pinturas murales de la *Seu Vella de Lleida* (*Ars Hispaniae*, vol. IX, fig. 1, p. 23), en las de la silla abacial de Sigena, y de la iglesia del Cristo en Sos del Rey Católico (*Ídem*, figs. 7, 8 y 10).

Efectivamente, en la segunda mitad del siglo XIV se produce una sustitución importantísima. Las mayúsculas góticas dejan paso a las minúsculas góticas textuales, tal



Abside central de San Clemente de Taüll. Museo de Barcelona.

y como muestra la filacteria *Aquest diable hen forma de infant jage hen lo brez. XX. e V ans hen forma de sent Bertomeu e aucís. IIII didas*, procedente del retablo de san Bartolomé pintado por Juan de Tarragona hacia la mitad del siglo XIV (*Ars Hispaniae*, vol. IX, fig. 59, p. 87). Los testimonios de uso de las minúsculas aumentan conforme avanzamos en el siglo XIV hasta que desaparecen casi completamente las mayúsculas.

No obstante, existen testimonios pictóricos de la segunda mitad del siglo XIV en los que se utilizan las escrituras mayúsculas para las filacterias que integran.

Véase por ejemplo el retablo de san Vicente, procedente de la iglesia d'*Estopanyà*, conservado en el Museu d'Art de Catalunya (*Entorn*, núm. 88, p. 144).

Faltaría intentar precisar cuáles han sido los factores que han producido este cambio. No cabe duda de que la explicación debe buscarse recurriendo a otros ámbitos de la cultura escrita y más concretamente a la de carácter librario. Efectivamente, la sustitución de un alfabeto por otro se produce en el momento en que ha hecho ya su aparición el libro vulgar escrito con minúsculas cancillerescas, en papel, y en lengua vulgar, frente al libro de ámbito eclesiástico-universitario escrito en gótica textual, en latín y sobre pergamino. Lo que se ha producido es una rotura del esquema rígido de la cultura escrita, debido, entre otras cosas, al acceso a la misma de nuevos grupos sociales.

El doble panorama librario que se inicia en la Corona de Aragón en la primera mitad del siglo XIV crea una especie de tensión que la imagen de la cultura escrita resuelve en favor de la minúscula gótica textual, la cual sobrevivirá hasta que sea sustituida a finales del siglo XV por las capitales renacentistas de gusto clásico, como se pueden observar en el fresco de la Adoración de los Reyes de la catedral de Valencia, pintado entre 1469-1470 por Nicolau Florentí, y que alcanzan su culminación en la Virgen de la Sapiencia de la Universitat de València pintada en 1517 por Nicolau Falcó.

Pero las minúsculas góticas textuales, a lo largo de su existencia, sufrieron alguna modificación, y tal vez la más significativa sea el hecho de que en la segunda mitad del siglo XV presentan un tratamiento excesivamente caligráfico que las hace artificiosas, indicando que son residuos gráficos y que en esos momentos constituyen una escritura fuera de tiempo (*Millenium*, núm. 280-281, p. 361; núm. 288, p. 373; *Entorn*, núm. 103, p. 159).

De los textos y del público. Lectura y decodificación

No cabe duda de que el origen de las filacterias hay que situarlo en el momento en el que una persona encargaba a un pintor o a un taller la ejecución de una determinada obra pictórica. Es en esta circunstancia cuando se especificarían las características de la obra y cuando, además, se trataría de las filacterias que habían de identificar las imágenes representadas. De ese modo

surgían el texto gráfico y el pictórico, basados, gran parte de las veces, en textos hagiográficos (Sebastián, *Iconografía*) que actuaban de fuentes en la codificación del mensaje que se pretendía transmitir. Reconstruir la tipología de los textos incluidos resulta casi imposible al no disponer de una recolección sistemática de todos los que han transmitido la pintura para las épocas románica y gótica. Sin embargo, a través de las reproducciones de los estudios de historia del arte podemos observar que desde una situación inicial en la que sólo se registraban los nombres de los personajes representados —estructuras textuales muy sencillas— pasamos, sobre todo en la Baja Edad Media, a una mayor diversidad de los contenidos y a una mayor amplitud de los mismos, donde incluso se localizan algunos que recuerdan a la persona que costeó los gastos de la pintura, como en el caso de la Virgen con el Niño del Maestro de Lanaja, hoy en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, que dice: *Esti retaulo fizo fazer el muyt honorable mossen Sperandeu de Sancta Fe, cauallero, a honor e reuerencia de la gloriosa uirgen Maria, el que fue fecho en el anyo de mil quatrocientos trenta et nueve (Ars Hispaniae, vol. IX, fig. 143, p. 179).*

Independientemente de la mayor o menor complejidad del texto transmitido por la filacteria, lo que es evidente es su función didáctico-explicativa para ayudar a comprender el mensaje pictórico en su globalidad.

* * *

La literatura medieval permite descubrir cuál era la finalidad de las filacterias incluidas en la pintura. Un texto del *Perlesvaus* o *el alto libro del Graal* dice así:

"El rey [Arturo] y mi señor Gauvain se hospedaron allí aquella noche y a la mañana siguiente entraron en una capilla muy rica que había dentro a oír misa. Estaba toda pintada de muy ricos colores de oro, azul y otros. Las imágenes que estaban allí representadas eran muy hermosas y también las figuras de aquellos por quienes se habían hecho las pinturas. El rey y mi señor Gauvain las contemplaron complacidos. Cuando se hubo dicho la misa, el sacerdote se acercó a ellos y les dijo:

—Señores, estas pinturas son muy hermosas y muy leal era quien las hizo hacer. Mucho amaba a la dama

y a su hijo por quien ordenó pintarlas. Esta es una historia auténtica, continuó diciendo el sacerdote;

—¿De quién es la historia, buen señor? preguntó el rey.

—Del valvasor prohombre al que perteneció esta fortaleza, de mi señor Gauvain y su madre. Señor, dijo el sacerdote, mi señor Gauvain nació aquí dentro y fue bautizado y educado aquí como podéis ver ahí escrito y se llamó Gauvain..." (*Perlesvaus*, p. 267)

No es necesario comentario alguno para comprender que las imágenes que decoraban la capilla en la que oyeron misa el rey Arturo y sir Gauvain estaban acompañadas de filacterias, textos escritos, que servían para hacer más comprensible el texto y el lenguaje pictóricos. Sin embargo, la importancia del texto radica en el hecho de que ilustra sobre el modo de decodificación y recepción del mensaje. Sólo a partir de este momento, es decir, a partir de la lectura, adquiere el texto escrito su verdadera dimensión comunicativa.

Efectivamente, en este caso, los tres personajes, hipotéticos, que intervienen en la escena son personas que saben leer y por tanto pueden comprender por sí mismos las filacterias, y de ese modo entender el complejo mensaje pictórico. Sin embargo, la Edad Media no fue una época de alfabetismo difundido; sólo sabían leer algunas personas, y precisamente porque la Iglesia, y consecuentemente el arte cristiano, necesitaban establecer un diálogo con la masa analfabeta, se utilizaron diversas modalidades comunicativas. Modalidades comunicativas que surgían precisamente de la división social entre analfabetos y alfabetizados. La pintura permitía a los que leían las Sagradas Escrituras conocer el mensaje divino. Así lo entendía san Nilo de Sinaí (de principios de siglo V) quien, en *Carta al Prefecto Olimpiodorus*, decía, entre otras cosas,

"... además de ello, cubrir ambos lados de la iglesia con pinturas del Antiguo y Nuevo Testamento..., para que los iletrados que no puedan leer las Sagradas Escrituras puedan, observando las pinturas, conocer los hechos humanos de los que verdaderamente han servido a Dios..." (Yarza, vol. II-I, pp. 128-129).

No cabe duda de que la pintura, entendida de este modo, estaba inspirada por una finalidad didáctico-pedagógica, que servía para transmitir por parte de la

Iglesia los valores y formas de comportamiento que le eran propios. Sin embargo, para decodificar aquellas imágenes de las que habla san Nilo de Sinaí hace falta, bien un intermediario cultural que conozca la historia contada a través de las imágenes, bien las filacterias que expliquen (aunque sea de forma concisa, con palabras o frases clave) la imagen representada. Por ello, ya a finales del siglo XI, en el poema que Baudrí, abad de

literatura bajomedieval, teniendo como objetivo último la finalidad pedagógica de la propia imagería. Y así lo recuerda un texto del *Ars moriendi*, de la segunda mitad del siglo XV, en el que se afirma:

“... se ofrece a los ojos de todos, tanto con letras, que sirven solamente al clérigo, como con imágenes, que igualmente sirven al laico y al clérigo” (Yarza, II-II, p. 427).



Nicolau Florenti, *La adoración de los Reyes*, Valencia, catedral. Fotografía: J. Oronoz.

Bourgueuil, dedicó a Adela, hija de Guillermo el Conquistador, decía.

“... La escritura explicaba los asuntos y cada una de las figuras para que cualquiera que lo viera, si sabía, pudiera leerlo” (Yarza, vol. II-II, p. 175).

Esta duplicidad de lectura de la imagen pictórica, bien de la imagen por sí sola, bien de las letras, se convierte en un *topos*, lugar común, que está presente en la

Esta taxativa división, *laicus: illitteratus, clericus: litteratus*, que tiene sus orígenes en los siglos altomedievales, es de dudosa aplicación al siglo XV; entre otras cosas porque a partir del siglo XII se amplía considerablemente el margen de las personas alfabetizadas. Pero, con todo, sirve para ilustrar las formas de recepción de los mensajes escritos expuestos en la pintura.

Es cierto que la persona alfabetizada puede alcanzar,

por sí sola, la comprensión del mensaje pictórico, en una doble lectura que llevaría implícita, primero el reconocimiento de las imágenes y escenas, y, en segundo lugar, la lectura de los textos. Este proceso intelectual le permitiría asociar lo reconocido y leído con una serie de imágenes, lugares comunes de los que dispone en su mente, y que le han sido creados a través de la lectura (no hay que olvidar la estrecha relación que guardan las imágenes pictóricas con determinados textos escritos), o por medio de la predicación, ya en la Baja Edad Media.

Dentro de esta lectura del alfabetizado cabe mencionar la del clérigo y, sobre todo, la de los predicadores, para los que tanto la pintura como los textos incluidos en las filacterias pueden convertirse en claves para recordar el mensaje que se debe transmitir (Yates).

Es precisamente la presencia del clérigo, en cuanto que alfabetizado, y del predicador, en cuanto que transmisor, lo que nos advierte de la existencia de una gran masa de personas analfabetas que sólo pueden acceder al texto pictórico a través del reconocimiento visual de las imágenes representadas. Si llegan a conocer todas las escenas es porque desde la predicación se les reproducen mentalmente las mismas imágenes. Su acceso y conocimiento del mensaje sólo es posible a través de un intermediario cultural que transmite el mensaje desde el registro de la escritura hasta la oralidad, obligando a intervenir la *auralità* para la recepción del mismo. Esta forma de transmisión dista muy poco de una *performance*, o puesta en escena, en la que el intermediario cultural no sólo cuidaría las

modulaciones de su voz para captar mejor la atención del auditorio, sino que además se valdría del lenguaje gestual, de cualquier símbolo o referencias a la vida (en cuanto que realidad tangible) para hacer más comprensible el discurso que pronunciaba.

No obstante, el analfabeto —laico, en su mayoría— dispuso de otras claves de lectura de las imágenes representadas por la pintura. La ubicación de las mismas es una circunstancia de capital importancia para su entendimiento. Todo tendía, estaba dispuesto, a reforzar en la mente de todos las ideas y valores que pretendía transmitir la Iglesia, es decir, serviría para mantener vivas una serie de ideas comunes. La ubicación de las pinturas en los ambientes de culto, serviría del mismo modo a los alfabetizados, clérigos principalmente, como acicate de la memoria en su función de transmitir las enseñanzas y dogmas de la Iglesia.

Pero no queda aquí agotado el campo de investigaciones sobre la cultura escrita y la pintura medieval. Esta última nos presentó otros elementos importantes: representó el acto de escribir, los libros, en posición abierta o cerrada, con textos escritos —legibles o ilegibles—, etc., reforzando, casi siempre, el papel de intermediaria que la Iglesia se había atribuido. La posición hegemónica de la que gozó la Iglesia se deriva precisamente del hecho de que es la única con posibilidad de interpretar la "verdad revelada" y de transmitirla a un público, que quedaba excluido no sólo de la lectura y exégesis de las Sagradas Escrituras sino de cualquier manifestación de cultura escrita.

BIBLIOGRAFÍA

D. Benito Goerlich, *El cuadro y su Historia*. "Nuestra Señora de la Sapiencia, las labores de conservación y restauración". Valencia Universitat, 1989, pp. 9-31.

W.W. S. Cook y J. Gudiol Ricart, "Pintura e imagineria románicas", en *Ars Hispaniae. Historia Universal de Arte Hispánico*, vol. VI, 2ª ed. Madrid, Plus Ultra, 1980.

Entorn a Jaume I. De l'Art Romànic a l'Art gòtic. Tresors del Museu d'Art de Catalunya. Valencia, Generalitat Valenciana, 1989.

F. M. Gimeno Blay, *Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales: La colección epigráfica de Valencia*. "Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik" Graz, 1988 (en prensa).

F. M. Gimeno Blay, *Los signos escritos de la ciudad: Valencia en el siglo XV* (en prensa).

J. Gudiol Ricart, "Pintura gòtica", en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. IX. Madrid, Plus Ultra, s.a.

R. M. Kloos, *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

Millenium. Historia i Art de l'Església catalana. Catálogo de la exposición que tuvo lugar en Barcelona del 3 de mayo al 25 de junio de 1989. Barcelona, 1989.

Perlesvaus o el alto libro del Graal. Edición a cargo de Victoria Cirlot. Madrid. Siruela, 1986.

A. Petrucci, *Breve storia della scrittura latina*. Roma, Il Bagatto, 1989.

A. Petrucci, *La scrittura. Ideología e rappresentazione*. Torino, Einaudi, 1986.

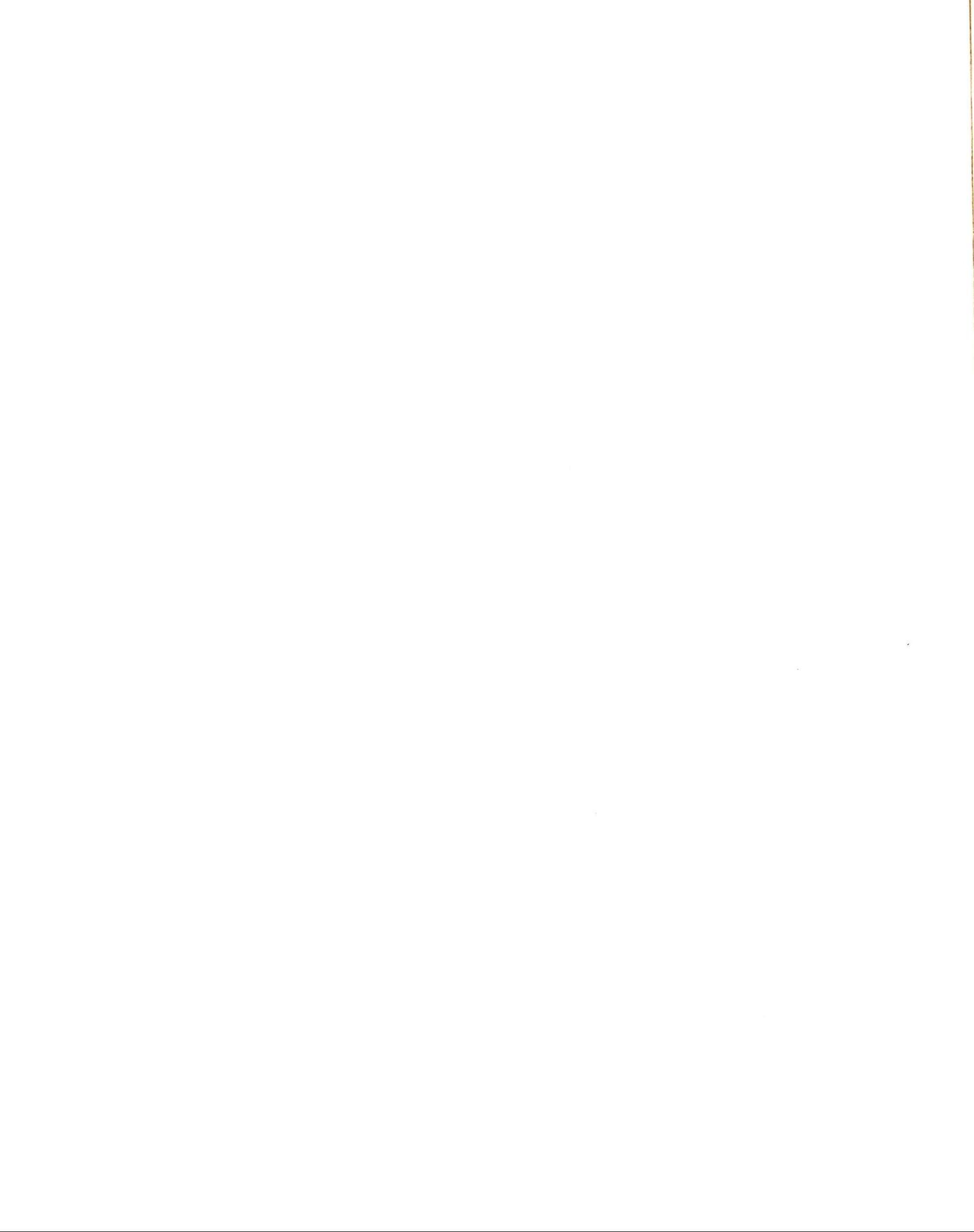
S. Sebastián López, *Iconografía medieval*. Donostia, Etor, 1988.

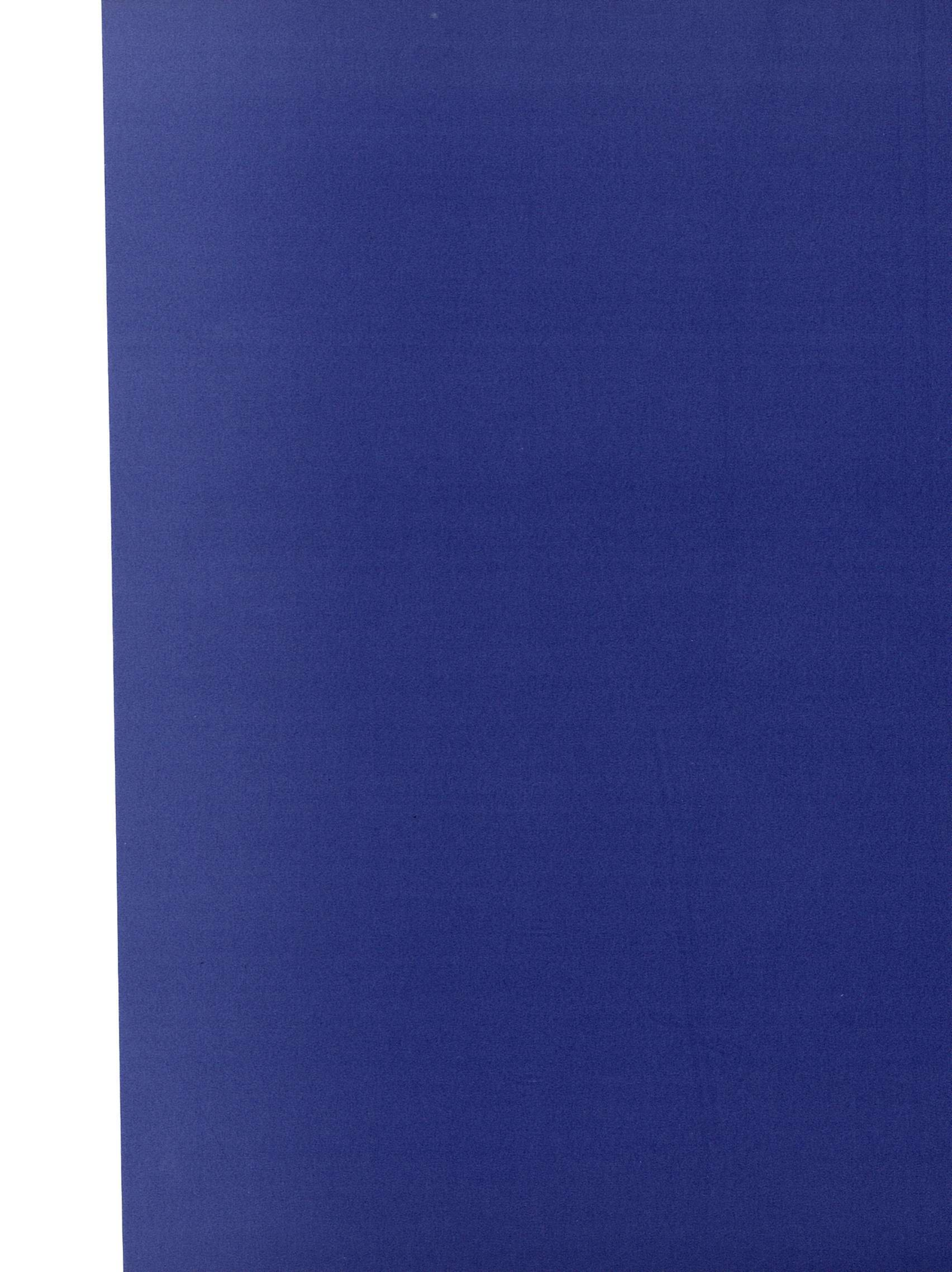
J. de Voragine, *Llegenda Auria*, a cura de Nolasca Rebull. Olot, 1976.

J. Yarza *et alii*, *Fuentes y documentos para la historia del Arte*, vol. II. *Arte Medieval I: Alta Edad Media y Bizancio*. vol.

III: *Arte Medieval II. Románico y gótico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

F. A. Yates, *El arte de la memoria*. Trad. castellana. Madrid, Taurus, 1974, especialmente las páginas 105-130.





MINISTERIO DE CULTURA