

Arte y relato. Introducción

Fernando Ramos Arenas

Universidad Complutense de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.97826>

Cuando se presentó el tema de este número, desde la revista nos parecía relevante problematizar la relación entre arte y relato para poner el foco en qué es lo que nos contamos como historiadores y cómo lo hacemos. También en cómo nuestra disciplina escoge y silencia en sus historias, en cómo a través de la integración en un relato se *crea* la obra o su receptor (una historiadora, un connoisseur, el visitante de un museo...), al que idealmente habría que ilustrar o seducir con una narración, o bien convencer con un argumento o una emoción. Con ello, el punto de partida originalmente dirigido a reflexionar sobre la historia invitaba además a hacerlo sobre la propia obra, también ella interesada en desarrollar su relato.

Desde estas premisas planteamos tres líneas de reflexión. Concebimos este número en primer lugar como un espacio de investigación sobre la cualidad esencialmente narrativa de la historia del arte. Abundan ejemplos. Podía uno para ello volver atrás, hasta las *Vidas* de Vasari, aunque más estimulante seguramente resultaba observar cómo la asimilación de los trabajos de Michel Foucault, Hayden White, Stephen Greenblatt, Carlo Ginzburg o Aleida Assmann habían señalado en las últimas décadas las consecuencias historiográficas, epistemológicas o fenomenológicas que tiene concebir nuestra disciplina desde un modelo narrativo alejado del historicismo decimonónico (incluso habiendo sido este seguramente nunca tan monolítico como a menudo se suele presentar) y sus herederos de corte más positivista. El planteamiento venía además con la invitación a acercarnos a la historia del arte y los estudios visuales como a un campo discursivo en disputa, abierto a contrarrelatos o microrrelatos contruidos y contestados desde la academia, los museos o los diferentes colectivos sociales. Pero la invitación pasaba también, pues esta historia se cuenta en la *longue durée*, por poner el foco en aquellos relatos generados históricamente desde las cortes y los mecenas, los gobiernos, los mercados o desde la propia creación artística.

Este interés en aspectos narrativos abría un segundo ámbito de reflexión. Desde *Anales de Historia del Arte* estábamos también interesados en propuestas que analizasen de manera novedosa la naturaleza eminentemente narrativa de diversas formas artísticas, incluyendo por ejemplo gran parte de la pintura occidental, muchas manifestaciones de las artes populares o las nuevas narrativas digitales. También en la forma en la que estas narraciones migraban entre distintos medios, poniendo con ello el acento en la forma en la que la reformulación resultaba a menudo en una creación independiente.

La tercera faceta que sacábamos a discusión, y en la que hasta cierto punto confluían las dos anteriores, estaba relacionada con una cierta bastardización del término “relato” en el debate público contemporáneo. Academia, instituciones como museos o ministerios, por supuesto los gurús de la comunicación política y youtubers... todos parecen de repente obsesionados con “el

relato". Bien es cierto que cada uno lo interpreta a su manera, pero todos lo hacen desde una convicción: la necesidad de imponer una visión del mundo, un marco de referencia fundamentado en una narración plausible. Dejando de lado el aspecto más cínico del planteamiento, los temas que convergían en este fenómeno estaban señalando un campo de reflexión central en nuestra disciplina; pensemos en las relaciones entre arte y poder, imágenes y propaganda, mecenazgo, coleccionismo, museología, etc.

Los trece artículos que presentamos a continuación muestran que acertamos en algunas de las intuiciones incluidas en este triple planteamiento en torno al relato. Ilustran que la reflexión sobre estos temas es capaz de generar interesantes investigaciones que cubren más de mil años de la historia del arte, desde la decoración de una iglesia románica hasta los debates con los que nuestra disciplina se enfrenta a la emergencia climática.

Los ejemplos aquí traídos muestran igualmente de qué manera la diferenciación que planteábamos entre los tres niveles de reflexión, si bien justificable metodológicamente, tenía también algo forzado. Y es que los tres se presentan a menudo entrelazados. Historiografía del arte, narración e intereses políticos van (casi) siempre de la mano, y de una manera que se siente además muy actual: nuestra mirada al pasado siempre se forma en y por un determinado presente. Veremos cómo el siglo XIX brinda en este caso ejemplos paradigmáticos, cuando el relato de la nascente disciplina servía a menudo para apuntalar la construcción nacional. Pero también la iglesia románica que citábamos anteriormente ofrece un ejemplo de que estos temas tienen a sus espaldas una larga tradición: las representaciones del ave fénix que aparecen en sus paredes reelaboran un mito mucho más antiguo de origen pagano para instrumentalizarlo en las disputas teológicas por entonces contemporáneas. Nuestra mirada al pasado se articula pues como discurso en relación con un presente; al leerse desde el punto de vista de este, esta lectura también contribuye a reconfigurarlo.

Estos planteamientos de corte benjaminiano nos llevan al protagonista de nuestra Tribuna de Invitados, Georges Didi-Huberman, con el que orgullosamente abrimos el volumen. En una conversación conducida y editada por el profesor del departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense Daniel Lesmes, el pensador francés reflexiona sobre los inicios y algunos de los hitos de su carrera, contextualizándola en relación a los trabajos de Hubert Damisch, Meyer Shapiro o Hans Belting. Como a menudo sucede con su obra, la reflexión sobre la práctica concreta conecta también en este caso con discursos más generales. Así, el diálogo se detiene, entre otros temas, en el peso de la fenomenología en su carrera o en la relación entre el discurso del historiador y la obra analizada. Apunta además como un provocador corolario de estos planteamientos: ante la necesidad de desarrollar un discurso que refleje la interacción entre la mirada y el objeto, la historia del arte se constituye en disciplina literaria. No es esta meramente una cuestión estética; en el fondo aquí se están planteando preguntas de hondo calado epistemológico centrales para cualquier historiador de las imágenes de cierta ambición.

Algunas de las cuestiones con las que este diálogo abre el volumen resonarán en los trece textos que le siguen. La relación entre arte y relato se ilustra así pues desde contribuciones más interesadas en la reflexión teórica, o a partir del análisis de interesantes casos de estudio que invitan a repensar algunos de los conceptos apuntados.

El primer artículo del Foro ofrece una interpretación de las ya apuntadas representaciones del fénix en el santuario de Santa Eulalia de Bóveda en Lugo. En ella se analiza el proceso de transformación experimentado por el relato mitológico en torno a esta ave desde un origen pagano hasta su configuración plenamente cristiana. El caso se analiza poniendo especial atención en el contexto peninsular, donde las citas al motivo estaban en gran medida restringidas al ámbito literario. A partir de una lectura iconográfica, Brais Cela Álvarez ofrece una explicación que conecta las figuras en el santuario lucense con el rito del bautismo y las disputas teológicas de los siglos VI y VII.

Realizamos a continuación un salto de diez siglos, hasta el segundo tercio del XVII, años en los que Santiago Morán Cisneros (también llamado Santiago Morán el Mozo) estuvo activo en Madrid como pintor, dibujante y tasador de colecciones y piezas artísticas. Ángel Martín Roldán presenta, desde una perspectiva iconográfica, un análisis de los relatos hagiográficos

y literarios que sirvieron de soporte para las creaciones del artista, lo que le lleva a una actualización del catálogo de este con el añadido de una nueva obra localizada y firmada por el propio autor.

Al tiempo que Morán Cisneros encaraba la creación en la etapa final de su vida, el maestro de obras Manuel del Olmo planeaba la intervención en varios palacios del mayorazgo de la VIII duquesa del Infantado en Guadalajara. Estas obras quedaron descritas por unas precisas condiciones de reparos, cuyo contenido ofrece un singular acercamiento a la relación de la nobleza con su arquitectura palatina. El análisis de estos documentos inéditos permite a Carlos González Duque ilustrar la forma que tomó la custodia de estos bienes y el discurso generado por esta intervención. Y es que a través de los edificios se estaba construyendo un importante y favorecedor relato del ducado con la voluntad de mantener legibles los códigos de representación del pasado más célebre en un marco histórico marcado por el declive de la nobleza.

Con la llegada del siglo XIX, la construcción de un relato capaz de ordenar e interpretar históricamente la obra artística (cada vez más formulado desde los principios de un discurso académico) empieza a entrelazarse con los procesos de construcción nacional; al mismo tiempo, las nuevas sociedades de masas y sus medios de comunicación imponen nuevas lógicas a estas narraciones.

Algunas de estas cuestiones las ilumina con singular agudeza Antonio Martín Barrachina en una contribución dedicada a la fortuna de uno de los principales hitos de la pintura histórica española: *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla. Su texto investiga primeramente la relación de este cuadro con el relato nacional en el marco de la interpretación liberal de la historia de España por parte de la historiografía decimonónica. También trata su incorporación al romancero, género capital, como la pintura de historia, para la configuración de la cultura nacional. Como afirma el autor, este triple diálogo entre pintura, literatura e historiografía enriquece el significado de *Doña Juana la Loca* como relato nacional en lienzo y verso.

Esta conjunción de historia del arte y relato nacional conoció en el País Vasco una particular declinación, la del "gótico vascongado". Si bien hace tiempo que dejó de tener vigencia dentro del debate historiográfico, durante el siglo XX este término sirvió para referirse a una agrupación de iglesias con planta de salón idiosincráticas del País Vasco. Formalizado por Vicente Lampérez en 1909, el concepto tuvo cierto recorrido dentro de la historiografía vasca y también en la extranjera. El artículo de Josu Mendaza Riaño se centra en analizar sus orígenes y tradiciones intelectuales que lo alimentaron, identifica los componentes identitarios que lo conforman y las implicaciones ideológicas y los usos historiográficos que ha tenido. Las conclusiones extraídas, como se comprobará, invitan además a reflexionar de forma más profunda sobre cómo se ha construido cierta parte de las historiografías del arte nacionales.

Este interés por la construcción histórica de un estilo nacional encuentra un rico eco en la forma en la que Egipto fue imaginado por la fotografía europea del siglo XIX. Aquí ya no se trataba de proyectar en el pasado intereses muy contemporáneos (extendiendo la identidad étnica, un *nosotros*, a una época lejana y en gran medida ajena), cuando de construir un *otro* actual, pero pasado por un molde de exotismo. El artículo de Pablo Martínez Muñiz discute los presupuestos orientalistas que marcaron la producción de gran parte de estas imágenes y va también a lo concreto: explora de qué forma estos códigos sirvieron para mediar en la representación del territorio, el paisaje, las gentes y unos modos de vida, dando lugar a un particular mapeo del país africano en la segunda mitad del XIX.

Algunas de las fricciones que muestra el análisis de las fotografías egipcias seguirían candentes cien años después, en un contexto a priori muy distinto. Pablo Rodríguez García lo muestra en su texto dedicado a la exposición "*Primitivism*" in 20th Century Art, comisariada por William Rubin en el MoMA en 1984/85, y a las tres principales críticas articuladas en su contra. Estas fueron formuladas por Thomas McEvelley, James Clifford y Hal Foster y ponían el acento en la pretensión universalista de las tesis de Rubin y en su construcción ahistórica de un *otro* cultural similar al que encontrábamos en las fotografías de cien años antes. También criticaban la canonización de Picasso como genio del primitivismo o la concepción teleológico-lineal de progreso artístico que sustentaba el relato expositivo del museo neoyorquino.

De la importancia del museo para la creación de un determinado relato con ramificaciones más allá del sistema artístico nos habla también el texto de Lourdes Royo Naranjo y Celeste Pinilla Sánchez. Su novedoso planteamiento pasa por investigar la conexión entre arquitectura museística y el mundo de la moda. Aunque los espacios expositivos dedicados a este tema han ido adquiriendo mayor importancia en las últimas décadas, el texto ofrece un análisis histórico y comparativo de las exposiciones temporales que han albergado colecciones y exposiciones sobre moda a lo largo de la historia. Lo hace a través del estudio arquitectónico de las edificaciones creadas expresamente para una finalidad expositiva y otras más recientes que por su carácter patrimonial han sido adaptadas para cumplir tal objetivo.

Conectando igualmente museografía y arquitectura con el relato de la historia del arte, Bárbara Sáez Orrego toma como referencia en su texto los planteamientos del literato Samuel Quiccheberg en su texto de 1565 *Artificialia – Ars Mechanicae* para analizar su aplicación en 2023 en la exposición “Anacronías contenidas, memoria y herramientas” celebrada en el Colegio de Arquitectos en Concepción, Chile. La exposición propone relacionar los objetos como artefacto mínimo capaz de reformular proyectualmente el espacio arquitectónico en el gabinete de maravillas a través de orden, repetición y utilidad. El espacio expositivo se abre así a una tensión entre la esencia doméstica y museística, en la que los objetos desempeñan un papel crucial de armonización de este lugar.

La cuestión de las artes narrativas, que ya había impregnado algunas de las contribuciones anteriores como la dedicada a la obra de Pradilla, se sitúa en el centro del estudio que firma Lucía Pérez García sobre la película *Soberbia* (Albert Lewin, 1942). Basada en la novela de Somerset Maugham *La luna y seis peniques* (1919), el filme cuenta la historia del pintor Charles Strickland, cuya vida y obra están inspiradas en Gauguin. El principal atractivo de la película es el retrato del creador como alguien excéntrico, caracterización en la que tiene especial importancia la música de Dimitri Tiomkin. Pérez García plantea un acercamiento a la obra especialmente interesado en iluminar la cuestión de la traslación intermedial del relato, poniendo en diálogo la pintura de Gauguin (y el relato de su vida, pasado por la novela de Maugham y el guion) con la vanguardia musical y los modos de representación del cine de estudio hollywoodense de la década de los cuarenta.

Los tres textos que cierran la sección de Foro vuelven a apuntar hacia la reflexión historiográfica desde planteamientos muy distintos. Javier Jiménez-Leciñena, en una crítica lectura de la historia del arte más tradicional, analiza *Some Gay-Lesbian Artists and/or Artist Relevant to Homo-Social Culture Between c.1330-1870*. La obra de Henrik Olesen (2007) parte del *Atlas Mnemosyne* de Warburg y propone una crítica *queer* a determinados modos patriarcales y excluyentes de escribir historia del arte. Haciendo suyo el planteamiento del artista, Jiménez-Leciñena expone primeramente determinadas inercias conservadoras de la disciplina para explicar a continuación cómo la obra las reinterpreta en clave paródica. El objetivo es además el esbozo de nuevas maneras de relación con el arte que parten del cuerpo activado y el deseo como instrumentos epistemológicos alternativos para desarrollar otros posibles relatos.

Rut Martín Hernández y Miguel Alfonso Bouhoben presentan otra ambiciosa propuesta. Nada menos que un análisis de las prácticas pictóricas que conforman relatos icónicos con el fin de establecer una tipología de imágenes. Los autores distinguen primeramente, desde el Barroco, la imagen-pliegue, la imagen-deconstrucción, la imagen-serie, la imagen-secuencia y la imagen-ensamblaje. Buscan además una segunda caracterización interesada en las formas de incorporar la mirada, el cuerpo y lo biográfico a los procesos de configuración del relato. Surgen de ahí nuevas categorías: la imagen-historia, la imagen-relato, la imagen-archivo y la imagen-(des)aparecida.

La reflexión historiográfica de Jaime Vindel se fundamenta a su vez en emergencias contemporáneas. Parte no obstante de los estudios culturales en la tradición de la *New Left*, que a mediados del pasado siglo reformularon los supuestos materialistas del marxismo clásico. Desde estos planteamientos, el texto critica la actual predominancia de los enfoques constructivistas en la nueva historia cultural, que tienden a entender la naturaleza como un significante ideológico en lugar de una realidad material (relativamente) autónoma. Como alternativa, se rescatan

contribuciones recientes de las humanidades ecológicas. El texto se detiene por último en las llamadas humanidades energéticas, que estudian cómo los imaginarios artístico-culturales de la modernidad industrial han cuestionado la percepción productivista del cosmos como un inmenso depósito de recursos materiales.

Se cierra el volumen con la sección de reseñas. Los diez textos reunidos en este número parten de una selección entre las más relevantes publicaciones de los últimos años al tiempo que pivotan en torno al tema del volumen. Como en anteriores ocasiones, buscamos con ello hacer visible la perspectiva transversal que distingue la revista y seguir contribuyendo a generar el debate crítico y reflexivo que creemos necesario para la buena salud de nuestra disciplina.

Aprovechamos también este espacio para comentar un cambio que se verá en el número del próximo año. Como ya se publicó en nuestra web hace unos meses, *Anales de Historia del Arte* aceptará, a partir de su volumen 35 (2025) artículos no directamente relacionados con el tema de cada número. Las autorías habrán de indicar en el envío si su contribución está pensada para la parte temática de la revista o bien para la nueva sección de *Varia*. La decisión se fundamenta en dos objetivos: abrir por un lado la revista a propuestas no directamente relacionadas con el tema del número en cuestión, así como contribuir a aumentar la cohesión entre los artículos que formen parte de la sección temática de la publicación.

No queda pues más que despedirse y agradecer su trabajo a todos los que han contribuido a la realización de este número. Sobre todo a los autores y autoras de los textos y los participantes en el diálogo, pero también a todos los evaluadores y evaluadoras que han permitido la revisión crítica de las propuestas, su selección y mejora. El trabajo de una revista como la nuestra depende de su participación.

También van las gracias a Manuel Gago Rodríguez, por su ayuda en el proceso de edición. Disfruten del volumen.