

IMAGINARIOS PICTÓRICOS DE LA LITERATURA EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE MURCIA

I. Pintura-Literatura: interacción ekfrástica

Imaginar es mediar¹. Los ojos de la imaginación indagan en la "entretela del alma"². Son espejos del pensamiento. A su actividad especulativa le aburren aquellos puntos y comas que anuncian taxonomías y especialidades que se arrojan la fundación cultural con la pretensión de dar testimonio integral de lo universal en lo particular; le coaccionan aquellas trincheras lógicas donde la antítesis mutila la convivencia, y aquellas jerarquías subordinantes donde la gramática sujeta los verbos con el sermón autorial del sentido único y verdadero del enunciado. Antes bien, la facultad epistemológica de la imaginación se realiza estimulando las conjunciones y los guiones semióticos que buscan travesías solidarias entre mundos y lenguajes con la pretensión de dar testimonio integrador de la inscripción de lo otro en lo mismo; su acción dialógica abre puertas a la hospitalidad humana donde la retórica mental procrea en libertad copulativa entre textos que viven a partir de nuevos contextos receptivos los sentidos plurales de la enunciación.

Historia – filosofía – arte – lengua – plástica – educación... constituyen la gran cadena del aprender, el proyecto romántico de la unidad en la diversidad que orgánicamente crece como aprendizaje investigador para toda la vida.³ "Romantizar" hoy no es "disparatar", como acusarían los predicadores de las letanías de lo mismo que, con el empeño de controlar los efectos impositivos de sus dictados, se esfuerzan por acotar el vivo territorio de la cultura obrado por la sinergia humana con las barreras de razona-

mientos tautológicos y miopes que a modo de normas alineadas sólo asumen productos "oficiales" u homologados por *mimesis* de sus pautas. Antes bien, "romantizar" hoy es "corresponsabilizarse" de las necesidades concurrentes e incalculables de la civilización actual: en la sociedad mediática de las TICs se abre paso una cultura de innovación a través de trabajos creativos y en equipo que implica el concurso de iniciativas adaptadas a los contextos de producción por interacción sin fronteras. La sociedad del siglo XXI necesita, pues, salir del dominio académico que reduce el término "cultura" a "resultados adquiridos" y el término "culto" a "gestor de conocimientos" y, por tanto, confisca las especialidades en la identidad antitética que no admite la integración. "Salir" (y no "desviarse") de la norma implica recordar que su linealidad sólo es parte del hospicio incalculable de la vida. Y esta mentalidad se educa sin más artificio que aprendiendo reflexivamente a partir de la gran maestra, la naturaleza humana: prestando más atención al modo como se construyen los conocimientos y revelando así la importancia imaginativa de la indagación interdisciplinaria, creativa desde la pluralidad de perspectivas enmadradas.

Así que la interdisciplinariedad no sólo atañe a una dimensión hermenéutica sino ante todo educativa y moral: desmantela la noción solipsista de libertad de pensamiento como independencia de criterio y reintegra su valor comunicativo como diálogo en corresponsabilidad. Como ha demostrado Michel Foucault en *Vigilar y castigar*⁴, la especialización disciplinar ha sido la estrategia organizativa del "divide y vencerás" que ha asegurado durante siglos el control de la hegemonía academicista en la época moderna. A pesar de los reclamos científicos interdisciplinares, el sistema de las tecnologías disciplinares se ha ido reforzando institucionalmente a través

¹ L. S. Vigotsky, *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid, Akal, 1982.

² M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1984.

³ VV.AA., *Théorie d'Ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

⁴ M. Foucault, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

de premios y castigos de orden jerárquico que promocionan la competitividad por escalar escaños de triunfo. Y en este engranaje forclusivo de la cultura el mayor de los castigos siempre ha sido la exclusión: si uno cesa de hablar dentro del discurso de una disciplina, dejará de ser considerado parte de ella. Si en la universidad alguna vez no se diera albergue a la escritura del otro, de la investigación y su verso poético sólo quedaría el epitafio del pájaro muerto en una jaula sin alimento.

Por suerte, la universidad de hoy asume en sus principios investigadores que la interdisciplinariedad no es un objetivo perfecto ni alcanzado, sino perfectible y practicable en experiencias reales de colaboración donde se ejercitan sus posibilidades, problemas y limitaciones; y romantiza su futuro con intervenciones integradoras de convenios a escala internacional que apuestan por recuperar y desarrollar la revolución cognitiva que hace ya siglos apuntaban la *pansophía* de Comenius, la cooperación intercultural de la escuela de traductores de Toledo, y el *Discurso sobre la unidad de la ciencia* donde el gran historiador Michelet anotaba: "La ciencia pierde su atractivo más vivo, su principal utilidad, cuando considera las diversas ramas como extrañas entre sí, cuando ignora que cada estudio esclarece y fecunda a los demás."⁵

A la luz de la interdisciplinariedad significativa y contextualizada, por minúsculas que sean las acciones educativas, cobran sentido las hermosas palabras de John Dewey "la educación es un proceso de vida y no una preparación para la vida ulterior".⁶ El aprendizaje para toda la vida ilumina la formación de cada aprendiz en valores libertarios tan importantes como el afán de saber, de superación, autonomía, constancia, creatividad, crítica, flexibilidad, humildad, iniciativa, laboriosidad, magnanimidad, optimismo, orden, paciencia, prudencia, generosidad, colaboración, comprensión, igualdad, justicia, lealtad, participación, pluralismo, respeto, tolerancia y solidaridad.... la gran cadena del ser siendo en sociedad.

⁵ Ibid., p. 37.

⁶ J. Dewey, *El niño y el programa escolar. Mi credo pedagógico*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 55.

Investigar en los imaginarios pictóricos de la literatura presentes en el Museo de Bellas Artes de Murcia contribuye en pequeña medida al favor de tales principios de acción interdisciplinar desde el momento en que su ejercicio quiere otorgar cuerpo triádico a la creatividad, el humanismo y la democracia,⁷ pues las pupilas que disfrutaban descubriendo el viaje *viceversa* de la pintura a la literatura son las que aprenden a ver el poema y el cuadro, la pluma y el pincel, en plena comunicación.

Desde la antigüedad clásica a nuestros días las textualidades pictórica y literaria han sido analizadas en su interrelación semiótica. Ya Horacio postulaba la comunidad de orígenes de ambas disciplinas, pues entendía que poeta y pintor se mueven en un mundo de perspectivas y que la obra pictórica o literaria encuentran su razón de ser en la plurivalencia estética del *homo ludens*. Su lema *ut pictura poesis* resumía su tesis sobre la comprensión lectora de los fenómenos artísticos, a saber: que lo recóndito de la poesía podía aclararse a través de la observación más evidente de la pintura. Esta idea adquirió categoría de tópico hermenéutico entre los tratadistas de poética y retórica del Siglo de Oro, cuyas aspiraciones acumulativas y universalistas de semejanzas entre las artes por otra parte eran incongruentes con respecto a la fidelidad acérrima que seguían manteniendo hacia el patronaje aristotélico que las delimita. En consecuencia - observa Rensealaer W. Lee⁸ - redujeron la interdisciplinariedad a mera yuxtaposición comparativa o como mucho a *contaminatio* sinestésica; todo lo cual acababa redundando en asociaciones parafrásticas hasta el bostezo o en sugestiones barrocas de los sentidos por las que se justifica la también tópica expresión "el poeta pintor de los oídos y el pintor poeta de los ojos".

Por costumbre escolar, el historiador tiende a comparar textos en busca de una línea de "influencias", es decir, de su inclusión como casos en una serie cultural de causas y efectos, suscep-

⁷ J. Dewey, *Democracia y educación. Una introducción a la filosofía de la educación*, Madrid, Ediciones Morata, 2002.

⁸ R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría umanística della pittura*, Florencia, Sansoni, 1974.

tible de efectuar catalogaciones por las que en tal o cual artista encontramos una serie de presuntos. Sin embargo, la tradición apenas ha reparado en la idea unitaria que el semiólogo otorga al "intertexto", donde las referencias a otros textos obedecen a "la construcción de una máquina estructural que, por un lado, sostiene y crea la obra y por el otro, anima a la "cooperación" interpretativa. En otros términos: de la noción de "influencia" del historiador, se pasa a la mecánica de los "discursos sociales"⁹. En este sentido, si trasladamos la cuestión al mundo plástico, observaremos su persistencia en los métodos comparativos tradicionales, pues todavía se acostumbra a operar la extensionalización textual sólo por comparación entre pintores, cuadros y escuelas, a fin de refrendar su originalidad o su dependencia. Y si su criterio epistemológico se limita a comparar intenciones autoriales, obviamente deja de lado el *imaginario lector*, componente indispensable de cualquier acción intertextual.

Desde las nuevas corrientes de poética textual se ha replanteado de modo inverso la orientación tradicional del mencionado tópico horaciano. Corresponde al estudio de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*¹⁰ la interpretación de la pintura a la luz de la literatura, pues consideran tanto las obras pictóricas como las literarias en cuanto textos, y por tanto, susceptibles de ser analizados en su *espacio signifiante*, y

⁹ O. Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 34.

¹⁰ A. García Berrio y T. Hernández Fernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.

Discrepa parcialmente de este criterio el semiólogo Omar Calabrese, quien sostiene que en la pintura, como en otras artes figurativas, el sistema de la expresión y el sistema del contenido no son totalmente simbólicos, ya que "el reconocimiento de las "figuras" no depende de una estructuración arbitraria de la expresión como en el caso del lenguaje verbal, sino de un contrato comunicativo que cada vez implica una relación de verosimilitud entre las representaciones y los objetos de un mundo natural, a su vez semiotizado."(Cfr. O. Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, cit., p. 35). Y pone el acento en el uso diferente del tiempo: un texto pictórico puede producir *sinérgicamente* momentos distintos que en el texto verbal son sucesivos.

desde los tres momentos retóricos de su despliegue imaginario: la pulsión inconsciente (*inventio*); el esquema imaginario de su figuración espacial (*dispositio*); y la estructura superficial que materializa el texto, cuadro o poema (*elocutio*).

Lo cierto es que, con semejanzas o diferencias, existen relaciones de correspondencia textual entre pintura y literatura. De hecho, se denomina "ékfrasis" a la figura literaria consistente en plasmar verbalmente un motivo icónico.¹¹ Murray Krieger se ha percatado de las diversas fases que atraviesa según el modo en que el poeta se enfrenta al motivo icónico: la primera fase se denomina "indiferencia ekfrástica", que parte de la constatación de que es imposible crear una imagen exacta en la mente del lector por mucha descripción que se esgrima; la segunda fase se denomina "esperanza ekfrástica", que se apoya en la imaginación metafórica al estilo de la recreación poética libre que Alberti hizo del Museo del Prado en su obra *A la pintura*¹²; y se reserva la tercera fase al "miedo ekfrástico", que ocurre cuando el lector se hace una imagen mental de la imagen descrita, y después se enfrenta a la imagen real –el cuadro– que inspiró la descripción ekfrástica.

El comparativismo ekfrástico ha sido aprovechado por los educadores Pedro Guerrero Ruiz y Antonio Mendoza Fillola¹³ desde una poética del imaginario visual que trabaja con procedimientos analíticos de dos tipos: primero, las "inferencias", que parten de la consideración estructural de las producciones de la escritura y de la pintura como *textos* para buscar referentes descriptivos-visuales que permitan una interpretación imaginaria de los símbolos plásticos; y después la "interpretación artística", que parte de la consideración significativa de la interpretación lectora como actividad de conexión intertextual desplegada en dos sinergias fundamentales

¹¹ M. Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, The Hopkins UP., 1992, pp. 6 y 7.

¹² Vid. P. Guerrero Ruiz, *Rafael Alberti. Poema del color y la línea*, Murcia, Ediciones Myrtia, 1989.

¹³ A. Mendoza, (2000), *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

del aprendizaje: la comprensión textual como paso previo a la conectividad con el mundo personal del receptor, y la proporción de modelos intertextuales para que los alumnos aprendan investigando y el profesor aprenda evaluando su propia práctica innovadora.

El análisis del proceso lector ekfrástico comienza por la descodificación (identificación de unidades primarias), que en un texto literario atiende a grafías y a palabras; mientras que en un texto pictórico atiende a colores y figuras. Le sigue la precomprensión (descubrimiento de las orientaciones internas), que en un texto literario se ocupa de microestructuras retóricas, usos estéticos y expresivos relacionables con los saberes de la competencia literaria del lector, y de las expectativas e inferencias significativas al respecto; mientras que en un texto pictórico observa nuevos elementos visuales y capta pautas referenciales para la comprensión, así como también las expectativas e inferencias significativas derivadas de ello. Finalmente, la comprensión-interpretación (reconstrucción semiótica de significado coherente y valoración personal del contenido textual en interacción reflexiva con el intertexto lector) en ambos casos implica la consideración de los procedimientos creativos empleados y de los saberes enciclopédicos, metaliterarios o metapictóricos, históricos e intencionales del texto en su contexto comunicativo para la lectura significativa generadora de sus propios modelos de significado.

II. El espacio comunicativo del Museo de Bellas Artes de Murcia

Pasear por un museo trae a la observación el poder de evocar. Los museos son espacios reservados para intelectualizar la historia con la imaginación que quiere reintegrar el sentido comunicativo de los fragmentos del recuerdo, ya sean testimoniales o ficticios, a través de su reconstrucción en perspectiva virtual.

El concepto tradicional de "museo" se corresponde con un espacio de memoria detentado por una institución academicista y solemne que constituye el depósito del patrimonio cultural de un pueblo. Hoy en día, excepto los gran-

des museos del mundo que son objeto de afluencia turística, los museos así concebidos languidecen a menudo como espacios de soledades. Esta imagen triste y elitista pide ser sustituida por otra vitalista y popular que conciba los museos como espacios de diálogo donde el patrimonio no sólo se exhiba o conserve, sino que también se comunique.

Con otras palabras, el proyecto actual de los museos añade a su propiedad tradicional un nuevo desafío: educar. A los catálogos o compendios de colecciones de obras se empiezan a añadir guías didácticas con información asequible y propuestas interactivas de incidencia significativa.

En el libro *Quince miradas sobre los museos* editado por Cristóbal Belda y María Teresa Marín,¹⁴ se indica que la Ley de Patrimonio de 1985 otorga entidad constitucional a esta nueva definición dialógica de los museos, dado que los materiales allí expuestos son fuente de valores humanos que pueden ayudar al público a construir su propia visión de la vida. Luego el buen visitante de museos no es en modo alguno un mero consumidor de cultura, ni tampoco tiene por qué ser un especialista en la materia, sino aquél que, si se le proporcionan los medios para entender las obras mostradas con información clara, sencilla y asequible, posiblemente disfrutará con la especulación que media entre el arte y la vida.

La guía didáctica que ha difundido el Museo de Bellas Artes de Murcia es un cuadernillo de veintitrés páginas dirigido a receptores infantiles y redactado por Maite Fernández,¹⁵ quien secuencia el aprovechamiento educativo de esta institución con actividades realizables antes (motivación), durante (observación analítica y significativa de las obras seleccionadas) y después de visitarlo (síntesis interpretativa); y organiza el paseo por sus diez salas -las cuales con-

¹⁴ Cristóbal BELDA NAVARRO y M^a Teresa MARÍN TORRES (Eds.), *Quince miradas sobre los museos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.

¹⁵ M. FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ MORA (1991), *Museo Bellas Artes*, nº 5 de *Serie didáctica Conoce tu Ciudad*, Ayuntamiento de Murcia.

tienen un repertorio artístico comprendido entre el siglo XVI y la actualidad- formulando para cada una preguntas sencillas de carácter exclusivamente disciplinar dirigidas en su mayoría a confirmar que los niños han estado atentos y han tomado notas de la explicación dada por el guía del museo. La evidente utilidad demostrada por este documento pionero podría mejorar si, con vistas a ediciones posteriores, incluyera más cuestiones interdisciplinares y de recreación creativa en su formulario.

Tampoco se ha publicado hasta el presente ningún estudio monográfico sobre los fondos pictóricos de incidencia literaria recogidos en este museo. No obstante, y gracias a la rigurosa documentación ofrecida en el libro *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*¹⁶, se puede postular al respecto la siguiente clasificación:

- Fondo pictórico de tema *hagiográfico*: entronca con la tradición medieval y ascético-mística de la literatura española.
- Fondo pictórico de tema *mitológico* clásico y medieval: entronca con la poesía y el teatro renacentista y barroco de la literatura española y europea.
- Fondo pictórico de tema *burgués*: entronca con las manifestaciones de la narrativa española y europea decimonónica.
- Fondo pictórico de tema *literario*: sensibilidad decimonónica para inspirarse en obras literarias concretas.

Entre sus fondos pictóricos inspirados en obras literarias concretas -todos ellos pertenecientes a la segunda mitad del siglo XIX-, destacan por su número y plasticidad, y por su cita a los referentes de inspiración romántica, los óleos que salieron de la mano de Juan Martínez del Pozo: "A buen juez, mejor testigo" (tabla 38x46cm), del mismo título que la leyenda de José Zorrilla; "Margarita probándose las joyas"

(Lienzo 120x81) y "Escena de las Cruces" (Lienzo, 40x50cm) a partir del drama *Fausto* de Goethe y de la ópera homónima de Gounod; y "El trovador" (lienzo, 60x73 cm.) según la pieza teatral *El trovador* de García Gutiérrez. A ellos hay que añadir, por su voluntad de citar los referentes literarios el cuadro "Mosqueteros de Luis XIII" (óleo/tabla, 22x27cm) de Adolfo Rubio Sánchez, acorde con la novela de Alejandro Dumas.

Cabe rastrear más vínculos literarios en otros cuadros de este museo, como "El crimen de la taberna" (óleo/lienzo, 67x68 cm.) de Obdulio Miralles Serrano, que "presenta una escena muy del gusto de la literatura realista tan en boga en el siglo XIX propugnada por los textos de numerosos escritores como Galdós o Baroja";¹⁷ los bocetos con alegorías literarias para el techo del Teatro Romea realizados por Manuel Pícolo López (73x58 cm.) y por Federico Mauricio Ramos (64x60 cm.); y los óleos de José María Sobejano y López (1852-1918), que ilustran las costumbres y el colorido cotidianos de la huerta murciana, también objeto del poemario de Vicente Medina *Aires murcianos*.¹⁸ Destacan en este sentido "Palique huertano" (1873, óleo/lienzo, 54x37 cm), "Mientras rule no es chamba" (1875, óleo/tabla, 29x44 cm); y "El horno de pan" (1875, óleo/tabla, 28x38 cm.). A ellos se suma por las mismas fechas y con tema y técnica semejante "Idilio huertano" de José M^a Alarcón Cárceles, "El huertano" de Joaquín Agrasot, y "Las cuatro estaciones" de Obdulio Miralles (893-1894; óleo/lienzo, 307x100 cm.).

A la hora de proponer una iniciación a las travesías didácticas del museo a la vida, del muestrario reseñado recomiendo como modelos textuales de interacción semiótica entre pintura y literatura los siguientes ejemplos especialmente válidos por su conexión isotópica para la asistencia juvenil:

¹⁷ *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*, cit., pp. 357.

¹⁸ De hecho, en la edición que hizo la Academia Alfonso X El Sabio de los mismos en 1981 aparece en la portada su cuadro "Dulce coloquio", sito en este Museo de Bellas Artes con otro título -"Palique murciano"-.

¹⁶ M^a A. GUTIÉRREZ GARCÍA y M^a I. DURANTE ASENSIO (Co-or.) (2005), *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*, Murcia, Dirección General de Cultura.

I- En el ámbito regional, el poema de Vicente Medina "Murcia, la de las flores"¹⁹ conectado con varios óleos costumbristas ("Las Cuatro Estaciones" de Obdulio Miralles,²⁰ "Idilio huertano" de José M^a Alarcón, "Mientras rule no es chamba" de José M^a Soberano, y "Paliqie huertano" de José M^a Soberano), para acentuar su función panegírica de los arquetipos de la Vega del Segura.

Versos y lienzos se anudan en la isotopía descriptiva del pintoresquismo murciano en primavera. La densidad poética requiere múltiples apoyos visuales que dan juego intertextual a las sugerencias verbales.

Te vi, nena, hacer un ramo...
era en el Huerto del Conde...
¡Ya no te vuelto a ver más
ni a Murcia la de las flores!...



Y a la ventana te ví
con un mozo platicando...
¡ni agua pa mí tenías,
ni era para mí aquel ramo!...

¡Cuánto tiempo que ha pasado
desde entonces!...

¹⁹ Vid. V. Medina, *Aires murcianos*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1981, pp. 190 y 191. "Murcia, la de las flores" pertenece a la cuarta parte del libro titulada "Las cartas del emigrante".

²⁰ Obdulio Miralles Serrano realizó "Las Cuatro Estaciones" para el casino de Murcia. Lo componen "La Primavera", "El Verano", "El Otoño" y "El Invierno" con cuatro jóvenes procedentes de la sierra, la huerta, la obrerita de ciudad y la señora burguesa. A la que arregla el rosal se le identifica como alegoría de la primavera.

¡Qué será de ti, zagala,
de aquel mozo y de las flores!...



Murcia la de las barracas
y Murcia la de la huerta...
A lo lejos, tus cipreses...
tus palmeras...



Murcia de las lentejuelas
y de las vistosas mantas...
Tan lejicos... ¡y tan cerca
como te veo en mi ãlma!



Sería interesante que la recreación poética por parte de los jóvenes visitantes al museo fuera una modernización del tema folclórico, pues con dicha trasmodalización

heterodiegética²¹ percibirían que el panegírico es ya elegía, y el paisaje añorado casi objeto de arqueología; motivos de ripio doloroso para madurar en la visión de las alienaciones tecnocrática de la sociedad actual y en la urgencia de preservar el ambiente murciano, herencia natural de nuestro pueblo.

II- En el ámbito nacional, la narración de José Zorrilla "A buen juez, mejor testigo"²², relacionada con el óleo homónimo de Martínez del Pozo para acentuar su función reivindicativa del honor.

El cuadro (hipertexto) representa el clímax de la imaginaria leyenda de amor inmortalizada por Zorrilla (hipotexto), donde una doncella enamorada no encuentra, para que su amante desdeñoso y olvidadizo cumpla sus juramentos, más testigo que el milagroso Cristo de la Vega, escultura con un brazo descolgado de la cruz que todavía se encuentra en la basílica toledana de Santa Leocadia.

Podemos clasificar la obra como una transposición transmodalizadora de género con voluntad homodiegética, pues parte de la conmemoración visual de lo dicho al pie de la letra.

Tornó Martínez la espada
con brusca satisfacción.
E Inés, que lo vio partirse,
resuelta y firme gritó:
-Llamadle, tengo un testigo



Reinventar las acciones narradas en la leyenda de Zorrilla como un suceso actual relatado en un periódico y parodiar el cuadro de Martínez del Pozo en una fotografía estelar que ilustrara la noticia podría ser una actividad didáctica muy atractiva para que los alumnos se implicaran crítica y emocionalmente con los referentes asumidos en su visita y se educaran en valores concernientes a problemas sociales de intervención judicial como son las diferencias de género, el maltrato físico y la calumnia.

III-En el ámbito internacional, la escena de las joyas del drama *Fausto* de Goethe en diálogo con el óleo de Martínez del Pozo²³ "Margarita probándose las joyas", para acentuar su función crítica sobre la vanidad del mundo.

Fausto ha corporeizado una sugestiva leyenda metafísica de importante eco literario, musical, pictórico y cinematográfico. Desde la difusión centroeuropea de la *Historia del Dr. Johann Fausto, el famosísimo mago*

²¹ Empleo la terminología ideada por Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

²² "A buen juez, mejor testigo" se puede consultar en la versión digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir de J. Zorrilla, *Leyendas y tradiciones*, Madrid, Calpe, 1920, pp. 9-26.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12471732104570517687891/index.htm>

²³ Este pintor, seguidor del pintoresquismo derivado de Mariano Fortuny, ocupó la beca con la que fuera pensionado Adolfo Rubio (fallecido) para residir en París, donde asiste a la representación operística ideada por Gounod para el *Fausto* goethiano y se deja fascinar por el aria de las joyas en la que se inspira la pintura seleccionada. En dicha ciudad adquiere el gusto por lo oriental, donde permaneció entre 1867 y 1871, fecha en la que regresa a Murcia y murió (a los 26 años).

y *nigromante* (1587),²⁴ se inició una cadena de hipertextos literarios con el extraordinario drama barroco *Fausto* de Marlowe, seguido de *El esclavo de su culpa* de Mira de Amescua y *El mágico prodigioso* de Calderón (inspirados en la vida de San Cipriano de Antioquia), y de sus recreaciones románticas por parte de Lessing, Klinger y Goethe, así como también en el siglo XX las novelas *Doctor Fausto* de Mann, *An Irish Faustus* de Durrell, y *El lugar sin límites* de Donoso.²⁵

Los hipertextos pictóricos seducidos por el mito son, al igual que los musicales, todos decimonónicos: las litografías de Delacroix precedieron al trazo lírico de "Margarita ante el espejo" por parte de Domínguez y de "Margarita probándose las joyas" de Martínez del Pozo, presente en el museo murciano; igualmente se compusieron y estrenaron sobre la vida y milagros de Fausto la ópera de Strauss, el Oratorio de Berlioz, la Sinfonía de Liszt, la Obertura de Wagner, y la Ópera de Gounod, en la que se inspira el cuadro de Martínez del Pozo.

Y a lo largo del siglo XX se han multiplicado sus versiones cinematográficas por el mundo: *Faust* de Friedrich W. Murnau, *El hombre que vendió su alma* de William Dieterle, *La belleza del diablo* de René Clair, *La leggenda di Faust* de Carmine Gallone, *Faustina* de José Luis Sáenz de Heredia, *Faust* de Peter Gorski, *Doctor Fausto*, Nevill Coghill y Richard Burton, *El extraño caso del Dr. Fausto* de Gonzalo Suárez, *Majstor i Margarita* de

Aleksander Petrovic, *Mephisto* de Istvan Szabo, *El corazón de Ángel* de Alan Parker, *Lekce Faust* (Jan Svankmajer, 1994, y *Faust 5.0* de Isidro Ortiz y La Fura des Baus.

De esta cadena isotópica se desprende el enorme potencial interdisciplinar que proporciona la figura de Fausto para convertir el análisis del cuadro de Martínez del Pozo en un festival de asociaciones interculturales. Ello confirma el ideal goethiano de la "Weltliteratur", la literatura del mundo, nacido del convencimiento de que la poesía es propiedad de toda la humanidad y de que las obras mejores expresan valores universales y genéricamente humanos. Los viajes al extranjero siempre han procurado a los artistas una conciencia transnacional del arte que procura la reconciliación de lenguas y tradiciones, del presente y del pasado.²⁶ Desde este enfoque dialógico, buscar "Faustos" en los *mass-media* y realizar cómics y otras composiciones genéricas del gusto juvenil relacionadas con el tema de la corrupción humana por el poder sirve, como en los otros ejemplos, para estimular el aprendizaje autónomo y significativo de los adolescentes ante las obras de arte.

En el drama de Goethe²⁷ la escena ocurre de noche, en el aposento pequeño y pulcro donde Margarita se trenza y destrenza el pelo. Ella medita sobre la impresión que le ha causado Fausto, y éste, como en un gran aparte fantasmal, contempla enamorado la escena en compañía de Mefistófeles, quien le da un cofrecillo lleno de joyas para que lo deje en la habitación de la doncella y sirva de encandilamiento.

No obstante, ya que dicho cuadro es el hipertexto que representa una instantánea del monólogo interior de Margarita al pro-

²⁴ Todo parte de un personaje histórico, Georges Faust, mago, médico y alquimista, aventurero y filósofo, que murió hacia 1540, y que generó leyenda popular dando lugar a la aparición del texto *Historia del Dr. Johann Fausto, el famosísimo mago y nigromante*, editada en Frankfurt hacia 1587. Vid. A. Marco, "El mito de Fausto. Tratamiento literario, plástico y musical", en A. Mendoza, *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*, cit., pp. 82-90.

²⁵ *El lugar sin límites* es una parodia que traviste el mito satánico de Fausto surgido de la recreación de Marlowe en el *exemplum* de un territorio condenado por su perpetuo fracaso a la intemperie de la ansiedad. Vid. M^a T. Caro Valverde, "Surrealismo fáustico en *El lugar sin límites* de Donoso", en V. Polo (ed.), *Homenaje a José Donoso*, Murcia, CajaMurcia, 1998, pp.155-162.

²⁶ Armando Gnisci subraya este entendimiento confluyente entre culturas del mundo de los *topoi*, que no tienden a la colonización ni a la globalización, sino a la coeducación evolutiva. Vid. A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 435.

²⁷ J. W. Goethe, *Fausto*, en *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 723-972. Escena VIII de la Primera Parte (pp. 809-810).

barse las joyas del cofrecillo, según lo expresado en el hipotexto de Goethe, para afinar la ékfrasis del aprendiz recomendando observar su traducción visual de lo elíptico en el drama: En tamaño natural y en cromatismos claros y sosegados sobre fondo oscuro y amenazante aparece ella retratada con sumo detalle en el momento en que destierra las flores y la naturaleza por las joyas con las que el demonio la ha encandilado. Está pintada con la boca cerrada, meditativa y con gesto triste. La pintura es una trasmodalización que sintetiza las palabras en puro gesto.



(Se pone el collar y se mira al espejo.)

¡Oh, si fueran míos estos pendientes! Otra parece una con ellos. ¡De qué sirven belleza y juventud? Todo eso es hermoso y está bien; pero todo ello podía perdonarse; te requiebran casi con lástima. Al oro tira todo, todo en el oro estriba. ¡Ay de nosotras, las pobres!

La correlación imaginativa entre pintura y literatura funda su recepción viva. Recorrer las posibilidades sintácticas de su intersección discursiva y las posibilidades semánticas de su topicalización intercultural impulsa a recuperar los tratamientos realmente lúdicos y amables de la expresividad creativa para transitar del museo a la vida. Se modernizará su institución cuando deje de ser sólo un repertorio de paráfrasis que insta a la glosa interminable de sus más remotos paralelos posibles, y empiece a ser laboratorio de metamorfosis de los textos en diálogo con cada receptor. Si en la memoria no late la esperanza, el pasado perderá su porvenir. Cuando los ima-

ginarios saltan del cuadro al papel y de la tinta al pigmento porque existen ojos inquietos que los imprimen en sus pupilas, los libros son libres y los museos para las musas.

BIBLIOGRAFÍA

- BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES, M^a T. (eds.) (2002), *Quince miradas sobre los museos*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CALABRESE, O. (1993), *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra.
- CARO VALVERDE, M^a T. (1998), "Surrealismo fáustico en *El lugar sin límites* de Donoso", en POLO, V. (ed), *Homenaje a José Donoso*, Murcia, CajaMurcia, pp.155-162.
- DEWEY, J. (1967), *El niño y el programa escolar. Mi credo pedagógico*, Buenos Aires, Losada.
- (2002), *Democracia y educación. Una introducción a la filosofía de la educación*, Madrid, Ediciones Morata.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ MORA, M. (1991), *Museo Bellas Artes*, nº 5 de *Serie didáctica Conoce tu Ciudad*, Ayuntamiento de Murcia.
- FOUCAULT, M. (1984), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- (1986), *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. (1988), *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GNISCI, A. (ed.) (2002), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GOETHE, J. W. (1964), *Fausto*, en *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar.
- GUERRERO RUIZ, P. (1989), *Rafael Alberti. Poema del color y la línea*, Murcia, Ediciones Myrtia.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, M^a Á. y DURANTE ASENSIO, M^a I. (Coor.) (2005), *El Museo de Bellas Artes de Murcia. La colección permanente*, Murcia, Dirección General de Cultura.
- KRIEGER, M. (1992), *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, The Hopkins UP..
- LEE, Rensealaer W. (1974), *Ut pictura poesis. La teoría umanística della pittura*, Florencia, Sansoni.

MARCO, A. (1997), *Lingua, Literatura e Arte*, Santiago de Compostela, Universidades de Santiago.

MEDINA, V. (1981), *Aires murcianos*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.

MENDOZA FILLOLA, A. (2000), *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

PRAZ, M. (1979), *Mnemosyne. El paralelismo entre literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus.

VIGOTSKY, L. S., *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid, Akal, 1982.

VV.AA., *Théorie d'Ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

ZORRILLA, J. *Leyendas y tradiciones*, Madrid, Calpe, 1920.

MARÍA TERESA CARO VALVERDE

Universidad de Murcia