



## Semiótica de las figuras que dan la espalda al espectador: relaciones entre literatura, pintura y realidad

### Semiotics of figures that turn their backs on the viewer: relations between literature, paintings and reality

Recibido: 22-06-2022 Aceptado: 11-02-2023 Publicado: 30-06-2023

Cristina Parellada-Bezares

Universidad de Salamanca  
cristinaparellada@usal.es

 0000-0002-8656-4880

**Resumen:** Este artículo aísla metódicamente las figuras que en la pintura dan la espalda al espectador a partir del *Trecento*. Son motivos minoritarios, pero semánticamente fértiles, que renuevan los esquemas iconográficos y generan un nuevo orden visual y, por ello, son un caso de estudio paradigmático para explicar algunos de los fundamentos y problemáticas de la estrategia semiótica de análisis de la imagen. La semiótica visual estudia las figuras dorsales como signos abiertos y proxémicos que tienen en la vida referentes culturales y sociales, y referencias lingüísticas y conceptuales en la literatura, pero también producen significados desde su propio medio pictórico porque las imágenes denotan y connotan con autonomía de sentido.

**Palabras clave:** semiótica visual – proxémica – transliteración – iconografía – *Rückenfigur* – *dorsalidad*

**Abstract:** This article methodically isolates the figures that in paintings turn their backs on the viewer from the *Trecento* onwards. They are sparse motifs, but semantically fertile, that renew the iconographic schemes and generate a new visual order and, therefore, are a paradigmatic case study to explain some of the foundations and problematics of the semiotic approach to analysing images. Visual semiotics studies dorsal figures as open and proxemic signs that have cultural and social references in the real life, and linguistic and conceptual references in literature, but also produce meanings from their own pictorial way because images denote and connote their own self-meaning.

**Keywords:** visual semiotics – proxemics – transliteration – iconography – *Rückenfigur* – *figures seen from behind*

Citación: Parellada-Bezares, C. (2023). Semiótica de las figuras que dan la espalda al espectador: relaciones entre literatura, pintura y realidad. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 33(1), 57-73. doi.org/10.15443/RL3304



## Introducción

Desde la Antigüedad la literatura y el pensamiento filosófico han mantenido relaciones constantes con las imágenes. Pero a comienzos de la década de los años noventa del pasado siglo, el ámbito académico advierte un “giro hacia la imagen”, la cual desplaza al lenguaje y adquiere mayor protagonismo; la imagen no solo se convierte en el principal objeto de estudio de la filosofía y un medio para estudiar la cultura, sino que se le reconoce mayor autonomía de sentido.

Este artículo recoge metódicamente el posicionamiento de las figuras que en la pintura dan la espalda al espectador como un tipo de signo minoritario en los esquemas iconográficos, pero semánticamente fértil y generador de un nuevo orden visual que moderniza los esquemas iconográficos de una gran diversidad de temáticas. La figura de espaldas se comporta como un signo léxico y a la vez estructural. La espalda se constituye como un lugar o atributo con capacidad para producir sentidos espaciales y semánticos. Es, por ello, un caso paradigmático de estudio para implementar los fundamentos de un enfoque semiótico visual que, no exento de problemáticas, proporciona nuevas reglas de lectura y decanta los significados de los personajes que actúan de espaldas. Son figuras minoritarias porque su posicionamiento es contrario al que habitualmente los personajes mantienen en las relaciones de comunicación tácita y ficcional con el espectador. Se conocen desde los orígenes de la pintura, pero desde el *Trecento* aparecen en el lenguaje pictórico como un nuevo fenómeno denotativo, un motivo cultural, estructural, iconográfico y semiótico respecto del cual el espectador tiene un papel fundamental como receptor intérprete y productor de figuraciones. La pintura puede simular lo real y concreto, referir lo abstracto, imaginado y subjetivo o recoger narraciones ficcionales o relacionadas con la realidad histórica y social. Pero en las imágenes no aparece un significado inmediato, limpio y preciso, sino que entran en juego diferentes elementos y enfoques que sirven de apoyo para crear un sentido (García, 2011a, p. 40). La semiótica puede acercarse con la asistencia de todo tipo de métodos interdisciplinarios, enfoques y teorías interpretativas a lo que las figuras que dan la espalda podrían querer decir desde su aparición en la pintura moderna. La estrategia semiótica de análisis de la imagen revaloriza su independencia y autoridad semántica, pero sin perder de vista que tanto la imagen es deudora de la literatura como la literatura de la imagen y que tanto la imagen es deudora de la realidad social como esta del predicamento de las imágenes.

### La espalda entre la escritura y la pintura

Desde la prehistoria se pueden encontrar imágenes con figuras vistas de espaldas. Ignace J. Gelb (1987) afirma que “en la raíz de toda escritura se encuentra la pintura” (p. 51). Las pinturas y petroglifos paleolíticos –representaciones de seres humanos,

animales y objetos que luego derivarían en formas geométricas— no eran signos convencionales, pero hacían alusión a acontecimientos pasados que las gentes podían recordar o futuros que podían presuponer, constituyéndose como los precedentes más antiguos de la escritura (p. 48-51). A lo largo del tiempo, mientras la escritura se desarrolla hacia un sistema cerrado de signos arbitrarios que representan fonemas, la pintura se desenvuelve con representaciones más libres de motivos en los que se reconoce la realidad circundante. Probablemente esta disociación contribuye al desarrollo lingüístico y artístico hasta cotas tan elevadas por caminos gráficos separados. Sin embargo, milenios más tarde de aquellos primeros ideogramas, cuando la literatura y la pintura son artefactos culturales de expresión y comunicación emancipados de su ancestro común, se buscan mutuamente como si el material genético tirara de ellas: las pinturas y dibujos iluminan los textos y las palabras describen e interpretan las pinturas. Aunque desde siempre no ha habido unanimidad a la hora de defender e interpretar el “*ut pictura poesis*” de Horacio (65-8 a. C.), es lugar común en toda la historia del arte que las imágenes se leen y que las palabras ilustran. Por la acogida y la influencia que tiene su obra entre los pintores del Renacimiento, merece ser recordado el filósofo sofista Filóstrato de Lemnos el Viejo, quien en el siglo III afirma que tanto los poetas como los pintores contribuyen por igual al conocimiento de la verdad (Filóstrato, *Imágenes*, I, 1; Trad. 1993, p. 33). Este hermanamiento, más sentimental que real, relaciona de forma imperfecta pero muy apreciada dos lenguajes completamente distintos. Entre la pintura y la literatura puede existir una relación de homología, pero nunca de mimesis, sino de traducción e interpretación.

El vínculo entre las artes y las letras incumbe a la historia del arte, la literatura y la filosofía occidental, pero el análisis de esta relación tiene muchas facetas que no siempre corresponden a un mismo prisma. En el diálogo entre los textos y las imágenes afloran muchas interpretaciones y significados, pero no interesa el estudio comparado porque “no es un procedimiento necesario en el estudio de las relaciones imagen-texto. El objeto de estudio necesario es más bien el conjunto total de *relaciones* entre medios” (Mitchell, 2000, p. 231). Se trata de encontrar las relaciones de homología que ayudan a verbalizar una imagen y visualizar un escrito. Se puede estudiar la interdependencia desde el punto de vista de las temáticas literarias, como las que dan lugar al género pictórico literario de los pintores españoles del siglo XIX o las imágenes que iluminan o trasliteran proverbios y narraciones populares de los Países Bajos entre los siglos XV y XVII, entre otras. Otras veces, los títulos de las obras son una referencia que ilumina o condiciona la comprensión de la imagen. Y la tradición oral puede condicionar a los pintores incluso más que la literatura y así, en el siglo XV, los sermones de los predicadores influyen en las composiciones pictóricas y en las interpretaciones que las congregaciones hacen de esos cuadros (Baxandall, 1981, p. 69). El teatro escenificado también es un puente entre la literatura y la pintura porque, sobre todo, a partir del siglo XVII las representaciones sirven de modelo a muchos pintores, como también la pintura sirve a la escenografía (Peláez, 1994, p. 67). Pero, por una parte, la influencia de la

representación teatral en la pintura es relativa porque para el pintor que representa una escena teatral no es tan fácil transliterar las relaciones que existen entre los personajes y resumir el sentido de la escena y el alma de la obra (Peláez, 1994, p. 68). Por otra parte, la pintura que imita la frontalidad característica de la representación teatral genera imágenes ‘teatrales’ y rígidas, como *Fausto y Margarita en la prisión* (1887, Pontevedra, Depósito del Museo Nacional del Prado en la Diputación) de Víctor Hernández Amores. Como apunta David Rosand (1982) la pintura y el teatro son dos artes distintas con sus propios problemas y principios a pesar de todas sus preocupaciones comunes (p. 176). La literatura, en general, no describe la ubicación espacial de todos los protagonistas. En base a los relatos, el pintor debe decidir en su propio medio la forma óptima de presentar y dar vida a los personajes.

La literatura es fuente de inspiración de la pintura y esta inspira todo tipo de escritos. Así, existen caminos de ida y vuelta entre los textos y las imágenes. Las descripciones (*ekphraseis*) de las *Imágenes* (*eikónes*) de Filóstrato fueron una fuente de inspiración para la imaginación de los pintores del Renacimiento, pues se editan en Venecia en 1503 junto a otros textos, como las *Imágenes* (siglo III) de su nieto Filóstrato el Joven, las *Descripciones* (siglo IV) de Calístrato y las *Imágenes* (siglo II) de Luciano de Samósata, que ya se habían publicado previamente en Florencia en 1496 (De Cuenca y Elvira, 2019, p. 14). En todo caso, las creaciones que transliteran lo que se lee a imágenes y lo que se ve a palabras no tratan de ceñirse a una suerte de literalidad, sino que son permeables a la imaginación e intuición y, en definitiva, a la invención y metaforización. Dos de las pinturas mitológicas que Tiziano realiza para el camerino del duque de Ferrara Alfonso d’Este, *La ofrenda a Venus* (1518–1520, Madrid, Museo Nacional del Prado) y *La bacanal de los andrios* (1523–1526, Madrid, Museo Nacional del Prado), también se inspiran en las éfrasis de un ejemplar de las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo que llega a sus manos, un reto que el pintor veneciano acoge con entusiasmo al tratarse a su vez de las descripciones de unas obras pictóricas físicamente desconocidas (Rosand, 2003, p. 51). Probablemente, ni siquiera existieron y Filóstrato las describe con la retórica que hace evidente una imagen (*enargeia*). En conjunto, la obra de Filóstrato es una galería fantástica de pinturas que imagina para ilustrar paradigmáticamente las posibilidades del arte retórico de la descripción, capaz de reconstruir la visualidad a través de la *enargeia* de una *mimesis* ficticia (Plett, 2012, p. 40).

Las metáforas literarias pueden sugerir a los pintores esquemas iconográficos que no transliteran el contenido, aunque sí una forma que retóricamente genera un sentido. Un grabador anónimo, discípulo de la escuela de Marcantonio Raimondi, sitúa a *Caín y Abel* (ca. 1480-1527-1534, Albertina Modern) dando la espalda al espectador y mutuamente entre ellos para tomar direcciones contrarias. Caín agarra por los pelos a Abel al tiempo que alza con la otra mano un hueso para golpearlo por la espalda. Las figuras se contraponen, pero no se enfrentan cara a cara. El fratricida tiene fuerza para matar, pero no valentía para dar la cara a su hermano. Esta composición que opone por las espaldas a dos hermanos refleja una afinidad negativa similar a la que Filóstrato

interpreta en la obra “Antígona”, que ha enterrado en el mismo lugar a sus hermanos enemistados con la intención de reconciliarlos: “Otra maravilla es el fuego encendido para los sacrificios fúnebres; pues sus llamas, lejos de fundirse, se separan y, a partir de ese punto, toman direcciones opuestas, mostrando hasta en la tumba el odio entre los hermanos” (Filóstrato, *Imágenes*, 29; Trad. 1993, p. 148).

La mitología cuenta cómo los dioses, héroes y otros seres fabulosos aman y combaten, llegan y huyen, bailan y descansan. En la pintura, cada figura es un motivo que el pintor sitúa de un modo y no de otro porque participa con una función concreta: “Una figura desempeñaba su parte en los relatos por medio de su interacción con otras figuras, por medio de los grupos y actitudes que el pintor utilizaba para sugerir relaciones y acciones” (Baxandall, 1981, p. 96). Los artistas representan los episodios volcando las narraciones orales o escritas en imágenes, aunque también se inspiran, copian o reinterpretan las visualizaciones de otros pintores y escultores. Los textos no dicen expresamente cómo los mitos aparecen posicionados en las escenas, pero sí describen sus acciones y vínculos, caracteres y relaciones psicológicas, frustraciones y ventajas sobre los otros. Los relatos solo sugieren tácitamente a los pintores cómo imaginarlos y ubicarlos en el espacio bidimensional en cuanto a su alejamiento, cercanía, centralidad, posición respecto de los demás personajes y su relación con el espectador. En el Libro I de *El arte de amar*, Ovidio narra la historia de la princesa cretense Ariadna abandonada por Teseo en la isla de Naxos después de haberle ayudado por amor a matar al Minotauro; mientras grita desconsolada, llega Baco con su séquito. Tiziano representa en el lienzo *Baco y Ariadna* (1520-1523, Londres, National Gallery) el momento en el que la princesa de Cnosos grita y llora despechada: “¡Ese traidor se ha marchado!, ¿qué será de mí?” “¿Qué será de mí?” (Ovidio, *Ars amatoria* I, 529-539; Trad. 1989, p. 376), al tiempo que aparece Baco para ofrecerle su amor más fiel con su séquito de bacantes, sátiros y Sileno borracho. Tiziano, que conoce el relato (Rosand, 2003, p. 52), lo interpreta situando a la derecha a Baco y todo su séquito de frente o perfil porque están llegando a la playa. Solamente Ariadna se sitúa a la izquierda de espaldas porque se dirige hacia el mar del fondo por donde ha huido su falso amante, pero vuelve el rostro hacia Baco como si hubiera sido sorprendida por detrás. Ella divide su atención y sus emociones entre Baco que se aproxima y Teseo que se marcha y el espectador se deleita con el artificio de su *contrapposto a tergo* (Rosand, 2003, p. 54).

La espalda tiene un papel extraño en los relatos escritos si se trata de analizar con el mismo orden visual que se estudia la pintura. Salvo en los textos teatrales, es raro sugerir una figura que da la espalda al espectador. Sin embargo, el dorso, bien en sentido literal, bien metafórico, siempre encuentra un lugar en la literatura. Cabe preguntarse si existe una suerte de correlato semántico entre las descripciones dorsales y el papel que juegan las figuras de espaldas en la pintura. Las écfrasis, críticas e inventarios razonados aportan puntos de vista, pero este análisis recoge además enunciados y locuciones verbales que se encuentran en otros géneros literarios. No es posible recoger toda la semiótica de la espalda a lo largo de la historia de la literatura ni tampoco defender una

subordinación de la imagen al lenguaje escrito que, además, no estaría justificada, pero algunos ejemplos encontrados en diferentes y distanciados momentos demuestran cómo algunas propiedades semánticas de las descripciones dorsales perviven en los textos y viajan hacia la pintura.

Desde la Antigüedad griega hasta nuestros días, la tradición literaria describe cómo la espalda soporta la tensión física y metafóricamente el ánimo. En los más antiguos relatos, algunas referencias a la espalda tienen que ver con el espíritu de las teorías fisiognómicas clásicas que entendían las características físicas humanas como signos de las cualidades del alma. Hacia el siglo III a. C. el compendio de *Fisiognomía* del Pseudo Aristóteles, fisiólogo anónimo del círculo peripatético (Martínez y Calvo, 1999, p. 16), recoge la tradición griega que asocia unos rasgos psíquicos a cada tipo de espalda. Estas descripciones proporcionan unas pautas semióticas de representación visual con unos significados concretos, aunque nunca lleguen a ser una norma. Pero estas asociaciones tan ingenuas como lejanas en el tiempo tampoco se pueden perder de vista porque la fisiognomía es un acervo de la cultura que todavía influye en la caracterización de personajes, héroes o malvados. Desde la Antigüedad, la fisiognomía era un código presumiblemente fijo y estable, y casi tan natural como necesario para juzgar las apariencias y orientarse en las relaciones con los demás de forma inmediata, en función de unas características previamente reconocidas a través de la educación, la cultura y la vida social, y llegó a ser un sistema de referencia con pretensiones científicas (González, 2007, p. 19).

Homero en la *Iliada* (siglo VIII a. C.) describe la espalda como el lugar de residencia de cualidades humanas contrapuestas. Por una parte, le asocia virtudes, como la fortaleza: “Menelao destacábase por sus espaldas tan anchas” (Homero, *Iliada.*, III, 210; Trad, 1996); la valentía: “Mas ni aun así los troyanos podían hacer volver la espalda a los aqueos”; o el aguante: “y venciendo la resistencia de los niños que rompen en sus espaldas muchas varas”. Por otra parte, le adscribe vicios, como la pusilanimidad: “¿A dónde huyes igual que un cobarde, volviendo la espalda? Mira que alguien, en ella, al huir, no te clave una pica” (*Il.*, VIII, 94-95); el miedo: “No muy lejos de mí, Alcimedonte, mantengas los potros, que en mi espalda yo sienta su aliento” (*Il.*, XVII, 501-502); o la ira: “A la espalda del dios enojado sonaban las flechas” (*Il.*, I, 46). También la espalda es un lugar de referencia espacial en sentido literal: “Y ambos héroes volvieron la espalda camino de Troya” (*Il.*, III, 313) y en sentido figurado para referir la ocultación de algo a alguien: “Sin cesar te complaces tramando secretos designios a mi espalda, y aún por ti mismo jamás te has dignado exponerme una sola palabra de cuanto decides” (*Il.*, I, 541-543).

En las *Epístolas morales a Lucilio* (siglo I), Séneca compara el miedo a los rumores sin fundamento con las tropas que, asustadas por la polvareda levantada por un rebaño, se retiran dando la espalda a un inexistente enemigo (Séneca, *Epístolas*, II, 13, 8; Trad.

1986). También compara al enemigo político que hostiga por la espalda con la caballería que pisa los talones a los fugitivos (*Epístolas*, IV, 32, 3). Y advierte a los cobardes que no se enfrentan a las situaciones adversas que, respecto a todos los males, al igual que en la guerra, “toda desgracia fortuita acosa más al que se retira y da la espalda” (*Epístolas*, IX, 78, 17).

Las traducciones del Antiguo Testamento están repletas de giros que utilizan la palabra ‘espalda’ con sentido metafórico: “tú que aborreces la instrucción, y has echado a la espalda mis palabras” (Sal, 49 [50]:17) para referir la desobediencia a Dios; o “Sobre mis espaldas araron los aradores” para evocar las aflicciones de un pueblo (Sal, 128 [129]:3).

En el siglo XIV, en la *Divina Comedia*, Dante Alighieri utiliza metafóricamente la espalda para representar la obcecada negación de la verdad: “Si bien patente una verdad presento a tus razones, darás la espalda a lo que das la frente” (Alighieri, *Comedia* III Par, VIII, 94-96, Trad. 1922). Pero también para hacer referencia al arrepentimiento: “Te diré por qué, dolido la espalda doy al cielo” (*Comedia* II Pur, XIX, 97-98).

En el siglo XVII Miguel de Cervantes en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) utiliza locuciones y eufemismos que refieren la espalda: “siguieron su camino, haciéndose más cruces que si llevaran al diablo a las espaldas” para sugerir el miedo y la mala suerte (Cervantes, *Quijote*, I, VIII, 2005, p. 81); “las edades donde los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos” para remitir al deber militar (*Quijote*, II, I, p. 556); “porque nunca a su merced le tomaron la medida de las espaldas” para decir que nunca le apalearon (*Quijote*, II, III, p. 569); “Pero tú, echando a las espaldas todas las obligaciones que debes a mi buen deseo” para acusarle de que ignoraba y eludía las responsabilidades (*Quijote*, II, XXI, p. 709).

El significado de la palabra ‘espalda’ se ha consolidado en abundantes locuciones, como ‘dar la espalda’, ‘guardarse las espaldas’, ‘tener las espaldas cubiertas’ o ‘tener las espaldas anchas’, frases hechas con sentidos figurados conocidos y que teóricamente son susceptibles de viajar hacia la imagen, aunque en la práctica su transliteración puede resultar dudosa en algunos casos. Pero sí hay dos cuestiones semióticas que se pueden extraer de la lectura de los textos y que se pueden transferir a las imágenes: en primer lugar, no solo el rostro es depositario de las cualidades físicas y morales de lo humano, sino que la espalda también representa significativamente comportamientos y sentimientos, como la cobardía del que huye o la vergüenza del que se esconde; en segundo lugar, la ambivalencia semiótica de la espalda, capaz de significar unas veces fuerza, coraje o dedicación y otras arrepentimiento, debilidad, cobardía o despreocupación. El escenario, las acciones y la ocupación del espacio son los que finalmente delimitan en las imágenes estos y otros significados tan antagónicos.

Andrés de Claramonte y Corroy en la obra de teatro *La estrella de Sevilla* (1623) utiliza el lenguaje corporal para expresar desdén, tal y como sucede en la realidad:

- ARIAS:                   ¿Qué respondes?  
ESTRELLA:               ¿Qué respondo?  
                              Lo que ves.  
                              (vuelve la espalda)
- ARIAS:                   Aguarda, espera.  
ESTRELLA                A tan livianos recados  
                              de mi espalda la respuesta.

El verso despectivo de Claramonte es performativo. Pero, aunque en este caso la correlación entre el enunciado verbal y el lenguaje corporal se puede trasladar a la pintura, no siempre sucede necesariamente, porque las posibilidades semánticas en la representación pictórica están generadas por otro tipo de estructuras de sentido no verbales que se definen en el contexto. El arte no ilustra meramente un texto y el significado se encuentra en la *escenificación estética* del tema (Hammer-Tugendhat, 2015). Una forma específica de escenificación estética en la pintura es la que proporciona, por ejemplo, la *Rückenfigur* en la obra *Caminante sobre un mar de nubes* de Caspar David Friedrich. El pintor habría tomado de la literatura alemana, aunque más probablemente del poeta romántico inglés William Wordsworth, el recurso retórico del viajero caminante que experimenta los paisajes por los que transita deteniéndose ante ellos (Koerner, 2009, p. 214). El anónimo caminante de Friedrich no es una transliteración de una descripción física o posicional del viajero literario, sino una forma de expresión propia del lenguaje visual. Sin embargo, el viajero visual y el textual sí están relacionados estéticamente. Para que el viajero literario sea visible en el texto, Wordsworth introduce momentáneamente una figura hasta ese momento desconocida en la obra y que hace las funciones de un sujeto que se detiene y mira el paisaje radicalmente ajeno o separado del yo (Koerner, 2009, pp. 215-216). Por su parte, el viajero pintado, situado de espaldas al espectador, es una figura anónima de la que emerge un enorme potencial significante. Evoca la mirada plena y subjetiva del poeta y sus emociones ante sucesos de la naturaleza inesperados que le obligan a detenerse para contemplar lo sublime. La *Rückenfigur*, como muchas otras figuras que dan la espalda al espectador en otros contextos, es un motivo estético capaz de representar personajes o personificar ideas que subyacen en un texto, pero nace con una absoluta autonomía formal respecto de su descripción verbal.

## La espalda entre el lienzo y la realidad

Un autor anónimo de la Antigua Grecia llamado Pseudo Plutarco describe en *Sobre la vida y poesía de Homero* (siglo II) la relación que existe entre el carácter de los guerreros que en la vida real participan en las batallas y el lugar del cuerpo donde tienen las cicatrices. En

el capítulo III “Discurso humano”, epígrafe 198 “Diversos tipos de heridas en combate”, diferencia a los héroes ilustres y valientes por las heridas que lucen en el pecho frente a los cobardes que las presentan en la espalda, unas señales y tipos de guerreros que Homero lleva a sus obras (Pseudo-Plutarco, *De Vita et Poesi Homeri*, III, 198; Trad. 2008, p. 108). La espalda se configura en las descripciones literarias de Homero como un signo proxémico, porque la caracterización de los personajes se deriva de su posición relativa en el espacio, aunque puedan existir otros índices agregados. Las figuras de espaldas en las obras pictóricas también son signos proxémicos que guardan una relación de semejanza con las formas de vida, relaciones interpersonales y la ocupación del espacio social, si bien semánticamente pueden desencadenar y agregar otro tipo de ideas y nuevos significados.

Leon Battista Alberti (Trad. 2007) recomienda a los pintores diversificar y representar los siete tipos de movimiento de la figura humana porque configuran el lenguaje del cuerpo capaz de expresar los afectos: hacia arriba, abajo, derecha, izquierda, retrocediendo, acercándose y girando en círculo y, además, algunos personajes “estarán de frente a los que miran, otros retrocederán, algunos se levantarán y otros se agacharán” (Trad. Alberti, 2007, p. 105). Así, Alberti alude tácitamente a las figuras que dan la espalda porque representan ese conjunto de movimientos, que están en la realidad, que expresan el alejamiento o el giro y que son necesarios en la pintura para expresar lo humano, como la humillación o la maldad.

El lenguaje corporal lo conforman estructuras analógicas que son muchas veces respuestas automáticas, pero también conscientes. Por ello, cuando los artistas dejan a un lado la tradición medieval que castiga a las figuras a mirar de frente y emergen los síntomas de la renovación del lenguaje pictórico en los textos visuales, los pintores representan las acciones humanas con mayor naturalidad, reproduciendo gestos aprendidos de la experiencia de la vida y las relaciones humanas. En continua comunicación e interrelación gremial los artistas reformulan los iconos. Las imágenes no son solamente “cierta “sustancia de la expresión”, sino en sí mismo un ámbito de sentido intersubjetivamente construido y un espacio de pensamiento” (Abril, 2007, p. 18). Se podría cuestionar si el ‘posicionamiento de una figura’ responde a los criterios de reconocimiento social y regularidad que Norman Bryson considera necesarios para que sea un signo (Bryson, 1991, p. 66-67). Pero la respuesta es afirmativa porque inconscientemente y de forma natural la visión y representación del cuerpo han configurado un “ecosistema visual” (Carrere y Saborit, 2000, p. 168) constituido por “códigos blandos”, es decir, signos abiertos cuya acotación es imprecisa y que definen campos de sentido no cerrados (Carrere y Saborit, 2000, p. 80) como sucede con las infinitas posiciones que puede adoptar el cuerpo humano, pero que se pueden categorizar. En este análisis, se utiliza metódicamente la categorización más simple que opone la figura dorsal a la frontal.

La presencia recurrente de figuras de espaldas en determinadas temáticas homólogas se debe muchas veces a esquemas iconográficos establecidos y a las habituales copias entre pintores, pero, quizá, también se puede hablar de la pervivencia de convenciones tácitas y al hecho de que existe una mejor forma de narrar un suceso o de pronunciar visualmente un sentido. Se puede decir que existe cierta regularidad o tradición heredada responsable de la alfabetización visual o reconocimiento interindividual no normalizado del posicionamiento de una figura como signo social. Así, Baxandall, (1981) considera que los pintores del *Quattrocento* sabían que el público de su tiempo estaba preparado para reconocer algún tipo de relación intelectual o emocional en composiciones tan sutiles como la de dos figuras enfrentadas que no llegan a tocarse (p. 98).

En la vida real se producen ‘situaciones semióticas’ cuando tratamos de dar sentido o interpretar un aspecto de nuestro entorno basándonos en los signos o textos que vemos (Silverman y Rader, 2018, p. 17). La cohabitación del espacio genera situaciones semióticas que tienen que ver con las relaciones interpersonales físicas y psicológicas, pero también denotan un orden social. Las posiciones relativas de los individuos en el espacio físico son situaciones semióticas. También las situaciones y posiciones de los personajes en el espacio pictórico evidencian unas formas de interrelación personal y consideración social y cultural. El italiano Achille Bocchi (1488-1562) dibuja a Venus y Minerva frontalmente y abrazadas mientras coronan a Sileno borracho. Pretende ilustrar la reconciliación entre el placer y la virtud para el *Symbolicae quaestiones* (Wind, 1972, p. 78 y fig. 56). Podría tratarse una vez más de la preeminente frontalidad afinada en la mayoría de las representaciones, pero también podría tener una explicación semiótica relacionada con la ocupación del espacio. Al igual que dos personas que caminan juntas y cogidas de la mano expresan su armonía personal, las diosas adversas que se encuentren en la misma posición frontal y prácticamente simétricas simbolizan el acercamiento y el equilibrado acuerdo que firman dos potencias opuestas y de reconocido prestigio en un acto público. Hay muchas expresiones verbales o metáforas que con términos espaciales generan significados sociales, como ‘mantener las distancias’, ‘tener un estatus elevado’, ‘saber cuál es tu lugar’ o ‘alta dirección’, entre otros giros del habla (Hodge y Kress, 1995, p. 52). Otras locuciones, como ‘a espaldas de’, ‘por la espalda’ o ‘a sus espaldas’, recogen el dorso como el lugar anatómico de referencia para expresar formas de ser o de comportarse unas personas con otras. Este tipo de expresiones proxémicas corresponden a situaciones semióticas susceptibles de expresarse verbalmente, pero también de representarse gráficamente.

Las imágenes de la pintura “no se limitan a sustituir visualmente lo real, sino que crean un mostrar propio” (Boehm, 2011b, p. 96) por lo que el espectador puede interpretar las situaciones semióticas que se producen en el ámbito autónomo del lienzo. Pero esas situaciones semióticas virtuales son en parte una transliteración de los signos de la cultura y la sociedad convertidos en signos pictóricos que expresan unos roles sociales y valores culturales intersubjetivamente aprehendidos. Si una imagen presentara a la

Virgen dando la espalda al espectador y al donante situado frontalmente, se fracturaría el orden sagrado y pediría una reevaluación de los significados de la representación. En todo caso, son muchos los factores externos e internos que desde la producción hasta la recepción contribuyen culturalmente a formular el sentido de las obras. La pintura es un arte semiótico cuyos signos y, sobre todo, las manifestaciones analógicas del cuerpo, están en contacto directo con los signos externos a su medio (Bryson, 1991, p. 14).

Las relaciones espaciales entre las figuras están condicionadas por los límites del lienzo, por lo que los artistas utilizan subterfugios que superan la fantasía de la perspectiva para recrear espacios y simular distancias entre los personajes, pero que también involucran psicológicamente al espectador. Por ejemplo, el tamaño de las figuras se distorsiona: se empequeñecen para alejarlas en el espacio o minimizar su rango sociocultural; o se agrandan para acercarlas o engrandecer su magnitud humana. Por su parte, las figuras dorsales también marcan distancias sociales creando compartimentos. Unas veces cierran círculos que excluyen al espectador, otras separan distintos grupos de personajes, ocultan sus acciones o pueden reflejar alguna clase de subordinación o exclusión. El espacio de la representación se utiliza de forma simbólica para definir a los individuos, adscribiéndolos o excluyéndolos (Hammer-Tugendhat, 2015). Es conocida la marginación que sobrelleva la figura de San José como padre putativo de Jesús. En general, su figura es secundaria, desplazada desde la escena central de la Natividad hacia un rincón del lienzo o simplemente eliminada de las representaciones hasta que en el siglo XVI alcanza a instancias de la Iglesia una mayor consideración social y religiosa y aparece en los primeros planos como figura principal (Carmona, 2008, pp. 229-230). En una imagen bizantina de la Natividad de Cristo, José se separa de su familia y le da la espalda física pero simbólicamente porque la iconografía cristiana no encontraba otro medio para mostrar que él no era el verdadero padre (Grabar, 1985, pp. 122-123). Filipo II de Macedonia sufre la misma marginación en un mosaico que representa el nacimiento de su hijo Alejandro el Magno, también concebido por su mujer Olimpia por intervención divina. Filipo aparece sentado en segundo plano volviendo la espalda a la escena de la natividad de su hijo putativo (Grabar, 1985, p. 123). El significado simbólico de la procreación divina está asociado al hecho espacial de que tanto José como Filipo son excluidos del entorno inmediato al acontecimiento familiar. Su negación como padres se encuentra semióticamente en el límite físico que proporcionan sus espaldas respecto de sus familias. Otro personaje bíblico discriminado y apartado de la escena principal es Judas Iscariote, que traiciona a Jesús por un puñado de monedas de plata. Los pintores diseñan artimañas para marginarlo de la celebración de “La Última Cena” con castigos estéticos, como un rostro de perfil duro y cetrino, y castigos proxémicos que lo ubican en lugares extremos y oscuros o lo aíslan de sus compañeros en el lado contrario de la mesa y de espaldas al espectador, como en *La última cena* de Agnolo Gaddi (c. 1395, Altenburg, Lindenau-Museum) o *La última cena* (1586, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Francesco Bassano, entre otras obras. Por lo tanto, las figuras dorsales funcionan en el lienzo como una suerte de unidades significantes “proxémicas” a pequeña escala,

relacionadas con la percepción que el hombre tiene del espacio personal y social y con la cultura de ocupación de esos espacios (Hall, 2003, p. 6). Estos “códigos proxémicos” o “códigos espaciales” no cierran significados, sino que son abiertos e interactúan con su contexto. El análisis semiótico de las figuras de espaldas constata cómo participan en una gran diversidad de tipos iconográficos que, por otro lado, según las temáticas, evidencian unas estructuras culturales y sociales con sus formas de comportamiento y relación interpersonal, modos de pensar, hablar o hacer propaganda política y religiosa, todo ello expresado a través de unos patrones de comunicación no verbal.

## Estética y lógica de las figuras que dan la espalda en la pintura

La pintura es un medio de expresión emocional y de comunicación visual que trata de persuadir a través de la experiencia estética y un lenguaje propio. Las imágenes tienen un logos intrínseco que no requiere de la verbalización porque más allá de las palabras existen espacios de sentido visuales, pictóricos, gestuales y dinámicos (Boehm, 2011b, pp. 105-106). Al mismo tiempo que la lectura primaria de la imagen no requiere necesariamente de la verbalización, ni el lenguaje verbal tiene por qué tener capacidad para enunciar todo lo que expresa una imagen, es posible interpretar las figuras de espaldas como motivos significantes cuyo particular logos no devuelve conceptos precisos, pero sí abre retóricas, sentidos o campos semánticos con el apoyo de otros referentes no necesariamente verbales y que se encuentran en la escenificación o fuera de ella.

En la representación de cualquier acontecimiento, el pintor necesariamente refleja un punto de vista que determina a modo de “lugar de enunciación” qué se ve, cómo se sitúan los personajes y cómo se relacionan entre ellos y con el espectador, pero también determina lo que no se ve, omitiendo o velando sujetos, aspectos o acontecimientos que no interesa representar por razones sociales, religiosas, políticas incluso personales. El arte tiene la capacidad de hacer que lo invisible sea visible y que ciertas cosas, personas, puntos de vista o ideas sean invisibles, omitiéndolas del campo de la representación y, por lo tanto, de nuestra conciencia (Hammer-Tugendhat, 2015). El punto de vista determina qué figuras son frontales y dorsales. Mientras que las figuras frontales hacen públicas sus acciones, las figuras situadas de espaldas protegen la visualidad prohibida, como Ío (ca. 1532, Viena, Kunsthistorisches Museum) siendo fecundada por Júpiter emboscado en forma de nube; o enuncian su privacidad, como la figura lintera que excluye al espectador de la idiosincrasia de una humilde familia campesina que comparte sus frugales viandas en *Los comedores de patatas* (1885, Amsterdam, Van Gogh Museum) de Vincent Van Gogh. La posición de espaldas puede ser un sistema de negación, como la arrepentida María Magdalena que da la espalda al mundo terrenal en la *Crucifixión* (1426, Nápoles, Museo e Real Bosco di Capodimonte) de Masaccio; un

gesto iconoclasta, como volver de espaldas la crucifixión de Cristo, como tímidamente hace Caspar David Friedrich en *Cruz de las montañas* (1808, Dresde, Gemäldegalerie) dejándose llevar por su propia espiritualidad, lo que tanto indigna al canciller Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, quien considera que ideológicamente evidencia la expresión del espíritu degradado de la época (Honour, 1984:30); un medio censor, como obstaculizar la impresionante visión de acciones execrables u ocultar determinadas vistas procaces; o un transmisor de roles culturales, como la actividad masculina frente a la pasividad del género femenino en las relaciones sexuales, por ejemplo, en *El monje en el maizal* (ca. 1646, Amsterdam, Rijksmuseum) de Rembrandt. Las imágenes son sistemas de poder ideológico que reflejan las creencias y prejuicios y permiten unos significados y excluyen otros (Martínez-Collado, 2012, p. 73).

Las figuras de espaldas se dirigen hacia el interior de la obra y no hacia el espectador por lo que priorizan su entorno, sus acciones y el colectivo al que pertenecen frente al individualismo de su propia representación y acción. Generan, por ello, significados de carácter alegórico (abiertos y temporales) en lugar de simbólicos (unitarios, cerrados y atemporales). La temática pictórica es la que caracteriza a la figura situada de espaldas y esta connota un juicio de forma autónoma si está sola, o funciona semióticamente en una relación de oposición o yuxtaposición y semejanza si está acompañada. Así, en solitario, puede referenciar, por ejemplo, la fortaleza, como en *La forja* (1819, Nueva York, Colección Frick) de Goya; o la dedicación, como *Charles Torquet visto de espaldas escribiendo en su estudio en Asnières* (1883, Colección privada) de Paul Signac. En combinación, por ejemplo, dos figuras de espaldas que caminan sugieren la armonía emocional, como una *Pareja en la calle* (1887, París, Musée d'Orsay) de Charles Angrand; o doblegadas hacia delante expresan la solidaridad, como en *Granjeras trabajando* (ca. 1882, Nueva York, Solomon, R. Guggenheim) de Georges Seurat. Y dos figuras opuestas, una de frente y otra de espaldas sirven para figurar fenómenos contrarios, como hizo Miguel Ángel con las esculturas de frente y de espaldas del *Crepúsculo* y la *Aurora* (1526-1531, Florencia, sepulcros de los Médicis en San Lorenzo). Esta retórica antitética y asimétrica se encuentra, por ejemplo, en temáticas que representan la rivalidad, como *Dos luchadores* (ca. 1637, Madrid, Museo del Prado) de Cesare Francanzano o *Jugadores de ajedrez* (1876, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design) de Pieter Oyens; o el disenso, como el que existe entre san Pedro y san Pablo en *Dos ancianos discutiendo* (1628, Melbourne, National Gallery of Victoria) de Rembrandt. Estos significados no son resultados semióticos oclusivos e inamovibles, sino ideas visualmente inducidas en el espectador que interpreta la obra. El significado producido en una época viaja entre diferentes épocas y contextos y, aunque puede permanecer estable, es susceptible de mutar entre los lectores. La interpretación de los posicionamientos de las figuras no puede ignorar el análisis facetado de la cultura, las costumbres, la espiritualidad o la ideología que rodean a la producción y recepción de la obra. Como imagen es producida por el discurso de una cultura, la del pintor, y al mismo tiempo es productora de un nuevo discurso en el contexto nuevo de cada espectador.

La semiótica del cuerpo no se limita a su posición frontal o dorsal. También entran en juego acciones, posturas, mímicas, la desnudez u otras cuestiones relacionadas con el tema representado. Pero la semiótica de las figuras de espaldas tiene un componente dialéctico respecto de su propio posicionamiento frontal y de las figuras que las acompañan. Como afirma Boehm (2011a), pudiera ser que, a diferencia de las oraciones que sí pueden distinguir y expresar las características cambiantes de un sujeto, los contenidos y hechos de las imágenes no se puedan diferenciar de su modalidad de aparición (p. 69). Sin embargo, manteniendo la brecha natural que existe entre el enunciado visual y verbal, los posicionamientos frontal y dorsal generan modalidades discursivas visuales diferenciables, es decir, argumentaciones y sentidos diferentes y no solamente diferencias formales. Así, la modalidad discursiva de un retrato completamente de espaldas invierte las propiedades circunstanciales y significantes de la modalidad de aparición del mismo sujeto en un retrato tradicional visto de frente. *Frontalidad y dorsalidad* podrían homologarse con ese tipo de elementos frontera definidos por Boehm que, según Ana García Varas (2011b, pp. 40-41), son los responsables de los contrastes en la lógica de las imágenes (pp. 40-41). Las figuras pueden adoptar infinitas posiciones, pero metódicamente se utiliza la dualidad entre la figura de frente y de espaldas para registrar el giro semiótico que se produce en la modalidad discursiva de una representación cuando alguna figura principal invierte su posicionamiento. Es el caso de *Júpiter y Antíope* (segunda mitad del siglo XVIII, colección privada) de Jean-Simon Berthélemy que reinterpreta y transforma discursivamente una obra anterior, *Júpiter y Antíope* (ca. 1753, Moscú, Museo Pushkin de Bellas Artes) de Charles Van Loo, al volver de espaldas hacia el espectador a la joven Antíope que se encontraba de frente. Aunque la intencionalidad del pintor podría ser erótica, se puede analizar qué giro semántico se produce en la narrativa e interpretación de esta temática.

Cabe preguntarse si existe alguna temática en la cual nunca aparece algún personaje de espaldas al espectador. La respuesta es negativa, pero sí se puede afirmar que determinados personajes con un elevado peso icónico nunca o solo de forma extraordinaria aparecen de espaldas, como Cristo o la Virgen; que hay géneros, como el retrato, en los que la figura completamente de espaldas subvierte el carácter del género pictórico; y que existen temas preferentes o recurrentes en los que participan retóricamente las figuras de espaldas, porque aunque hay infinitas formas de expresar gráficamente o representar visualmente pensamientos o acontecimientos, es posible que existan unas mejores o más apropiadas formas de representar un tema o una idea y es posible que algunas formas sean más capaces de suscitar determinadas ideas o concitar sentimientos.

## Conclusiones

Desde la perspectiva semiótica de análisis de las imágenes, las figuras que dan la espalda en la pintura son signos analógicos y proxémicos que introducen necesariamente un

nuevo orden visual, modalidades discursivas y reglas de lectura. La semiótica utiliza distintas herramientas que relacionan los lenguajes de la pintura, la literatura y la realidad social. Las relaciones entre las palabras y las imágenes o entre la literatura y el arte se encuentran, por ejemplo, en las écfrasis, ilustraciones, locuciones adverbiales, metáforas o tratados de fisiognomía, pero no se debe esperar tanto una transliteración semántica mimética como una homología funcional y formal que deriva en una homología significativa. De la realidad de la vida la pintura recoge y mimetiza los signos proxémicos, situaciones semióticas, roles y otros signos sociales y culturales adaptándolos al espacio virtual, incluso cuando se trata de seres mitológicos. Pero la imagen también tiene poder agente y su propia capacidad de dicción estética y visual.

El punto de vista del pintor define los personajes que se sitúan de espaldas en los esquemas iconográficos. Estos adquieren un componente dialéctico que proporciona a la temática una modalidad discursiva distinta. Pero la pintura no es un sistema semiótico de signos cerrados y normalizados (Benveniste, 1999, p. 60), sino que es interpretable y capaz de producir innumerables efectos y discursos abiertos a las incorporaciones de futuros observadores. Asumimos, por tanto, el potencial semántico de las diferentes conformaciones dorsales en la pintura como un campo de signos no finitos. El análisis semiótico puede acotar, pero no constreñir los significados que son el resultado de una lectura personal, a la vez rudimentaria y exquisita de un espectador que percibe el lenguaje visual y autónomo de la pintura y recoge el conocimiento del contexto cultural y social de producción de la obra, así como la interpretación que la Literatura, la Historia y la Teoría del Arte se encargan de estabilizar, pero no de cerrar. En toda obra existe un contexto, pero no viene “dado” o está “saturado”, sino que siempre está abierto a nuevos factores interpretativos (Bal y Bryson, 1991, pp. 177-178). La interpretación de las figuras que dan la espalda al espectador no finaliza en la pintura. Como motivo estético y significativo se originan y desarrollan en el medio pictórico, pero lo cierto es que migran hacia otros medios y soportes artísticos contemporáneos con sus respectivas derivas significantes.

## Agradecimientos

Investigadora Predoctoral en Formación FPU2017-00264 en el Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes de la Universidad de Salamanca con la financiación del Ministerio de Universidades para la realización de la tesis doctoral *Los significados de las figuras que en la pintura dan la espalda al espectador*, dirigida por el doctor Víctor del Río García, Profesor Titular de la Universidad de Salamanca, vinculada al Proyecto I+D HAR2017-85392-P *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Madrid, ES) y defendida en febrero de 2023.

## Referencias bibliográficas

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales: Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- Alberti, L. B. (2007). *De la pintura y otros escritos sobre arte* (R. De la Villa, Trad.). Tecnos.
- Alighieri, D. (Trad. 1922). *La divina comedia* (B. Mitre, Trad.). Buenos Aires: Centro Cultural Latium.
- Bal, M., y Bryson, N. (1991). Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*, 73(2), 174-298.
- Baxandall, M. (1981). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benveniste, É. (1999). *Problemas de lingüística general II* (J. Almela, Trad.). Madrid: Siglo XXI.
- Boehm, G. (2011a). El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I). En A. García (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 57-70). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Boehm, G. (2011b). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En A. García (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 87-106). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bryson, N. (1991). *Visión y pintura: La lógica de la mirada* (C. Luca de Tena, Trad.). Madrid: Alianza.
- Carmona, J. (2008). *Iconografía de los santos*. Madrid: Istmo.
- Carrere, A., y Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. (2005). *Don Quijote de la Mancha*. (M. de Riquer, Ed.). Madrid: Planeta.
- De Cuenca, L. A., y Elvira, M. Á. (2019). Introducción. En L. A. De Cuenca y M. Á. Elvira (Eds.), *Voyeurs del Arte Greco-romano* (pp. 9-30). Madrid: Siruela.
- Filóstrato, F. (Trad. 1993). Imágenes. En L.A. de Cuenca y M.A. Elvira (Eds.), *Imágenes*. Madrid: Siruela.
- García, A. (2011a). *Filosofía de la imagen* (A. García, Ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- García, A. (2011b). Lógica (s) de la imagen. En A. García (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 15-56). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gelb, I. J. (1987). *Historia de la escritura* (A. Adell, Trad.). Madrid: Alianza.
- González, M. Á. (2007). Introducción. En *Fisiognomía*. Vol. I. Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Grabar, A. (1985). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (F. Díez del Corral, Trad.). Madrid: Alianza.

- Hall, E. T. (2003). *La dimensión oculta* (F. Blanco, Trad.). México: Siglo XXI.
- Hammer-Tugendhat, D. (2015). *The Visible and the Invisible: On Seventeenth-Century Dutch Painting*. (M. Clausen, Trad.; Epub-production: Jouve, www.jouve.com). De Gruyter.
- Homero (Trad. 1996). *Ilíada*. (E. Crespo, Trad.) Madrid: Gredos.
- Hodge, R., y Kress, G. (1995). *Social Semiotics*. Nueva York: Cornell University Press.
- Koerner, J. L. (2009). *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. Londres: Reaktion books.
- Martínez, T., y Calvo, C. (1999). Introducción. En *Fisiognomía*. Madrid: Gredos.
- Martínez-Collado, A. (2012). Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder. En A. García (Ed.), *Filosofía e(n) imágenes*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, C.S.I.C.
- Mitchell, W. J. T. (2000). Más allá de la comparación: Imagen, texto y método. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros.
- Ovidio (Trad.1989). Arte de amar. En *Amores / Arte de amar / Sobre la cosmética del rostro femenino / Remedios contra el amor* (V. Cristóbal, Trad.). Madrid: Gredos.
- Peláez, A. (1994). De lo vivo a lo pintado: La escena modelo para pintores. En *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*. Catálogo de exposición itinerante. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística.
- Plett, H. F. (2012). *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. Leiden: Brill.
- Pseudo-Plutarco (Trad. 2008). Sobre la vida y la poesía de Homero. En *Sobre la vida y poesía de Homero; El antro de las ninfas de la Odisea; Sobre los dioses y el mundo* (E. Ramos, Trad.) Madrid: Gredos.
- Rosand, D. (1982). *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*. New Haven: Yale University Press.
- Rosand, D. (2003). El arte narrativo de Tiziano: Sacro y profano. En M. Falomir (Ed.), *Tiziano: [Exposición] 10 de junio-7 de septiembre 2003* (pp. 46-61). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Séneca (Trad. 1986). *Epístolas morales a Lucilio*, Vol I. (I. Roca, Trad.) Madrid: Gredos.
- Silverman, J., y Rader, D. (2018). *The World is a Text: Writing about Visual and Popular Culture*. Peterborough: Broadview Press Inc.
- Wind, E. (1972). *Misterios paganos del Renacimiento* (J. Fernández de Castro y J. Bayón, Trads.). Madrid: Alianza.