



Texto abierto y macrosecuencia narrativa: Rafael Barradas y la pintura de tema religiosa.

Autor:

Patricia María Artundo

Revista:

Estudios e investigaciones

1998, 1, 35-62



Artículo



TEXTO ABIERTO Y MACROSECUENCIA NARRATIVA: RAFAEL BARRADAS Y LA PINTURA DE TEMA RELIGIOSO

PATRICIA ARTUNDO

Introducción

En estos últimos años la figura y la obra de Rafael Barradas (1890-1929) han sido objeto de estudio sistemático y la reciente exposición *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*¹ ha puesto de manifiesto la importancia del pintor uruguayo en aquel contexto. Sin embargo, en lo que hace a la recepción de su obra por parte de la historiografía del arte de aquel país, el año 1925 constituye una barrera que pocos investigadores parecen estar interesados en atravesar.

Entre fines de 1925 y noviembre de 1928 -mes en el que se embarca de regreso a Montevideo- el artista trabaja e investiga en una nueva dirección. Probablemente hacia diciembre de 1927 comienza a realizar un conjunto de pinturas de tema religioso que, además, -de la serie de sus "Gauchos" y "Estampones montevidianos"- desarrollará durante todo el año siguiente.

Nosotros nos ocuparemos de ese núcleo de dieciocho pinturas que tienen por tema narraciones de la historia cristiana -Nacimiento e Infancia de Jesús- realizadas durante su segunda estancia en Cataluña y que, en su mayoría, es posible datar como correspondientes al año 1928.

Nuestro interés se funda en el hecho de que tales pinturas presentan estructuras discursivas bastante más complejas que aquellas que es posible actualizar en obras de artistas latinoamericanos, como Vicente do Rego Monteiro o Alfredo Guttero, quienes en esos años abordan la misma temática.

Aun cuando ya con anterioridad hemos realizado una primera aproximación al conjunto señalado, ahora proponemos un marco teórico que entendemos permite sistematizar nuestro abordaje metodológico. Éste es desarrollado por Umberto Eco en *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1979).

Al establecer la génesis de este trabajo en *Obra abierta* (1962), el italiano señala que el interés que lo guiaba en aquel momento era lo que luego se denominaría la pragmática del texto y que

abordaba un aspecto, el de la actividad cooperativa, en virtud de la cual el destinatario extrae del texto lo que el texto no dice (sino que presupone, promete, entrafia e implica lógicamente), llena espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad, de dónde ese texto ha surgido y dónde habrá de volcarse: movimientos cooperativos que, como más tarde ha mostrado Barthes, producen no sólo el placer, sino también, en casos privilegiados, el goce del texto.²

Hemos elegido este párrafo de la "Introducción", pues resume la línea de pensamiento expuesta en *Lector in fabula*, que aunque restringida al estudio del texto narrativo, Eco manifiesta la aspiración de que sus propuestas puedan ser aplicadas a otros tipos de textos, entre los que destaca la pintura, el cine y el teatro.³

De hecho, ese mismo año da a conocer su "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales"⁴, en la que luego de hacer una crítica a las distintas vertientes de esta disciplina se dispone a afrontar ciertos problemas relativos a la posibilidad de "[...] individualizar algunos instrumentos de la semiótica actual que, elaborados en otros ámbitos (como el verbal) sean no sólo aplicables al universo visual sino incluso encuentren en este ámbito una sede natural, quisiera decir, 'originaria' [...]"⁵

En este ensayo, Eco -en el ejercicio constante de autorreflexión que lo caracteriza- se apoya en escritos anteriores y, en particular, en su *Tratado de semiología* (1975) y en la tipología de los modos de producción signíca propuestos en él, al tiempo que introduce en su análisis del *Carro de heno* de El Bosco, la categoría "presuposición" e ingresa de esta manera directamente a la semiótica textual y a la problemática de la cooperación interpretativa que es el tema de *Lector in fabula*:

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que "conocimiento de códigos") capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente.⁶

Cuando Eco habla de "autor", se está refiriendo a "Autor Modelo", es decir, al:

sujeto de una estrategia textual tal como el texto mismo lo presenta y no cuando, por detrás de la estrategia textual, se

plantea la hipótesis de un sujeto empírico que quizá deseaba o pensaba o deseaba pensar algo distinto de lo que el texto, una vez referido a los códigos pertinentes, le dice a su Lector Modelo.⁷

Nosotros adoptaremos estas definiciones y a lo largo de nuestro trabajo irán apareciendo -en nuestra lectura de las obras- los niveles de cooperación textual analizados en *Lector in fabula* y pondremos nuestro énfasis en el conjunto de competencias semióticas -códigos y subcódigos⁸- que dichas obras exigen actualizar a nuestro lector/espectador modelo.

Por otra parte, después de 1979 las propuestas de Eco han sido atendidas y, en particular, Omar Calabrese -en su trabajo "La intertextualidad en pintura. Una lectura de los *Embajadores* de Holbein"⁹, adopta las nociones de autor modelo/lector modelo, aunque deja en suspenso algunos puntos aún en discusión y en otros casos -como en la definición de isotopías- sigue a A.J. Greimas.¹⁰

Al definir la noción de intertextualidad como:

un conjunto de capacidades presuntas en el lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto, que concierne a algunas historias condensadas, ya producidas en una cultura por parte de algún autor (o mejor aún, de algún texto) precedente. El "intertexto" de una obra viene a ser así el retículo de llamadas a textos o a grupos de textos precedentes construido para el doble objetivo de la inteligencia de la obra individual y para la producción de efectos estéticos locales o globales.¹¹

Calabrese advierte que en el ámbito literario se trata ya de un concepto-paraguas, equivalente a la definición de "concepto-saco" de Eco.¹²

En su trabajo, este investigador parte de la tipología "transtextualidad" propuesta por Gerard Genette en su *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982) la que comprende cinco modelos:

el *intertexto* propiamente dicho con sus variantes de la cita, alusión y plagio (pero mejor sería traducir "calco"); el *paratexto*, que consiste en el aparato que rodea el texto (notas, títulos, subtítulos, parágrafos, bibliografía, índice); el *metatexto*, hecho del conjunto de indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción; el *architexto*, que es el conjunto de las

propiedades de género, contractualmente instituidas por el texto; el *hipertexto*, constituido por los mecanismos tipológicos de transferencia, como sucede por ejemplo entre la Odisea, la Eneida y el Ulises de Joyce.¹³

Pero, al mismo tiempo, hace una serie de observaciones a esta tipología, pues considera que ella deja algunas cuestiones sin resolver y que al ser transpuesta a la pintura quedan en evidencia. Por tal motivo, en su análisis de los "Embajadores", Calabrese intenta resolver ciertos aspectos que se refieren fundamentalmente a la mecánica semiótica: a la "existencia o no existencia de un *plano de coherencias* semánticas confiadas al intertexto, o de otros planos de coherencias construidos por éste"¹⁴, a lo que agrega tanto el problema de la "llamada a textos que no están expresados en la misma materia de la expresión del texto de partida [...]"¹⁵ como a la necesidad de dar una "explicación más afinada del *cómo* se establece en un texto un retículo de relaciones *intersistémicas*".¹⁶

En nuestro trabajo seguiremos también la línea de análisis de Calabrese buscando, asimismo, dar una respuesta satisfactoria a la problemática planteada por él.

Ahora bien, antes de ingresar de lleno al análisis de las pinturas de Barradas, es necesario hacer una observación. Tanto Eco -en su lectura del "Carro de heno"- como Calabrese en la de los "Embajadores2- parten de obras hipercodificadas culturalmente, por lo que -ante la posibilidad de poder recurrir a instrumentos de análisis relativos a esas obras propuestos por otras disciplinas- pueden aplicar con mayor facilidad su marco teórico.

En el caso de Rafael Barradas, el conjunto de sus obras de tema religioso no responde a esa categoría y aunque han existido aproximaciones a él, continúan en gran medida siendo ignoradas y, en algunos casos, la falta de un estudio sistemático ha dado lugar a interpretaciones erróneas.

Ahora bien, para Eco:

Un signo es algo que está en lugar de alguna otra cosa para los ojos de alguien bajo algún aspecto o capacidad. Para poder realizar esta situación el emisor de una función signica debe articular una expresión manipulando determinado *continuum* material de modo tal que aparezca como correlacionado a un contenido, o sea a una porción del campo semántico que constituye el modo en que determinada cultura ha pertinenzado el universo de la propia experiencia.¹⁷

Él distingue dos modos -*ratio facilis* y *ratio difficilis*- a partir de los cuales la expresión resulta correlacionada al contenido.¹⁸ A nosotros nos interesa el primero de los modos señalados por el que:

el emisor tiene a su disposición, en el propio repertorio de conocimientos culturales un *tipo* expresivo, que debe concretamente realizar como ocurrencia expresiva, y este tipo está ya convencionalmente correlacionado a un contenido, o bien a una porción determinada y definida del campo semántico.¹⁹

No obstante -y como lo hemos afirmado antes- las pinturas de Barradas presentan una complejidad en sus estructuras discursivas que exigen un tipo de lectura más "especializada" de parte del espectador. Esto es así, a despecho de que la mayoría de ellas responda a configuraciones convencionales como la Anunciación, la Natividad, Sagrada Familia, etcétera.

Es decir, a la categoría que Eco denomina "estilización" dentro de los fenómenos de ostensión, pero que como él mismo reconoce en el caso de "la pintura tradicional la variedad de realizaciones hacia caer a veces a un segundo plano el peso de la estilización, complicándola con otros modos de producción signica".²⁰

La posibilidad de un relato por secuencias

Como punto de partida para nuestro análisis elegiremos la "Adoración de la niña de los patos" (o/t, 60 x 80cm, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales -MNAPV- Montevideo). Una descripción primaria en la que actualizar las reglas de género nos indica que los personajes representados son la Virgen con el Niño, el buey y el asno, a los que se agrega una niña con seis patos.

La obra -a excepción de la niña y las aves- está inscrita, primero, dentro de la pintura de tema religioso y dentro de ésta, vinculada al tema principal de la Natividad²¹; asimismo, es posible identificar la escena con una Adoración en el establo pues se encuentran presentes el buey y el asno. Es decir que este plano de lectura está dado por "el reconocimiento de una base arquitextual: están inscritas en el texto algunas competencias de género".²²

Sin embargo, la inclusión de una niña y unos patos no nos remite ni a los *Evangelios*, ni a los *Apócrifos* ni a la *Leyenda dorada*, los tres textos que deben ser considerados a la hora de establecer las posibles fuentes literarias para una obra de este tipo. Es más, no parece tampoco remitirnos a obra pictórica alguna. Por lo que es posible afirmar que no nos encontramos ante uno de esos cuadros comunes, definidos por Eco como aquellos que "forman parte de la competencia enciclopédica del lector, quien la comparte con la mayoría de los miembros de su cultura"²³, sino que -por el contrario- se trata de un cuadro intertextual, es decir de

esquemas retóricos o narrativos que forman parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimientos que no todos los miembros de una cultura poseen. Precisamente por eso, algunas personas son capaces de reconocer la violación de ciertas reglas de género y otras están en condiciones de prever más fácilmente como terminará una historia.²⁴

Por ejemplo, una de las lecturas que se ha hecho de la *Adoración* entiende que ésta

se implanta en el paisaje rural, agrario, de L'Hospitalet: la mujer con pañuelo cubriendo su cabeza es, sin más, una campesina; todos los personajes tienen manos exageradas apelando a su condición de trabajadores, aunque pintadas con una paleta apagada, con sordina; por último, la presencia de los patos también menta el campo.²⁵

y aunque el crítico infiere datos que en realidad la obra no expresa en su superficie y que tienen que ver más con las circunstancias de enunciación del autor empírico -tal el hecho de sostener que la acción se desarrolla en L'Hospitalet- algo que se desprende de la obra es la asociación con el campo que -como veremos luego- adquiere una particular importancia en uno de sus niveles textuales que el espectador debe actualizar.

Pero de hecho, y tal como se expresa, la pintura no nos dice más que arrodillada, la niña -la diferencia de tamaño entre ella y la Virgen no tiene que ver con una jerarquización de los personajes, sino con la edad de la primera- está adorando al Niño y esto sí es posible inferirlo a partir de un cuadro común: arrodillada, une sus manos en señal de adoración.

Lo que en realidad la obra exige es poner en acción una competencia más restringida y para ello es necesario conocer una historieta de Barradas, titulada *Viaje al Portal de Belén*.²⁶ Sólo así es posible despejar la trama de la "Adoración de la niña de los patos".

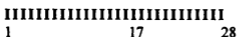
La historieta -que consta de 28 recuadros- narra la historia de un viaje fantástico de dos hermanitos quienes desde una estrella pueden asistir a la Natividad.

Destinado al público infantil, en el cuento se mezclan y aún confunden actores y espectadores, una historia dentro de otra, cambios de voz y enfoque, conciencia y sueño, realidad cotidiana y misterio cristiano.

Ahora bien, en este punto es importante reconocer que en el caso del *Viaje al Portal de Belén* nos encontramos ante una narración cuya estructura responde a una temporalidad normal. En su ensayo "Tiempo, identidad y representación", Eco entiende por temporalidad normal el

tiempo de los relojes, que se basa en cadenas causales abiertas, en las que dada una serie de hechos 1,2,3,...n, el orden numérico de los hechos reproduce el orden en que los hechos se causan uno a otro (1 causa a 2, 2 causa a 3, etcétera), sin que la cadena se pueda cerrar nunca mordándose la cola, es decir, sin que el hecho numerado con el cardinal más alto pueda causar el hecho numerado con el cardinal más bajo.²⁷

En lo que concierne a la historieta -"representación visual lineal"- el recuadro que corresponde a la niña de los patos (n. 17), al integrar la cadena causal abierta (1-28), es perfectamente decodificable:



pero si se rompe dicha cadena y se extrae el recuadro de la secuencia, sólo podremos identificar a una niña con sus brazos en alto, en un espacio abierto, cinco patos y una estrella en el cielo, nada más.

Esto nos lleva a preguntarnos si en el caso de la "Adoración de la niña de los patos" -que en relación con el recuadro señalado, representa un momento temporal posterior- no estamos también en presencia de una unidad singular que integra una cadena causal abierta. Es decir un relato por secuencias, definido por Calabrese como

una modalidad que privilegia el desarrollo narrativo, dando más importancia a la lectura en serie que al recuadro individual que en este contexto sólo asume significado en cuanto parte de la macrosecuencia narrativa. Efectivamente, la lectura en conjunto de la historia pasa por la visión de la realización pictórica completa: cada recuadro adquiere un significado preciso como parte de la totalidad pictórica.²⁸

¿Tenemos algún tipo de indicio en la pintura analizada que nos diga que esto puede ser posible? Como hemos visto, en la "Adoración" se cita otro texto -la historieta-; allí una de las secuencias de su desarrollo narrativo nos lleva a otra pintura: la "Anunciación de los pastores" (o/t, 80 x 60 cm, MNAPV). Por qué establecer esta relación, si también es cierto que este hecho es narrado en el Evangelio de San Lucas [2, 8-15] y existen ejemplos pictóricos que muestran la existencia de una iconografía establecida que incluye al ángel y a los tres pastores.

En principio, respondemos que esto es posible porque la pintura tiene marcas precisas de la obra citada y algunos de los elementos -como el árbol- no serían

identificables como tales si no conociéramos el dibujo; asimismo, la acción que se desarrolla en ella cobra sentido, cuando leemos los versos que corresponden al recuadro n° 16 (o sea, el que precede a la niña de los patos):

Con una estrella en la mano
de la tierra baja al llano.
Pasa cerca, y los pastores
le siguen de mil amores.²⁹

Obsérvese que el desconocimiento de este subcódigo -y en última instancia, el desconocimiento de lo relatado en las Sagradas Escrituras- son los que han determinado una actualización equivocada de la *trama* que ha llevado a afirmar que las manos de los pastores "se elevan en plegaria o adoración".³⁰

Por otra parte, el tiempo representado en la pintura, nos dice que los pastores realizan diferentes acciones: uno de ellos no parece haber reaccionado ante la aparición y permanece recostado, mientras que otros dos ya se han incorporado. A diferencia de lo que ocurre en la ilustración, entre el primero y los otros dos se ubica un cuarto personaje. Difícil de distinguir -sólo se ve una mano que sostiene la cabeza- su inclusión no se debe a una necesidad puramente compositiva. Por el contrario, por este medio define un semicírculo en el que se encierra el desarrollo progresivo de la acción.

En la pintura, la narración se interrumpe en este punto, no obstante, la acción iniciada no ha concluido. Tanto en la historieta -en la imagen y los versos que la acompañan- como en el Evangelio³¹ los pastores se incorporan y siguen al ángel hasta llegar a Belén.

Las *previsiones* del espectador acerca del desarrollo narrativo sólo se verán cumplidas cuando él acepte que los mismos pastores son los que se encuentran representados en otra pintura, "Adoración de los Reyes y los Pastores" (o/t, 93 x 105 cm, MNAPV). Es posible reconocerlos porque el artista se ha ocupado de dotarlos de los mismos caracteres distintivos; éstos no hacen únicamente a su fisonomía, sino también a sus vestimentas: uno de ellos muestra en ambos óleos una piel de cordero que a modo de capa cae hasta el suelo. Es en esta obra en la que aquellos que han emprendido el viaje finalmente han llegado al lugar del nacimiento del Niño.

Pero, además, cada una de las pinturas incita al espectador a hacer una serie de *paseos inferenciales* que exceden la historieta. Hemos dejado hasta este momento plantear la existencia de otro conjunto de 32 viñetas realizadas por Barradas para ilustrar el libro *Canciones de Navidad: Florilegio popular de canciones, villancicos, romances y coplas*, recopiladas por Juan Gutiérrez Gili en cuya cubierta se reproduce una "Adoración en el establo" del mismo artista.

Allí también aparecen el *ange-astrophore*, los mismos pastores, la niña de los patos, el molinero, los Reyes Magos en sus camellos, pero se agregan otras escenas como

la Anunciación, la Adoración de los Reyes, la Adoración de los ángeles, la Sagrada Familia y la Huida a Egipto.

En el interior del libro las viñetas se reparten de a pares ubicadas en el centro superior e inferior de cada página, encerradas en un marco ornamental de flores y frutos que define la caja. Ahora bien, aunque intentemos una lectura lineal y busquemos afanosamente un orden, sea éste AB/ab; o se intente una lectura Ab/Cd, nos daremos cuenta de que la secuencia temporal ha sido alterada y que el orden de las unidades singulares no es respetado. En contadas oportunidades las viñetas se corresponden unas a otras y lo mismo ocurre entre éstas y el texto que acompañan y sólo es posible restablecer el orden del discurso si conocemos la historieta o, en su defecto, otro "texto" al que ambas remitan.

Tanto la historieta como las viñetas fueron publicadas en diciembre de 1926 y debemos *presuponer* -dado que en las *Canciones* la narración se inicia con un hecho previo y finaliza con uno posterior al *Viaje*- que una y otra están relacionadas con una obra anterior.

Al respecto, sabemos que en enero de 1922 el Teatro Eslava estrena una obra teatral para niños, [i]Viaje al Portal de Belén[!], con versos de Manuel Abril y escenografías de Barradas. Conocemos una de estas últimas, reproducida en el libro *Un Teatro de Arte en España: 1917-1925*³²; se trata de la procesión de los Reyes Magos que corresponde directamente a uno de los recuadros de la historieta (n° 19) y también con las viñetas (n° 17). No sabemos si la obra de Manuel Abril fue publicada o no, ya que en nuestra investigación no ha sido posible ubicarla, pero es evidente que la relación establecida tiene su asidero.

Lo que sí es cierto es que en sus pinturas de tema religioso Barradas obliga al espectador a realizar una serie de movimientos cooperativos -*paseos intertextuales*- que lo llevan de una pintura a la historieta o de aquella a las viñetas y para esto rodea sus obras de "notas" y "alusiones" que son las que permiten reconocer el *topic* y actúan como las "palabras claves" definidas por Eco.³³

Tanto en la "Anunciación", "Anunciación de los Pastores", "Místico" ["Adoración de la Virgen al Niño"] y "Adoración de los Reyes y los Pastores", aparece un haz de líneas que parte de una estrella y que en el caso de los Pastores es el ángel quien la lleva de su mano.

En la viñeta n° 2 se muestra al ángel realizando esa acción, pero es la historieta (recuadro n° 15) la que da la clave de la lectura a realizar:

Cual la luz de un reflector
un extraño resplandor
pasó iluminando el cielo.
Era de un ángel el vuelo.³⁴

La alusión al teatro es directa y esto refuerza la hipótesis de que en última instancia el cuadro intertextual compromete la obra teatral que hemos mencionado. Pero, además,

esta luz de reflector que proviene de una fuente única y dirigida, funciona como alegoría de la luz divina que ilumina el relato cristiano.

Asimismo, el asno y el buey (individualizados en las viñetas 8 y 30) que rodean a la Virgen en el establo de la portada de las *Canciones de Navidad* y que reaparecen en el recuadro n° 28 del *Viaje al Portal de Belén*, participan en seis de los dieciocho óleos catalogados en nuestro Apéndice.³⁵ Ellos reiteran una y otra vez el lugar en que se desarrolla la escena -el establo- y cada vez que aparecen presentan las mismas características.

A esto debemos agregar que en "Los Reyes Magos" (o/t, 68 x 52 cm Colección Antonio Cravoto) el artista ha realizado una serie de "llamadas" que permiten que reconozcamos en ellos a los mismos que se han reunido en la "Adoración de los Reyes y los Pastores". En una y otra obra los tres personajes llevan las mismas coronas y presentan rasgos similares, dos tienen largas barbas y forman una masa compacta frente a la Virgen con el Niño. Asimismo, el actualizar un cuadro común permite identificar a Gaspar con el negro quien en ambas pinturas presenta los dones.

También podríamos agregar algunas de las Sagradas Familias catalogadas -incluidas aquellas en las que María, José y el Niño son acompañados por el buey y el asno- para verificar una vez más cómo en la "Adoración de los Reyes y los Pastores" aparecen reunidos en el punto culminante de la narración los actores de aquellas secuencias del relato que Barradas ha ido adelantando en sus otras pinturas.

Antes de proseguir en este plano de lectura, es conveniente citar una vez más a Eco, quien en su análisis del "Carro de heno", al referirse al problema de identificación de Adán y Eva en el panel izquierdo del tríptico, advierte que en el caso del

cómic, que cuadro tras cuadro pone en escena los mismos personajes en situaciones diferentes, tiene que recurrir a diversos artificios para hacerlos reconocibles. O los personajes están estilizados gráficamente (piénsese en lo reconocible de Snoopy, de Dick Tracy, de Flash Gordon) o bien deben hacerse fácilmente reconocibles tanto de perfil como de tres cuartos, o de lejos, gracias a banales señales de reconocimiento como bigotes, gafas, chaquetas de cuadritos vistosos. Y es una experiencia habitual del lector de cómics muy comerciales el que, por impericia del dibujante, a menudo hay que hacer un esfuerzo (extrapolando del contexto de la historia) para comprender si quien está disparando con la pistola es la rubia número uno o la rubia número dos. En estos casos el defecto de identificación hace con frecuencia difícil la comprensión de la secuencia temporal.³⁶

Barradas pone especial énfasis en dotar a sus personajes de características raciales comunes; son éstas las que guían al espectador en su lectura y le permiten establecer su identidad. Los pastores y José comparten rasgos "negroides"³⁷ y esto lleva a establecer otro nivel textual en la que ellos aparecen directamente confrontados a Baltasar que es "negro".

El artista no rompe la regla de género, pero introduce un cambio: Baltasar, asociado a una de las tres partes del mundo conocidas en el momento en que queda establecida la iconografía de los Reyes Magos, representa a África. Por el contrario, el carácter diferenciado que presentan los otros personajes alude a otro continente -América- que no tiene cabida en la configuración convencional del tema.

Para la crítica de arte de Uruguay esta peculiaridad no ha pasado desapercibida. Raquel Pereda³⁸ ha remarcado la diferencia que existe en el tratamiento de las figuras masculinas en relación con la Virgen y para Kalenberg

En *La adoración de los reyes magos y pastores* el tema es pretexto para incorporar a un negro. En esta misma pintura se divisa un personaje que luego, una vez desgajado, dará lugar a *Gaúcho*. El *Jesús* de Barradas, podría ser el retrato de un criollo imaginario. ¿Misticismo rural? ¿Misticismo laico? [...]³⁹

No obstante, es necesario retomar la diferencia que hemos enunciado. Barradas no establece la asociación con "su" América en la figura de Baltasar, sino en los otros personajes y la alusión al gaúcho aunque plausible no parece tan segura no obstante existir testimonios de los contemporáneos del artista que establecen esa relación no con Melchor y Gaspar, sino con San José.⁴⁰

Por otra parte, esta "Adoración" nos remite otra vez a las *Canciones de Navidad*: en su parte inferior se ubican tres frutos, identificados por el hermano del artista como las "manzanas" del Niño.⁴¹ En el "Romance del 'Naranja'", se lee:

[...]En el medio del camino
el Niño tenía sed.
-No pidas agua, mi vida,
no pidas agua, mi bien,
que los ríos vienen turbios
y no se puede beber.-
Más arriba, en aquel alto,
hay un rico naranjel;
el hombre que lo guardaba
es un viejo que no ve.
-Por Dios te pido, buen viejo,

así Dios te deje ver,
que me des una naranja,
que mi Niño tiene sed.
-Entre usted, señora, y coja
las que hubiere menester.-
La Virgen, como prudente,
le cogió tan sólo tres.
Una se la dió a su Niño,
otra se la dió a José
y otra se quedó en la mano
para la Virgen oler.
El Niño, como era niño,
no cesaba de coger.
Por una que coge el Niño
Cien vuelven a florecer [...]⁴²

Este romance es una reelaboración del milagro de la palmera que, en este caso, se sitúa no durante la Huida a Egipto sino que siguiendo una tradición menos conocida lo hace durante el regreso de la Sagrada Familia a Nazareth.

A pesar de estas variaciones iconográficas lo que nos interesa destacar es, primero, la referencia directa a las *Canciones de Navidad*, luego, la alusión al desarrollo futuro de la narración que la conecta con otra pintura, la "Huida a Egipto" (o/t, 68 x 58 cm, MNAPV) que tiene su correlato en la viñeta n° 31.

Ahora bien, ¿se puede afirmar que el *mundo posible* de las viñetas es el mismo que aparece construido en las pinturas, entendidas éstas como parte integrante de una macrosecuencia narrativa?

Umberto Eco, al establecer la manera en que está permitido hablar de accesibilidad entre dos o más mundos afirma que:

Según la literatura corriente, la accesibilidad es una relación diádica $WiR Wj$, donde Wj es accesible a Wi . Si queremos dejar de lado las interpretaciones psicológicas (del tipo: un individuo de Wi puede "concebir" el mundo Wj) debemos limitarnos a decir que Wj es accesible a Wi si a partir de la estructura de Wi es posible generar, mediante la manipulación de las relaciones entre individuos y propiedades, la estructura de Wj .⁴³

De tal modo, resulta posible establecer una identidad entre ambos mundos dado que en nuestro caso las viñetas representarían Wi y las pinturas Wj , donde " $WiR Wj$ y

WjRWi: la relación es diádica y simétrica⁴⁴ pues cada una de las propiedades esenciales por las que identificamos a los personajes son las mismas en ambas matrices de mundo.

Asimismo, es importante observar el papel que cumple en la construcción del mundo posible de las viñetas -y, por ende, de la historieta- el mundo "real". En este caso, su función difiere de lo explicado por Eco en relación con la economía narrativa del texto. Al definir las propiedades de Caperucita Roja en la fábula de Perrault, él aclara que:

[...] el texto no enumera todas las propiedades posibles de esa niña: al decirnos que es una niña deja para nuestras capacidades de explicitación semántica la tarea de establecer que se trata de un ser humano de sexo femenino, que tiene dos piernas, etcétera. Para ello el texto nos remite, salvo indicaciones en contrario, a la enciclopedia que regula y define el mundo "real". Cuando tenga que hacer correcciones, como en el caso del lobo, nos aclarará que éste "habla". De manera que un mundo narrativo toma prestadas, salvo indicación en contrario, ciertas propiedades del mundo "real" y, para hacerlo sin derroche de energías, recurre a individuos ya reconocibles como tales, a quienes no necesita reconstruir propiedad por propiedad [...]⁴⁵

En la secuencia narrativa de las viñetas y de la historieta, el mundo "real" de referencia es comprendido en la matriz de mundo posible que construye la *fabula*, no por la apelación a la enciclopedia del espectador -aunque esto también ocurre- sino para hacerlo participe a él mismo de la narración. En ambos relatos secuenciales, las fronteras entre uno y otro mundo no existen, sino que el mundo posible abarca el mundo "real" de referencia; de esta manera el misterio cristiano es asequible al hombre común pues tiene lugar en el mismo plano de su realidad cotidiana.

Obsérvese que quienes marchan en "procesión" hacia el Portal de Belén -la niña de los patos, los campesinos, el molinero, en fin, los habitantes de un pueblo- comparten su camino con los Reyes Magos y con personajes orientales y todos atraviesan un paisaje en el que coexisten elementos de uno y otro mundo.

Se nos podrá objetar que no hay pinturas en el conjunto analizado que muestren esta secuencia y que esto atenta contra nuestra hipótesis acerca de la identidad entre Wi [viñetas] y Wj [pinturas]. No obstante, entendemos que la ausencia de ellas no contradice el nivel de coherencia de la lectura que el espectador debe actualizar; a lo sumo lo que podría producirse es una dificultad en establecer cuál es la *trama* de la macrosecuencia.

Sin embargo, una vez establecida esta identidad y actualizados los niveles textuales que hemos venido señalando, el espectador debe realizar un *trabajo* de interpretación más.

La reflexión sobre la muerte y la resurrección que encierran los versos del "Romance del Naranja" - "Por una que coge el Niño/cien vuelven a florecer"- está también presente en el conjunto analizado.

En la "Adoración de los Reyes y los Pastores", el rostro de la Virgen -aquí casi de un modo incipiente- aparece dividido en dos planos de color contrapuestos. En otras obras -"Adoración de la niña de los patos", "La Virgen con el niño", "Virgen", "Los Reyes Magos" y en los estudios para esta última y para la "Adoración de San José al niño"- este recurso es reiterado.

Para Réau:

*L'art chrétien s'plu à projeter sur l'enfance innocente de Jésus l'ombre de la croix. Le contraste entre l'insouciance heureuse d'un enfant et l'horreur du sacrifice auquel il es prédestiné était fait pour émouvoir les cœurs. Cette idée est déjà familière aux théologiens du Moyen age. Mais les artistes ne l'expriment alors que discrètement soit par le visage soucieux de la Madone, soit par une grappe de raisin que l'Enfant presse dans ses mains et qui est le symbole du sacrifice sur la croix.*⁴⁶

Esta idea de sacrificio es reiterada en la misma "Adoración" por el cordero que lleva sobre sus espaldas uno de los pastores. Pero es el desdoblamiento del rostro de la Virgen el que le permite expresar en todas las obras indicadas su *inquietud*, la ternura y al mismo tiempo el dolor ante el destino del Niño: Encarnación y Muerte, cumplimiento de la promesa de Salvación hecha por Dios a los hombres.

Al respecto, existe otra pintura -"Las tres Marías" (o/t, 62 x 45 cm, MNAPV)- en la que dos de los personajes presentan el desdoblamiento del rostro. Aunque esta obra no parece pertenecer a la serie señalada, sin embargo, está relacionada con ella. Aquí no está representada la muerte de Jesús, pero necesariamente la implica. En lugar de elegir el momento de la Crucifixión -o el del Camino al Calvario, secuencia del relato en que Verónica se acerca al Señor- las tres Mujeres lloran ante la constatación de su muerte: es el velo el que informa de ella. Punto extremo de la historia que se inicia con la Anunciación y el Nacimiento de Cristo, cierra el ciclo narrativo.

Por otra parte, cada vez que en las obras aparece el desdoblamiento del rostro de la Virgen⁴⁷, hay una *alusión* si no a otras obras, sí a otro artista. Nosotros ya nos hemos referido con anterioridad⁴⁸ a la relación que es posible establecer con las pinturas de Salvador Dalí correspondientes a los años 1926-1927.

Un óleo en particular llama nuestra atención; se trata de las "Tres figuras" (1926, o/t, 149 x 198 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Éste no sólo presenta una paleta reducida y el tratamiento de la superficie cercanos a "Las tres Marías", sino también una superposición de planos que genera la alteración de las superficies tonales y el desdoblamiento de los rostros, características estas últimas que es posible identificar en varias de las obras del uruguayo.

Eugenio Carmona es quien se ha ocupado de la "imagen compuesta" daliniana:

[...] Se trata, sin duda, de la asociación de dos realidades diferentes en una sola entidad, no de un recurso meramente formal. Dalí utilizaría este tipo de asociación en muchas de sus principales composiciones de estos años [...]

El desdoblamiento de cabezas daliniano podría estar relacionado con la "imagen doble" que tanto le interesaría años más tarde. Sin embargo, el sentido y la entidad de la "imagen doble" y de esta "imagen compuesta" es diverso. La "imagen doble" contradice la visión haciendo ver que lo representado describe dos escenas distintas al mismo tiempo. En la "imagen compuesta" daliniana lo que existe es una perturbación de la identidad entre icono e imagen. En la "imagen compuesta" de Dalí un icono está formado a su vez por otros iconos y los procesos de correlación entre la imagen y su significado poseen un estadio intermedio que no existe en la densificación icónica tradicional.⁴⁹

Ahora bien, el inferir que las obras de Barradas aluden a las de Dalí para producir un nuevo significado, obliga a replantear la función que cumple este cuadro intertextual.

El Dalí al que esas obras aluden es el "anti-artístico", el que conmueve a toda Cataluña con sus expresiones controvertidas y el carácter provocativo de su pintura. El que firma el *Manifest Groc* (1928) y otros escritos con Sebastià Gasch y Lluís Montanyà en los que se insiste en "la formulación poética del Anti-Arte, donde la consideración tradicional del Arte aparece como un obstáculo para la evolución de la sociedad moderna, manquinística, contraria a cualquier ornamentación".⁵⁰

No hablamos aquí de una *influencia* del pintor de Figueres sobre Barradas; lo que afirmamos es que la alusión a Dalí tiene una connotación teórica que conduce al espectador a actualizar otro nivel textual, que tiene que ver con un replanteamiento de la función del arte en la sociedad.

Al emplear dos de los recursos dalinianos en sus pinturas de tema religioso, el pintor uruguayo afirma su vocación renovadora y manifiesta que la unión arte tradicional/cristianismo ya no es válida, que es necesario salvar la fractura arte moderno/cristianismo.

De esta manera instala su obra como reflexión en un momento crítico de la cultura española.³¹

A comienzos de 1928, Manuel Abril publica un extenso artículo en el que expresa la problemática aludida:

[...] Parece que el católico, caso de que se preocupara de arte, habría de inclinarse a un arte apto para imbuir en las almas las grandes emociones y las elevadas lecciones de índole espiritual que su religión contiene. Bueno dedicarse al arte, pero, de dedicarse a él, tomarlo como instrumento, a fin de hacer patente, como sólo el artista puede hacerlo, la infinita emoción de los pasajes sagrados de la historia, a fin de hacer comunicativa ya, por ejemplo, la irresistible atracción de la pureza de la Virgen, ya la noble y conmovedora humildad de la Sagrada Familia, o el espectáculo infinitamente desgarrador y arrebatador de un Jesús crucificado. Nada mejor que el arte-que la pintura especialmente-puede hacer sentir a los demás este género de grandezas inefables. Y como el catolicismo se nutre de ellas y de ellas se compone parece natural que los católicos defendieran este género de arte, tan eficaz para la divulgación, y rechazaran en cambio, y al mismo tiempo, el otro, y no sólo por una razón, sino por varias: una, porque siendo irrepresentativo no divulga nada, y otra, porque, además, pudiera parecerles un cargo de conciencia que un artista pierda en ese arte el tiempo y el talento, preciosos, que pudiera dedicar a las eficacias del otro.

Los hechos, sin embargo, van contra esa lógica aparente. Los artistas católicos son los que mejor han defendido -y a veces practicado- ese arte que se nos aparece como un mero esteticismo, como un puro *divertissement* estético, sin contenido formulado; mero deleite de arte que ni enaltece, ni glosa, ni divulga las glorias superiores del alma y de la mística [...]³²

Barradas tiene plena conciencia de ser un pintor moderno y, lejos de renunciar a serlo, reelabora el "arte representativo" para "divulgar" el misterio cristiano.

Hasta aquí hemos analizado los cuadros intertextuales que conducen a la actualización de distintos niveles de sentido, *isotopías* o para ser más precisos "isotopías

narrativas vinculadas a disyunciones isotópicas que generan historias complementarias".⁵³

En primer lugar, las obras -entendidas como unidades singulares de una macrosecuencia narrativa- retoman la historia evangélica (incrementada por los *Apócrifos* y la *Leyenda dorada* y por otros textos populares) que se inicia con el anuncio a la Virgen y la Natividad. Pero esta narración inicial tiene un sentido más profundo que se refiere a la esperanza y a la fe en la salvación y que, necesariamente, encierra una reflexión sobre la muerte y la resurrección del alma.

Asimismo, el actualizar otros niveles textuales permite inferir que esa promesa alcanza a todos y que el hombre tiene la posibilidad de participar directamente del misterio cristiano. Barradas retoma para sí una tarea evangelizadora no desde una postura intelectual sino desde el llano, desde y para el hombre común: él crea su propia *leyenda dorada*.

Por último, otra isotopía permite reconocer el *topic* que en un plano de reflexión teórica establece una relación entre arte moderno y cristianismo, en la que el primero se revela como instrumento válido del segundo.

Como lo afirma Umberto Eco, estas historias "no son mutuamente excluyentes: al contrario, son complementarias, en el sentido de que el texto admite ser leído al mismo tiempo de dos o más maneras, y una manera de leerlo refuerza a la o las otras en vez de eliminarlas".⁵⁴

Conclusión

En el ensayo que abre *Los límites de la interpretación*, este autor afirma que:

La oposición entre enfoque *generativo* (que prevé las reglas de producción de un objeto textual analizable independientemente de los efectos que provoca) y el enfoque *interpretativo* (cfr. Violi 1982) no es homogénea con respecto a otro tipo de oposición que circula en el ámbito de los estudios hermenéuticos, y que, de hecho se articula como una tricotomía entre interpretación como búsqueda de la *intentio auctoris*, interpretación como búsqueda de la *intentio operis* e interpretación como imposición de la *intentio lectoris*.⁵⁵

Nosotros pusimos toda nuestra atención en la *intentio operis* y esto tiene una explicación que excede de alguna manera la elección del marco teórico propuesto en nuestra Introducción.

Entendemos que en el caso de Rafael Barradas, la sola consideración de las circunstancias de enunciación del "autor empírico" -extrema pobreza y enfermedad, abandono de las posiciones vanguardistas asumidas entre 1918 y 1922, escasa repercusión de la obra realizada en L'Hospitalet en contraposición al éxito de su tertulia en el Ateneillo, etcétera- ha conducido a un determinismo interpretativo que relega sus pinturas de tema religioso a un rincón inexplorado de la historia del arte.

Y sin embargo, las obras hablan de otra cosa. Retraimiento de las posiciones intelectuales de avanzada, sí; pero, al mismo tiempo, confianza en sus medios de pintor moderno. Reflexión sobre la muerte, también, pero ante ella, asunción de una posición activa como hombre y como artista.

Hemos leído sus pinturas como un *texto abierto*, es decir, no *cerrado* y fácilmente previsible por el lector/espectador; esto nos ha permitido realizar una lectura que entendemos se funda en el concepto de economía interpretativa y que lejos de *usar* dicho texto, lo actualiza en toda su riqueza y complejidad.

APENDICE

Obras

Patrimonio del Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales, Montevideo, Uruguay

1. "La Anunciación", Barcelona 1928, o/t. 80 x 60 cm.
 2. "La Anunciación de los Pastores", Barcelona 1928, o/t. 80 x 60 cm.
 3. "Adoración de la niña de los patos", o/t. 60 x 80 cm.
 4. "Adoración de los Reyes y los Pastores", España 1928, o/t. 93 x 105 cm.
 5. "La Virgen y el niño", Barcelona, 1928, o/t. 62 x 47 cm.
 6. "La madre-perla", ca. 1928, 64 x 47 cm.
 7. "Presagio", Barcelona 1928, o/t. 62 x 47 cm.
 8. "La huida a Egipto", o/t. 68 x 58 cm.
 9. "Las tres Marías", o/t. 62 x 45 cm.
 10. "Jesús", o/cartón, 62 x 46 cm
-
- a. Estudio ["La huida a Egipto"], lápiz negro y color sobre papel, 19,5 x 15 cm. Catalogado por el MNAPV como "La huida a Egipto", en realidad se trata de un estudio para "Nacimiento", cfr. n° 11.
 - b. "Nacimiento", acuarela, 22,5 x 16 cm., s/f. Se trata de un estudio para "La Adoración de San José al niño", cfr. n° 12.
 - c. "Santo", lápiz y acuarela sobre papel blanco, 34 x 23 cm. Marioneta con tema religioso. Catalogada de esta manera, sin embargo, parece estar más asociada a la serie de sus "Gauchos".

En Colecciones Particulares

11. "Nacimiento", óleo/t. 80 x 60 cm. Colección Particular Barcelona.
 12. "Adoración de San José al niño", 65 x 55 cm., óleo/t. Antes Colección Alfredo Arteaga, Montevideo, Uruguay.
 13. "Sagrada Familia", 1928, óleo/t. Antes Colección Dr. Francisco Paternó, Montevideo, Uruguay.
 14. "Sagrada Familia", óleo/t. 55 x 40 cm. Colección Particular, Montevideo, Uruguay.
 15. "Místico" ["Adoración de la Virgen al Niño"], óleo/t. 66,5 x 49 cm. Colección Jorge Castillo, Montevideo, Uruguay.
 16. "Virgen", óleo/t. 63 x 46,5 cm. Colección Particular, Montevideo, Uruguay.
 17. "Los Reyes Magos", óleo/t. 68 x 52 cm. Colección Arqto. Antonio Carvoto. Montevideo, Uruguay.
 18. "La huida a Egipto", acuarela s/papel, 44 x 58 cm. Colección Marcos Sassón. Montevideo, Uruguay. Esta es la única obra que, tanto por la técnica como por el estilo, se diferencia del conjunto aquí analizado.
- d. "Místico". Estudio, lápiz color sobre papel, 25 x 21 cm. Colección Familia Guntin. Montevideo, Uruguay. Se trata de un estudio para Los Reyes Magos, cfr. n° 17.

Sin localizar

19. "Adoración en el establo". Cubierta para *Canciones de Navidad: Florilegio Popular de Canciones, Villancicos, Romances y Coplas*. Recopiladas por J. Gutierrez Gili. Barcelona. Editorial Juventud, 1926.

NOTAS

- ¹ Rafael Barradas reside en España durante aproximadamente catorce años; durante ese tiempo se relaciona con los círculos vanguardistas de Barcelona y Madrid y actúa como uno de los puntales de la renovación artística. Cfr. el Catálogo de la Exposición *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, octubre-noviembre de 1995. En particular los estudios de Jaime Brihuela, "La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925" y de Eugenio Carmona, "El 'Arte Nuevo' y 'el retorno al orden'. 1918-1926", que sitúa la figura del artista uruguayo en el contexto de los "realismos de nuevo cuño" y el *retour à l'ordre*.
- ² Eco, Umberto, *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Editorial Lumen S.A., 1993, p. 13.

- ³ *Ibidem*, p. 21.
- ⁴ "Prospettive di una semiotica delle arte visive". En: **AA.VV.**, *Teoria e pratica della critica d'arte*, Milán, Feltrinelli, 1979. Traducción al español de Eleonora Traficante, "Perspectivas de una semiótica de las artes visuales", en: *Revista de estética*, Buenos Aires, Cayc, n° 2, 1984, pp. 5-14.
- ⁵ *Ibidem*, p. 7.
- ⁶ Eco, U., *op. cit.*, p. 80. Años después en *Los límites de la interpretación*, Eco aclara que "decir que todo texto prevé un lector modelo significa decir que en teoría, y en ciertos casos explícitamente, prevé dos: el lector modelo ingenio (semántico) y el lector modelo crítico". (Cap. 1 "*Intentio Lectoris*. Apuntes sobre la semiótica de la recepción", p. 36).
- ⁷ *Ibidem*, p. 93. En nuestro caso emplearemos el término "artista" y "Barradas", que salvo indicación en contrario indicarán a nuestro Autor Modelo.
- ⁸ Cfr. Eco, U., *op. cit.* en particular Cap. 4 "Niveles de cooperación textual".
- ⁹ Calabrese, Omar, "La intertextualidad en pintura. Una lectura de los *Embajadores* de Holbein", en: *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1994, pp. 29-56. Aunque publicado en ese año, este ensayo debe ser de mediados de los años '80.
- ¹⁰ *Ibidem*, pp. 29 y 34.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 32.
- ¹² Cfr. Eco, U., *op. cit.*, p. 119.
- ¹³ Calabrese, O., *op. cit.*, p. 33.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 8.
- ¹⁸ *Ibidem*. Cfr. para un desarrollo del tema, del mismo autor, *Tratado de semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen S.A., 1995, Cap. 3 "Teoría de la producción de signos".
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ Eco, U., "Perspectivas de una semiótica ...", p. 9.
- ²¹ Para todo lo concerniente a la iconografía de las obras, seguimos a Réau, Luis, *Iconographie de L'Art Chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.
- ²² Calabrese, O., *op. cit.*, pp. 37-38.
- ²³ Eco, U., *Lector in fabula...*, p. 119.
- ²⁴ *Ibidem*, p., 120.
- ²⁵ Kalenberg, Angel, "Barradas, Uruguay. Y después", en: Catálogo de la Exposición *Barradas a L'Hospitalet: 1925-1928*, Fundació Ayuntamiento de L'Hospitalet-Fundació "La Caixa", 20 de ener de 1993- 14 de març, p. 97.
- ²⁶ Barradas, Rafael, "Historietas de Rafael Barradas: Viaje al Portal de Belén", en: *Revista de Oro*, Barcelona, diciembre de 1926, pp. 995-997. Los dibujos originales para

esta historieta comprenden 16 hojas de aprox. 11 x 22 cm. que contienen treinta dibujos a tinta sobre papel. Fueron expuestos por la Galería Sur, *Barradas* (Punta del Este, verano de 1995) y durante el mes de abril de ese mismo año en el Museo Municipal "Juan Manuel Blanes" de Montevideo.

- ²⁷ **Eco, U.**, "Tiempo, identidad y representación", en: **Eco, U. y O. Calabrese.** *El tiempo en la pintura*, Madrid, Mondadori España S.A., 1987, p. 9 (cfr. también *Lector in fabula...*, p. 211 ss). Este ensayo antecede el trabajo de Calabrese que da su título al libro, a quien seguimos en nuestro análisis del tiempo en relación con las obras de **Barradas**.
- ²⁸ **Calabrese, O.**, "El tiempo en la pintura...", p. 45.
- ²⁹ **Barradas, R.**, *op. cit.*, p. 996.
- ³⁰ **Pereda, Raquel.**, *Barradas*, Montevideo, Ediciones Galería Latina, 1989, p. 222.
- ³¹ En la voz de los pastores, el relato evangélico dice: "Vamos a Belén a ver esto que el Señor nos ha anunciado. Fueron con presteza y encontraron a María, a José y al Niño acostado en un pesebre [...]" **Lucas: 2**, 15-16.
- ³² **AA.VV.**, *Un Teatro de Arte en España: 1917-192*. Madrid, Ediciones La Esfinge, 1925.
- ³³ **Eco, U.**, *Lector in fabula ...*, p. 219.
- ³⁴ **Barradas, R.**, *op. cit.*, p. 996.
- ³⁵ "Adoración de la niña de los patos", "Adoración de los Reyes y los Pastores", "La Virgen y el niño", "Nacimiento", "Adoración de San José al Niño" y "Sagrada Familia".
- ³⁶ **Eco, U.**, "Tiempo, identidad y ...", p. 15.
- ³⁷ Estas características se reiteran en cada una de las pinturas que los tiene por actores; únicamente dos obras exhiben a un San José con rasgos distintos: en una de las dos versiones para "La huida a Egipto" (acuarela s/papel, 44 x 58 cm, Colección Marcos Sassón, Montevideo) que estilísticamente parece ser un poco anterior a la serie aquí estudiada y en una "Sagrada Familia" (óleo/t. 55 x 40 cm. Colección particular, Montevideo).
- ³⁸ **Pereda, R.**, *op. cit.*, p. 223.
- ³⁹ **Kalenberg, A.**, *op. cit.*, p. 97.
- ⁴⁰ **Verdaguer, Mario**, *Medio siglo de vida barcelonesa*, Barcelona, Editorial Borna, 1957. En esta obra, su autor recuerda un San José de Barradas que en lugar de llevar el tradicional manto terciado, tenía un poncho uruguayo (p. 296).
- ⁴¹ **Ignacios, Antonio de**, *Historial Rafael Barradas*, Montevideo, s.n., 1953, p. 179.
- ⁴² **Gutiérrez Gili, Juan**, (recop.) *Canciones de Navidad. Florilegio popular de canciones, villancicos, romances y coplas*, Barcelona, Editorial Juventud, 1926 (s.p.)
- ⁴³ **Eco, U.**, *Lector in fabula...*, p. 205.
- ⁴⁴ *Ibidem*.
- ⁴⁵ *Ibidem*, p. 184.

- ⁴⁶ Réau, L., *op. cit.* Tome Second, Iconographie de la Bible II, Nouveau Testament, p. 41.
- ⁴⁷ El recurso que analizamos se hace extensivo a Baltasar en "Los Reyes Magos" y en su estudio preparatorio.
- ⁴⁸ Cfr. Artundo, Patricia, "Rafael Barradas: Barón de Imposibles", en: *A questão do sagrado na Arte Latino Americana Contemporânea*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (en prensa).
- ⁴⁹ Carmona, Eugenio, *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España*, en: Catálogo de la Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, p. 69.
- ⁵⁰ Minguet Batllori, Joan y Jaume Vidal Oliveras, "Las vanguardias en Cataluña. Cronología crítica (1906-1939)", en: Catálogo Exposición *Las vanguardias en Cataluña: 1906-1939*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, p. 521.
- ⁵¹ Aquí, y en relación con nuestra lectura, conviene tener presente lo afirmado por Eco, para quien: "cuando se produce un texto no para un destinatario concreto sino para una comunidad de lectores, el autor sabe que será interpretado no según sus intenciones sino según una compleja estrategia de interacciones que implica también a los lectores, junto a su competencia de la lengua como patrimonio social [...] En otras palabras, un lector sensible y responsable no tiene por qué especular sobre lo que pasaba por la cabeza de Wordsworth cuando escribía su verso, pero tiene el deber de tener presente el estado del sistema léxico en los tiempos de Wordsworth". (*Lector in fabula...*, Cap. 3 "El trabajo de la interpretación", pp. 124-125.)
- ⁵² Abril, Manuel, "El arte moderno y los católicos", en: *La Gaceta Literaria*, Madrid, a. 2, n° 31, 1° de abril de 1928.
- ⁵³ Eco, U., *Lector in fabula...*, p. 135.
- ⁵⁴ *Ibidem*, p. 142.
- ⁵⁵ Eco, U., *Los límites de la...*, p. 29.



15. Barradas, Rafael, "Adoración de la niña de los patos",
Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Montevideo. Uruguay.



16. Barradas, Rafael, "Adoración de los Reyes y los Pastores",
Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales. Montevideo. Uruguay.



17. Barradas, Rafael. "Anunciación de los Pastores".
Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales.
Montevideo. Uruguay.



18. Barradas, Rafael. "Anunciación".
Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales.
Montevideo. Uruguay.



19. Barradas, Rafael, "Místico (Adoración de la Virgen al Niño)",
Castillo, Montevideo, Uruguay.



20. Barradas, Rafael, "Adoración de San José al Niño",
Castillo, Montevideo, Uruguay.