

# «Los Cinco Sentidos» en el Museo del Prado

Daniel Araoz Strasser

[Metadata, citati](#)

## RESUMEN

---

El artículo propone un extenso comentario y análisis crítico de la exposición «Los Cinco Sentidos y el Arte», que tuvo lugar en el Museo del Prado del 27 de febrero al 4 de mayo de 1997, proveniente de la celebrada en Cremona en 1996 con el título «Immagini del sentire», y que reunió un considerable número de piezas —no sólo cuadros y grabados, sino también objetos de uso cotidiano, ilustraciones de libros e instrumentos científicos y musicales— con la voluntad de rastrear la presencia del motivo de los sentidos en el arte, principalmente el de los siglos XVI y XVII.

Tras elogiar tanto la originalidad y el atractivo del tema de la exposición, como la calidad de las obras que ésta reunió, el artículo constata los problemas de planteamiento presentes en los comentarios de buena parte de las obras, así como algunas incoherencias en la selección ofrecida por la exposición española y, finalmente, la significativa pobreza de un catálogo demasiado limitado, tanto por lo que se refiere al repertorio de ilustraciones como por lo que atañe a los ensayos que presenta.

Palabras clave:

cinco sentidos, Museo del Prado, exposición «Los Cinco Sentidos y el Arte».

## ABSTRACT

---

### «The Five Senses» at the Museo del Prado

The article provides an extensive commentary and critical analysis of the exhibition *Los Cinco Sentidos y el Arte* («The Five Senses and the Arts»), that took place at the Museo del Prado in 1997, coming from the one held in Cremona in 1996 which ran under the title *Immagini del sentire*. The Madrid exhibition brought together a considerable number of exhibits, not only paintings and engravings, but also objects of daily use, book illustrations and scientific and musical instruments, in an attempt to trace the subject of the senses in the Arts with a main emphasis on the XVIth and XVIIth centuries.

After praising both the exhibition's originality and its thematic attraction as well as the high quality of the exhibits, the article does point out the problems of approach which seem to surface the commentaries of a big part of the works as well as a certain incoherence in the selection which the Spanish exhibition offered and, finally, the significant shortcomings of an all too limited catalogue, both illustration wise as well as with regard to the essays it contains.

Key words:

Five Senses, Museo del Prado, exhibition «The Five Senses and the Arts».

Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo.

[Miro el huevo en la cocina con atención superficial para no romperlo. Me tomo el mayor cuidado en no entenderlo. Como que es imposible entenderlo, sé que si lo entendiese sería porque me estaría equivocando. Entender es la prueba del error. Entenderlo no es la forma de verlo.]

Clarice Lispector, «O ovo e a galinha»,  
*Felicidade Clandestina*.

## 1

La exposición «Los Cinco Sentidos y el Arte», celebrada en el Museo del Prado del 27 de febrero al 4 de mayo de 1997, fue sin duda una de las más importantes de las que tuvieron lugar en España durante el año pasado, tanto por lo que se refiere al conjunto de piezas que puso al alcance de especialistas y aficionados, como por su originalidad y atractivo. Proveniente de la celebración en la ciudad lombarda de Cremona<sup>1</sup>, y ulterior desarrollo de aquélla, esta exposición presentaba una amplia selección no sólo de obras de arte —principalmente pinturas, pero también numerosos grabados y algunas porcelanas—, sino también de ilustraciones de libros, objetos de uso más o menos cotidiano e instrumentos científicos y musicales, con el fin de rastrear la relación entre los sentidos y el arte, principalmente el de los siglos XVI y XVII<sup>2</sup>.

Acabo de referirme a la originalidad de esta exposición y creo que puede ser conveniente comenzar con una somera justificación de este calificativo. Si tenemos en cuenta que adoptar como criterio de unidad la autoría de las obras que se reúnen —sea con intenciones más o menos «polémicas», para crear el marco adecuado para debatir o dilucidar casos de dudosa atribución, sea a partir de la base de un catálogo sólidamente establecido— es el recurso más habitual y, con toda probabilidad, también el menos comprometido y problemático a la hora de organizar una exposición —por ser el tradicionalmente más cultivado y el que más claramente reposa en uno de los paradigmas fundamentales de la organización de la propia Historia del Arte como disciplina—, se convendrá en la constatación de que la exposición que ahora nos ocupa constituye sin duda un ejemplo privilegiado de la opción contra-

ria. Porque no sólo toma como principio rector o eje aglutinador un criterio que nada tiene que ver con las cuestiones de autoría, sino que ni siquiera se acoge a denominadores de índole circunstancial, pero bastante claros al fin y al cabo —como por ejemplo los que se refieren a la pertenencia de una serie de obras a un siglo, a un ambiente común o incluso a una colección unificadora— o tipológica —bodegones, sagradas familias, iconografías de tal o cual santo...—, sino que ofrece un conjunto de obras cuya selección obedece a un criterio no ya iconográfico, sino, como veremos, estrictamente conceptual. Ello significa que la propuesta se moverá en un margen de indefinición tan rico como arriesgado, de forma que sus frutos variarán sustancialmente en función del rigor, el ingenio y el acierto con el que sea cultivado, y en el que, a fin de cuentas, radica buena parte del atractivo de la propia iniciativa.

Así, estamos ante un caso en el que el eje de la exposición, el motivo que le da título, está muy lejos de ser una guía rígida y un discriminador fácilmente manejable, pues apenas predetermina algunos de los que serán sus contenidos —como en la práctica ocurre cuando las limitaciones no provienen más que de las circunstancias (condiciones de préstamo, motivos económicos, exigencias de conservación...)—, de manera que la selección de las obras y la organización del catálogo se convierten propiamente en el *ejercicio* de un criterio, del criterio elegido.

Ahora bien, personalmente, considero que escoger como clave de bóveda de una exposición un motivo como el de los cinco sentidos es un signo de espíritu crítico y de valentía innovadora, es optar voluntariamente por el camino más difícil, más arriesgado y menos transitado, pero también por el más rico en sorpresas y en algo de lo que una

1. Donde tuvo lugar del 21 de septiembre de 1996 al 12 de enero de 1997, en el Centro Cultural de esta ciudad, organizada por la Associazione Promozione Iniziative Culturali, institución que en 1994 ya impulsó, junto con el Kunsthistorisches Museum de Viena, una importante retrospectiva dedicada a Sofonisba Anguissola. Con muy buen criterio, los responsables del Museo del Prado decidieron traer la exposición que nos ocupa a Madrid, decisión sin duda propiciada por varios factores —desde el propio interés de la exposición hasta el hecho de que la primera idea de la misma se debió a José Milicua—, pero en la que desde luego debió tener un peso capital la presencia completa en nuestro museo de dos de las series dedicadas a los cinco sentidos más importantes que existen: las de Jan Brueghel de Velours, por supuesto. Por lo demás, es preciso señalar que el sustrato fundamental de la exposición del Prado —en el que se cuentan tanto la inmensa mayoría de las piezas como buena parte de las que podemos considerar más importantes, o, para decirlo de una forma más acorde con el propio planteamiento de la exposición, de las obras cruciales para la coherencia de su articulación temática— proviene de la que fue organizada en Italia, aunque también podemos encontrar algunas diferencias, las más relevantes y significativas de las cuales serán comentadas en la presente reseña.

2. Por supuesto, este marco cronológico está muy lejos de ser casual o arbitrario, aunque más adelante veremos en qué sentido —y sorprendentemente— no ha sido todo lo aprovechado que habría sido de desear.



Figura 1.  
Joos van Craesbeeck, *El taller del pintor o Los Cinco Sentidos*, París, Institut Néerlandais.

disciplina tan joven como la Historia del Arte no anda todo lo sobrada que debería, a saber, en curiosidad, en heterodoxia respecto de los rígidos cánones heredados, en ganas de perderse para encontrar algo nuevo e insospechado. Por ello, la presente reseña tratará de aproximarse a esta exposición con un espíritu abierto y entusiasta, pero también con la voluntad crítica de comprobar el rigor y la coherencia con los que ha sido ejercido el criterio al que me acabo de referir. En este sentido, me parece imprescindible que, en primer lugar, hagamos el esfuerzo —sin duda sumamente clarificador— de preguntarnos qué consideramos que debería ofrecernos esta exposición, qué creemos que deberíamos poder pedirle. Si, como hemos visto, tanto la selección de sus contenidos como su organización general no pueden responder a unos cánones claros establecidos de antemano —en función de los cuales pueda ser juzgado, sin excesiva dificultad, su grado de acierto o de interés—, se tratará de ver en base a qué ideal o aspiración podremos o deberemos valorar los resultados obtenidos en la práctica.

Por ello, en el presente escrito no trataré tanto de ver qué ofrece y qué puede representar la inclusión de ciertas obras o ciertos grupos de obras concretos —pues a fin de cuentas eso siempre dependerá en primer lugar de algo tan variable como la recepción que cada visitante o cada investigador pueda hacer de las propuestas que se le ofrecen—, sino principalmente de indagar hasta qué punto se ha sido fiel, en la organización de esta exposición, a los principios y a los presupuestos que la rigen, hasta qué punto se han respetado y, sobre todo, se ha sabido sacar partido de las reglas del juego elegidas —en definitiva, hasta qué punto y con qué suerte se han cultivado sus peculiares posibilidades—. Así, para reflexionar acerca de estos extremos, me propongo evitar atribuirle a la exposición unas pretensiones que, a mi juicio, resultarían por lo menos equívocas, cuando no auténticas pistas falsas para evaluar sus posibles logros o defectos —por ejemplo, una de las más tentadoras, pero también más absurdas en este caso: la exhaustividad—, y lo haré en función de mi respuesta personal a la pregunta



3. En este sentido, tengamos presente que la exposición italiana lleva el título —distinto y, desde luego, menos comprometido y ambicioso, debido a sus implicaciones más estrictamente iconográficas— de «Immagini del Sentire», con toda probabilidad más coherente con la afirmación que Sylvia Ferino-Pagden hace en su prefacio al catálogo: «El fin de nuestra muestra consiste en reflexionar sobre las representaciones artísticas de los Cinco Sentidos desde la edad media hasta el siglo XVIII» (*Los Cinco Sentidos y el Arte*, cat. exp., p. 21).

4. *Los Cinco Sentidos y el Arte*, cat. exp., p. 22. Cito a partir del catálogo español (producido, aunque no conste en ningún lugar, por Electa España, y con excesivas prisas), pero ello me obliga a hacer referencia, aunque no sea más que escuetamente, a su pobre calidad, tanto por lo que atañe a las traducciones —sin duda lo más justificable, dadas las circunstancias— como por lo que a su propia producción se refiere, que presenta un número increíble de despidos inaceptables, desde los que una mera corrección de pruebas mínimamente bien hecha debería haber evitado (véanse, por ejemplo, los «huecos» presentes en las fichas VI.2, VI.3, VI.5 a VI.10, la referencia a una obra que no está en la exposición en la ficha XII.2, o la ausencia de referencia a una que sí está, en la XII.3), hasta los más inquietantes, como por ejemplo la sintaxis del texto de presentación de la ministra de Educación y Cultura.

5. *Los Cinco Sentidos y el Arte*, cat. exp., p. 42.

6. Desde luego, esta «arbitrariedad» es muy relativa, pero en todo caso desearía apuntar ya desde ahora que la exposición que nos ocupa ha terminado por centrarse precisamente en el aspecto más arbitrario de esta elección, a saber, el estrictamente iconográfico.

7. Es lo que ocurre, por ejemplo, con obras como el *Retrato de joven*, de Giacomo Cerutti (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica), la *Santa Cecilia*, de Michel de Coxie, la *Música en la cocina*, de David Teniers, o el *Concierto rústico*, de Adriaen van Ostade (provenientes del Museo del Prado), que acaso habría sido más acertado limitar a ilustraciones del catálogo, pero cuya presencia en una exposición con estas características tampoco puede ser en absoluto calificada de inoportuna.

8. Que «sustituyen» el *trompe l'œil* de Sebastian Stoskopff de la exposición de Cremona (*Immagini del Sentire*, cat. exp., 1.5). Por otra parte, respecto de Vicente Vitoria, debería aparecer citado el artículo de Bonaventura BASSEGODA, «Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia, 1650-Roma, 1709), tractadista, pintor, gravador i col·leccionista», *Butlletí MNAC*, 2 (1994), p. 37-62.

formulada más arriba, a saber, qué debemos pedirle a esta exposición, qué creemos que debería ofrecerle al espectador, tanto al profano como, sobre todo, al investigador que aspire a recibir de esta exposición una ayuda y un estímulo para sus estudios.

Pues bien, a mi modo de ver, a una exposición como «Los Cinco Sentidos y el Arte» deberíamos pedirle, en primer lugar, por lo que se refiere al ámbito de la «contemplación» —esto es, el correspondiente a la propia visita de la exposición— que nos ofreciese la mejor ocasión para acceder directamente al conjunto más representativo y coherente posible de obras de una forma u otra relacionadas con el motivo de los sentidos, y, en segundo lugar, desde el punto de vista de la investigación propia de la Historia del Arte, correspondiente al catálogo de la exposición, que nos proporcionase el marco más favorable y más satisfactorio posible —esto es, básicamente, el dotado del mejor y más completo instrumental crítico— para estudiar la relación formulada desde el propio título<sup>3</sup> en sus diversas vertientes y con sus múltiples implicaciones.

## 2

Al igual que la exposición de Cremona, la del Prado también estuvo formada por una serie de doce secciones o apartados destinada a ofrecer una suerte de recorrido geográfico-cronológico-temático, y a articular así de forma coherente la presentación de un conjunto de obras considerablemente variado. Y es que la variedad de los contenidos de esta exposición —tanto, como ya hemos visto, del tipo de piezas como de autores y épocas por lo que se refiere a la pintura y al grabado— es sin duda una de sus características más peculiares y manifiestas desde el primer momento, así como uno de sus aspectos más arriesgados.

Sin embargo, incluso a pesar de la aceptación de esta heterogeneidad, la selección de las obras que deberían ser incluidas en una exposición con un título o un «tema» como los cinco sentidos está muy lejos de ser una cuestión tan sencilla como podría parecer, principalmente debido a la indefinición y a la ambigüedad que tan a menudo caracteriza a la pintura barroca. Pero ya prestaremos atención a esta dificultad más adelante, pues ahora nos interesa sobre todo tener en cuenta que, por supuesto, los propios organizadores de la exposición fueron perfectamente conscientes de ella. Sylvia Ferino-Pagden, por ejemplo, afirma en su prefacio: «Con frecuencia el tema de los Cinco Sentidos se entrecruza o se sobrepone con otros. Minna Heimbürger utilizaba el concepto de *double entendre* para indicar que esta estratificación de nexos, es decir, el doble significado de los temas

representados, no se restringía a la pintura de los Países Bajos, sino que también estaba presente en la italiana. Esa consideración también era válida para algunas de las obras expuestas en esta muestra que, a pesar de que no fueron concebidas como representaciones propias y verdaderas de un sentido bien preciso, dan lugar a esa posible interpretación<sup>4</sup>. Asimismo, en su ensayo introductorio titulado «Los Cinco Sentidos desde Aristóteles a Constantin Brancusi», Lubomir Konečný se refiere a esta misma cuestión con las siguientes palabras: «De modo muy simplificado es lícito decir que la iconografía específica de los Cinco Sentidos, con actos explicativos y atributos tradicionales, se “disolvió” [hacia el siglo XVII] en escenas de contenido no claramente definido», circunstancia que dio lugar a un proceso de indefinición que el autor califica de «aparentemente autodestructivo», pero que, sin embargo, «tuvo también un aspecto positivo», pues «esa nueva situación permitió una primera lectura en sentido literal y al mismo tiempo una interpretación *sub specie* de los Cinco Sentidos»<sup>5</sup>.

Vemos, pues, como aquí nos enfrentamos directamente al margen de indefinición al que me refería más arriba. En la exposición que nos ocupa, la lectura que en el caso de cada obra se haga de este margen de indefinición —esto es, las hipótesis interpretativas ensayadas— será determinante por lo que respecta, en primer lugar, a su inclusión o no en la exposición, y, en segundo lugar, a su estudio o tratamiento teórico e histórico en su ficha correspondiente del catálogo.

A mi modo de ver, la forma más fructífera de afrontar esta cuestión —una vez se ha decidido afrontarla, que es lo que esta exposición, en su singular y encomiable «radicalismo», parece proponer—, sería plantearse el tema de la exposición, en este caso la cuestión de los cinco sentidos, como un punto de vista desde el cual aproximarse al conjunto más amplio posible de obras, como el instrumento con el que, en esta ocasión, nos proponemos leerlas: algo así como un código —escogido de forma hasta cierto punto arbitraria<sup>6</sup>— mediante el cual trataremos de comprenderlas, de escuchar qué pueden decirnos.

En este sentido, la selección de obras ofrecida por la exposición del Prado ha funcionado, a mi juicio, de forma básicamente correcta. Una prueba de ello sería la gran variedad que domina el conjunto, a la que ya me he referido, y que pone de manifiesto el esfuerzo que se ha hecho por incluir referencias de la más diversa índole, por dejar fuera de la selección el menor número posible de modalidades representativas, privilegiando incluso este aspecto por encima de la exclusión de algunas obras de pertinencia por lo menos dudosa, pero que en todo caso siempre puede ser conveniente tener presentes como referentes<sup>7</sup>. Más adelante estudiaremos con detalle algunos aspectos concretos de la

selección ofrecida por la exposición del Prado, pero quizá sea conveniente recordar aquí, en forma de breve repaso previo, algunas de las piezas que definen las líneas maestras de esta selección —por lo demás, fundamentalmente heredada de la celebración en Cremona—, de forma que podamos tener presente con mayor facilidad tanto la importante inclusión de algunas piezas sumamente relevantes y sugerentes por lo que se refiere al motivo de la exposición, como la propia variedad de las representaciones presentes, en la que acabo de insistir.

Así, por ejemplo, podemos destacar el acierto que representa, como referencia previa y conveniente a la inevitable amplitud del motivo —y también, como hemos visto, a su relativa indefinición— la presencia de una sección como la primera del recorrido de la exposición, titulada «Reclamos de los sentidos», que ofrece al espectador un abanico realmente notable —y no sólo por la calidad de las obras, sino también por su variedad— de posibles referencias, de posibles formas de presencia del motivo de los sentidos en el arte. De las piezas incluidas en este apartado, desearía destacar dos, que me parecen buenos ejemplos de esta multiplicidad de referencias posibles. La primera es *La cabeza de la Medusa*, de Rubens (Viena, Kunst-historiches Museum), obra de visión realmente impactante, que refleja perfectamente el mágico poder de la mirada de esta Górgona, poder que a su vez nos remite de forma directa, pero desde luego ni evidente ni unívoca, al sentido de la vista. Algo parecido ocurre con los «trampantojos» que podemos contemplar en este mismo apartado de la exposición (el atribuido a Vicente Vitoria, *Armas y pertrechos de caza*, procedente del Prado, y el de Pedro de Acosta, *Trampantojo*, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)<sup>8</sup>, que ponen en juego el motivo de la vista sin constituir propia o necesariamente ninguna iconografía a ella vinculada.

De la siguiente sección, consagrada a «Las primeras definiciones en el siglo XVI», recordemos por ejemplo el *Retrato de joven mujer con florero*, de Francesco Ubertini (Springfield, The Springfield Museum of Fine Arts), que con toda probabilidad forma parte de una serie pintada por este autor sobre el motivo de los cinco sentidos<sup>9</sup>. Por lo demás, en este apartado encontramos también las primeras series de grabados consagradas al motivo que nos ocupa: estas series sin duda constituyen uno de los principales atractivos de la exposición, en la medida en que nos permiten seguir tanto las diversas tradiciones iconográficas propiamente dichas, como los elementos concretos que manejan, de carácter más directo desde el punto de vista simbólico o alegórico, y que son referentes de capital importancia para aproximarnos a la comprensión o a la lectura de las obras pictóricas, estén claramente consagradas al tema de los sentidos o no. Estas series son la de Georg Pencz, la de Cornelis



Figura 2.  
Frans Hals, *Niño bebiendo (¿El gusto?)*, Schwerin, Staatliches Museum.



Figura 3.  
Frans Hals, *Niño con una flauta (¿El oído?)*, Schwerin, Staatliches Museum.

9. Entre las muchas obras de iconografía relacionada con ésta, y además de las presentes en la exposición, podemos recordar, por ejemplo, la *Joven con un cesto de flores*, de Abraham Bloemaert (paradero desconocido, véase Alison McNEIL KETTERING, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Montclair-Woodbridge: Abner

Schram, 1983, fig. 35), el *Olfato* atribuido a Jan Miense Molenaer (originariamente en la Wildenstein Gallery, Nueva York), el *Olfato*, de Abraham Janssens, perteneciente a una de las dos series sobre los sentidos que se encuentran en el Palacio de La Granja, y que quizá deberían haber estado más presentes, de una forma u otra, en la exposición del Prado, cf. Enri-

que VALDIVIESO, «Los cinco sentidos, dos series pictóricas del Palacio de La Granja», *Reales Sitios*, XVII, 44 (1975), p. 32-39, o incluso, en un registro sin duda distinto, el *Niño con una flor de naranja* antiguamente atribuido a Velázquez (Viena, Kunsthistorisches Museum).



Cort y Frans Floris<sup>10</sup>, la de Adriaen Collaert y Marten de Vos y la de Jan Pietersz Saenredam y Hendrick Goltzius<sup>11</sup>. Otra serie, de características sin embargo bien distintas, es la de la *Stultiferae Naves*, constituida por las ilustraciones realizadas por un artista anónimo para un suplemento de uno de los libros más famosos de finales del siglo xv —*Das Narren-Schyff*, de Sebastian Brant—, serie conocida sobre todo por las páginas que le consagró Carl Nordenfalk en uno de sus artículos más famosos<sup>12</sup>.

Más adelante —sección IV—, encontramos un apartado dedicado casi enteramente a las series pintadas por Jan Brueghel de Velours que se encuentran en el Prado: por una parte, la de los cinco lienzos correspondientes a las representaciones de cada uno de los sentidos, y, por otra, la pareja de cuadros que agrupan las alegorías de los sentidos en dos composiciones: la de la vista y el olfato, y la del gusto, el oído y el tacto. La exposición celebrada en Cremona sólo había podido contar con la segunda de estas dos últimas obras —a la que sumó la *Alegoría de la fugacidad de la vida humana* de la Galleria Sabauda de Turín, ausente en la exposición del Prado<sup>13</sup>—, y no cabe duda de que estas series constituyen la aportación más importante de la exposición del Prado al fondo heredado de la italiana<sup>14</sup>.

Los dos siguientes apartados —el V, que lleva por título «La apertura al Naturalismo: Carracci y Caravaggio», y el VI: «El Naturalismo en Nápoles y en otras ciudades italianas»— forman uno de los ejes principales de la exposición. En ellos se reúnen algunas de sus piezas más impresionantes y más llamativas, como por ejemplo los dos cuadros de Carracci<sup>15</sup>, los cuatro de Caravaggio<sup>16</sup>, las cinco obras de Ribera<sup>17</sup>, las dos de Luca Giordano<sup>18</sup>, las dos del llamado Maestro del Anuncio a los Pastores<sup>19</sup> y, finalmente, la conocida como *El ciego de Gambazo* de Livio Mehus (Florencia, colección particular)<sup>20</sup>.

Las dos secciones siguientes —la VII, «Encuentros Norte-Sur», y la VIII, «Países Bajos»— tienen como objeto obras provenientes de la producción nórdica. En ellas destacan, además de algunos cuadros de excepcional calidad<sup>21</sup>, principalmente las series consagradas al motivo de los cinco sentidos: la de David Teniers el Joven, la de Gonzales Coques, la de Jan Miense Molenaer y la de Barent Fabritius por lo que a las pinturas se refiere, y las de Frederick y Abraham Bloemaert, Abraham Aubry y Abraham Bosse, Cornelis Saftleven, Crispin van de Passe, y Cornelis van Kittensteyn y Dirck Hals por el lado de los grabados.

Los siguientes capítulos —en especial el noveno, «Halagos a la belleza», y el undécimo, titulado «España»— serán objeto de comentario más detallado a continuación, de forma que en este breve repaso tan sólo desearía recordar la importante presencia, en el décimo apartado —«La escenificación

de los Sentidos»—, de una de las más interesantes y logradas contribuciones hechas por la exposición del Prado al fondo reunido por la de Cremona, en tanto que refuerza precisamente uno de los aspectos más débiles de aquélla. Se trata del lienzo de Theodor Rombouts que lleva por título *Los Cinco Sentidos* (Gante, Musée des Beaux-Arts), obra de notable relevancia por lo que atañe a esta iconografía, y que por lo demás constituye uno de los mejores ejemplos de la categoría que, como acabo de mencionar, la exposición ha caracterizado como «escenificación» de este motivo, pues en ella aparece —en la línea de la tradición caravaggiesca más clara (de hecho, el cuadro sorprende por su radiante luminosidad)— una «escena» razonablemente unitaria, en la que un grupo de hombres simbolizan los sentidos, tanto a través de sus actitudes como de sus atributos correspondientes, y en definitiva de acuerdo con los recursos iconográficos que los grabados se habían encargado de asentar y difundir, tal y como la propia exposición nos permite comprender<sup>22</sup>.

Tras este breve repaso de, por lo menos, un núcleo sucinto del contenido de la exposición, podemos retomar el hilo de nuestro discurso, y observar así que, si por una parte no cabe duda de que este conjunto de obras presenta un nivel de calidad y de representatividad realmente notable, por otra también es cierto que el posterior ejercicio de la perspectiva que ha permitido reunir las —esto es, el proceso de «interpretación» de las obras, en las fichas que las acompañan y que forman el catálogo—, constituye un asunto considerablemente más difícil y problemático. En efecto, una vez realizada la selección de las piezas que serán incluidas en la exposición, llega la hora de contemplar estas obras a través del cristal que hemos escogido, de leerlas en función del motivo que ha regido aquella selección. En este aspecto, la exposición que nos ocupa ha resultado, finalmente, sin duda menos atractiva de lo que habría sido de desear; y es que si para realizar una selección de las obras que serán expuestas basta con la consciencia de la indefinición del tema a la que aludíamos más arriba —de forma que, incluso a pesar del riesgo que representa, se puede dar paso a inclusiones dudosas, en aras de una variedad lo más significativa y representativa posible—, para llevar a cabo una lectura a partir de aquella perspectiva, y además de forma coordinada, en una serie de fichas escritas por diversos autores, desde luego no basta con esa consciencia, sino que es preciso asumirla hasta el punto de tomarla prácticamente como punto de partida.

Sin embargo, el conjunto de fichas que encontramos en el catálogo nos obliga a constatar que, en demasiadas ocasiones, la consciencia de la indefinición temática con la que juegan muchas de las obras que presenta la exposición no se traduce, en la práctica, en una aproximación que explore esa

10. En relación con estas dos series, habría que recordar —pues no lo hacen las fichas correspondientes— la de Raphael Salder I y Marten de Vos, la de Abraham de Bruyn y la de Jacob de Backer (véase Éric J. SLUJTER, «Venus, Visus en Pictura», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek-Goltzius Studies*, XLII-XLIII [1991-1992], p. 340), así como los cuadros consagrados al *Tacto* en las dos series del Palacio de la Granja (la de Abraham van Diepenbeek y la de Abraham Janssens mencionada en la nota precedente), que recuperan para la pintura una iconografía que la exposición sólo nos muestra en grabado.

11. De estos dos últimos autores, recordemos el grabado titulado *Alegoría de la vista y del arte de la pintura*, presente en el siguiente apartado de la exposición, y de iconografía sumamente interesante. Al respecto, puede consultarse el artículo de Eric J. Slujter citado en la nota precedente.

12. Carl NORDENFALK, «The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 48 (1985), p.1-22, especialmente parte IV, p. 10-15.

13. De todas formas, no olvidemos que una obra prácticamente idéntica a ésta pudo ser contemplada en Madrid en ocasión de la exposición «David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas» con el título de *Vanitas* y atribuida a Jan Brueghel el Joven (cat. ficha núm. 31).

14. Al respecto, es preciso constatar que todavía no disponemos de un estudio verdaderamente exhaustivo de estas series desde un punto de vista iconográfico, pues los estudios a ellas consagrados en el catálogo de la exposición mencionada en la nota anterior (*David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, cat. fichas 9, 11, 12, 14, 16, 17 y 19) constituyen una base excelente para llevarlo a cabo, pero desde luego no pueden ni deben ocupar su lugar.

15. *El Hombre comiendo judías* (o *El comedor de judías*), proveniente del Allentown Art Museum de Allentown, versión algo simplificada de la famosa pintura de la Galleria Colonna, y *El bebedor*, proveniente de una colección particular de Zurich. En relación con la primera de estas dos obras, puede ser oportuno recordar composiciones como la de *La comida de los campesinos* (o *Hombre comiendo potaje*), de Jacob Jordaens (Vaduz, Colección de los Príncipes de Liechtenstein), o *Los comedores de ricotta*, de Vincenzo Campi (Lyon, Musée des Beaux-Arts).

16. *El Muchacho con una cesta de fruta* de la Galleria Borghese, el *Muchacho mordido por un lagarto* de la Fondazione Roberto Longhi de Florencia, el *Narciso* de la Galleria Nazionale d'Arte

Antica de Roma —cuya reciente restauración da pie, una vez más, a las justificadas dudas sobre la autoría de Caravaggio—, y, finalmente, el *Tañedor de laud* proveniente de una colección particular y que, como bien señala José Milicua en la ficha correspondiente, «es una de las recuperaciones críticas más importantes de los últimos años en el ámbito de los estudios sobre Caravaggio» (*Los Cinco Sentidos y el Arte*, cat. exp., p. 164). En efecto, la bibliografía más reciente concuerda, en oposición a buena parte de la anterior, en considerar este cuadro como obra del propio Caravaggio, y lo cierto es que, aunque la calidad de su ejecución no es tan espléndida como la de la que durante mucho tiempo fue considerada como la obra original de la que ésta sería una copia —por supuesto, la que se encuentra en el Museo del Ermitage de San Petersburgo, y que no hace mucho pudo ser contemplada en el Prado—, la presente exposición no deja de ser una magnífica ocasión para que el público español pueda contemplar esta discutida obra, y conocer así de primera mano las peculiaridades de su factura.

17. Limitémonos aquí a recordar las tres no provenientes de los fondos del Prado, a saber: *La vista del Museo Franz Mayer de México* (que quizá habría podido dar lugar a una mayor presencia de referencias al importante motivo del catalaje en relación con una determinada iconografía relacionada con la vista: véase por ejemplo *La Vista*, de la serie de Abraham van Diepenbeek en el Palacio de La Granja o el «Emblema III» del volumen de Paolo MACCIO, *Emblemata*, Bolonia: Ferroni, 1628), el *Hombre con garrafa de moscatel y pandereta* del Museo Gösta Serlachius de Mänttä (Finlandia), y la *Muchacha con pandereta (El oído)*, actualmente depositada en la National Gallery de Londres (que, por cierto, nos recuerda la obra de Esteban March, *Anciana con pandereta*, así como el *Anciano con un vaso de vino*, que se encuentran en el Prado). Por otra parte, precisamente durante las fechas de la exposición celebrada en el Prado tenía lugar, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la titulada «Pintura española recuperada por el coleccionismo privado», que incluía otra obra extraordinaria, sumamente pertinente respecto del motivo que nos ocupa: *El olfato*, de Ribera, que ya pudo ser contemplada en ocasión de la exposición consagrada a este pintor en el Prado en 1992 (ficha núm. 2 del catálogo). Así, teniendo en cuenta que se optó por incluir esta pintura en la mencionada exposición, y no en la de «Los Cinco Sentidos y el Arte», el espectador avisado podía acercarse hasta la cercana Academia y completar por su cuenta el recorrido con la contemplación de esta magnífica obra.

indefinición, en una lectura que verdaderamente la acepte como tal y que, en consecuencia, renuncie a ensayar una operación de reducción y de simplificación que permita una interpretación de la obra más clara, pero también —de resultados de ello— más rígida y más pobre. Es lo que ocurre, por poner sólo un ejemplo previo, antes de pasar a tratar este asunto más a fondo, en la ficha correspondiente a la obra titulada, en esta ocasión, *Escultor ciego (El tacto)* de Ribera<sup>23</sup>, que ya en el cambiante título nos remite a las vicisitudes interpretativas que la pieza ha atravesado a lo largo de los años. La ficha del catálogo, redactada por José Milicua, sin duda respeta la pluralidad de interpretaciones o lecturas posibles de esta obra —o mejor, las que hasta el momento han sido propuestas—, pero en la práctica se limita a formular un estado de la cuestión, en lugar de *partir* de esa pluralidad de lecturas, aprovechando la ocasión para considerar la obra definitivamente al margen de interpretaciones unívocas, y así como lo que con toda probabilidad no debería haber problema en aceptar que es, a saber, el resultado de un cruce de referencias o de iconografías, una obra deliberadamente abierta a una pluralidad de lecturas que se trataría, precisamente, de individuar y de articular, y que la presente ocasión invitaría a contemplar desde la perspectiva de la cuestión de los sentidos (por otra parte, no sólo como motivo iconográfico). Algo parecido ocurre con el cuadro de Livio Mehus citado más arriba, titulado *El ciego de Gambazo (El tacto)*<sup>24</sup>, en el que la escena representada también remite a una diversidad de motivos que se entrecruzan, modificándose —en tanto que referentes— los unos

18. *El tacto*, de la colección Stanley Moss de Nueva York, y *El gusto*, del Kunsthistorisches Museum de Viena.

19. La *Muchacha con una rosa (El olfato)* y el *Hombre mirándose al espejo (La vista)*, ambas provenientes de la colección De Vito, de Milán. Respecto de la iconografía de la primera, véase más arriba, nota 9, mientras que acerca de la segunda, recuérdense la representación de *Sócrates* por Ribera, así como el cuadro de la *Chica con un espejo* (originariamente en Richmond, colección de Sir Herbert Cook), que también ha sido atribuido, aunque de forma muy discutible, a este mismo artista. Por otra parte, las fichas de estas pinturas no tienen en cuenta los valiosísimos datos sobre la identidad del llamado Maestro del Anuncio a los Pastores aportados por John T. SPIKE en su artículo «The Case of the Master of the Annunciation to the Shepherds, alias Bartolomeo Passante», *Studi di Storia dell'Arte*, 3 (1993), p. 203-216.

20. En relación con la iconografía de esta obra debería tenerse presente, además de la pintura de Theodor Rombouts sobre los cinco sentidos presente en esta exposición, y de la de Luca Giordano que representa *El tacto* —finalmente expuesta con este título—, también el cuadro atribuido a Jan Miel que lleva por título *Ciego comparando la pintura con la escultura*, de la Galleria Sabauda de Turín (otra versión, atribuida a Pieter van Laer, se encontraba hace unos años en el mercado de antigüedades de Amsterdam), así como el *Retrato de la madre del artista*, de Johann Ulrich Mayr (Augsburg, Städtische Kunstsammlungen). Véase el artículo de Peter HECHT, «The Paragone Debate: Ten Illustrations and a Comment», *Simiolus*, 14, 2 (1984), p. 125-136.

21. Como por ejemplo los titulados *El concierto (¿El oído?)*, de Hendrick Terbrugghen, proveniente de la Galleria Borghese, o el *Muchacho con turbante y ramillete de flores (El olfato)*, de

a los otros, de forma que es poco menos que absurdo aspirar a desentrañar algo parecido a un «tema» o significado único de la obra.

Prestemos atención ahora, pues, a las obras en las que este problema se nos presenta de forma más manifiesta, que son las que encontramos reunidas en la novena sección, titulada «Halagos a la belleza»<sup>25</sup>. Este grupo de pinturas nos ofrece unas imágenes caracterizadas por una indefinición y una ambigüedad extraordinarias, fruto de la disolución de los motivos iconográficos tradicionales que hemos podido ir encontrando a lo largo de toda la exposición, articulados de forma más o menos compleja, pero casi siempre reconocible; estas obras, en cambio, nos enfrentan a unos motivos cuya lectura se convierte en una empresa aún más ardua y comprometida, debido a la ambigüedad y a la sutileza de las alegorías representadas. Por supuesto, también aquí los responsables de la exposición y del catálogo son perfectamente conscientes de este hecho, tal y como podemos leer en la ficha correspondiente a la llamada *Alegoría de la vanidad y de la penitencia (Alegoría del olfato con vanitas)*, de Guido Cagnacci, donde Luigi Ficacci alude a esta cuestión con las siguientes palabras —en las que la referencia a este pintor podría hacerse sin duda alguna extensiva a buena parte de los restantes artistas reunidos en este apartado—: «Una interpretación iconográfica heterónoma no bastaría para explicar a un pintor como Cagnacci, siendo el suyo un discurso pictórico de excesiva complejidad, sintético y cualquier cosa menos lineal, en el que evidencia visual, significados implícitos y significados explícitos, están sometidos todos a una

Michael Sweerts, de la Colección Thyssen-Bornemisza de Madrid. Tengamos sin embargo presente que están ausentes no sólo de la exposición, sino incluso del catálogo, obras tan relevantes como, por ejemplo, las dos piezas que podemos identificar como pertenecientes a la serie que Frans Hals consagró al motivo de los cinco sentidos: el *Niño bebiendo (¿El gusto?)* y el *Niño con una flauta (¿El oído?)*, que se encuentran en el Staatliches Museum de Schwerin.

22. Dos obras sumamente interesantes por lo que se refiere a la iconografía de la «escenificación de los sentidos», y que por lo menos deberían haber aparecido como ilustraciones en el catálogo, son las de Joos van Craesbeeck, *Los Cinco Sentidos* (París, Institut Néerlandais) y *El taller del pintor o Los Cinco Sentidos* (París, Louvre).

23. Por cierto, que el catálogo español presenta una ficha distinta de la que figuraba en el italiano

para este mismo cuadro (ambas firmadas por José Milicua), y en la que no se hace referencia al hecho de que la obra haya sido restaurada en ocasión de la exposición que nos ocupa, tal y como indica la ficha italiana en su primera frase (*Immagine del sentire*, cat. exp., p. 148).

24. Véase más arriba, nota 20.

25. Formada por las siguientes obras: una *Flora*, de Carlo Cignani (Modena, Galleria Estense), la *Alegoría de la vanidad y de la penitencia (Alegoría del olfato con vanitas)*, de Guido Cagnacci (Andalucía, EE.UU., Colección Nelson Shanks), la *Mujer con rosa y gato (Alegoría del olfato y del tacto)*, de Giuseppe Maria Crespi (Bolonia, Pinacoteca Nazionale), la titulada *Una maga (?)*, de Francesco Furini (Lucca, Pinacoteca Nazionale di Palazzo Mansi), y la *Muchacha con pera (¿El gusto?)*, de Giambattista Piazzetta (Nueva York, Pierpoint Morgan Library).

26. *Los Cinco Sentidos y el Arte*, cat. exp., p. 268.

27. *Los Cinco Sentidos y el Arte*, cat. exp., p. 270.

28. Pensémoslo de la siguiente forma: ¿puede alguien imaginarse a un filólogo diciendo algo parecido a esto respecto de un soneto o de un relato? Aquí hay, pues, un problema evidente.

29. Por lo demás, este cuadro —que como es sabido pertenece a los fondos del Museo del Prado— estuvo ausente de la selección ofrecida por la exposición de Cremona.

30. AA.VV., *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid: Electa España, 1996, p. 186 s.

31. Piénsese, además, en las referencias «cruzadas» que la representación de estos objetos pone en juego, y que permiten una sugerente lectura en clave sinestésica.

32. Excepto en los bodegones tipo *vanitas*, que, por supuesto, nos remiten a lecturas con unas especificidades sustancialmente distintas de las correspondientes a los bodegones de naturalezas muertas más genéricas, indefinidas o, si se quiere, ambiguas.

radical transfiguración en la omnipotencia visual y significativa de las formas pictóricas»<sup>26</sup>. Ahora bien, esta consciencia no parece bastar para que, en la ficha de la siguiente obra —*Mujer con rosa y gato (Alegoría del olfato y del tacto)*, de Giuseppe Maria Crespi— el propio Ficacci evite comenzar su reflexión a partir de la constatación de que «es difícil precisar el significado poético exacto de la obra»<sup>27</sup>. Desde luego, a estas alturas parecería evidente que una puntualización como ésta debería poder ser completamente obviada —pues está claro que semejante pretensión no puede ni siquiera aparecer en el horizonte de nuestras aspiraciones— y que de lo que se trataría sería, más bien, de trabajar a partir de esta convicción, no tan dramática al fin y al cabo<sup>28</sup>.

Un caso en el que, en cambio, el razonamiento ofrecido por la ficha sí ha logrado trascender la mera constatación de la ambigüedad temática de la obra, de la variedad de temas o significados posibles, es el representado por el análisis del espléndido lienzo de Ribera, *La bendición de Jacob*, obra cuya inclusión en esta exposición representa a mi juicio un importante acierto<sup>29</sup>. La lectura que Jesús Sáenz de Miera hace de este lienzo se basa en la recientemente formulada por Gabriele Finaldi<sup>30</sup>, y constituye un magnífico ejemplo de cómo una obra puede ser leída de forma sumamente rica y sugerente a partir de unos referentes que no han sido demasiado cultivados —cuando no han pasado simplemente desapercibidos— por los autores que se han aproximado a ella con la voluntad de «interpretarla».

En efecto, Ribera ofrece en esta representación de la escena bíblica de la bendición de Jacob un sutil tratamiento del motivo de los sentidos —y más concretamente, en este caso, de la labilidad de la percepción sensorial—, que con tanta fortuna y originalidad (no sólo iconográfica) había sabido abordar en muchas otras obras, entre las que sin duda destacarían sus series de pinturas. Que en este cuadro la cuestión de los sentidos constituya una referencia «secundaria» es una consideración que en realidad bien poco nos aporta, pues tarde o temprano nos encontraremos con una obra en la que el tema «principal» no estará en absoluto tan claro como aquí, y entonces, ¿de qué nos servirá esa jerarquía temática?, ¿nos ayudará o más bien contribuirá a confundirnos y a despistarnos?

Así, lo importante es el hecho de que aquella referencia está con toda probabilidad presente, y que, en consecuencia, nos interesa reconocerla y estudiarla en relación con las restantes referencias. Exposiciones como la que nos ocupa son, o deberían ser, el marco idóneo para individuar estas alusiones al tema escogido no siempre evidentes a primera vista, y para estudiar sus imbricaciones con otros motivos o temas, para ensayar aproximaciones y lecturas destinadas a reconocer las posibles

tramas de referentes que se entretajan en las representaciones ambiguas, para ver los diversos motivos iconográficos que intervienen en ellas, y establecer así hipótesis respecto de sus interrelaciones, abandonando —y no sólo en la teoría— la pretensión de un significado único y último, monolítico; en definitiva, se trataría de aceptar la realidad del juego en lugar de buscar, a cualquier precio, un resultado, por incierto que éste sea. Por eso, este cuadro de Ribera —acompañado de una interpretación sin la cual, posiblemente, ni siquiera habría llegado a ser incluido en la exposición—, proporciona al espectador y al lector del catálogo una magnífica ocasión para reflexionar sobre la cuestión de cómo sería más sensato y más productivo afrontar la cuestión del «tema» o «significado» de tantas y tantas obras presentes en esta exposición.

### 3

Acabamos de ver que el carácter problemático de la cuestión relativa al «tema» de las obras, y así de la presencia o no en ellas del motivo de los cinco sentidos, se ha revelado conflictivo sobre todo en relación con los contenidos de las fichas del catálogo, pues en realidad la selección de las piezas expuestas lograba sortear el problema acogiendo obras de pertinencia más o menos dudosa, pero en todo caso no claramente inexistente: podía tratarse de referencias lejanas, pero ello —aunque desde luego contribuiría a complicar un poco las cosas— no necesariamente las convertiría en menos oportunas.

Sin embargo, la exposición del Prado —a diferencia de la celebrada en Cremona, cuyo fondo, por lo demás y como ya sabemos, incrementa y en algunos casos completa con acierto— sí presenta un aspecto concreto realmente problemático por lo que se refiere al conjunto de obras expuestas, un aspecto, además, directamente relacionado con la cuestión del «tema» que acabamos de abordar.

Se trata del undécimo apartado, que lleva por título «España», y que supuestamente debería sustituir la novena sección de la exposición italiana, titulada «Naturaleza muerta», puesto que éste es el único epígrafe de la exposición de Cremona que desaparece en la de Madrid, y el que ahora nos ocupa es el único que varía en relación con aquélla. De hecho, ocho de las diez obras incluidas en este apartado son bodegones, pues sólo las dos siguientes se diferencian de esta tipología: *El sueño del caballero*, la famosa pintura de Antonio de Pereda que se encuentra en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y el retrato que Luis Paret y Alcázar hizo de su mujer *María de las Nieves Michaela Fourdinier*, proveniente del Museo del Prado.



Aquí nos interesa tener en cuenta, en primer lugar, que el apartado consagrado a la naturaleza muerta en la exposición italiana era breve, pero notablemente cuidado. La elección de las obras que lo formaban fue bastante rigurosa —advírtase que ni siquiera una de ellas provenía de colecciones o fondos de museos italianos—, y dio como resultado un núcleo sucinto, pero compacto y sin duda muy pertinente, constituido por las siguientes piezas: la *Naturaleza muerta con los Cinco Sentidos*, de Jacques Linard (Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts), *El verano o los Cinco Sentidos*, de Sebastian Stoskopff (Estrasburgo, Musée de l'Œuvre de Notre-Dame), una *Naturaleza muerta como Vanitas*, de Maria von Oosterwijk (Viena, Kunsthistorisches Museum) y la *Naturaleza muerta con Cinco Sentidos*, de Giuseppe Recco (París, colección privada). Gracias a la presencia conjunta de —por ejemplo, y como es relativamente común sobre todo en los bodegones nórdicos— flores, dulces y frutos (intactos, partidos o mondados), partituras, cartas y libros, globos terráqueos, cofres, dameros, frascos con líquidos, cajas, monedas y bolsas, instrumentos musicales, cuadros, espejos, anteojos y catalejos, todas estas pinturas ponen en juego la referencia, más o menos explícita, al motivo de los cinco sentidos<sup>31</sup>. Precisamente por eso fueron seleccionadas para formar un apartado de la exposición celebrada en Cremona.

Ahora bien, en la exposición del Prado no sólo no aparece ni siquiera una de las obras recién mencionadas, sino que la sustitución de un capítulo sobre la «naturaleza muerta» por uno genéricamente titulado «España» ha impuesto la exclusión, tan forzosa como absurda, de los bodegones nórdicos, que brillan por su ausencia en la exposición de Madrid, en la que no encontramos ni uno solo. Por supuesto, no se trata aquí de discutir el interés —o incluso la pertinencia, con toda probabilidad menos evidente— de obras como el espléndido *Bodegón con cardo y zanahorias* de Juan Sánchez Cotán, los diversos floreros de Juan de Arellano o el *Servicio de chocolate y dulces* de Luis Meléndez, pues no cabe duda de que todas ellas constituyen o incluyen, de forma más o menos directa, plausibles referencias al tema de los sentidos, sino de preguntarse hasta qué punto obras como éstas pueden «sustituir», en el conjunto de una exposición consagrada a «Los Cinco Sentidos y el Arte», piezas como las presentes en la exposición celebrada en Cremona.

En efecto, en primer lugar es preciso constatar que, en los bodegones expuestos en el Prado, la presencia del motivo de los sentidos es más bien vaga e imprecisa, o por lo menos escasamente particular o específica de estas obras, pues no encontramos en ellos ni instrumentos musicales, ni anteojos<sup>32</sup>, ni ningún otro elemento que vaya más allá de los comunes en cualquier bodegón de flores —con o sin cartelas—, frutas, verduras o carnes, ni mucho



Figura 4.  
Jacob Jordaens, *La comida de los campesinos* o *Hombre comiendo potaje*, Vaduz, Colección de los Príncipes de Liechtenstein.

menos la presencia conjunta de varios de ellos, que nos permita pensar en una referencia clara a los objetos tradicionalmente establecidos como propios de cada sentido desde un punto de vista iconográfico. Pero es que, además, comprobamos que las propias fichas que los abordan en el catálogo renuncian de forma poco menos que absoluta a estudiar y desarrollar este aspecto de las obras —aspecto que justifica su inclusión en la exposición, evidentemente—, centrándose en otros acaso más relevantes desde un punto de vista genérico o neutral —punto de vista cuya validez, por otra parte, es cuestionada precisamente por exposiciones como ésta—, pero ya abordados con anterioridad en diversos estudios, y en todo caso sin duda

menos oportunos en el marco de esta exposición; en definitiva, llevando a cabo unos análisis muy correctos y bien formulados, pero que prescinden casi por completo de la perspectiva original y novedosa que la ocasión invitaría a adoptar.

Vemos, pues, cómo en esta sección de la exposición celebrada en el Prado, el problema de la indefinición del tema ha permitido que en algunas ocasiones no se sacase verdadero partido de la ocasión que la exposición representaba, cada vez que las fichas han abordado las obras simplemente prescindiendo del enfoque temático que el marco sugería. Ahora bien, si además de este aspecto, sin duda importante, recordamos que —como ya hemos visto— este capítulo ofrece al espectador un conjunto de bodegones a fin de cuentas escasamente significativo por lo que al tema de la exposición se refiere, será interesante observar que este empobrecimiento no se limita estrictamente a la ausencia de una serie de obras concretas —sea las que fueron expuestas en Cremona, sea otras cuya ausencia, precisamente, resulta más relevante y más manifiesta debido a la escasa representatividad de la selección ofrecida<sup>33</sup>—, sino que, sobre todo, implica un punto de incoherencia en una exposición que tiene uno de sus fundamentos precisamente en la coherencia de sus contenidos.

En efecto, desde el momento en que aceptamos como un imponderable la naturaleza necesariamente incompleta de la selección que la exposición nos ofrece, pasamos a considerar la coherencia y la representatividad —esto es, los aspectos que con mayor facilidad deberían poder traducirse en posibilidades de avance en la investigación relacionada con el tema de la exposición— como los valores primordiales de esta selección, y así casi como las exigencias básicas de su sentido o, para decirlo de otra forma, como sus propias condiciones de posibilidad. Por ello, el problema principal que representa el capítulo «España» de la exposición del Prado es que su incoherencia —o composición desequilibrada, o llámasele como se quiera— rompe el carácter unitario de la exposición, su cualidad de propuesta inevitablemente limitada y constreñida, pero dotada de sentido merced al equilibrio y a la armonía significativa de su conjunto.

Así, el desajuste que representa la composición de este apartado nos remite a uno de los aspectos más problemáticos de esta compleja y atractiva exposición. Se trata del riesgo de no esforzarse en ceñirse con el máximo rigor posible a la línea impuesta por el tema que la rige, y, consiguientemente, de privilegiar las obras —por sí mismas o a causa de unas circunstancias determinadas— por encima de su relación con el tema; con toda probabilidad, el origen de este conflicto radica en la dificultad de ajustarse con rigor a algo impreciso, a algo que implica, por su propia naturaleza, un considerable margen de indefinición, como es un concepto o in-

cluso un motivo iconográfico. Sin embargo, no cabe duda de que incluir en la selección un conjunto excesivo de piezas interesantes «por sí mismas», y tan sólo tangencialmente relacionadas con el tema de la exposición —en otras palabras, bajar la guardia del rigor y «aprovechar la ocasión» para exponer obras no del todo oportunas, pero que por un motivo u otro se considera que vale la pena exponer en ese marco<sup>34</sup>—, constituye una tentación tan grande como comprensible, pero también muy peligrosa, porque nos expone a transgredir las normas del juego que nos hemos impuesto, y así a romper unos límites o una coherencia cuya fragilidad se debe, en último término, precisamente a la falta de riguroso ejercicio, única práctica capaz de fortalecerlos.

#### 4

Finalmente, hay un último aspecto —en este caso, básicamente común a la exposición de Cremona y a la de Madrid—, que nos interesa atender aquí, y que en parte también está relacionado con la cuestión de la coherencia que acabamos de abordar. Se trata de la limitación que representa considerar el catálogo de esta exposición como un mero catálogo, es decir, ceñir excesivamente el contenido del catálogo a la realidad del conjunto de obras efectivamente expuestas.

En primer lugar, quizá deberíamos pensar por un momento que es una lástima no aprovechar una ocasión como la que esta exposición representa para ofrecer un resultado permanente más completo y, también aquí, más coherente, que no se ocupase tanto de reflejar la exposición, como de revelar el curso de la investigación y el manejo de fondos de materiales que la han hecho posible. En efecto, si más arriba veíamos que la pretensión de exhaustividad era absurda en el caso de una exposición como la que nos ocupa, y que por ello debería ser en buena medida descartada de antemano —y reemplazada por lo que podríamos llamar una suerte de «coherencia representativa»—, ahora deberíamos puntualizar que esa aspiración a la exhaustividad es un problema falso por lo que se refiere a la exposición, pero verdadero por lo que atañe a su catálogo. Porque si bien es cierto que buena parte de las constricciones que inciden en la selección de las obras que deben ser tenidas en cuenta en relación con el tema de los cinco sentidos se convierten poco menos que en imponderables por lo que respecta a su presencia física en las salas de la exposición, también lo es que estas constricciones desaparecen casi por completo cuando se trata de su mera reproducción en el catálogo.

Sin embargo, esta libertad a la hora de presentar materiales y de relacionarlos en un marco de-

33. En efecto, se da la singular circunstancia de que la incoherencia de este apartado llama directamente la atención sobre la ausencia de las obras que podrían constituirlo —y cuya ausencia de la exposición de Cremona, donde tampoco estuvieron, pasa sin duda mucho más desapercibida (pues no es problemática)—, como por ejemplo la *Naturaleza muerta* de Vincent Laurensz van der Vinne que se encuentra en el Frans Hals museum de Haarlem, la *Naturaleza muerta con tablero de ajedrez* de Lubin Baugin (Louvre, reproducida en la p. 51 del catálogo de la exposición del Prado), o el cuadro de Pierre Subleyras que lleva por título *Les attributs des Arts (Les cinq sens)*, del Musée des Augustins de Toulouse, en el que de nuevo podemos ver vinculadas las distintas artes a los diversos sentidos.

34. Por ejemplo, para revisar ciertas obras tras la exposición de la National Gallery de Londres consagrada al bodegón español o, en el caso de algunos instrumentos científicos (por ejemplo, cat. fichas XII.6 y XII.7) y de algunas porcelanas (por ejemplo, cat. fichas XII.12 y XII.13), para dilucidar cuestiones puntuales o plantear nuevas atribuciones.

35. Entre los catálogos concebidos con este espíritu, podríamos recordar, por ejemplo, en relación con el tema que nos ocupa, los de las exposiciones consagradas a *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas* (Madrid, Museo del Prado, 1992), *Judith Leyster. A Dutch Master and Her World* (Worcester, Worcester Art Museum; Haarlem, Frans Halsmuseum, 1993), así como el de la reciente —citada más arriba— *El bodegón español de Velázquez a Goya* (National Gallery, Londres, 1995). Por lo que se refiere al problema de la naturaleza y de los planteamientos posibles de los catálogos, recuérdese el número de los *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* titulado, precisamente, «Du Catalogue», 56-57 (1996), así como el artículo-resena de Jean-Marc POINSOT, «Ontologies du catalogue», *Critique d'art*, 9 (1997), p. 35-37. Para una reflexión lúcida y polémica sobre esta cuestión, puede verse la voz «Catálogo» en FÉLIX DE AZUA, *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Planeta, 1995.



36. También en este caso la ausencia de esta referencia hace más patente la ausencia de otras obras que presentan la misma iconografía, como por ejemplo, entre las muchísimas que se podrían recordar aquí, las de Pieter Aertsen, la *Vendedora de frutas y verduras*, de Nicolaes van Heussen y Frans Hals (Bridgnorth, Shropshire, Viscount Boyne Collection), *La Gallinera*, de Alejandro de Loarte (Madrid, colección del Duque de Valencia), la *Escena de mercado*, de Juan Esteban (Granada, Museo de Bellas Artes), así como el espléndido *Bodegonero*, de autoría todavía no dilucidada con seguridad (Amsterdam, Rijksmuseum).

37. Concretamente, en la serie de pequeños grabados sobre los cinco sentidos —de iconografía sumamente inquietante— de Cornelis Saffleven, proveniente del Albertina de Viena.

38. Recordemos aquí que tanto la exposición del Prado como ya la de Cremona sí optaron por presentar, exclusivamente en el catálogo, por supuesto, una de las referencias capitales por lo que al tema de la exposición se refiere. Se trata de los tapices de *La dama con el unicornio*, que se encuentran en París, en el Museo de Cluny, y que constituyen —en el catálogo de la exposición del Prado—, un capítulo previo e independiente del resto. Pues bien, mi opinión es que este recurso —con tanto acierto adoptado en el caso de estos maravillosos tapices— sin duda debería haber sido más cultivado.

39. *Los Cinco Sentidos y el Arte*, cat. exp., p. 37.

40. *Los Cinco Sentidos y el Arte*, cat. exp., p. 51.

terminado, que es poco menos que absoluta en el caso del catálogo de una exposición, no ha sido en esta ocasión tan cultivada como habría sido de desear. Y ello a pesar de que, de un tiempo a esta parte, cada vez parece existir mayor consciencia de la conveniencia, cuando no imperiosa necesidad, de trascender la restringida y restrictiva idea de «catálogo», privilegiando la sin duda mucho más rica —y en todo caso menos restringida— de libro o monografía, de documento destinado no tanto a dejar constancia de un evento, cuanto a aprovechar realmente a fondo la ocasión que éste representa, y a ofrecer, en consecuencia, el mejor instrumental para proseguir las investigaciones relacionadas con el asunto abordado<sup>35</sup>.

A pesar de ello, tanto el catálogo de la exposición de Cremona como el de la de Madrid ofrecen una sorprendente escasez de ilustraciones secundarias o de apoyo, hasta el punto de que no sólo la cantidad de obras pertinentes que quedaron finalmente excluidas de la exposición no se traduce más que en una muy modesta selección de reproducciones —la mayor parte de ellas concentrada en los ensayos introductorios—, sino que el catálogo de la exposición española ni siquiera aprovecha las ilustraciones de las obras presentes en la de Cremona y ausentes, en cambio, en la del Prado. Así, el catálogo de esta exposición renuncia a compensar con imágenes la ausencia de ciertas obras que no fueron efectivamente adoptadas de la exposición italiana, y que sin duda comportan la pérdida de una serie de valiosas referencias en relación con la presencia del —o a la referencia al— motivo de los sentidos en el arte.

Más arriba hemos prestado atención al caso del conjunto de bodegones nórdicos que presentaba la exposición italiana y que la española, por los motivos que sea, no incluía; pues bien, parecería lógico que, por lo menos, los mostrase en reproducción, de forma que no fuese preciso recurrir al catálogo de la exposición de Cremona para tenerlos presentes. Y algo muy parecido ocurre, por ejemplo, con obras como la *Vendedora de fruta* de Vincenzo Campi (Milán, Pinacoteca di Brera), cuya ausencia irreemplazada deja fuera no sólo de la exposición, sino también del catálogo, la llamada «pintura de mercado»<sup>36</sup>, o con la singular serie de los cinco sentidos de Pietro Muttoni, o Pietro della Vecchia (Milán, colección privada), que es un magnífico ejemplo, y así una referencia capital, del gusto de cierta pintura barroca por lo grotesco, lo curioso y lo exagerado —en definitiva, por la caricatura—, tendencia que en la exposición española sólo puede ser contemplada en su vertiente nórdica y en el ámbito del grabado<sup>37</sup>, o con el conjunto de porcelanas dieciochescas de Franz Anton Bustelli, que representan escenas amorosas que ponen en juego la referencia a los sentidos —y cuyas iconografías remiten, de hecho, a las tradicionales

de este motivo en los grabados—, o, finalmente, con la serie de alegorías de los sentidos de Pier Francesco Mola proveniente del Palazzo Chigi de Ariccia. Todas ellas son obras significativas que no sólo quedan fuera de la exposición española, sino que ni siquiera aparecen como ilustraciones en su catálogo. Como es natural, el número de obras que, a pesar de haber sido sin duda manejadas durante la etapa de preparación de las dos exposiciones, al final no pudieron ser incluidas en ninguna de ellas, es infinitamente superior al de las efectivamente expuestas, y es por esto que desde aquí no podemos evitar lamentar que ese trabajo previo de rastreo, lectura y presumible inventario no se haya visto más reflejado en el catálogo, de forma que va a seguir siendo absolutamente imprescindible, para todo investigador que desee profundizar en el estudio de la iconografía de los cinco sentidos, remontar cada vez la —hasta esta ocasión, inevitable— dispersión de los materiales ya publicados (por otra parte, tampoco muy abundantes), en especial la representada por los diversos artículos de Carl Nordenfalk<sup>38</sup>.

Otro aspecto que el catálogo de esta exposición renuncia a abordar, a pesar de plantearlo de forma indirecta, es el que se refiere a la relación entre la evolución del estudio y la concepción de los sentidos durante el tardo medioevo y el Renacimiento y la cuestión del naturalismo en el arte occidental de ese período y posterior. En efecto, la exposición presenta dos secciones en las que aparece explícitamente el término «naturalismo» —las tituladas «La apertura al naturalismo: Carracci y Caravaggio» y «El naturalismo en Nápoles y en otras ciudades italianas»—, pero tanto la ausencia de una introducción específica para cada apartado, como la propia naturaleza irregular y en ocasiones algo indefinida de las fichas permiten que, a la postre, la mencionada vinculación termine por ser obviada.

El ensayo de Lubomir Konečný, por su parte, abunda en constataciones del tipo: «todas las representaciones de los Cinco Sentidos citadas hasta este momento forman parte de un vasto contexto filosófico, literario e iconográfico. No sólo en la edad media, sino también a principios del siglo XVI, ese contexto estaba definido sobre todo por relaciones enciclopédicas y didácticas entre las percepciones sensoriales y las otras formas del conocimiento»<sup>39</sup>, o como: «No puede negarse que la poderosa revalorización de los sentidos impulsada por la física y la psicología de los siglos XVII y XVIII se proyectó en la urgencia y la seriedad con que fue afrontado el tema en las artes figurativas»<sup>40</sup>, pero en conjunto no trata en ningún momento asuntos que vayan más allá de la relación entre las representaciones de los sentidos en sí —esto es, una cuestión estrictamente iconográfica—, o a lo sumo de las teorías antiguas o medievales de los sentidos, tanto desde puntos de vista psicológicos como literarios o éticos



41. Algunos textos fundamentales por lo que a estas cuestiones se refiere podrían ser los siguientes (algunos de ellos son citados por la bibliografía del catálogo, otros no): David C. LINDBERG, *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*, Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1981 (1976); David C. LINDBERG, Nicholas H. STENECK, «The Sense of Vision and the Origins of Modern Science», en A.G. DEBUS (ed.), *Science, Medicine and Society in the Renaissance: Essays in Honor of Walter Pagel*, Nueva York: Science History Publications, 1972, 2 vols., vol. I, p. 29-45; David SUMMERS, *El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética*, Madrid: Tecnos, 1993; Katherine H. TACHAU, *Vision and Certitude in the Age of Ockham. Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics 1250-1345*, Leiden-Nueva York-Köbenhavn-Colonia: E.J. Brill, 1988; Hans BLUMENBERG, *The Genesis of the Copernican World*, trad. de Robert M. Wallace, Cambridge (Mass.)-Londres: MIT Press, 1987 (especialmente la parte vi, p. 615-685: «Vision in the Copernican World»).

42. Acaso en la exposición del Prado esta ausencia sea aún más llamativa e inexplicable, debido a la inclusión de dos nuevos textos: los breves «Sentir que sentimos», de Emilio Lledó, y «Verdad y mentira de los cinco sentidos», de Fernando Checa.

43. En efecto, téngase presente la importante presencia de la referencia a los sentidos en los primeros escritos importantes de Estética —de Herder, de Kant, de Hemsterhuis, de Baumgarten, de Mendelssohn, de Hegel, por ejemplo—, así como, por qué no recordarlo aquí, en no pocos de los que podemos considerar como fundacionales de la propia Historia del Arte (recordemos, por ejemplo, la dualidad táctil-óptica planteada por Hildebrand y desarrollada por Wölfflin).

44. Acerca de estas cuestiones es obligado recordar la obra de David SUMMERS citada en la nota 41, *El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética*. Asimismo, me permito remitirme a mi reseña «Para una genealogía de la estética», *La balsa de la Medusa*, 41-42 (1997), p. 165-173.

co-religiosos. Sin embargo, resulta tan llamativa como significativa la ausencia de algún tipo de reflexión que trate de abordar la dimensión intrínsecamente psicológica —en el sentido antiguo del término, por supuesto, que engloba el estudio del fenómeno de la percepción en general— de los valores que caracterizarán la nueva pintura naturalista, y que tan a menudo se nos argumentarán en términos, por ejemplo, de óptica, o lo que en la época era lo mismo, de fisiología de la visión.

A mi modo de ver, el título de «Los Cinco Sentidos y el Arte» parecería invitar a reflexionar, además de acerca de la representación de los sentidos en las artes, también sobre el proceso que, a partir de la baja edad media y en función de un complejo núcleo de factores —entre ellos podríamos destacar el renovado vínculo entre conocimiento y percepción, o la concepción de la belleza como conformidad con el alma humana—, da lugar a la paulatina preeminencia de unos determinados ideales o modelos artísticos y, al mismo tiempo, a un importantísimo replanteamiento del sistema de las artes tradicional. Este replanteamiento, que tiene como base necesaria lo que conocemos como naturalismo artístico, representa una de las manifestaciones más importantes de la cosmovisión moderna —y, como tal, se halla estrechamente vinculado a la constitución de las categorías principales de la misma—, y tendrá una de sus bazas más sólidas precisamente en su justificación y argumentación psicológica. En otras palabras, podemos decir que la propia noción moderna del arte —y no sólo su justificación o su discurso «teórico»— se ha forjado en relación acaso no muy clara todavía, pero sin duda alguna sí muy directa a la evolución de la concepción de los sentidos, de la percepción y de su lugar en el ámbito de la experiencia humana<sup>41</sup>.

En concomitancia con este asunto surge también otro ámbito omitido o, por los motivos que sea —aunque con toda probabilidad por los mismos que ocurría lo que acabamos de ver, esto es, por una concepción notablemente reducida del objeto propio de la Historia del Arte—, descuidado en el apartado de ensayos del catálogo de la exposición, tanto de la italiana como de la española<sup>42</sup>. Se trata del estudio de la presencia del motivo de los sentidos, principalmente en la teoría del arte renacentista, barroca e incluso tardobarroca o dieciochesca —esto es, ya en el complejo ámbito de transición hacia la constitución de la Estética moderna<sup>43</sup>—, pero también en los escritos de épocas anteriores vinculados a las artes o a la belleza.

En relación con la cuestión del naturalismo apuntada más arriba, por ejemplo, no cabe duda de que el lenguaje de la psicología, y en especial el propio de los estudios de la percepción y la sensibilidad, tuvo un papel decisivo en la paulatina formación del lenguaje específico de la teoría del arte —que, a su vez, y a pesar de que tan a menudo

parece olvidarse, constituyó la base sobre la que se construyó el de la Estética filosófica—, precisamente a medida que ese arte evolucionaba hacia el modelo de representación naturalista. En efecto, podemos seguir el rastro del vocabulario heredado o adoptado de la psicología antigua y medieval en innumerables textos de teoría artística, tanto por lo que se refiere, por ejemplo, a la relevancia de los escritos de óptica para las investigaciones sobre la *dolce prospettiva*, como por lo que atañe a la compleja relación entre la naturaleza de la imitación o de la invención y los intentos de comprensión del llamado «sentido común»<sup>44</sup>.

Pues bien, para terminar, debemos tener presente que la ausencia —en la organización de la exposición que nos ocupa— de una reflexión sobre estos argumentos no es un asunto tan baladí como, por desgracia, todavía podría parecer a no pocos historiadores del arte. Y es que si uno de los principales inconvenientes a los que esta exposición ha tenido que hacer frente ha sido, como hemos visto, el relativo a la indefinición de su tema, no podemos olvidar que esta indefinición radica, en último término, en el hecho de que es prácticamente imposible considerar el tema de los «cinco sentidos» tan sólo desde un punto de vista estrictamente iconográfico; en primer lugar porque, desde semejante punto de vista, este motivo tiene, al igual que tantos otros, unos límites muy borrosos —circunstancia que, por supuesto, las propias obras aprovechan y cultivan con notable sabiduría—, y, en segundo lugar, porque uno de los atractivos de seleccionar y estudiar un conjunto de obras adoptando como guía el tema de los sentidos es precisamente la posibilidad de tomar en consideración una amplia gama de representaciones que tienen en común no tanto un «motivo iconográfico», cuanto una referencia —que puede darse de forma extraordinariamente variada— a un argumento mucho más genérico y abierto.

Ahora bien, el resultado de no aceptar las implicaciones de esta aproximación al motivo de los sentidos más allá de su carácter estrictamente iconográfico —que es lo que, como hemos podido comprobar, lamentablemente se ha llevado a cabo en las exposiciones de Cremona y de Madrid—, da lugar a una serie de problemas, complicaciones e incongruencias que inciden de forma claramente negativa en la exposición resultante, desde su montaje —articulado en unas secciones que resultan inevitablemente arbitrarias, debido a que no se fundamentan en ningún discurso claro, sino más bien en unas categorías excesivamente simplistas que de bien poco sirven en el presente caso, y que desde luego no logran organizar una variedad de materiales que de ambiciosa pasa a ser excesiva, desde el momento en que se escapa de las manos—, hasta su catálogo, en el que el lector tiene la triste impresión de que la mayor parte de las fichas que

funcionan de forma realmente satisfactoria son precisamente las que no abordan para nada la presencia en las obras estudiadas del motivo de los sentidos (por ejemplo, casi todas las del capítulo titulado «España», o las de los instrumentos científicos).

Por todo ello, al final es difícil no sacar la conclusión de que la exposición «Los Cinco Sentidos y el Arte» no ha llegado a constituir una propuesta tan elaborada, tan completa y tan rica en hipótesis y en ideas como habríamos deseado quienes sentimos el más vivo interés por el asunto que abordaba<sup>45</sup>. Así, tras recorrer con cuidado las salas y, sobre todo, tras leer con atención los catálogos, la impresión que se tiene es que la ocasión sólo se ha sabido aprovechar a medias, y que —a pesar de su indudable atractivo, que estaría garantizado por la mera presencia de una serie de obras excepcionales— la iniciativa ha cuajado en una exposición más sugerente y, digamos, agradable y estimulante, que en una propuesta realmente seria y provechosa desde un punto de vista científico.

¿Por qué, entonces, desde aquí deseo proponer que a pesar de todo se haga una valoración positiva, e incluso sumamente positiva, de esta exposición? Pues por la misma razón por la que un soneto mediocre puede decirnos más de la poesía que uno perfecto, o por la que la prohibición de una exposición supuestamente provocadora por parte de una autoridad reaccionaria puede decirnos más del arte que la libertad absoluta para exponer lo que se quiera. Es decir, porque estas poco afortunadas situacio-

nes nos proporcionan una excelente oportunidad para comprender la naturaleza de lo que nos ocupa, y sobre todo para contemplar con una nueva mirada nuestra situación y ver qué falla en ella, qué nos falta y qué nos sobra. Y esta original exposición, de corte heterodoxo y de arriesgada organización —y que de verdad es ambas cosas, siempre y cuando no se quiera contemplar como un mero agregado de obras de calidad—, nos ofrece una magnífica, una espléndida ocasión para darnos cuenta de que a la Historia del Arte en su estadio actual todavía le faltan los recursos necesarios para enfrentarse de forma realmente airosa a la organización de este tipo de exposiciones. En primer lugar, porque todavía tenemos una concepción excesivamente restringida del objeto de nuestros estudios —seguimos pensando demasiado en la Historia del Arte como una historia de las imágenes—, y en segundo lugar, porque las grandes lagunas de conocimientos «positivos» que sufrimos todavía nos permiten mantener viva la esperanza —negada en la teoría, pero cultivada en la práctica— de una comprensión exhaustiva de nuestro objeto. Todas estas barreras caerán, por supuesto, a medida que nuestra disciplina, aún joven y lozana, madure y gane en sabiduría. Entonces, dentro de un tiempo, cuando se vuelva a organizar una exposición sobre «Los Cinco Sentidos y el Arte», quizá la ocasión sirva un poco más para conocer el asunto estudiado, y un poco menos para conocernos a nosotros mismos.

45. Un breve comentario merece la bibliografía de los catálogos, que es considerablemente completa por lo que al tema se refiere, pero que en cambio presenta una elevadísima, y prácticamente inaceptable, cantidad de ausencias por lo que atañe a la presencia de la referencia completa, en la bibliografía final, de las obras citadas en la nota bibliográfica correspondiente a la ficha de cada pieza, como podrá comprobar cualquier investigador que pretenda servirse de aquellas referencias.

En todo caso, también podemos aprovechar la ocasión para completar un poco el apartado bibliográfico final, por lo que atañe a ciertas ausencias puntuales relacionadas con el tema de la exposición, y no con las obras expuestas. Para empezar, podemos recordar alguna monografía relevante que, a pesar de estar consagrada al estudio de la relación entre los sentidos y el arte, no aparece mencionada, como por ejemplo la de Lamberto PIGNOTTI, *I sensi delle arti. Sinestesia e interazioni estetiche*, Bari: Edizioni Dedalo, 1993, o la de Walter PAPE, Frederick BURWICK (eds.), *Reflecting Senses: Perception and Appearance*

*in Literature, Culture, and the Arts*, Berlín-Nueva York: W. de Gruyter, 1995; asimismo, también debería ser recordada una obra fundamental respecto del tema de la visión en el siglo XIX: Jonathan CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.), Londres: MIT Press, 1990 y acaso también otra sobre los sentidos y el arte contemporáneo: Mario BORILLO, Anne SAUVAGEOT, *Les cinq sens de la création: art, technologie, sensorialité*, Seyssel: Champ Vallon, 1996. Por otra parte, tampoco aparecen citados algunos artículos de variada relevancia por lo que se refiere a la presencia del motivo de los sentidos en el arte, como por ejemplo el de Jacques VILAIN, «A propósito de L.-J.-F. Lagrenée», *Archivo español de arte*, XLVII, 188 (1974), p. 404-406, o el de Gino CASA-GRANDE, Christopher KLEINHENZ, «Literary and Philosophical Perspectives on the Wheel of the Five Senses in Longthorpe Tower», *Traditio*, XLI (1985), p. 311-327, y lo mismo ocurre con otros ensayos sobre motivos de orden más teórico —filosófico o

filológico— a pesar de que sí encontramos citados otros de idéntica naturaleza; entre éstos, recordemos por ejemplo el de Thomas FRANGENBERG, «Perspectivist Aristotelianism: Three Case-Studies of Cinquecento Visual Theory», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54 (1991), p. 137-158, el de Cynthia FREELAND, «Aristotle on the Sense of Touch», en Marta C. NUSSBAUM, Amélie OKSENBERG RORTY (eds.), *Essays on Aristotle's De Anima*, Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 227-248, el de L. CILLERUELO, «Teoría agustiniana de la sensación», *Revista de psicología general y aplicada*, III, 5 (1948), p. 51-86, el de Harri MEIER, «Die Benennung der fünf Sinnesvermögen. Über Stilstufen des lexikalischen Ausdrucks», *Romanische Forschungen*, 91, 1-2 (1979), p. 50-78, o el de Robert BOSSUAT, «Jean Gerson et la moralité "Du Cœur et des Cinq Sens"», en AA.VV., *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner*, Ginebra: Slatkine Reprints, 1974, p. 347-360. Por último, debemos tener presente que la bibliografía del catálogo

español no menciona algunas traducciones importantes, que a nuestro juicio no deberían haber sido olvidadas, como la de la obra de Ludwig SCHRADER, *Sensación y sinestesia. Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa*, trad. de Juan Conde, Madrid: Gredos, 1975.