

FILOLOGÍA Y PINTURA CONCEPTUAL: ANÁLISIS DE DOS OBRAS DE HILARIO BRAVO

PHILOLOGY AND CONCEPTUAL PAINTING: ANALYSIS OF TWO WORKS BY HILARIO BRAVO

ANGÉLICA GARCÍA MANSO

FRANCISCO JAVIER TOVAR PAZ

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Resumen: La creación pictórica de Hilario Bravo responde a una reflexión sobre la escritura, sobre la capacidad del arte pictórico para convertirse en texto y, a la inversa, acerca de las formas de los alfabetos y las lenguas que estos vehiculan. Se analizan las obras *Fontis patet* (2014) y "El tríptico de Freya" (2017) a partir de las expresiones en latín presentes en las mencionadas pinturas. Se concluye que el pintor utiliza la reflexión sobre la escritura como una exégesis conceptual del paisaje o entorno en tanto las variaciones lingüísticas en los lemas (en lengua latina en las obras estudiadas) suponen un esfuerzo hermenéutico de los cambios que se descubren en el hábitat objeto del cuadro.

Palabras clave: Pintura conceptual; Hilario Bravo; Pintura y escritura; Lemas latinos en la pintura; Claves filológicas.

Abstract: Hilario Bravo's paintings are a reflection on writing, on the capacity of pictorial art to become text and, conversely, on the forms of alphabets and the languages they convey. The works *Fontis patet* (2014) and "Triptych about Freya" (2017) are analysed on the basis of the Latin expressions present in the aforementioned paintings. It is concluded that the painter uses the reflection on the writing as a conceptual exegesis of the landscape or environment in as much the linguistic variations in the lemmas (Latin lemmas in the studied works) suppose a hermeneutic effort of the changes that are discovered in the habitat object of the painting.

Keywords: Conceptual painting; Hilario Bravo; Painting and writing; Latin lemmas in painting; Philological keys.



INTRODUCCIÓN: LO ALFABÉTICO Y LO FILOLÓGICO EN LA CREACIÓN CONCEPTUAL DE HILARIO BRAVO

La poética pictórica de Hilario Bravo (Cáceres, 1955) se adscribe en líneas generales al movimiento conceptualista (descrito en Morgan, 2003). Qué duda cabe de que su obra responde al eclecticismo contemporáneo y de que en su trayectoria convive una formación autodidacta en el ambiente artístico del País Vasco de los años setenta y primeros ochenta del pasado siglo con sus relaciones con Extremadura, de donde procede y cuyo entorno le sirve de respaldo creativo (Lozano Bartolozzi, 2008a y 2008b). Pero es en el marco de la estética conceptual en la que el artista reflexiona acerca de las formas de escritura y su historia a la vez que integra diseños alfabéticos y palabras y expresiones en sus trabajos (también conforme a prácticas artísticas contemporáneas que recurren a la tipografía como *leit-motiv*; Huerta, 1994; Satué, 2007). El formato textual acompaña a Hilario Bravo desde sus inicios, como parte de una obra que tiene también referentes literarios y contenidos mitológicos a partir de escritos propios o como apoyo visual de escritos ajenos. Así, por poner únicamente dos ejemplos, el artista cuenta con publicaciones como *Las cuentas de Caronte* (Bravo, 2001) en la que se alterna la ilustración de su lectura de la catábasis infernal de Virgilio y Dante a la vez que aporta reflexiones propias y textos *ad hoc*; o *Tempus Amoris*, con textos de Jorge Manrique, Juan Ramón Jiménez o las jarchas mozárabes (Bravo, 2010).

Al margen de la presencia de expresiones escritas (páginas insertas, inscripciones reproducidas, expresiones de palabra de las figuras representadas, etcétera) en la Historia de la Pintura ha sido ya en el siglo XX cuando el movimiento de la Bauhaus integró el diseño del alfabeto como un proyecto a la vez arquitectónico y pictórico, lo mismo que hace con la propia arquitectura, que convierte en pintura artística. No será hasta el movimiento constructivista –con un peso especial en el ámbito ruso– cuando ya no el diseño sino la letra, más allá del caligrama o *technopaegnia* (es decir, más allá de la figuración mediante letras), adquiere entidad de foco de la obra. Pero es el movimiento informalista, con el pintor Antoni Tàpies como uno de los referentes más precisos en España al respecto del recurso al alfabeto, el que hace que la propia forma de la letra se convierta en tema central de su pintura, devuelta de alguna manera a los orígenes ideográficos de la escritura y con una ausencia total de claves cabalísticas (propia de la tradición hebraica, donde la letra oculta un sentido en su forma). En fin, la letra emborronada constituye una de las claves de la estética “*décollage*” que caracteriza en buena medida la perspectiva de Wolf Vostell. Se trata de cuatro referentes (Bauhaus, constructivismo, informalismo y “*décollage*”) que el siglo XX aporta a Hilario Bravo y que este conoce y maneja en su reflexión sobre la escritura y el alfabeto. A su vez, sus propuestas plantean una reflexión que el artista aborda desde perspectivas conceptuales, es decir, mediante la devolución de la representación hacia una idea esencial o subyacente, sin la que la creación

artística carece de sentido. El propio Hilario Bravo hace una elocuente declaración de principios a este respecto en la serie “Las paredes de la idea”, en los siguientes términos (Bravo, 2014): *“Cabezas o Las paredes de la idea es una serie de obras con las que se quiere analizar un cuestionamiento ideal donde la apertura a nuevos planos, junto a la imagen y la palabra, tomen el protagonismo, en base al siguiente planteamiento esencial: Excavar en la superficie del plano como quien excava en su propia mente, es decir, hurgar en las ideas fundamentando una arqueología del pensamiento. (...). La superficie o plano pictórico muestra la proyección del pensamiento tiñéndolo con pintura y/o adhiriéndole nuevos planos de objetos, pero ¿qué sucede tras esa superficie? La idea en su recorrido encuentra un plano, quizás las paredes del pensamiento en la dinámica del vacío extrínseco. Es una presencia frente a la oscuridad neutra exterior”*.

Como ejemplo de síntesis conceptual, una de las marcas presentes en parte de la producción de Hilario Bravo viene ocupada por la composición en forma de anagrama AX, de carácter fuertemente enigmático salvo que se considere la evolución en la trayectoria pictórica del artista. Se trata de una sigla que aparece en numerosas obras de la última etapa del pintor, entre las que se cuenta una de las obras objeto de análisis en el presente estudio, en *“Fontis patet”* (2014). AX hunde sus formas en formas del paisaje (montañas y valles) y, sobre todo, cuaja en series de obras como las de *“Puertas del sueño”* y *“Semántica Cautiva”*, ambas del año 2004. Así, pinturas como *“Pizarra del tiempo curvo”* (2004) y *“Trazos en el agua”* (2004) modelan los motivos paisajísticos con los de la escritura al proponer imágenes como inscripciones epigráficas en los que el entorno natural posee trazos de índole diversa (Castro, 2004), entre los que se cuentan formas que se asemejan al alfabeto latino. De hecho, Hilario Bravo se inspira en pizarras visigóticas (Díaz y Díaz, 2005), en las que descubre rasgos lineales o curvos que son los que plasma en el lienzo. Letras importantes a este respecto son, según hemos señalado, la A y la X (también la Y por sus connotaciones tanto arbóreas como de simbolismo femenino y de vasijas o copas).

Pero son pinturas de la serie *“Puertas del sueño”* las que delimitan de forma precisa el sentido señalado a partir de obras como, entre otras y por señalar únicamente dos, *“Puerta de la escritura”* y *“Puerta del principio y fin”*, ambas del año 2004. La primera de las citadas reúne los elementos epigráficos señalados con forma de escudo, con diferentes cuarteles, sobre todo en su margen superior, precisamente en la franja que ocupan las letras A y X. Por su parte, *“Puerta del principio y fin”*, además de responder a una inspiración en las estelas funerarias prerromanas de la colección del Museo de Cáceres –con el motivo iconográfico del escudo en forma de corona circular como cita expresa de los atributos de los guerreros a los que se refieren las estelas–, ofrece la clave semántica de la A como principio y de la X como especie de *sui generis* omega, toda vez que implica la depuración absoluta de lo alfabético, sea en las incisiones de las pizarras (como en la serie *“Semántica Cuántica”*) sea en las formas de *“runas”* que comenzarán a ser invocadas por Hilario Bravo en obras posteriores y que reaparecen en el *“Tríptico de Freya”*, que se va a analizar en epígrafes posteriores. En

esta misma línea, en series como “*Tempus amoris*”, el anagrama AX se integra perfectamente en obras como, por poner un único ejemplo, la pintura “Tierra de barros” (2010).

Como demostración acerca de que la historia de la escritura es también la forma de los soportes y de sus formas o grafismos, en la obra de Hilario Bravo se descubren continuas referencias a las manifestaciones ideográficas, pictográficas, cuneiformes, jeroglíficas, silábicas, rúnicas, etcétera, que, por separado y combinadas entre sí, se convierten en motivos centrales de sus pinturas.



Fig. 1: Puerta del principio y fin (2004).

Acrílico, carboncillo y collage sobre tela.

Por consiguiente, entre las claves de la pintura de Hilario Bravo se cuenta la reflexión sobre la escritura, la cual, según apreciaremos, en ocasiones deriva en poética filológica (también como metáforas: Alfonso, 2004). En el presente estudio se contextualizan y analizan algunas de las obras más importantes de Hilario Bravo en las que está presente el elemento filológico como clave hermenéutica de estas. Un ejemplo preciso se aprecia en el recurso a la *emendatio* o “corrección”, tal como aparece plasmada de forma significativa en uno de los paneles de la serigrafía “Dríada, la ninfa sedienta”, el dedicado al río Tajo (García Manso, 2008; Lozano Bartolozzi, 2012). Pues bien, al margen de otros motivos sobre la evolución de la escritura, la palabra Tajo se representa como una tacha-

dura en la A y una sobrecorrección como E, configurando una especie de palimpsesto (según conceptualiza Genette aplicado a la creación literaria; Genette, 1989) a partir de un aparente *lapsus calami* que, en realidad, ofrece dinamismo conceptual a la creación, toda vez que el río Tajo, una vez que atraviesa la frontera española, se transforma en Tejo, en su nombre en portugués.

La tachadura se convierte en elemento filológico sobre cómo las lenguas cambian el paisaje y, por consiguiente, también sobre cómo varía su tratamiento pictórico. De ahí que Hilario Bravo rompa de continuo en sus creaciones las palabras, las invierta, escriba del revés o de derecha a izquierda, en vertical o a base de porciones o fragmentos. Pero también es importante la lengua concreta, según se demuestra con el paso del español al portugués y que tiene una especial incidencia en lo que se refiere a la lengua latina. Se trata de una lengua clásica cuya presencia en las obras de arte aporta tradicionalmente un marchamo cultista, de tradición academicista, de alusiones a tópicos temáticos, o con un tono predominantemente irónico. Ciertamente, la tradición cristiana en la Historia de la Pintura occidental y el movimiento humanista, además del uso del latín como *lingua franca*, como vehículo mitológico y, sobre todo, con un litúrgico en el catolicismo hasta mediado el siglo XX, han facilitado el recurso a series de obras y títulos concretos en dicha lengua. Prueba de ello es la importancia de los emblemas de Alciato desde el Renacimiento, los lemas que emplea Goya en sus grabados o, en fin, por hacernos eco de un tercer ejemplo, la pintura prerrafaelita de carácter mitológico. No obstante, en el arte contemporáneo el recurso al latín es más deliberado y, por ello, elocuente y significativo, más allá de los aspectos tradicionales que se acaban de señalar.

En relación con la lengua latina en sí, Hilario Bravo demuestra un dominio suficiente como para jugar de manera creativa con esta (dominio al que se añaden sus conocimientos mitológicos e iconográficos relacionados con el mundo antiguo), de forma que, aunque no sea experto, sí parece haber asimilado la cultura clásica como parte ineludible de la formación humanística en general y artística más en concreto, si bien esta no la haya adquirido de forma establecida académicamente. Dicho dominio se aprecia incluso en alguna de sus primeras series, caso de "*Opus lucis*" (Cano *et al.*, 1997; Campo, 1997; Logroño, 1997), la cual, en la misma línea doctrinal que la posterior "Las paredes de la idea", se abre al doble sentido del caso genitivo *lucis*, como "Obra que ilumina" y "Obra iluminada", en calidad de los usos del genitivo con funciones morfosemánticas como caso con sentido objetivo o subjetivo. Y es que el genitivo funciona respecto del sustantivo al que acompaña como el sujeto o el objeto respecto del verbo. Así, en "Las paredes de la idea", Hilario Bravo expresa en su blog el viaje de ida y vuelta de la creación, desde el pensamiento a la creación y a su retorno: la mente ilumina el entorno para transformarlo en arte y, al tiempo, es el arte el que enciende el proceso de pensamiento.

No obstante, "*Opus lucis*" es el nombre de una "serie"; según sucede también en otras como "*Ut natura*" (2009) o "*Tabula coeli*" (2018), o en exposi-

ciones recopilatorias como *“Tempus amoris”* (2010). Por lo demás, *“Ut natura”* es el título de una serie que juega con la confusión que se genera a partir de un célebre lema de la horaciana *Ars Poetica* o *Epístula ad Pisones* que ha influido en la estética occidental y su tradición desde sus orígenes clásicos. Se trata de *“ut pictura poesis”* (la creación poética es semejante a un lienzo); el paisaje es el que lleva a Bravo a definir la pintura como *“ut natura”*: semejante a la naturaleza, a la realidad.

1. HIPERCORRECCIÓN Y RECONVERSIÓN: CLAVES FILOLÓGICAS DE LA PINTURA *FONTIS PATET*

Fontis patet (2014) es una pintura de la serie “Las paredes de la idea”, serie también conocida como “Cabezas”, en la que el artista desarrolla una reflexión sobre el fuego como metáfora del pensamiento y de la creación (Fernández Campón, 2014). En efecto, en el cuadro objeto de análisis aparece una cabeza al tiempo que un extraño árbol-fuente del que emanan, como árbol, ramas y frutos, y como fuente, chorros de líquido y destellos o pequeñas señales de fuego. Las emanaciones superan por arriba el marco interior, que solamente tiene borde, además de en las partes superior e inferior, a su derecha. Como un sello aparece el anagrama AX, en tanto la expresión que desglosa la obra y que le da título ocupa dos líneas en el ángulo inferior derecho, con las dos palabras, si bien se alternan mayúsculas y minúsculas y colores blanco y negro; por lo demás, la letra O aparece como un agujero y la letra T es objeto de una reescritura, previa tachadura y rotura, dado que, según se aprecia, previamente se había escrito la letra S.



Fig. 2: *Fontis patet* (2014).

Lápiz, pan de oro, acrílico, carboncillo y collage sobre tela.

Las siglas AX junto a la expresión en latín, denotan el carácter trascendente o, por así decir, escatológico en un sentido religioso que Hilario Bravo preten-

de conferir a la obra, un tono que se aprecia en el carácter severo y demacrado que aporta el rostro, que parece tener erosiones cutáneas y heridas sin cicatrizar del todo, con un aspecto sufriente. En efecto, la expresión “*fons patet*” procede de la hímica medieval, de un poema dedicado a la figura penitente de María Magdalena, más concretamente del verso *O fons patet indulgentiae* (Raby, 1966): es la fuente del perdón la que extiende sus aguas. Ahora bien, cabe preguntarse por la identidad del rostro, de un hipotético varón, que puede representar tanto lo referido en el pasaje evangélico en el que Jesús perdona a una mujer (*Lc 7, 36-50*) que se suele identificar tradicionalmente con María Magdalena en casa del fariseo Simón, o como proyección de la figura de la mujer bíblica hacia la representación de un hombre.

Por lo demás, la fuente del perdón aparece conceptualizada en Hilario Bravo como el tronco de un árbol –en el que incluso se aprecian formas de raíces– del que emergen ramas blancas y negras (como las letras de la expresión *Fontis Patet*) y frutos dorados, puntos de luz o bolas de fuego como estrellas fugaces. Es más, uno de dichos puntos de fuego unge el rostro, tratándose de uno de los motivos recurrentes en las pinturas de la serie.

De esta forma y de manera simultánea, el artista sintetiza los motivos del árbol y la fuente, los cuales, en la tradición religiosa, se suelen presentar como “árbol de la vida” y “fuente de la vida”. En efecto, desde el Génesis se impone el perdón al haber tomado el ser humano frutos del árbol prohibido, del árbol del conocimiento. Por su parte, la fuente de la vida en la iconografía de la pintura religiosa –presente, por ejemplo, en el “Políptico del cordero místico” o “Políptico de Gante”, de Jan Van Eyck (1432; Sint Baafskathedraal, Gent)– se asocia a la pila bautismal que purifica de la expulsión del paraíso, tal como marca iconográficamente la conocida pintura de Masaccio –*Cacciata dei Progenitori dall’Eden* (1425, Santa Maria del Carmine, Firenze)–, motivo del cual procedería el gesto compungido y la voz en forma de vibraciones de sonido dibujados como rayas oscuras que puede estar citando Hilario Bravo.

No obstante, más allá de hipotéticas reminiscencias, el tema del perdón –o, por así decir, el acto de corregir– está presente en la pintura objeto de análisis. De ahí la importancia filológica de considerar la forma en que se aborda la expresión “*fontis patet / fons patet*”. Y es que, como si se tratara de un palimpsesto, el artista plasma como subyacente la expresión “*Fons patet*”, que el pintor borra para que la lectura que predomine sea “*Fontis patet*”. Se trata de una hipercorrección sobre una expresión acertada (lo correcto desde un punto de vista lingüístico es “*Fons patet*”) que mediante el tachado y retoque se torna errónea, salvo en la lengua latina vulgar (es decir, la expresión oral que derivará en las lenguas románicas), lengua en la que se tiende a generar en la tercera declinación nuevos nominativos en aquellas palabras que tienen distinto número de sílabas entre dicho caso y el acusativo o el genitivo. Es el caso del monosílabo *fons*, frente a los disílabos *fontem* en caso acusativo o caso universal o *fontis* en caso genitivo. De hecho, en español es una palabra bisílaba.

Hilario Bravo convierte en conceptual la disparidad lingüística en correspondencia con el tema general de la pintura. Su reflexión conduce hacia la clave moderna de la palabra *fontis* por encima de la forma apropiada. En otras palabras, de alguna manera, la propuesta del pintor procede mediante la reivindicación de la imperfección sobre la corrección, del conocimiento sufriente sobre la beatitud. Ciertamente, la inspiración bíblica, tanto en lo que se refiere al texto como al conjunto de la pintura, responde a una pauta que comienza a ser habitual en diálogo con claves de lectura paganas o mitológicas, en su producción más de la última década.

2. EL TRÍPTICO DE FREYA O TRES RUNAS CON LEMAS EN LATÍN



Fig. 3: Runa 5 (*Ad te*) (2016).
Óleo, carboncillo, pan de oro y
collage sobre tela.

Aunque el *Tríptico de Freya* (2017) no se inscribe en la serie “*Tabula coeli*”, comparte con esta motivos que delatan la simultaneidad de proyectos y, de alguna manera, unas claves conceptuales y hermenéuticas paralelas. En efecto, una pintura de la serie “*Tabula coeli*” como “*Ad te*” (2018), aunque se trata de una “caja” que no pertenece al tríptico, presenta un formato concomitante incluso en lo que se refiere a su tratamiento filológico, pues presenta y aborda un sintagma preposicional que procede del salmo bíblico número 130, en la versión latina de mayor difusión, conocido como “*De profundis*”: *De profundis clamavi ad te*, con una enorme tradición cultural y manifestaciones en todas las artes, además de ofrecer paralelo textual con la pintura *Fontis patet* que acaba de ser objeto de examen. Es más, el texto en sí denota una caída y la elevación de la mirada que Hilario Bravo desgaja, de un lado, con la preposición *ad* en la parte superior de la pintura y, de otro, en un plano más bajo, el pronombre *te* desmembrado en una lluvia de meteoritos que adopta las formas de runas y cazoletas u oquedades en restos arqueológicos en piedra. Es más, en consonancia con ello, el *Tríptico de Freya* también lleva el nombre de *Runas VIII, IX y X*.



Fig. 4: Tríptico de Freya (2017). Runa IX (*Ubi est?*) (derecha). Óleo, carboncillo y collage sobre tela. Runa VIII (*In oculis lux*) (centro). Óleo, carboncillo y collage sobre tela. Runa X (*Et tamen stellae*) (izquierda). Óleo, carboncillo, pan de oro y collage sobre tela.

El título de *Runas* para el tríptico concuerda con la interpretación desde la perspectiva de la escritura y los alfabetos antiguos. No obstante, llama la atención que se trate de una figura del panteón de divinidades nórdicas que, en lo que a la pintura occidental se refiere, apenas ha merecido la atención del movimiento prerrafaelita, con un cuadro del pintor irlandés James Doyle Penrose (circa 1912, en: Donald A. Mackenzie, *Teutonic Myth and Legend*, London: Gresham, 1912). En dicha pintura, al margen de que evita los elementos iconográficos propios de la deidad como las diferentes figuras de animales que le acompañan u otros atributos de armas (a los que tampoco atiende Hilario Bravo), destaca el gesto de desprenderse del collar o cómo el broche del cinturón ocupa el centro del cuadro, además del entorno de flores silvestres según se acerca descalza hacia la orilla de un entorno acuático. Las cuentas del collar, el broche o los pétalos parecen desprenderse en la propuesta de Hilario Bravo en referencia a esta pintura sobre la diosa nórdica del amor, sobre una Venus. De hecho, los colores rojos implican esta clave de inspiración.

En fin, las tres pinturas desglosan tres expresiones latinas, que el propio artista, a la vez que desarrolla los lemas presentes en el tríptico, ha explicado en los siguientes términos (Bravo, 2018): “Compuesto por tres piezas –estelas inspiradas en los caracteres rúnicos–, el Tríptico de Freya rinde culto a la más venerada diosa de la Europa nórdica, una de las deidades más polivalentes y completas

de toda la mitología ya que asume en sí misma los atributos de belleza y amor, de fertilidad, vegetación y buenas cosechas; de la magia y la profecía; de la riqueza y la curación; pero también de la muerte y la guerra. Esta deidad nórdica asume, pues, para sí los papeles que en la Grecia antigua desempeñarían Afrodita, Démeter, Casandra, Yaso, Perséfone y Palas Atenea. El panel izquierdo “*Et tamen stellae* (Y sin embargo, las estrellas)”, el central “*In oculis lux* (En los ojos la luz)” y el panel derecho “*Ubi est? (¿Dónde está?)*” son títulos que intentan perfilar y responder a los citados atributos, mientras la unidad que supone el juego de estrellas –que conforma la zona inferior de la obra– recuerda una entrelazada cadena del mundo femenino”.

En relación con “*Et tamen stellae*”, se trata del primer panel del tríptico. En este una lluvia de estrellas de color rojo (estrellas enanas rojas, en terminología astrofísica) aparece introducida por la conjunción *et* en un primer nivel de la pintura. En lo que se podría denominar como segunda línea, la palabra *tamen* se inscribe sobre manchones en un roto de la capa celeste inicial. A continuación, en diagonal, la pintura muestra cómo desciende la lluvia de estrellas-puntos que derivan en un collar o cadena de perlas entre las que funcionan como engarces las letras ST / E / LL y, finalmente, la sílaba AE, todas las cuales se presentan como cuentas o como elementos de una especie de hélice de ADN, en una lectura cósmica, que gira en torno a la procedencia estelar de la vida.

El lema latino significa que, a pesar de todo, quedan las estrellas; o, si bien no se tienen en cuenta, somos polvo de estrellas (el origen de la vida como derivación o desprendimiento de un material estelar). En este contexto, el lema, aunque conocido, no es habitual en la literatura romana, constatándose más bien en astrónomos clásicos de la modernidad como Roger Bacon o, por citar el más relevante, Johannes Kepler, sobre los resultados de un eclipse que no pudo ignorarse desde premisas religiosas, “pues, no obstante, aparecieron las estrellas y...” (“*et tamen stellae toto coelo visae et sacerdotes in templo canentes mutuo se non agnoverunt*”: Kepler, Johannes (1860), *Opera Omnia VII. De Ephemeridibus*. Francofurti a. M.: Heyder & Zimmer; p. 460), como una especie de lema científico que fundamenta la primacía de la observación sobre el prejuicio (en equivalencia a la célebre divisa “*Eppur si muove*” de Galileo Galilei).

Hilario Bravo comienza el así diseño de su serie dedicada al firmamento, de “*Tabula Coeli*”, según hemos apuntado ya, a partir del movimiento que sugieren los astros entre sí o de la relación que con estos establece el observador, sean de ocultación, de caída o de ascenso de la mirada. De hecho, *et* es la única palabra aproximadamente horizontal, por cuanto *tamen*, además de ocupar un espacio rasgado y con enmendaduras que hacen casi ilegibles las letras, comienza a inclinarse y caer, y, finalmente, ya en lo que se refiere a *stellae*, el término aparece por completo disgregado y descompuesto en la cadena de la parte inferior del cuadro.

El segundo panel del tríptico lleva el título de *In oculis lux*, según refiere el artista, si bien en la pintura únicamente es perceptible la palabra *in*, bajo la que

se rasga el lienzo para dar cabida a una serie de runas y, posteriormente, a un ojo único, a pesar del plural que plantea el título. La traducción relativa a que la luz se encuentra en la mirada, a cómo, por así decir, brillan los ojos al contemplar un objeto de deseo y así se delatan, implica un papel activo del hecho de ver. Sin embargo, el lema latino completo es de origen agustiniano, es decir, procede del teólogo cristiano que adapta la percepción platónica del universo al pensamiento medieval. Aparece en un sermón dedicado a la festividad de San Juan Bautista (*Sermo* 288), en el que Agustín de Hipona plantea la idea de incremento de la visión cristiana del mundo dado que esta se presenta como la luz que ilumina lo que pueden ver los ojos y sin la que, a pesar de que se cuente con ojos, todo se mantendría en oscuridad. De acuerdo con ello, el único ojo se revela, así, imagen icónica de la divinidad cristiana. De esta forma, en Hilario Bravo se trata de una expresión que confirma los planteamientos que el creador hace en la serie “Las paredes de la idea”, de manera que es la mente la que organiza la imagen, la que le da sentido y, en lo que se refiere a la pintura, la recompone conceptualmente, como en el célebre mito de la caverna platónica (Fernández Campón, 2014). Finalmente, el emblema ocular, según hemos apuntado en un epígrafe precedente, remite al cinturón de la imagen de la figura de Freya en la pintura más conocida sobre la diosa, obra de James Doyle Penrose, según se ha señalado ya.

No obstante, la única palabra alfabéticamente inteligible es la preposición *in*, la cual posee un doble sentido en latín: un sentido locativo (relativo al lugar en el cual algo se encuentra) y otro ingresivo (relativo al interior del lugar hacia el cual algo se dirige, y ello incluso de manera agresiva). Como locativo, no se trata de un elemento más en un jeroglífico conceptual, sino una manera de establecer que en la observación del interior del panel como lugar se encuentra todo su sentido. Con sentido ingresivo, se trata de destacar la acción de mirar como parte de construcción del proceso estético, sin el que no existiría la pintura. La ambigüedad del uso preposicional en Hilario Bravo denota que el artista conoce ese doble uso, y renuncia a expresar el caso que precisaría el sentido de la preposición, sea locativo o ingresivo. Así, de acuerdo con un uso locativo de “*in oculis/in oculo*”, el sentido que se desprende es el que se acaba de considerar en relación con Agustín de Hipona; pero, ¿por qué no “*in oculum*”; es decir, “al ojo”? De esta segunda interpretación se derivaría una acción violenta asociada al acto de mirar, pues denota el esfuerzo de dar sentido al objeto de mirada, en un combate entre percepción y reflexión, aunque sea con la ironía de algo que se podría traducir como “salta a la vista”.

El tercer panel se basa en la expresión *Ubi est*, la cual, a su vez, se inspira en un lema de orígenes tanto clásicos como bíblicos (Morreale. 1975), si bien conjugado en plural: *Ubi sunt?*, con forma interrogativa, signo que no aparece en el tríptico. La expresión se repite descompuesta en la cadena inferior de la pintura, de forma que, al aparecer repetida dos veces, de alguna manera se ha convertido en plural (hasta tres veces en lo que se refiere a *ubi*). Por otra parte, el conjunto consonántico ST y la misma forma EST remite, sea en latín o en español, al ámbito estelar que se abría en el primer panel.

La pregunta acerca de dónde están los seres que nos han precedido y de la idea de caducidad de todo tiene una respuesta en la propuesta de Hilario Bravo que funciona como un eco y como una constatación: el eco como fin de la creación artística y la constatación de que se encuentran en el propio lienzo. La pintura aparece así definida como manifestación de un mensaje al tiempo autónomo y absoluto, que reverbera sobre sí misma y sobre el conjunto de la producción del artista.

Derivado de todo ello, se deduce que una composición en tríptico como la analizada refleja cómo Hilario Bravo juega con lemas latinos a los que somete a variaciones conceptuales dentro de la pintura, a base de rasgados y de una disposición donde la palabra se desmembra a la vez que presenta alternancia de mayúsculas y minúsculas, tonos de color distintos, motivos ideográficos subyacentes y, sobre todo, claves de lectura íntimamente relacionadas con el texto original del que procede el lema, como forma de integrar la filología en el cuadro. Ahora bien, ¿dónde queda la diosa múltiple que inspira la tríada? Se encuentra en un firmamento en el que Freya se camufla como divinidad celestial y nocturna, que recorre el cielo dejando tras de sí una estela de letras, cazoletas, runas, puntos de luz, agujeros, ojos, monedas, etcétera, a la manera de semillas esparcidas como ejemplo de fecundidad y riqueza.

CONCLUSIÓN: CLAVES DE LA FUSIÓN CONCEPTUAL ENTRE FILOLOGÍA Y ARTE EN HILARIO BRAVO

La integración de la escritura –concebida esta como canal de comunicación, como alfabeto o como expresión en una lengua determinada– en la pintura implica en la poética conceptual de Hilario Bravo una reflexión sobre su propia percepción del entorno. Se trata de una forma de descubrir el paisaje (que puede ser terráqueo o del firmamento) a través de su plasmación en escritura en un viaje de ida y vuelta desde el pictograma primigenio hasta el pictograma como reflejo artístico de tal paisaje. En otro orden de cosas, Hilario Bravo descubre en los lemas latinos la posibilidad de ir más allá de la percepción del entorno para proceder a su interpretación. Así, en tanto la escritura se convierte en exégesis, mediante la lengua el pintor efectúa una hermenéutica de un entorno: de ahí su descomposición y su carácter polisémico; de ahí la posibilidad de utilizar las palabras como palimpsesto de la obra.

Ambas claves se aprecian en dos de sus obras recientes más relevantes, una procedente de la serie “Las paredes de la idea” y la segunda un tríptico próximo a la serie “*Tabula coeli*”. Una y otra serie poseen orientaciones distintas, aunque concomitantes: “Las paredes de la idea” implica una reflexión platónica de la creación, en tanto “*Tabula coeli*” insta a la elevación como catasterismo o transformación en constelación. En este contexto, *Fontis patet* transforma un motivo de fuente y árbol de la vida en surtidor de inspiración para una reconversión y un cambio emocional sugeridos por la expresión artística (de ahí también

el recurso al anagrama AX como firma). Por su parte, el *Tríptico de Freya*, con un declarado carácter mitológico por parte del pintor que confirma su condición de catasterismo, descompone varios lemas latinos y establece un diálogo entre los conceptos y el origen textual de unas expresiones cuyo tono, al cabo, también es religioso.

En este contexto, no es extraña la interacción entre motivos culturales paganos y cristianos, que en Hilario Bravo se funden como también se funden motivos eróticos y paisajes. La hibridación también es conceptual, de forma que permite la fusión de elementos filológicos y con los de la Historia del Arte. El resultado deviene fuertemente inventivo y original, y denota una personalidad de enorme relieve artístico en la creación contemporánea española.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO, C. de (2004): "Metáforas pictóricas de Hilario Bravo". *El Punto de las Artes*, 761.
- BRAVO, H. (2001): *Las Cuentas de Caronte*. Mérida: Junta de Extremadura.
- _____ (2010): *Tempus Amoris. Catálogo*. Plasencia: Diputación Provincial de Cáceres – Institución Cultural El Brocense / Complejo Cultural Santa María.
- _____ (2014): "Las paredes de la idea". *Notas en la niebla* [blog]. Recuperado de <http://hilariobravo.blogspot.com/2014/02/>.
- _____ (2018): "Tríptico de Freya". *Notas en la niebla* [blog]. Recuperado de <http://hilariobravo.blogspot.com/2018/01/>.
- CAMPO BAEZA, A. (1997): "La luminosa belleza de la Opus Lucis de Hilario Bravo". En J. J. Cano Ramos et al. (Ed.): *Hilario Bravo. Opus Lucis. Catálogo*. Mérida: Junta de Extremadura.
- CANO RAMOS, J. J. et al. (1997): *Hilario Bravo. Opus Lucis. Catálogo*. Mérida: Junta de Extremadura.
- CASTRO FLÓREZ, F. (2004): *Hilario Bravo. La escritura (in)memorial. Catálogo*. Cáceres: Museo de Cáceres.
- DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (2005): "Cultura literaria en la Península en época visigótica". En Velázquez Soriano, I. (Ed): *En la pizarra. Los últimos hispanorromanos en la meseta. Exposición*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 13-29.
- FERNÁNDEZ CAMPÓN, M. Á. (2014): *Hilario Bravo. Cabezas. Las paredes de la idea. Catálogo*. Pamplona/Cáceres: Ayuntamiento de Pamplona/Diputación Provincial de Cáceres.

- GARCÍA MANSO, A. (2008): "Driada 2007: Reflexiones en torno a la Ninfa Sedienta de Hilario Bravo". *Ars et Sapientia*, 25, pp. 61-69.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- HUERTA, R. (1994): *Funció plàstica de les lletres*. Picanya: Bullent
- LOGROÑO, M. (1997): *Hilario Bravo. Opus Lucis. Catálogo*. Mérida: Junta de Extremadura.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. M. (Ed.) (2008a): *Plástica Extremeña*. Badajoz: Fundación Caja Badajoz.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. M. (2012): "El paisaje hídrico en torno al Tajo y los artistas contemporáneos". Lozano Bartolozzi, M. M. y Méndez Hernán, V. (Ed.): *Paisajes culturales del agua*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, Universidad de Extremadura, Ministerio de Economía y Competitividad, 423-443.
- _____ et al. (2008b): *El pulso del arte contemporáneo. Artistas de la colección de la Asamblea de Extremadura*. Mérida: Asamblea de Extremadura.
- MORGAN, R. C. (2003): *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.
- MORREALE, M. (1975): "Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el ¿*ubi sunt*? lleva hasta el ¿Qué le fueron sino...? de Jorge Manrique". *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 30, 471-519.
- RABY, F. J. E. (1966): *The Oxford Book of Medieval Latin*. Oxford: Clarendon Press.
- SATUÉ, E. (2007): *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Madrid: Siruela.