Antológica de Pedro Tramullas en el Palacio de Villahermosa, Huesca

El pasado mes de junio, el artista Pedro Tramullas (Oloron Saint-Marie, Francia, 1937) presentaba exposición en las salas del oscense palacio de Villahermosa; una muestra que parecía hacer realidad el aserto borgiano recogido como leit motiv en el texto del catálogo: *"Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno"*. Apreciada en su conjunto, la obra de Tramullas demostraba a las claras hasta qué punto el trabajo de este artista es capaz de "tocar" el alma del espectador con su arrebatadora fuerza substancial. Si, por un lado, su escultura resulta muy "brancusiana" –a la búsqueda sin duda de unas referencias generacionales- por otro, demuestra también un innegable interés por inscribirse en las coordenadas espacio-temporales de nuestro pasado más ancestral, manteniéndose fuertemente enraizada en el terruño natal. Así, muy a las claras, la producción de Tramullas se alimenta de esa tosca y misteriosa savia que nutre los Pirineos más profundos y lo impregna todo con aromas inconfundibles para expresar su alma mítica con inigualable autenticidad.

La exposición, que servía de síntesis de más de 40 años de singladura profesional, pretendía esclarecer al espectador los más auténticos intereses del artista. Al trabajo escultórico de Tramullas, normalmente resuelto mediante la técnica de talla directa en materiales naturales –maderas y piedras diversas a menudo reaprovechadas, etc -tan rudo como, al tiempo, refinado y sensible en su última expresión-, le sirve de base un apreciable bagaje de intensas vivencias parisinas entre reconocidos artistas y maestros de lo esotérico, largos años de preparación e investigación en los fascinantes mundos de lo simbólico, así como la pervivencia del

artista en un estado mental “especial” ligado a las creencias, mitos y ritos de la llamada con carácter general “Tradición Hermética”. La obra de Pedro Tramullas, inicia su recorrido en los míticos años 60, inspirada por la súbita iluminación ante un gran Buda del Museo Británico de Londres, mientras el futuro escultor se formaba en la prestigiosa Escuela de Beaux-Arts de París; su permanencia en la Ciudad-Luz, en fechas clave, le llevó a experimentar en primera persona el sueño de aquel mes de Mayo que, en lo social, quiso transformar el mundo a golpe de utopía y, en lo espiritual, aspiraba a una revolución de la humanidad[1] aceptando esperanzada el advenimiento de la “nueva Era de Acuario”. La singularidad de todas estas vivencias determinó fuertemente, desde sus mismos inicios, el carácter “ritual” de una práctica escultórica muy diferente a la que usualmente hallamos en los estandarizados centros expositivos de nuestros días, más atentos a las modas y a las sugerencias urbanas en su formalidad que a ligarse a cualquier tipo de tradición, lo cual, en el caso de Tramullas, supone una verdadera seña de identidad. Porque, hablando de Tramullas, siempre hemos de recuperar el espíritu del antiguo alquimista inmerso en la búsqueda de la quimérica “Piedra filosofal”, de aquel hombre mítico cuyo objetico vital se centraba en escapar del inmaduro estado de la “piedra bruta” para lograr una auténtica dimensión espiritual. En el caso específico de este creador una idea se impone: la del carácter eminentemente “profiláctico” de su escultura, la busca de una regeneración, de una espiritualización de la materia que, lejos de mantenerse en un plano decorativo-estético, anhela convertirse en un elemento de transformación positiva al servicio del ser humano y en un ennoblecimiento espiritual de su entorno vital.

Aprovechando las características específicas que definen lo escultórico, su fisicidad y vitalidad espacial, la obra de Tramullas sabe conjugar, en ocasiones, ritmos y pulsaciones de intenso atractivo en su desarrollo formal, atendiendo siempre a las proporciones reguladas por un predominio de las formas geométricas. Lo cual, en definitiva -desde el punto de vista hermético que consideramos- no supone más que la traducción espacial de los números y de sus relaciones con una finalidad que aspira, más allá de lo estético, a lograr una eficacia de carácter “ritual”: la “proporción aurea”, también llamada “divina proporción” o “número de oro”, supone también un recurso frecuente del artista que persigue con su obra despertar en el espectador esa «memoria» o «intuición» que se refieren a las propiedades esenciales de la naturaleza de las cosas, a su contenido inmutable o «esencia» más profunda, aquella que es eminentemente “eterna y espiritual”[2]. En este sentido, es importante señalar la

integración en el proceso creativo de Tramullas de algunos métodos específicos del conocimiento "iniciático", la reactualización de ciertas -hoy casi olvidadas- aplicaciones de la antigua sabiduría hermética, como la Cábala, la Geomancia, la Alquimia, la Astrología o la Geometría y Arquitectura sagradas, etc que posibilitan la conformación de un binomio inseparable entre materia y espiritualidad; Tramullas se mueve en un ámbito profundamente simbólico, eminentemente "mágico", donde consigue de alguna manera hacer posible el reencuentro del espectador con la dimensión sagrada de la existencia, aquella que subraya las estructuras "más profundas del Mundo"[3].

La obra de Tramullas supone un auténtico viaje en el tiempo, un retorno a aquella visión profunda del mundo y de la vida que conformara el imaginario colectivo de nuestros ancestros y que, a pesar de lo que pueda parecer, perdura con intenso vigor en los estratos más profundos de nuestro psiquismo, en toda esa parte esencial de lo humano que se llama «imaginación», que nada en pleno simbolismo y continúa viviendo de mitos y de teologías arcaicas, sin las cuales el sentido de nuestra vida se encuentra incompleto, amputado… Con su palabra y con su obra, y en coincidencia con muchos grandes pensadores y estudiosos del fenómeno del simbolismo, Pedro Tramullas insiste una y otra vez en el inmenso valor de la imaginación como una de las facultades esenciales del ser humano; "*Quien no tiene imaginación* -advierte por ejemplo Mircea Eliade[4]*– es como si hubiera sido expulsado "de la realidad profunda de la vida y de su propia alma"*; para el gran poeta visionario William Blake: *"La imaginación no es un estado: es la propia existencia humana en sí misma".* A través de su obra, con verdadera maestría, el escultor jacetano sabe estimular al espectador hacia los derroteros de esa imaginación humana sedienta "de ser", ateniéndose en todo momento a una concepción muy ortodoxa del símbolo que, en rigor, cabría definirse como *"Todo lo que en el plano del alma y del cuerpo refleja los arquetipos espirituales"*[5]. La articulación de su muy particular "poética de lo ancestral", cuenta con el recurso fundamental de la recuperación de antiquísimos símbolos, auténticos tesoros olvidados por el hombre moderno que, gracias al sensible tratamiento de Tramullas, retornan a nosotros con frescura desde las facies más ancestrales de nuestra cultura. La simplicidad e ingenuidad que definen fuertemente su estilo y la elección de sus motivos simbólicos preferidos, resultan en realidad de una adecuación muy ortodoxa de su práctica creativa a los milenarios modelos y métodos específicos del llamado "arte tradicional", cuyas notas esenciales son sintetizadas por el gran hermetista Titus Burhardt en los siguientes

términos: *"La repetición de los prototipos, la simplicidad del procedimiento y una cierta monotonía de medios son inseparables del método de los artistas tradicionales …monotonía que salvaguarda la pobreza y la infancia espirituales."*[6] El importante bagaje del artista dentro de los ricos mundos del hermetismo le ha permitido crear obras tan autorizadas e intensas como "La Puerta del Valle de Aspe" (Gurmençon, Francia, 1991-1992), construcción escultórica monumental a la que el prestigioso historiador francés Robert Dezelus -verdadera autoridad mundial en arte antiguo del Asia anterior- ha llegado a definir en términos muy elogiosos como *"una muestra de un arte superior"* y *"una antología de los más grandes momentos del pensamiento"…"La puerta de Tramullas"* -prosigue- *"tiene la envergadura de las creaciones megalíticas. Su geometría simbólica, las proporciones de sus líneas y de sus volúmenes, su sistema modular integran maravillosamente la parte en el Todo. Restituye el Medio Divino en su luz primordial."*[7]

Decíamos que la obra de Tramullas surge de una concepción auténticamente primitiva de la vida: *"Para los humanos de épocas anteriores* –nos explica Titus Burkradt- *la materia era algo así como una visión de Dios. En las civilizaciones que suelen denominarse arcaicas, este concepto era inmediato y se hallaba ligado a la vida de los sentidos, pues en ella estaba el símbolo de la materia, la Tierra. Ésta representaba, en su esencia constante, el origen pasivo de todas las cosas visibles, en contraposición al Cielo, origen activo y creador. Ambos orígenes son como dos manos de Dios, se relacionan entre sí como hombre y mujer, como padre y madre, y no pueden separarse, pues en todo lo que produce la Tierra está presente el Cielo como fuerza creadora, mientras que la Tierra, por su parte, da cuerpo a las leyes celestiales"*[8]. En el mismo sentido, sentencia la "Tabla Esmeraldina" (verdadera "biblia" de los alquimistas)*:"Lo que está abajo es como lo que está arriba y lo que está arriba es como lo que está abajo, para hacer el* milagro de una sola cosa". Es por ello que uno de los símbolos preferidos por Tramullas como motivo de representación en sus esculturas o como base para la inscripción de sus instalaciones escultóricas en el medio natural[9], es el llamado "Sello de Salomón" o "Estrella de David", síntesis de todas estas ideas[10].

La extrema antigüedad de sus temáticas simbólicas supone una realidad fácilmente apreciable en la obras escultóricas de Tramullas,

que a menudo adoptan formas totémicas o de “betilo”; hablamos de símbolos que se remontan muy lejos en la historia de la humanidad, y conservan un intenso residuo de lo mitológico; hablamos de aquellos símbolos que, al decir de Jung, en mayor medida consiguen tocar “*naturalmente las capas más profundas del inconsciente y son capaces de aprehender ciertas ideas, allí donde la lengua consciente se revela totalmente impotente para expresarlas.*”[11]. La prueba de su marcado arcaísmo es el carácter eminentemente cosmogónico de sus iconografías, la frecuente aparición en la madera o en la piedra de representaciones solares, lunares y astrales, de “hierofanías cósmicas” profundamente expresivas de la sacralidad de la naturaleza. A la manera de su emblemática “Puerta del Valle de Aspe”, el artista ha concebido otros proyectos monumentales que en forma de maqueta, se expusieron como primicia en esta muestra de carácter antológico. En sus llamados “Espacios sagrados” todo está planificado y perfectamente calculado para que su vivencia implique una irrupción de lo sagrado en el alma del espectador.[12]Su conformación simbólica, denotativa del medio cósmico circundante, basada en presupuestos muy primitivos, está en función de convertirlos en un “Centro” o lugar de tránsito entre el Cielo y la Tierra [13]; es decir, en un lugar donde se haga posible el estar lo más cerca posible de lo sagrado y el lograr entrar en comunicación con ello[14]. Otros proyectos semejantes de tipo modular y concebidos para ser ampliados a escala monumental, son los llamados por su creador "Árboles de vida", "Puertas de Energía" y "Columnas de energía"; estructuras que señalan y ponen de relieve la circulación del “Espíritu Universal”, un concepto esencial dentro del sistema hermético de creencias.

La exposición se completaba con otras obras y series muy significativas del artista, centradas en la antigua ciencia de la Alquimia; así el conjunto escultórico realizado en madera con título “Bodas de Alquimia”, donde reproduce el eterno arquetipo de la unión de oposiciones. Como muchas de sus obras, ésta presenta una gran riqueza y multiplicidad en cuanto a los significados de los símbolos alquímicos que contiene: Sol y Luna pueden representar las dos fuerzas psíquicas que llamamos azufre y mercurio, y al mismo tiempo son imágenes del espíritu y del alma[15]. Las diferentes fases operativas de esta disciplina tradicional, supusieron también un motivo de inspiración para la colección de platos realizados por Tramullas en las instalaciones que la Diputación de Zaragoza cuenta en Muel (Zaragoza), presentados íntegramente en esta exposición.

[1] En 1964, Tramullas conoce en París al famoso escultor Ossip Zadkine, con quien profundizó en el mundo faraónico–sacerdotal y el respeto por la materia, conceptos que amplió con el hermetista François Laloge y pudo aplicar, en 1966, en la realización de un edificio inspirado en presupuestos alquímicos con los artistas Msika y Cunda. Mientras, con el importante alquimista André Savoret (1898-1977), comenzó a estudiar las diferentes etapas de la materia y la consecuencia de sus vibraciones y se introdujo en los círculos del neodruidismo galo. Posteriormente, Tramullas ha dedicado grandes esfuerzos al estudio del simbolismo, sobre todo del relativo al románico del camino de Santiago.

[2] Hay que hacer especial hincapié en la perennidad del símbolo. Como señala Mircea Eliade "la Historia no logra modificar radicalmente la estructura de un simbolismo arcaico. La Historia añade continuamente significaciones nuevas, pero éstas no destruyen la estructura del símbolo". (ELIADE, 2005: 102.

[3] ELIADE; Mircea, Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Ediciones Paidós (Paidós Orientalia), 2005. P.111.

[4] ELIADE, M.: Imágenes y símbolos, Madrid, Taurus, 1999, p. 20.

[5] (BURKHARDT, 1976: 45).

[6] (BURKHARDT, 1999).

[7] Para este historiador es un monumento que sintetiza *"la teo-cosmología de naturaleza feminista que reinó veinticinco mil años -que es la religión absoluta, la que por encima de los dogmas y las iglesias, nos une a lo sobrenatural. La Puerta del Aspe, evento mayor, es una obra única porque su escala de visión desarrolla la perspectiva del Alfa y el Omega"* (DEZÉLUS, 1997).

[8] BURKHARDT, 1976: 66).

[9] Este símbolo, que expresa la síntesis de todos los elementos y la unificación de todos los antagonismos, puede verse aplicada como forma de inscripción escultórica de base en uno de los sectores del museo de escultura al aire libre, resultante del symposium de Escultura y Arte del valle de Hecho (Huesca), organizado por el artista en esta localidad pirenaica de forma ininterrumpida entre 1975 y 1984. El resto de las esculturas del Museo de Hecho están agrupadas en conjuntos que inscriben otras formas simbólicas y astrológicas, al parecer por sugerencia de Andre Savoret.

[10] Haciéndose eco de la gran importancia de este símbolo, Titus Burkhardt nos aclara de nuevo: *"Toda la Tabla Esmeraldina viene a ser una explicación del sello*

salomónico, cuyos dos triángulos pueden representar tanto la forma esencial y la materia como el espíritu y el alma, como el azufre y el mercurio, como lo volátil y lo sólido, como la fuerza espiritual y la existencia corporal” [10] .

[11] _____(JUNG y WILHELM, 1982: 46).

[12] _____“Todo espacio sagrado implica un “hierofanía”, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y hacerlo cualitativamente diferente” (ELIADE, 2005: 25).

[13] _____“La teofanía consagra un lugar por el hecho mismo de hacerlo «abierto» hacia lo alto, es decir, comunicante con el Cielo, punto paradójico de tránsito de un modo de ser a otro. Pronto encontraremos ejemplos todavía más precisos: santuarios que son «Puertas de los Cielos», lugares de tránsito entre el Cielo y la Tierra.” (ELIADE, 2005: 25).

[14] _____“La más chocante, en el caso especial del espacio sagrado, es la voluntad del hombre religioso de situarse en el meollo de lo real, en el “Centro del Mundo”: allí donde el Cosmos ha comenzado a venir a la existencia y a extenderse hacia los cuatro horizontes; allí donde existe la posibilidad de entrar en comunicación con los dioses; en una palabra: allí donde se está lo más cerca posible de los dioses.” (ELIADE, 2005: 52).

[15] _____(Burkhardt, 1976: 183).