

# La pintora Eva David triunfa en la capital francesa

“Fille de Goya” –“hija de Goya”– así definió hace años el poeta y crítico galo Jean Dominique Rey (París, Francia, 1926-2016) a esta artista de origen búlgaro que reflexiona en sus imágenes enigmáticas sobre algunas de las incertidumbres propias del ser en un mundo cambiante, a menudo dramático hasta grados insoportables... Bajo el título “De fer et d’Or” presenta su obra junto a las esculturas férreas de Bruno Durieux (Montigny, Francia, 1944), un tándem que aúna sus esfuerzos y se complementa perfectamente, para hacer reverberar en el neutro espacio de la parisina Orangerie du Luxembourg la huella profunda de una humanidad que reflexiona sobre el drama de la existencia

Educada en el seno de una familia de artistas –el padre de Eva David fue el famoso pintor búlgaro David Peretz (Plovdiv, Bulgaria, 1906-Paris, Francia, 1982)– desde su más tierna infancia mantiene un contacto con la creación en estado puro, un aprendizaje que la pintora amplía con una formación muy completa en las parisinas academia Grande Chaumière y en la Escuela de Beaux-Arts. La vida la condujo por derroteros indeseados que la artista supo salvar sólo a base de una inquebrantable vocación por expresar su mundo y su realidad, en un ejercicio que bien podría calificarse de “catártico”: un rico marido, que le prohibió totalmente el ejercicio de la pintura, la encerró en la jaula de oro de un castillo de pesadilla del que afortunadamente supo escapar a tiempo para lograr expresar al mundo su experiencia vital y su forma –muy goyesca, verdaderamente– de entenderlo...

Como Goya, sobre todo en su famosa serie de grabados “Los Caprichos”, Eva David se sumerge en sus obsesiones más

personales e íntimas, con una fuerza y dramatismo pictóricos inusuales, en los que a menudo se observa un claro apoyo en el mundo de la “gráfica”, pero también con esa cierta intención mordaz que persigue en última instancia –como dijera Ortega y Gasset sobre la obra de Goya– ser *“el más decidido monstruo de sus propios monstruos”*

Soledad, dolor, abandono, enfermedad, muerte...son los temas tratados por esta creadora que desea, a pesar de todo, afirmarse en el signo pictórico de sus vivencias exhaustas de esperanza. La expresión de la soledad del ser se encarna a veces en figuras solas, aisladas, siempre inspiradoras de una sensación de monumentalidad que tiende a “llenar” los espacios con una energía entretejida por el uso expresivo –técnicamente irreprochable en su resolución, por otra parte- de la línea. Las relaciones entre las figuras plantean en varias ocasiones una personificación simbólica de la muerte, que vela la soledad “sacrificial” del ser hasta sus últimas consecuencias: “La reine est morte” reflexiona en uno de sus cuadernos de apuntes, poniendo de relevancia, también de forma literaria, su amargo mensaje envuelto en esplendores pictóricos verdaderamente magistrales.

---

## **Obra de Pedro Tramullas como homenaje de su localidad natal**

Que la atención a nuestros artistas más veteranos es una asignatura pendiente de nuestras administraciones públicas culturales, es una circunstancia bien conocida por todos los

que, de una u otra manera, nos dedicamos a profundizar en el fenómeno de las Bellas Artes y a convivir con sus protagonistas. En Aragón, en particular, hemos tenido casos verdaderamente llamativos y sangrantes; uno de los últimos es el de nuestro excelente creador Pedro Tramullas, una vida “sacrificial” dedicada enteramente al ARTE con mayúsculas. Afortunadamente, al otro lado de los Pirineos son algo más sensibles y responsables con respecto a Los avatares del mundo del Arte y con los creadores, y han sabido comprender la figura y la importancia de un artista que nació -casi casualmente- en Oloron-Sainte-Marie (Altos Pirineos franceses) en 1937, aunque ha venido desarrollando su carrera y su trabajo entre nosotros durante más de 50 años, con escasa resonancia –salvo contadas excepciones- en nuestro pobre panorama, más atento a lo que viene “santificado” desde fuera... Así ha sido -y sigue siendo- desde los tiempos de aquel Goya que se “quemaba vivo” “en acordándose de Zaragoza y pintura”.

El pasado 22 de julio, Pedro Tramullas fue homenajeado, de forma sincera y sentida, por su localidad natal cuya municipalidad en pleno ha decidido, además de adquirir un lote importante de su obra y exponerla en un museo monográfico dedicado al artista, poner su nombre a un nuevo y flamante andador-terraza sobre la confluencia de los ríos Aspe y Ossa, y, de cara al futuro, edificar uno de sus proyectos monumentales en un lugar aún por determinar. Proyectos maravillosos, por cierto, de los que nosotros carecemos totalmente...

En el curso de los emotivos actos de homenaje, a los que acudió el artista acompañado de familiares y algunos amigos fieles de uno y otro lado de la frontera, se leyó (en español y francés) el siguiente texto de homenaje redactado por mí mismo, ante la imposibilidad física de acudir a una cita que consideraba ineludible, y con la única finalidad de estar de alguna forma presente, y arropar con mis palabras demostrativas de mi honda admiración y respeto, un acto

merecido y, sin duda, positivo para todos. También para nosotros, porque pone en evidencia de forma contundente algunos de nuestras carencias y errores históricos, que ya va siendo hora de abordar con un mínimo de responsabilidad.

## **PEDRO TRAMULLAS**

## **Retorno a los orígenes**

“A los orígenes retorna Pedro Tramullas. A los principios, por una infatigable búsqueda de la Verdad y la Belleza, en una biografía plena de intensidad y magisterio... Oloron, Madre-Tierra, acoge hoy su obra como una progenitora orgullosa y feliz. Esta es una celebración en la materia del Ser y del Universo en toda su esencia, a través de una expresión conmovedora de la vida simbólica en sus más altas cotas...

Seamos conscientes de ello, o no, la obra de Tramullas nos arrastra a una vertiginosa inmersión retrospectiva hacia lo más recóndito de nuestro ser, y a una fusión inmediata con lo más universal... La lógica del dolmen y el menhir, los principios fundamentales, los símbolos más ancestrales: el Sol, la Luna, el Sello de Salomón, la atracción, la fecundación... evocativos de la más genuina esencia de lo humano y de la vida, en una búsqueda incansable por completarse alcanzando su dimensión “trascendente”. Materia, forma y espíritu, en un anhelo de reintegración por la vía del Arte, hablan allá donde el lenguaje consciente se revela totalmente impotente ...La forma puesta al servicio de la liturgia del trabajo, la sabiduría, el Conocimiento, para aportar claves esenciales sobre la cuestión más antigua de la humanidad: “quiénes somos-de dónde venimos-a dónde vamos”. La materia, más viva que nunca, más esencial que nunca, en su expresión exacta... El espíritu, germen y sentido de todo, que origina, vivifica y hace vibrar la propia existencia... Todo esto – y mucho más – es la obra de Pedro Tramullas, partícipe del conocimiento druídico, inmersa en el Camino de las Estrellas, universal...”



---

# El ilustrador Francisco Meléndez. ¿De donde salen sus imágenes?

En una civilización conformada cada vez más por multitud de elementos visuales, procedentes de campos muy diversos, encontramos el ámbito de la ilustración plenamente integrado en la industria y la cultura de la imagería social. La ilustración forma parte del paisaje de fondo de la cultura actual y, no obstante, se encuentra en las fronteras del dominio del arte[\[1\]](#). Inmersos en pleno siglo XXI, nos parece interesante revisar una de las figuras nacionales pertenecientes a ese campo: Francisco Meléndez, uno de los más destacados ilustradores de nuestro país[\[2\]](#).

La incorporación de F. Meléndez al panorama nacional de la ilustración se produjo a principios de los años 80; junto con la de otros nuevos ilustradores que, como él, se convirtieron más adelante en autores literarios. En aquel momento coincidió con la revitalización de las ediciones dedicadas a la infancia y a la juventud[\[3\]](#) como con un descenso en la producción y venta de los álbumes ilustrados, más característicos de la década anterior[\[4\]](#). Al igual que otros ilustradores noveles de su época, F. Meléndez conoció y disfrutó la labor de renovación y apertura internacional de Miguel Ángel Pacheco, figura clave en la cantera de ilustradores de los setenta. Con esta generación[\[5\]](#) compartía el auto-didactismo, el afán de búsqueda y experimentación, la originalidad y la independencia en la vocación artística. Precedentes comunes son una relación con la vanguardia extranjera del libro ilustrado y un interés por la pintura de cualquier época. Sin embargo, y según nuestro punto de vista,

el desarrollo del proceso creativo de Meléndez presenta una trayectoria inclasificable e independiente de la del resto de ilustradores españoles de aquel momento. En este sentido, Asun Balzola incluía dentro de la «ilustración del libro de creación» a F. Meléndez quien, dentro de la posmodernidad, en un momento donde había cabida para cualquier tendencia, “...se pasea por el gótico o por la iconografía precolombina o por lo que le da la gana...” (1992: 15).

En una conversación mantenida en 1994 con Denise Dupont-Escarpit, directora de la revista *Nous voulons lire!*, el propio autor afirmaba que aprendió a dibujar por sí mismo [\[6\]](#). Aunque reconocía su gusto por una constelación de ilustradores americanos, checos o españoles, no consideraba estar bajo la influencia de ninguno en particular. En aquella entrevista Escarpit (1994: 92-95) subrayaba sus relaciones con lo barroco, surrealista, *naïve* o fantástico. O la mezcla de estilos que acompañan a la sólida documentación del texto de *Colonus*, empleando oportunamente el término «faux naïve » para referirse a la combinación de este con otros elementos que evocan la pintura religiosa italiana. Años más tarde esta misma autora (Dupont-Escarpit, 1996: 14-21), en una visión acerca de la evolución y las corrientes de los álbumes ilustrados, distinguía la tendencia surrealista definida por su iconografía basada en la construcción de un mundo imaginario y onírico. Aunque centrada en autores franceses, Escarpit incluía dentro del surrealismo en España “la fantasía desbordada y desbordante de Meléndez, que inventa en cada ilustración” (1996: 20).

García Padrino lo incluía en su elenco de artistas, destacando de él “...un estilo personal marcado por un abigarramiento de detalles y una concepción plástica de evidente originalidad dentro del panorama de los años ochenta...” (García Padrino, 2004: 357). De sus libros subrayaba la rotunda innovación y la libertad creadora de textos, imágenes, formatos y edición, convirtiéndolos en «auténticos objetos artísticos».

En un artículo para la revista *Peonza*, Teresa Durán citaba a Francis Meléndez como “... Uno de los artistas que con mayor fulgor (y más fulguorosamente) han atravesado nuestra geografía...” (Durán, 2006: 91-103). En su estudio posterior sobre el álbum ilustrado, lo incluía nuevamente junto con Dusan Kallay o Frédéric Clément, en el grupo de ilustradores que se sirven de la *vía introspectiva* [7] para crear un vínculo de comunicación con el lector: “...ilustradores que no informan del universo externo, sino sobre el propio e intrínseco universo interno. Son ilustradores que no pretenden narrar, sino narrarse, y que en caso de ilustrar textos de otro no se ponen al servicio de la narración sino que la utilizan para manifestar su arte y para informarnos de su universo” (Durán, 2009: 97).

También Luis Roy en su artículo dedicado a la trayectoria del ilustrador F. Meléndez, destaca la singularidad de su producción “...un espíritu creativo inquieto, ajeno a modas y atento, más bien, a una tradición gráfica nada convencional...” (Roy, 2010: 55). Ofrecía allí un recorrido cronológico de sus obras más significativas, estableciendo conexiones entre algunas de ellas y sus variados orígenes, tanto literarios como iconográficos. [8]

En un artículo de prensa a cargo de Antón Castro, en el que a propósito de su entonces reciente trabajo, *Los diarios de Adán y Eva* (Libros del Zorro Rojo, 2010), entrevistó a Francisco, este afirmaba como “estos dibujos nacen de cosas copiadas de aquí y de allá, que es lo que hacemos todos los artistas” (Castro, 2010: 52).

Presentamos a continuación una reflexión en torno a las fuentes iconográficas encontradas en los cuadernos, generosamente prestados por Francisco Meléndez y utilizados por él en la concepción de sus trabajos. Y planteamos la relación entre las fuentes y algunas de las imágenes de su obra editorial ilustrada.

## **Los cuadernos de Francisco Meléndez**

F. Meléndez, ilustrador familiarizado con las Bibliotecas, se movió en unos años decisivos para su formación en ambientes progresistas que le acercaron a la producción extranjera de la literatura infantil y juvenil y le proporcionaron libros muy útiles para su posterior documentación gráfica. Gran parte de dicha documentación aparece recogida en los cuadernos de trabajo que hemos utilizado para el estudio de las fuentes. El contenido de dichos cuadernos es variado: letras, ensayos tipográficos, frases, textos, recortes, sellos, estampas, dibujos de maquinaria, objetos varios, vestuario ... con anotaciones sobre ciertos tratamientos formales y lenguajes gráficos. Los escritos incluyen, entre otras cosas, reseñas de libros y autores que Meléndez acompaña con variedad de dibujos rápidos basados en imágenes de la fuente de partida. En ocasiones texto e imágenes aparecen maquetados como una pequeña enciclopedia de bolsillo. Otras veces, los dibujos están dispuestos a modo de repertorio, clasificados, enumerados y ordenados por temas, que incluyen representaciones espaciales o de personas, expresiones humanas, razas caninas, plantas, tipos de peinados, calzado, vestuario de distintas épocas y lugares, artefactos y maquinaria, gran variedad de objetos curiosos o incluso diseños disparatados, ajenos o inventados, jeroglíficos, anagramas...



Cuaderno de Francisco Meléndez

Las imágenes y escritos de los tres cuadernos analizados son elementos útiles para vertebrar entre las fuentes originales a las que remiten (referencias a ejemplares, artistas o movimientos) y las ilustraciones de los libros y los álbumes donde han sido luego empleadas. Mediante este método de trabajo, la localización de las anotaciones de Meléndez también se duplicó. De una parte, se orientó hacia los ejemplares, las obras o autores reseñados y hacia la búsqueda de las posibles relaciones entre ellos y las anotaciones del cuaderno, incluyendo también el modo en que Francisco Meléndez transcribe la información que le interesa. Para ello consultamos fondos de las bibliotecas de la Universidad de Zaragoza, del depósito de la Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza y de la Biblioteca Nacional. De otra parte, dirigimos la búsqueda hacia las imágenes de los libros y álbumes ilustrados, centrando el interés en el uso que hace en estos de las fuentes anteriormente localizadas. Para ello contamos con los ejemplares ilustrados por el artista,

localizados en su mayoría en la Biblioteca de Aragón y su red de bibliotecas, así como en su depósito y en el Instituto Bibliográfico Aragonés.

Tras ordenar el material recopilado, atendiendo a las fuentes reseñadas en cada uno de los tres cuadernos del autor pudimos establecer, en ocasiones, la secuencia que permite visualizar el paso de la fuente a la ilustración definitiva. Esto, a su vez, nos sirvió como base para poder analizar las relaciones entre ambas, fuente e ilustración definitiva. Por medio de un esquema tripartito es posible descubrir los intereses que guiaban a F. Meléndez en la tarea de almacenar información en sus cuadernos: **El interés documental**, relacionado con la función **descriptiva e informativa** de la ilustración, aporta información y conocimientos acerca de otras épocas, países y disciplinas diferentes. Aparecen así variedad de imágenes de artefactos de guerra, indumentaria, mobiliario, arquitectura, ambientaciones; o expresiones faciales, gestos y posturas corporales. En el cuaderno se registran, mediante dibujos y anotaciones, obras originales o ilustraciones de muy distintos autores y épocas que resultan de interés para el ilustrador por su variedad de estilos artísticos y sus diferentes «**maneras de hacer**». Meléndez recoge ciertas cuestiones formales y técnicas de los diversos estilos: tales como la utilización de los elementos gráficos y plásticos, y el modo de abordar la representación tanto espacial como de las figuras (humanas, animales o vegetales). **El interés por los «modos de contar»** o transmitir una historia, mensaje o idea mediante textos e imágenes. La relación existente entre ambos lenguajes y su disposición sobre el soporte, la secuenciación y la búsqueda del *momento-imagen* que contribuya de manera más eficaz a la construcción del relato.

Seguidamente presentamos una relación de las fuentes a las que remiten los cuadernos del ilustrador. El espacio disponible obliga a mostrar tan solo algunas de ellas y a exponer de



forma sucinta las influencias que, creemos, producen en sus obras acabadas. Con este fin, hemos seleccionado una muestra significativa que represente con claridad la secuencia entre la fuente, la imagen del cuaderno y la imagen del álbum ilustrado. Y, seguidamente, hemos estructurado el estudio de cada una de las fuentes encontradas en función de su correspondencia con cada uno de los **tres tipos de interés** anteriormente mencionados, destacando los elementos que pudieron despertar la atención del ilustrador.

## Cuaderno 1:

I. Referencia al ejemplar titulado, *La pintura románica en Aragón* de Gonzalo M. Borrás Gualís y Manuel García Guatas. El ilustrador se centra en dos obras concretas que en él se recogen:

El frontal de Betesa (comienzos de la segunda mitad del siglo XIII), dedicado a la Virgen de la Leche y el frontal de Gésera, dedicado a San Juan Bautista, de ejecución más expresionista.



Detalle de la imagen de San Juan Bautista en Gésera.	Dibujo sobre la imagen de San Juan Bautista en Gésera perteneciente al cuaderno 1 de Francisco Meléndez.	Ilustración de Francisco Meléndez para <i>El valle de los Cocuyos</i> , Gloria Cecilia Díaz, Editorial SM, 1986, p. 47.
--	--	---

i. Repertorios de animales, variedad de vestidos y peinados.

ii. Modos de hacer: representación esquemática del cabello. Síntesis del rostro con enormes ojos, con impacto de color en los pómulos para lograr algún volumen. Posiciones de manos y pies frontales. Tratamiento de los pliegues en la ropa, muy estilizados, mediante líneas. Leves efectos de modelado obtenidos mediante rayados de líneas paralelas con tonos claros y oscuros, para acusar el bulto.

iii. Modos de contar: maneras de narrar hechos a través de diferentes secuencias, y de los tamaños, gestos y actitudes de los personajes. Las figuras poseen un gran poder expresivo, pues hablan a través de una seriedad implacable, sirviéndose del gesto para manifestar sus pensamientos.





Imagen retocada del frontal de Betesa resaltando dos de las escenas narrativas de interés para Francisco Meléndez.





Dibujos en el cuaderno 1 de Francisco Meléndez sobre imágenes de relieves asirios, paleocristianos y románicos.

ii. Modos de hacer: representación realista, aunque exagerada, de lo visible; con minuciosa exactitud en los detalles. Incluso en escenas de poca actividad se perfilan los músculos, siempre en tensión. Con esta exaltación realista convive la estilización de cabellos y de telas. Tratamiento uniforme de los rostros, muy similares entre sí, que posan con ojos inexpresivos y almendrados. Variación de las proporciones en el tratamiento de la figura humana, ensanchando y aplanando sus extremidades, con variación de sus proporciones. Fidelidad anatómica y tensión en la representación anatómica de los animales. Tratamientos muy estilizados de los elementos vegetales.i. Repertorios: elementos vegetales y animales.*Relieves asirios* del Palacio de Aurnasirpal II (siglo IX – VIII a. de C.) y del Palacio de Sennacherib, en la antigua Nínive (siglo VIII a. de C.).

iii. Modos de contar: las escenas suelen aparecer en frisos corridos a lo largo de los principales pasillos del palacio, a modo de *film primitivo*. Las composiciones, muy dinámicas, mantienen la ley de «claridad» (Martín González, 1978: 84).



—¡Qué lindo! —pensó Jerónimo para sus adentros, y sintió la mano invisible del Pajarero Perdido acariciándole la cabeza. También él pensaba que era un hermoso valle.

Las montañas Azules eran en realidad verdiazules. De cerca se podían apreciar



56

57

Ilustración de Francisco Meléndez para *El valle de los Cocuyos*, Gloria Cecilia Díaz, Editorial SM, 1986, p. 56-57.

Un *relieve paleocristiano*, la figura de Jonás incluida en una serie narrativa seguida perteneciente a un sarcófago cristiano del siglo III.

- i. Representación de monstruos.
- ii. Modos de hacer: composiciones rítmicas.
- iii. Modos de contar: las imágenes paleocristianas pretenden transmitir verdades de fe, utilizando en este empeño la pedagogía de la imagen, fundamental en el arte medieval.

*Relieves románicos* en la puerta de bronce de la fachada oeste de la *catedral de Hildesheim* (Alemania), conocida como la puerta Benward (concluida en 1015), compuesta por dos hojas, donde se narran escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Relieves en la *catedral de San Lázaro de Autun* (Francia) realizados por el escultor Gisleberto y sus seguidores a lo largo de los primeros decenios del siglo XII.

i. Representaciones de personajes y demonios.

ii. Modos de hacer: las figuras, poco naturalistas, responden a un ideal abstracto, a un contenido religioso o bien a otros elementos condicionantes, como la adaptación al marco y a la función arquitectónicas.

iii. Modos de contar: constituyen discursos pétreos que utilizan el valor de lo simbólico con intenciones persuasivas, en ocasiones humorísticas, insertando la comicidad en los dominios del arte (Martín González, 1978: 433).

III. Reseñas de *iconografía mitológica*.

i. Maneras de contar: la capacidad de significación de la imagen y su poder para simbolizar, mediante ciertos atributos, tanto los episodios y personajes mitológicos como el sentimiento o la idea de poder que representan.

IV. Menciona el *Diccionario de Iconología y Simbología* de José Luís Morales y Marín.



Fig. 11 – Detalle de la imagen de Himeneo (Cartari, 1571) perteneciente al *Diccionario de Iconología y Simbología* de José Luís Morales y Marín, Taurus, 1986, p.17.



Fig. 12 – Dibujos pertenecientes al cuaderno 1 de Francisco Meléndez sobre la imagen de Himeneo perteneciente al *Diccionario de Iconología y Simbología*.

i. Repertorio iconográfico presente en las alegorías del siglo XVI.

ii. Modos de contar: por un lado, el tratamiento de la figura humana y el modo en que sus gestos transmiten actitudes. Por otro, la capacidad de evocación de las alegorías y su potencial para representar una idea mediante objetos y formas humanas o animales. Las formas particulares de percibir la realidad y de acercarse al objeto de estudio que analiza la iconología: para la cual existe una realidad más allá de las formas y los hechos

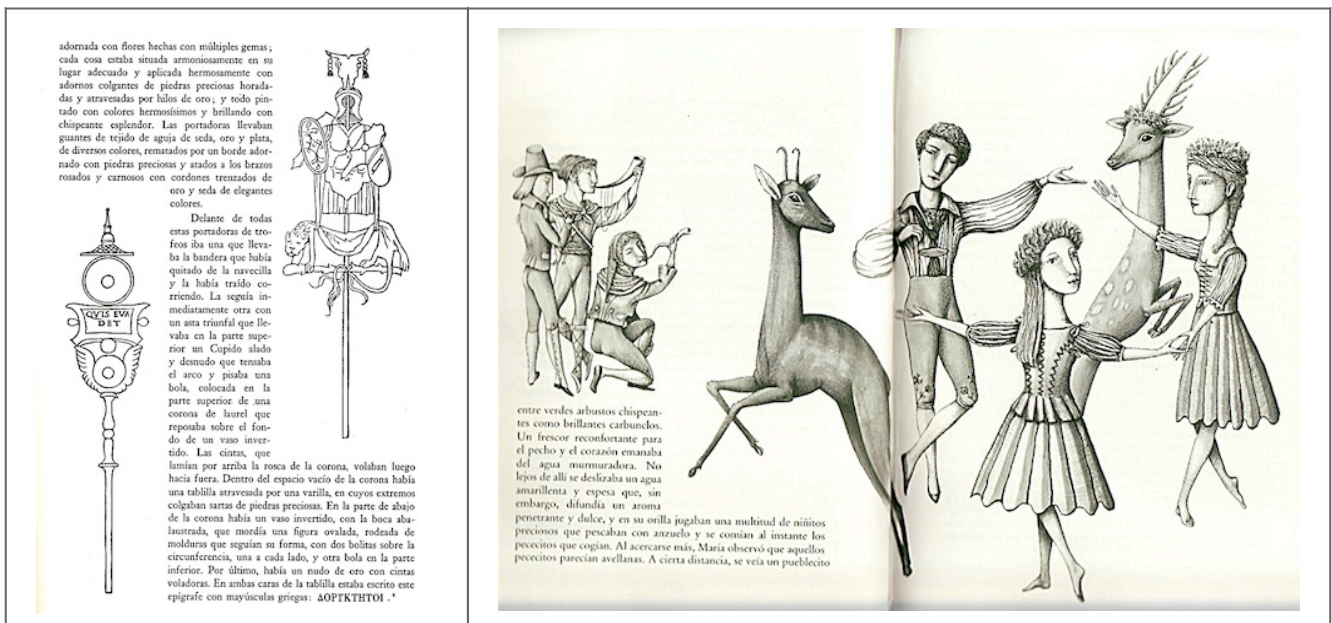


concretos, que contiene la verdadera trascendencia y el sentido o esencia de la realidad fáctica.

V. Numerosas alusiones a *Hypnerotomachia Poliphili*. *LUCHA DE AMOR EN SUEÑOS DE POLIFILO, DONDE ENSEÑA QUE TODO LO HUMANO NO ES SINO SUEÑO Y ADEMÁS RECUERDA HÁBILMENTE MUCHAS COSAS DIGNÍSIMAS*, conocido también como *SUEÑO DE POLIFILO* [\[9\]](#) de Francesco Colonna, obra impresa en 1499 [\[10\]](#) por Aldo Manuzio.

i. Repertorios de carros, elementos arquitectónicos, detalles ornamentales, vestidos y peinados.

ii. Modos de hacer: la adaptación física existente entre texto escrito e ilustración-marco. La elección de la tipografía y la composición de tipos, que tiene en cuenta su forma, el correcto espacio interliteral; la disposición de las palabras y los márgenes, subrayando la dimensión espacial del texto y su potencial como imagen [\[11\]](#)



<p>Imagen perteneciente a <i>Hypnerotomachia Polifhili</i> de Francesco Colonna, del ejemplar consultado, traducción de Pilar</p>	<p>Ilustración y maquetación a doble página de Francisco Meléndez para <i>El Cascanueces y el Rey de los Ratones</i> de Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, Editorial Mondadori, 1987, pp. 78-79.</p>
---	---

iii. Modos de contar: en la obra se hace uso de esquemas en «abismo», sueños dentro de sueños, relatos dentro de relatos. El uso de jeroglíficos y la introducción de secuencias narrativas dentro de las propias ilustraciones acompañan y refuerzan la idea de sueño, estableciendo una simbiosis entre palabra e ilustración, donde las dos se complementan para producir una unidad de mensaje.

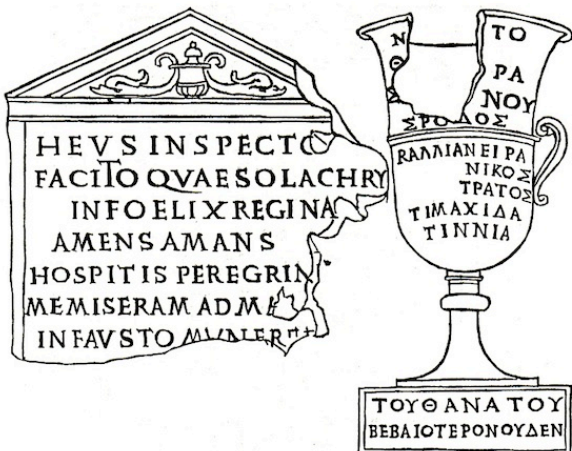
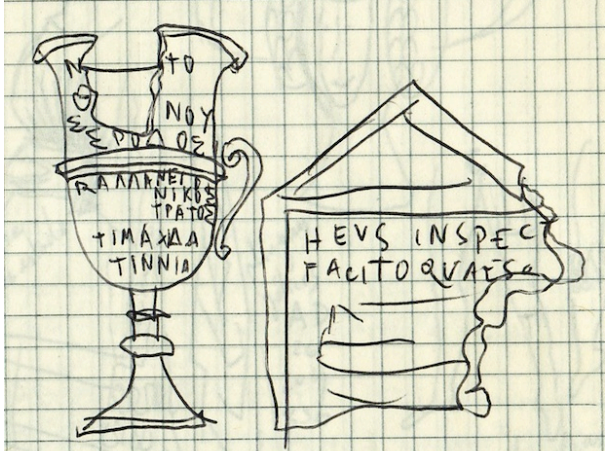
	
<p>Imagen perteneciente a <i>Hypnerotomachia Polifhili</i> de Francesco Colonna, del ejemplar consultado, traducción de Pilar Pedraza, Librería Yerba. Comisión Cultural del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981, p.220.</p>	<p>Dibujos pertenecientes al cuaderno 1 de Francisco Meléndez sobre la imagen perteneciente a <i>Hypnerotomachia Polifhili</i></p>





Imagen corrida de la *Vida de San Úrbez*, Diputación General de Huesca, 1986. Francisco Meléndez realizó las ilustraciones, decidiendo además la relación de estas con el texto y la tipografía.

VI. Apuntes de *grabadores alemanes de los siglos XIV, XV y XVI* y del *Dialogus Creaturarum* :

i. Repertorios de monogramas y emblemas (1550-1600), indumentaria de lansquenets y caballeros, vestuario, carros y navegación. La representación de monstruos y animales.

ii. Modos de hacer: uso de la línea para el tratamiento de materiales y superficies. En sus anotaciones hace alusión directa a los «procelosos mares» de Jost Amman, los rayados de Wentzel Jamnitzer en la representación de poliedros, la «manera suelta» de Agustín Hirschvogel, o el claroscuro en Virgil Solis y Hans Sebald Lautensack.

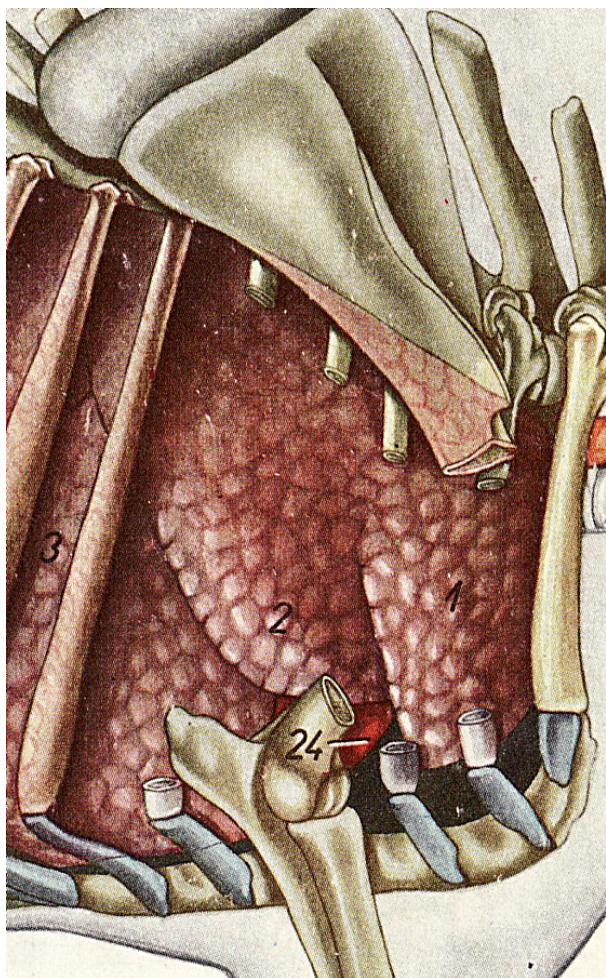
iii. Maneras de contar: el significado enigmático y profundo de carácter moral, teológico o físico que es preciso interpretar y que encierran los jeroglíficos en la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano. Representación de las actitudes y escenas populares, como fiestas con músicos danzantes.

## Cuaderno 2:

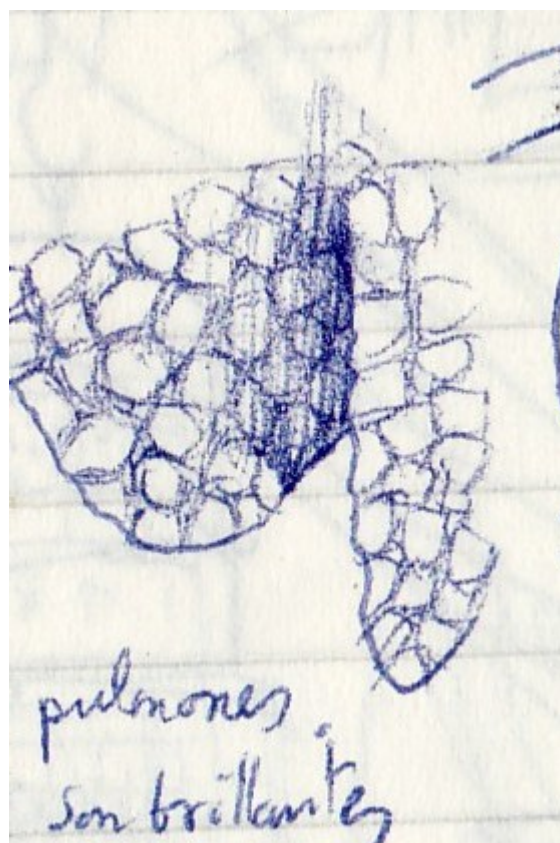
VII. *Atlas de anatomía topográfica de los animales*

*domésticos*, de Peter Popesko.

i. Aplicación del claroscuro, brillos y texturas, con tratamientos a base de finas veladuras de color que alternan con zonas incoloras. La gama de colores y los fuertes contrastes de pureza y de valor.



Detalle de la imagen « Vista de los órganos internos de una vaca », perteneciente al *Atlas de anatomía topográfica de los animales domésticos.VOLUMEN II* de Peter Popesko, Salvat D. L, 1981, p.15.



Dibujos pertenecientes al cuaderno 2 de Francisco Meléndez sobre los recursos gráficos utilizados por Peter Popesko en la representación clara de la anatomía animal.

VIII. *Label design* de Claude Hummbert.

i. Repertorios de tipografías y marcos de etiquetas para membretes.

ii. Modos de hacer: la integración entre la imagen y el texto, junto a la síntesis de algunos elementos.

iii. Modos de contar: la manera clara, impactante y sinóptica con la que estos elementos transmiten una marca, una idea o un mensaje.

IX. *The Historical Encyclopedia of Costume*[\[12\]](#) de Albert Racinet.

i. Repertorios de ropa, calzado, peinados e indumentaria en general o mobiliario, tejidos y estampados.

ii. Maneras de contar: ciertos gestos o actitudes en las figuras que ayudan a transmitir sin palabras el lugar, la época y el momento psicológico de la escena representada.





Detalle de la imagen perteneciente a *The Historical Encyclopedia of Costume* de Albert Racinet, Studio Editions, 1989, p.159.



Dibujo en el cuaderno 2 de Francisco Meléndez, sobre imágenes del libro de Racinet, donde analiza la indumentaria, los gestos y las actitudes que representan una época.



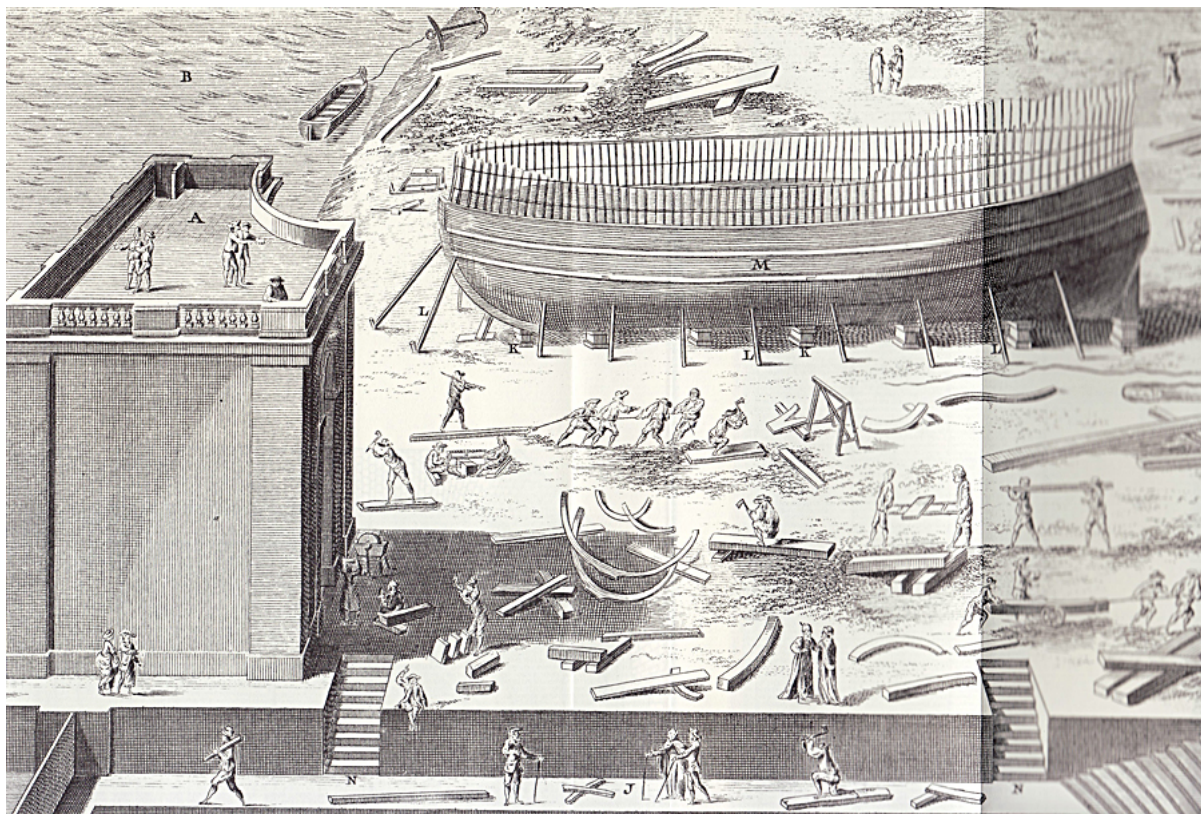
Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a *La sortija milagrosa. Cuentos del pastor* de Bernardo Monterde, Montena, 1989, p. 17

i. Elenco de panoplias, carruajes, instrumental técnico propio de variedad de oficios, arquitectura, peinados, mobiliario, instrumentos musicales, indumentaria de la época, mecanismos, animales y plantas marinos, heráldica, caligrafía, geometría plana, física, ...

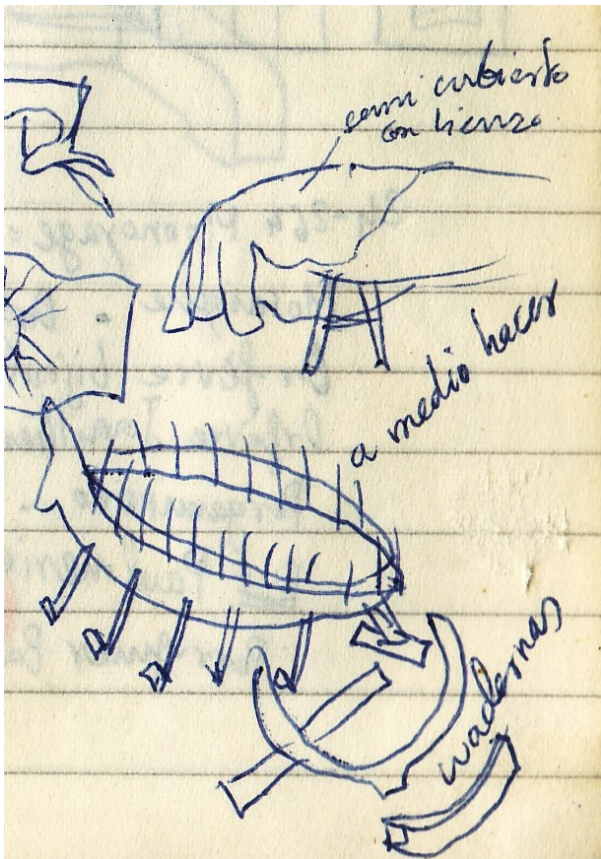
ii. Modos de hacer: utilización de la línea de contorno y los rayados para definir volúmenes y detalles. Claridad y precisión en la representación minuciosa de elementos naturales y artificiales. Empleo de diversos sistemas de representación espacial, variables según las diversas planificaciones, que abarcan desde el detalle a la panorámica.

iii. Modos de contar: el poder de la imagen en la transmisión efectiva del conocimiento y su función comunicativa y pedagógica. Empleo de los diferentes códigos de representación y comunicación disponibles, del dibujo científico, analítico o sintético, según qué campo del conocimiento de lo sensible se desea transmitir: Planos de taller, con cortes y secciones para objetos y espacios arquitectónicos, o disecciones en seres vivos. Representación de talleres y de los procesos de fabricación en los que se muestran las acciones secuenciadas para la elaboración de un producto a través de escenas teatrales, actitudes y numeraciones. Diagramas de fuerzas, símbolos y flechas, para el ámbito de la física.





Detalle de la imagen «Marine. Chantier de Construction.  
 Pl. viii» perteneciente a *L'Encyclopédie: Recueil de  
 Planches, sur les Sciences , les Arts Libéraux, et les  
 Arts Mécaniques, avec leur explication*, de Diderot y  
 D'Alembert, Henri Veyrier, 1965.



Dibujo en el cuaderno 2 de Francisco Meléndez, sobre imágenes de *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, donde analiza los recursos narrativos utilizados en este ejemplar para transmitir los procesos de fabricación de una nave.



Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a su primer álbum de creación, *El verdadero inventor del buque submarino*, Ediciones B, 1989, p.40.

### Cuaderno 3:

XI. Texto y dibujos sobre *El hombre al desnudo* [\[14\]](#) de Desmond Morris [\[15\]](#).

- i. Repertorios de gestos, posiciones o actitudes.
- ii. Modos de contar: el poder expresivo de los gestos como transmisores de la psique.



		
<p>Detalle de la imagen perteneciente a <i>El hombre al desnudo. Una guía de campo del comportamiento humano</i> de Desmond Morris, Ediciones Orbis D. L., 1986, p.51.</p>	<p>Dibujo en el cuaderno 3 de Francisco Meléndez, sobre las imágenes de Desmond Morris.</p>	<p>Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a su álbum ilustrado, <i>Kifuko Yep-yep Nami-gú</i>, Ikusager, 1992, p.16.</p>

XII. La revista *La Ilustración Española y Americana* [\[16\]](#).

i. Repertorios de indumentaria y ambientaciones.

ii. Modos de hacer: la destreza en el uso de la línea de los artistas gráficos decimonónicos.

iii. Modos de contar: la capacidad de las imágenes impresas para registrar la actualidad y el ideal de progreso a través de máquinas, inventos, escenas de aventura y expediciones. La manera en que se relatan los hechos, describiendo una escena mediante diferentes secuencias



significativas, superpuestas en un mismo espacio, pero integradas entre sí.

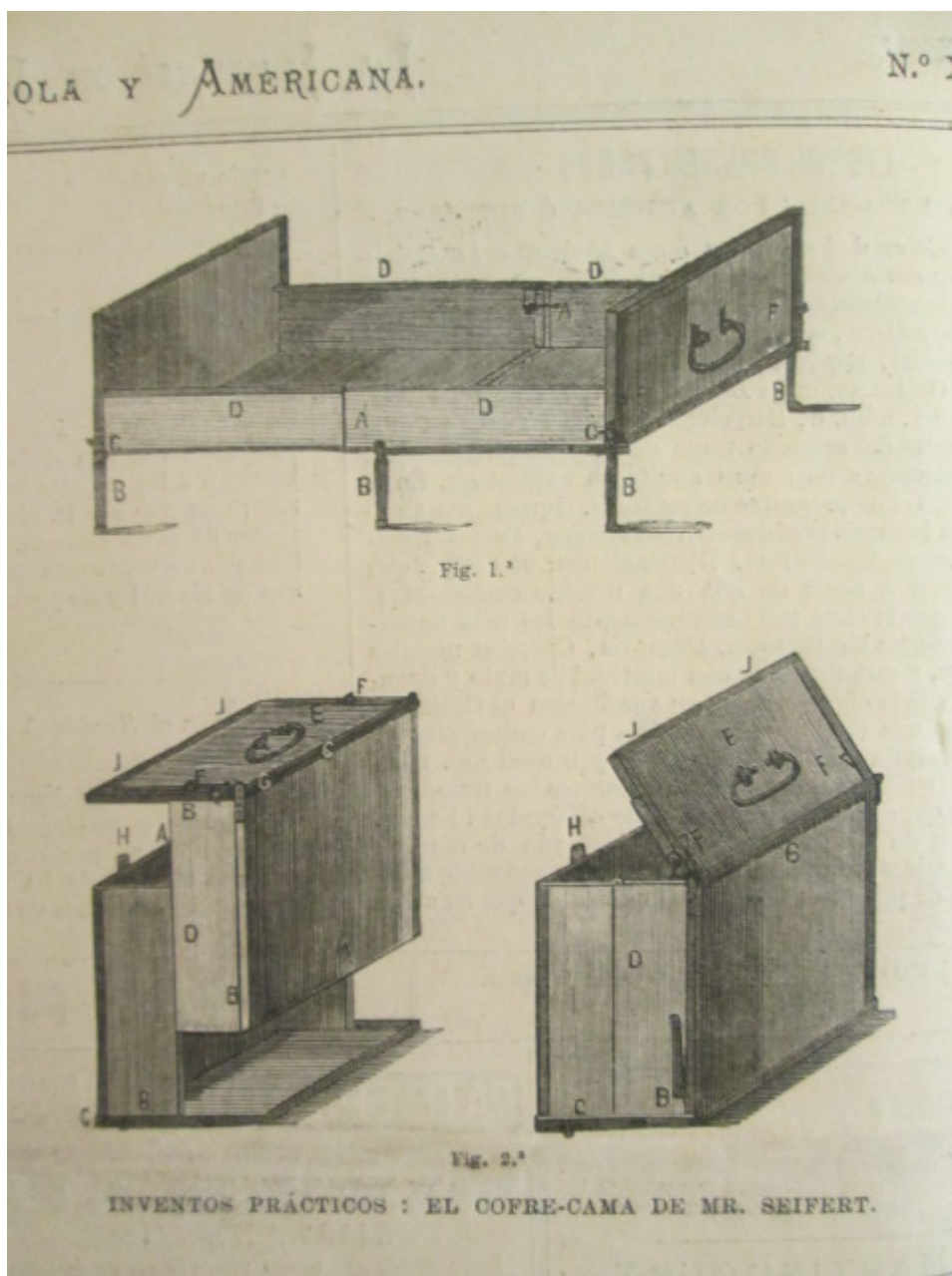


Imagen  
«Inventos  
Prácticos: El  
cofre-cama de  
Mr. Seifert»,  
perteneciente  
a la revista  
*La  
Ilustración  
Española y  
Americana*  
(Núm.XXXII,  
30 de agosto  
de 1879,  
p.118).  
Presenta un  
novedoso  
invento a  
modo de cama  
desplegable  
para viajes.



Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a su álbum ilustrado *El peculiar rally París-Pekín*, Aura Comunicación, 1991, p. 12.

XIII. Honoré Daumier [\[17\]](#) de Robert Rey.

- i. Repertorio de gestos e indumentarias.
- ii. Modos de hacer: mezcla disonante de tratamientos formales delicados y cargados de sutileza, mordacidad de los rostros y exageración de las expresiones faciales.
- iii. Modos de contar: una gran capacidad

para capturar la esencia del modelo atendiendo a sus formas, rasgos y caracteres. Habilidad para captar los gestos precisos que desnudan al personaje y denotan su personalidad.

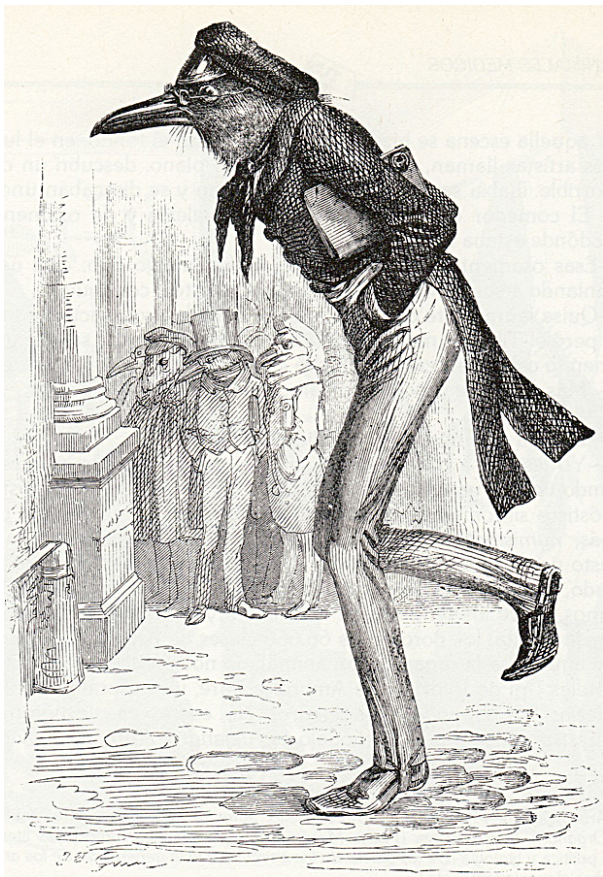
XIV. *Vie privée et publique des animaux* de J. J. Grandville [\[18\]](#).

i. Repertorio de indumentaria y personajes.

ii. Modos de hacer: limpieza y destreza en el trazado de la línea, con variedad de matices diferenciados acordes a la profundidad perspectiva.

iii. Modos de contar: la extraordinaria maestría con que la morfología psíquica humana está representada en los rasgos faciales animalescos. La teatralidad de las escenas en las que los individuos, con aspecto humano y rostro de animal, representan una comedia humana.





Detalle de la ilustración de Grandville, perteneciente a *Vida privada y pública de los animales II*, Anaya, 1984, p. 228.



Dibujo en el cuaderno 3 de Francisco Meléndez, sobre la ilustración de Granville perteneciente a *Vida privada y pública de los animales*, prestando atención a la indumentaria y a los gestos.





Ilustración de Francisco Meléndez perteneciente a su álbum ilustrado *Leopold. La conquista del aire*, Aura Comunicación, 1991.p.10.

Aunque hemos ordenado los cuadernos para su exposición, la numeración presentada aquí no se ajusta estrictamente a su cronología, ya que el autor intervino en ellos en diferentes ocasiones a lo largo de los años. Sin embargo, el primero que hemos incluido contiene los que creemos fueron sus primeros referentes, que marcarían el comienzo de un estilo personal visible ya en las primeras obras de interés de F. Meléndez.

Los relieves asirios, las pinturas y relieves románicos, son ejemplo de intención pedagógica a la hora de reproducir icónicamente un acontecimiento. Estas imágenes no cumplían una función meramente ornamental, sino que instruían difundiendo mensajes sin palabras. Meléndez parece tomar como referente este tipo de imágenes narrativas, que poseen la capacidad de comunicar mediante secuencias ciertos hechos o ideas, característica ésta que es intrínseca y específica de la ilustración, pues le adjudica una coordenada temporal [\[19\]](#) que

la diferencia de otro tipo de imágenes.

Algunas de las fuentes encontradas en la documentación, anagramas, emblemas, manuales de iconografía, iconología y simbología, manuales de etiquetas e impresos efímeros pertenecen a la órbita de la ilustración gráfica más próxima al lenguaje.

Obra definitiva en lo que al libro ilustrado se refiere es otra de las fuentes consultadas: la *Hypnerotomachia Poliphili*. En su propia distancia temporal, mantiene una conexión inmediata y directa con el grupo de Morris, Walter Crane, Mackmurdo o Beardsley, artistas más o menos vinculados al movimiento «Arts and Crafts», interesados en recuperar la calidad del libro como objeto estético. Concretamente, Eric Satué nos remite a las opiniones del ilustrador Walter Crane [\[20\]](#), para quien “El estilo de los 164 dibujos, la calidad de su trazo, la simplicidad y al mismo tiempo la riqueza de los dibujos, el aire poético, el misticismo de algunos y el paganismo de otros, convierte la serie en un todo inmejorable.” (Satué, 1998: 76).

Esta obra también sirvió de referente a Francisco Meléndez en el modo de considerar las relaciones entre texto e imagen, tomándola como ejemplo a seguir en la tarea de producir libros que constituyeran un placer para la vista.

Otra de las obras reseñada por F. Meléndez, clave en el desarrollo de la ilustración como imagen didáctica y transmisora de conocimiento, es *L'Encyclopedie* de Diderot y D'Alembert. Claro ejemplo donde se muestra que el lenguaje visual en sus múltiples variantes resulta más adecuado a los fines pedagógicos que el lenguaje verbal.

El modo en que se presenta dicho conocimiento, a través de las bellas calcografías descriptivas, científicas, técnicas o antropológicas, confiere a esta obra una dimensión estética, ejemplo de la faceta cognitiva del arte, muy atractiva para F.

Meléndez. De hecho, en sus anotaciones, él incluye alusiones a la representación de procesos técnicos, representaciones anatómicas o espaciales, atractivas no tan solo por aquello que representan sino además por la manera en que lo muestran.

También, en el tercer cuaderno, encontramos claras referencias a otro de los pilares de la ilustración gráfica, las revistas de actualidad del siglo XIX, concretamente *La Ilustración Española y Americana*, tan notable por su función documental y por la transmisión de las novedades y del espíritu de la época. En su momento, la prensa gráfica ayudó a la consolidación de modernos recursos narrativos a través de un discurso visual (Riego, 2001: 138-142).

Llama nuestra atención la adaptación expresiva que Francisco Meléndez depura de entre todas estas fuentes y la manera en que nos las ofrece a través del humor, la caricatura y la exageración. Muy influyentes en esta tarea nos parecen tres de los autores por él estudiados, Desmond Morris, Grandville y Daumier, con el común interés que ellos demostraron por las capacidades expresivas y comunicadoras del gesto humano. Si Morris analiza al hombre partiendo de su concepción como animal evolucionado, a través de ciertos gestos que escapan a su conciencia, Grandville dota de atributos humanos a los animales. Y Daumier, maestro como el anterior en captar lo esencial del personaje en la tarea de contar enfáticamente una historia, deforma la realidad para transmitir, mediante el gesto y la apariencia, los sentimientos más internos. Meléndez, de manera irónica y sofisticada, también crea sus metamorfosis: animalizando a los seres humanos.

En conclusión, al preguntarnos por las influencias en la obra de F. Meléndez, resulta interesante conocer la cantidad y variedad de todas ellas. Y, sin embargo, nos parece aún más curiosa la adaptación y la combinación feliz que hace de las mismas. El resultado está tan bien cristalizado que, en sus imágenes, la mezcla de las fuentes pasa a determinar su identidad.

Francisco Meléndez cuenta historias a partir de una recolección de influencias, fragmentos y maneras de narrar en el pasado. Es esto justamente lo que le hace un artista de su tiempo:

*Si pensamos por un momento en la extremada dificultad, para el artista contemporáneo, de hacer obras renovando los materiales expresivos, nos daremos cuenta de que –considerada por hipótesis la imposibilidad de encontrar «nueva» materia plástica – los fragmentos del pasado comienzan a ser el nuevo material de la hipotética paleta del artista. En otros términos, el arte del pasado es sólo un depósito de materiales, que, por tanto, se hace completamente contemporáneo y que además implica necesariamente la fragmentación. Sólo fragmentando lo que ya se ha hecho, se anula su efecto y sólo haciendo autónomo el fragmento respecto a los precedentes enteros, la operación es posible (Calabrese, 1987: 101).*

El mismo Francisco Meléndez refuerza este concepto de *mélange* y reconoce cómo su lenguaje puede chocar por lo barroco. En sus libros recopila, almacena, engulle e intenta recrear antiguos elementos culturales para ofrecerlos a aquellos que no han podido conocerlo de primera mano. Pero según sus palabras: “J’ai l’impression que je n’invente rien” (Dupont-Escarpit, 1994: 91).

---

[\[1\]](#) Entendemos el concepto de ilustración en el sentido apuntado por Juan Martínez Moro, quien la trata como una categoría estética, en la que se interrelacionan arte y conocimiento. Relaciona la ilustración con el pensamiento, con la historia del conocimiento, con la comunicación y con el



arte. Plantea la dialéctica cultural entre la naturaleza racional de la ciencia y la intuitiva del arte; y la confrontación entre conocimiento logocéntrico y conocimiento visual, que divide en dos lo que debería ser una experiencia única de aproximación oral-visual del ser humano al mundo. Ve en la ilustración tomada como categoría, “una humilde salvaguarda y parcial realización de ese ideal” (Martínez Moro, 2004: 14-15).

[2] Este aspecto valorativo encuentra referentes anteriores: Ruano (1992: 16-20), Pacheco (1993: 18-28), Fernández (2002: 22-27), García Padrino (2004: 336), Durán (2006: 91-103), Tabernero (2008: 21), Garrido (2009), Castro (2010).

[3] En el último capítulo de su amplio estudio dedicado a la ilustración infantil en España, Jaime García Padrino se refiere a su situación a finales del siglo XX calificándola “entre el *boom* y la crisis”. Según el autor, en los inicios de los 80 se produjo una “revitalización de las ediciones dedicadas a la infancia y a la juventud”, en ocasiones “descontrolada” (2004: 333).

[4] Respecto a este tema, Miguel Ángel Pacheco señala el notable descenso en la venta de álbumes durante los ochenta; y cómo, a mediados de esa década, eran escasas las ocasiones en que los ilustradores del momento podían trabajar en “uno de esos cada vez más raros álbumes” (1998: 30).

[5] Jaime G<sup>a</sup> Padrino determina un grupo de ilustradores, entre los que menciona a Miguel Ángel Pacheco o Asun Balzola, bajo la denominación de generación de los 70. Llegarían a disfrutar de un reconocimiento internacional, y marcaron las líneas evolutivas que con posterioridad se desarrollarían posteriormente en la ilustración de libros infantiles. Respecto a la existencia o no de un grupo generacional, no obstante, el autor nos recuerda lo controvertido del tema y la polémica surgida al respecto (2004: 260-264).

[6] El propio F. Meléndez, en otra entrevista posterior para la revista *Visual*, explica cómo aprendió a dibujar manejando libros antiguos; cómo quedó, así, impregnado de antiguas resonancias y de su predilección, además, por obras de la primera mitad del s. XX, cuya factura “se hacía mejor que ahora” (Anónimo, 1997: 86-96).

[7] Según la investigadora, el ilustrador que adopta esta vía explora “las formas visuales que le permiten expresar con eficiencia su yo interior, adopta una paleta de colores propia, un ritmo narrativo y secuencial introspectivo, una estilización de la forma o el trazo personal, etc., se aleja de los *patterns* recibidos en su aprendizaje y, una vez que la obra está acabada, su legado no es transferible a otras exploraciones similares hechas por otros artistas.” Durán Teresa: *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Octaedro Rosa Sensat, 2009, p.98

[8] En relación a estos últimos menciona tratados antiguos de botánica, xilografías renacentistas, el mundo arcaico, la tradición gráfica anglosajona, o el dibujo y la xilografía japonesa. Plantea una estrecha dependencia entre dos de sus trabajos más personales y sus referentes bibliográficos concretos. Respecto a *El verdadero inventor del buque submarino* (Ediciones B, 1989) comenta como “Las escenas, perfectamente ambientadas, reproducen modelos de la *Enciclopedia francesa*” (2010: 58). Y en cuanto a *Leopold. La conquista del aire* (Aura Comunicación, 1991) afirma que el ilustrador “se nutre de *La ilustración española y americana*, manuales de aeronáutica primitiva y revistas de moda de época” (2010: 59-60).

[9] El ejemplar consta de dos escritos. El primero cuenta el viaje onírico y amoroso de Polifilo por regiones y construcciones alegóricas. En el segundo, Polía, su amada, toma la palabra.

[10] Según Pilar Pedraza, autora del facsimil consultado

(traducción literal y directa del original aldino), no se conoce con exactitud la fecha en la que se compuso el libro. A la vista de la que aparece al final del último capítulo, se ha pensado en una datación alrededor de 1467, aunque es dudosa pues posee influencias muy claras de obras posteriores (Pedraza, 1981: 15).

[11] En el prólogo del ejemplar consultado, Francisco Javier de la Plaza Santiago afirma que esta obra, modelo de incunables, está considerada como uno de los más hermosos libros ilustrados de todos los tiempos y reconocida unánimemente como la obra más acabada y armónica de la tipografía renacentista. Para algunos autores posee, además, resonancias que entroncan con ciertas tendencias del arte contemporáneo desarrolladas por simbolistas y surrealistas (De la Plaza Santiago, 1981).

[12] Contiene 313 láminas cromolitográficas con ilustraciones en torno a la indumentaria y el vestuario. Abarca desde la edad Antigua, civilización de Egipto, Asiria, Israel, Persia, Bizancio, Turquía, Roma, Grecia, Oriente Próximo, Srilanka, India, China, América, Japón, ... y Europa desde los bárbaros, los galos, británicos a lo largo del espacio y el tiempo, hasta 1880.

[13] *Recueil de Planches, sur les Sciences , les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, avec leur explication.* Mejor conocida como *L'Encyclopedie* de Diderot y D'Alembert. Publicada por entregas entre 1751 y 1772 en Francia, es considerada una de las más vastas obras del siglo XVIII y un gran desafío editorial de la época, pues contiene la síntesis de los principales conocimientos de la época para su vulgarización entre el público. Incluye una extraordinaria cantidad de dibujos que representan prácticas hasta entonces pertenecientes a las corporaciones de los distintos oficios, para ser interpretados incluso por lectores poco alfabetizados. Muestra profusamente ilustrado, todo lo que atañe al mundo de lo concreto. Es decir, el ámbito de las

ciencias naturales, físicas, mecánicas o tecnológicas.

[14] En esta obra, Morris analiza cómo los gestos transmiten mensajes. Defiende que, aunque técnica y filosóficamente brillantes, los humanos conservamos marcados rasgos animales, y que, como animal humano, no somos conscientes de muchos de nuestros actos, lo cual hace que sean muy reveladores. Puesto que estamos más atentos al lenguaje hablado, olvidamos movimientos, posturas y expresiones que delatan nuestra psicología y nuestros sentimientos.

[15] Desmond Morris (Purton, Wiltshire, 1928) zoólogo y etólogo inglés que, a partir de los años sesenta, centró sus estudios en la conducta animal y, por extensión, en la conducta humana. Su acercamiento a los seres humanos y a su comportamiento desde el punto de vista zoológico produjo controversia desde sus primeras publicaciones cierta controversia.

[16] *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, desde el 1º de enero de 1872, AÑO XVI-NÚM. I hasta 1882. Publicación periódica quincenal española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, seguidora del modelo de prestigiosas publicaciones europeas como *L'Illustration* en Francia o *Illustrierte Zeitung* en Alemania. Fundada en 1869, en Madrid, por Abelardo de Carlos, director hasta 1881, año en que le sucedió su hijo Abelardo José de Carlos y Hierro. Considerada como la revista española más importante de la segunda mitad del siglo XIX, en la frontera entre el periodismo ilustrado y el periodismo gráfico, daba prioridad a los grabados y combinaba la información sobre sucesos de la actualidad con la divulgación de temas científicos, históricos, literarios y artísticos. Se caracterizaba por la profusión de sus excelentes ilustraciones de la mano de autores como Ortega, Perea y Pellicer, que presentaban un panorama de la vida cotidiana de nuestro país. Pero también importaba imágenes desde el extranjero para ilustrar informaciones internacionales: tales como la guerra Franco-

Prusiana o la comuna de París. Aportó gran cantidad de material gráfico al mundo de la iconografía histórica, en su mayoría reproducciones de grabados.

[17] Honoré Daumier (Marsella, 1808) fue un pintor, escultor y caricaturista francés que adquirió fama por su descarnada sátira política. Su obra se caracteriza por la crudeza y por un marcado carácter social y reivindicativo. Daumier fue pionero en el uso de viñetas en prensa como modo de persuasión y herramienta crítica frente al poder establecido.

[18] Grandville, llamado en realidad Jean Ignace Isidore Gérard, nació en Nancy en 1803. Comenzó a publicar sus dibujos a la edad de 23 años y disfrutó del reconocimiento del público desde 1829. Dibujante y caricaturista de una prolífica producción, ilustró en su época obras célebres: *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver* o *Don Quijote*. En 1840 aparecieron los primeros episodios de la *Vie privée et publique des animaux*. Se trata de una colección de artículos, noticias y cuentos satíricos aparecidos entre 1840 y 1842, recopilados posteriormente en un libro ilustrado en dos volúmenes con el subtítulo, *Études de mœurs contemporaines*. Fue editado por Pierre-Jules Hetzel con la colaboración de célebres escritores, entre los que se encuentran, P.J. Stahl (seudónimo de Pierre-Jules Hetzel), Honoré de Balzac o George Sand. Cada uno de los textos viene ilustrado por las viñetas de Grandville. De estilo a menudo fantástico y satírico, gustaba de representar a sus contemporáneos bajo la forma de animales y de otorgar a los objetos más habituales una apariencia humana o animal.

[19] En un intento de definir el concepto de ilustración, Teresa Durán destaca lo que denomina “«a coordenada temporal de la ilustración». Aunque, en general, el espacio es la dimensión donde se desarrolla la imagen, a diferencia de las denominadas «artes del tiempo», que necesitan una cierta duración temporal para comunicar la totalidad de su contenido, la autora considera que la ilustración se encontraría en la



intersección de ambas: las coordenadas de las artes del tiempo y las del espacio. “...Desde el punto de vista de la técnica empleada por el ilustrador (el emisor), es un arte espacial. Desde el punto de vista del receptor es un arte temporal...” (Durán, 2009: 81)

[\[20\]](#) Promotores de hermosas ediciones, William Morris y su colaborador Walter Crane, introdujeron a mediados del siglo XIX la idea de un criterio unificador que ha de dirigir toda la composición del libro y la necesidad de la armonía entre texto, tipografía e ilustraciones.

---

## La Máquina del Tiempo del Cine Aragonés

El Centro de Historias de Zaragoza despedía el año 2015 y daba la bienvenida al 2016 con una magnífica exposición que, desde diferentes puntos de vista, ofrecía un minucioso recorrido por la historia del cine aragonés. Con el título “La Máquina del Tiempo del Cine Aragonés” la cripta de dicha institución cultural dio cobijo a un detallado estudio de lo que ha supuesto el Séptimo Arte en Aragón, el cual se completó con diverso material fílmico, desde carteles de películas hasta objetos que actuaron como atrezo en algunos de los largometrajes más míticos de la historia del cine.

No solo el Centro de Historias, sino que también el Festival de Cine de Zaragoza, coincidiendo con su vigésima edición, se hizo cargo de la organización de la muestra. El

propio director del festival, José Luis Anchelergues, incidía en que la exposición respondía a la necesidad de reivindicar Aragón como tierra de cine, así como de difundir todo su legado (de hecho el servicio de educación del Ayuntamiento de Zaragoza impulsó un programa de visitas escolares). Y es que precisamente a este territorio pertenecen cineastas tan destacados como Segundo de Chomón o Luis Buñuel, sin olvidar a su vez a aquellos que, actualmente, están marcando con su trabajo las líneas del cine nacional (Paula Ortiz o Miguel Ángel Lamata). De hecho la muestra comienza por estos últimos, y retrocede en los siguientes apartados hasta 1896, año en el que Eduardo Jimeno rueda la famosa *Salida de misa de doce del Pilar*.

La exposición se encuentra estructurada en diferentes secciones. La primera de ellas alude, tal y como se ha señalado anteriormente, a aquellos profesionales aragoneses que actualmente están trabajando dentro del ámbito cinematográfico. Entre ellos aparecen figuras tan importantes (y en ocasiones desconocidas) como Iñaki Villuendas (autor de los carteles de *Torrente 4*, 2011; *Lo imposible*, 2012; o *Perdiendo el norte*, 2015; todos ellos presentes en la muestra), el director artístico Julio Luzán o el maquillador Pedro Rodríguez. Este último cedió a la exposición una cabeza del Fari (*Torrente*), así como un traje perteneciente a la película *Las brujas de Zugarramurdi* (2013) y una maqueta del perro Pancho (*Pancho, el perro millonario*, 2014).

La máquina del tiempo comienza a funcionar a partir de este punto. Tras introducirse propiamente en la cripta, el visitante se encuentra con una espléndida muestra de paneles expositivos y vitrinas (mención especial merece el proyector Pathe acompañado de sus correspondientes películas, todo ello cedido por Arturo Tolossa) que realizan un magistral

recorrido por la historia del cine aragonés. Dividido por periodos, cada uno de estos se presenta mediante la figura de un cineasta emblemático de la época señalada. Concretamente la distribución se reparte del siguiente modo: 1895-1919 (Segundo de Chomón), 1920-1945 (Florián Rey), 1946-1970 (Luis Buñuel), 1971-1999 (José Luis Borau) y 2000-actualidad.

El siguiente bloque temático se dedica a mostrar el importante papel que han desempeñado a su vez otro tipo de profesionales del ámbito, los críticos e historiadores. También se lleva a cabo en esta sección el comentario relacionado con las salas de exhibición, festivales de cine y cineclubs, así como el de las películas de corte más independiente y a aquellas que usaron Aragón como plató para sus rodajes.

En último lugar, y como remate final de todo el recorrido, se proyecta un audiovisual realizado por Carmen Pérez y Ángel Gonzalvo (producido por los festivales de Zaragoza, La Almunia y Fuentes de Ebro).

Resulta evidente la necesidad que existe de llevar a cabo este tipo de exposiciones, puesto que son las que enseñan a valorar las manifestaciones artísticas autóctonas, tan cercanas y a la vez las alejadas del público local. Concretamente en el caso de Aragón, el proyecto ha estado respaldado por una impecable investigación sobre la temática en cuestión, que se ha visto plasmada además en una más que sobresaliente puesta en escena. De nuevo pues, un perfecto ejemplo del gran potencial cultural que posee el Séptimo Arte.

---

# Georges Méliès. La magia del cine

Tras muestras como *Pixar. 25 años de animación*, desde *CaixaForum* se vuelve a apostar por el cine, esta vez haciendo viajar al espectador hasta los orígenes del Séptimo Arte. De la mano del célebre Georges Méliès (1861-1938), se recrean de manera impecable los mecanismos más primitivos de esta industria, al mismo tiempo que se descubre la figura del cineasta. Del 4 de febrero al 8 de mayo se puede visitar en Zaragoza una exposición que, tras pasar anteriormente por otras ciudades como Madrid o Barcelona, cuenta con la colaboración de La Cinémathèque française, a la cual pertenecen muchos de los fondos que se exponen del denominado *primer mago del cine*.

Apostar por Méliès para una exposición sobre los orígenes del cine es sinónimo de creer que éste nació como algo más que una industria. Para él, cuya figura encarnaba al más genuino hombre renacentista (no solo era mago, sino también dibujante, director de teatro, actor y productor, entre otros), el mundo cinematográfico era magia, y así lo mostró en sus más de 500 películas. De corte fantástico, apostó en ellas por innovar, introducir trucajes, nuevos efectos que dotaran a las mismas de un matiz distinto (se trata sin duda de la más primitiva versión de los actuales efectos especiales). Se alejó de este modo del género documental, tan extendido en aquellos instantes, dando un nuevo sentido al cine.

Sin duda el aspecto más positivo de la muestra es que se hace justicia en la presentación del cineasta. Es decir, ante el riesgo de tan abrumadora figura, desde *CaixaForum* se ha sabido montar una exposición que englobe, de manera minuciosa, todos los aspectos que rodearon a Méliès. Se



habla de su habilidad con el ilusionismo y la linterna mágica, de donde derivaron todo tipo de efectos especiales (sobreimpresiones, pirotecnia, pasos de manivela,...), y se hace de forma didáctica y en constante diálogo con el visitante, al que se le invita a participar en la muestra.

El discurso se encuentra perfectamente trazado, y se acompaña en todo momento de material relativo a la temática tratada. Dibujos, maquinaria, películas,... acompañan al espectador en su recorrido por la sala (en el caso de Zaragoza de menores dimensiones que en otras muestras, lo que quizás haga que el visitante se sienta abrumado en algunos momentos), descubriéndole los entresijos más ocultos de la figura de Méliès.

Un toque especial, y contemporáneo, lo proporciona el pequeño fragmento fílmico que se expone de la película *La invención de Hugo* (2011, Martin Scorsese), donde se puede ver, de manera resumida y completamente ficticia, la vida del cineasta francés. Un recurso que sin duda, no solo sirve para atraer a los más pequeños, sino que proporciona una excelente visión del personaje elegido para la muestra. Se trata además de un guiño al cine actual, que, como ya se ha señalado, se nutre de los avances llevados a cabo por Méliès, y que por todo ello estará siempre en deuda con él.

Los beneficios que aporta a una ciudad como Zaragoza el hecho de poseer un centro cultural como *CaixaForum* son numerosos, y esta exposición es una muestra más de ello. El compromiso que la entidad adquiere con el cine es más que notable, algo que sin duda favorece a la difusión de éste entre la sociedad (más allá de las propias salas). Se trata de otra manera de disfrutar de una manifestación cultural cuya industria se encuentra presente de manera sobresaliente en la economía de muchos países, y que por ello no sería justo dejarla de lado. Por esta razón, es necesario seguir apostando por instituciones como la presente, ya que son las que se encargan de recordar que el cine, es mucho más que ver una

película.

---

# Los Wyeth: Un siglo de dedicación a la pintura

No ha debido ser fácil, juntar la obra de Andrew y Jamie Wyeth, para ver y comparar como trabajaban y como abordaban la creación artística. Sólo una institución como el Museo Thyssen Bornemisza podía reunir casi 70 obras procedentes de colecciones públicas y privadas. La muestra se centra en el proceso más que en la obra acabada de ambos artistas. A pesar de compartir la misma sensibilidad, haber sido niños prodigio, haber metido miles de horas, para poder dominar el oficio, y encontrar el universo que querían mostrar a los demás. Lo cierto es, más allá de las diferencias estilísticas que a primera vista los separaban, lo que conecta a padre e hijo, por igual, es la utilización de sus extraordinarias competencias técnicas para expresar la sensibilidad personal. Esto es, transformar la destreza técnica en creación artística, poniendo a su servicio los materiales y las técnicas empáticas del Método y de la atenta observación.

A partir de los quince años Andrew se educó en casa, como si fuera un aprendiz de su padre, quien siguió con el inquieto principiante un programa no muy distinto de los que se enseñaban en las clásicas academias de bellas artes a finales del siglo XIX. Durante sus años de formación, Andrew aprendió mucho adoptando algunos recursos estilísticos generales de otros pintores. “Nunca quise añadir más cosas al entorno en el que pintaba. Todo lo que necesito es una habitación y un caballete, y el entorno en el que estoy trabajando. Necesito cierta informalidad, cierto desorden casi. Necesito tener a

mano mis dibujos, esparcidos a mí alrededor. Mi estudio es el lugar en que trabajo, dondequiera que trabaje, dondequiera que esté. Tengo por todos lados dibujos, estudios y cuadros. Me gustan los cabos sueltos. Forma parte de mi creatividad", afirmaba el artista en algún medio de comunicación. Jaime, en cambio, como miembro de una dinastía de artistas -su tía Carolyn también lo fue-, caracteriza su propio genio, en la búsqueda de incongruencias, desconexiones y sutilezas. Sus composiciones son como fotografías accidentales pero cargadas de significado. Durante sus años de aprendizaje trataba de alejarse de su padre, desarrollando una manera propia y personal de hablar de su arte y sin embargo padre e hijo, coinciden una vez más, en el tratamiento similar al de cualquier otro objeto, que le otorgan a la figura humana. Ni uno ni otro han querido que se les identificara con ningún método, estilo o escuela pictórica. ¿Dónde deberíamos situar la obra de los dos artistas, dentro de la historia del arte americano?. ¿Realismo mágico?, ¿Surrealismo americano?, ¿"nuevo realismo"?.

El diálogo entre los dos pintores está presidido por el respeto mutuo, Andrew utilizando sus recursos formales para la introspección, en cambio Jamie, más inclinado a la extroversión. Al mismo tiempo, las obras de ambos artistas siguen cautivando, generación tras generación de espectadores, a pesar de los temas enigmáticos y las composiciones rebuscadas. En definitiva, la obra de los Wyeth es en sí misma, un universo expandido donde poder ver sus imágenes a través de nuestra propia imaginación

---

# Entrega de los premios AACA 2015

En un acto público muy concurrido, con el salón de actos del IAAC Pablo Serrano abarrotado de público, tuvo lugar la tarde del día 2 de junio de 2016 a partir de las 19h la entrega de los premios AACA 2015. La Presidenta, Desirée Orús, comenzó con un recuerdo a la memoria del recientemente fallecido pintor Eduardo Salavera, tras lo cual fue presentando a cada uno de los premiados con ayuda de las imágenes de un power point mientras iba llamándoles al estrado:

-Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística a Mario Molins, por su exposición en Finestra Estudio de Zaragoza con la que ha marcado un nuevo hito en su prometedora trayectoria.

-Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés, a Eduardo Laborda por su libro *Chas: De Salduba a las Vegas*, en el que ha tan brillantemente ha rescatado la memoria de un artista zaragozano y su contexto.

-Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo a "La Cala" de Chodes (Zaragoza), una iniciativa que cumple diez años de andadura bajo la dirección del escritor Grassa Toro con un destacado programa de residencias artísticas, exposiciones y publicaciones.

-Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo al Festival Asalto, por hacer de las calles de Zaragoza, tanto en solares del casco histórico como en los barrios, un gran espacio expositivo para el arte urbano local, nacional e internacional.

-Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición, a José Manuel Broto, por su muestra titulada "Color vivo" con la que triunfó en el IAACC



Pablo Serrano entre marzo y septiembre de 2015.

Cada uno de ellos expresó brevemente su agradecimiento y todos recibieron el respectivo diploma acreditativo, realizado por la colaboración desinteresada de la profesora Silvia Hernández Muñoz, y sus alumnos de la Titulación en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza (campus de Teruel).

---

## **Exposición en homenaje a Dionisio Lasuén en el centenario de su muerte**

Al escultor Dionisio Lasuén, lo asociamos en Zaragoza con obras monumentales que marcaron la transición del academicismo al modernismo en espacios públicos de esta ciudad a finales del siglo XIX y principios del XX, como la fuente del Buen Pastor en el Matadero, los retratos sedentes de Miguel Servet e Ignacio Jordán de Asso en la fachada de la Facultad de Medicina y Ciencias, diversas tumbas y panteones en el cementerio de Torrero, o la decoración de la fachada del Museo con las alegorías de El Comercio y La Arqueología. A esta última se ha dado un destacado protagonismo visual en la comentada exposición, utilizando como imagen de reclamo la foto histórica del artista posando en su taller con esa estatua destinada a la Plaza de los Sitios. Pero la muestra no se ha celebrado en el museo ni tampoco en las salas de exposición de la Escuela de Artes de Zaragoza, institución que ya no está en ese vecindario aunque bien podría sentirse vinculada históricamente a Lasuén, pues aquel paladín del diseño utilitario y la fusión de las artes fue director de la Escuela de Artes e Industrias de Zaragoza y de la Escuela

Superior de Industrias y Bellas Artes. Ha sido en otro punto de la ciudad, de la mano del Ayuntamiento de Zaragoza, donde ha tenido lugar este homenaje a tan meritorio artista, con motivo del centenario de su fallecimiento, y justamente con un perfil marcadamente fúnebre, siendo una de las dos sedes de la muestra la Sala de Ceremonias 1 del cementerio municipal. Allí parecen muy dignos de encomio los excelentes paneles interpretativos, que también han servido de estupendo acompañamiento didáctico junto a las esculturas, dibujos y documentación presentados en la otra sede: el edificio Seminario, donde está la Gerencia de Urbanismo. Y precisamente el punto de vista urbanístico ha sido en mi opinión uno de los rasgos más destacables de esta exposición, en la que se ha reivindicado la figura de este artista en la importación del gusto internacional *art nouveau* al ornato arquitectónico de muchos edificios, no sólo con programas decorativos realizados por él, como su mural *La Belleza Ideal recibiendo el homenaje de las Artes y las Letras* para el salón de actos del Ateneo de Zaragoza, sino también con los diseños con los que diversos gremios de carpinteros, escayolistas u otros artesanos realizaron la decoración del Café Moderno, el Centro Mercantil, o las fachadas de muchos edificios de viviendas, entre ellas la propia casa que el artista se construyó hacia 1903 en la actual calle Bolonia, que entonces era una vía particular denominada por Lasuén "calle del Arte". Son para mi gusto los dibujos de esas decoraciones lo más interesante de la exposición, sin restar importancia a otros elementos curiosos, como la foto de su boceto para el Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria (se lo habían encargado a Lasuén, pero cuando llevaba el proyecto bastante adelantado una cacicada política hizo que pasase a manos de Agustín Querol: mucho mejor, eso hay que reconocerlo, a la vista de la mediocre calidad artística del concebido por nuestro paisano). Me parece estupendo que, además de los habituales adeptos al arte que solemos visitar exposiciones, ésta tenga un inusual público añadido, pues muchos ciudadanos que han ido a realizar trámites en las oficinas de urbanismo, mientras esperan su

turno, se topan con esta presentación en vitrinas y paredes de los pasillos y vestíbulo en torno al salón de actos. Además, esta ubicación ha propiciado quizá que, como acto inaugural, el primer día de la exposición se ofreciese allí un ciclo de conferencias para que, desde sus respectivas perspectivas, fuese analizado el legado de Lasuén y su época por reconocidos especialistas: Pilar Biel, Alberto Castán, Ascensión Hernández y Wifredo Rincón. Finalmente, con motivo de esta exposición, se ha publicado un librito homónimo donde Alberto Castán, comisario de la muestra, pasa revista a toda la amplísima trayectoria del protagonista y, encartado en sus páginas centrales, se nos ofrece un interesante texto sobre el cementerio de Torrero firmado por María Isabel Oliván Jarque, técnico de Patrimonio Histórico-Artístico del Ayuntamiento de Zaragoza. Es una feliz conjunción de muchos esfuerzos en memoria de un artista que soñaba con aunar todas las artes al servicio de altos ideales estéticos y del progreso social, un anhelo muy propio de aquel cambio de siglo.

---

## **Acta de la Asamblea General Extraordinaria del 2 de junio de 2016**

Un solo punto en el orden del día: Modificación de los Estatutos de AACCA, para hacer constar que en adelante nuestra sede es el IAACC Museo Pablo Serrano.

Se aprobó por unanimidad de todos los presentes. Tras lo cual, se procedió al acto público de entrega de los premios AACCA2015

---

# Una orden sacrificial divina: Gehorsam. Instalación de Saskia Boddekke y Peter Greenaway. Jüdisches Museum Berlin.

Subjetividad manda, de ahí que, en esta ocasión, cambie el tono para referirme a la que personalmente, insisto, me ha parecido por razones específicas una de las exposiciones más impresionantes entre las que he visitado y re-visitado durante 2015. Aconteció en la capital alemana entre los meses de mayo y septiembre, desplegando con delicada dureza su discurso en un recorrido a lo largo de quince salas situadas en la parte antigua del Museo Judío, ubicado en el barrio berlinés de Kreuzberg. Dichas estancias, pensadas como capítulos de una obra plural, concitaron las producciones de una coral de creadores de diverso signo y tiempo que Boddeke y Greenaway supieron integrar en una polifonía perfectamente articulada según criterios históricos, temáticos y conceptuales, imbricados con solidez en forma de pieza multisensorial.

El título de la muestra –*Gehorsam/Obedience*– acoge tantas sugerencias como abierto es el planteamiento de la misma. El eje director lo constituye un tema que es lugar común para las tres grandes religiones monoteístas del globo. Islámica, judía y cristiana, las tres profesiones de fe contemplan en sus libros sagrados uno de los episodios que, por su propia naturaleza, resulta más controvertido: la



intención de Abraham de sacrificar a su hijo Isaac (Ismael según teóricos de la religión musulmana), por orden de Dios. Aunque finalmente el crimen no fue consumado, el mero gesto del mandato por parte de la divinidad, y la mansa recepción del mismo por el patriarca primigenio, no están exentos de una potente carga de cuestionamientos. El amor paternofilial confrontado al sometimiento a un dios, los sentimientos y la moral frente al acatamiento y la obediencia profesada hacia una entidad superior, son explorados por ambos artistas a través de una gran diversidad de manifestaciones culturales generadas en un amplio recorrido histórico desplegado en los tres grandes ámbitos religiosos. En todo el conjunto se incide en la persistencia actual de esa arcaica estructura de poder - basada en el sometimiento dogmático-, expresada hoy en forma de terribles e indiscriminados desastres y masacres, amparados en dictámenes todopoderosos que atenazan aquellos núcleos donde el arraigo de la fe y de sus derivas adulteradas son más intensos.

Si algo quiero destacar del enfoque particular adoptado por los dos artistas creadores de este interesante conjunto de instalaciones, es su alejamiento de argumentos moralizantes, toda vez que favorecen e incentivan, por medio de un paseo experimental y envolvente, una profunda y sensitiva reflexión crítica, cuyo efecto se dejaba leer en los rostros reactivos de los visitantes. Boddekke y Greenaway han logrado sacudir de manera indefectible la indiferencia empachada del *blasé*, a través de una escalada en el grado de realidad e inmediatez con la que el espectador se identifica progresivamente, hasta llegar al clímax en las dos últimas salas, donde la conexión con los acontecimientos presentes es máxima y, como despedida, casi como una estocada final asestada a la conciencia del receptor, éste se ve instado a desencadenar un cuestionamiento íntimo que gira en torno a su identificación con Abraham, el que obedece y venera la orden superior, el emisario de la fe ciega capaz de acabar con la vida de su propio hijo en nombre de un dios. Una parábola

certera que ilustra plenamente un presente de conflictos armados en nombre de entidades abstractas que, bajo distintos argumentos, perpetúan sus estructuras de funcionamiento básico: la obediencia sumisa ante el poder. Entiéndase con ello variantes como gobierno, dios, patria, economía, ideología, o ejército, la fórmula que corresponda con cada caso.

Saskia Boddekke y Peter Greenaway forman aquí un tándem creativo de primer orden, que se hace evidente en la concepción de esta muestra, su último proyecto común entre un vasto conjunto de colaboraciones. La holandesa es una artista multimedia con una importante trayectoria desplegada en los nexos entre el arte y las computadoras, y la producción de imágenes proyectadas; ha trabajado notablemente con el dispositivo llamado *Second Life*, que permite combinar en la pantalla seres reales con otros generados por procesos electrónicos. Su marido, Peter Greenaway, es un artista y afamado realizador de cine, facetas que ha sintetizado en la concepción de numerosas instalaciones y en su proyecto *Tulse Luper Suitcases VJ Show*[\[1\]](#), donde acomete una simbiosis entre el cine y las nuevas tecnologías, sustentada en el tratamiento de la imagen como base de un lenguaje artístico global renovado.

Este compendio de técnicas se dan cita en lo que casi podríamos caracterizar de gestión escenográfica de esta exposición, con varias constantes que sirven de hilos conductores entre las quince salas. Cada una cuenta con una pieza filmada o creada por procesos informáticos, de distintas características, integrando diversos lenguajes y formatos, en fragmentos que recrean o cuestionan el episodio de la orden de sacrificar a Isaac, o bien el eco de esa misma fórmula a través del tiempo, conjurando el análisis de la perpetuación de acciones destructivas por orden de un dios o de una ideología, entidades contaminadas. Es el caso de un filme protagonizado por la compañía Club Guy & Rony donde se

representa la historia de Abraham, Isaac, el ángel y el diablo en su peregrinación al monte Moria. O del audiovisual que sirve de interesante vínculo con el espectador, buscando sin duda su identificación con el personaje en el cual radica todo el peso de la exposición, y que actúa como hilo conductor: el hijo; decenas de personas aparecen en pantalla afirmando en varios idiomas: "yo soy Isaac" (ver <https://www.youtube.com/watch?v=sYq5qBPioeE>).

No solo mediante la imagen se articula el discurso coherente de *Gehorsam*, también la palabra escrita, la emanación de la palabra divina a través de la Biblia, el Corán, la Torah, se despliega sobre los muros de las diferentes estancias, y sirve como referencia para situarnos en un espacio de reflexión que enlaza de modo inquietante con nuestro entorno inmediato. Hijos de un padre, hijos de un dios, cuya vida se hipoteca en el nombre de aquél a quien están sometidos por nacimiento, elección, o peculiar interpretación. Y así la muerte se transustancia en una posibilidad de vida, adulterada, eso sí.

Como no podía ser de otro modo, una selecta colección de obras plásticas ilustran la reflexión de Boddekke y Greenaway, presentadas asimismo bajo distintos lenguajes, desde el *video mapping*, como es el caso de la presentación de la imagen de dos obras emblemáticas para la dimensión histórico-artística de este suceso, *El sacrificio de Isaac*, pintado en 1603 por uno de los máximos exponentes de la pintura barroca, Caravaggio, y el *Agnus Dei*, lienzo que el gran representante del Siglo de Oro español, Francisco de Zurbarán, realizó entre 1635-1640. Ambas forman un poderoso tridente junto con la reproducción de una obra de Paolo Veronese, cuyo título explícito es *El sacrificio de Isaac*, pintura de 1586, y parte del repertorio localizado en la Edad Moderna, tan representativa de la persistencia iconográfica de esta temática que abraza lo religioso y lo dramático.

Una gran presencia de objetos relacionados con

el tema del sacrificio, y con las tres profesiones de fe que lo tienen presente entre sus principios, se dispone por la casi totalidad de las salas, desde cuchillos, hasta ejemplares de los libros representativos de los tres orbes religiosos y sus prácticas, en lo que constituye una magnífica selección de verdaderas joyas de bibliofilia, acompañadas de crucifijos, mantos y otros enseres litúrgicos, que no son sino fragmentos de la presentación escenográfica de la obediencia indispensable para el mantenimiento de dichas doctrinas.

Como parte esencial de la configuración de algunas de las instalaciones, se incluyen algunas realizaciones de reciente factura, como es el caso de la que lleva por título "God and the Angel", un espacio marcado por la asepsia, con sus muros rebozados de plumas núblicas, al que se accede descalzo. En ella se encuentra una obra construida con medios mixtos del artista siempre impactante Xooang Choi, titulada *The Wings*, datada en 2008, y que corresponde a una amalgama de manos cuya articulación genera unas grandes alas pendidas del techo figurando levitar. Las acompañan una serie de primeros planos fotográficos en blanco y negro de parejas de manos entrelazadas, cuyo autor, el escritor y artista croata Igor Mandic, se esfuerza en enlazar con un tiempo presente, por medio de retratos de unas manos que incluyen signos perfectamente identificables con la realidad coetánea. Todo ello prefigura la permanencia de las huellas de presencias angélicas, cuya materialización hoy acusa la metamorfosis connatural a la evolución de los tiempos.

En abierto contraste, la sala contigua dedicada a Satán, con un contador de presencias, suelo empedrado como corresponde a la lapidación simbólica del ente maléfico que tentó a Abraham en la peregrinación a la Meca, y un filme en el cual un actor protagoniza una caracterización de este personaje absolutamente hipnótica, cargada de histrionismo interpretativo en su declamación, y en su puesta a punto visual.



Boddekke y Greenaway no desdeñan cierto matiz didáctico en sus instalaciones, así dedican tres de las salas a la caracterización de determinados episodios que establecen algunas de las señas de identidad más características de la tríada religiosa a la que se refiere la muestra. El Islam es ilustrado mediante la exposición de la dinámica actual de peregrinación a la Meca, con sus rituales y costumbres patentes en objetos, información escrita, y a través de un filme que la recrea. Los crucifijos que se acumulan en la sala identificada con la profesión de fe cristiana, actúan como enlace entre el episodio de una orden de sacrificio finalmente no consumado, y la propia crucifixión de Cristo, todo ello ilustrado con un buen número de piezas ligadas a esta religión icónica por excelencia, tales como libros sagrados, utensilios litúrgicos, relieves, y algunas piezas emblemáticas de autores como Rembrandt, o el gran representante de la Nueva Objetividad, Otto Dix, aportando visiones de un mismo tema con connotaciones abiertamente divergentes. El judaísmo, por su parte, se ampara sobre todo en la palabra escrita, que hace patente y difunde el episodio del llamamiento al sacrificio, enlazando con la resistencia frente a la conversión de los caracterizados como mártires durante la abundancia de persecuciones de judíos en las Cruzadas, que se prolongará en terribles progromos que llegan hasta la edad contemporánea.

El cuerno del carnero, *shofar*, que ocupó finalmente el lugar de Isaac en la operación de sacrificio, tiene un lugar preponderante en el judaísmo, y se hace especialmente evidente aquí en una de las salas, en la que se incluye *The Black Sheep with Golden Horns*, un carnero conservado en formaldehído, obra de 2009 del artista Damien Hirst.

Es interesante remarcar que ambos artistas, Boddekke y Greenaway, han incluido un interesante contrapunto a la historia narrada en las fuentes escritas en torno a este

dramático suceso de disposición triangular, personificada en una deidad, un verdugo, y una víctima. Así, una de las salas está consagrada al papel desempeñado en este drama por las madres de los llamados al sacrificio, Sara en las tradiciones cristiana y judía, y Hagar en la musulmana, ambas incluidas únicamente en textos exegéticos. Su sufrimiento se dilata en el tiempo estableciendo un nexo con el de las víctimas de enfrentamientos, más y más destructivos conforme avanzamos en el tiempo.

También el acto sacrificial es expuesto mediante una gran abundancia de signos denotativos en una sucesión donde aumenta la escalada de sangre, haciendo de este modo que la percepción e implicaciones de semejante acción de muerte aparezca progresivamente menos simbólica y más cruda, más física, condición *sine qua non* del premio en forma de esperada y supuesta promesa reparadora, paradisiaca. Así, la sala que especifica esta acción, titulada *The Binding*, se asemeja a un corredor de sangre, poblado de instrumentos de tortura/instrumentos de santidad y de necesario martirio.

Todo concluye, y alcanza su culmen, en las proyecciones de la estancia que lleva por nombre *The Sacrifice*, donde se proyectan imágenes y testimonios de los principales conflictos del mundo contemporáneo donde el sacrificio se ha convertido en uno de sus principales argumentos, y donde la obediencia, que implica la misma porción de fe que de miedo y sometimiento -y que la religión contempla como virtud-, constituye su modelo operativo por excelencia.

Luca D'Alberto es el responsable de una banda sonora que recorre las salas junto con el espectador, en una exposición que lo envuelve y, por su misma esencia, lo posiciona, lo afecta, y sacude su pensamiento en dirección a las verdaderas semillas que alimentan las guerras y enfrentamientos que extienden el horror en nuestras conciencias. Las conclusiones se desgranán en cada uno desde

el momento en que la secuencia de estímulos de la exposición llega a su paroxismo, prolongándose durante el proceso de retorno a la otra realidad, la expulsada por la prensa y los televisores, que a menudo la extirpan de su raíz histórica y de sus causas mayores, paralizando el cuestionamiento. Sin duda, hay que entender esta brillante propuesta artística como una sacudida, a la vez que como una puesta en contexto de aquellos episodios que enarbolan y reducen la religión como un alegato criminal que, en su esencia, no es más que pura ideología.

---

[1] Por su destacado interés para construir la personalidad artística de Greenaway, es recomendable visitar la siguiente dirección: [www.petergreenaway.org.uk/tulse.htm](http://www.petergreenaway.org.uk/tulse.htm)