



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

El miedo en lo sagrado. Representación gráfica de diversos
símbolos míticos.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Torres Vicedo, Óscar

Tutor/a: Cueto Lominchar, José Luis

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN

El presente Trabajo Final de Máster versará sobre la creación de una serie de dibujos de diversos formatos, relacionados todos ellos, con la investigación de ciertos mitos, símbolos y creencias. Dichos conceptos, se fundirán en la idea de lo sagrado y su relación con el temor a lo desconocido.

A lo largo de la historia, podemos observar cómo los elementos míticos evolucionan junto con la sociedad, creando tanto creencias como lugares sagrados. Siendo el mito la ciencia de antaño, con ello se intentaba dar explicación a lo desconocido y peligroso, logrando combatir el miedo y dándole un uso diferente. El miedo, usado como emoción controladora, ejerce dos funciones; la creativa, encargada de enriquecer los mitos; y la dominante, encargada de controlar a los creyentes de estos mitos. Esta investigación reflexionará a cerca de los binomios miedo y sagrado, observando a su vez su influencia en nuestros días.

Finalmente, se elaborarán una serie de piezas artísticas en las que predominará la técnica de la tinta china y el uso de rotuladores calibrados, creándose diversas texturas y elementos simbólicos en los que convergerán lo teórico y lo práctico. Las obras se presentarán en forma de documental, con el fin de plasmar todos los símbolos y sus conexiones más generales, esclareciendo la evolución de los mitos y su relación con lo tétrico.

PALABRAS CLAVE

MIEDO; DIBUJO; SAGRADO; CREENCIA; MITO; SÍMBOLOS

ABSTRACT

This Master's Final Project will deal with the creation of a series of drawings in different formats, all of them related to the investigation of certain myths, symbols and beliefs. These concepts will be based on the idea of the sacred and its relation to the fear of the unknown.

Throughout history, we can observe how mythical elements evolve along with society, creating both beliefs and sacred places. Myth being the science of yesteryear, it was used to try to explain the unknown and dangerous, managing to combat fear and giving it a different use. Fear, used as a controlling emotion, exerts two functions; the creative one, in charge of enriching myths; and the dominant one, in charge of controlling the believers of these myths. This research will reflect on the binomial fear and sacred, observing its influence in our days.

Finally, a series of artistic pieces will be elaborated in which the Chinese ink technique and the use of calibrated markers will predominate, creating diverse textures and symbolic elements in which the theoretical and the practical will converge. The works will be presented in the form of a documentary, in order to capture all the symbols and their more general connections, clarifying the evolution of myths and their relationship with the dark.

KEYWORDS

FEAR; DRAWING; SACRED; BELIEF; MYTH; SYMBOLS

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1. Objetivos.....	7
1.2. Metodología.....	8
2. .MARCO TEÓRICO.....	9
2.1. Conceptos.....	10
2.1.1. El miedo.....	10
2.1.2. El mito.....	11
2.1.3. Lo sagrado.....	12
2.2. El miedo en lo sagrado.....	13
2.3. Lo desconocido como origen.....	14
2.4. Las creencias y el arte.....	16
2.5. Influencias en la actualidad.....	17
3. REFERENTES PLÁSTICOS.....	18
3.1. Alfred Kubin.....	20
3.2. Goya.....	23
3.3. Gustave Doré.....	26
3.4. Jesús Zurita.....	29
3.5. Toshihiko Ikeda.....	32
3.6. Zdzisław Beksiński.....	35
4. CREACIÓN DE LA OBRA.....	37
4.1. Sinopsis de la obra.....	38
4.2. Inspiración en los símbolos.....	39
4.3. Estética y personalidad.....	41
5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.....	43
5.1. Alma.....	45
5.2. Anningan y Malina.....	47
5.3. Creer es poder.....	50
5.4. Diez años tras el ritual.....	52
5.5. Domadora del pensamiento.....	54
5.6. El gran padre.....	57
5.7. La fe ciega.....	60
5.8. La gran madre.....	62
5.9. La muerte acecha.....	65
5.10. Sacrificio.....	67

6. PROYECTOS REALIZADOS.....	68
6.1.Exposición Individual.	
Més enllà del mite.....	69
6.1.1. Elección del espacio.....	69
6.1.2. Cartelería.....	70
6.1.3. Montaje.....	72
6.1.4. Resultados.....	74
6.2. Exposición colectiva.	
Iconoclastas.....	76
6.2.1. Origen.....	76
6.2.2. Metodología.....	77
6.2.3. Concepto teórico.....	78
6.2.4. Cartelería.....	79
6.2.5. Elección del espacio.....	81
6.2.6. Renderizados.....	82
6.2.7. Montaje.....	84
6.2.8. Resultados.....	86
7. CONCLUSIONES.....	88
8. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	89
9. ÍNDICE DE FIGURAS.....	00

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de fin de máster tiene su origen en el tercer año del grado de Bellas Artes, época en la que se inicia un proceso de investigación personal que se desarrolla desde la teoría y la producción artística. Dando forma a una serie de obras con un lenguaje personal que se ha ido enriqueciendo durante el período del máster. Dado que el TFG versó sobre los bestiarios de género fantástico, actualmente formalizaré la investigación sobre el miedo en las creencias con trabajos inéditos.

Consciente del amplio espectro que se nos abre al abordar la temática de los mitos, las creencias y las religiones, se decidió acotar el tema solamente al análisis de ciertos mitos que ejemplificasen la evolución de algunas creencias y el uso del miedo como emoción creadora y controladora dentro del ámbito religioso. Dicha acotación también viene marcada gracias a una charla con dos amigos de 25 años que se encontraban angustiados ante la inevitabilidad de la muerte y el desconocimiento de lo que hay en el más allá. Un terror de índole existencialista ante el sinsentido de vivir una vida solo para morir, terror que les producía insomnio y depresión. Añadir que ambos amigos eran agnósticos, pero aun así la incertidumbre y lo desconocido del fin les aterraba.

Desde tiempos inmemoriales, el miedo ha moldeado las narrativas religiosas y espirituales, influenciando prácticas rituales y definiendo estructuras sociales. Este trabajo de fin de máster explora cómo el miedo se manifiesta y se utiliza dentro de las creencias religiosas y lo sagrado, investigando sus funciones y sus implicaciones en diversas culturas y contextos históricos.

Tras el marco teórico del proyecto, englobamos lo aprendido con una producción artística que alberga una estética acorde con lo que se intenta transmitir, generando una nueva iconografía religiosa personal que fusiona el surrealismo con lo grotesco. Si bien las ilustraciones no generan un terror que hace apartar la mirada, su estética equilibrada y tranquila intenta atrapar al espectador, hacer que se pierda en los detalles y, una vez captados los símbolos, que se descubra lo terrorífico de las formas y su contexto.

Tenía claro que quería seguir trabajando desde el dibujo sobre papel, pero tras la investigación de ciertos referentes, surgió la necesidad de experimentar añadiendo nuevas técnicas a la tinta del papel y ver sus combinaciones tanto en composición como en materia.

Si bien las piezas pueden funcionar como obras independientes, en su conjunto se realiza la temática planteada, profundizar en el entendimiento de cómo el miedo, las creencias y lo sagrado interactúan y se influyen mutuamente.

En esta memoria, además del apartado teórico y práctico, se le añade la organización de tres exposiciones que surgieron a raíz de la temática tratada; dos con las obras gráficas y una que consta de una instalación realizada en conjunto con otro artista, que si bien fluye dentro de lo teórico, su tratamiento plástico y técnico se alejan hacia otra rama creativa igual de interesante.

Tras todo esto se mostrará una reflexión obteniendo conclusiones a partir de los objetivos marcados.

1.1. OBJETIVOS

El objetivo principal de este Trabajo Fin de Máster es elaborar una serie de dibujos que reflejen el estudio de ciertos conceptos en relación con lo mítico, bajo una mirada experimental y de crecimiento artístico.

Para lograr tal propósito, asumiremos una serie de objetivos personales elaborados durante el proceso de documentación y creación. Por consiguiente, nos proponemos los siguientes objetivos específicos:

- . Indagar en un número limitado de mitos de diversas culturas.
- . Organizar un estudio en profundidad sobre aquellas técnicas formales empleadas por los referentes y analizar los puntos de unión con nuestra obra.
- . Ahondar en el desarrollo del trabajo personal, basado en la experimentación con la tinta, las texturas y otros materiales.
- . Analizar diversos símbolos genéricos de diversas interpretaciones míticas y usarlos como enriquecimiento en los dibujos.
- . Abordar un proyecto expositivo y estudiar sus posibilidades de instalación y montaje usando la obra plástica entendida como serie.
- . Establecer las bases teóricas y creativas para continuar indagando en una línea de producción propia teniendo en cuenta proyectos futuros.

1.2. METODOLOGÍA

En cuanto a la metodología usada en la presente investigación, ha sido de carácter cualitativa en el marco técnico/creativo, dado que se plantean variables imposibles de medir con exactitud debido a la falta de datos experimentales y el carácter subjetivo de diversos conceptos. Tanto en la parte técnica, como en la teórica, se han extraído los datos a raíz de las observaciones de obras y la lectura tanto de artículos científicos de carácter antropológico como de diversos libros de expertos en el tema a desarrollar, entre otras fuentes.

Iniciamos así una metodología de trabajo que se construye desde la propia producción artística, poniendo en práctica un sistema que se basa en su mayoría en el estudio, experimentación y análisis de los elementos formales figurativos, creados mediante técnicas como la tinta en su amplia mayoría, el óleo o el modelado.

Otra de las claves se enmarca en la producción de una serie de obras realizadas con una estética similar. El resultado, a pesar de que cada obra funciona perfectamente de forma individual, se centra más bien en el desarrollo de un proyecto que hace que las obras se relacionen y dialoguen entre sí, creando un concepto general y global presente en su armonía.

Esto da pie a un proceso de indagación, examen e interiorización de los conceptos teóricos pertinente que culmina en la realización de varias exposiciones que ponen de manifiesto dichas cuestiones.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. CONCEPTOS

Adentrándonos en el gran espectro de la experiencia humana, pocos conceptos son tan bastos y profundamente arraigados como el miedo, el mito, las creencias o lo sagrado. Estas palabras han moldeado culturas y civilizaciones a lo largo de la historia, además de que continúan influyendo en la psicología individual y colectiva del mundo moderno. Por ello, procedemos a dar una explicación de dichos conceptos para aportar una ligera base a nuestro estudio, analizando su capacidad para ofrecernos una perspectiva más amplia sobre la condición humana, revelando sutilmente las dinámicas subyacentes que gobiernan nuestras creencias y su evolución. A través de un enfoque interdisciplinario que abarca la antropología, la psicología, la historia y la teología, se pretende dar los primeros pasos para la comprensión básica de estos conceptos y su relación.

2.1.1. EL MIEDO

El miedo es una de las emociones más primitivas del ser humano, cuyo papel es crucial en nuestra supervivencia y adaptación. El miedo ha sido fundamental para alertarnos sobre posibles peligros, haciendo que podamos tomar decisiones rápidas y efectivas ante amenazas inmediatas. Esta emoción, si bien puede ser desagradable, es fundamental para nuestra protección, siendo también un motor creativo que fomenta la imaginación.

Según un estudio realizado por García (2018), “el miedo activa una serie de respuestas fisiológicas que preparan al organismo para la acción, ya sea enfrentarse al peligro o huir de él” (p. 45). Este mecanismo, conocido como respuesta de lucha o huida, se produce gracias a la amígdala. A su vez, esta provoca una cascada de eventos hormonales y neuronales que culminan en el aumento del ritmo cardíaco, liberando adrenalina y preparando los músculos para la acción.

Sin embargo, no todos los miedos son innatos. Muchos de ellos son aprendidos a través de la experiencia y la socialización. Además, el miedo puede ser irracional y desproporcionado, manifestándose en forma de fobias. Las fobias son miedos intensos y persistentes hacia objetos o situaciones específicas que, en realidad, no representan una amenaza significativa.

Respecto a sus dimensiones culturales, en muchas sociedades se utilizan mitos y leyendas para inculcar ciertos temores con el fin de controlar comportamientos y mantener el orden social. Pérez (2017) señala

que “los cuentos de terror y las historias de fantasmas a menudo reflejan los valores y tabúes de una comunidad, sirviendo como herramientas para la transmisión de normas y la cohesión social”.

El estudio sobre el miedo en las personas nos permite comprender mejor su función adaptativa, su impacto en la salud mental y el comportamiento social, siendo una emoción compleja e importante.

2.1.2. EL MITO

Los mitos y las creencias son elementos esenciales del tejido cultural humano, con roles cruciales en la formación de identidades, la cohesión social y la transmisión de valores a lo largo de generaciones. Los mitos y las creencias tienen características y funciones específicas que los distinguen y, al mismo tiempo, los interrelacionan de manera compleja y significativa.

Los mitos son narrativas tradicionales que explican los orígenes de las cosas, desde la creación del fuego, por ejemplo con el mito de Prometeo, hasta la racionalización de conceptos abstractos, como en el caso del nacimiento de Nisse deidad del hogar en Noruega. Estas historias se han transmitido oralmente en sus inicios y luego han sido recogidas por escrito.

Marvin Harris (1974) sostiene que “muchos mitos y rituales aparentemente irracionales tienen explicaciones prácticas que se relacionan con la adaptación al entorno y la organización social” a esto me gustaría añadir que muchos mitos también nacen de la necesidad de la explicación de fenómenos naturales, acontecimientos extraños para el hombre primitivo que requerían de una explicación para su mayor comprensión. Volviendo a Harris, este nos da el ejemplo del tabú de las vacas en la India, teniendo una base tanto religiosa como de lógica económica.

Las creencias, por otro lado, son convicciones profundamente arraigadas que guían el comportamiento y la percepción del mundo de los individuos y sus comunidades. Según el estudio de Berger y Luckmann (1967), “las creencias se institucionalizan y se objetivan, formando parte del conocimiento común que los individuos aceptan como realidad sin cuestionamiento”. Esto podría ser una explicación de por qué las creencias pueden ser tan resistentes al cambio, incluso frente a evidencias.

La interacción entre ambos términos, crea un sistema de significados que sustenta la vida social y cultural. Por ejemplo, las creencias religiosas a menudo se articulan y refuerzan a través de mitos, como en el caso de las narrativas bíblicas del Génesis, que no solo explican el origen del mundo y la humanidad desde una perspectiva judeocristiana, sino que también establecen principios morales y éticos fundamentales para estas comunidades.

A día de hoy, los mitos tradicionales siguen siendo poderosos a través de medios contemporáneos como la literatura, el cine y la televisión. Marvin Harris (1974) destaca que “los mitos modernos, aunque disfrazados en formas de entretenimiento, continúan explorando temas universales de lucha, identidad y propósito”. Esto es una muestra de adaptación.

Los mitos y las creencias son elementos fundamentales de la experiencia humana. Al estudiar su origen, función y persistencia, podemos tener una visión más profunda de cómo las sociedades construyen y mantienen sus sistemas de significado y cómo estos se adaptan a los cambios en el entorno y el pensamiento. El mito es una función primordial de la condición humana, actuando como instrumento de comunicación con lo natural y lo divino. No hay organización humana sin el mito.

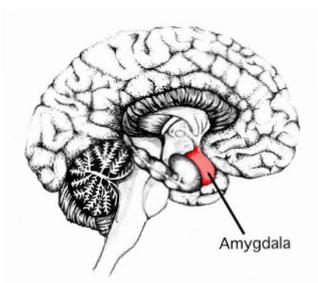


Fig. 1. Imagen de la amígdala. “panel de control” neurológico de las emociones humanas.

Fuente: Blog del Máster en Comunicación Científica, Médica y Ambiental de la UPF



Fig. 2. Marvin Harris: Vacas, cerdos, guerras y brujas: los enigmas de la cultura. Alianza, 1980.

Fuente: Blog de animación a la lectura de la Universidad Politécnica de Madrid.



Fig. 3. Pablo Picasso. La crucifixión.

París, 7 de febrero de 1930. Musée national Picasso-Paris, dación Pablo Picasso, 1979

Fuente: museothyssen.org. Exposición de Picasso lo sagrado y lo profano.

2.1.3. LO SAGRADO

Lo sagrado y lo profano son dos modos de ser en el mundo, modos que marcan de manera significativa la experiencia humana. Centrándonos en lo sagrado, existen autores como Eliade que sostienen que se manifiesta a través de ierofanías, revelaciones de lo divino en el mundo ordinario, que transforman espacios, objetos y tiempos comunes en elementos dotados de una realidad y un significado trascendentes.

Según Eliade (1957), “Lo sagrado se muestra como una estructura de lo real que, por su propia naturaleza, se opone a la experiencia profana de la vida diaria”. Lo sagrado representa una dimensión de la realidad distinta y superior a la profana. Se crea una dualidad esencial para entender cómo las sociedades humanas han construido sus cosmologías y rituales, atribuyendo un orden y un sentido al universo.

Uno de los conceptos más conocidos de Eliade es el de “axis mundi” o el “eje del mundo”, un lugar de conexión entre lo celestial y lo terrenal que se considera el centro del universo. Eliade (1957, p. 37) dice lo siguiente, “el axis mundi es el lugar donde se cruzan los planos de lo sagrado y lo profano, permitiendo el acceso a lo divino y ordenando el cosmos”.

Lo sagrado también posee una especie de características en cuanto al tiempo. El tiempo sagrado es cíclico y reversible, permitiendo la regeneración y la renovación, siendo un tiempo mítico y primigenio que se reactualiza periódicamente mediante rituales o festividades. Esta periodicidad ritual no solo rememora los eventos fundacionales del mito, sino que también reactiva su poder, renovando el mundo y la vida comunitaria.

Eliade también da importancia a la nostalgia de los orígenes en la experiencia de lo sagrado. Eliade (1957, p. 102), señala que “esta nostalgia por los orígenes refleja un anhelo por la perfección perdida y una aspiración a restaurar el orden sagrado original”.

En conclusión, según el presente autor, podemos decir que lo sagrado es una dimensión esencial de la experiencia humana que estructura nuestras percepciones del espacio, el tiempo y la existencia.

2.2. EL MIEDO EN LO SAGRADO

El miedo ha sido un componente sustancial en la relación de los seres humanos con lo sagrado a lo largo de la historia. Se ha manifestado y ha influido en diversas tradiciones religiosas, siendo un sentimiento, que puede parecer negativo a primera vista, tiene profundas implicaciones en la forma en que las personas perciben y se relacionan con lo divino.

Desde una perspectiva histórica y antropológica, el miedo a lo sagrado ha sido un mecanismo de control social y una forma de cohesión comunitaria. Díez de Velasco (1999) señala que “el miedo al castigo divino ha sido utilizado como herramienta para mantener el orden y la moralidad dentro de las comunidades”. Este temor a la ira de los dioses o a las consecuencias de no obedecer las normas sagradas, ha servido para fortalecer la adhesión a las reglas establecidas por las religiones.

Cabe destacar también cómo el miedo se encuentra presente en los mitos y las narraciones religiosas. Por ejemplo, muchas religiones describen seres sobrenaturales que castigan a los impíos o protegen a los fieles, lo cual genera una dualidad entre el miedo y la esperanza. Las deidades castigadoras no solo generan temor, sino que son la creación perfecta para que los adeptos sigan unos patrones de conducta y no realicen ciertas acciones condenadas por las creencias. Esto limita el pensamiento y la actuación de los fieles, siendo estos más sumisos y vulnerables en sus creencias.

El miedo también está presente en los rituales religiosos, en los cuales se busca apaciguar a las fuerzas divinas o sobrenaturales. Los sacrificios, ofrendas y penitencias son prácticas comunes en muchas tradiciones para evitar la ira de los dioses y asegurar su favor. Según Díez de Velasco (1999), “los rituales de apaciguamiento son una forma de negociar con lo sagrado, utilizando el miedo como un catalizador para la acción religiosa”.

Un ejemplo del temor en lo sagrado es el miedo al apocalipsis de algunas culturas. Muchas religiones han desarrollado visiones del fin del mundo en las que se describe una catástrofe global seguida de un juicio final. Estas narrativas no solo infunden un profundo miedo a la destrucción total y al sufrimiento, sino que también sirven para promover una conducta moral específica entre los creyentes. Díez de Velasco (1999) señala que “las visiones apocalípticas refuerzan la necesidad de salvación y obediencia a los mandatos divinos, utilizando el miedo al fin del mundo como un poderoso incentivo para la rectitud y la fe”.



Fig. 4. Yacimiento de restos de un sacrificio humano en una pirámide que forma parte del complejo de Sicán, capital del pueblo Lambayeque. Fuente: Revista de National Geographic.

2.3. LO DESCONOCIDO COMO ORIGEN

El miedo a lo desconocido y lo inexplicable ha sido una fuente importante de religiosidad. Los fenómenos naturales como tormentas, eclipses o enfermedades eran interpretados en muchas culturas como signos de la intervención divina, generando un profundo temor reverencial. En este sentido, Díez de Velasco (1999) menciona que “la religión ha ofrecido respuestas y consuelo frente a los miedos existenciales, proporcionando un marco de comprensión y control sobre lo inexplicable”.

Este es un ejemplo de que el miedo no solo existe como una emoción limitante y negativa. En este sentido, el miedo se usa como emoción creadora, haciendo que la imaginación complete todo aquello que los sentidos o el conocimiento desconocen, generando imágenes o narraciones fantásticas que dan sentido a aquello incomprendido. Lo que se conoce no se teme, las explicaciones, aunque con contextos y castigos terroríficos, dotan de pautas a seguir, transformando el miedo a lo desconocido en esperanza o normas de comportamiento.

El miedo a lo desconocido se posiciona como el motor en la formación de las creencias religiosas y espirituales a lo largo de la historia de la humanidad. La incertidumbre y el desconocimiento sobre cuestiones como el entorno, la muerte o el propósito de la vida, han llevado a las personas a buscar explicaciones y consuelo en las creencias.

Se podría llegar a pensar que las creencias religiosas surgen en respuesta a las situaciones de ansiedad ante el mundo y los desastres naturales. La religión, en este sentido, ofrece un marco de referencia y una sensación de control sobre aquello que genera miedo por su desconocimiento, un control sobre lo incomprensible y caótico. Sobre este tema, Norenzayan (2006) expone que “la incertidumbre existencial promueve la creencia en dioses como una forma de reducir la ansiedad asociada con lo desconocido”

Dicho miedo fomenta la creación de mitos y rituales que ayudan a las personas a sentirse más seguras y conectadas con un orden cósmico, dotando de importancia a los sujetos. Los mitos aportan explicaciones, mientras que los rituales ofrecen una posibilidad de influir en los eventos y obtener protección divina.

Este miedo también puede ser visto como una fuerza evolutiva en la formación de creencias. Algunos investigadores han propuesto que la predisposición a creer en lo sobrenatural puede haber ofrecido ventajas evolutivas al promover la cohesión social y la cooperación dentro de los grupos humanos. Un estudio realizado por Pascal Boyer (2001) sugiere



Fig. 5. Evolución iconográfica del Dios del Viento. Izquierda: Griego viento Dios (Arte greco-budista de Gandhara), Hadda, siglo II. Medio: Dios del viento de Kizil, Cuenca del Tarim, siglo VII. Derecha: Dios del viento japonesa Fūjin, del siglo XVII.



Fig. 6. Pintura rupestre de la isla de Célebes (Indonesia) datada con más de 44.000 años. Fuente: Revista científica SINC.

que “las creencias en agentes sobrenaturales pueden haber sido seleccionadas evolutivamente porque ayudaban a coordinar las acciones grupales y a mantener la armonía social en tiempos de incertidumbre”.

Un ejemplo de lo anteriormente mencionado es el caso de los Yanomami. Esta comunidad, la cual habita en las profundidades de la selva amazónica, se enfrenta a un entorno lleno de peligros y fenómenos naturales impredecibles. Los Yanomami han desarrollado un complejo sistema de creencias que incluye espíritus y deidades que controlan diferentes aspectos de la naturaleza.

Los chamanes de esta tribu realizan rituales para comunicarse con algunos espíritus y pedir tanto ayuda como protección. Estas prácticas sirven para explicar y manejar los eventos naturales y las enfermedades, proporcionando un sentido de control sobre lo desconocido y reduciendo la ansiedad en su comunidad. Estos rituales no solo ofrecían una explicación y una forma de acción frente a la crisis, sino que también fortalecían la cohesión social y el apoyo mutuo dentro del grupo.

Desde una perspectiva psicológica, la teoría del manejo del terror (TMT) plantea que las creencias religiosas funcionan como mecanismos de defensa para lidiar con la ansiedad existencial causada por la conciencia de la mortalidad. Según esta teoría, las religiones proporcionan una visión del mundo que ofrece sentido y propósito, además de promesas de inmortalidad simbólica o literal, lo cual reduce la ansiedad ante la muerte.

Además, desde la neurociencia cognitiva se ha sugerido que el cerebro humano está predispuesto a detectar patrones y asignarles significado, especialmente en situaciones de incertidumbre. Esto podría explicar la tendencia a interpretar eventos aleatorios o desconocidos como resultado de la acción de agentes intencionales, una característica central en muchas religiones.



Fig. 7. El icono de San Nicolás tallado en piedra. Entre los siglos XII y XV.
Fuente: Castillo de Radomyśl, Ucrania

2.4. LAS CREENCIAS Y EL ARTE

Las creencias religiosas han estado intrínsecamente ligadas al arte desde hace mucho tiempo. El arte ha servido como medio de expresión y difusión de las ideas religiosas, permitiendo no solo la comunicación de los dogmas y mitos, sino también la reinterpretación de estas creencias a través de los siglos.

El arte religioso se manifiesta de diversas formas, desde la arquitectura de templos y catedrales hasta la pintura, la escultura y la música sacra. Estas obras, aparte de representar las creencias de una época, actuaban como herramientas pedagógicas y de inspiración espiritual. Según Eliade (1987), “el arte sagrado tiene el poder de revelar lo sagrado y lo divino en lo profano, haciendo presente lo invisible y lo trascendente en lo visible y lo cotidiano”. De esta manera, el arte no solo refleja la religión, sino que también la transforma y la vivifica.

Un ejemplo sobre esto es el uso del simbolismo en la iconografía cristiana. Las primeras representaciones cristianas, influenciadas por el arte romano y helenístico, evolucionaron a lo largo de los siglos para desarrollar un lenguaje visual propio, cargado de simbolismo y alegorías. Esto permitió a la religión cristiana consolidarse y expandirse en diversas culturas.

El Renacimiento es otro periodo clave en la transformación de las creencias religiosas a través del arte. Artistas como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael no solo retrataron temas bíblicos, sino que también introdujeron nuevas perspectivas y técnicas que influyeron en la percepción religiosa de su tiempo. En el Renacimiento se reinterpretan las figuras sagradas en un contexto más humano y accesible, haciendo de lo religioso algo más personal e íntimo.

El arte moderno y contemporáneo también ha jugado un papel crucial en la transformación de las creencias religiosas. Movimientos como el expresionismo, el surrealismo y el arte abstracto han explorado nuevas formas de espiritualidad y trascendencia. Artistas como Marc Chagall, Wassily Kandinsky y Salvador Dalí han reinterpretado temas religiosos a través de sus propios estilos y visiones personales.

La transformación de las creencias religiosas mediante el arte también se observa en la esfera colectiva. Las obras de arte religiosas tienen el poder de moldear la identidad cultural y espiritual de comunidades enteras. A través de festividades, rituales y prácticas devocionales, el arte religioso se convierte en un elemento central de la vida comunitaria, reforzando los valores y las creencias compartidas. Como argumenta Belting (1994), “el arte religioso no es solo una manifestación de la fe individual, sino un fenómeno social que configura y redefine constantemente las fronteras de la comunidad creyente”.



Fig. 8. Cristo crucificado (1632). Óleo sobre lienzo (250x170 cm). Obra de Diego Velázquez.
Fuente: Web del Museo del Prado.

2.5. INFLUENCIAS EN LA ACTUALIDAD

La influencia de los mitos y el miedo a lo sagrado en la actualidad es un tema curioso que revela cómo antiguas creencias y narrativas continúan moldeando nuestra percepción y comportamiento en el mundo moderno. Los mitos aún ejercen una poderosa influencia en nuestras vidas, mientras que, por otro lado, el miedo a lo sagrado puede manifestarse como temor reverencial o respeto hacia lo trascendente en muchas culturas contemporáneas.

Este temor puede ser percibido tanto en manifestaciones religiosas tradicionales, como en expresiones más modernas de espiritualidad o incluso en la reverencia hacia la naturaleza y el medio ambiente. Según López (2019), el miedo a lo sagrado “entendido como una mezcla de temor y admiración frente a lo divino o lo trascendente, continúa influyendo en comportamientos y rituales contemporáneos, manteniendo ciertas prácticas culturales y religiosas arraigadas en la vida cotidiana”.

Estas creencias también llegan a nuestros días enmascaradas mediante las teorías conspirativas populares. Por ejemplo, figuras públicas conocidas o líderes políticos como John F. Kennedy son elevados a un estatus de mártires o mesías cuyos mensajes o acciones supuestamente desafían a un poder oculto o malévolo. Estas narrativas no solo explotan el miedo a lo sagrado en términos de reverencia hacia estas figuras, sino que también sugieren que su significado va más allá de lo evidente, involucrando fuerzas cósmicas o divinas que operan detrás de los eventos mundanos.

Además, los lugares considerados sagrados en diversas tradiciones también pueden ser objeto de teorías conspirativas que sugieren que ocultan secretos antiguos o poderes místicos. Estas ideas reflejan cómo el miedo a lo sagrado puede ser manipulado para promover narrativas que desafían a la versión aceptada de la historia o la realidad.

Las personas siempre tendemos a la fantasía, pese a tener gran cantidad de información, no todas las preguntas tienen respuesta. Aquello desconocido lo transformamos en historias que a día de hoy se consumen mediante novelas, películas, teorías conspirativas o cualquier canal de entretenimiento. Todas estas historias de ficción esconden una carga mítica, con elementos repetitivos a lo largo de la historia o conceptos clave que sirven para construir y asentar cualquier creencia.

La principal diferencia es que antiguamente los mitos eran más simples y se transmitían de forma oral, pero a día de hoy, las narraciones requieren de más detalles, más datos precisos y su divulgación es mucho más variada y rápida.

3. REFERENTES PLÁSTICOS



Fig. 9. Alfred Kubin, 1950. Imagen extraída de la web “Bajo el signo de Libra”.

3.1 ALFRED KUBIN

Nace en Litomericz en el año 1887 y es conocido por sus dibujos, ilustraciones y escritos. Su obra, llena de visiones de fantasía y puntos oníricos, está marcada por su carácter sarcástico y tétrico. Haciendo uso de la pluma y los grabados, su narrativa está íntimamente relacionada con su producción artística.

Dando sus primeros pasos en el mundo de la fotografía, ingresó en la Academia de Bellas Artes de Múnich, lugar donde empezaría a desarrollar sus dibujos. En 1906 colaboró como ilustrador para la editorial de Georg Müller, encargada de comercializar libros de fantasía y de terror de grandes autores como Edgar Allan Poe o Gustav Meyrink.

El resultado de su formación y de su recorrido, marcado enormemente por sus experiencias en la infancia, es el desarrollo de un lenguaje personal que se mueve entre el pesimismo, el desasosiego y la ironía, creando su propio mundo fantasmagórico. Con dos obsesiones principales: la muerte y las mujeres, Kubin, no intenta plasmar en dibujos o narraciones una percepción pormenorizada del mundo exterior, sino expresar aquello que le atormenta y le obsesiona, exponer el universo de sus sueños y de sus visiones. Su obra se mantiene en los límites de lo incierto, lo confuso e indefinido, creando paisajes en penumbra que emanan peligrosidad y fascinación.

Lo que nos atrapa de su obra es su ambientación. Kubin logra desvanecer los límites entre lo fantástico y lo real, generando un camino hacia lo desconocido, haciendo que lo ignoto no opere como un mundo apartado respecto a lo familiar, sino que constituye un perfecto reverso. Su mundo expone una construcción de figuras y visiones, de espejismos repletos de destrucción y de muerte. Una muerte con varios rostros.

Kubin tuvo la suerte de que a su temprana edad de 25 la crítica ya lo adoraba, teniendo mucho trabajo sin pasar por ninguna de las penas que caracteriza la imagen de artista solitario. El mundo de Kubin se posiciona entre una serie de dualidades como el día y la noche o la vida y la muerte. Un mundo absorbente y perturbador que habla de la neurosis y la obsesión. Un imaginario capaz de crear situaciones y argumentos dramáticos excepcionales que alcanzan un nivel mundial.

Alfred Kubin murió en Zwickledt, Austria, en 1959, ciudad donde poseía un pequeño castillo en el que residía desde finales de 1906.

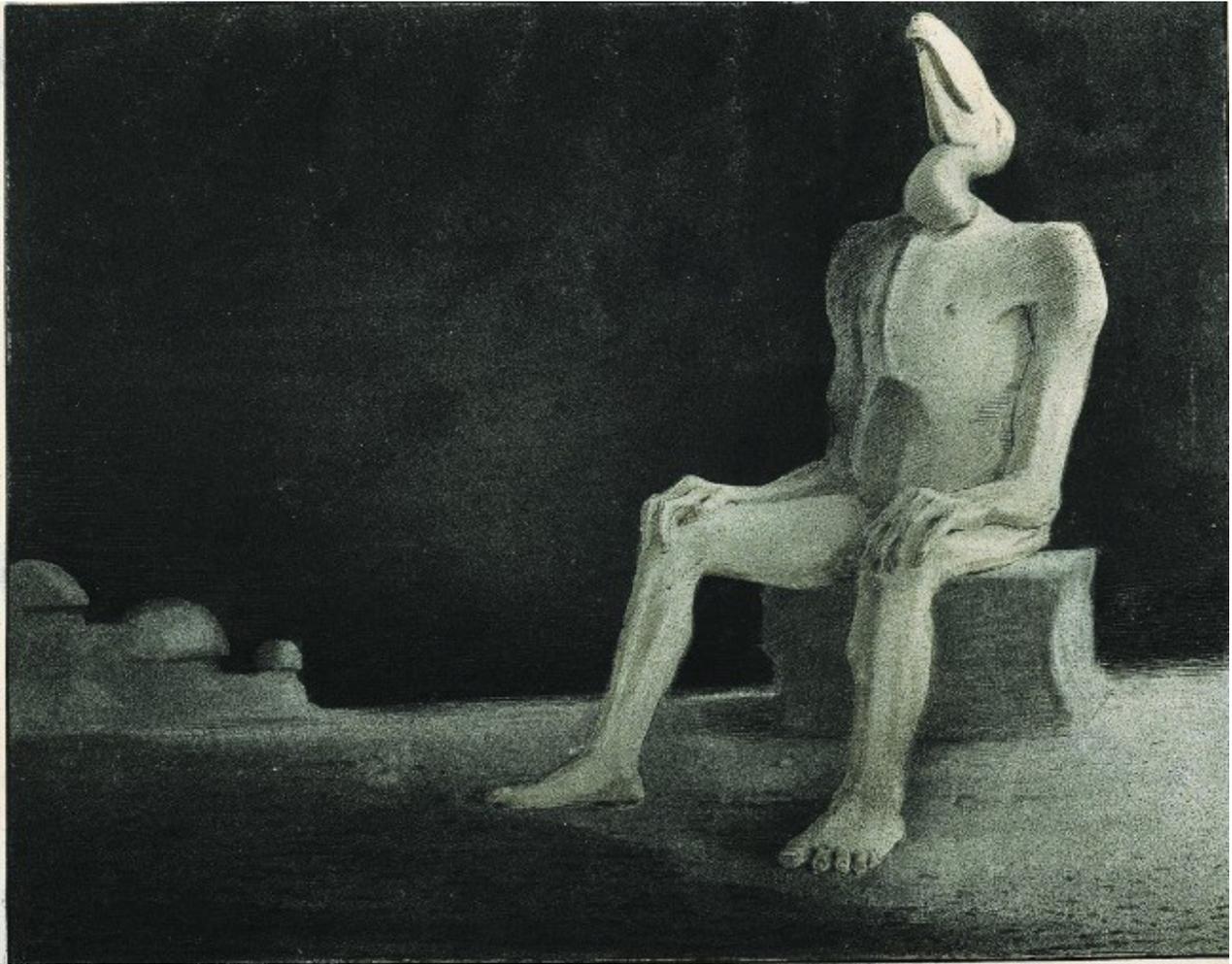


Fig. 10. The Past (forgotten-swallowed) (25,5 x 32,3 cm). Alfred Kubin, 1901. Obra realizada por Alfred Kubin.



Fig. 11. The Moment of Birth (44.35 x 36 cm). Alfred Kubin, 1902. Obra realizada por Alfred Kubin.



Fig. 12. Black Mass (26 x 36 cm). Alfred Kubin, 1905. Obra realizada por Alfred Kubin.



Fig. 13. Retrato de Francisco Goya en 1826, cuando tenía 80 años, realizado por Vicente López. (95.5 × 80.5cm)

3.2. GOYA

Nace en Fuendetodos, Burdeos, Francia, el año 1746. Tras los modestos inicios en Aragón, se trasladó a Madrid para trabajar en la decoración del Palacio Real. En diciembre de 1763 quiso poseer una pensión de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fracasando en el intento.

Tras esto se traslada a Italia y en abril de 1771 envía el cuadro *Aníbal que por primera vez mira a Italia desde los Alpes* (Fundación Selgas Fagalde) al concurso de la Academia de Parma, recibiendo una mención honorífica.

Goya inicia su trabajo como pintor de cartones de tapices para la Real Fábrica de Santa Bárbara en el año 1775 en Madrid. Este pintó escenas de caza y escenas de la vida popular en Madrid, dando visión a su perfección e imaginativas historias, con figuras que demostraban las modas de la ilustración.

En 1780, realiza y presenta su *Cristo en la Cruz* (Madrid, Museo del Prado) ingresando con méritos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1780 empieza su etapa como retratista, para entonces Goya ya era dueño de una merecida fama entre importantes figuras de su tiempo. Siendo así, que en 1785 fue nombrado teniente director de Pintura de la Academia de San Fernando y un año más tarde pintor del Rey, alcanzando una gran situación en la Corte.

Unos años más tarde presento síntomas de una futura enfermedad que dificultaban su trabajo como pintor. Una enfermedad que fue empeorando poco a poco a pesar de sus numerosos trabajos como sus últimos tapices y algunos retratos.

En 1790 nombran a Goya como primer pintor de Cámara, escalón supremo de su carrera cortesana.

En 1803 regaló al Rey sus planchas de cobre de los *Caprichos*, trabajos muy

importantes para el desarrollo del presente proyecto, dado su carácter hacia un arte dominado por la subjetividad y la libertad artística. Goya presenta una visión de una realidad llena de negatividad, tocando temas como la brujería y la inquisición, este nos abre un punto de vista marcado por una estética cuidada de elementos grotescos que aluden a un mundo de creencias pesimista y sin salida.

Otra de las etapas más influyentes del artista fue cuando en 1818 adquirió una casa de campo a las afueras de Madrid, conocida como la “Quinta del Sordo”, que guardaría sus “Pinturas negras”. Obras que Goya realizó al óleo sobre las paredes. Lo cautivador de estas obras es tanto su nivel de maestría compositiva con toques académicos llevados de la mano con una completa libertad del trazo.

Lo extraído de estas pinturas para estudios y obras del presente trabajo consiste en intentar acoger lo grotesco y distorsionado de sus rostros, las miradas espantadas, el tratamiento de los personajes y su distribución por el espacio. Destacar la enérgica pincelada de Goya y el uso que le da a la luz para crear un paisaje grotesco de pena y sufrimiento, un paisaje de conflicto y miedo, uno aterrador. Goya aquí da vida a lo bestial del ser humano.

Fallece en la noche del 15 al 16 de marzo de 1824.



Fig. 14. El aquelarre (43 x 30 cm.). Goya, 1789. Óleo. Obra realizada por Goya.



Fig. 15 Saturno, (146 x 83 cm). 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo. Obra realizada por Goya.

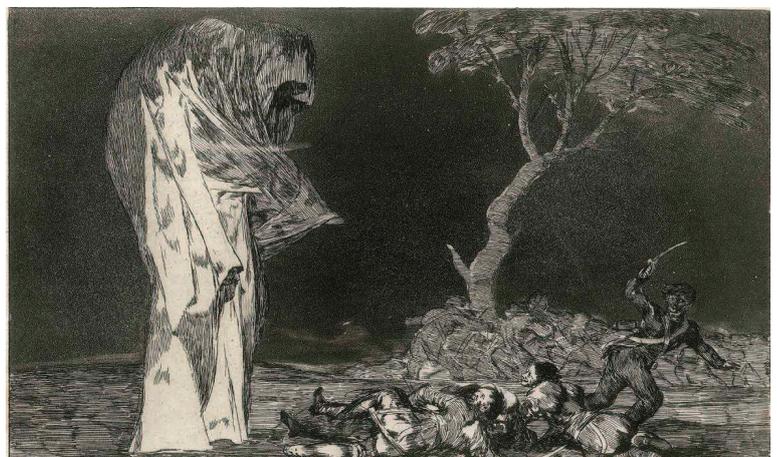


Fig. 16 Disparate de miedo, (24'5 x 35 cm.). 1815 - 1819. Aguafuerte, Aguatinta, Bruñidor, Punta seca y Estampación con entrapado sobre papel avitelado. Obra realizada por Goya.



Fig. 17. Gustave Doré, 1867. Gustave Doré fotografiado por Nadar.

3.3. GUSTAVE DORÉ

Paul Gustave Doré nace en Estrasburgo el 6 de enero de 1832. Apoyado por su madre y desobedeciendo a su padre, Doré inicia su carrera como ilustrador a sus quince años, ganando poco a poco una sólida reputación por la calidad de sus obras.

En el 1854 realizó su primer libro ilustrado en el que aparecían 103 dibujos de alta calidad, un encargo que lo llevaría más tarde a realizar grabados para obras como *Los Cuentos droláticos* (1854) de Balzac o *La Divina Comedia* (Infierno, 1861, Purgatorio y Paraíso, 1868) de Dante. Para elaborar sus ilustraciones, el dibujante, estudiaba al detalle incluso la vestimenta de la época a representar, al igual que meditaba y analizaba las poses de cada uno de los personajes.

Doré visitó España en el año 1855 acompañado por Paul Dalloz, periodista. El resultado de este encuentro resultó en la creación de dos libros ilustrados: *El viaje a los Pirineos* (1860) y *Corridos de toros* (1860). Residió varios meses en Barcelona, aunque viajó por toda la península. Sentía una gran pasión por la figura de Don Quijote de la Mancha, ilustrando en 1860 una edición francesa compuesta por 370 dibujos.

Su último trabajo fue para una lujosa edición del famoso relato de Edgar Allan Poe titulado *El Cuervo* (1883). Murió el 23 de enero de 1883, albergando una obra completa de más de diez mil grabados. Su gran imaginación e ingenio, lo convirtieron en uno de los más brillantes dibujantes del siglo XIX.

Sus trabajos han llegado hasta nuestros días, siendo los grabados sobre *La Divina comedia de Dante* (1868) una de las series de grabados más influyentes para las obras del presente trabajo. Su temática religiosa fue uno de los puntos más llamativos junto con la estética tan

característica que aporta el grabado. Sus composiciones y las texturas de los dibujos han sido puntos cruciales para la realización de algunas de las obras que se muestran más adelante en esta memoria. El abarrotamiento de personajes en algunas de sus ilustraciones, al igual que las poses empleadas para generar angustia y sufrimiento, son los elementos más consultados a la hora de buscar referencias.



Fig. 18. Litografía de El Infierno de Dante, realizada por Gustave Doré en 1861.

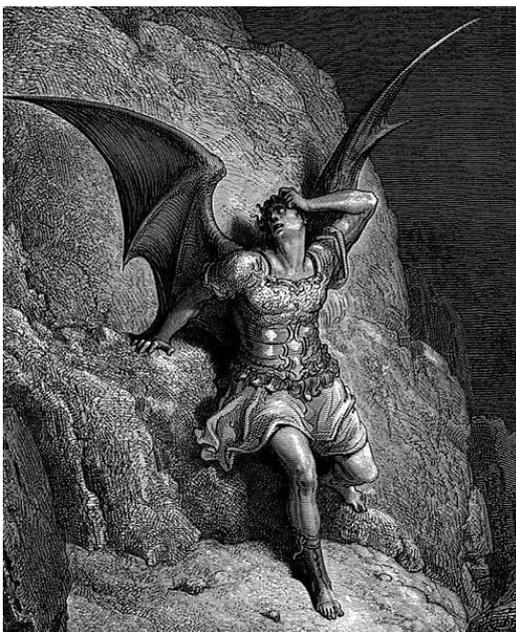


Fig. 19. Ilustración de Satanás realizada para El Paraíso Perdido de Milton, en 1866.

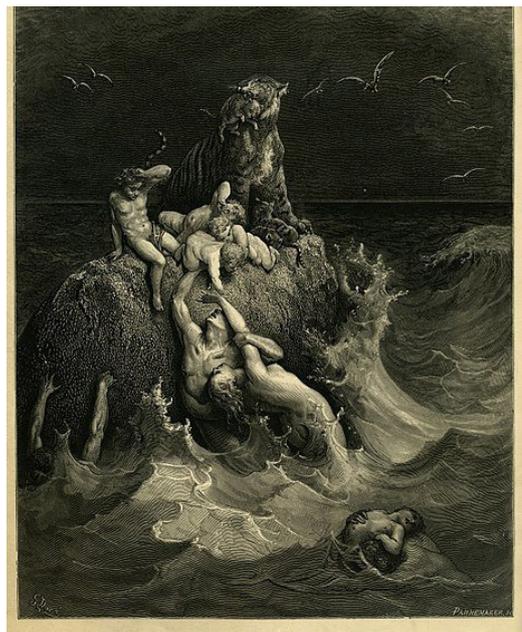


Fig. 20. El Diluvio Universal. Litografía de Gustave Dore en 1866 para ilustrar La Sagrada Biblia.



Fig. 21. Jesús Zurita. 2022. Un animalario que invita a la reflexión. Imagen extraída del periódico Granada Hoy.

3.4. JESÚS ZURITA

Nace en Ceuta en 1974 aunque desde pequeño vive y trabaja en Granada. Moviéndose entre los límites de la abstracción narrativa y la figuración en los paisajes, Zurita crea su universo pictórico y gráfico tanto en lienzos y papel, como en instalaciones murales que aluden a lo extraño.

Estudió Bellas Artes en la facultad de Granada, realizando a lo largo de su trayectoria diversas exposiciones. Su estilo gráfico-narrativo bebe del cómic y la novela gráfica, creando un arte que se insinúa con aspectos de lo natural.

En sus dibujos, Zurita hace uso de la pluma, la tinta y el pincel, creando una acumulación de vegetación que envuelve al observador y, que a su vez, hace que te adentres en los detalles. Su lenguaje personal mezcla lo geométrico con lo orgánico para dar forma a lugares de sueños y fantasía, incorporando el silencio a sus trabajos y la narrativa a sus pinturas.

Lo que nos interesa de su producción lo hallamos en sus dibujos, más concretamente en el uso que le da a los espacios en blanco al plantear la distribución de los elementos. Además del brillante uso de la tinta a la hora de crear texturas, su combinación cromática, pese a ser de gran contraste, se equilibra con las formas del entorno, generando detalles que juegan entre el abarrotamiento de color y el vacío de las figuras naturales.

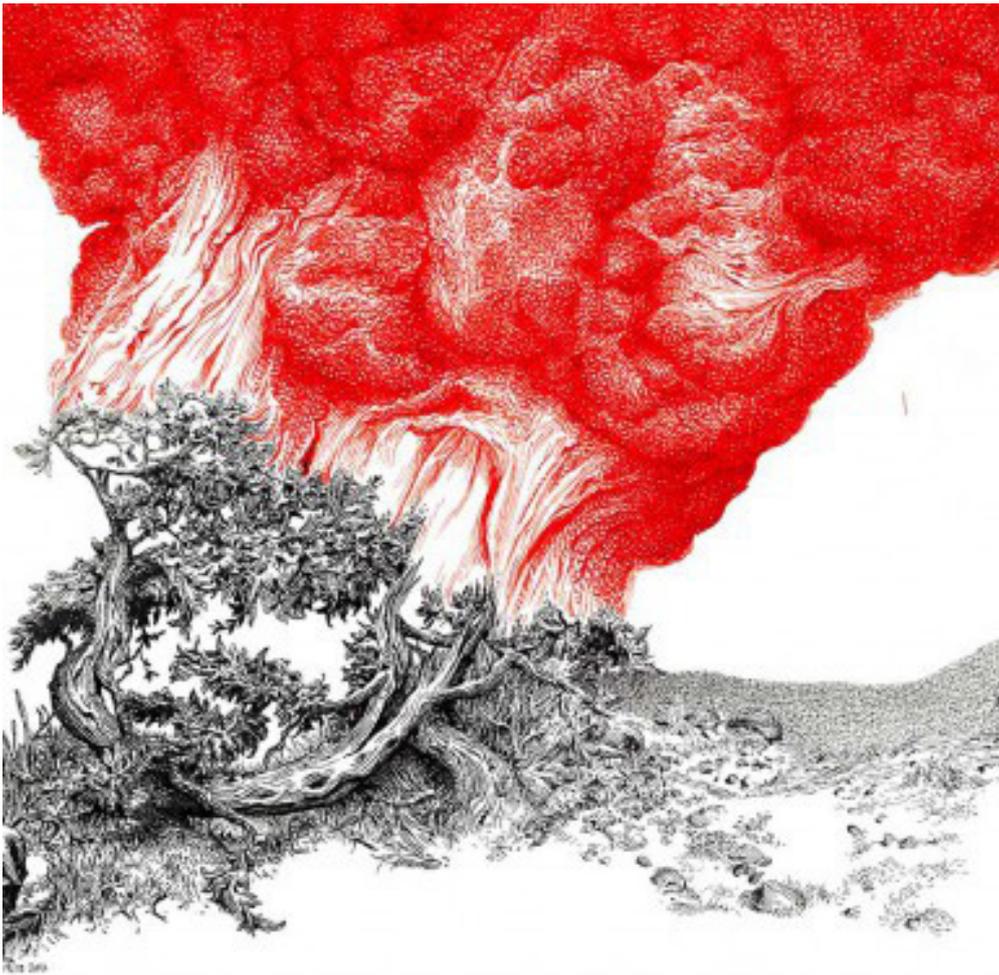


Fig. 22. Sin título, 2012. Tinta sobre papel. Obra realizada por Jesús Zurita.

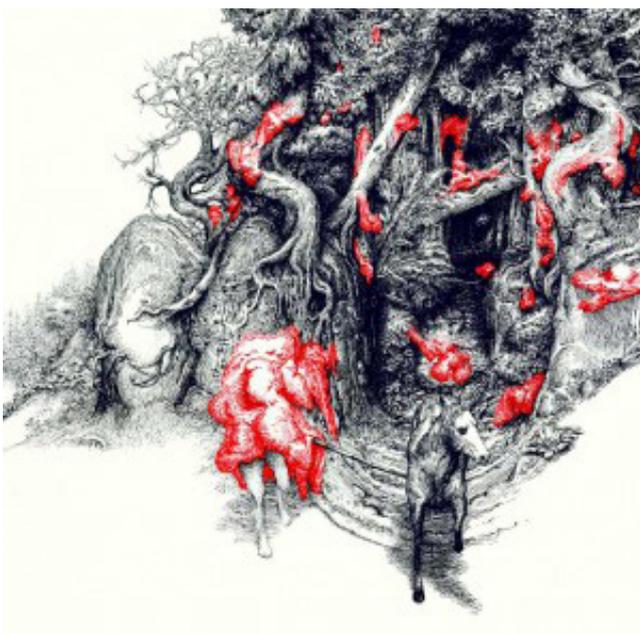


Fig. 23. Mayor Brevedad, 2012. Tinta sobre papel. Obra realizada por Jesús Zurita.



Fig. 24. Barranco nº4, (100x70.cm). 2014. Tinta sobre papel. Obra realizada por Jesús Zurita.



Fig. 25. Toshihiko Ikeda, 2018. Visita a su taller en Takao (Japón).

3.5. TOSHIHIKO IKEDA

Nace en Tokio el año 1980, graduándose en la Universidad de Arte de Tama en el 2003, una institución conocida por su enfoque en las artes visuales y la creatividad. Aprendió el arte del grabado en la Universidad de las Artes de Tokio, asistiendo también en 2010 a un curso en Yokohama College de diseño. En 2013 se traslada a Reino Unido gracias a un programa de estudios en el extranjero, volviendo a Tokio un año más tarde.

Ikeda ha realizado diversas exposiciones de prestigio en Japón y es ganador de varios premios. Sus obras construyen una estética perturbadora que muestra seres de un imaginario tan fantástico como aterrador, con poses de sufrimiento o antinaturales, la construcción de estos seres destaca por su energía y su fisonomía tan característica. Lo que destacaría de su obra es la crudeza del resultado de sus grabados en cobre, dando un ambiente sucio al papel que logra ensalzar la figura protagonista. Sus obras también se caracterizan por la representación de malévolas sonrisas de dientes puntiagudos.

Ikeda logra trabajar sobre el tiempo y la deshumanización, creando metáforas que aluden a la descomposición del cuerpo a lo largo de la vida usando las manchas y lo amarillento del papel.



Fig. 26. La vieille reine hilare – Dans le chaos poussent les cornes, 2016. Grabado. Obra de Toshihiko Ikeda.



Fig. 27. Vieux homm-Q – Coexistence chaleureuse, 2013. Grabado. Obra de Toshihiko Ikeda.



Fig. 28. Palais du vieux roi - Se lever dans l'obscurité, 2011. Grabado. Obra de Toshihiko Ikeda.

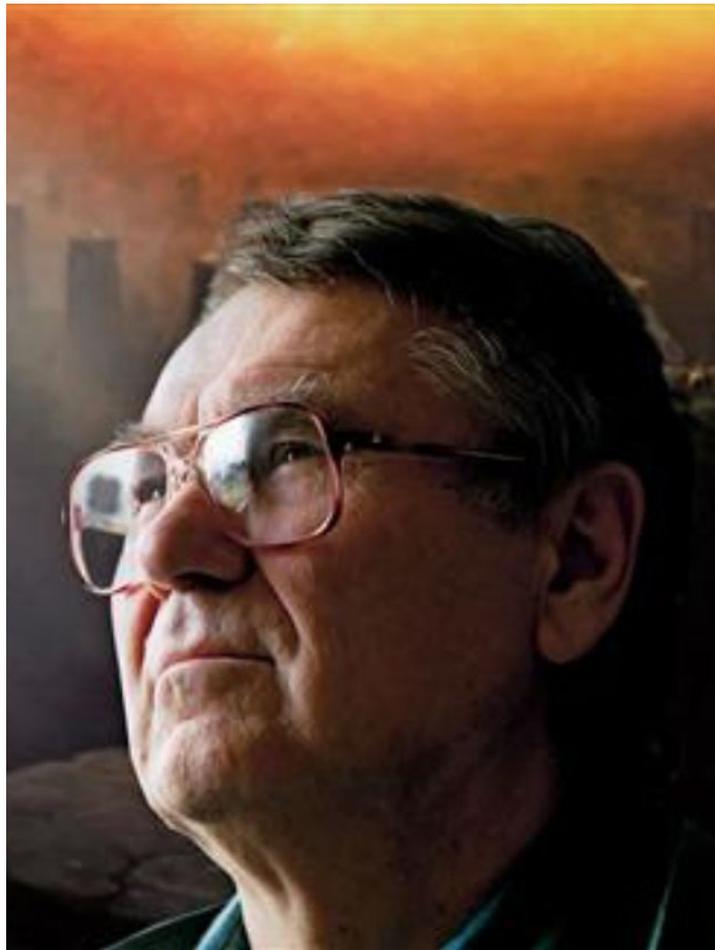


Fig. 29. Zdzisław Beksiński, 1996, fotografía de Wojciech Druszcz / EAST NEWS.

3.6. ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

Uno de los referentes más consultados, Beksiński fue un renombrado pintor, fotógrafo y escultor polaco, conocido por sus inquietantes y surrealistas obras de arte.

Nació el 24 de febrero de 1929 en Sanok, Polonia, mostrando un temprano interés por el arte y la música. Estudió arquitectura en la Universidad de Tecnología de Cracovia, graduándose en 1952. Sin embargo, nunca ejerció la profesión de arquitecto, pues su verdadera pasión se encontraba en las artes visuales.

Tras finalizar sus estudios, Beksiński regresó a Sanok y comenzó a trabajar en la construcción y diseño industrial, pero simultáneamente desarrolló sus primeros trabajos de fotografía y escultura, mostrando composiciones inquietantes y perturbadoras que reflejaban temas de deformidades y distorsión.

En 1960 empezó a centrarse en la pintura, medio que le llevaría a la fama internacional, con obras caracterizadas por paisajes desolados, figuras fantasmales y escenas oníricas que exploraban temas de decadencia y muerte.

Durante las décadas de 1970 y 1980, ganó gran popularidad, siendo elogiado por su técnica meticulosa y su capacidad para crear atmósferas profundamente perturbadoras. Su arte se encuadra en lo que él llamaba “barroco fantástico” y “surrealismo distópico”, géneros que desafían al espectador a confrontar sus propios miedos y ansiedades.

Con un estilo inconfundible, destaca su meticuloso detallismo y su habilidad con la luz para crear espacios sombríos y misteriosos. Sus obras a menudo presentan paisajes desolados, figuras deshumanizadas y estructuras arquitectónicas imposibles, evocando sensaciones de horror, belleza y asombro simultáneamente. Pese a todo, siempre mantuvo que sus obras no querían transmitir un mensaje específico, sino

que cada espectador debe encontrar su propio significado.

Zdzisław Beksiński dejó un legado duradero en el mundo del arte contemporáneo. Sus obras siguen siendo objeto de estudio y admiración, y su influencia se extiende a múltiples disciplinas, incluidas la pintura, el cine y la literatura. Varias de sus obras se encuentran en museos y colecciones privadas, y su vida y obra continúan siendo objeto de exposiciones y publicaciones.

Murió asesinado en 2005 por apuñalamiento tras una disputa relacionada con temas económicos. Su trágica muerte conmocionó al mundo del arte y puso fin a la carrera de uno de los artistas más singulares y enigmáticos del siglo XX.

El presente autor es el referente más consultado debido a su ética macabra. Partiendo del uso de las texturas en mi trabajo, Beksiński es toda una fuente reveladora de maestría con los objetos y el volumen. Sus detalles tan absorbentes son los que me cautivaron, obligándome a querer explorar la construcción del dibujo con esta finalidad. Todo un mundo de horror sin contexto que se alza generando una estética visual muy íntima y única.



Fig. 30. Sin título, 1980. Óleo sobre lienzo. Obra de Zdzisław Beksiński.

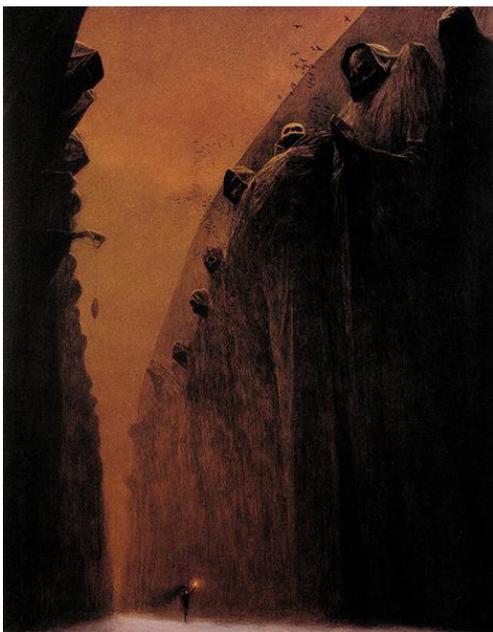


Fig. 31. Sin título, 1972. Óleo sobre lienzo. Obra de Zdzisław Beksiński.

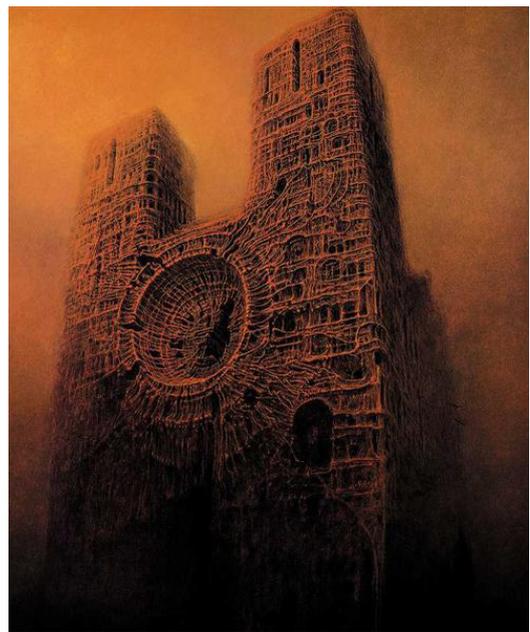


Fig. 32. Sin título, 1983. Óleo sobre lienzo. Obra de Zdzisław Beksiński.

4. CREACIÓN DE LA OBRA

4.1. SINÓPSIS DE LA OBRA.

El presente trabajo final de máster nace de una serie de cuestiones que generan un afán de investigación y producción artística a base de las temáticas de las creencias y el miedo. Siendo partícipe en una sociedad y una historia marcada por las creencias y sus consecuencias, considero que el tema es de un interés vigente que puede abrir las puertas a todo un mundo de investigación y curiosidades.

Todo se mueve gracias a la curiosidad por el saber y la creatividad en cuanto a la experimentación se refiere. Las preguntas dan pie a otras preguntas, así es, hasta alcanzar orígenes difusos, confusos y perdidos.

Nace así el motivo de una introspección sobre el miedo en lo sagrado y la evolución de las creencias, siendo este punto de vista el principio del camino. Debido a este pensamiento he investigado sobre conceptos específicos y sus relaciones tan características dentro del imaginario colectivo. Por tanto, para construir una línea narrativa de lo teórico y dar sentido visual a las respuestas de estas inquietudes, he creado una propuesta artística en un formato de instalación. Ésta consiste en una serie de dibujos con un estilo tan surrealista como tétrico, pero con una estética que genere curiosidad e invite al espectador a acercarse a contemplar los detalles. También se experimenta con el modelado, alejándonos del dibujo tradicional, experimentamos con esculturas que generan una realidad virtual que mediante instrumentos de retórica visual conectan directamente con diversas cuestiones aquí planteadas.



Fig. 33. Grabado de Amphitheatrum sapientiae aeternae de Heinrich Khunrath, 1602.

Fuente: Libro Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot.

4.2. INSPIRACIÓN EN LOS SÍMBOLOS.

Para realizar los dibujos he incluido cierta variedad de símbolos que enfatizan el mensaje oculto de cada obra. Teniendo en cuenta esto, considero necesario hablar de la obra de Juan Eduardo Cirlot titulada “Diccionario de símbolos”.

Cirlot argumenta que los símbolos van más allá del tiempo y el espacio, sirviendo como puentes entre lo consciente y lo inconsciente, lo tangible y lo intangible.

La historia de los símbolos se remonta hasta las primeras civilizaciones humanas. Cirlot (2009) nos dice que “desde los tiempos más remotos, el hombre ha utilizado los símbolos para expresar ideas y emociones que de otro modo resultarían incomunicables”. Los símbolos fueron fundamentales en la configuración de las religiones, las mitologías y las filosofías antiguas, albergando un papel crucial en la transmisión de conocimiento y valores culturales. Cirlot (2009, p. 35) señala que los símbolos “eran considerados revelaciones divinas o manifestaciones de fuerzas sobrenaturales”.

Este subraya en su obra que los símbolos continúan conteniendo mucha relevancia a día de hoy, siendo poderosas herramientas de la comunicación y la reflexión. Estos tienen la capacidad de condensar ideas complejas e imágenes simples, facilitando la comprensión y el aprendizaje, además de permitir a los sujetos conectar con aspectos profundos de su psique.

El Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot proporciona una visión exhaustiva de la historia y la importancia de los símbolos en la humanidad. A través de un análisis meticuloso, Cirlot demuestra que los símbolos no solo son vestigios del pasado, sino también herramientas vitales para el presente y el futuro. Al estudiar los símbolos, se abre una puerta a una comprensión más profunda de la condición humana y de las diversas formas en que las culturas han buscado darle sentido al mundo.

En su análisis del origen y la continuidad de los símbolos, Cirlot enfatiza que estos no son creaciones arbitrarias, sino que emergen de “una necesidad profunda y universal del ser humano de dar forma y significado a sus experiencias” (Cirlot, 2009, p. 75). Explica que los símbolos perduran a lo largo del tiempo debido a su capacidad de adaptación, reflejando los cambios de las culturas. Los símbolos mantienen una esencia invariable que resulta fundamental por mucho que pase el tiempo. Por ejemplo, el símbolo del árbol, presente en diversas culturas, ha representado desde la vida y el crecimiento hasta la conexión entre el cielo y la tierra, demostrando su versatilidad y persistencia, aunque en una de mis obras, trato el símbolo del árbol añadiendo la profundidad con la naturaleza y asociándolo con lo orgánico y materno.



Fig. 34. Alfa. Beato de Liébana, Comentario al Apocalipsis. Biblioteca Nacional de Madrid

Fuente: Libro Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot.

La continuidad de los símbolos se manifiesta también en sus capacidades para ser reciclados en nuevos contextos. Este proceso permite que sigan siendo relevantes y significativos, manteniendo su poder de comunicación y su capacidad de evocar respuestas emocionales y cognitivas profundas.

Respecto a las tradiciones religiosas, los símbolos sirven también como facilitadores de la meditación y la experiencia mística. Por ejemplo, la cruz, elemento que también uso en uno de los dibujos, en el cristianismo no solo es un símbolo del sacrificio de Cristo, sino que también representa “la unión del cielo y la tierra, lo divino y lo humano” (Cirlot, 2009, p. 110). Cirlot subraya que la iconografía religiosa tiene la capacidad de perpetuar y renovar los símbolos a lo largo del tiempo. Dichas imágenes son renovadas en cada generación, manteniendo una conexión con las tradiciones ancestrales fructíferas. Este proceso de continuidad y adaptación asegura que los símbolos religiosos sigan siendo una parte integral y vibrante de la experiencia humana.

La influencia de los símbolos en el arte es otra área crucial explorada por Cirlot. En su obra, argumenta que “el arte, desde sus orígenes, ha sido un vehículo esencial para la expresión y perpetuación de los símbolos” (Cirlot, 2009, p. 130). Los artistas siempre usan símbolos para comunicar ideas complejas o sentimientos profundos.

Muchos movimientos artísticos han sido muy influenciados por los símbolos universales. Por ejemplo, el arte renacentista usaba los símbolos en las obras para educar y conmover, transformando las imágenes en herramientas de reflexión.

Dos de mis estilos favoritos son el simbólico y el surrealismo, siendo este último el estilo que según Cirlot (2009, p. 140) “redescubrió y reutilizó los símbolos de manera innovadora,

conectando lo inconsciente con lo consciente y revelando las profundidades de la mente humana”. Además, fusionado con lo tétrico y perturbador, descubrimos las señales que hacen que las personas sean más propensas a temer, creando obras que generan, si no un rechazo a lo mórbido en primera instancia, si una especie de terror psicológico que cala en lo más profundo de la psique.

La obra de Cesare Ripa, especialmente sus libros de Iconología I y II, ha sido una fuente inagotable de inspiración en el uso de símbolos en el arte. Ripa, mediante una metódica compilación y explicación de alegorías y emblemas, proporcionó a los artistas un vasto repertorio de figuras simbólicas para expresar ideas abstractas y conceptos morales. Su detallada descripción de cada símbolo, con sus formas, colores y atributos, permitió a pintores, escultores y arquitectos comunicar mensajes complejos de manera visualmente impactante.

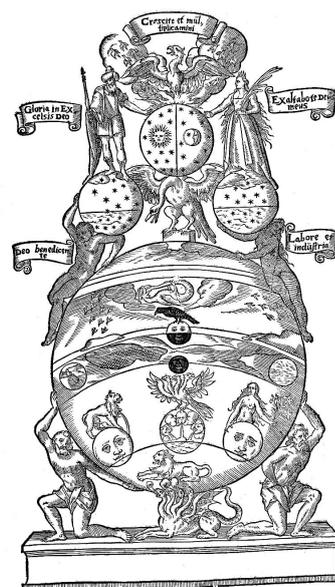


Fig. 35. Alquimia. Grabado de la obra *Alchymia* de Andreas Libavius, Francfort 1606.

Fuente: Libro Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot.



Fig. 36. El Juicio Final, 1440. Óleo sobre tabla. Obra de Jan Van Eyck. Fuente: The Metropolitan Museum of Art.

4.3. ESTÉTICA Y PERSONALIDAD.

Las características estilísticas y temáticas que presentan los relatos míticos en diversas culturas nacen de ciertas representaciones tan simples como simbólicas, utilizando un lenguaje claro y directo que sea accesible para todos los miembros de la comunidad, incluidos los niños, siendo, a su vez, una vía de alfabetización en unas sociedades poco ilustradas y sin acceso a los textos que gestionaban las élites, tanto religiosas como políticas. A pesar de su simplicidad, a menudo ocultan un rico entramado de significados que se pueden interpretar de múltiples maneras.

Estas imágenes se van enriqueciendo con el pasar de los años, creando todo tipo de iconografías religiosas y nuevas representaciones de lo natural. Los elementos sobrenaturales, tan presentes en este tipo de imágenes, se perfeccionan para seguir explicando lo esencial de los misterios del mundo y proporcionar un sentido de orden y propósito.

Las sociedades primitivas y muchas religiones modernas no solo usan las imágenes para explicar el mundo, sino que también sirven para fortalecer las normas sociales y éticas. La estética de las representaciones toma su forma dependiendo de la época en que estas se realicen, siendo las pinturas prehistóricas las primeras muestras de símbolos básicos cuyo significado va desde la caza hasta los rituales y las liturgias más variadas. Cada etapa de la historia y cada sociedad alberga una estética diferente que se va perfeccionando poco a poco, mostrando la idealización del cuerpo humano, creando a los héroes y los dioses, maestros de las enseñanzas sobre el comportamiento adecuado, la justicia, la valentía u otros factores, y a los monstruos, villanos míticos que personifican o representan el mal.

Las figuras bondadosas siempre presentan una posición simbólica que ensalza el bien, además de una apariencia reconocible, luminosa y que denota fortaleza. Por el contrario, la estética de las figuras máquinas muestran otra riqueza cultural que trata sobre lo desconocido, aquello alejado de lo humano.

La iconografía de monstruos y castigos confecciona una serie de elementos fascinantes y recurrentes en la historia del arte y la cultura, especialmente en representaciones mitológicas y religiosas. Dicha temática refleja los miedos y el concepto de justicia. En la iconografía mitológica clásica occidental, los monstruos suelen representar el caos, el mal o las fuerzas naturales descontroladas, mientras que en la oriental, si bien algunos seres muestran lo mismo, algunos monstruos o dragones son símbolos del bien o figuras dignas de veneración, pues en oriente, las historias míticas adquieren otro significado y complejidad.



Fig. 37. Reino de los Narakas, nombre dado a uno de los seis reinos del samsara de mayor sufrimiento de toda la cosmogonía budista. Fuente: Web de Pinterest.

Siguiendo con este tema, la iconografía de castigos sirve para ilustrar conceptos de justicia divina o moral. Estos castigos, con frecuencia, son retratados con gran dramatismo, enfatizando la gravedad del pecado o la transgresión. Los castigos son una temática recurrente en las historias a lo largo del mundo, sin importar la época, sociedad o cultura.

En la representación de monstruos y castigos, se pueden apreciar ciertos elementos comunes que destacan:

Desproporción y Deformidad:

Los monstruos a menudo se representan con formas desproporcionadas y deformadas para enfatizar su naturaleza anti natural y aterradora.

Simbolismo del dolor: las imágenes de el castigo suele incluir elementos que simbolizan el dolor y el sufrimiento, como el fuego, las cadenas y los instrumentos de tortura.

Dualidad y moralidad: tanto los monstruos como los castigos sirven para ilustrar la dualidad entre el bien y el mal, lo ordenado y lo caótico, lo justo y lo injusto.

La iconografía tiene una fuerte función didáctica, por ello se tiene muy en cuenta su estética y carácter, a pesar de esto, ya sabemos que las imágenes no solo buscan educar y advertir. A través de ellas se puede manipular, imponer lecciones morales, inculcar miedos y rituales o imponer normas y castigos. Es una poderosa herramienta para explorar y comunicar el terror a aquello que se desconoce, ya no solo para las sociedades que crean dichas imágenes, sino que también actúan como advertencia y lecciones morales para las generaciones futuras.

Para la estética de los siguientes trabajos de creación propia, juego inicialmente con el clarooscuro generado con tinta, dejando amplias zonas del papel en blanco que crea un vacío que envuelve a las abarrotadas figuras, dejando puntos de calma para el espectador.

Si bien no muestro unas imágenes grotescas que generen terror al contemplarlas, juego con las deformaciones y las figuras visuales orgánicas crean una estética personal que invita al acercamiento, pero no es, sino en su entendimiento, cuando aparecen los símbolos del horror a lo desconocido, creando figuras de estética calmada que muestran su peligrosidad en los detalles. Al igual que los mitos de apariencia simple, esconden grandes problemáticas lógicas y múltiples interpretaciones, los dibujos esconden detalles que transportan a un mundo onírico, surrealista y peligroso, un lugar de texturas hostiles y seres anómalos.

Tras el uso del blanco y negro, he experimentado con la incorporación de los contrastes con tinta china y óleo, generando una visión cromática diferente, que me permite seguir indagando a futuro sobre estas mezclas.

5.PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.



Fig. 38. Alma, 2022. Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (100x70 cm).



Fig.39 Fotografía de detalle de la obra titulada “Alma”



Fig.40. Fotografía de detalle de la obra titulada “Alma”

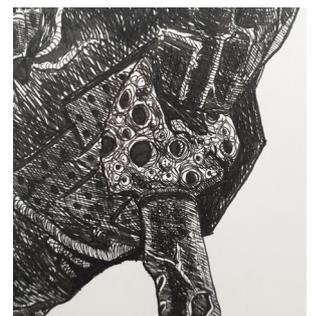


Fig.41. Fotografía de detalle de la obra titulada “Alma”

5.1. ALMA

“Alma” nace de una percepción un tanto personal sobre la vida. Inspirada en un cuadro de Zdzisław Beksiński, es una obra que da a entender que el cuerpo no es más que un caparazón.

Se muestra un acto metamórfico del que surgen varios individuos de un mismo cuerpo, haciendo alusión cada uno de ellos a una etapa diferente de la vida. El adulto nace al morir el niño y el anciano al morir el adulto. Cada experiencia, momento e historia nos modela y nos cambia. ¿Somos aquel niño? ¿Si todo cambia seguimos siendo nosotros?

Este trabajo se basa también en la paradoja del barco de Teseo, que consiste en hacerse la pregunta de si después de haber sido reemplazadas todas las piezas que conforman un objeto, este puede seguir considerándose el mismo o pasaría a ser un objeto diferente al inicial. Esto lo extrapolamos al cuerpo humano. Si somos diferentes, cada etapa exige un alma diferente.

El concepto del alma ha sido una parte muy importante de las creencias y la filosofía de diversas culturas a lo largo de la historia. En la mayoría de tradiciones religiosas y espirituales, el alma es vista como una entidad inmaterial que confiere vida y conciencia a los seres humanos, diferenciándolos del resto de la creación. En el hinduismo, se considera que el alma es eterna y atraviesa un ciclo de reencarnación hasta alcanzar la iluminación. En las religiones abrahámicas como el cristianismo, el alma es inmortal y su destino final está determinado por la conducta y la fe en la vida terrenal. Estas variadas concepciones del alma reflejan las profundas preocupaciones humanas acerca del propósito de la vida, la naturaleza existencial y el misterio de la muerte.

En referencia a los elementos formales de la obra, se puede considerar una reinterpretación del modelo original. El presente dibujo está elaborado con tinta, usando el alfabeto gráfico como base para la construcción de las formas, siendo una fusión entre direcciones orgánicas y tramos geométricos. El uso de la luz se consigue con el claroscuro generado por la trama de líneas, contrastando con el blanco del papel que da un ambiente de vacío intencional a la obra.



Fig. 42. Anningan y Malina, 2024 Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (100x70 cm).



Fig. 43. Fotografía de detalle de la obra titulada "Anningan y Malina".



Fig. 44. Fotografía de detalle de la obra titulada "Anningan y Malina".



Fig. 45. Fotografía de detalle de la obra titulada "Anningan y Malina".

5.2. ANNINGAN Y MALINA

Esta obra está basada en un antiguo mito de los Inuits Caribú, pueblos que habitan en las regiones árticas de América del Norte. Un mito que narra la aparición del sol y la luna en el cielo. Dicho mito se resume de la siguiente forma:

En un tiempo en que la noche eterna envolvía el mundo en sombras, existía una aldea donde vivían dos hermanos llamados Tataqeq y Siqiniq. Durante su infancia, compartían juegos y risas, pero al crecer su vínculo se fortaleció, dando pie a un amor prohibido. Este amor imposible fue descubierto por el chamán de la aldea, quien, horrorizado por su relación incestuosa, ordenó su expulsión. Condenados y aborrecidos por todos, tanto humanos, como animales y cosas (Los objetos poseían alma), los hermanos fueron condenados a una tristeza eterna.

Agotados por el dolor y la soledad, ambos decidieron huir hacia el cielo, lugar donde podrían vivir tranquilamente. Llevando consigo antorchas para iluminar su camino, una violenta ráfaga de viento sorprendió a Tataqeq, arrancándole su antorcha y elevándolo rápidamente al firmamento. Debido a este viento, su antorcha se apagó y el personaje se convirtió en la luna, un faro que ilumina, pero no calienta.

Por otro lado, Siqiniq ascendió más lentamente, conservando el fuego de su antorcha. Al llegar al cielo, se convirtió en el sol, cuyo luz no solo ilumina, sino que también calienta. Así, en medio de la eterna noche, los hermanos encontraron su lugar iluminando el mundo, pero condenados a buscarse.

De dicho mito existe otra versión más compleja y simbólica explicada por los Caribúes de Groenlandia debido a observaciones más precisas de los eventos. Tataqeq y Siqiniq pasan a llamarse Anningan y Malina, y su historia se vuelve un tanto más turbia.

La principal diferencia en el relato es que Anningan intenta forzar a su hermana Malina debido a su incontrolable amor. Malina, intentando salvarse y huir, ensució la cara de su hermano de hollín y escapó hacia el cielo con una antorcha, convirtiéndose en el sol. Su hermano, implacable, siguió a su hermana y se convirtió en la luna, dando una explicación más racional al ciclo eterno del sol y la luna.

Los Caribúes de Groenlandia también observaron las diferentes fases de la luna, incluyendo la explicación en el mito. Siendo esta que Anningan se concentra tanto en su hermana que se olvida de comer, por lo que cada vez la luna está más delgada, llegando a desaparecer tres días del cielo, momento que el dios de la luna aprovecha para comer y reponerse. También nos dicen que algunas veces, Anningan, logra atrapar a Malina, apagando su luz antes de que esta vuelva a escapar, dando un origen mítico a los eclipses.

La evolución del presente mito es un claro ejemplo de como los mitos se enriquecen y cambian, adaptándose a las épocas y la lógica de las observaciones, siendo este la ciencia de antaño o la ejemplificación de esta. Mediante una narración fantástica se muestran conceptos

científicos que llegaban de una forma más fácil a la población y que los niños podían memorizar, respondiendo preguntas que de otra manera no tendrían respuesta dado la falta de conocimiento astrológico e histórico.

En cuanto al dibujo, este abarca más espacio, dejando solo la parte superior en blanco. Explora las formas orgánicas recreándose en las espirales y las poses exageradas de los personajes, los cuales muestran elementos que los asocian a sus respectivos cuerpos celestes. Dos personajes que surgen de un caótico cielo intentando atraparse.x



Fig. 46. Fotografía de detalle de la obra titulada "Anningan y Malina".

Fig. 47. Fotografía de detalle de la obra titulada "Anningan y Malina".

Fig. 48. Fotografía de detalle de la obra titulada "Anningan y Malina".



Fig. 49. Creer es poder, 2023 Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (100x70 cm).



Fig. 50. Fotografía de detalle de la obra titulada “Creer es poder”.



Fig. 51. Fotografía de detalle de la obra titulada “Creer es poder”.



Fig. 52. Fotografía de detalle de la obra titulada “Creer es poder”.

5.3. CREER ES PODER

Esta obra habla sobre el poder de los adeptos en la religión, ya que los seguidores no solo sostienen y perpetúan la fe, sino que influyen en la dinámica de poder y su estructura tanto dentro como fuera de la comunidad religiosa.

Las autoridades religiosas dependen de los creyentes y adeptos para sustentar y mantener su poder, permitiéndoles guiar y tomar decisiones en nombre de la comunidad y la deidad. Según Émile Durkheim (1912) las religiones crean cohesión social y legitimidad a través de la participación de los creyentes, consolidando así el poder y autoridad de sus líderes.

En muchas sociedades las religiones tienen una profunda influencia en la vida social y política. Los adeptos pueden ejercer una considerable presión sobre las políticas gubernamentales y las normas sociales, pudiendo llegar al extremo de cambiar leyes o influir en elecciones.

Los adeptos también sostienen económicamente a las instituciones religiosas a través de donaciones y trabajos voluntarios. Este apoyo permite a las organizaciones mantener sus infraestructuras y expandir su influencia, de esta forma la acumulación de recursos económicos fortalece el poder de la religión.

Clifford Geertz (1973) aborda cómo las creencias religiosas y los rituales, sostenidos por los adeptos, configuran las estructuras de poder en diversas culturas. A través de la difusión de creencias y prácticas, estos influyen en la cultura dominante de una sociedad. Religiones con un gran número de seguidores pueden definir normas culturales, valores éticos y comportamientos sociales.

Existe también el poder de movilización, siendo la capacidad de movilizar a los adeptos para acciones colectivas, demostrando el poder organizativo de una religión. Esta movilización no solo fortalece los vínculos internos, sino que también muestra el poder para actuar como una fuerza social al exterior.

Aunque los adeptos son cruciales para la vitalidad y el poder de las religiones, esta práctica puede albergar un potencial generador de abusos y efectos negativos como la explotación económica, la intolerancia, la manipulación, el fanatismo e incluso conflictos político-sociales.

Para ilustrar estos conceptos, en el dibujo se nos muestra una deidad perturbadora de gran tamaño que se nutre del poder de los adeptos, el grupo de torsos deformes que la rodean en la parte inferior. Esta se muestra comprensiva, pero en su estética esconde los macabros delirios de una creencia tóxica. Destacar el elemento de las espirales como textura recurrente en muchos de los trabajos.



Fig. 53. Diez años tras el ritual, 2023. Rotuladores 02,04 y 08 junto con tinta china sobre papel Fabriano de alto gramaje (52x60 cm).



Fig. 54. Fotografía de detalle de la obra titulada “Diez años tras el ritual”.



Fig. 55. Fotografía de detalle de la obra titulada “Diez años tras el ritual”.



Fig. 56. Fotografía de detalle de la obra titulada “Diez años tras el ritual”.

5.4. DIEZ AÑOS TRAS EL RITUAL

Esta obra nace de dos mitos de la cultura nativa americana, concretamente de las creencias del pueblo Taos y el *Haida*. Para los habitantes de Taos el sol es el padre y la tierra la madre. Según sus creencias, se debe realizar cierto ritual todas las mañanas que ayuda a que el sol salga todos los días, dando luz y calor al mundo.

El día en que estos rituales no se practiquen el fin del mundo llegará en diez años. Esto fue dicho por Lago de Montaña en el momento en que Carl Jung visitó Taos. Demostrando que la invasión cultural y la obligación de imponer una creencia era una mala opción y que gracias a ellos los europeos podían vivir, ya que el sol salía para todos.

Un punto en común entre los poblados primitivos de América del Norte, es que muchos de ellos poseían mitos que narraban la creación del sol y el porqué el cuervo (ave importante en su cultura y de fuerte carga simbólica) tiene un plumaje negro.

El cuervo que aparece en la obra hace alusión al cuervo de la leyenda de los *Haida*. Para los *Haida* el cuervo alberga mayor importancia. Su nombre en su cultura es *We-gyet*, un animal que se creía importante, pero que no era más que un instrumento para los seres del “Mundo Superior”, en especial para la “voz del creador”.

Al principio el cuervo albergaba un plumaje blanco, no era ni inteligente ni íntegro, pero sí muy astuto. Fue enviado al “Mundo Medio” en contra de su voluntad por un ser superior, siendo en este mundo, sin quererlo, benefactor de muchas comunidades humanas. En la Tierra se ganó el nombre de “El Embaucador” por ser lujurioso. Tras innumerables burlas, historias y estrategias que le dieron mala fama, pero resultados favorables a la humanidad, el cuervo decidió robar y dar el sol, la luna y la caja de la luz del día a los humanos.

Para lograr tal hazaña, el cuervo se introdujo en la mansión del jefe del cielo y se hizo pasar por el nieto recién nacido de este (Tras una rocambolesca historia de que él mismo se introdujo en el vientre de su hija, haciéndola creer que estaba embarazada) y le pidió que le regalase tanto la caja del sol como la de la luna. En jefe del cielo, mimando a su nieto, aceptó, y una vez conseguido aquello que se proponía, salió huyendo con los astros por la chimenea, obteniendo a su vez el color negro que le caracteriza. Al final de sus aventuras, regaló a los humanos el sol, la luna, las estrellas, los ríos y los arroyos.

La estética de la obra juega con patrones que evocan a la naturaleza, con una apariencia influenciada en las pinturas de las tribus primitivas de América del Norte, su negro en movimiento contrasta con los patrones estéticos, de construcciones humanas y azules del fondo, generando un conflicto entre las formas naturales y las artificiales. Aparece la figura del sol como deidad destructiva y el cuervo que, como animal emblemática de esas culturas, tiene la intención de robar el sol y salvara a la humanidad.



Fig. 57. Domadora del pensamiento, 2023. Rotuladores 02,04 y 08 junto con tinta china sobre papel Fabriano de alto gramaje (80x70 cm).



Fig. 58. Fotografía de detalle de la obra titulada "Domadora del pensamiento".



Fig. 59. Fotografía de detalle de la obra titulada "Domadora del pensamiento".



Fig. 60. Fotografía de detalle de la obra titulada "Domadora del pensamiento".

5.5. DOMADORA DEL PENSAMIENTO

En la presente obra busca entrelazar el símbolo femenino con el fuego y su historia, relacionada a su vez con los mitos y las creencias.

Se podría decir a raíz del pensamiento general de la teoría de Jung, partiendo de su obra “Arquetipos e inconsciente colectivo” en relación con el fuego y los arquetipos que el descubrimiento del fuego coincide con el momento trascendente de la aparición del psiquismo humano, caracterizado por el lenguaje, por la reflexión, y por la cristalización de los arquetipos en el inconsciente colectivo. Siendo los mitos sobre el fuego de los más importantes dado su origen y evolución.

J. G. Frazer (1931) nos muestra que en una gran mayoría de estas leyendas hallamos la intervención de animales, especialmente serpientes y dragones, y de mujeres. La mujer es frecuentemente un baluarte del fuego. Y en muchos mitos el fuego sale de la región genital de la mujer, o bien del abdomen.

Existe en Waga waga, bahía de Milne, una leyenda sobre el origen del fuego que abarca muchos elementos que nos interesan. La leyenda se resume de la siguiente forma:

En tiempos antiguos, vivía una mujer vieja llamada Goga que cuidaba de diez muchachos. Cuando estos se marchaban a la caza del jabalí, se cocinaba sus propios alimentos con el fuego que sobresalía de su cuerpo. Un día, el más joven de los diez hermanos vio que la mujer sacaba el fuego de entre sus muslos, hipnotizado por aquella luz, logró robar una brasa encendida y huir por el bosque, pero Goga lo persiguió. Este se subió a un árbol caído, con la mala suerte de que el tizón se le cayó e incendió la hierba y la cola de una serpiente llamada Garubuya. La mujer, con sus poderes, invocó una tormenta que logró apagar el fuego, pero no el de la cola de la serpiente, que permaneció escondido dentro del árbol. Posteriormente, todos los pueblos de la vecindad iban a buscar el fuego en la cola de la serpiente, que salía de su escondite cuando la llamaban, debido a que se pensaba que esta concedía deseos a aquel que la atrapase.

Se pueden contemplar los claros elementos simbólicos: la mujer obtiene el fuego de su región genital y con ello enciende el hogar, y la serpiente, símbolo fálico, cuya cola siempre permanece caliente por un fuego que no extingue ni la lluvia.

Relacionando el simbolismo de fuego con otros ámbitos, la cultura fue asociando dicho elemento a los chamanes y a los alquimistas más que a la mujer, perdiéndose así la figura de mujer como poseedora del fuego. Las culturas arcaicas consideran al chamán y al mago como “domadores del fuego”. Así, puede un curandero tocar las brasas y las llamas, paseándose por encima de estas sin dolor ni dolencias. El alquimista, a su vez, intenta dominar el fuego y con él realizar la magia de la transmutación material ligada a la del espíritu. Dichos domadores aparecen en numerosas leyendas y mitos primitivos con formas teriomorfas.



Fig. 61. Fotografía de detalle de la obra titulada "Domadora del pensamiento".

En la obra muestro un rostro femenino como punto central de la composición, dotando de importancia a lo femenino en relación con el aspecto simbólico del fuego, con el concepto primario. Al alrededor del rostro se encuentra la serpiente, que como anteriormente se ha nombrado, también se asocia con el fuego, suponemos que por la razón de que esta se asemeja al dragón. Esto también hace alusión a la leyenda de la bruja Goga, compartiendo mito y dibujo ambos elementos en la representación de un concepto.

La técnica empleada son los rotuladores junto con la tinta china de un tono rojo sangre que genera un alto contraste cromático. La cabellera de nuestra protagonista se extiende por el blanco del papel, asemejándose al fuego que lo devora todo, pero en este caso hace alusión al pensamiento, al fuego de las ideas y la imaginación que se extiende sobre el vacío y da forma a la comprensión de lo natural. Se hace uso de un entramado de líneas cortas que construyen las direcciones de las espirales, dejando puntos blancos que juegan en la composición y dan pie al entendimiento de la luz sobre las formas, usándose, a su vez también, como puntos de descanso para la vista del espectador.

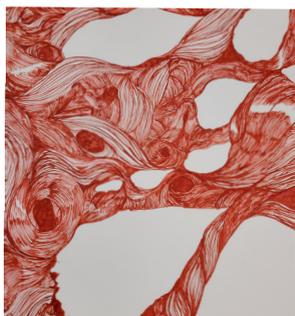


Fig. 62. Fotografía de detalle de la obra titulada "Domadora del pensamiento".



Fig. 63. Fotografía de detalle de la obra titulada "Domadora del pensamiento".



Fig. 64. El gran padre, 2022. Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (80x70 cm).



Fig. 65. Fotografía de detalle de la obra titulada "El gran padre".



Fig. 66. Fotografía de detalle de la obra titulada "El gran padre".



Fig. 67. Fotografía de detalle de la obra titulada "El gran padre".

5.6. EL GRAN PADRE

En el panorama de la psicología y la mitología, el arquetipo del “Gran Padre” surge como una figura esencial que simboliza autoridad, protección y sabiduría. Este arquetipo, explorado profundamente por Carl Gustav Jung (1968), muestra su reflejo en todas las mitologías del mundo, con figuras como Zeus, Odín y Jehová, dioses tan justos como firmes en sus castigos. Estos seres no solo creaban, sino que también aplicaban duros castigos cuando era necesario, mostrando la dualidad del padre como benefactor y destructor al mismo tiempo.

Este arquetipo no está exento de críticas, pues su representación puede perpetuar estructuras patriarcales y autoritarias que, aunque dan seguridad, también pueden resultar opresivas.

El presente dibujo es una representación del trono de Dios, el cual aparece descrito en el Nuevo Testamento por Juan, que es transportado espiritualmente hasta el mismo cielo (Apocalipsis 4:2-11). El trono de Dios ofrece una representación poderosa y majestuosa del arquetipo del Gran Padre. Esta descripción, llena de simbolismo y autoridad divina, refleja muchos de los atributos asociados a este arquetipo en la psicología y mitología.

El fragmento de texto extraído de la Biblia dice así:

[Y al instante yo estaba en el Espíritu; y he aquí, un trono establecido en el cielo, y en el trono, uno sentado] 4:2

[Y el aspecto del que estaba sentado era semejante a piedra de jaspe y de cornalina] 4:3^a

[Y había alrededor del trono un arco iris, semejante en aspecto a la esmeralda] 4:3^b

[Y alrededor del trono había veinticuatro tronos; y vi sentados en los tronos a veinticuatro ancianos, vestidos de ropas blancas, con coronas de oro en sus cabezas] 4:4

[Y del trono salían relámpagos y truenos y voces] 4:5^a

[Y delante del trono ardían siete lámparas de fuego, los cuales son los siete espíritus de Dios] 4:5^b

[Y delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal] 4:6^a

[Y junto al trono, y alrededor del trono, cuatro seres vivientes llenos de ojos delante y detrás] 4:6^b

[El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como de hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando] 4:7

[Y no cesaban día y noche de decir: Santo, santo, santo es el Señor Dios Todopoderoso, el que era, el que es, y el que ha de venir. Y siempre que aquellos seres vivientes dan gloria y honra y acción de gracias al que está sentado en el trono, al que vive por los siglos de los siglos] 4:8a-9

[Los veinticuatro ancianos se postran delante del que está sentado en el trono, y adoran al que vive por los siglos de los siglos, y echan sus coronas delante del trono, diciendo: Señor, digno eres de recibir la gloria y la honra y el poder; porque tu creaste todas las cosas, y por tu voluntad existen y fueron creadas] 4:10-11

El relato sobre los veinticuatro ancianos que se postran delante del trono de Dios destaca por su carácter visual y la constante descripción de formas y colores, creando una imagen vívida y majestuosa. Los ancianos, con sus coronas, se inclinan en reverencia ante el trono, una escena que evoca un profundo sentido de respeto y adoración. La mención del trono, símbolo de poder y gloria, y de las coronas, emblemas de honor y autoridad, añade detalles visuales que enriquecen la narrativa. La descripción continúa enfatizando la magnificencia de Dios, digno de recibir la gloria, la honra y el poder, subrayando la creación de todas las cosas por Su voluntad. Esta combinación de elementos visuales y descriptivos pinta una imagen poderosa y reverente del trono divino y sus adoradores

La posición de la deidad imaginaria denota cierta prepotencia, reflejando el desinterés de los dioses por los humanos, por la tierra y por nuestra forma de vivir. Un dios que no cree en nosotros, porque nosotros no creemos en ello. Este simbolismo conecta profundamente con la idea de una figura suprema que no solo establece el orden, sino que ha abandonado su papel de guardián, de padre bondadoso. Cada parte de la deidad, al igual que el amasijo de figuras a su alrededor, cuenta con gran variedad de formas y texturas, generando una especie de horror vacui en mitad de un vacío blanco.



Fig. 68. La fe ciega, 2022. Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (100x70 cm).



Fig. 69. Fotografía de detalle de la obra titulada "La fe ciega".



Fig. 70. Fotografía de detalle de la obra titulada "La fe ciega".



Fig. 71. Fotografía de detalle de la obra titulada "La fe ciega".

5.7. LA FE CIEGA

La fe ciega en una deidad o grupo religioso puede conllevar ciertas implicaciones negativas, tanto a nivel colectivo como a nivel individual. Dicho fenómeno, caracterizado por la aceptación incondicional de doctrinas u dogmas sin ningún cuestionamiento ni análisis crítico, puede llevar a los sujetos a aceptar prácticas que podrían no ser racionales ni éticas. Según Bertrand Russell (1997), “la creencia ciega en la autoridad es el mayor enemigo de la verdad”. La siguiente postura limita la capacidad de los adeptos para evaluar de manera objetiva la validez de sus creencias y para adaptarse a diferentes perspectivas.

Este fenómeno también puede comprometer la autonomía individual, impidiendo a las personas tomar decisiones basadas en su propio juicio. Esta sumisión puede llevar a la dependencia emocional y la imposibilidad de tomar decisiones informadas. Además, poseer una creencia ciega y firme en ámbitos religiosos puede obstaculizar el progreso social y la adopción de cambios necesarios para el bienestar común, albergando posturas en contra de ciertos avances científicos, derechos humanos y diversas políticas sociales.

Tratando la obra, esta ilustración en blanco y negro es un trabajo técnicamente avanzado que emplea una combinación de técnicas de sombreado y línea detallada para crear una imagen rica en simbolismo y textura. La composición centrada y el uso del espacio negativo ayudan a enfocar la atención en los elementos principales, mientras que las formas abstractas y orgánicas sugieren un profundo significado emocional y conceptual. La obra trata de una especie de aquelarre abstracto con supuestos adeptos que adoran a una falsa luz, custodiada por un ave que representa la vigilancia a modo de panóptico.



Fig. 72. La gran madre, 2024. Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (80x70 cm).



Fig. 73. Fotografía de detalle de la obra titulada “La gran madre”.



Fig. 74. Fotografía de detalle de la obra titulada “La gran madre”.



Fig. 75. Fotografía de detalle de la obra titulada “La gran madre”.

5.8. LA GRAN MADRE

En contraposición al arquetipo del “Gran padre”, esta obra se basa en el gran arquetipo de la madre. Este arquetipo, como otros de la teoría junguiana, tiene su origen en el estudio del inconsciente colectivo, reflejando experiencias humanas que se comparten a lo largo del tiempo. Son descritos como formas primordiales y universales de percepción que influyen en la psique humana. Entre todos ellos, el arquetipo de la madre ocupa un sitio importante debido a su papel fundamental en la estructura y el desarrollo psicológico de los individuos.

Según Jung (1968), el arquetipo materno va más allá de la figura biológica de la madre, abarcando una amplia gama de representaciones y símbolos asociados a la maternidad y lo femenino. Este arquetipo se manifiesta en figuras mitológicas, religiosas y culturales, así como en sueños y fantasías individuales, pudiendo representar tanto aspectos positivos como negativos, existiendo así la figura de madre bondadosa y protectora (madre amante) y la madre malvada, asociada a brujas y monstruosidades (madre terrible).

La figura de la madre puede simbolizar tanto la fertilidad, el cuidado, la protección y el sustento como la sobreprotección, la madre devoradora y la destrucción. Este arquetipo se asocia con la tierra, la naturaleza y la creación, reflejando la capacidad de dar vida y sustentarla. En su contraparte, por ejemplo, la figura de la madre devoradora se refleja en mitos y cuentos de hadas como el de la bruja que encarna el terror, las maldiciones y el castigo.

Jung argumenta que la experiencia con la madre puede moldear las percepciones de la persona sobre el cuidado, el amor y la seguridad. Las imágenes arquetípicas de la madre pueden influir en los patrones de apego, la autoestima y la capacidad para formar relaciones saludables. Por esto, muchas culturas a lo largo del mundo atribuyen habilidades o comportamientos maternos a sus deidades femeninas de forma natural. Algunas de estas deidades son: Isis de la cultura Egipcia, Deméter de la cultura Griega, Kali de la cultura Hindú, Tonantzin de la cultura Mexicana o Frigg en la cultura Nórdica.

Existen muchas culturas antiguas que veneraban a diosas madre. Esto se evidencia gracias a las representaciones en forma de esculturas que se han ido encontrando a lo largo del tiempo y que datan de hasta 30.000 años antes de Cristo, como es el caso de la Venus de Willendorf. Muchas de estas figuras se representan con cierto volumen, con cierta exuberancia, esto significaba abundancia, fertilidad y representaba la forma de las semillas. En algunas culturas Africanas se les añadían símbolos fálicos a las esculturas de la gran madre para representar cierta unidad.

En lo que respecta a la ilustración, se muestran varios elementos que aluden a la figura materna o a sus características, empezando por la naturaleza. Lo orgánico es sinónimo de lo materno, pues en muchas

culturas se refieren a lo natural y al paisaje como “madre naturaleza”, ejemplificando así una serie de conceptos que se muestran en la obra a través de las espirales de diversas texturas o en la figura del árbol, cuyas ramas se extienden hacia la parte inferior del dibujo.

Otro elemento de lo materno es la figura de la vaca. En varias tradiciones religiosas y mitológicas, la vaca es venerada y asociada con deidades maternas, como por ejemplo en el hinduismo, donde la vaca es asociada con la diosa madre Aditi y la diosa de la abundancia Prithvi. Además, la vaca Kamadhenu, una vaca divina, es considerada la madre de todas las vacas y se dice que concede todos los deseos. Su comportamiento tranquilo y protector con sus crías refuerza su asociación con la maternidad.

Adentrándonos en la figura principal, presenta la estética de deidades del hinduismo, pero coge su forma de mujer embarazada con pechos grandes de la Venus de Willendorf, mostrando fertilidad. Sujeta entre sus manos una cuerda y una flor, objetos que también se asocian con lo maternal. Su apariencia general, construida con tinta y diversas texturas, muestra la dualidad del arquetipo de la gran madre, siendo una figura tan protectora como amenazante, una deidad materna que sonrío de forma tétrica ante el miedo que genera.

También tenemos la figura de la serpiente, símbolo que se asocia a lo masculino o a la maldad en nuestra cultura, pero que, como anotamos en un trabajo anterior, también se muestra como un animal domador del fuego, siendo el fuego un elemento femenino.

Se crea así esta composición repleta de símbolos que hacen referencia a un mismo concepto, siendo el dibujo la técnica elegida para realzar la apariencia atemorizante de las figuras dado su acabado final en blanco y negro.



Fig. 76. Fotografía de detalle de la obra titulada “La gran madre”.



Fig. 77. La muerte acecha, 2024. Técnica mixta sobre papel Fabriano de alto gramaje (100x100 cm).



Fig. 78. Fotografía de detalle de la obra titulada “La muerte acecha”.



Fig. 79. Fotografía de detalle de la obra titulada “La muerte acecha”.



Fig. 80. Fotografía de detalle de la obra titulada “La muerte acecha”.

5.9. LA MUERTE ACECHA

El miedo a la muerte es un tema profundamente arraigado en las creencias humanas, siendo objeto de estudio en numerosas disciplinas, incluyendo, por supuesto, la religión. Diversas culturas han desarrollado a raíz de este temor sistemas de creencias y rituales que enfrentan y mitigan el miedo a la muerte o el miedo a lo desconocido que esta oculta.

En muchas religiones, el miedo a la muerte se trata a través de la promesa de otra vida más allá, ya sea en forma de reencarnación, resurrección o la existencia de un paraíso donde reside la esencia espiritual. Eliade (1991) explica que “el mito del eterno retorno permite a las personas ver la muerte como una transición natural y recurrente, en lugar de un final definitivo”, haciendo alusión a las creencias del hinduismo y el budismo.

Desde una perspectiva psicológica, existen estudios que sostienen que gran parte del comportamiento humano está motivado por un temor subyacente a la mortalidad. Uno de estos autores es Becker, E. (2007) quien sostiene que “las culturas y religiones ofrecen mecanismos de defensa para lidiar con este miedo, proporcionando un sentido de inmortalidad simbólica a través de la cultura, las creencias y las realizaciones personales”.

El saber que hay tras la muerte es una pregunta irresoluble, ello lleva a que muchas religiones den sus propias versiones sustentadas en narraciones fantásticas, dotando de esperanza a las personas incapaces de aceptar la posibilidad de una existencia sin sentido o una futura oscuridad eterna. Si llevamos esto al extremo, las doctrinas que enfatizan el castigo post-mortem o la incertidumbre sobre la salvación pueden generar un miedo constante a la condenación, afectando la salud mental y emocional de los creyentes.

La presente obra destaca tres figuras esenciales que intentan reflejar lo anteriormente dicho. En primer lugar, el cordero sacrificado con sangre dorada, que simboliza lo sagrado, la pureza, la humanidad y la inocencia, encapsulando todo lo finito y frágil. En segundo lugar, la figura del hombre-zorro, se trata de una especie de personificación antropomórfica de la muerte en sí, caracterizada por llagas negras y empuñando una lanza de madera. La muerte se presenta aquí como un cazador que transita entre lo humano y lo salvaje, portando consigo la muerte por enfermedad, la muerte natural y la muerte violenta, la figura no es más que un súbdito a merced de una deidad dictatorial superior. La muerte esclava del destino del fin de la vida, un observador sometido a la deidad que decide quién debe morir y quién no. Finalmente, la figura lúgubre es la deidad controladora del destino que representa la sentencia definitiva y el temor hacia la muerte. Esta sonrío ante lo inevitable y dicta las leyes de la vida de manera tan natural como cruel, encarnando el miedo a lo desconocido, al fin de la existencia y al sinsentido de la vida.



Fig. 81. Sacrificio, 2022. Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (100x70 cm).



Fig. 82. Fotografía de detalle de la obra titulada "Sacrificio".



Fig. 83. Fotografía de detalle de la obra titulada "Sacrificio".



Fig. 84. Fotografía de detalle de la obra titulada "Sacrificio".

5.10. SACRIFICIO

La crucifixión de Cristo es un evento central en el cristianismo, simbolizando la pasión y el sacrificio de Jesucristo por la redención de la humanidad. Este acto de crucifixión, narrado en los Evangelios del Nuevo Testamento, ha sido representado y reinterpretado a lo largo de la historia del arte cristiano, convirtiéndose en un motivo iconográfico fundamental.

En la Edad Media, la crucifixión fue una temática predominante en la pintura y la escultura, siendo utilizada para enseñar a los fieles las doctrinas de la iglesia y para inspirar devoción. Barraclough (2002) señala que “las representaciones medievales de la crucifixión eran particularmente detalladas, con un enfoque en el sufrimiento de Cristo y la participación de figuras sagradas como la Virgen María y San Juan”. Durante el Renacimiento, la crucifixión continuó siendo un tema central, pero con un enfoque renovado en la anatomía humana y la perspectiva. Artistas como Miguel Ángel y Rafael crearon obras maestras que combinaban el realismo con el simbolismo espiritual. Congar (2006) destaca que “el Renacimiento introdujo una nueva dimensión en la iconografía de la crucifixión, al enfatizar tanto la humanidad de Cristo como su divinidad”. Esta es la paradoja que luego Velázquez llevaría más lejos que nadie en su crucifixión en la que Jesús está encarnado en un hombre real, mortal y divino a un tiempo

En esta representación podemos observar diversos elementos. Al pie de la cruz es habitual que se incluya una calavera que se relaciona con Adán, pues se dice que este se encuentra debajo de donde se irguió la cruz de Jesús. En este caso no se encuentra un cráneo, sino un amasijo de huesos que se adaptan a la base. Este dato no es mencionado en el evangelio, pero muchos teólogos quisieron crear una relación entre el pecado original y la muerte redentora de Cristo. Se cuenta que cuando el primer hombre murió, en el entierro se le colocó una semilla en la boca, una semilla del árbol de la ciencia, del cual a posteriori hicieron los mederos de la cruz. También se incluyen en el dibujo nuevos elementos como doce tumbas que representarían a los apóstoles. Delante de la cruz vemos dos figuras; la Virgen y María Magdalena en posición de súplica. Personajes que se incluyeron en el Gótico para dar más dramatismo a la escena.

También se pueden observar tres ángeles macabros situados en la cruz, pues era normal en estas representaciones ver ángeles revoloteando, o bien turiferarios, o bien expresando su pesar ante la muerte del salvador. En este caso, albergan una sonrisa perturbadora, como la de aquel que reclama un precio pendiente de pago. Estos ángeles también representan la santa trinidad. Respecto a la figura que ocupa el lugar de Cristo, se muestra como un ser desnutrido y ausente. Esperando su hora con la mirada en busca del gran padre, pues cuando no queda nada solo se puede mirar el cielo.

6. PROYECTOS REALIZADOS

6.1. EXPOSICIÓN INDIVIDUAL. MÉS ENLLÀ DEL MITE.

6.1.1. ELECCIÓN DEL ESPACIO



Fig. 85. Captura de pantalla de Google Maps donde se muestra la ubicación exacta de La Sala de Exposiciones de los Porxets.

Desde un principio, mis trabajos han sido creados con el objetivo de realizar diversas exposiciones, yendo más allá de las “Project rooms” de la Facultad de Bellas Artes. Con esto en mente, me encargué de buscar varias opciones para realizar una exposición individual con las obras que presento en el Trabajo Final de Máster junto con otras obras desarrolladas a la par, pero con otro propósito (ya sean encargos o trabajos de diferente temática).

Tras la presentación y la aceptación de mi dossier artístico, la Sala de Exposiciones de los Porxets me cedió el lugar para hacer realidad la exposición, la cual tendría lugar del 01 al 10 de septiembre de 2023.

La Sala de Exposiciones de los Porxets está compuesta por dos zonas: el Espacio Moret y la Sala Claros. El primero se sitúa en la planta baja, nombrado de esta forma en honor al escultor suecano Enrique Moret, espacio donde se destinan las exposiciones más grandes y donde se muestran obras de artistas de renombre. En segundo lugar, la sala Carlos, llamada así en homenaje al pintor Alfred Claros, se sitúa en la primera planta y es donde se da cabida a obras más pequeñas.



Fig. 86. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets. Sueca. Valencia. Fuente: web suecaturisme.

Este espacio forma parte del edificio de los Porxets, construido por Vicent Gascó en 1793. Se trata de una obra de gran valor patrimonial e histórico que ha sido empleada desde su inauguración para usos múltiples.

Para nuestra exposición nos cedieron el Espacio Moret, dado la numerosa cantidad de obra y sus dimensiones. Dicha sala se sitúa en C/ Sequial, 1 Sueca. Valencia.

6.1.2. CARTELERÍA

La difusión de la exposición es una tarea muy importante, ya que de nada sirve presentar algo si nadie sabe qué será presentado. Por este motivo, uno de los principales objetivos era crear una imagen de diseño gráfico que enmarcase la exposición y le brindara una seña de identidad. Esto vendría seguido de una difusión en redes sociales y lugares públicos físicos.

Los diseños realizados se hicieron a partir del programa InDesign. Se eligió una de las obras para que llenase el fondo del cartel, variando sus tonos cromáticos. Tras esto, se situó un semicírculo negro en el que se organizaba toda la parte textual del cartel, creando un equilibrio que no desentonase con las obras a mostrar.

El mismo diseño usado para el cartel principal se usó para crear la estética de la hoja de sala, formando una combinación equilibrada y pareja.



Fig. 87. Fotografía del cartel junto con la hoja de sala en la exposición.



Fig. 88. Fotografía del cartel dentro del marco de cristal. Exterior de La Sala de Exposiciones de los Porxets



Fig. 89. Fotografía del cartel de la exposición.

La hoja de sala contenía el siguiente texto:

Más allá del mito nos encontramos nosotros. En tiempos antiguos, anteriores al mito, se encuentra lo salvaje, una era dominada por los instintos y lo misterioso, un lugar lleno de peligros que logramos dominar gracias a las explicaciones de lo natural, la ciencia y el raciocinio. Sin embargo, sabiendo lo que había antes y lo que hay después, no debemos olvidarnos del punto de unión. El mito en sí. Estas historias nos dan creencias, monstruos, deidades y rituales de todo tipo, todo creado siempre bajo un mismo motor, para dejar de temer a lo desconocido. El miedo como emoción creadora, como elemento que deja total libertad a la imaginación.

El mito alberga importancia por las formas simbólicas de la cultura. Lo simbólico constituye un camino entre el mito y la ciencia, tan necesario como complicado. Debemos entender el mito como la forma antigua de conocimiento que las personas usaban para apropiarse de un vasto mundo por conocer, dejando que estas historias creen una realidad paralela a las explicaciones científicas de la actualidad. Siendo así que a día de hoy, deberíamos tener ambas cosas en cuenta para aprender.

Los mitos y las leyendas dan pie a que se forjen historias de creación y comportamientos a seguir, introduciendo así la fantasía en la vida de las personas. Los bestiarios y los panteones nacen de estas historias. Pese a tener divinidades marcadas, algunas culturas también sitúan a los animales con características teriantrópicas como seres de una divinidad inferior, protagonistas de muchos cuentos de diversa índole, ya sea para generar pavor, como símbolos del caos o como maestros creadores.

Todas estas ideas se reflejan en la naturaleza de mi obra. El miedo, las creencias y las historias son el fruto de deidades llenas de texturas, de seres amorfos que encierran historias e ideas, rodeados o influenciados por vacíos blancos que dan pie al infinito. Mis dibujos son la unión de lo antiguo con lo moderno, del mito con lo que está más allá, de la fantasía con nosotros.



Fig. 90. Fotografía de la portada del folleto de la hoja de sala.

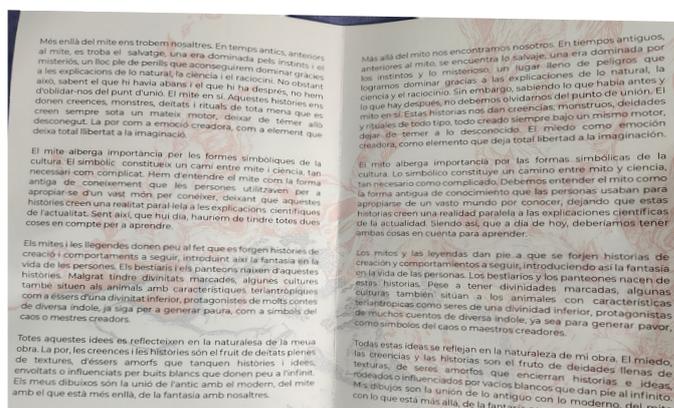


Fig. 91. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets. Sueca. Valencia. Fuente: web suecaturisme.

6.1.3. MONTAJE

Una vez enmarcadas y listas las obras a presentar en la exposición, estas fueron llevadas en una furgoneta hasta el espacio pertinente. El montaje de la exposición empezó el día anterior a la inauguración, enfrentándome a la gran sala.

Tras solicitar las llaves del lugar y aparcar la furgoneta para la descarga de las obras en el sitio indicado para ello, se optó por dejar las obras en el suelo o sobre peanas para estudiar su colocación más óptima teniendo en cuenta una visión real del conjunto.

El montaje fue fácil, pero se tardó toda una tarde en realizarlo. Las obras iban colgadas con hilos de plástico transparente sujetos por la parte trasera. Todas se podían mantener fijadas, a excepción de una obra que medía 200 x 120 cm; esta se presentaba enmarcada con cristal, lo que significaba que el peso era muy elevado, sumándose a esto cierta inestabilidad en el marco. Finalmente, se optó por situar la pieza apoyada con unas pequeñas maderas en el suelo.

Por otro lado, también se buscó una distribución de las paredes móviles que diera una sensación de amplitud y vacío, al igual que con la organización de los espacios entre las piezas. Al terminar el montaje, el resultado fue el deseado, una gran sala con obras de la misma temática y técnica que mostraban cierta armonía.



Fig. 92. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets en el momento del montaje de la exposición "Más enllà del mite".

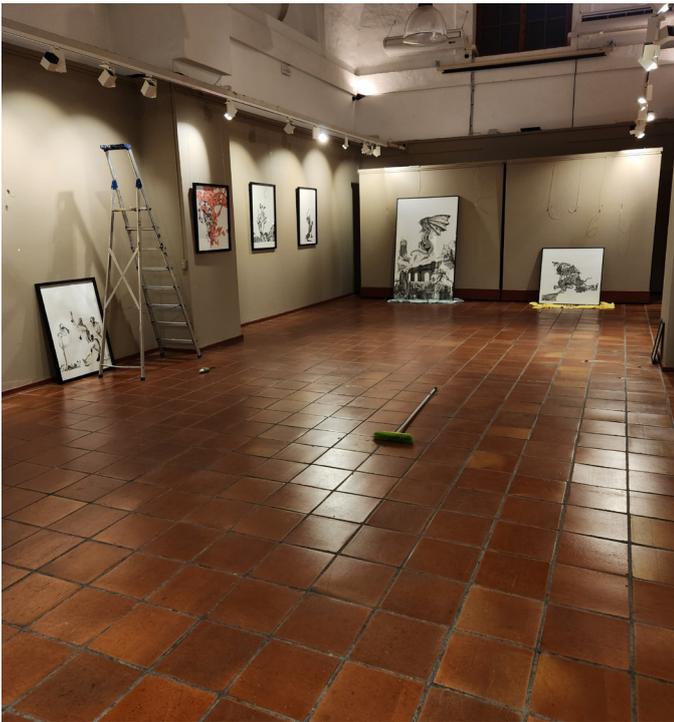


Fig. 93. Fotografia de La Sala de Exposiciones de los Porxets en el momento del montaje de la exposición "Más enllà del mite".



Fig. 94. Fotografia de La Sala de Exposiciones de los Porxets en el momento del montaje de la exposición "Más enllà del mite".



Fig. 95. Fotografia de La Sala de Exposiciones de los Porxets en el momento del montaje de la exposición "Más enllà del mite".

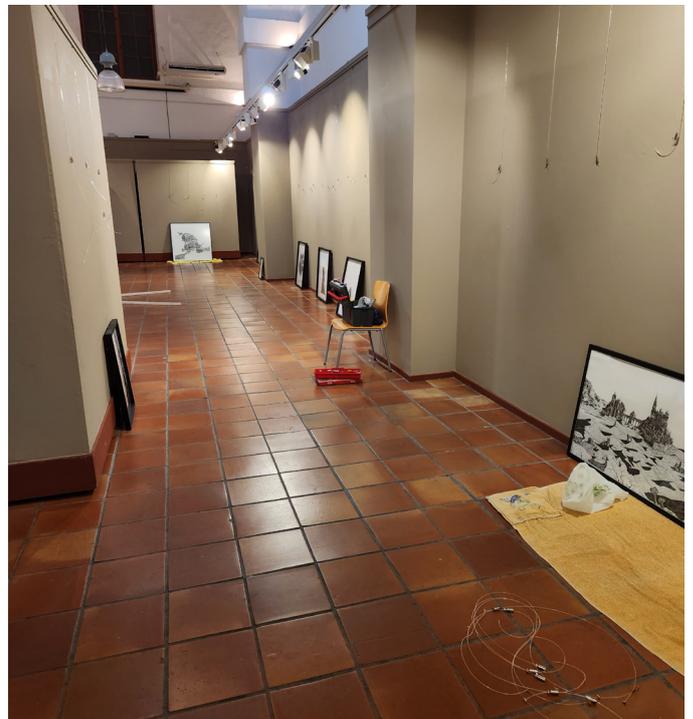


Fig. 96. Fotografia de La Sala de Exposiciones de los Porxets en el momento del montaje de la exposición "Más enllà del mite".

6.1.4. RESULTADOS



Fig. 97. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets el día de la inauguración. Zona de la entrada.
Fotografía: Vir Ruíz



Fig. 98. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets el día de la inauguración. Zona interior 1.
Fotografía: Vir Ruíz



Fig. 99. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets el día de la inauguración. Zona interior 2.
Fotografía: Vir Ruíz



Fig. 100. Fotografía general de La Sala de Exposiciones de los Porxets. Inauguración “Més enllà del mite”.
Fotografía: Vir Ruíz



Fig. 101. Fotografía general de La Sala de Exposiciones de los Porxets. Inauguración “Més enllà del mite”.
Fotografía: Vir Ruíz

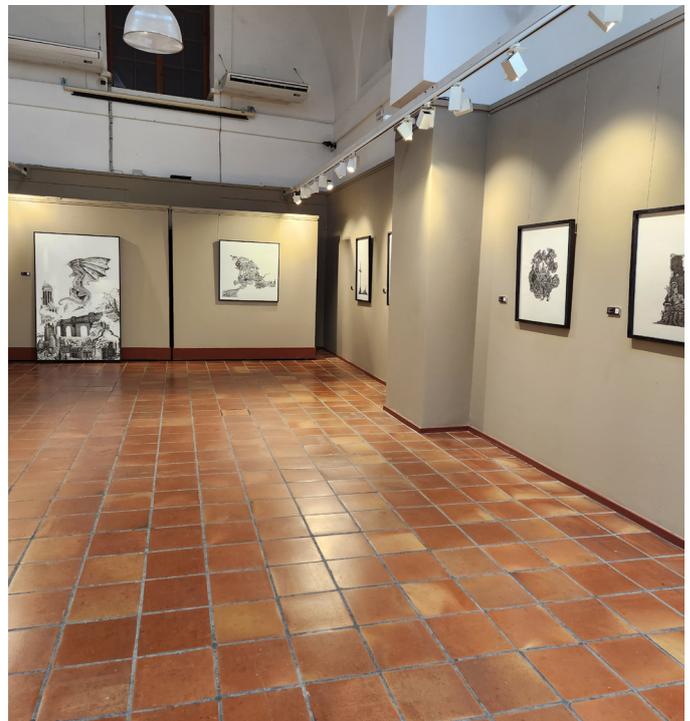


Fig. 102. Fotografía general de La Sala de Exposiciones de los Porxets. Inauguración “Més enllà del mite”.
Fotografía: Vir Ruíz

6.2. EXPOSICIÓN COLECTIVA. ICONOCLASTAS.

6.2.1. ORÍGEN

Iconoclastas nace de la inquietud de dos artistas, por una parte, el autor del presente trabajo y, por otro lado, el escultor Roberto Català Nacher, graduado en el grado de bellas artes por la facultad de San Carles de la Universitat Politècnica de València, cursando también el máster en producción artística en la misma universidad. A fecha de la elaboración de este proyecto, se encuentra realizando el programa doctoral en investigación en arte, donde realiza investigaciones a partir de las sinergias y analogías del arte con las nuevas tecnologías y la inteligencia artificial, junto con estudios de filosofía adaptada a lo inconsciente de las personas y su impacto sobre la sociedad.

Su trabajo utiliza el cuerpo como centro del análisis plástico, usando sus posibilidades y versiones procesadas a través de algoritmos de machine learning que se activan producto de la detección de la piel mediante la triangulación trigonométrica de un escáner 3D. Se indaga en su error y el proceso que comporta, el error como el elemento moral del humano materializado mediante la detección de puntos de la realidad. Se trata de virtualizar el cuerpo mediante el error del movimiento, analizar sus formas y entender cómo en el proceso se genera una masa física de polígonos virtuales de representación líquida.

Tras el llamamiento del escultor para una colaboración artística, se decidió unir lo mejor de ambos mundos, el del dibujo y el de la escultura, apostando por crear una pieza instalativa que reflejara las inquietudes de ambos autores. Se optó por la creación de una nueva pieza, en vez de usar trabajos ya hechos e intentar encajarlos, por la razón de que sentíamos que era una oportunidad para abrir nuestras fronteras y aprender el uno del trabajo del otro. De esta forma, no se fuerza, se refuerza, creando algo que va más allá de las expectativas del dibujo tradicional y la escultura común.

Con el uso de la nueva tecnología y la pureza de antiguos conceptos, se crea la instalación de “iconoclastas”, un proyecto meticuloso de formas orgánicas que surgen de las texturas planteadas en el espacio-formato del papel. Siendo esto una revisión de las imágenes religiosas y su uso en la modernidad del arte contemporáneo.



Fig. 103. Primer boceto de la figura principal de la instalación "Iconoclastas". Realizado con IbisPaint X.



Fig. 104. Segundo boceto de la figura principal de la instalación "Iconoclastas". Realizado con IbisPaint X.



Fig. 105. Primer boceto de las esculturas de pequeño formato de la instalación "Iconoclastas". Realizado con IbisPaint X.

6.2.2. METODOLOGÍA

La metodología a seguir en el presente proyecto tiene sus orígenes en el dibujo. Tras decidir crear una instalación que combinase el estilo característico de mis dibujos, con las brillantes esculturas de Roberto, se partió de un boceto que ilustraba la figura que se debía llevar a cabo.

Una vez clara la estética de la obra que se debía llevar a cabo y la combinación de elementos que la acompañaban, se realizó el modelado en 3D de las figuras, entendiendo las formas y los puntos de vista que la escultura podría aportar al espacio, el cual se trataba de una sala situada en el castillo de Cullera. Un lugar simbólico que nos condujo al planteamiento y la reflexión teórica sobre lo sagrado y la percepción de las imágenes religiosas en la modernidad.

Terminado el renderizado final de las piezas, se asentaron los diseños y se esclarecieron las dimensiones que la pieza debía ocupar en el espacio, organizando su distribución y los colores que debían presentar. Tras este paso, se realizaron los diseños de las falsas vidrieras. Dos dibujos ilustrados digitalmente e impresos sobre vinilo transparente de color rojo. Estas se situaron sobre las dos ventanas con las que contaba la sala.

Seguimos con la impresión de las piezas mediante impresoras 3D de diferentes tamaños, generando, para la escultura grande, capas de impresión divididas por zonas que luego habría que unir. A las piezas pequeñas se les dio una capa de pintura blanca y una capa de barniz brillante que daba la sensación de un acabado acuoso o parecido a la porcelana. Estas se conformaban de tres piezas de color rojo y tres piezas doradas logradas tras escanear a una persona que sirvió de modelo con una IA en tiempo real. Para la obra de gran tamaño solo se le aplicó pintura blanca una vez juntadas todas las partes con una pistola de calor, fibra de vidrio y cola. Se decidió colgar la figura principal para dar una sensación de ingravidez propia de los seres divinos que están más allá de lo físico.

Finalizada la parte más física del proyecto, se crearon una serie de videos sobre naturaleza distorsionada que fueron proyectados sobre la figura principal, remarcando que todo proviene de lo natural y que lo natural se desvirtúa con lo profano, contaminándose de rutina y turismo.

6.2.3. CONCEPTO TEÓRICO

La veneración de las imágenes sagradas se remonta a los primeros días del cristianismo, alrededor del siglo II. Estas eran, al principio, símbolos poco intuitivos que se alejaban cada vez más de las masas por su carácter intelectual. No fue sino hasta el siglo IV cuando aparecen indicios de pinturas al fresco influenciadas por el arte griego. Esto desencadenó un periodo de batallas espirituales y políticas de gran sangría y odio que duraron aproximadamente hasta el año 844 con el Séptimo Concilio Ecuménico.

Para lo sagrado, las imágenes de deidades pueden ser, o bien herejías, si son dioses pasados, o la encarnación del Verbo de Dios, si son representaciones vigentes en las creencias de la sociedad. Una dualidad tan distintiva como profunda al modo de pensar de los creyentes. Pero desde el punto de vista del pensamiento profano, tales representaciones no suponen más que diversos elementos artísticos de diferente calidad que contemplar y elogiar. En la modernidad, la globalización, el pensamiento crítico y el turismo plantean diversos panoramas a la hora de contemplar estos elementos. Para ojos extranjeros o de otras creencias, las imágenes icónicas del cristianismo no son más que pinturas o esculturas vacías, al igual que para el cristiano el arte de otras religiones. Esto crea una dicotomía entre lo aceptado, entre la fe propia y las creencias mundiales.

En el presente proyecto se crea una figura distorsionada que se ensalza digna de veneración, una nueva deidad acompañada de mártires que sujeta al ya fallecido mesías. Estas hacen referencia a ciertas dudas primitivas y a temores subconscientes, tratándose de una serie de esculturas que, si bien albergan una apariencia sagrada, juegan con lo profano, siendo los espectadores, a modo de turistas, los que, con cada foto o cada comentario, desprestigian la figura de la deidad transformándola en lo que es, en lo que su naturaleza grita. Una escultura más de una instalación.

Lo simbólico que nace de la naturaleza se desvirtúa con el tiempo, lo natural toma forma en las creencias, transformándose en realidades, esperanza o entendimiento, pero poco a poco se distorsionan en símbolos de control, miedo, política y guerras de ideales. Iconoclastas crea una nueva figura que recoge a los muertos, que da esperanza a la par que genera temor, que vive de lo sagrado siendo una construcción profana, que fusiona el pasado con el futuro y deconstruye el origen primitivo de los rituales. Se crea una serie de discordancias que pone de manifiesto la iconografía religiosa y su contemplación en la actualidad a ojos del mundo.

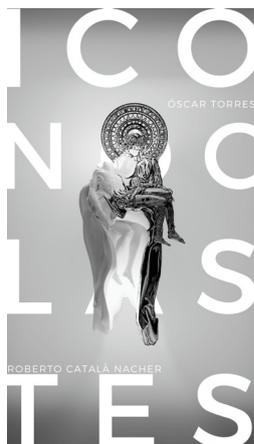


Fig. 106. Primera imagen del proyecto “Iconoclastas” para su difusión en redes sociales.



Fig. 107. Segunda imagen del proyecto “Iconoclastas” para su difusión en redes sociales.



Fig. 108. Tercera imagen del proyecto “Iconoclastas” para su difusión en redes sociales.

6.2.4. CARTELERÍA

La exposición tuvo lugar el 17 de mayo de 2024 en el Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Para dicha exposición se elaboró un plan de marketing que implicaba acciones tanto en el entorno como en redes sociales.

Para la difusión del evento, se diseñó en primer lugar el cartel principal, vislumbrándose media figura en su renderizado 3D y la siguiente mitad realizada con trazos gráficos digitales sobre fondo gris neutro. Enfatizando la mezcla de estilos y campos artísticos de cada autor.

Tras el cartel, se situó una lona de grandes dimensiones en una zona concurrida de Cullera, dando notoriedad visual al proyecto. También se realizaron diversas versiones del cartel para redes sociales con una planificación en los tiempos de publicación. Estas versiones se diferenciaban unas de otras por la composición de los elementos. Se usó, a su vez, una de estas composiciones para crear el diseño de la hoja de sala.

Finalizada la inauguración de la exposición, se realizaron diversas publicaciones en redes, incitando a la gente a la participación, informando de detalles del montaje y curiosidades del evento o el lugar de exposición.

Toda la parte de cartelería se realizó con programas como: Illustrator, Photoshop e InDesign.



Fig. 109. Imagen del cartel definitivo de la exposición “Iconoclastas”.



Fig. 110. Imagen de la lona situada en la calle del pueblo de Cullera haciendo promoción de la exposición “Iconoclastas”.

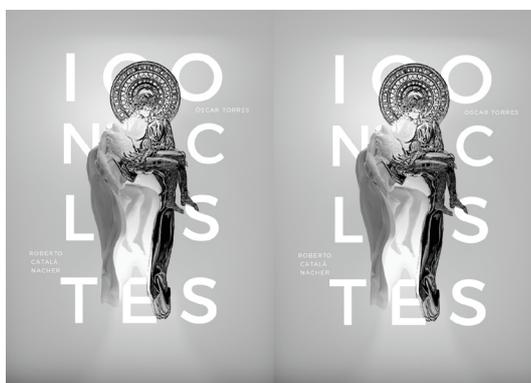


Fig. 111. Imagen del diseño de la hoja de sala para la exposición de “Iconoclastas”.



Fig. 112. Imagen del diseño (interior) de la hoja de sala para la exposición de “Iconoclastas”.

6.2.5. ELECCIÓN DEL ESPACIO

El castillo de Cullera forma parte de la historia y patrimonio del pueblo. Situado en lo alto de la montaña, este castillo fue construido por el estado cordobés en el siglo IX para el control de recursos naturales, comunicación y fronteras. Este estaba configurado por la alcazaba y dos albacaras que cumplían funciones de guarecer a las tropas, caballerías, ganado y a la propia población en los momentos de asedio. También alberga un conjunto de torres que enlazaban los distintos tramos de la muralla, la cual rodeaba el castillo.

Este castillo es fruto de numerosas remodelaciones y reformas llevadas a cabo durante más de mil años de historia. Desde la Edad Media hasta las Guerras Carlistas, el Castillo de Cullera ha sido testimonio de numerosos y relevantes hechos históricos.

Declarado Bien de Interés Cultural, es uno de los monumentos más visitados tras su recuperación y valoración.

El castillo de Cullera es un conjunto de arquitectura militar musulmana que cuenta con grandes vistas a toda la zona de Cullera y patios majestuosos llenos de historia dónde poder recibir a los espectadores.

Centrándonos en la Torre Blanca, sitio de la exposición, esta debe su nombre al color blanquecino de su estructura. De planta rectangular, fue construida entre los siglos XII y XIII, poseyendo varios usos como el de servir como almacén de pólvora. Tiene una altura de aproximadamente 16 metros y en su parte superior era el punto ideal para vigilar la costa mediterránea. Se encuentra adosada al muro oriental y la entrada se realiza a través de un arco apuntado de ladrillo. Dado la historia del lugar y su potencial simbólico, la Sala Blanca es un espacio idóneo para llevar a cabo nuestra instalación sobre la iconografía religiosa y su contemplación en la modernidad.

Añadir que la instalación está diseñada enteramente para su disposición en dicho lugar, pues contábamos con el permiso para rerealizar

la muestra antes incluso de que la pieza principal fuese concebida. Las condiciones turísticas y ambientales dotaban de riqueza a la exposición, sumándose a esto que la inauguración se enmarcó en el Día Mundial de los Museos.



Fig. 113. Fotografía del castillo de Cullera a vista de dron.

Fuente: Web del Ayuntamiento de Cullera. Sección de turismo.

6.2.6. RENDERIZADOS



Fig. 114. Imagen del proceso de modelado de la escultura principal usando el programa ZBrush.



Fig. 115. Imagen del renderizado final de la escultura principal usando el programa ZBrush.



Fig. 116. Imagen del proceso más avanzado de modelado de la escultura principal usando el programa ZBrush.

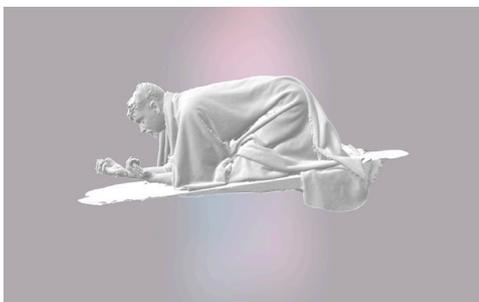


Fig. 117. Renderizado final del escáner a modelo en tiempo real por una IA para la posterior impresión de las figuras de pequeño formato. (Primer punto de vista)

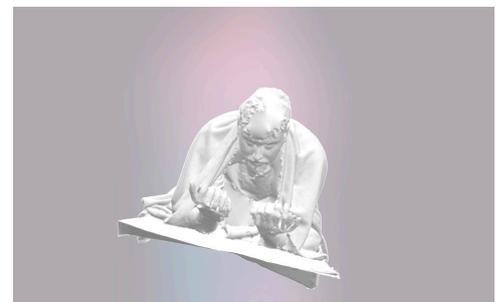


Fig. 119. Renderizado final del escáner a modelo en tiempo real por una IA para la posterior impresión de las figuras de pequeño formato. (Segundo punto de vista)



Fig. 118. Renderizado final del escáner a modelo en tiempo real por una IA para la posterior impresión de las figuras de pequeño formato. (Tercer punto de vista)

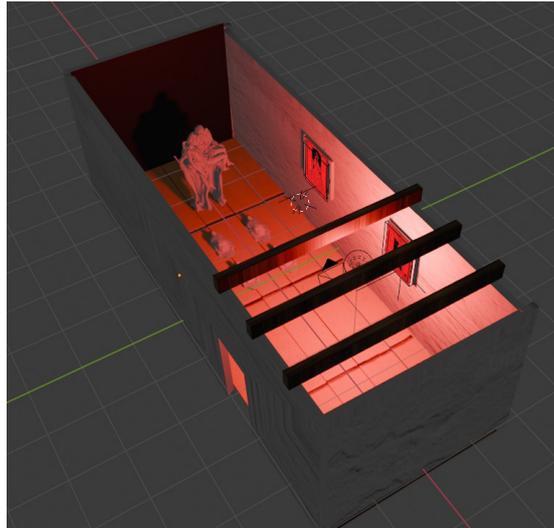


Fig. 120. Renderizado de la sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Simulación para la distribución de los elementos artísticos en el espacio. Imagen general.



Fig. 121. Renderizado de la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Simulación para la distribución de los elementos artísticos en el espacio. Imagen centrada.

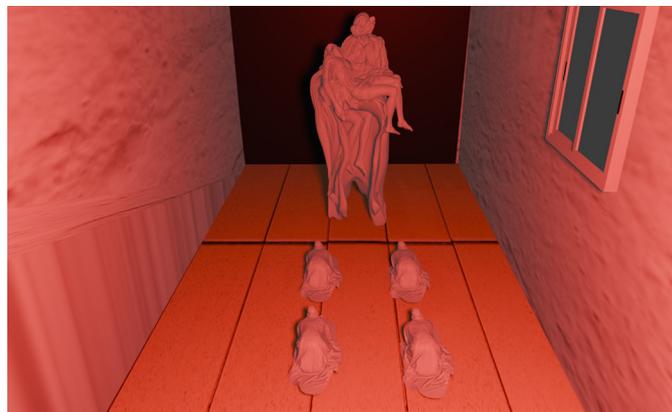


Fig. 122. Renderizado de la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Simulación para la distribución de los elementos artísticos en el espacio. Imagen con un punto de vista picado.



Fig. 123. Diseño de la primera falsa vidriera, haciendo alusión al nacimiento. Rollo de vinilo transparente (80x60 cm)



Fig. 124. Diseño de la segunda falsa vidriera, haciendo alusión al sufrimiento. Rollo de vinilo transparente (80x60 cm)

6.2.7. MONTAJE

Tras la previa preparación de las piezas, estas se llevaron al castillo de Cullera para su instalación. En la sala se podía observar un fondo fotográfico 100% poliéster con características óptimas de absorción de luz, escogido para no reflejar las imágenes de la proyección diseñada para que la pieza principal actuara como pantalla. Dicha tela se situaba en el fondo de la sala, cubriendo una de las paredes.

La pieza principal poseía dos tacos basculantes M6, anclajes de Vuelco de Balancín para la fijación entre la parte hueca de la escultura y el techo de la sala. Esta se sujetaba con dos cuerdas de nailon transparente, organizadas para crear una tensión repartida que focalizara el centro del peso en la pieza levitada. El propio peso de la escultura era suficiente como para que esta se mantuviese recta en el aire.

Se añadió una línea de leds de color rojo sangre para dar una iluminación más dramática a la instalación, creando una atmósfera adecuada. Se encontró el punto de equilibrio entre la luz artificial, la luz del proyector y la luz natural embellecida por la transparencia de los vinilos en las ventanas.

Al contar con partes vacías en la escultura y una pequeña plataforma rectangular en su interior que sujetaba el disco de madera que daba el efecto de aureola, se decidió insertar una instalación lumínica en el interior de la impresión 3D que se encargaba de reforzar los agujeros del error y el diseño. Esta luz nos transportaba a un universo interior de antítesis a la ficción de la proyección reflejada.

Sobre la figura principal se proyectó un video experimental previamente preparado para actuar como pantalla, sobre esta se veían distintos paisajes rotos por la imagen digital, generando un glitch de fusión entre la luz y la forma.

Bajo la impresión 3D de gran tamaño se colocó una peana de tamaño medio sobre la cual se encontraban cinco esculturas pequeñas. Estas tenían la carga simbólica de los adeptos que veneran la figura principal. Algunas eran de color rojo con barniz y otras de color dorado.

En la sala se encontraban dos ventanas que dotaban de luz natural al interior, sobre estas se pegaron cuidadosamente dos vinilos transparentes de tono rojizo con diseños inéditos realizados mediante ilustración digital. Se refuerza así el mensaje sobre la iconografía religiosa al presentarse diseños grotescos de nacimiento y sufrimiento.

Terminado el montaje, la exposición se mostraba a la gente mediante la creación de grupos reducidos. Se añadió un altavoz escondido tras la tela de poliéster que, con la música escogida, hacía que el espectador se sumergiera en la instalación completamente. Tras cinco minutos salía un grupo y entraba otro, organizando así una experiencia óptima para los espectadores.



Fig. 125. Imagen del proceso de elaboración de las esculturas pequeñas.



Fig. 126. Imagen del proceso de elaboración de la escultura principal.



Fig. 127. Imagen del proceso de montaje de la primera capa de la escultura principal.



Fig. 128. Fotografía del montaje de la instalación de “Iconoclastas”.
Fotografía: Vir Ruíz



Fig. 129. Fotografía del montaje de la instalación de “Iconoclastas”. Colgando la pieza principal.
Fotografía: Vir Ruíz



Fig. 131. Fotografía del montaje de la instalación de “Iconoclastas”. Equilibrando la pieza principal.
Fotografía: Vir Ruíz



Fig. 130. Fotografía de la pieza principal ya colgada.
Fotografía: Vir Ruíz

6.2.8. RESULTADOS



Fig. 132. Fotografía General de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz



Fig. 133. Fotografía detalle de las esculturas de pequeño formato de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz

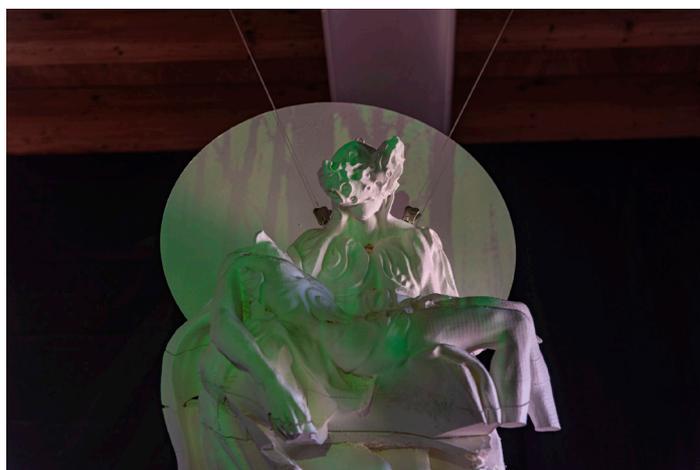


Fig. 134. Fotografía detalle de la escultura principal de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz



Fig. 135. Fotografía interior de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz



Fig. 136. Fotografía pública de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz

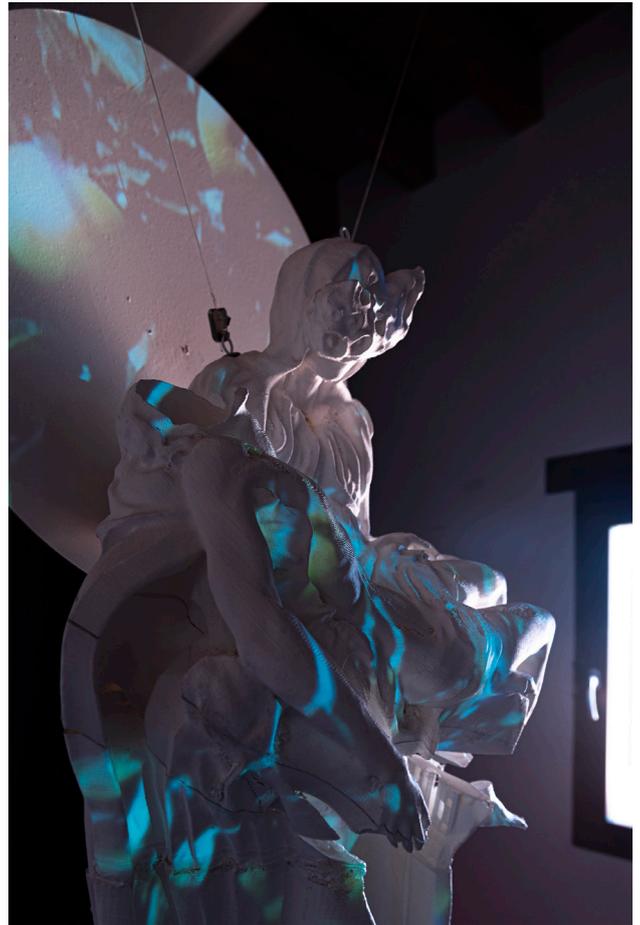


Fig. 137. Fotografía detalle (2) de la escultura principal de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz



Fig. 138. Fotografía detalle de uno de los vinilos de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz



Fig. 139. Fotografía detalle (3) de la escultura principal de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz

7. CONCLUSIONES

Tras la finalización del trabajo y poder ver con perspectiva todo lo logrado hasta la fecha, puedo decir que el objetivo principal de este trabajo se ha cumplido junto con los específicos. He podido indagar en diversos mitos y centrarme en un mar de conceptos tanto teológicos como antropológicos, estos han enriquecido tanto mi producción artística, por un lado, como mi perspectiva sobre ciertos temas sociales, por el otro. He descubierto una cantidad abrumadora de referentes, aunque en este trabajo solo menciono a los seis más significativos, referentes que abren nuevas perspectivas para ahondar en el desarrollo del trabajo personal, basado en la experimentación con la tinta y las texturas. Buscando nuevas formas de acercarme a las composiciones más modernistas de las obras de arte desde una perspectiva clásica.

He contemplado lo que supone organizar exposiciones tanto colectivas como individuales desde cero, llevando mi obra por varias localidades como Cullera, Valencia, Sueca o Corbera, incluso pude exponer algunas de ellas en una galería de Barcelona llamada Uxval Gochez. Aprendiendo que nunca se deja de aprender y que, muchas veces, de los campos más alejados a tu ámbito artístico o tu tema de investigación, se puede extraer una gran cantidad de inspiración para elaborar nuevas obras o expandir las ramas teóricas hacia lugares impensables.

Este trabajo no se detiene aquí, tras la experimentación con el óleo, la variedad cromática de la tinta china o el uso del pan de oro, he descubierto todo lo que me queda por perfeccionar y que las combinaciones son casi infinitas, teniendo claro que en un futuro seguiré con grandes formatos, intentando fusionar las texturas del dibujo gráfico tradicional con otras técnicas más vanguardistas o modernas. El tema

de investigación será el mismo, el estudio del miedo en el contexto de las creencias y lo sagrado no solo nos ofrece una ventana al pasado, sino que también nos ayuda a comprender las dinámicas actuales y futuras de la religiosidad y la espiritualidad humana. A medida que el mundo continúa enfrentando desafíos complejos y cambios rápidos, el análisis de estas interacciones puede proporcionar valiosas perspectivas sobre cómo las personas buscan seguridad, significado y cohesión en un universo cada vez más incierto. Por ello, quiero intentar comprender la mente humana en cuanto a sus creencias y mitos, buscando el origen de todo y llevándolo al campo artístico, generando un díptico que combina ciencia y arte en igualdad de condiciones.

Me quedan muchos autores por leer y muchas obras que analizar, pero en un año el tiempo va muy rápido y al final lo que queda es la motivación para seguir creando y dejar de temer a lo nuevo o a la incertidumbre de lo desconocido. El arte siempre estará y dará voz a las inquietudes humanas, abriendo nuevos horizontes.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Attar, F. u.-D. (2015). *El lenguaje de los pájaros*. Alianza Editorial.
- Barraclough, G. (2002). *Historia ilustrada de las imágenes sagradas*. Ediciones Akal.
- Barrett, J. L. (2004). *Why Would Anyone Believe in God?* AltaMira Press.
- Becker, E. (2007). *La negación de la muerte*. Siglo XXI Editores.
- Belting, H. (1994). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1967). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores.
- Borges, J. L. (1979). *El libro de los Seres Imaginarios*. Bruguera Alfaguara.
- Boyer, P. (2001). *El origen de los dioses: Una nueva teoría sobre la evolución de las religiones*. Crítica.
- Castro, J. A. (1988). *Espacio, Tiempo y Formas*. Prehistoria. Fragmento: *Mitos y creencias de origen prehistórico: "Las Piedras de Rayo"*. págs 427-443.
- Cirlot, J. E. (2009). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- Congar, Y. (2006). *Jesucristo*. Ediciones Sígueme.
- Corsellas, M. S. (2019). *El conocimiento simbólico y el mito del fuego en las culturas antiguas: aportes desde la imaginación creadora de Gastón Bachelard* [Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Estudiantes de Filosofía]. Tábano. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9380>
- Cuatrecasas, J. (1967). *Mitopoyesis del origen del fuego: Su significación antropológica*. *Revista de Psicología*. FaHCE. *Memoria Académica*, 21-26.
- Díez de Velasco, F. (1999). *Miedo y religión*. Ediciones del Orto.
- Dostoyevski, F. (1877). *El sueño de un hombre ridículo*. Madrid: Colección *Narraciones Fantásticas*, Editorial Páez.

- Durkheim, É. (1912). *Las formas elementales de la vida religiosa*.
- Eliade, M. (1957). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama.
- Eliade, M. (1991). *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*. Alianza Editorial.
- García, J. (2018). La respuesta del miedo: Mecanismos fisiológicos y adaptativos. *Revista de Psicología Evolutiva*, 34(2), 43-50.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*.
- Harris, M. (1974). *Vacas, cerdos, guerras y brujas: Los enigmas de la cultura*. Alianza Editorial.
- Jung, C. G. (1968). *Arquetipos e inconsciente colectivo* (10ª ed.). Barcelona: Paidós.
- Norenzayan, A., & Hansen, I. G. (2006). La incertidumbre y los orígenes de la creencia religiosa. *Ciencia Psicológica*, 17(9), 1309-1314.
- Pérez, R. (2017). Narrativas de miedo: Mitos, leyendas y control social. *Estudios Culturales*, 28(4), 85-95.
- Repollés-Llauradó, J., & Alemany Sánchez-MoscOSO, V. (2013). La risa de fuego: Un análisis antropológico sobre el papel trasgresor del fuego en la creación artística [Escuela Contemporánea de Humanidades de Madrid. Centro de Estudios Superiores Felipe II. Universidad Complutense de Madrid]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4774576>
- Ripa, C. (1603a). *Iconología* (Vol. I). Giovanni Antonio & Herede di Giovanni Gigliotti
- Ripa, C. (1603b). *Iconología* (Vol. II). Giovanni Antonio & Herede di Giovanni Gigliotti
- Russell, B. (1997). *The Basic Writings of Bertrand Russell*. New York: Routledge.
- Scott, C. (2003). Los Mayas. En *Enigmas de la Historia*. EDIMAT LIBROS, S.A.
- Vidal, B. R. (2003). Historias Mágicas de los Indios Pieles Rojas. En *Enigmas de la Historia*. EDIMAT LIBROS, S.A.
- Yerena, A. D. (2012). Significados y apropiaciones mexicas de la Danza del Sol. Estudio de caso de Axixik Temazkalpul-li. *SciELO*, 23.

WEBGRAFÍA

Agencia SINC. (s.f.). Agencia SINC. Recuperado el [fecha de acceso], de <https://www.agenciasinc.es/>

Biografías y Vidas. (s.f.). Alfred Kubin. Recuperado el [fecha de acceso], de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kubin.htm>

Briones. C (15/09/2017). Carlos Briones explica los detalles de su trabajo en astrobiología. NAKUS. Ciencia, escepticismo y humor. Bilbao. <http://www.eitb.eus/es/divulgacion/na...>

Díez Arnal, J. (s.f.). Castillo de Cullera. Recuperado el [fecha de acceso], de <http://www.jdiezarnal.com/castillodecullera.html>

Espació Fundación Telefónica Madrid.(2021). Cultura Cosmocientífica: En busca del origen de la vida. Youtube. <https://youtu.be/EYF8otUepxo>

Espíritu del Arte. (2019, 23 de enero). Zdzisław Beksiński (1929-2005). Recuperado el [fecha de acceso], de <https://espiritudelarte.wordpress.com/2019/01/23/zdzislaw-beksinski-1929-2005/>

Galería Artizar. (s.f.). Jesús Zurita. Recuperado el [fecha de acceso], de <https://artizar.es/artista/jesus-zurita/>

Galerie André Léon. (s.f.). Biografía de Toshihiko Ikeda. Recuperado el [fecha de acceso], de <https://galerie-andreleon.fr/en/biographie-toshihiko-ikeda/>

Maldoror Ediciones. (s.f.). El gabinete de Alfred Kubin. Recuperado el [fecha de acceso], de http://www.maldororediciones.eu/pages/kubin_gabinete01.htm

Museo del Prado. (s.f.). Saturno devorando a su hijo. Recuperado el [fecha de acceso], de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>

Muzeum Historyczne w Sanoku. (s.f.). Zdzisław Beksiński: Pintura. Recuperado el [fecha de acceso], de <https://www.muzeum.sanok.pl/en/zbiory/zdzislaw-beksinski/malarstwo>

National Geographic. (2011, diciembre). Descubren los restos de un sacrificio humano cerca de una pirámide en Perú. Recuperado el [fecha de acceso], de <https://www.nationalgeographic.es/historia/2011/12/descubren-los-restos-de-un-sacrificio-humano-cerca-de-una-piramide-en-peru>

National Geographic. (s.f.). Gustave Doré: La litografía hecha arte. Recuperado el [fecha de acceso], de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/gustave-dore-litografia-hecha-arte_17615

Real Academia de la Historia. (s.f.). Francisco de Goya y Lucientes. Recuperado el [fecha de acceso], de <https://dbe.rah.es/biografias/11203/francisco-de-goya-y-lucientes>

Sueca Turisme. (s.f.). Sala de exposiciones Els Porxets. Recuperado el [fecha de acceso], de <https://suecaturisme.org/es/museus/sala-de-exposicions-els-portxets/>

UPF Barcelona School of Management. (s.f.). Comunica Ciencia. Recuperado el [fecha de acceso], de <https://comunicaciencia.bsm.upf.edu/>
Visit Cullera. (s.f.). Castillo de Cullera. Recuperado el [fecha de acceso], de <https://visit-cullera.es/guia/castillo-de-cullera/>

WocomoCULTURE. (2021). Carl Jung: Ritual, Religión y Mitos en el Inconsciente Colectivo | Sabiduría de los sueños, Ep. 3/6 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eADdz5knzL4>

9. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Imagen de la amígdala. “panel de control” neurológico de las emociones humanas.
Fuente: Blog del Máster en Comunicación Científica, Médica y Ambiental de la UPF

Fig. 2. Marvin Harris:
Vacas, cerdos, guerras y brujas: los enigmas de la cultura. Alianza, 1980.
Fuente: Blog de animación a la lectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

Fig. 3. Pablo Picasso. La crucifixión.

París, 7 de febrero de 1930. Musée national Picasso-Paris, dación Pablo Picasso, 1979
Fuente: museothyssen.org. Exposición de Picasso lo sagrado y lo profano.

Fig. 4. Yacimiento de restos de un sacrificio humano en una pirámide que forma parte del complejo de Sicán, capital del pueblo Lambayeque.
Fuente: Revista de National Geographic.

Fig. 5. Evolución iconográfica del Dios del Viento.

Izquierda: Griego viento Dios (Arte greco-budista de Gandhara), Hadda, siglo II.

Medio: Dios del viento de Kizil, Cuenca del Tarim, siglo VII.

Derecha: Dios del viento japonesa Fūjin, del siglo XVII.

Fig. 6. Pintura rupestre de la isla de Célebes (Indonesia) datada con más de 44.000 años. Fuente: Revista científica SINC.

Fig. 7. El icono de San Nicolás tallado en piedra. Entre los siglos XII y XV.
Fuente: Castillo de Radomysl, Ucrania

Fig. 8. Cristo crucificado (1632). Óleo sobre lienzo (250x170 cm). Obra de Diego Velázquez.
Fuente: Web del Museo del Prado.

Fig. 9. Alfred Kubin, 1950. Imagen extraída de la web “Bajo el signo de Libra”.

Fig. 10. The Past (forgotten-swallowed). Alfred Kubin, 1901. Obra realizada por Alfred Kubin.

Fig. 11. The Moment of Birth. Alfred Kubin, 1902. Obra realizada por Alfred Kubin.

Fig. 12. Black Mass. Alfred Kubin, 1905. Obra realizada por Alfred Kubin.

Fig. 13. Retrato de Francisco Goya en 1826, cuando tenía 80 años, realizado por Vicente López.

Fig. 14. El aquelarre, 1789. Óleo. Obra realizada por Goya.

Fig. 15 Saturno, 1820 - 1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo. Obra realizada por Goya.

Fig. 16 Disparate de miedo, 1815 - 1819. Aguafuerte, Aguatinta, Bruñidor, Punta seca y Estampación con entrapado sobre papel avitelado. Obra realizada por Goya.

Fig. 17. Gustave Doré, 1867. Gustave Doré fotografiado por Nadar.

Fig. 18. Litografía de El Infierno de Dante, realizada por Gustave Doré en 1861.

Fig. 19. Ilustración de Satanás realizada para El Paraíso Perdido de Milton, en 1866.

Fig. 20. El Diluvio Universal. Litografía de Gustave Dore en 1866 para ilustrar La Sagrada Biblia.

Fig. 21. Jesús Zurita. 2022. Un animalario que invita a la reflexión. Imagen extraída del periódico Granada Hoy.

Fig. 22. Sin título, 2012. Tinta sobre papel. Obra realizada por Jesús Zurita.

Fig. 23. Mayor Brevedad, 2012. Tinta sobre papel. Obra realizada por Jesús Zurita.

Fig. 24. Barranco nº4, 2014. Tinta sobre papel. Obra realizada por Jesús Zurita.

Fig. 25. Toshihiko Ikeda, 2018. Visita a su taller en Takao (Japón).

Fig. 26. La vieille reine hilare – Dans le chaos poussent les cornes, 2016. Grabado. Obra de Toshihiko Ikeda.

Fig. 27. Vieux homm-Q – Coexistence chaleureuse, 2013. Grabado. Obra de Toshihiko Ikeda.

Fig. 28. Palais du vieux roi - Se lever dans l'obscurité, 2011. Grabado. Obra de Toshihiko Ikeda.

Fig. 29. Zdzisław Beksiński, 1996, fotografía de Wojciech Druszcz / EAST NEWS.

Fig. 30. Sin título, 1980. Óleo sobre lienzo. Obra de Zdzisław Beksiński.

Fig. 31. Sin título, 1972. Óleo sobre lienzo. Obra de Zdzisław Beksiński.

Fig. 32. Sin título, 1983. Óleo sobre lienzo. Obra de Zdzisław Beksiński.

Fig. 33. Grabado de Amphitheatrum sapientiae aeternae de Heinrich Khunrath, 1602. Fuente: Libro Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot.

Fig. 34. Alfa. Beato de Liébana, Comentario al Apocalipsis. Biblioteca Nacional de Madrid Fuente: Libro Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot.

Fig. 35. Alquimia. Grabado de la obra Alchymia de Andreas Libavius, Francfort 1606. Fuente: Libro Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot.

Fig. 36. El Juicio Final, 1440. Óleo sobre tabla. Obra de Jan Van Eyck. Fuente: The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 37. Reino de los Narakas, nombre dado a uno de los seis reinos del samsara de mayor sufrimiento de toda la cosmogonía budista. Fuente: Web de Pinterest.

Fig. 38. Alma, 2022. Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (100x70 cm).

Fig.39 Fotografía de detalle de la obra titulada "Alma".

Fig.40. Fotografía de detalle de la obra titulada "Alma".

Fig.41. Fotografía de detalle de la obra titulada "Alma".

Fig. 43. Fotografía de detalle de la obra titulada “Anningan y Malina”.

Fig. 44. Fotografía de detalle de la obra titulada “Anningan y Malina”.

Fig. 45. Fotografía de detalle de la obra titulada “Anningan y Malina”.

Fig. 46. Fotografía de detalle de la obra titulada “Anningan y Malina”.

Fig. 47. Fotografía de detalle de la obra titulada “Anningan y Malina”.

Fig. 48. Fotografía de detalle de la obra titulada “Anningan y Malina”.

Fig. 49. Creer es poder, 2023 Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (100x70 cm).

Fig. 50. Fotografía de detalle de la obra titulada “Creer es poder”.

Fig. 51. Fotografía de detalle de la obra titulada “Creer es poder”.

Fig. 52. Fotografía de detalle de la obra titulada “Creer es poder”.

Fig. 53. Diez años tras el ritual, 2023. Rotuladores 02,04 y 08 junto con tinta china sobre papel Fabriano de alto gramaje (52x60 cm).

Fig. 54. Fotografía de detalle de la obra titulada “Diez años tras el ritual”.

Fig. 55. Fotografía de detalle de la obra titulada “Diez años tras el ritual”.

Fig. 56. Fotografía de detalle de la obra titulada “Diez años tras el ritual”.

Fig. 57. Domadora del pensamiento, 2023. Rotuladores 02,04 y 08 junto con tinta china sobre papel Fabriano de alto gramaje (80x70 cm).

Fig. 58. Fotografía de detalle de la obra titulada “Domadora del pensamiento”.

Fig. 59. Fotografía de detalle de la obra titulada “Domadora del pensamiento”.

Fig. 60. Fotografía de detalle de la obra titulada “Domadora del pensamiento”.

Fig. 61. Fotografía de detalle de la obra titulada “Domadora del pensamiento”.

Fig. 62. Fotografía de detalle de la obra titulada “Domadora del pensamiento”.

Fig. 63. Fotografía de detalle de la obra titulada “Domadora del pensamiento”.

Fig. 64. El gran padre, 2022. Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (80x70 cm).

Fig. 65. Fotografía de detalle de la obra titulada “El gran padre”.

Fig. 66. Fotografía de detalle de la obra titulada “El gran padre”.

Fig. 67. Fotografía de detalle de la obra titulada “El gran padre”.

Fig. 68. La fe ciega, 2022. Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (100x70 cm).

Fig. 69. Fotografía de detalle de la obra titulada “La fe ciega”.

Fig. 70. Fotografía de detalle de la obra titulada “La fe ciega”.

Fig. 71. Fotografía de detalle de la obra titulada “La fe ciega”.

Fig. 72. La gran madre, 2024. Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (80x70 cm).

Fig. 73. Fotografía de detalle de la obra titulada “La gran madre”.

Fig. 74. Fotografía de detalle de la obra titulada “La gran madre”.

Fig. 75. Fotografía de detalle de la obra titulada “La gran madre”.

Fig. 76. Fotografía de detalle de la obra titulada “La gran madre”.

Fig. 77. La muerte acecha, 2024. Técnica mixta sobre papel Fabriano de alto gramaje (100x100 cm).

Fig. 78. Fotografía de detalle de la obra titulada “La muerte acecha”.

Fig. 79. Fotografía de detalle de la obra titulada “La muerte acecha”.

Fig. 80. Fotografía de detalle de la obra titulada “La muerte acecha”.

Fig. 81. Sacrificio, 2022. Rotuladores 02,04 y 08 sobre papel Fabriano de alto gramaje (100x70 cm).

Fig. 82. Fotografía de detalle de la obra titulada “Sacrificio”.

Fig. 83. Fotografía de detalle de la obra titulada “Sacrificio”.

Fig. 84. Fotografía de detalle de la obra titulada “Sacrificio”.

Fig. 85. Captura de pantalla de Google Maps donde se muestra la ubicación exacta de La Sala de Exposiciones de los Porxets.

Fig. 86. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets. Sueca. Valencia. Fuente: web suecaturisme.

Fig. 87. Fotografía del cartel junto con la hoja de sala en la exposición.

Fig. 88. Fotografía del cartel dentro del marco de cristal. Exterior de La Sala de Exposiciones de los Porxet

Fig. 89. Fotografía del cartel de la exposición.

Fig. 90. Fotografía de la portada del folleto de la hoja de sala.

Fig. 91. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets. Sueca. Valencia. Fuente: web suecaturisme.

Fig. 92. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets en el momento del montaje de la exposición “Més enllà del mite”.

Fig. 93. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets en el momento del montaje de la exposición “Més enllà del mite”.

Fig. 94. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets en el momento del montaje de la exposición “Més enllà del mite”.

Fig. 95. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets en el momento del montaje de la exposición “Més enllà del mite”.

Fig. 96. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets en el momento del montaje de la exposición “Més enllà del mite”.

Fig. 97. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets el día de la inauguración. Zona de la entrada.

Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 98. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets el día de la inauguración. Zona interior 1.

Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 99. Fotografía de La Sala de Exposiciones de los Porxets el día de la inauguración. Zona interior 2.

Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 100. Fotografía general de La Sala de Exposiciones de los Porxets. Inauguración “Més enllà del mite”.

Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 101. Fotografía general de La Sala de Exposiciones de los Porxets. Inauguración “Més enllà del mite”.

Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 102. Fotografía general de La Sala de Exposiciones de los Porxets. Inauguración “Més enllà del mite”.

Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 103. Primer boceto de la figura principal de la instalación “Iconoclastas”. Realizado con IbisPaint X.

Fig. 104. Segundo boceto de la figura principal de la instalación “Iconoclastas”. Realizado con IbisPaint X.

Fig. 105. Primer boceto de las esculturas de pequeño formato de la instalación “Iconoclastas”. Realizado con IbisPaint X.

Fig. 106. Primera imagen del proyecto “Iconoclastas” para su difusión en redes sociales.

Fig. 107. Segunda imagen del proyecto “Iconoclastas” para su difusión en redes sociales.

Fig. 108. Tercera imagen del proyecto “Iconoclastas” para su difusión en redes sociales.

Fig. 109. Imagen del cartel definitivo de la exposición “Iconoclastas”.

Fig. 110. Imagen de la lona situada en la calle del pueblo de Cullera haciendo promoción de la exposición “Iconoclastas”.

Fig. 111. Imagen del diseño de la hoja de sala para la exposición de “Iconoclastas”.

Fig. 112. Imagen del diseño (interior) de la hoja de sala para la exposición de “Iconoclastas”.

Fig. 113. Fotografía del castillo de Cullera a vista de dron.

Fuente: Web del Ayuntamiento de Cullera. Sección de turismo.

Fig. 114. Imagen del proceso de modelado de la escultura principal usando el programa ZBrush.

Fig. 115. Imagen del renderizado final de la escultura principal usándo el programa ZBrush.

Fig. 117. Renderizado final del escáner a modelo en tiempo real por una IA para la posterior impresión de las figuras de pequeño formato. (Primer punto de vista)

Fig. 118. Renderizado final del escáner a modelo en tiempo real por una IA para la posterior impresión de las figuras de pequeño formato. (Tercer punto de vista)

Fig. 119. Renderizado final del escáner a modelo en tiempo real por una IA para la posterior impresión de las figuras de pequeño formato. (Segundo punto de vista)

Fig. 120. Renderizado de la sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Simulación para la distribución de los elementos artísticos en el espacio. Imagen general.

Fig. 121. Renderizado de la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Simulación para la distribución de los elementos artísticos en el espacio. Imagen centrada.

Fig. 122. Renderizado de la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Simulación para la distribución de los elementos artísticos en el espacio. Imagen con un punto de vista picado.

Fig. 123. Diseño de la primera falsa vidriera, haciendo alusión al nacimiento. Rollo de vinilo transparente (80x60 cm)

Fig. 124. Diseño de la segunda falsa vidriera, haciendo alusión al sufrimiento. Rollo de vinilo transparente (80x60 cm)

Fig. 125. Imagen del proceso de elaboración de las esculturas pequeñas.

Fig. 126. Imagen del proceso de elaboración de la escultura principal.

Fig. 127. Imagen del proceso de montaje de la primera capa de la escultura principal.

Fig. 128. Fotografía del montaje de la instalación de “Iconoclastas”.
Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 129. Fotografía del montaje de la instalación de “Iconoclastas”. Colgando la pieza principal.
Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 130. Fotografía de la pieza principal ya colgada.
Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 131. Fotografía del montaje de la instalación de “Iconoclastas”. Equilibrando la pieza principal.
Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 132. Fotografía General de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 133. Fotografía detalle de las esculturas de pequeño formato de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 134. Fotografía detalle de la escultura principal de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 135. Fotografía interior de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 137. Fotografía detalle (2) de la escultura principal de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 138. Fotografía detalle de uno de los vinilos de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz

Fig. 139. Fotografía detalle (3) de la escultura principal de la exposición “Iconoclastas” realizada en la Sala Espai Torre Blanca del castillo de Cullera. Fotografía: Vir Ruíz