

# TFG

---

## DELIRIUM FINIS

INTERPRETACIÓN SERIGRÁFICA DE LAS REVELACIONES ÚLTIMAS DE SAN JUAN.

Presentado por María Peris Escuriola

Tutor: David Heras Evangelio

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2018-2019



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

“He aquí que viene acompañado de nubes, y le verá todo ojo, y también los que le traspasaron, y harán llanto por él todas las tribus de la tierra.”  
Apocalipsis 1:7

## AGRADECIMIENTOS

A David, mi tutor y profesor, quien me ha guiado con tantos consejos edificantes y aportaciones estimulantes desde el primer momento. Mis más sinceras gracias por todas las horas invertidas, la implicación y el acompañamiento; después de cada reunión, me he llevado siempre las ideas más claras y los ánimos recargados.

A Jonay, técnico de serigrafía y mi profesor, por la gran ayuda que me ha brindado en la producción de la obra. Gracias por la implicación, por creer en este proyecto y por la confianza depositada en mí en el trabajo de taller; todo ello me ha ayudado a mantener las ganas de continuar.

A mi familia y amigos, por su apoyo incondicional, por seguir durante meses la evolución de este trabajo, siempre dispuestos a observar, escuchar, opinar y aportar sugerencias tan sinceras como diversas que, sin ninguna duda, han enriquecido la experiencia de este proyecto.

Merci à tous, vraiment.

## RESUMEN

El presente proyecto consiste en llevar al territorio de la ilustración el Apocalipsis de San Juan desde una óptica laica. Esta propuesta consta de siete ilustraciones realizadas en serigrafía, conformando una serie que sintetiza algunos de los instantes más representativos del texto. En su desarrollo, se realizará una indagación en la iconografía del imaginario del relato, y por tanto del Judeo-Cristianismo, y se comparará con el de otros relatos míticos desde el punto de vista de las artes plásticas. Este enfoque permite abrir horizontes, presentando la religión Judeo-Cristiana como una mitología más.

**Palabras clave:** ilustración; serigrafía; iconografía; religión; mitología; Apocalipsis.

## ABSTRACT

This project aims at bringing Saint John's Apocalypse to illustration from a lay approach. This artistic work consists of seven screen-printed illustrations, as a series that synthesizes this narrative in some of its most representative images. Throughout its development, we will carry out an iconographic research focused on the text imaginary, and therefore on that of Judeochristianity, and it will be compared to that of other mythical tales from a point of view of visual arts. This perspective allows opening up new horizons, presenting Judeochristian religion as just another mythology.

**Key words:** illustration; screen printing; iconography; religion; mythology; Apocalypse.

# 1. INTRODUCCIÓN

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVOS

### 2.2. METODOLOGÍA

## 3. PROYECTO

### 3.1. CONTEXTO

*3.1.1 El libro del Apocalipsis y sus antecedentes de ilustración.*

*3.1.2 Impacto hoy en día. Rescate de mitología y religión en las prácticas artísticas contemporáneas.*

### 3.2 CONCEPTO

*3.2.1 La Biblia en la Historia del Arte. Referentes mayores.*

*3.2.2 Antecedentes gráficos personales.*

*3.2.3 Construcción de una narración.*

3.2.3.1. Narrativa del texto

3.2.3.2. Narrativa del proyecto

3.2.3.3. Tono y cromatismo

### 3.3. GRÁFICA

*3.3.1. Referentes de estilo*

*3.3.2. Códigos representacionales. Comentario de las obras.*

3.3.2.1. *El Cordero Místico y el libro de los siete sellos*

3.3.2.2. *Los cuatro jinetes*

3.3.2.3. *Las siete trompetas*

3.3.2.4. *La Mujer y el dragón*

3.3.2.5. *La Siega y la Vendimia*

3.3.2.6. *Babilonia, Magna Meretrix*

3.3.2.7. *El jinete del caballo blanco*

*3.3.3. Desarrollo y producción*

*3.3.4. Relación con la técnica*

## 4. CONCLUSIONES

## 5. BIBLIOGRAFÍA

## 6. ÍNDICE DE IMÁGENES

## 7. ANEXOS

# 1. INTRODUCCIÓN

*Delirium Finis* nace de la inquietud personal por conocer y revisar mediante la ilustración un libro tan antiguo como estrambótico; probablemente, uno de los textos más enigmáticos de la Biblia: el Apocalipsis de San Juan.

Objeto de infinidad de exégesis, el Apocalipsis, también conocido como *Revelaciones*<sup>2</sup>, constituye un auténtico mensaje cifrado sembrado de misterios<sup>3</sup> e imágenes de alto contenido simbólico que, dotadas de indiscutible genialidad, en ocasiones cautivan por su rara belleza y en otras sobrecogen por su carácter terrorífico y macabro. Ya sea considerado como discurso contenedor de sorprendente lucidez mística, o bien como una regurgitación frenética de alucinaciones, el legado visual que este texto nos deja es de espectacular riqueza y ha determinado contundentemente la imaginería judeo-cristiana que perdura aún en nuestros días.

Sin embargo y como bien es sabido, el conjunto de símbolos y conceptos mayores de esta religión, condensados de manera apoteósica en este libro, no crecieron aislados y dotados de una originalidad única, sino que son recurrentes a lo largo y ancho de las mitologías y religiones, extintas o vigentes, del planeta, encontrando en ellas sus expresiones análogas particulares. Nos referimos a nociones místicas populares como serían las de “el creador”, “el destructor”, “la diosa madre-virgen”, “bestiario sagrado”, “panteón celeste”, etc. Estas ideas, ya sea en forma de conceptos abstractos o de imágenes de corte arquetípico, se encuentran bien arraigadas en el inconsciente colectivo de las diferentes culturas.

La investigación llevada a cabo en este proyecto es esencialmente plástica, no obstante, toda la práctica artística se apoya en una indagación teórica y visual que revisa la influencia, reciprocidad y evolución de este imaginario a lo largo de la historia del arte, bajo la forma moldeada por la religión católica en particular, que será la mayormente explorada en este proyecto.

---

2. La palabra *apocalipsis* viene formada del griego por la preposición *apo* y el verbo *kaluptêin*, “ocultar”, cuyo significado es “revelar”, “desvelar”. RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Tomo 1/ vol.2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. p. 687

3. El concepto de misterio bíblico encuentra sus orígenes en Dn 2, donde Nabucodonosor, rey de la dinastía caldea y gobernante de Babilonia entre los años 604 a. C. y el 562 a. C., cuenta sus extraños sueños a sabios y adivinos y estos son incapaces de descifrarlos. Daniel, en cambio, es ayudado por Dios y desvela el significado del sueño al rey, de modo que este reconoce a Dios como “Dios de todos los dioses”. En el Nuevo Testamento, la palabra misterio refiere a los planes de Dios que, sin ayuda de este, la mente humana es incapaz de comprender. “El Apocalipsis es la *Revelación* del misterio del Advenimiento triunfal del Dios encarnado.” *Ibidem*. p. 687

Así, *Delirium Finis* se desarrolla bajo la hipótesis y reto de sintetizar en siete imágenes un texto de semejante complejidad como es el Apocalipsis. Se desarrollará con la técnica de la serigrafía una edición limitada de láminas de 40x50cm, comprendidas en una carpeta de artista. Estas ilustraciones darán vida a algunos de sus pasajes más emblemáticos y significativos, reflejando cada una de ellas una visión extática<sup>4</sup> distinta, como más adelante se explicará detalladamente.

Llegados a este punto, considero apropiado dar a conocer brevemente de dónde parte, a nivel personal, mi inquietud por desarrollar este proyecto, con el fin de poder esclarecer hacia dónde se dirige y a qué tipo de investigación va a conducir.

Durante quince años, fui educada en un colegio concertado de monjas. Este hecho habla por sí mismo. Muy a pesar de la buena educación que allí recibí, las cuatro oraciones diarias, la recitación del Ángelus cada día del mes de Mayo, las confesiones obligadas, las misas periódicas... son pequeñas cosas que, como niño, influyen y moldean el pensamiento; sin embargo, como adolescente pueden llegar a hacer que uno se rebele contra todo lo que ello implica. Como es imaginable, mi relación con lo que yo entendía por "religión" ha dado bruscos giros y ha evolucionado con los años, haciéndome pasar por distintas etapas desde la fe ciega, propia de la inocencia de la infancia, a la posterior sensación de engaño y a un gran rechazo.

Tras años fuera de dicho entorno, hoy observo todo lo referente a lo religioso desde una óptica madura y desde una actitud crítica, externa a la fe. Al revalorizar el bagaje intelectual que dicha formación me dejó, encuentro que los conocimientos y nociones de la materia que conservo son ciertamente explotables a nivel artístico. La reminiscencia de todo un imaginario, absorbido desde que tengo memoria, hoy lo aprecio y lo analizo con nuevos ojos. Por su parte, La Biblia, el libro que en su momento me pareció incuestionablemente sagrado, para pasar a parecerme casoso y retrógrado, hoy me inspira pura curiosidad. Del mismo modo que los mitos greco-romanos, por los cuales siento verdadera fascinación, me interesan las dimensiones antropológica, sociológica, filosófica y, sobre todo, artística que ésta encierra y que, con su carácter dogmático, ha pautado durante siglos la conformación de toda una sociedad humana en nada menos que medio mundo. Conocer las historias

---

4. Producto del éxtasis místico y en tanto que texto profético, a Juan se le muestran las cosas que "han de suceder" (Ap 1:19) en un futuro no especificado, aunque próximo. En el presente trabajo llamaremos con frecuencia "visiones" a las revelaciones a las que Juan asiste ya que predomina su carácter sumamente descriptivo y visual.

No obstante y como curiosidad, mencionar que en la experiencia extática del autor interactúan otros sentidos que cobran gran importancia eventualmente, como el oído ("[...] oí detrás de mí una voz grande como de trompeta")(Ap 1, 10), el gusto ("[...] era en mi boca como miel dulce; y cuando lo comí se amargó mi vientre")(Ap 10:10) o incluso el tacto ("[...]y él puso sobre mí su mano derecha[...]")(Ap 1:17).

fundadoras de una sociedad y una cultura ayudan a comprender un poco mejor de dónde venimos y dónde nos encontramos. Así se plantea el eje conceptual central de mi trabajo: **la religión entendida como una mitología más.**

Volviendo ahora al imaginario anteriormente comentado, que como decíamos, en el cristianismo encuentra su exaltación máxima en el Apocalipsis, me interesa especialmente analizar el cómo estos conceptos juegan silenciosamente un papel mayor en el inconsciente colectivo. Basta una ligera revisión de los arquetipos de Carl Gustav Jung (1875-1961)<sup>5</sup>, pasando por los héroes y dioses de la mitología greco-romana, del Hinduismo o de las mitologías de las grandes civilizaciones del pasado como Egipto y Mesopotamia, recorriendo escuelas filosóficas clásicas como la platónica o la pitagórica, continuando con la alquimia, el esoterismo y el tarot adivinatorio para que quede manifiesta la omnipresencia de equivalencias y complementariedades sustanciales entre los conceptos o figuras matrices de la gran mayoría de corrientes de pensamiento y/o espirituales. Desde mi punto de vista, absolutamente todo está interconectado.

En este trabajo, los últimos puntos se tocan muy superficialmente: su interés radica meramente en la constatación de la influencia que estos han ejercido en las manifestaciones artísticas en las que me inspiro y sirve de apoyo en la dimensión conceptual de mi ilustración. Sin embargo, en esta inquietud por la mitología comparada, sí que se ejercerá una mayor investigación en la greco-romana, ya que resulta apasionante comprobar su paralelismo con la versión judeo-cristiana y su eco en la tradición pictórica occidental, en la que, en ocasiones, paganismo y religión llegan incluso a fundirse. Esta formación nutrirá en cierto modo mi propuesta plástica, asomándose eventualmente en la ambigüedad de las imágenes o dando pie a juegos de asociaciones con el imaginario popular para finalmente desembocar, a través de la ilustración figurativa, en una nueva versión del imaginario contenido en este texto tan extraño y desconocido para mi generación.

---

5. Psiquiatra, psicólogo y ensayista, Jung fue uno de los padres del psicoanálisis, fundador de la psicología analítica.



## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVOS

#### Generales:

- Mediante la presentación de algunas de las figuras o momentos más emblemáticos del Apocalipsis, **crear** una serie de ilustraciones atractiva que sintetice el texto. No se persigue un proyecto de narrativa secuencial, por lo que las imágenes no se hallan entrelazadas por una narrativa evidente o clásica que permita la omisión total del texto. Esto es, el relato no podrá ser conocido ni comprendido sin ser leído, a pesar de las imágenes. La intención es de que el observador conecte, sienta curiosidad y entable un diálogo con la obra y, por extensión, con una temática por la que a priori jamás hubiera mostrado interés alguno.

- **Seriar** cada ilustración con un número limitado de copias, dando lugar así a una “edición especial” que pueda ser comercializada, permitiendo mantener su exclusividad. El conjunto del proyecto irá organizado en una carpeta de artista manufacturada, creada ex-profeso.

-**Profundizar** en la investigación y nutrirnos de nuevos conocimientos. Por un lado, llevar a cabo una formación tanto visual como teórica en torno a la iconografía concerniente y permitir que este aprendizaje enriquezca la práctica artística. Así mismo, se espera que dichos conocimientos capaciten el análisis de la obra propia. Por otro lado, familiarizarnos con una nueva técnica, la serigrafía, y sacarle provecho como recurso estético y expresivo.

#### Específicos:

- Mantener un alto grado de **fidelidad** de la imagen producida con respecto al texto. Somos conscientes de que, potencialmente, nuestro público o comprador nunca llegará a leer el Apocalipsis, por lo que nos interesa mostrar lo más fielmente posible aquello que la voz del texto augura. Para favorecer la conmoción de dichos presagios, se practicará una ilustración figurativa.

- Conseguir una estética **extraña** e impactante pero agradable visualmente. Esto es, perseguir la belleza de las imágenes en la medida de lo posible, muy a pesar de la brusquedad inherente al texto. También, por explícito que pueda ser aquello que muestre la obra, se intentará transmitir cierto tono **enigmático**.

-Lograr el reconocimiento de las ilustraciones como **iconos**.

A pesar de esta nueva versión o “juego representacional” particular, se busca que, intuitivamente, el público sea capaz de relacionarlas con lo religioso o lo sagrado. Dicha constatación confirmaría el enraizamiento de estas figuras en el inconsciente colectivo.

-Si bien la pretensión es del reconocimiento de la personalidad icónica de las imágenes, sobreviene como algo indispensable el **no caer en convencionalismos**. Debemos ofrecer algo que no exista, algo nuevo y original en la medida de lo posible, dada la inconmensurable explotación de esta iconografía a lo largo de los siglos.

## 2.2. METODOLOGÍA

En este apartado abordamos la estructura metodológica de investigación-producción que se ha seguido en la realización del presente proyecto. Operamos desde una línea de investigación motivada por la implicación personal, la curiosidad activa y un verdadero interés por el aprendizaje. En cuanto a la variedad de estudio, hemos seguido una metodología basada en la práctica artística como investigación<sup>4</sup> con un carácter transversal. Para ello nos hemos apoyado, mediante la investigación, en la constatación del cruce e influencias de los motivos bíblicos y mitológicos, y concretamente del Apocalipsis, en diferentes ámbitos propios de nuestro campo, mayoritariamente la pintura, la Ilustración y la novela gráfica. A fin de clarificar el proceso de trabajo, exponemos aquí los pasos que se han seguido en este estudio, formulados cual infinitivos:

Leer - Identificar - Idear - Investigar - Seleccionar - Producir - Verificar - Resolver

**LEER:** En Noviembre de 2017 realizamos la primera lectura analítica del texto a partir de un breve trabajo previo de cómic. Esto permite romper el hielo y la mano con el Apocalipsis, sin embargo, el texto no dejará de ser revisado y releído durante todo el desarrollo del proyecto.

**IDENTIFICAR:** (Febrero-Marzo 2018) De entre tantas imágenes evocadoras que sugieren su representación, comenzamos a mostrar predilección por determinados instantes o personajes del texto y se comienza a pensar y dibujar, como una actividad a la vez lúdica e intelectual. Estas escenas preferidas configuran, idealmente, un imaginario de diez ilustraciones. Nos percatamos de que coincidimos -como atestigua la historia del arte- con algunos de los motivos más célebres que a través de los siglos han incansablemente obsesionado y cautivado a los artistas.



Fig. 1. Página de bocetos.



Fig. 2. Página de bocetos. Estudio del movimiento de alas.

Por otro lado, identificamos la serigrafía como técnica que beneficia al proyecto por su efectividad comunicativa y su carácter contemporáneo.

**IDEAR:** (Febrero-Junio 2018) Fase paralela y retroalimentada de la identificación de los temas en un diálogo perpetuo. Trabajamos en libretas A5 usadas como “cuadernos de campo”, en las que combinamos anotaciones y bocetos, producto de la investigación plástica en la materia. Esta fase es sin duda clave y una de las más disfrutadas.

Reflexionamos visualmente en dibujos muy pequeños, auténticas miniaturas que componen un álbum del recorrido de nuestro pensamiento. Mediante la inmortalización de las lluvias de ideas, creamos un archivo gráfico que vamos revisando y modificando, del que vamos eligiendo, rescatando o desechando planteamientos. Esto supone una persistente ampliación y repaso de los cuadernos en busca de pistas del inconsciente y de las imágenes más potentes. Este proceso fue largo pero requerido, respetando el “temps nécessaire à la maturation lente, le temps qu’impose l’immersion en eaux profondes”<sup>6</sup> (“tiempo necesario para la maduración lenta, el tiempo que impone la inmersión en aguas profundas”). Se trata de un trabajo tan intuitivo como reflexivo, complementado con una formación visual continua, paralela al desarrollo de las ilustraciones. Parte de los bocetos y su evolución se encuentran recogidos en los anexos.

La totalidad del proceso se apoya en el seguimiento constante del proyecto, cada 15 o 20 días, por parte del tutor, quien propone *feedback*, consejos y aportaciones constructivas.

**INVESTIGAR:** (Abril-Julio 2018) La formación teórica y las lecturas sobre el tema tienen lugar de forma paralela y posterior a la ideación de las imágenes. Preferimos que así sea para no contaminar o influenciar en exceso el momento creativo y poder llegar a algo más genuino. Esta fase favorecerá la reflexión y nos capacitará para poder interpretar, gracias al bagaje intelectual adquirido, la propia obra de manera más rica y analítica; nos permitirá interceptar y comprender los motores del propio pensamiento.

**SELECCIONAR:** (Mayo-Junio 2018) Mediante la investigación teórica en la materia corroboramos algo que ya ponía de manifiesto la misma forma del texto: la importancia simbólica de los números. Especialmente la del siete<sup>7</sup>, número que rige todo el Apocalipsis, a rasgos generales, el evangelio de San

6. WEBER-CAFLISCH, O. *Antonio Saura. L'oeuvre Imprimée. Catalogue raisonné*. Genève: Patrick Cramer Éditeur, 2000. p.4

7. En el Cristianismo, siete son los días de la creación, los pecados capitales y virtudes, los arcángeles, etc. En el Apocalipsis, siete cabezas tiene la Bestia, siete son las trompetas y copas de la ira de Dios, las estrellas en la diestra de Jesucristo, etc.



Fig. 3. Página de bocetos. Pruebas de color.



Fig. 4. Detalle de fotolito.

Juan y por supuesto es considerado el número divino a lo largo de la Biblia. Esto conduce a un replanteamiento de la propuesta: decidimos acotar los límites del proyecto a siete imágenes.

Previsto el volumen de trabajo, la reducción a este número resulta más realista y favorece la coherencia narrativa. Efectuamos, pues, una selección y/o modificación de ilustraciones planteadas en busca de variedad dentro de un “todo”. Esto implica la determinación de una narrativa y de una voz para la serie, lo que requiere el descarte de algunas escenas del imaginario inicialmente planteado.

También son escogidos los materiales: determinamos un formato (40x50cm en disposición vertical) y un soporte (papel *Canson Medias Tintas*).

**PRODUCIR:** (Abril-Noviembre 2018) Una vez determinada una imagen o idea, realizamos el dibujo “definitivo” a línea en formato A3. A esto le siguen correcciones digitales de composición y escala y la definición de una paleta. Esto último se tantea inicialmente en pequeñas pruebas de color con rotuladores *Promarker* en el cuaderno para luego ser llevado a *Photoshop* y comprobar la interacción del cromatismo.

Finalmente, comenzamos a trabajar con la serigrafía, trabajo que se divide en dos fases: la producción de fotolitos y la estampación, que serán detalladas en el apartado 3.3.3. *Desarrollo y producción*.

**VERIFICAR - RESOLVER** (Mayo-Noviembre 2018) Los cambios de escala y la reformulación gráfica de las ilustraciones -traducidas mediante los fotolitos a una superposición de tintas serigráficas- siempre generan un resultado sorprendente y en cierta medida inesperado. El cromatismo ha ocasionado problemas en esta fase, puesto que, a pesar de las pruebas de color, las tintas serigráficas sobre un papel de tal o tal tonalidad generan una “nueva tinta” que no siempre es predecible y que puede alterar la interacción de todo el cromatismo. Inconvenientemente, esto se comprueba una vez la imagen ha sido estampada.

Las ilustraciones definitivas se exponen en el subepígrafe 3.3.2. “Códigos representacionales. Comentario de las imágenes” junto con un análisis de las obras y de la utilización de su iconografía. También detallaremos algunas fases de la evolución del trabajo en el punto 3.3.3 “Desarrollo y Producción”.

## 3. PROYECTO

### 3.1. CONTEXTO

#### 3.1.1. El libro del Apocalipsis y sus antecedentes de ilustración



Fig. 5. *San Juan devorando el libro presentado por el ángel.* Albrecht Dürer. Xilografía de la serie el Apocalipsis. 1498.

El Apocalipsis de San Juan es el último de los libros comprendidos en el Nuevo Testamento, cerrando con él la Biblia<sup>8</sup>. Este se enmarca dentro de la escatología cristiana, rama de esta teología que comprende las creencias del destino final de la humanidad, del mundo y del individuo, que concretamente se divide en las cuatro Postrimerías del hombre<sup>9</sup>, a saber: muerte, juicio, infierno y gloria.

Aunque estrictamente no ha sido confirmado, su autoría se atribuye popularmente a Juan de Patmos, quien se asume que fue el apóstol Juan, el discípulo amado de Jesucristo y uno de los cuatro evangelistas canónicos<sup>10</sup>. En aquel tiempo, este se encontraría exiliado en la isla griega de Patmos por “dar fe del testimonio de Jesús” (Ap 1:9).

Si contemplamos el texto atribuyendo su autoría a San Juan, es interesante conocer que el evangelio de éste se distingue de entre los otros tres<sup>11</sup> por sus contenidos más abstractos, sus largos discursos casi filosóficos en lugar de parábolas, su referencia a Jesús como el “Verbo” (Jn 1: 14, Ap 19: 13) o “Hijo Unigénito” (Jn 1: 14, 18, 3: 16), y su menor inclusión de milagros, concretamente siete, conocidos como “señales”<sup>12</sup>. Entre estos, algunos no encuentran precedentes en los otros evangelios, como serían los famosos episodios de “la resurrección de Lázaro” o “la conversión del agua en vino”. Según estas apreciaciones, tendría sentido que el Apocalipsis sea considerado “el único *Libro poético y profético* del Nuevo Testamento”<sup>13</sup>.

8. La Biblia utilizada como referencia a lo largo de toda la memoria es La Santa Biblia. Barcelona: Editorial Planeta, 1967. Notas y anejos del Rvdm. P. JUSTO PÉREZ DE URBEL, Catedrático de la Universidad de Madrid.

9. RÉAU, L. Op. cit. p. 686

10. A saber, Mateo, Marcos, Lucas y Juan. Sus evangelios son los únicos considerados canónicos, es decir, aquellos reconocidos por la Iglesia como inspirados por Dios y establecidos como dogmáticos en Concilio de Trento (1546).

11. Los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas se diferencian del de Juan y son llamados sinópticos, lo que quiere decir que siguen una estructura narrativa muy similar y cuentan prácticamente los mismos hechos.

12. En el Apocalipsis, Juan llama igualmente “señales” a las siete visiones que conforman el tercer septenario. En la Biblia utilizada como referencia, estos milagros o señales son denominados “prodigios”.

13. RÉAU, L. Op. cit. p. 687

Sin embargo, numerosos exegetas e historiadores de todas las épocas han sentenciado la imposibilidad de que se trate de un escrito del apóstol Juan. Entre varios motivos, porque que este no se identifica explícitamente como tal en ningún momento (tan solo menciona su propio nombre, Juan, en un par de ocasiones) ni menciona haber conocido a Jesucristo en persona, además de que que entre los años 91-95 d.C Juan habría sufrido el martirio en Roma, siendo bañado en una caldera de aceite hirviendo. La creencia popular de que sobrevivió a esta tortura, ciertamente, se presenta dudosa.

Nos acercamos así a la fecha de escritura del Apocalipsis: generalmente, se acepta que este fue redactado hacia el año 96 d.C. La aparición del texto se enmarca pues en un contexto histórico duro para la cristiandad: tras la expulsión de los judíos de Jerusalén y la destrucción del Templo, el emperador Domiciano impuso un estricto culto divinizante hacia su figura y la consecuente persecución de judíos y cristianos, como ya había hecho Nerón, marcando el siglo I de nuestra era. El libro de las *Revelaciones* constituye, de hecho, un auténtico mensaje cifrado: ante la necesidad de no hablar explícitamente del Imperio Romano, utiliza un sin fin de símbolos que encriptan un mensaje finalmente esperanzador para los cristianos. Un claro ejemplo de estos símbolos serían la Bestia -o las bestias- del relato, que imponen su idolatría a la humanidad. Estas bestias, entendidas como el Demonio, encarnan en realidad la personalidad del emperador o el sacerdocio imperial.<sup>14</sup>

Como breve resumen, los pilares sobre los que el Apocalipsis se construye serían: la Ira de Dios, la derrota de la Bestia, la Segunda Venida de Jesucristo o Parusía, la Nueva Jerusalén y el Juicio Final de las almas. En *Delirium Finis*, nos centramos en la letanía de simbolismos que hacen presencia entre la Ira de Dios, el vencimiento definitivo de la Bestia y el Advenimiento final de Cristo.

Numerosos son los artistas que, cautivados por esta estremecedora lectura, han decidido llevarla a su terreno. Algunos de ellos generaron toda una serie narrativa de imágenes, otros tan solo representaron una o pocas escenas, siendo el Juicio Final el motivo predilecto. Sin embargo, aprovechamos este momento para adelantar que dicha escena no será ilustrada en este proyecto.

Entre los mencionados artistas, en el terreno del grabado sobresalen las xilografías de **Alberto Durero** (1471-1528) con su brillante serie del Apocalipsis(1498) y de **Gustave Doré** (1832-1883), quien nos dejó excepcionales ilustraciones apocalípticas para La Biblia (1866), como *La visión de la muerte* o *La virgen coronada*.



Fig. 6. *La virgen coronada: una visión de Juan*. Gustave Doré. Grabado de La Biblia. 1866

14. JUSTO PÉREZ DE URBEL. Op. cit. pp. 249, 250



Fig. 7. Detalle de *La Caída de los ángeles rebeldes*. Pieter Brueghel el Viejo. Óleo sobre tabla. 1562.

En pintura, **William Blake** (1757-1827) realiza pinturas de este libro como *El Ángel de la Revelación* (1803-1805) o la serie *El gran dragón rojo* (1805-1810). **Jan Van Eyck** (1390-1491) produce el *Políptico de Gante* (1432), en el cual el panel inferior central muestra la *Adoración del Cordero Místico*, o el *Díptico de La Crucifixión y El Juicio Final* (1426). Posteriormente, **Pieter Bruegel el Viejo** (1525-1569) compone la odisea pictórica de influencia boschiana *La caída de los ángeles rebeldes* (1562). De manera general, la iconografía del Apocalipsis fue asimilada en los grandes motivos cristológicos como los *Pantocrátor* o *Maiestas Domini* y en la iconografía de la Inmaculada Concepción.

En la técnica del fresco, es indispensable mencionar el impactante *Juicio Universal* (1537-1541) de **Miguel Ángel Buonarroti** (1475-1564) en el ábside de la Capilla Sixtina. **Luca Signorelli** (1445-1523) había realizado con anterioridad diversos frescos de temas apocalípticos en la *Capella di San Brizio*, en la catedral de Orvieto, como "*La predicazione dell'Anticristo*" (1500-1504). Por último, del formato libro destacamos las miniaturas de **La Biblia de Ottheinrich** (1430-1530), de las más antiguas ilustraciones que se conservan hoy del Nuevo Testamento en alemán, y las ilustraciones del *Comentario al Apocalipsis de San Juan* (776) de los diferentes Beatos españoles a partir del manuscrito original del **Beato de Liébana** (1701-1798).

Acercándonos a la actualidad, descubrimos *La Biblia de Wolverton* (2012) de **Basil Wolverton** (1909-1978), quien plantea horripilantes y críticas ilustraciones del fin de los tiempos, y el cómic *El Apocalipsis según San Juan* (2012), coordinado por Darío Adanti y llevado a cabo entre 11 dibujantes.

### 3.1.2. Impacto hoy en día. Rescate de Mitología y Religión en las prácticas artísticas contemporáneas.

A día de hoy, la espiritualidad entendida como "religión" está en clara recesión, siendo por muchos incluso despreciada. Este fenómeno es comprensible en tanto que la creencia y consagración a mundos fantásticos e intangibles de ultratumba no tiene cabida en la sociedad actual, y más considerando que su imposición a lo largo de todo el milenio hizo mella de manera no precisamente positiva en la vida de tantas personas. En España, estado aconfesional desde tan sólo 1978, la religión permanece contundentemente enraizada en el seno de la sociedad, incluso a pesar de que las nuevas generaciones no seamos plenamente conscientes de ello. Claro está que en su expresión "visible" esta constituye, en sus dispares manifestaciones artísticas y culturales, una parte esencial del folklore nacional.



Fig. 8. *Let's celebrate the fin du monde*. Nikolai Tolmachev. Acuarela. 2017.



Fig. 9. Fragmento de la tabla central del Tríptico del Juicio Final. Hans Memling. Óleo sobre tabla. 1467-7141.

Sin embargo, lo que nos interesa es la cara “invisible” de la religión, que permanece latente y asimilada incluso en el más ateo de los *millennials*... “Somos, sin duda, los herederos auténticos de los símbolos cristianos[...]”.<sup>15</sup>

¿Qué nos lleva a rescatar hoy en día un texto como el Apocalipsis de San Juan? La propuesta de *Delirium Finis* es de apreciar mediante la ilustración, en plena era contemporánea, la riqueza y visualidad del legado artístico del judeocristianismo de una manera inédita y desenfadada, considerando este y su pilar dogmático, la Biblia, como un relato fantástico, como ya se ha especificado. Estimamos que siempre puede ser interesante sacar a la luz y volver a analizar textos como este a fin de percatarse de cómo se asentaron las bases de una sociedad y de un pensamiento; aunque recordamos que en el caso de este proyecto la revisión que operaremos se centra en la dimensión artística del tema. Jung comentaba del imaginario religioso:

*Sucumbir ante esas imágenes eternas es, en sí, algo normal. Para eso están esas imágenes: para atraer, convencer, fascinar y vencer. Están hechas de la materia primigenia de la revelación y reflejan la primera experiencia de la divinidad en la religión respectiva.[...] Esas imágenes, gracias a un esfuerzo muchas veces secular del espíritu humano, están insertas en un amplio sistema de ideas que estructuran el mundo y son presentadas por una poderosa, amplia y vulnerable institución llamada Iglesia.*<sup>16</sup>

Este tipo de textos revelan así mismo la rudeza, violencia y machismo preponderantes que ponían voz a la espiritualidad de los primeros tiempos. De hecho, el Apocalipsis de San Juan se desmarca del Nuevo Testamento, aún perteneciendo a este, en tanto que en aquel (N.T.) se produce un acercamiento “real” de Dios hacia los hombres a través de su encarnación en la figura de Jesucristo. De este modo, en el Nuevo Testamento Dios es *Padre* y un *Dios de amor*<sup>17</sup>, es el Dios del cristianismo de hoy en día. Contrariamente, en el Antiguo Testamento se presenta un Dios castigador, exterminador y *insaisissable*<sup>18</sup>, fórmula que se repite en su máxima expresión en el Apocalipsis. Tal vez es por ello, por ese carácter ciertamente más primitivo, que nos suscitan especial curiosidad los textos del Antiguo Testamento como el Génesis, los

15. JUNG, C. G. *Obra completa* (volumen 9/1) *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*. Madrid: Editorial Trotta, 2002. p.14

16. *Ibidem*. p. 8

17. “Este hombre (Jesucristo) es, como dice Dionisio, el éxtasis del *eros* divino fuera de sí mismo, en el que Dios se entrega y confía al mundo (Div. nom., IV, 13)”. VON BALTHASAR, H.U. *Fides Christi*, en *Sponsa Verbi. Ensayos teológicos II*, Madrid, 1965, cit., p. 57

18. Cada lengua piensa el mundo y la realidad de una manera. Considero que esta palabra francesa expresa de manera más precisa un concepto abstracto que en español carece, a mi parecer, de traducción literal. El término *insaisissable* comprende las ideas de lo imperceptible y lo inalcanzable, alude a aquello que es imposible de aprehender mediante el intelecto o los sentidos, algo a lo que nos es imposible llegar.



diversos profetas y excepcionalmente el Apocalipsis: sus historias están más teñidas de magia<sup>19</sup>, de miedo y de sucesos y personajes sobrenaturales, veladas por la lejanía de un tiempo remoto.

Volviendo de nuevo a este siglo, encontramos adaptaciones de los relatos épicos y mitologías primigenias, o simplemente obra basada en estas épocas lejanas, traducidos a distintas disciplinas artísticas de manera muy interesante. Los que aquí comentaremos son de especial interés personal y probablemente han influido en la inquietud por investigar en esta línea temática.

En **narrativa secuencial**, destacamos obras como *El Paraíso perdido* (2015) de Pablo Auladell (1976), obra que mencionaremos repetidamente en esta memoria por la gran cantidad de aspectos plásticos que consideramos estimulantes. Premio Nacional de Cómic en 2016, esta novela gráfica lleva de manera magistral al *noveno arte* el poema épico inglés *El Paraíso Perdido* (1667), de John Milton (1608-1674). Su protagonista es el mismo Lucifer, y en él encontramos episodios tan míticos como la tentación de Adán y Eva o la caída de los ángeles rebeldes.



Fig. 10. Página de *In Vino Veritas*. Raule y Roger Ibáñez. *Vinomics*. 2018.

Otras obras a destacar serían los cómics franceses *La sagesse des mythes* (La sabiduría de los mitos) (2016), concebidos y escritos por Luc Ferry<sup>20</sup> (1951), que compilan los mitos griegos y los ofrecen al mundo en forma de una saga que es un auténtico placer visual. Asimismo, la historieta *In Vino Veritas*, recogida en *Vinomics* (2018) y llevada a cabo por el tándem Raule y Roger, presenta personajes femeninos históricos o míticos, siendo el vino el hilo conductor, bajo una perspectiva poco común, bañada de erotismo.

En **pintura**, por un lado nos resulta emocionante la obra de artistas del expresionismo abstracto, a pesar de tratarse de un estilo diametralmente opuesto al que se va a emplear. Hablamos de la obra del americano Cy Twombly (1928-2011) o de Antonio Saura (1930-1998). El primero, fascinado por los relatos y poemas de la antigüedad clásica, nutre con ellos sus cuadros. Un claro ejemplo sería su serie pictórica *Fifty days at Iliam* (1978), inspirada



Fig. 11. *Crucifixión*. Antonio Saura. Óleo sobre lienzo. 1979

19. "Il n'est presque pas de rite religieux qui n'ait ses équivalents dans la magie. [...] En magie, comme en religion, comme en linguistique, ce sont les idées inconscientes qui agissent. [...] La croyance à la magie est donc quasi obligatoire, a priori, et parfaitement analogue à celle qui s'attache à la religion."

Traducción de la autora: "No hay prácticamente rito religioso alguno que no encuentre sus equivalentes en la magia. [...] En la magia, como en la religión, como en la lingüística, son las ideas inconscientes las que actúan. [...] La creencia en la magia es, pues, casi obligatoria a priori y perfectamente análoga a aquella que se liga a la religión. MAUSS, M. Esquisse d'une théorie générale de la magie. Artículo originalmente publicado en *l'Année Sociologique*, 1902-1903, en colaboración con H. Hubert. Edición electrónica realizada por Jean-Marie Tremblay, 2002. Disponible en: <[http://misraim3.free.fr/divers/esquisse\\_d\\_une\\_theorie.pdf](http://misraim3.free.fr/divers/esquisse_d_une_theorie.pdf)>

20. Filósofo, político, investigador, docente y ensayista, fue Ministro de la Juventud, Educación Nacional e Investigación (Francia) durante el gobierno de Jean Pierre Raffarin (2002-2004).

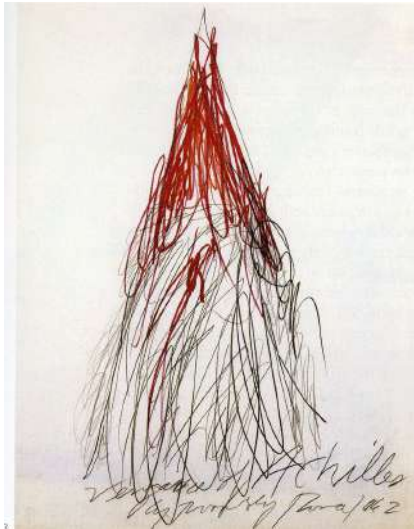


Fig. 12. *Vengeance of Achilles. Fifty days at Iliam.* Cy Twombly. Óleo sobre lienzo. 1978.

por la *Iliada* (s VIII a.C) de Homero, en la que plasma a lo largo de diez piezas vigor y tragedia en una pintura excitante, desgarradora y vibrante. Sobre su trabajo, Emmanuelle Lequeux<sup>21</sup> comenta:

*Sous l'abstraction de surface de ses tableaux grouillent donc mille récits, surgissent tous les Olympes, toutes les Odyssées.*<sup>22</sup>

En la obra de Saura, por su parte, es recurrente encontrar religión y dolor, imágenes deformadas que se hallan fuera de sí mismas, como “monstruos”, crucifixiones y gritos.

Por otro lado, en un contexto más actual, artistas contemporáneos como Adrian Waggoner (1980) o Patrick McGrath Muñiz (1975) rescatan la estética de lo sagrado o icónico, el primero aplicando aureolas y actitudes beatíficas en personas de lo más mundanas, mientras que el segundo genera composiciones de personajes propias del Renacimiento o de la Ilustración en las que, no sin un tono irónico y crítico, introduce iconos de la actual cultura de masas.



Fig. 13. MET gala 2018. Alessandro Michele, Lana del Rey y Jared Leto, luciendo los diseños de Gucci.

Fig. 14. Ilustración para *Gucci Hallucination* inspirada en el Jardín de las Delicias. Ignasi Monreal. 2018.



21. Periodista de la sección de Artes en Le Monde, Le Quotidien de l'art y Beaux Arts éditions.  
 22. Traducción de la autora: "Bajo la abstracción de superficie de sus cuadros, bullen así mil relatos, surgen todos los Olimpos, todas las Odiseas." LEQUEUX, E. La peinture d'histoire: Une rencontre presque animale avec le passé. En: *Cy Twombly au Centre Pompidou*. Beaux Arts & Cie, Issy-les-Moulineaux: Beaux Arts éditions. ISBN: 979-1-02040-293-6. p.32  
 23. Director creativo de Gucci desde 2015.

## 3.2. CONCEPTO

### 3.2.1. Referentes primarios. La Biblia en la Historia del Arte.

Algo que ha propulsado la motivación de la presente propuesta y que ha posibilitado su crecimiento es la construcción de toda una cultura visual, eminentemente pictórica, de este género, como bien ponen de manifiesto los referentes mencionados a lo largo de esta memoria. Dicho bagaje artístico lo debo a diversos viajes que he tenido la suerte de realizar por grandes ciudades europeas, donde me he podido alimentar con los años del arte occidental. En especial, realizar un erasmus de nueve meses en París, así como la visita de otras ciudades francesas como Lyon, Burdeos y Mont St. Michel, han supuesto una experiencia crucial en esta educación visual. El descubrimiento callejero de incontables iglesias y catedrales, los paseos por el Louvre, donde las paredes hablan de un mundo empíreo, o las exposiciones en el Centro de Arte y Cultura Georges Pompidou, inevitablemente me cautivaron y han supuesto una gran fuente de inspiración.

Desde la admiración sincera por la pintura clásica, reconozco como referentes en mi trabajo a grandes maestros del Renacimiento y del Barroco, periodos que me resultan especialmente atractivos. Algunos de ellos serían Leonardo da Vinci (1452-1519), Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) y Sandro Botticelli (1445-1510), por la exquisitez en el tratamiento de los temas, el dominio de la composición y de la anatomía, el ingenio y el misterio que suscitan sus obras y por la naturaleza de los motivos, que de nuevo transitan entre religión y mitología clásica.

Un aspecto que me conmueve de este tipo de piezas es la asunción, naturalización e incluso embellecimiento de la violencia propia de los textos bíblicos en su obras, algo que domina absolutamente Caravaggio (1571-1610) en la gracilidad y teatralidad conseguidas en sus cuadros.

Puesto que la pintura religiosa está “cargada por esencia de simbolismo”<sup>24</sup>, una corriente artística de gran repercusión en nuestro discurso será el simbolismo de finales del s XIX y principios del XX, en especial el ruso. Nuestras inquietudes se enmarcan e identifican con la sensibilidad de este movimiento artístico e intelectual tan próximo al romanticismo, al decorativismo del *Art Nouveau* y al surrealismo. Al igual que planteábamos en los objetivos, el simbolismo ante todo aspira a la belleza de las imágenes:



Fig. 15. Fragmento de *El sacrificio de Isaac*. Caravaggio. Óleo sobre lienzo. 1603

24. MACARDÉ, J.C. Le Symbolisme russe dans les arts plastiques. En: *Le Symbolisme russe* [catálogo]. Balma: Musée de Beaux Arts de Bordeaux, 2000. p. 11

*L'acte créateur de l'artiste dans son essence est la désobéissance au "monde d'ici bas" et à sa laideur. L'acte créateur est la percée audacieuse au-delà des limites de ce monde, vers le monde de la beauté.*<sup>25</sup>

Íntimamente ligado a la poesía y a la literatura, recupera personajes del folklore popular y predominan las temáticas místicas, manifestando especial predilección por figuras sobrenaturales como los ángeles y en especial Lucifer, personaje que obsesiona a Mikhaïl Vrubel(1856-1910). Ricardo Guillón(1908-1991), en *El Simbolismo: Soñadores y visionarios* (1984), comenta de la poesía de esta escuela: "como experiencia, se relaciona en este período con doctrinas ocultistas y esotéricas, y la visión es parte del instrumental creativo".<sup>26</sup>



Fig. 16. *Demonio volando*. Mikhaïl Vrubel. 1891



Fig. 17. *El demonio derribado*. Mikhaïl Vrubel. Óleo sobre lienzo. 1902.

La pintura simbolista emplea un estilo ornamental y cercano a la pintura de iconos, y son frecuentes recursos como "las brumas pictóricas" o la "desmaterialización del mundo sensible"<sup>27</sup>, estrategias que también se practicarán en nuestra ilustración. La mujer se convierte en la gran protagonista de los cuadros, y si bien en torno a ella prolifera una bellísima y sugerente producción pictórica, también aparece el desafortunado concepto de la *femme fatale* (mujer fatal), que daña la imagen de la mujer y perjudica al feminismo en una época en la que este comenzaba a ganar fuerza.<sup>28</sup>

Artistas muy destacables del simbolismo en Europa serían Ferdinand Hodler (1853-1918) en Suiza, Gustav Klimt (1862-1918) en Austria, Gustave Moreau (1826-1898) en Francia y Fernand Khnopff (1858-1921) en Bélgica. En Rusia, Viktor Vasnetsov (1848-1926) y el ya mencionado Mikhaïl Vrubel.

25. Traducción de la autora: "El acto creador del artista en su esencia es la desobediencia al "mundo de aquí abajo" y a su fealdad. El acto creador es la penetración temeraria más allá de los límites de este mundo, hacia el mundo de la belleza." BERDIAEV, N, citado en: MACARDÉ, J.C. *Le Symbolisme russe dans les arts plastiques*. En: *Le Symbolisme russe* [catálogo]. Balma: Musée de Beaux Arts de Bordeaux, 2000. p.9

26. VV.AA. *El simbolismo : Soñadores y visionarios*. Madrid: J. Tablate Miquis Ediciones, 1984. p. 16

27. MACARDÉ, J. C. Op. cit. p.14

28. PEDRAZA, P. Últimas ogresas: histéricas, vampiras y muñecas. En: SAURET, T (Coord.) *Historia del arte y mujeres*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996. p. 155



Fig. 18. Detalle del *Juicio Universal*. Miguel Ángel Buonarroti. Fresco. Capilla Sixtina, Vaticano. 1537-1541.



Fig. 19. *El éxtasis de Santa Teresa*. Bernini. Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma. 1645-1652

Reminiscencias de este movimiento artístico y de su tipo de pensamiento podrían asomarse en la iconografía del Tarot adivinatorio, notoriamente en los arcanos mayores<sup>29</sup>, cuya identidad visual se construye en base a una conjunción de símbolos tradicionales, tanto paganos como religiosos, de corte arquetípico.<sup>30</sup>

La elección del motivo del Apocalipsis nos interesa, a nivel conceptual, como tema arquetípico y por su capacidad comunicativa y empática; a nivel visual, como éxtasis místico y por su potencial expresivo. Como acontecimiento arquetípico, la idea de “fin del mundo” o “fin de los tiempos” forma parte del inconsciente colectivo<sup>31</sup> y por tanto se asume la intuición, si no el conocimiento, de tal noción el seno de toda la humanidad. Se sabe que el concepto de *Apocalipsis* implica un supuesto “final” catastrófico e ineludible, por lo que existe un miedo inherente a esta idea, y esto nos interesa ya que confiere un alto potencial empático a la temática. No obstante, ciertas religiones, como la que principalmente nos ocupa, ligan este final a la promesa de un posterior “renacer”, en este caso la vida eterna junto Dios y la creación de una Nueva Jerusalén celestial.

Por otra parte, como arrobamiento místico su interés radica en sus posibilidades plásticas. En el arte, el éxtasis es un motivo que permite mucha libertad y extravagancia por su carácter alucinatorio y la ambigüedad que caracteriza la exteriorización de tales vivencias. Los relatos de estas pueden sugerir bien turbación y dolor, o bien deleite y elevación. Este delicado equilibrio entre la angustia y el placer se vería ejemplificado en los escritos de Santa Teresa de Jesús (1515-1582), como el famoso episodio de la lanza de fuego<sup>32</sup>, contenido en su *Libro de la Vida* (1562-1565). Bernini (1598-1680) sin duda obtuvo provecho de esta ambigüedad interpretativa con su obra maestra escultórica *El éxtasis de Santa Teresa* (1645-1652).

La naturaleza del éxtasis experimentado por San Juan sería bien diferente: la del evangelista evoca la visión escatológica, cósmica y delirante de todo un riego de situaciones y personajes sobrecogedores. Este tono del Apocalipsis ha inspirado el nombre del proyecto, *Delirium Finis*, que se traduce del latín como “Delirio del Fin”.

29. Los naipes del número I al XXII.

30. “Si queremos formarnos una idea del proceso simbólico, las series alquímicas de imágenes proporcionan buenos ejemplos [...]. También las series del tarot tienen todas las trazas de provenir de los arquetipos de transformación.” JUNG, C.G. Op. cit. p. 38

31. “A diferencia de la naturaleza personal de la psique consciente, existe un segundo sistema psíquico de carácter colectivo, no personal[...]. Consta de formas preexistentes, los arquetipos, que pueden llegar a ser conscientes sólo de modo secundario y que dan formas definidas a ciertos contenidos psíquicos.”[...] “Los contenidos de lo inconsciente colectivo nunca estuvieron en la consciencia y por eso nunca fueron adquiridos por el individuo sino que existen debido exclusivamente a la herencia.” Ibidem. pp. 41, 42

32. Santa Teresa de Jesús. Vida 29, 13. Disponible en: <<http://www.santateresadejesus.com/vida-capitulos-26-al-30/>>



Fig. 20. *El espíritu del mundo y la rueda*, fol. 9. Segunda visión de la primera parte del *Liber divinorum operum*. Hildegard von Bingen. s. XIII



Fig. 22. Paraíso, canto XXXI. *La Divina Comedia*. Gustave Doré. Grabado. 1861

Curiosos ejemplos de obras que plasman la visión mística, ya sea propia o ajena, o simplemente cuya estética nos evoca tales estados anímicos o mentales, podrían ser las ilustraciones del *Scivias* de Hildegard von Bingen, monja visionaria alemana del siglo XII, *La aparición* (1874-1876) de Gustave Moreau, *La visión después del sermón* (1888) de Gauguin (1848-1903), el *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951) de Salvador Dalí (1904-1989) o, una vez más, la obra en rasgos generales de William Blake.



Fig. 21. William Blake. *Beatrice Addressing Dante from the Car. La Divina Comedia*. William Blake, 1824-1827

Las anteriores interpretaciones artísticas se caracterizan por su naturaleza celestial, sin embargo, también existen aquellas de corte maligno o diabólico, como podemos observar en *La pesadilla* (1781) de Fuseli (1741-1825), *La noche* (1890) de Hodler o en las múltiples interpretaciones del motivo popular *La Tentación de San Antonio*, abordado por artistas como Dalí, Rops o el Bosco con muy dispares soluciones. Este último, al igual que hizo Dante (1265-1321) en la literatura con la *Divina Comedia* (1304-1321), ofrecieron dos de las más célebres visiones del Infierno y del Paraíso cristianos: las del primero, coloristas y absolutamente descabelladas; las del segundo, llevadas al grabado de manera espectacular por Doré, las consideramos, personalmente, las más sobrecogedoras e impactantes imágenes de ultratumba. Concretamente del *Paraíso* (1321), impresionan los abigarramientos de figuras o las enormes cadenas de alas que generan composiciones concéntricas e hipnóticas, transmitiendo magistralmente sensaciones de gloria e inmensidad.



Fig. 23. *La noche*. Ferdinand Hodler. Óleo sobre lienzo. 1890



Fig. 24. *L'étoile du matin*, p. 3/4. 2017



Fig. 25. *L'étoile du matin*, p. 4/4. 2017

### 3.2.2. Antecedentes gráficos personales

Saltamos del expuesto inventario de referentes hacia *Delirium Finis* planteando un acercamiento introductorio a nuestra propia producción. Como podrá verse, a raíz de la experiencia parisina empezamos a bucear en este universo conceptual y a implicarnos en una búsqueda de soluciones plásticas. Este breve apartado recoge una mención a obra gráfica previa que supone un antecedente representativo de este proyecto:

**-*L'étoile du matin*** (El lucero del alba). París, Abril de 2017.

Tras la lectura de los capítulos primero y segundo del Génesis, surge la inquietud por reflexionar sobre las ideas de tentación, pecado original, el Bien y el Mal y sobre las estigmatizadas y enigmáticas figuras de Eva y Lucifer. Este pequeño trabajo de cómic se centra en la figura de Lucifer bajo la óptica del gnosticismo, desde el cual es considerado una especie de Prometeo<sup>33</sup> para los hombres. Se da así la vuelta a la historia que todos conocemos, sugiriendo la manzana, fruto de dioses, como la vía hacia el “despertar”, hacia la libertad.

**-*Storyboard del Apocalipsis***. Valencia, Enero 2018.

En Noviembre, movida por estas inquietudes, leo por primera vez el *Apocalipsis* de San Juan para probar a abordar el texto en una práctica de la asignatura de cómic. Finalmente ideo un *storyboard* de nueve páginas que comprenden el capítulo cuarto; concretamente, los dos primeros versículos en profundidad:

*Después de esto vi, y hete que había una puerta abierta en el cielo, y la voz aquella primera que oí, como de trompeta, que hablaba conmigo diciendo: “Sube aquí, y te mostraré lo que ha de suceder tras aquello”. Al punto quedé en inspiración; y he aquí que en el cielo estaba puesto un trono y alguien sentado en él. (Ap 4:1-2)*

Este trabajo despliega la entrada en el éxtasis, en el trance espiritual. Se prolonga y ralentiza el ritmo de lectura para generar un contexto y un tono e involucrar al lector en algo desconcertante pero trascendental. Se propone un viaje visual desde el traspaso de “la puerta abierta en el cielo” hasta la contemplación del “sentado en el trono”. La intención es de explorar las posibilidades gráficas en la representación de la percepción de lo divino e inconcebible -puesto que se entiende que “el sentado en el trono” es el mismo Dios. Nos movemos en aquello que no se cuenta, leyendo entre las líneas del texto para dar forma a la experiencia psíquica que carece de descripción, el paso de la vista con los “ojos físicos” a la contemplación con los “ojos inte-

33. En la mitología griega, Prometeo era uno de los Titanes, adorado como protector de la humanidad, ya que fué él quién robó el fuego de los dioses para entregárselo a los hombres.

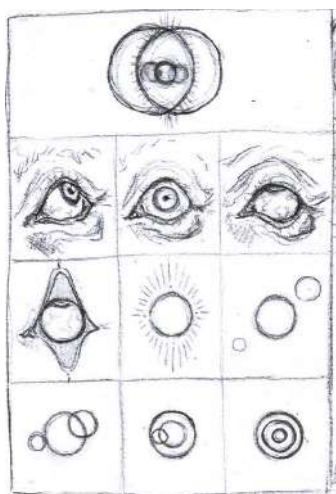


Fig. 26. *Storyboard Apocalipsis 4.*  
p. 5/11 . 2017.

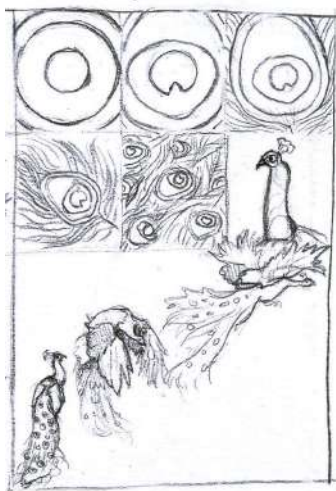


Fig. 27. *Storyboard Apocalipsis 4.*  
p. 6/11 . 2017.

riores”, conceptos que encuentran su origen en Ricardo de San Víctor.<sup>34</sup> Esto se plantea mediante juegos de abstracción y metamorfosis de elementos y símbolos, para cuya elección se comienza a investigar en la iconografía de la temática, especialmente en los símbolos de la divinidad. Descubrimos que también así lo plantea Cirlot:

La desaparición de los límites objetuales indica el abandono de la estricta realidad objetiva y su integración en la interioridad del individuo, esto es, en su psicología. En este espacio en el que ya no hay límite para los objetos, y por tanto para los sujetos, suceden las metamorfosis. [...] La cuestión fundamental consiste en que las alucinaciones han hecho visible dicho espacio.<sup>35</sup>

Este ejercicio de narrativa secuencial es crucial, ya que gracias a él comenzamos a tantear el terreno apocalíptico. El gusto, la reflexión y la implicación en su desarrollo artístico conducen a la idea de llevar este libro bíblico a la **novela gráfica**. Sin embargo, a raíz de la experiencia obtenida en el ejercicio y tras diversas charlas con el tutor, quien impartió la asignatura, cayó por su propio peso que un proyecto tan ambicioso por su volúmen de trabajo, la complejidad del texto, la requerida maduración de toda una gráfica y narrativa y por el vasto estudio iconográfico a realizar, es un trabajo que requiere de mucho tiempo y cavilaciones para llevarlo a cabo con éxito.

Por consiguiente, consideramos que una buena manera de comenzar a familiarizarse en profundidad con el texto es como planteamos en *Delirium Finis*, mediante un acercamiento desde la ilustración. Este proyecto supone pues una puesta en situación, un primer contacto a distintos niveles, como serían la investigación en la iconografía y la búsqueda de una gráfica e imaginario propios, que podría dejar vislumbrar un trabajo cercano al *character design* (diseño de personajes).

### 3.2.3. Construcción de una narración

Un aspecto básico en la concepción del presente trabajo de ilustración fue la determinación de un **hilo narrativo**. El tipo de narración que articula el texto condicionaría inevitablemente la narrativa que guía la ilustración. Es por ello indispensable un acercamiento a la narrativa del texto original, para comenzar.

34. CIRLOT, V. *La visión abierta. Del mito del grial al surrealismo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2010. p.19

35. *Ibidem*. p. 82





Fig. 28. Fragmento del *Tríptico de San Juan Bautista y San Juan Evangelista*. Hans Memling. Óleo sobre tabla. 1474-1479

### 3.2.3.1 Narrativa del texto

El Apocalipsis, como antes decíamos, es todo un viaje. Narrado en primera persona del singular, su autor nos cuenta cómo, tras cruzar *la puerta abierta en el cielo*, es llevado “en espíritu” a un plano celeste desde el cual asiste al anticipo de la consumación de la ira de Dios. La mayor parte del tiempo es un mero espectador, aunque interviene de manera directa ocasionalmente siendo apelado por voces o seres que le encomiendan acciones de lo más descabelladas.

Recursos como los colores y los números desempeñan un papel muy relevante en el relato, encriptándolo y llegando estos últimos a crear su patrón de ordenación. Basado en la **repetición**, el Apocalipsis se estructura esencialmente en los llamados cuatro **septenarios**, a saber: los siete sellos, las siete trompetas, las siete visiones y las siete copas. Estos bloques pautan un *crescendo* enardecido de la ira divina, insistiendo continuamente en la reiteración de catástrofes y alabanzas. A nivel de expresión, la recurrencia incansable al polisíndeton<sup>36</sup> conduce a un ritmo de lectura frenético e intenso.

La mayor complejidad y ambigüedad de la narración se debe a que el *Apocalipsis* está narrado desde la óptica de la eternidad o de la **atemporalidad**. Ciertamente encontramos una sucesión de eventos, ya que estos septenarios se desarrollan en un orden necesario. Sin embargo, la confusión comienza cuando se empiezan a mencionar tiempos simbólicos, por ejemplo, de “cuarenta y dos meses”(Ap 11:2) o incluso de “media hora”(Ap 8:1). Como es imaginable, estas referencias temporales son tan extrañas que pensar en representarlas mediante la imagen resulta un quebradero de cabeza.

En el pasado, en el intento de traducción del texto a la imagen era habitual condensar toda la narrativa en una sola obra, lo que resultaba en representaciones del Apocalipsis tan curiosas como caóticas. Algunos ejemplos que ilustran esto serían Los Tapices del Apocalipsis (s XVI) de la Granja de San Ildefonso o el *Tríptico de San Juan Bautista y San Juan Evangelista*(1474-1479), de Hans Memling(1435-1494).

### 3.2.3.2. Narrativa del proyecto

Ya que este abigarramiento de la narración en una única imagen quedaba descartado en nuestra práctica artística, resultó necesaria una cuidadosa lectura del texto seguida de una selección de siete escenas, las cuales han

36. Ej: “Y tomó el ángel el incensario y lo llenó de fuego del altar, y lo arrojó a la tierra, y se produjeron truenos y voces y relámpagos y terremotos.”(Ap 8:5)

sido elegidas en función de su gran impacto visual. Se trata de pasajes muy potentes y descriptivos, portadores de una alta carga simbólica. Hemos sentido predilección por aquellos que introducen algún personaje clave en la narración y que corresponden a momentos decisivos, suponen puntos de inflexión normalmente coincidentes con el principio o el fin de alguno de los septenarios.

A continuación, exponemos la selección de la que haremos nuestro imaginario:

1. *El cordero místico y el libro de los siete sellos*
2. *Los jinetes del apocalipsis*
3. *Las siete trompetas*
4. *La Mujer y el dragón*
5. *La Siega y la Vendimia*
6. *Babilonia, Magna Meretrix*
7. *El Jinete del caballo blanco*

La narrativa resultante es, por tanto, discontinua. Se trata de una narración segmentada en la que saltamos de una revelación -de carácter icónico en su mayoría- a otra sin una conexión evidente.

Al no tratarse de un proyecto de narrativa secuencial, no será la acción la que marque el sentido del relato. Serán otros recursos plásticos y conceptuales, como la caracterización de los personajes o el cromatismo escogido, los aspectos que pueden llevar al espectador a encontrar o imaginar una relación, sentido y encadenamiento de las imágenes mediante conexiones inconscientes. La repetición de algún personaje, como el dragón, nos permite intuir una cierta continuidad del relato, sin embargo, no hay que olvidar que la riqueza de esta serie radica en que cada imagen posee una identidad diferente: cada ilustración engloba un microclima particular, encierra una narrativa propia dentro de sí.

Como trabajo de ilustración en forma de láminas o pósters, lo más coherente era su confección como imágenes aisladas que funcionaran por sí solas. Ateniéndonos al carácter de “visión”, las obras funcionan mejor de manera individual puesto que de esta suerte remiten sin rodeos a las figuras sobrenaturales que queremos realzar.

El éxtasis místico, como comentábamos antes, se caracteriza por la actitud pasiva de quien lo experimenta<sup>37</sup>. En este trabajo, dicha actitud será asimilada por el espectador, cuyo rol será el de mero observador. Planteando estas

---

37. CIRLOT, V. Op. cit. pp. 24-26



Fig. 29. El sexto sello, Revelación 6:12-17. Miniatura del *Douce Apocalyps* 1270-1274

ilustraciones, estamos, de alguna manera, haciendo al espectador partícipe y **cómplice** de la visión, le otorgamos el “privilegio” de ponerse en la piel del evangelista. Estas decisiones conllevan la no-inclusión de San Juan en las ilustraciones; aunque no así sucede en numerosos manuscritos medievales, donde el visionario aparece en las ilustraciones presenciando la revelación divina; o en múltiples cuadros de la historia del arte, como *La inspiración de San Mateo* (1602) de Caravaggio o, precisamente, *San Juan en Patmos* (1489), de el Bosco.

Aceptando esta actitud pasiva de quien observa, se asume la actitud activa de lo observado: los principios agentes del fin de los tiempos son quienes protagonizan esta propuesta de ilustración. Se ha desarrollado, de manera inconsciente, una especie de diseño de personajes, puesto que, como se verá, nuestras ilustraciones funcionan como presentación de uno o varios sujetos. En esta tarea, la fase de ideación y abocetado en pequeñas libretas ha sido fundamental para el crecimiento de la imagen.

Aunque en ellas aparecen cristalizadas acciones (como el sonar de las trompetas), desplazamientos (jinetes cabalgando) o instantes de tensión (como el dragón acechando a la parturienta), las composiciones se perciben en su mayoría como un bloque de la índole del **icono** o del tótem. Se sitúan, como decíamos, fuera de toda temporalidad, perteneciendo a la naturaleza del “ser” más que del “estar”, pero al estar entonadas cual profecías, generan inquietud e incertidumbre<sup>38</sup>. Así mismo, carecen de contextualización espacial. No exponemos un espacio concreto más allá de la insinuación eventual de elementos o recursos gráficos que remiten al cielo, al espacio, el globo terráqueo, nebulosas místicas... Dichas ambientaciones, creemos, confieren cierto tono onírico.

Las ilustraciones difieren del icono religioso clásico en tanto que rompen con el hieratismo hiperbólico y la simplificación o geometrización de las figuras, como ejemplificarían los códigos de representación del periodo románico. Los personajes ideados, por contra, han sido humanizados desde la fantasía y la subjetividad y caracterizados para engendrar, desde la narración original, una nueva interpretación personal. No buscamos generar estampas de la fe a las que rezar: perseguimos una ilustración que reformule el supuesto destino final de una teología concreta.

Tanto en su presentación en la carpeta como en su exposición, cada imagen irá acompañada de un breve fragmento del texto. Estos extractos son distintos a aquellos de los que se ha extraído la imagen (estos últimos están recogidos en los anexos), ya que carece de sentido contar lo mismo dos ve-

38. “[...] y juró [...] que ya no habrá más tiempo” (Ap 10: 6)

ces. La selección de escritos que aquí nos interesan se ha realizado en base a su sensibilidad literaria y a su potencial para complementar a la ilustración, ofreciendo una lectura más rica, poética y amplia. Es decir, el proyecto no se concibe como un conjunto de ilustraciones que acompañarían un texto, como hiciera Durero en su día. Sino como la ilustración de un texto ampliificada, opcionalmente, por una selección de fragmentos de este. Así, la suma de los fragmentos seleccionados y las ilustraciones nos dará una visión del relato más completa.

### 3.2.3.3. Tono y cromatismo

El tono que de alguna manera ha de mantener la serie es de revelación celestial, no extenta de un matiz amenazante. La voluntad es de crear imágenes “locas”, extrañas, que ciertamente posean un cariz apocalíptico (valga la redundancia), cósmico y delirante. El logro máximo de este trabajo sería llegar a sobrecoger o emocionar, aún mínimamente, al observador.



Fig. 30. *San Juan Bautista*. Leonardo da Vinci. Óleo sobre tabla. C. 1508-1513



Fig. 31. Fotografía para *Bohemian Rhapsody*. Queen. 1975

Puesto que se ha mantenido el naturalismo de las figuras, no será la forma la que conferirá el tono buscado, sino su contenido. Del mismo modo, como se menciona en los objetivos, se ha intentado que las obras encierren cierto misterio. Admiramos y encontramos especialmente sugerente la obra de artistas como Leonardo Da Vinci y René Magritte(1898-1967), en las que, cada uno a su manera, provocan la sensación de no saber realmente qué es lo que se está mirando, hacen preguntarse si se esconde algo detrás de lo que se ve. Magritte comenta en sus escritos *La voix du mystère* y *Le sentiment du mystère*<sup>39</sup>: “*Quelle que soit son caractère manifeste, toute chose est mystérieuse: ce qui apparaît et ce qui est caché*”<sup>40</sup>, afirmando que las imágenes pintadas que evocan el misterio “*affirment la beauté de ce qui n’est sens ni non sens*”.<sup>41</sup>

Aprovechamos para mencionar un referente bien distinto y de gran inspiración: la espectacular *Bohemian Rhapsody* (1975) de Queen(1970-1997). Esta extraordinaria obra musical relata un descenso a los infiernos, ofreciendo mediante la combinación del rock y el canto sinfónico una visión y experiencia de las tinieblas sumamente extravagante y teatral, de manifiesto corte operístico y tono rocambolesco e incluso fáustico<sup>42</sup>.

39. *Les Mots et les Images: Choix d’écrits*. Selección de textos de Éric Clémens a partir de los *Écrits complets* de René Magritte, Paris: Flammarion, 1979. Communauté française de Belgique: Espace Nord, 2012. pp.185, 186

40. Traducción de la autora: “Sea cual sea su carácter manifiesto, toda cosa es misteriosa: aquello que aparece y aquello que está escondido.”

41. Traducción de la autora: “[...]se asemejan al mundo-no-comprendido como espectáculo”, “[...]afirman la belleza de aquello que no es *sens* ni *no sens*.”

42. La amalgama de voces corales provenientes de todos lados en *Bohemian Rhapsody* nos hacen pensar en el capítulo “La noche de Walpurgis” de Fausto (1808), donde de igual manera sucede con múltiples voces de brujas y espíritus en el Brocken.



Fig. 32. Detalles de *The Fire that Consumes All before It. Fifty days at Iliam*. Cy Twombly. Óleo sobre lienzo. 1978

Nos interesa la idea de transmitir una sensación de musicalidad y teatralidad en las obras. Sería una auténtica experiencia el llegar a imaginar música sonando de fondo acorde al tono particular de cada ilustración. La identidad visual de cada una de ellas viene construida por una vibración cromática determinada a la que se suman unas connotaciones inconscientes; en suma, cada imagen comporta en sí una experiencia óptica y mental diferentes. No obstante, la idea de conseguir una evocación musical se queda grande en este proyecto: no esperamos en absoluto tal reacción en el observador, ni mucho menos nuestras intenciones son las de comparar una obra de tal genialidad y trascendencia como *Bohemian Rhapsody* con este proyecto. Sencillamente, queremos mencionarlo como un referente transversal e inspirador.

Para concluir, en la búsqueda de una narrativa y un tono que defina la serie como un “todo” y a cada imagen en su unicidad, el **color** desempeña un importante papel en tanto que este vehicula una simbología y una lectura concretas. Aunque no es el cromatismo lo que cohesiona a la serie como tal, sí que se percibe cierta paleta recurrente a lo largo de las ilustraciones, en las que predomina notablemente el rojo<sup>43</sup> y cierta gama de azules. Estos colores son, por excelencia, unos de los más empleados en la iconografía religiosa, así como identificativos de la realeza.

Aunque la temática por sí sola exige el **rojo**, quien nos inspira verdaderamente su uso y en quien hallamos su máximo representante es en Twombly. Su obra exprime este color de manera apasionada, es una oda a una paleta “de la chair et du sang, des muqueuses et des organes sexuels.”<sup>44</sup> Como interpreta acertadamente Lequeux: “[...]voilà des hommages à Bacchus, explosion hédoniste de rose, pourpre et rouge sang, une vigne faite ivresse.”<sup>45</sup>



Fig. 33. Página de *El Paraíso Perdido*. Pablo Auladell. 2015

Si bien no es el rojo el color predominante en la serie como conjunto, este color transita cada una de las obras aportando una vibración violenta y exaltada. Este es en todos los casos utilizado como tinta de estampación en una gama que oscila entre el anaranjado teja, un rojo terroso y burdeos.

Por otro lado, el uso de **azules** remite ineludiblemente a lo celeste. En *El paraíso perdido* de Auladell, el uso del azul sirve, a nuestro parecer, para evocar lo relativo al reino de los cielos, a la verdad y la omnisciencia, a lo profundo y lo onírico.

43. “El rojo [...] es el color de la sangre y del fuego. Entre los griegos, el color de Ares, el dios de la guerra. En la mística cristiana, el emblema del amor divino, de san Juan (el discípulo preferido de Jesús), de los mártires, que son los soldados de Cristo, y de los santos inocentes.” RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1/Vol. 0: Introducción general*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

44. Traducción de la autora: “[...]de la carne y de la sangre, de las mucosas y de los órganos sexuales”. LAVRADOR, J. Cinq éléments clés d’un langage énigmatique. En: *Cy Twombly au Centre Pompidou*. Op. cit. p.38

45. Traducción de la autora: “[...]he ahí homenajes a Baco, explosión hedonista de rosa, púrpura y rojo sangre, una vid hecha embriaguez.” LEQUEUX, E. Op. cit. p.33

Por último, añadimos **dorado** mediante la aplicación de pan de oro. Este recurso estético nace de la admiración por la época dorada de Klimt y por el peso de la tradición iconográfica religiosa en la que abunda su uso como medio que “diviniza” aquello que toca, adoptando un carácter casi fetichista. En cualquier caso, el dorado remite a la luz, el sol, la eternidad y la grandeza. Este se convierte en una constante en la serie, ya que cada ilustración presenta uno o varios elementos simbólicos destacados por él, y actúa como una tinta más, haciendo las veces de amarillo.



Fig. 34. Friso de Beethoven. Gustav Klimt. 1902

Desde un acercamiento lejos de ser purista, obtenemos curiosamente que, al final, son los 3 colores primarios los que se repiten mayormente y unifican la serie y precisamente es en ellos que se identifica popularmente a la Trinidad.

### 3.3. GRÁFICA

#### 3.3.1. Referentes de estilo

En un análisis para identificar qué nos aportan nuestros referentes de **ilustración contemporánea** y qué consideramos edificante y estimulante en su práctica artística para con la nuestra, nos percatamos de que conceptualmente estos se mueven principalmente en el terreno de lo extraño, lo onírico y lo fantástico. Realizamos en este apartado una breve anotación de las particularidades lingüísticas que nos interesan de cada uno de ellos:

##### **Pablo Auladell**

- Recursos estéticos propios del teatro, como la constante alusión a las máscaras.

- Presencia de personajes de corte picassiano y criaturas míticas como esfinges, unicornios y ángeles, todos ellos con rostros antropomórficos. Sus efigies presentan expresiones serenas y enigmáticas que recuerdan a los retratos humanistas del renacimiento.

- Libertad y deformación expresiva de los cuerpos.

- Paisajes cercanos al surrealismo, poesía de las imágenes.



Fig. 35. Fotograma de la animación de *Saturn Barz*, Gorillaz. 2017



Fig. 36. Ilustración de Kevin Finney. 2016



Fig. 37. Página de *L' Illiade. Vol 1/3: la pomme de la discorde. La Sagesse des mythes*. 2016



Fig. 38. Ilustración de Yuko Shimizu. Portada de *Monstruous Affections*, 2014

### Jamie Hewlett

-Animaciones de los videos musicales de la banda musical norteamericana *Gorillaz* (1998-presente). En especial, han sido inspiradoras las animaciones de las canciones *Saturn Barz*(2017) (en el álbum *Humanz*) en el que el escenario es en gran parte el universo, y *Rhinestone eyes*(2010) (en el álbum *Plastic Beach*), en el que aparecen personajes espectrales y los mismos jinetes del apocalipsis.

-Extraña y particular caracterización de los personajes con rasgos *punk* y *underground*. Empleo de los ojos en blanco (ver siguiente apartado).

### Kevin Finney (*Blindfish*)

-Deformación de los cuerpos, los rostros y las perspectivas.

-Paleta quebrada y dulzona. Predominio del rosa. Ambientación apagada y envolvente.

-Personajes inquietantes, escenas ambiguas que varían entre lo lírico y lo grotesco.

Por otra parte, en la cuestión de la morfología del dibujo admiro y practico una ilustración regida por el naturalismo y el interés por la anatomía y la fisonomía. Los referentes de estilo a nivel formal serían:

### Roger Ibáñez

-Preciosísimo y fluidez del grafismo.

-Ligeras deformaciones anatómicas expresivas y enfáticas tipo *cartoon*.

### Saga de cómics *La Sagesse des Mythes*

-Precisión anatómica

-Movimiento de los cuerpos

-Caracterización de los dioses y ambientaciones

### Yuko Shimizu

-Frescura de la paleta, protagonizada por azules y verdes. Uso exquisito del color.

-Línea de contorno no necesariamente negra. Abundancia de texturas. Detallismo.

-Movimiento y organicidad de los cuerpos y de los fluidos.

-Tono onírico.

### Thomke Meyer

-Grafismo muy orgánico y casi errante.

-Sensación de irrealidad. Arrastra al espectador a escenarios que, por su consistencia, parecen fluctuar entre el sueño y la vigilia.

-Imágenes de gran sensibilidad tanto dibujística como cromática



Fig. 39. *Däumelinchen*. Thomke Meyer. Ilustración digital. 2018



Fig. 40. Viñeta de *Watchmen*. Alan Moore; dibujante Dave Gibbons. 1986



Fig. 41. Fotograma de *Divine Horsemen. The living Gods of Haiti*. 1985

### 3.3.2. Códigos representacionales. Comentario de las obras.

En el presente apartado procedemos a mostrar y comentar las siete ilustraciones resultantes. Explicaremos, por una parte, el imaginario establecido por el texto y su importancia e interacción en el relato. Por otra parte, comentaremos las decisiones estéticas, compositivas, o en definitiva formales, escogidas. Por último, en una observación analítica de la obra, sacaremos a la luz los ecos de la tradición artística e iconográfica, desvelaremos las figuras arquetípicas que se esconden en este imaginario y por tanto en nuestra ilustración.

Como preludeo, aclararemos un recurso estético mantenido a lo largo de las obras: la representación de los **ojos en blanco**. En un primer momento, esta particularidad representacional se adoptó de manera totalmente instintiva. No obstante, nos resultó necesario reflexionar acerca de dónde vino esta necesidad formal, ya que responde a un motivo conceptual.

Unos ojos que carecen de iris y pupila no delimitan una direccionalidad concreta de la mirada; al contrario, evocan una mirada que “todo lo abarca”. Esto sugiere omnisciencia o clarividencia, se identifica con un ser superior o incluso con una divinidad. Estamos relativamente acostumbrados a estos ojos lisos por su presencia en las estatuas clásicas, por lo que inconscientemente surge la connotación de inmutabilidad, de lo verdadero e inalterable, sitúan al sujeto fuera de la temporalidad mundana. No en vano, este recurso estético ya ha sido empleado como expresión de una naturaleza superior, como ejemplifica a la perfección el personaje supra-humano Dr. Manhattan en *Watchmen* (1986), de Alan Moore (1953), quien percibe el tiempo como algo simultáneo.

Del mismo modo, unos ojos en blanco se ven relacionados con el éxtasis místico y el trance. La cinta documental *Divine Horsemen. The living Gods of Haiti* (1985) registra cómo, en las prácticas rituales del vudú de dicho país, los hombres y mujeres son “cabalgados” o poseídos por sus divinidades, los *loas*, transmutación que canalizan bailando desenfrenadamente. Su expresión facial durante el trance es dispersa e impactante, sus ojos suben hacia algún punto inconcreto pareciendo salirse hacia el espacio exterior o bien volverse hacia dentro de las cuencas, como si la realidad de “aquí abajo” o de “ahí fuera” ya no importara. Es una mirada perdida en el encuentro con lo divino.

En el trabajo de storyboard expuesto con anterioridad, esto ya fue tratado intuitivamente. Al entrar en arrebatado, los ojos de San Juan suben hasta girar hacia dentro de su ser, como en un hallazgo del macrocosmos en el microcosmos. Meses después de este ejercicio descubrimos *El rostro humano*:





Fig. 42. *Head of Christ*. Albrecht Dürer. 1503

*Observación expresiva de la representación facial* (1988) de Carlos Plasencia, profesor del departamento de dibujo de la facultad, donde su autor comparte similares apreciaciones<sup>46</sup>.

En cualquiera de los casos, la apariencia que confieren estos ojos y las situaciones que normalmente los provocan se alejan inevitablemente de lo humano o animal; en definitiva, de lo terrenal.

Con esta explicación hecha, presentamos las ilustraciones realizadas siguiendo el orden natural de la serie y de la narración. Recomendamos leer ante cada ilustración los extractos originales del texto en los que nos basamos para cada una de ellas, recogidos en los anexos. Esto nos ayudará a conocer de primera mano la descripción literaria del autor, implicarnos en la historia y conocer la iconografía a la que nos vamos a enfrentar en los comentarios. Las imágenes que acompañan al texto son, en su mayoría, obras que han inspirado la nuestra, referentes, hallazgos y ocasionalmente bocetos.



Fig. 43. Bocetos para la ilustración del *Cordero Místico*

### 3.3.2.1. *El Cordero Místico y el libro de los siete sellos*

La primera revelación muestra al *Agnus Dei*, portador del libro de los siete sellos, y los cuatro seres vivientes, tradicionalmente asimilados en el arte bajo la forma del Tetramorfo. El cordero místico es un símbolo paleocristiano que, traducido como “Cordero de Dios”, representa a Jesucristo como el Mesías, esto es, como el enviado por Dios al mundo, entregado y sacrificado para expiar los pecados de la humanidad. Bajo la forma de cordero, entendemos la actitud de sumisión y obediencia a los designios de Dios.<sup>47</sup> En el Apocalipsis, la apertura de los sellos cataliza distintos sucesos: con los cuatro primeros entrarán en escena los jinetes, como veremos en la segunda ilustración, y con los restantes se producirán cataclismos naturales.

46. PLASENCIA, C; RODRÍGUEZ, S. *El rostro humano: Observación expresiva de la representación facial*. Valencia: Servicio de publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1988. p. 275

47. TORRES, R. *Ecce Agnus Dei tollit peccata mundi: sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media*. *Hispania Sacra*, LXV Extra I, 2013, p.p. 49-93, e-ISSN: 1988-4265

Disponible en: <<http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewFile/347/348>>



Fig. 44. *El Cordero místico y el libro de los siete sellos*. Serigrafía sobre papel Canson Mi-Teintes. Sederlac beige, blanco, teja y azul más dorado. María Peris. 2018



Fig. 45. *Serafin*. Victor Vasnetsov. Gouache y acuarela sobre papel. 1885-1896



Fig. 46. Arcano mayor XXI, *El Mundo*. Tarot de Marseille. François Chosson. 1736



Fig. 47. Detalle de la Puerta de Ishtar, una de las puertas de la antigua muralla interior de Babilonia, construida en el 575 a.C. Museo del Pérgamo, Berlín, desde 1930.

La descripción de cuatro seres vivos alados y repletos de ojos tiene precedentes en Daniel 7 y Ezequiel 10, descripciones más delirantes si cabe que la del Apocalipsis. Entre otras interpretaciones, una de las más extendidas es que estos seres representan a los cuatro evangelistas canónicos, a saber: Mateo (hombre), Marcos (león), Lucas (toro) y finalmente el propio Juan (águila).

En el esoterismo y la astrología, la noción de bestiario mágico está muy presente, como manifiesta el Zodíaco. En el Tarot, en el arcano mayor XXI llamado “El Mundo”, encontramos literalmente el tetramorfo rodeando una figura humana, posiblemente porque el cuatro es el número del mundo<sup>48</sup> y de los elementos que configuran el universo.

Los cuatro seres vivos han sido representados, a pesar del texto, con un único par de alas. En la historia del arte esta ha sido su representación más popular y, particularmente en nuestra ilustración, ha sido decidido como una necesidad compositiva. También son únicamente las alas las que presentan múltiples ojos, puesto que, enfrentados ya a los siete ojos del cordero, plagar la imagen de ojos podría haber resultado insoportablemente inquietante y confuso. Esta síntesis, creemos, facilita la lectura de la imagen.

En la representación del cordero se ha omitido su descripción “como degollado” (Ap 5:6) para evitar un aspecto excesivamente grotesco; se trata ciertamente de una imagen de delicada representación vista su descripción original. El cordero ha sido representado recostado y hierático, en una actitud noble y sumisa. Hemos compensado la rigidez central con la fluidez de los cuerpos y alas del tetramorfo generando una composición envolvente que enmarca al cordero, situándolo en un espacio cuya forma se asimila a la mandorla<sup>49</sup>.

Imitando las representaciones arcaicas, el Cordero Místico se encuentra flanqueado por los símbolos del alfa y omega, primera y última letras del alfabeto griego que simbolizan la totalidad, el principio y el fin. Jesucristo se autodefine como tal repetidamente (Ap 1:8, 21:6, 22:13).

En sus aspectos plásticos, esta ilustración ha sido realizada a cuatro tintas. Destacamos con el color teja los siete sellos, los siete cuernos y en especial el águila, quien, al representar al evangelista, da lugar a la paradoja del observador siendo observado a sí mismo. Esta identidad disociada fue también tratada en el *storyboard*.

48. RÉAU, L. *Op. Cit.* p. 689

49. Forma bidimensional simbólica, también conocida como *vesica piscis*, nacida de la intersección de dos circunferencias. La mandorla alude al punto de encuentro o de transición entre la esfera terrenal y la celestial. Tradicionalmente, el Cristo del *Pantocrátor* se representa en el interior de una mandorla, rodeado por el tetramorfo.

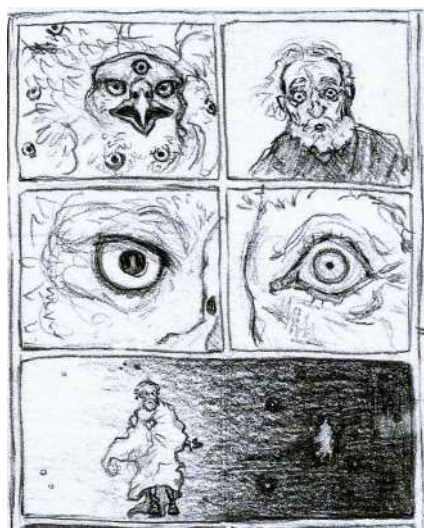


Fig. 48. Fragmento de página 11/11 del storyboard del Apocalipsis. 2017

En la historia del arte, las escenas bíblicas en las que aparecen Jesucristo o San Juan Bautista suelen incluir corderos, posiblemente por la famosa exclamación del segundo refiriéndose al primero en Jn 1: 29: “He aquí el cordero de Dios, el que quita el pecado del mundo”. Artistas como Caravaggio, Da Vinci o Van Eyck pintaron ocasionalmente corderos simbólicos naturalistas en cuadros de temática bíblica. En cambio, encontramos ejemplos como la Biblia de Ottheinrich y otros manuscritos ilustrados en los que el cordero aparece representado fidedignamente con los siete cuernos y los siete ojos.



Fig. 49. Detalle del panel central del *Políptico de Gante*. Jan van Eyck. Óleo sobre tabla. 1432.

Un caso aparte a destacar es la genial interpretación del concepto de “Cordero de Dios” en *El Paraíso perdido* de Auladell, en el que se muestra a Jesucristo hombre con una máscara de cordero.

En los mitos grecorromanos también abundan los relatos en los que aparecen dioses que se metamorfosean en animales, como ejemplificaría el “Rapto de Europa”, llevado a cabo por Zeus bajo la forma de un toro blanco.

Por otra parte, con respecto a los personajes repletos de ojos, encontramos a Argos, cuyos cien ojos fueron colocados por Hera en la cola del pavo real, dando origen a este ave. Los múltiples ojos son por antonomasia símbolo de vigilancia y omnisciencia. En el s XVI aparecen las representaciones de Dios como “el Ojo de la Providencia” y en el Trimurti hindú, Shiva, el destructor del universo, posee un tercer ojo.

Ver anexo 7. 1, página 69.

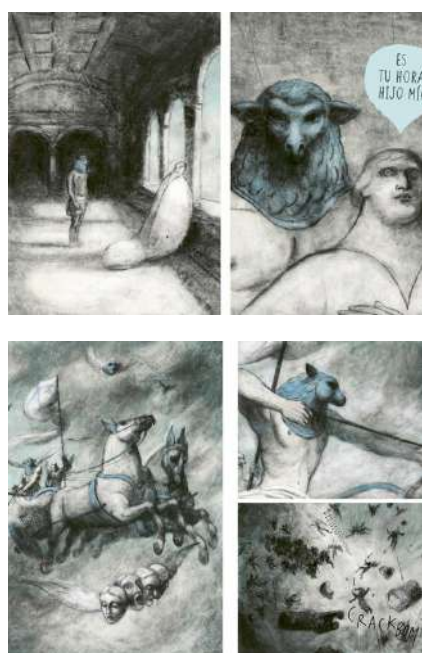


Fig. 50. Páginas de *El Paraíso perdido*. Pablo Auladell. 2015



Fig. 51. *Los cuatro jinetes*. Serigrafía sobre papel Canson Mi-Teintes. Sederlac beige, blanco, teja y verde más dorado María Peris. 2018



Fig. 52. Boceto para la ilustración de *Los cuatro jinetes*.

### 3.3.2.2. *Los cuatro jinetes*

Este pasaje contiene posiblemente la iconografía más popular a día de hoy del Apocalipsis. Cada caballo presenta un color simbólico, y aunque carecemos de descripción de quien los monta, sabemos qué objetos les es dado a cada uno y lo que representan:

-Caballo **blanco** y arco: precisamente, este primer jinete es una figura incierta, asociada en ocasiones a una alegoría de la victoria, de la ambición o del poder; en otras, a la misma figura de Cristo, la Iglesia o incluso al Anticristo.<sup>50</sup>

-Caballo **rojo** y gran espada: violencia y guerras.

-Caballo **negro** y balanza: asociado típicamente a la peste o la muerte, aquí el jinete viene a simbolizar las hambrunas y la escasez.

-Caballo **verde** o bayo(según la traducción): la Muerte. Se describe que tras de él va el "Infierno". Este concepto también aparece en otros relatos bíblicos bajo el nombre de "Sheol" o "Hades", pero no designa el famoso infierno de los condenados, sino un supuesto lugar donde habitan los muertos<sup>51</sup>, haciendo las veces del inframundo guardado por Hades en la mitología griega.



Fig. 53. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Viktor Vasnetsov. Óleo sobre lienzo. c1887

Aunque la representación clásica de los jinetes es de estos como varones, en nuestra ilustración fueron planteados como seres antropomórficos no sexuados, ya que, desde nuestro punto de vista, carece de sentido el dotarles de un sexo biológico siendo seres espectrales sobrenaturales. Cierto es, no obstante, que tal vez por el peso de la tradición iconográfica, los nuestros han acabado cobrando un aspecto más bien masculino.

50. JUSTO PÉREZ DE URBEL, P. Op. cit. p.245

51. Ibidem. p. 245



Fig. 54. Primer jinete del Apocalipsis, *story-board* para *Rhinestone eyes*, Gorillaz. Jamie Hewlett. 2010.



Fig. 55. *Una visión de la muerte*. La Biblia. Gustave Doré. Grabado. 1886.



Fig. 56. Arcano mayor XX, *El Juicio*. Tarot de Marseille.

La caracterización y actitudes de los caballos y de sus jinetes ha sido pensadas en consonancia entre ellos (caballo-jinete) según aquello que representan. Por ejemplo, al caballo negro y su montador se les ha dado un aspecto famélico y mortecino.

Como enviados de Dios, entendemos a los jinetes como un medio, como simples títeres sin finalidad en sí mismos, por lo que su estética -tanto de los jinetes como de los caballos- ha sido llevada en cierta medida a la de los populares “no-muertos” o *zombies*. Por ello, en esta estampa los ojos blancos se interpretan mejor en una línea fantasmagórica, buscando una sensación de vacío y de obediencia ciega, propia de seres carentes de voluntad propia, extranjeros a la vida.

Los colores del texto han sido respetados y la ilustración ha sido resuelta a cuatro tintas. Su composición se desmarca del resto de imágenes en tanto que la narrativa visual es dinámica, fluyendo en una diagonal descendente de derecha a izquierda y encajada a sangre. Esta direccionalidad en la lectura comporta una mayor sensación de agobio, sugiriendo antes una llegada que una partida. Para la ambientación hemos propiciado un tono cósmico mostrando su llegada como un descenso a la tierra desde el espacio.

Ver anexo 7. 2, página 70.

### 3.3.2.3. *Las siete trompetas*

Con la apertura del último sello suena la primera trompeta. En total siete ángeles harán sonar sus trompetas, con las cuales advendrá sobre la humanidad una serie de cataclismos naturales o eventos sobrenaturales destructivos. Encontramos que esta iconografía hace presencia en el Tarot: el arcano mayor XX, llamado “el Juicio”, representa un ángel del Apocalipsis tocando la trompeta.



Fig. 57. *Las siete trompetas*. Serigrafía sobre papel Canson Mi- Teintes. Sederlac beige, blanco, rojo y marrón más dorado. María Peris. 2018





Fig. 58. Purgatorio, canto XXX. Gustave Doré. Grabado. 1861

En esta ilustración presentamos una síntesis de todos los sonidos de trompeta en una composición coral de voces. En esta combinación de ángeles y trompetas buscábamos crear un “núcleo de energía” floreciendo entre la pluralidad de alas, inspirado por grabados de Doré que en otros apartados han sido comentadas. También nos interesaron las trompetas del *Juicio Universal* de Miguel Ángel, donde estas se organizan de manera más o menos radial, pero desde una perspectiva distinta y de manera más dispersa.

Una particularidad de la imagen es la inclusión de texto en cintas flotantes. La inscripción seleccionada oscila entre la lamentación y la amenaza. Dicho texto ha sido compuesto mediante la fusión de los versículos de Ap 8:13 y 9:6. En la tradición pictórica, los ángeles se ven frecuentemente acompañados de filacterias; no en vano, la palabra “ángel” proviene del griego (áγγελος) y significa mensajero. En la mitología griega, el mensajero de los dioses era Hermes, quien no era un ángel sino un dios en sí, pero lleva alas en sus sandalias.



Fig. 59. Ángel. Rafael Sanzio. Óleo sobre tabla. 1501.

Se ha escogido una vez más presentar a los ángeles como seres no sexuados, como se puede descubrir en el ángel que nos mira de frente, abajo. Aunque anatómicamente vuelvan a recordar al cuerpo masculino, hemos considerado conveniente mostrar cuerpos fuertes y “sublimados”, que revelen su musculatura como necesidad expresiva, puesto que frecuentemente el Apocalipsis nos describe a los ángeles como grandes y poderosos (Ap 5:2, 10:1, 18:1). Aunque el mensaje sea violento, su expresión facial denota neutralidad, como si se tratase de seres que se encuentran “por encima” de la emocionalidad humana.

La composición es claramente radial. El primer impacto visual es de un todo, de una estructura compacta percibida como totémica y que morfológicamente resulta similar a la corona foliar de una palmera o a un clavel. Esta composición combinada con la inclusión de texto acerca la estampa al cartelismo.

A nivel cromático, hemos querido representar las alas rojas para que evoquen a una energía ígnea y volátil. Para el color de fondo, que configura el supuesto cielo, fue escogido un aguamarina claro, color que remite a la espiritualidad y al éter. Su matiz verdoso dialoga adecuadamente con el rojo veneciano de las alas.

Encontramos decorativismo en las nubes, lo que aporta un toque barroco y refuerza la composición radial, acentuándola teatralmente como unas cortinas vaporosas que se descorren para mostrar a los ángeles, como si el cielo se abriera para dar lugar a la revelación o al espectáculo.

Ver anexo 7. 3, página 71.



Fig. 60. *La Mujer y el dragón*. María Peris. Serigrafía sobre papel Canson Mi-Teintes. Sederlac beige y rojo más dorado. 2018



Fig. 61. Bocetos para *La Mujer y el dragón*: pruebas de rostros y coronas.



Fig. 62. *Voluptuosidad*. Jean-Baptiste Greuze. Óleo sobre lienzo. 1789-1790.

### 3.3.2.4. *La Mujer y el dragón*

Esta es la primera “señal” con la que se inicia el tercer septenario. Se produce tras el sonido de la séptima trompeta, con la que “se consumó el misterio de Dios” (Ap 10:7) y con la que se deja ver el Arca de la Alianza en el templo de Dios (Ap 11:19). La mujer cósmica que se nos describe a continuación se entiende que es la Virgen María, la madre de Cristo, a quien está dando a luz. La visión de la virgen apocalíptica, y en general el pasaje entero, es de las más evocadoras del libro y la que mayor repercusión tuvo, puesto que su iconografía se perpetuó hasta ser asimilada en las representaciones de la Inmaculada Concepción. El dragón rojo que la acecha es Satán, quien en el mismo capítulo será guerreado por Miguel y sus ángeles y desterrado del cielo.

Esta ilustración ocupa el puesto privilegiado de la serie, constituyendo su centro y organizando al resto. Sobre la figura de la Virgen se ha realizado la mayor reflexión e investigación iconográfica y comparativa.

La configuración del rostro de la mujer ha sido muy meditada, puesto que teníamos una intención concreta de qué queríamos transmitir: ambigüedad y ruptura con el imaginario tradicional de la Virgen María, poniendo en cuestión el concepto mismo de “virginidad”. En un primer vistazo, la imagen se lee como un icono gracias a la corona de las doce estrellas y los flamígeros rayos del sol, rebosantes de dorado y típicos en la imaginería. Tras entender o suponer de quién se trata, nos centramos en el desciframiento del rostro y es entonces cuando puede surgir cierto desconcierto: en lugar de encontrar una mujer encorsetada en la ascética actitud pudorosa, humilde y literalmente virginal, esta “Virgen” exuda una clara sensualidad.

Se le ha atribuido un aspecto joven, unos labios vibrantes y rojos, entreabiertos, y unos ojos grandes y levantados en una mirada atrevida hacia arriba, que apunta directamente hacia el mismo Dios; quien -supuestamente- le dejó embarazada por medio del Espíritu Santo. Con la cabeza ligeramente alzada, su ademán revela cierta osadía, pero también complicidad. Dicha actitud teatral hace pensar que está jugando un papel que le ha sido asignado, tras el cual esconde algo. Esta expresión facial ha sido especialmente inspirada en el ya mencionado *Éxtasis* de Santa Teresa de Bernini y en las repetidas muecas sensuales de las mujeres de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). Otra gran obra que nos ha servido de inspiración es *El nacimiento de Venus* (1484-1486) de Botticelli.

Seguimos así por el largo cabello dorado, descubierto y organizado en mechones entrelazados que caen sinuosos rozando su rostro. Encontramos diversas alusiones a una melena larga y rubia como instrumento de seducción en la iconografía de la diosa greco-romana del amor erótico, Afrodita-Venus.



Fig. 63. Detalle de *El nacimiento de Venus*. Botticelli. Temple sobre lienzo. 1484–1486

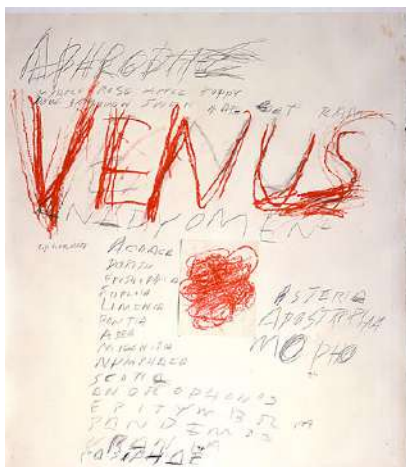


Fig. 64. *Venus*. Cy Twombly. Pastel de óleo, grafito y collage sobre papel. 1975.

Boccaccio (13313-1375) considera que “su belleza ofuscadora como una oscura niebla se nos insinúa mágica y por tanto bruja y demoníaca”<sup>52</sup>. La misma cabellera se atribuía a Lilith, personaje nacido de la incoherencia entre Gén 1:21 y Gén 2:21-23. A raíz de esto, el Talmud sostiene que Lilith fue la primera esposa de Adán, creada de la misma arcilla primigenia con la que él fue creado y no a partir de su costilla, de donde se creó a Eva posteriormente. Lilith fue un espíritu rebelde y concupiscente que con el tiempo pasó a ser considerado demoníaco -se cree incluso que fue ella la serpiente que tentó a Eva.<sup>53</sup>

Crear, con todo esto, una imagen diametralmente opuesta a lo que se espera de la Virgen María estamos realizando cierta crítica al ensalzamiento religioso que sentencia a la figura femenina a dos papeles contrapuestos y tóxicos: la virgen-madre-santa como ideal y la prostituta-bruja como objeto de odio y repudio<sup>54</sup> (como encarna Babilonia en otra de las ilustraciones).

Del mismo modo, el parto ha querido ser mostrado sin decoro alguno, con la crudeza y animalidad indisociables al acto de dar vida, lejos de su clásica concepción como “parto virginal”. Consideramos que esta representación es innovadora, puesto que antiguamente se asumía que el parto de María se había producido “sin derramamiento de sangre ni apertura corporal”<sup>55</sup>, por lo que siempre se la presenta vestida y con el niño ya en los brazos. Aquí, explícitamente desnuda, afirmamos su naturaleza humana sin la “vergüenza” que se apoderó de Adán y Eva al descubrir su desnudez tras morder el fruto prohibido (Gén 3:7) o la “torpeza” con la que el apocalipsis califica la desnudez<sup>56</sup>.

La lectura de la imagen está jerarquizada. Se trata de una composición vertical que fluye desde la efigie al parto sobre la luna, hasta descubrir las siete cabezas del dragón que vuela hambriento hacia ella, camuflado en la tela. Por último reparamos en los querubines, quienes cumplen el papel ornamental de consorte celeste de la virgen.

52. LEÓN, M.A. Venus entre el cielo y la tierra: imágenes sublimes y degradantes para una diosa. En: SAURET, T(Coord.). *Historia del arte y mujeres*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996. p 129

53. BORNAY, E. Eva y Lilith: dos mitos femeninos de la religión Judeo-Cristiana y su representación en el arte. En: SAURET, T(Coord.). *Ibidem*. pp. 114,116

54. Estos papeles opuestos reservados para la mujer también se encuentran en las manifestaciones del arquetipo del ánima, como veremos en detalle en la sexta ilustración: “Para el hombre de la Antigüedad clásica, el ánima se presenta como diosa o como bruja; el hombre medieval, en cambio, sustituyó a esa diosa por la reina de los cielos o por la Madre Iglesia.” JUNG, C. G. Op. cit. p. 29

55. SANMARTÍN, R. En torno al arte y las visionarias. *Medievalia. Revista de estudios Medievales* (Barcelona), 2015, 18/2. . ISBN:2104-8410 (digital), p. 360. <Diponible en: <https://revistes.uab.cat/ojs-medievalia/medievalia/>>

56. “He aquí que vengo como ladrón; dichoso el que vela y guarda sus vestidos para no andar desnudo y que vean su torpeza.” (Ap 16:15)



Fig. 65. *Diana cazadora*. Primera escuela de Fontainebleau. Óleo sobre madera. 1550-1560



Fig. 66. *Inmaculada Concepción*. Fray Juan Sánchez Cotán. Óleo sobre lienzo. 1617-1618

Ella se ve únicamente ataviada con un manto rojo escarlata. A pesar de que el rojo es un color típicamente mariano por su relación con la realeza, también remite a la sexualidad, que es lo que buscábamos en este caso. Inconscientemente, la caracterización que ha resultado podría llegar a recordar a *Caperucita Roja*, la jovencita del relato de los hermanos Grimm que señala con su capa el paso de la niñez a la adolescencia y se ve acechada por el lobo seductor. A nivel cromático, la estampa ha sido resuelta a dos tintas.

Por último, comentamos la iconografía celeste de la ilustración, de la cual destaca la luna. Encontramos paradójicamente dos en nuestra imagen, una de ellas actuando como astro y la otra como símbolo. La primera, es una pequeña luna roja que parece orbitar a María; es la luna como orbe que en el Apocalipsis es teñida progresivamente de rojo con la apertura de los sellos y con las trompetas. La segunda, la gran luna dorada que sostiene a la mujer, es tomada como símbolo femenino. Como es popularmente sabido, este astro encarna la energía pasiva, ligada a la noche, a la fertilidad y al misterio. Representada en su fase creciente con las puntas orientadas hacia arriba la encontramos también en la iconografía de la diosa grecorromana Artemisa<sup>57</sup>-Diana, quien igualmente mantuvo su castidad. Esta divinidad junto a Selene y Hécate forma la triada de diosas lunares, asociadas a sus distintas fases.

Por otro lado, la lluvia de estrellas doradas, arrastradas por la cola del dragón según el texto, nos recuerdan a un motivo mitológico representado repetidamente por Tiziano: *Dánae recibiendo la lluvia de oro*. Esta metamorfosis ovidiana es la que adoptó Zeus para fecundarla. El resto de planetas simplemente refuerzan la idea de orden cósmico. En el *Paraíso* de la *Divina Comedia*, Dante asocia a cada uno de los nueve cielos concéntricos un astro. En este orden, María se encontraría en el último cielo junto a las estrellas fijas.



Fig. 67. *Dánae recibiendo la lluvia de oro*. Tiziano. Óleo sobre lienzo. 1560 - 1565

57. Con el tiempo, esta fue asociada a la luna y Apolo, su hermano gemelo, al sol.



Fig. 68. *El Gran Dragón Rojo y la Mujer vestida con el sol*. William Blake. Acuarela. c.1806-180

Para Jung, este personaje presentaría rasgos de diversos arquetipos, como el del ánima o la Sabiduría. No obstante, María encarnaría por excelencia el concepto de la “Gran Madre”, símbolo presente en todas las religiones, derivado del arquetipo de la madre, en este caso bajo el aspecto de Madre de Dios y de Virgen.<sup>58</sup> Desplazándonos geográficamente, en Egipto, la iconografía de *Isis lactans*, que muestra a la diosa Isis, llamada “Gran diosa madre” o “Gran Maga”, amamantando a su hijo Horus (o Harpócrates), influyó directamente en la iconografía de María con el niño (*Madonna lactans*)<sup>59</sup>.

Por otro lado, en relación al arquetipo de la madre nos resulta sorprendente y desconcertante descubrir que algunos de los aspectos de este arquetipo enumerados por Jung es el de “lo que devora, seduce y envenena” en forma de dragón devorador<sup>60</sup>. Esta señal apocalíptica contendría asombrosamente ambos elementos o aspectos.

Ver anexo 7. 4, página 72.

### 3.3.2.5. *La Siega y la Vendimia*

Esta es una visión realmente violenta, metáfora del inaplacable castigo divino. La Siega y la Vendimia de las almas tiene lugar tras la aparición de las tres bestias<sup>61</sup> (Ap 13) y del pregón de los ángeles que introducen el inminente juicio y castigo: “Temed a Dios y dadle gloria porque llegó la hora de su juicio [...]” (Ap 14:7), “Quien adore a la bestia y su imagen y reciba su señal<sup>62</sup> sobre la propia frente o la propia mano, este beberá también del vino de la cólera de Dios vertido puro en el vaso de su ira, y serán atormentados con fuego y azufre[...]” (Ap 14:9).

Réau comenta en *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento* que una de las interpretaciones modernas de este pasaje sería que “la siega correspondería al juicio de las naciones, la vendimia el castigo de Israel” y apunta que el concepto de Lagar de la ira de Dios ya aparece, efectivamente, en Isaías 63:1-6.<sup>63</sup>



Fig. 69. Boceto de *La Siega y la Vendimia*

58. JUNG, C.G. Op. cit. pp. 73, 78

59. RÉAU, L. Op. cit. p. 104

60. Ibidem, p 79. Jung comenta que estos aspectos contradictorios del arquetipo son descritos en su libro *Símbolos de transformación*(1963) formulados como “la madre amante y la madre terrible”.

61. A saber: el dragón, la bestia surgida del mar (la cual encontraremos en la siguiente ilustración), representando al Imperio Romano perseguidor del cristianismo, y la bestia surgida de la tierra, relacionada con el sacerdocio imperial, organizador del culto al emperador. JUSTO PÉREZ DE URBEL, P. Op. cit. p.250

62. Esta señal es la cifra 666.

63. RÉAU, L. Op. cit. pp. 736, 691



Fig. 70. *La Siega y la Vendimia*. María Peris. Serigrafía sobre papel Canson Mi-Teintes. Sederlac ocre, rojo y negro más dorado. 2018.



Fig. 71. Fragmento del *Día del Juicio Final*. Victor Vasnetsov. Fresco. 1895-1896

Otra manera de interpretarlo sería en relación con la parábola del trigo y la cizaña (Mateo 13:24-30), la cual sirve como comparación con el reino de los cielos y concluye de la siguiente manera: “Dejad crecer juntamente lo uno y lo otro (el trigo junto con la cizaña que el enemigo lanzó al campo del sembrador) hasta la siega; y al tiempo de la siega yo diré a los segadores: Recoged primero la cizaña, y atadla en manojos para quemarla; pero recoged el trigo en mi granero.” Para con el texto que nos atañe, el trigo equivaldría a la siega y cosecha llevada al “granero de Dios” y la cizaña (lanzada al fuego)<sup>64</sup> a la vendimia (pisada). No en vano, el título que designa el pasaje apocalíptico de la Siega y la Vendimia en italiano es *La Mietitura degli Eletti e la Vendemmia dei Reprobi* (La Cosecha de los Elegidos y la Vendimia de los Pecadores”).

Conceptualmente, es evidente que este pasaje posee una semejanza sustancial con el célebre Juicio Final. Como anteriormente hemos mencionado, este no ha sido plasmado en el proyecto ya que, tras tantas y tan monumentales obras representando este crítico instante, descubrimos no sin un poco de estupefacción que el Juicio Universal se trata del brevísimo y abstracto antepenúltimo capítulo. Cierto es que La Siega y la Vendimia no es uno de los pasajes más conocidos del Apocalipsis. No obstante, en contraposición al Juicio Final, este párrafo nos parecía bastante más impresionante, gráfico y poético por la metafórica siega las almas, escena que protagoniza la ilustración a través del campo de “mies-almas” y los ángeles enviados desde el templo de Dios a cumplir la tarea divina.



Fig. 72. *Liber divinatorum operum*, fol. 1. Primera visión de la primera parte. Hildegard von Bingen. S. XIII

Entrando en aspectos plásticos, a diferencia de los otros ángeles transitando las anteriores ilustraciones, los protagonistas de esta escena han sido representados en color rojo escarlata. No sin confusión, el texto describe a un ángel con “potestad sobre el fuego” en quien es delegada la labor, quien a su vez ordena a otro ángel armado de una hoz encargarse de la vendimia. Por este poético atributo en relación al fuego, creemos que el rojo favorece su naturaleza ígnea y vibrante, sugiriendo la encarnación en sí mismos de la Ira de Dios. Por otro lado, encontramos de nuevo una esencia incandescente en la descripción del ángel que atraviesa a la extasiada Santa Teresa con su lanza ardiente.<sup>65</sup>

Con respecto a sus actitudes, aunque la cosecha de las almas debiera, como hemos visto, ser en cierto modo positiva para los creyentes, a nivel de lenguaje y de simbología (la siega implica cortar, el elemento de la “hoz

64. En el Juicio Final, los pecadores e incrédulos son de igual modo lanzados al “lago de fuego” o Infierno, la segunda muerte.

65. “En esta visión quiso el Señor le viese así: no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan.” Vida 29,13





Fig. 73. *El Mensaje de la siega y la Vendimia*. Apocalipsis de Bamberg, s XI

bien aguzada” es innegablemente agresivo...) generan una imagen terrible, por lo que los ángeles, más que recolectores, podrían pasar por verdugos. La actitud explícitamente agresiva del ángel puede encontrar precedentes en Ap 9, cuando al sonar la quinta trompeta cae del cielo un astro o ángel al que le son dadas las llaves del pozo del abismo, del cual emerge la plaga de langostas: “Tienen sobre ellas como rey al ángel del abismo; el nombre de este en hebreo es Abaddón, y en lengua griega se llama “Destructor” ”(Ap 9:11).

Proveniente de la imperceptible mano del sentado en el trono sobre las nubes, asoma una hoz hiperbólica de gran peso visual. Aún encontrándose en un segundo plano por detrás de los ángeles, este elemento es el verdadero protagonista: camuflado -casi podría ser confundido con una enorme luna menguante-, pero omnipresente.

La vendimia queda simplemente insinuada en aspectos cromáticos como el color borgoña oscuro de fondo, que recuerda al vino, y en un tercer plano por la línea roja en el horizonte del campo, representando la sangre que sale del Lagar de Dios al ser pisada la vendimia, sangre que saldrá “hasta los bocados de los caballos en una distancia de mil seiscientos estadios”. (Ap 14:20)

El predominio de colores rojizos remite al atardecer, al ocaso, nos anuncia inconscientemente que final está cerca, que nos aproximamos al clímax de la narración. Por supuesto, la elección se debe también a la violencia inherente a estas tonalidades, como ejemplifica Viktor Vasnetsov en la atmósfera inflamada de su impresionante *Día del Juicio Final* (1896).

Nuestra imagen comprende una narración dividida en tercios de arriba a bajo, cuya lectura es guiada por la curvatura y direccionalidad de la hoz. Lo primero que percibimos es, simultáneamente, la hoz gigante y el ángel en primer plano (2º tercio), cuya actitud nos lleva a mirar el campo (3er tercio) que está a punto de segar. Descubrimos que se trata en realidad de una extensa y miserable muchedumbre. Las desesperanzadas miradas y actitudes de varios individuos hacia el cielo nos reconducen hacia los ángeles, cuando reparamos más calmadamente en el segundo, que sirve de apoyo al primero. Distinguimos la punta de la hoz y seguimos mirando hacia arriba donde, por detrás del segundo ángel, distinguimos lo que parece a simple vista una “bandada” de grandes pájaros (1er tercio). Se trata de los ángeles portadores de las copas de la Ira de Dios (cuarto y último septenario), todavía en camino, que verterán sobre la tierra en el pasaje inmediatamente siguiente (Ap 15).

Ver anexo 7. 6, página 73.

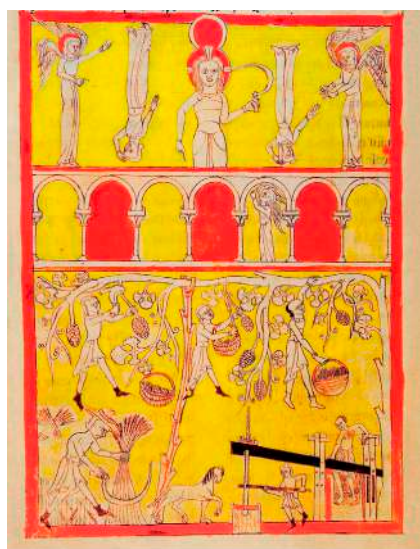


Fig. 74. Beato de Lorvao, fol. 172, siglo XII.



Fig. 75. *Babilonia, Purpurata Meretrix*. María Peris. Serigrafía sobre papel Canson Mi-Teintes. Sederlac beige, púrpura, rojo y gris más dorado. 2018.



Fig. 76. *Babilonia, Magna meretrix*. María Peris. Serigrafía sobre papel Canson Mi-Teintes. Sederlac beige, púrpura, rojo y gris más dorado. 2018.

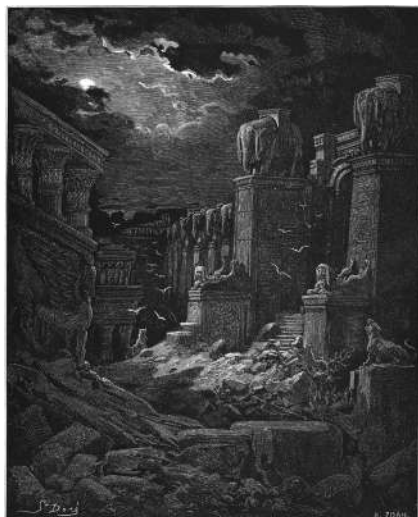


Fig. 77. *La caída de Babilonia*. Gustave Doré. Grabado. 1886

### 3.3.2.6. *Babilonia, Magna Meretrix*

La ciudad de Babilonia aparece como alegoría en forma de una prostituta montada sobre la bestia surgida del mar (Ap 13), una de las tres bestias del relato. En realidad, Babilonia es Roma, ciudad que la mujer está representando, y la bestia en sí misma el Imperio Romano -cruel enemigo de la cristiandad en aquel momento, como hemos explicado en el punto 3.1.1. En el pasaje que le sigue, “Explicación del misterio de Babilonia”, un ángel le revela a San Juan que las siete cabezas son al mismo tiempo siete “montes”- las siete colinas de Roma- y siete “reyes”- los emperadores de la época. Una de las cabezas de la bestia está “como degollada mortalmente”(Ap 13:3), lo cual representaría la muerte violenta de Domiciano en el 96 d.C. Los diez cuernos simbolizan “las naciones sujetas al poder de Roma”.<sup>66</sup>

En esta ilustración hemos querido transmitir majestuosidad, exceso y decadencia. Babilonia nos mira directamente, descarada y seductora. Su mirada es altiva e hipnótica, pues es descrita como una especie de hechicera: “con tu magia fueron seducidas todas las razas” (Ap 18:23). Como las sirenas, ella encarna la *femme fatale*,<sup>67</sup> la embaucadora devora-hombres que se regocija y se embriaga con la sangre de santos y profetas. También se ha decidido representarla con el pelo rasurado para romper convencionalismos y recalcar su atrevimiento o tal vez su carencia de virtud. Contrariamente, desde una óptica positiva y vitalista, podríamos encontrar relación con la Venus “Meretrix” de Platón, patrona de las prostitutas y del amor carnal.<sup>68</sup>

La Bestia también nos mira amenazadora, hambrienta e incluso burlona. Ha sido representada como un dragón como el que encontramos en la ilustración anterior, debido a que la serie cobra mayor coherencia y a que la descripción específica de la “bestia surgida del mar” es difícilmente interpretable literalmente: “Y la bestia que vi era parecida a un leopardo, y sus pies como de oso, y su boca como boca de león”(Ap 13:2). Consideramos que mantener el mismo dragón a lo largo de la serie facilita la coherencia y continuidad del relato, y creemos que una bestia escarlata y de aspecto reptiliano funciona mejor en un contexto en el que es montada por una mujer semidesnuda, ya que esto puede acentuar el erotismo de la imagen. Sin embargo, para conservar algún resquicio de la apariencia “felina” de la bestia originalmente descrita, hemos situado a la mujer sobre una piel de leopardo, como las que los altos cargos romanos solían llevar atadas cual capas, normalmente de lobo o de león.

Hemos incluido otros pequeños detalles que nos sitúan en terreno romano, como el diseño de la joyería que viste a la mujer -notablemente la corona



Fig. 78. Detalle del busto de Babilonia.

66. JUSTO PÉREZ DE URBEL, P. Op. cit. pp. 252-253

67. PEDRAZA, P. Op. cit. p.156

68. LEÓN, M.A. Op. cit. p 129



Fig. 79. Detalle de los humos provenientes de la copa de abominaciones y sangre de los profetas.

láurea con la que se auto-proclama reina<sup>69</sup>- o el estandarte del Imperio Romano que aparece detrás de la bestia, en el que el “SPQR” ha sido sustituido por la inscripción que la designa: “BABILONIA, MADRE DE LAS PROSTITUTAS Y DE LAS ABOMINACIONES DE LA TIERRA”.

A nivel compositivo, esta ilustración es sin duda caótica y extraña. La gran protagonista es la mujer, quien ocupa una situación estratégica y es quien goza de mayor detalle, luz y definición. La lectura confunde, mareea y genera bucles que siempre devuelven a Babilonia. Las espirales recurrentes, presentes en los bucles de los cuellos, las brumas y el humo, junto con la presencia de muchos ojos, generan una sensación hipnótica e incómoda. En tal escenario de ambiente denso y humeante podríamos a priori imaginar que estamos ante una Pitia<sup>70</sup> envuelta en sus vapores psicotrópicos.

Con respecto al cromatismo, la estampa ha sido resuelta a cuatro tintas y se han respetado los colores simbólicos que en relato visten a la prostituta (rojo y púrpura). Como tinta, el rojo predomina notablemente. Esta imagen ha sido estampada sobre dos colores de fondo diferentes:

-Sobre fondo **marrón**, la ilustración adquiere una ambientación cálida pero más apagada y oscura y adquiere un tono más terrenal y carnal; podemos encontrar una gama similar en *Bacchanalia-Fall (5 Days in November)* (1977) de Twombly.



Fig. 80. *La Ramera de Babilonia*, fol. 43, Apocalipsis de Bamberg. s. XI

Fig. 81. *Bacchanalia Fall (5 Days in November, Roma)*. Collage, pastel de óleo, cera, grafito y gouache sobre papel. 1977



-Sobre fondo **verde**, la ambientación cambia considerablemente y se aproxima más a la interpretación de Babilonia como “bruja”. De repente parece respirarse toxicidad en un ambiente denso y agobiante, infestado de

69. “Porque dice en su corazón: “tengo asiento de reina y no soy viuda y de cierto no veré dolor.” Por ello, en un solo día vendrán sus plagas, la muerte, el dolor y el hambre, y será abrasada con fuego, porque es fuerte el Señor Dios que la juzgó.” (Ap 18:7-8)

70. Pitonisa del oráculo de Delfos, por medio de quien se realizaban consultas a los dioses.

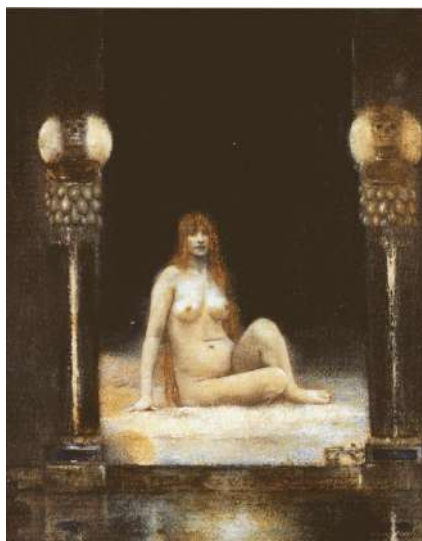


Fig. 82. *Brutalidad*. Fernand Khnopff. Pastel, lápiz y acuarela sobre papel. 1885

amoníaco o azufre: “Cayó, cayó Babilonia, la grande, y se hizo habitáculo de demonios y mansión de todo espíritu impuro y morada de toda ave inmundada y detestable” (Ap 18:2). Por otra parte, tiene más luminosidad y permite que vibren más los colores, destacando más el rojo del dragón.

En la gran ramera Apocalíptica podríamos encontrar trazos del arquetipo junguiano del “Trickster”, el engañador, por la parte del personaje vinculada a los impulsos brutos y carnales, la animalidad. Sin embargo, por su aspecto femenino y su papel embrujador y seductor, tal vez encaje mejor dentro de la descripción de Jung de las formas y manifestaciones oníricas del arquetipo del ánima<sup>71</sup>, que recurrentemente se presenta como bajo el aspecto de ninfas, sirenas o incluso súcubos “que fascinan a los jóvenes y les absorben la vida”<sup>72</sup>. Volvemos a conectar así con la *femme fatale*. En los relatos clásicos podemos encontrar ciertas figuras femeninas que nos remiten a este concepto o arquetipo, como podrían ser Eris, diosa de la discordia, Medusa, la hermosa gorgona con cabello de serpientes que convierte en piedra con la mirada, o de nuevo en Lilith, quien acabó supuestamente viviendo y fornicando con los demonios -¿podría tratarse de ella despojada de su bella cabellera?

Ver anexo 7. 8, página 77.

### 3.3.2.7. *El Jinete del caballo blanco*

Estamos ante el pasaje decisivo que narra la esperada Segunda Venida, la aparición del *Fidelis et Verax*. El fin de los tiempos gira desde entonces en torno a Jesucristo, quien viene a enaltecer y llevar al paraíso a sus seguidores y a condenar a los infieles e incrédulos.



Fig. 83. Pequeño esbozo para *El Jinete del caballo blanco*.

71. “El alma, de un modo astuto y juguetón, seduce a la materia inerte, que no quiere vivir, y le insufla vida. Ella convence de cosas no dignas de crédito para que la vida sea vivida. Está llena de trampas y cepos para que el hombre caiga, toque tierra, se enrede allí y quede atrapado, para que sea vivida la vida; del mismo modo que Eva en paraíso no pudo dejar de convencer a Adán de la excelencia de la manzana prohibida.” [...] “Es algo que vive por sí mismo y nos hace vivir; una vida detrás de la consciencia que no puede ser totalmente integrada en esta, sino de la que, por el contrario, proviene la consciencia.” JUNG, C. G. Op. cit. pp.26-27

72. Ibidem. p.24



Fig. 84. *El Jinete del caballo blanco*. María Peris. Serigrafía sobre papel Canson Mi-Teintes. Sederlac rojo, blanco y marrón más dorado. 2018.



Fig. 85. Cristo Vencedor con siete jinetes  
Beato de Osma. s. X



Fig. 86. Boceto del rostro de Jesucristo.



Fig. 87. Detalle del panel central superior  
del Político de Gante. Jan van Eyck. Óleo  
sobre tabla. 1432

Se nos presenta una imagen de Cristo poco común. De partida, por atributos como los ojos candentes, la grotesca imagen de una espada saliendo por su boca y por tratarse de un retrato ecuestre. Para continuar, porque en contraposición al Jesús “Hijo del Hombre” y “Cordero de Dios” expiatorio de la humanidad, aquí encarna la cólera última de Dios, reafirmando su naturaleza supra-humana con actitud vengativa y castigadora. Remarcamos que con estas dos versiones de la figura de Jesucristo (*Agnus Dei* y *Fidelis e Verax*) se abre y se cierra el relato, por tanto, así hemos querido que suceda también en nuestra serie: como él mismo repite tanto en la introducción (Ap 1:8) como en el epílogo del Apocalipsis: “Yo Soy el Alfa y la Omega, el primero y el último, el principio y el fin.” (Ap 22: 13)

A pesar de lo impactante de esta iconografía, hemos querido mantener una faz bella y serena en la medida de lo posible, que se muestre, como antes decíamos, por encima de la irracionalidad humana, y buscando que por ella sea reconocible su identidad. El rostro fue dibujado a partir de la imaginación, o mejor dicho, siguiendo la imagen mental-inconsciente que todos poseemos del personaje que constituye prácticamente un símbolo en sí para la humanidad, formada a partir de la experiencia individual, colectiva y de una memoria histórica heredada durante siglos. Resulta tan curioso como satisfactorio comprobar que por el momento, muchos de quienes ha visto la ilustración han reconocido en ella a un “Jesucristo extraño”. Los ojos dorados, fulminantes, han sido respetados en las dos ilustraciones (la primera y la última) de este personaje para facilitar el sutil reconocimiento de ambas personalidades como una misma, así como su superioridad respecto al resto de seres divinos presentes en la serie.

Un elemento que ayuda a afianzar su identificación es la icónica corona de espinas. A pesar de que el texto dice que sobre su cabeza hay “muchas diademas”, hemos considerado más simbólica la corona de la Pasión, sublimada como una corona de oro de cuyos pinchos despuntan rayos de luz en todas direcciones. La corona que en su día fue una burla, en el fin de los tiempos luce reconvertida en símbolo de Gloria y realeza. La gran explosión de rayos que brotan de la tiara, y por tanto de su cabeza, pretenden imitar los destellos del Sol, haciendo las veces del halo místico característico de las representaciones religiosas. La descripción del Cristo Apocalíptico, el Cristo en Gloria, es totalmente la de un dios “del fuego y del sol”<sup>73</sup> que lo relaciona directamente con divinidades solares antiguas, notablemente Helios-Apolo en la mitología griega, u Horus y Ra, en la cosmogonía egipcia. Nos es inevitable recordar igualmente al monarca francés Luís XIV (1638-1717), autoproclamado “Rey Sol”.

73. JUNG, C. G. Op. cit. p 50. En Ap 1:16 leemos “ [...] y su faz era como sol brillante en toda su fuerza.”





Fig. 88. Símbolo del monarca Luís XIV. Entrada del Palacio de Versailles



Fig. 89. *Napoleón cruzando los Alpes*. Jacques-Louis David. Óleo sobre lienzo. 1801



Fig. 90. *The Sun at his Eastern Gate*. William Blake. Acuarela. 1816-1820

En su gestualidad predomina el ademán de liderazgo; el ímpetu y la vehemencia viéndose reforzados en el caballo que relincha y se levanta sobre sus patas traseras. El principal referente que se ha considerado en esta ilustración es *Napoleón cruzando los Andes*(1801), de Jacques-Louis David(1748-1825), obra que consideramos el máximo exponente de magnificencia, poderío y belleza de los retratos reales ecuestres.

El manto “salpicado de sangre” ha sido representado rojo en su totalidad, lo que resulta más conmovedor y magnifica la majestuosidad y la violencia. Algunas pinturas emocionantes en las que la túnica es completamente roja serían el ya mencionado *Políptico del cordero místico* de van Eyck o *El Juicio Final*(1467-1471)de Hans Memling (1430- 1494). En los grandes motivos cristológicos por antonomasia, el Pantocrátor y el Maiestas Domini, tradicionalmente se muestra a Cristo sentado en el trono o sobre el globo terrestre en actitud de bendición y con un libro abierto o cerrado. Rara vez se le representa con la espada en la boca, aunque en la mencionada obra de Memling aparece una espada incandescente cerca de su rostro, del mismo modo que sucede en los preciosos frescos de la Capilla de los Reyes Magos o Capilla de Cristián I en la catedral de Roskilde, patrimonio mundial desde 1995. En las representaciones más primitivas y los manuscritos medievales sí que se encuentra con mayor frecuencia la espada emergiendo de su boca, como ilustran los Beatos.

En cuanto a los aspectos plásticos, la particularidad expresiva de esta ilustración es el corte puramente dibujístico con el que se resuelve a Jesucristo. Con respecto al resto de la serie, toda su figura ha sido construida esencialmente a base de línea, sin mancha.

Estampada a 3 tintas, se optó por un color de fondo claro y cálido, ambivalente, que pudiera evocar un amanecer. La composición, ciertamente poco común, ha sido pensada con el mismo propósito. Se ha dejado mucho espacio por encima de la figura para generar una sensación de emersión, de “renacer”<sup>74</sup> o “reaparición” en un movimiento congelado. En Ap 16:12 ya estaban esperando su llegada cuando la sexta pátera de la cólera de Dios es vertida sobre el Eufrates y “se secó el agua de este a fin de que quedase preparado el camino de los reyes procedentes del levante del sol”.

Ver anexo 7. 9, página 78.

74. “El propio Cristo es el más excelso símbolo de lo inmortal oculto en el hombre mortal.” Ibidem. p.113



Fig. 91. Fitolito de la tinta roja, *Las siete trompetas*. (Fragmento)

Fig. 92. Fitolito de la tinta ocre, *La Siega y la Vendimia*. (Detalle)

Fig. 93. Fitolito de la tinta teja, *Los cuatro jinetes*. (Detalle)

### 3.3.3. Desarrollo y producción

En este apartado profundizamos en la fase de trabajo en la que materializamos las ilustraciones por medio de la serigrafía.

Esta técnica ya guarda de por sí relación con la **artesanía**, pero en nuestro proyecto este aspecto ha resultado especialmente diferenciador. Las láminas presentan un palpable cariz artesanal al haber sido cuidadosamente confeccionadas a través de todas sus etapas de manera íntegramente manual. Diferenciamos así tres etapas: la creación de fitolitos, la estampación y los agregados finales.

La producción de fitolitos es particularmente determinante en el acabado de las ilustraciones. Puesto que la serigrafía implica un trabajo cromático mediante tintas planas, la ilustración debe ser desdoblada a través de los fitolitos en sus diferentes colores; por ejemplo, para tres tintas se necesitarían tres fitolitos. Esta limitación conlleva una manera específica y no siempre fácil de pensar la imagen, siendo necesario dividirla en diferentes capas.



Fig. 94. Superposición de los tres fitolitos de *El jinete del caballo blanco* (Fragmento)

Cada “capa” o fitolito es generado analógicamente mediante marcadores *Posca* negros de diferentes grosores sobre acetato transparente del tamaño definitivo de la ilustración (40x50cm). Aunque se trate de una tarea muy laboriosa lo preferimos así, ya que de este modo conservamos la personalidad y expresividad de un trazo gestual directo e intervenimos sobre las manchas de tinta efectuando *grattage* para eliminar materia, crear texturas, vacíos etc.

Los fitolitos actúan como positivos, por lo que el negro con el que trabajemos deberá ser necesariamente opaco. Las manchas y grafismos generados para cada fitolito serán insolados sobre la pantalla serigráfica<sup>75</sup> estando esta cubierta de emulsión fotosensible. Posteriormente, la imagen insolada será revelada, definiendo así la superficie de la pantalla por donde la tinta traspasará y se estampará sobre el papel mediante la presión y movimiento ejercidos con una rasqueta.

75. Bastidor metálico de 100x70cm y con una malla de hilos de nailon de 72 puntos.



Fig. 95. Detalle del "Hambre" de *Los cuatro jinetes*.



Fig. 96. Detalle del ángel de *El Cordero Místico y el libro de los siete sellos*.

La estampación ha sido llevada a cabo en el laboratorio de serigrafía de la facultad de San Carlos trabajando simultáneamente con dos pantallas de 100x70cm, en cada una de las cuales cabían dos fotolitos. Este ha sido un proceso lento y farragoso en el que han aparecido constantemente problemas que entorpecen el proceso, como el rápido secado de la tinta sobre la pantalla provocando el taponamiento de sus puntos o la necesidad de extremo cuidado y precisión a la hora de acoplar las distintas tintas o capas que conforman la ilustración.

Por último, algo que caracteriza a nuestras láminas es la inclusión de imitación de pan de oro, llamado "oro falso", tratándose de finas láminas de una aleación de cobre, estaño o zinc de precio asequible. Este requiere una aplicación delicada y controlada sobre barniz mordiente. Eventualmente se han añadido detalles con *Posca* dorado, blanco o negro para corregir defectos de la imagen o añadir sutiles detalles.

### 3.3.4. Relación con la técnica

Existen incontables grabados y pinturas de temática bíblica y particularmente apocalíptica. Sin embargo, en nuestra investigación aún no hemos llegado a conocer obras de esta materia realizadas en serigrafía, aunque no dudamos de su existencia.

La estética que más popularmente se trabaja con esta técnica suele ser un trabajo bastante purista y sintético a tintas planas, orientado a la publicidad y al diseño. En nuestras ilustraciones, hemos empleado un lenguaje gráfico que combina la línea fina, la mancha y tramas en positivo y en negativo, generando un resultado más complejo. Podríamos decir que una peculiaridad de este proyecto es que imágenes de estilo clásico y de tal temática han sido extrapoladas a una técnica contemporánea.

El trabajo con tintas planas al que subordina la serigrafía naturalmente limita el cromatismo, no obstante hemos podido comprobar durante el camino que esta reducción cromática beneficia al proyecto, ya que permite una mayor focalización en la esencia de la imagen y en su simbología y favorece su asimilación más directa y efectiva. La reducción cromática también ayuda a que no pierdan protagonismo aspectos dibujísticos como la variedad de grafismos y texturas que confieren personalidad a la obra.

Por último, aunque las distintas ilustraciones de *Delirium Finis* fueron concebidas inicialmente como obra única, a raíz de las charlas con el tutor nos pareció una buena idea llevar el proyecto a la comercialización y generar una edición limitada, pudiendo de este modo aprovechar la reproductibilidad que nos permite la serigrafía y el banco de fotolitos generado. A pesar de tratarse



Fig. 97. Detalle de pan de oro de *La Mujer y el dragón*



Fig. 98. Detalle de pan de oro de *La Siega y la Vendimia*



Fig. 99. Detalle de *Las siete trompetas*.

de obra seriada, las láminas mantienen su carácter único y el “encanto” de la imperfección que define el trabajo manual. Por ejemplo, la aplicación del pan de oro supone la intervención directa del artista en cada pieza.

La resultante combinación de la técnica, materiales y soporte escogidos ofrecen una experiencia sensorial original y muy táctil. Esto da una personalidad cálida a la obra en tanto que dialoga de manera más cercana con el observador. No estamos ante una técnica impersonal o automatizada, como sería la impresión digital, sino que cada imagen ha sido producida e intervenida, cada ilustración presenta una textura y un cuerpo propios.

## 4. CONCLUSIONES

Los objetivos planteados han sido en gran medida alcanzados. Hemos concebido, producido y seriado una serie de siete ilustraciones que marcan algunos de los tiempos más significativos del Apocalipsis. Somos conscientes de que algunas obras funcionan mejor que otras; pero en general, también consideramos que el lenguaje gráfico por el que se ha apostado ha funcionado y que hemos logrado, a pesar de la complicación del trabajo con tintas planas y de las trabas encontradas en la serigrafía, que la imagen final se lea como tal: como una ilustración coherente y cohesionada que cuenta algo, por críptico que ello sea.

Dentro de los límites del proyecto, hemos conseguido llevar una investigación bastante extensa que ha dado sus frutos y que será continuada y ampliada. A pesar de haber iniciado el proyecto, inevitablemente, con el prejuicio de que la revisión de este texto y esta materia están obsoletos a día de hoy, en este ahondamiento hemos conocido numerosos autores que tratan estos temas, así como artistas contemporáneos que comparten inquietudes similares y que en su producción se mueven en este territorio. Hemos ampliado considerablemente nuestra cultura visual y formación iconográfica y hemos ensanchado nuestros propios horizontes.

En las imágenes creadas, hemos procurado mantener fidelidad con respecto al texto, aunque también hemos añadido el ingrediente esencial de la propia asimilación e interpretación subjetiva del texto y la reinterpretación de los motivos e iconografía, realizando ocasionalmente alguna modificación en favor de la intención de la imagen. A pesar de las múltiples reacciones, interpretaciones y desconcierto general (extrañeza no ha faltado, aunque esta ya venía regalada por el texto) experimentados por los espectadores con los que hemos contado hasta el momento, una parte de ellos han reconocido iconos cristianos en algunas imágenes e intuido su carácter “apocalíptico”,

aun no sabiendo que se trataba del mismo Apocalipsis. Somos conscientes, no obstante, de que los objetivos que dependen de la subjetividad y juicio particulares del espectador quedan abiertos a tantas y tan diversas opiniones como personas miren la obra.

Concluimos, por supuesto, que todos aquellos consejos y aportaciones recibidos por parte del tutor y de los compañeros, así como el ejercicio de la autocrítica, han permitido al proyecto crecer.

Aún concluyendo por el momento la serie, este trabajo queda en cierto modo abierto y me gustaría en un futuro próximo continuarlo, entre otros motivos, porque tanto en los cuadernos de bocetos como “en el tintero” quedaron muchas ideas que me gustaría ver tomar forma. Por supuesto, todo el trabajo de investigación y lecturas aquí realizados serán enriquecedores en el desarrollo de la futura novela gráfica.

Como conclusión final, estas ilustraciones suponen una positiva ampliación de portfolio y conseguir su venta constituye un buen ejercicio de autopromoción. En esta línea, ha sido considerada así mismo la posibilidad de llevar la obra a pequeñas galerías en una tentativa de llegar a exponer y así conseguir comenzar a dar a conocer mi trabajo.



## 5. BIBLIOGRAFÍA

### LECTURAS

ALIGHIERI, D. *La Divina Comedia*. Edición de Giorgio Petrocchi. Traducción y notas de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.), 2017

CIRLOT, V. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2010.

La Santa Biblia. Notas y anejos del Rvdmo. P. Justo Perez de Urbel. Traducción al español de Francisco Cantera Burgos y Jose Manuel Pabón Suarez. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 1967.

JUNG, C. G. *Obra completa. Volumen 9/1: Los arquetipos y el inconsciente colectivo*. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

MAGRITTE, R. *Les Mots et les Images: Choix d'écrits*. (Selección de textos de Éric Clémens a partir de los *Écrits complets* de René Magritte. Paris: Flammarion, 1979) Communauté française de Belgique: Espace Nord, 2012.

PLASENCIA, C; RODRÍGUEZ, S. *El rostro humano: Observación expresiva de la representación facial*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia (UPV), Servicio de publicaciones, 1988.

RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Tomo 1/vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

SAURET, T. (Coord.); VV.AA. *Historia del arte y mujeres*. Málaga: Universidad de Málaga (UMA), Servicio de publicaciones, 1996.

TOMÁS, F. *Escrito, pintado : (dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*, 2ª ed. corr. y aum.. Boadilla del Monte : A. Machado Libros, D.L. 2005.

VV. AA. *El simbolismo : Soñadores y visionarios*. Madrid: J. Tablate Miquis Ediciones, 1984.

VARICHON, A. *Colores: Historia de su significado y fabricación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L, 2009.

WALTHER, I; WOLF, N. *Codices illustres: The world's most famous illuminated manuscripts. 400 to 1600*. köln: Taschen, 2001

WEBER-CAFLISCH, O; CRAMER, P. *Antonio Saura: L'oeuvre Imprimé. Catalogue raisonné*. Genève: Patrick Cramer éditeur, 2000.

### AUDIOVISUALES

DEREN, M. (dir.) *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. [documental]. EEUU, 1985

CHAMPAN, B; HICKNER, S. WELLS, S. (dir.) *El príncipe de egipto*. [película]. EEUU: Dreamworks Animation, 1998

### REVISTAS, REVISTAS ONLINE Y CATÁLOGOS

*Cy Twombly au Centre Pompidou. Beaux-Arts & Cie*. Issy-des.Moulineaux: Beaux Arts éditions, 2016. ISBN: 979-1-02040 -293-6

EZCURDIA, J. Modernidad y barbarie en el pensamiento de CG Jung. En: *Valenciana. Estudios de filosofía y letras*. México: Universidad de Guanajuato, 2009. pp.169-195. Disponible en: <[www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/issue/download/21/18](http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/issue/download/21/18)>

GAUTHIER, F. Mauss et la religion. L'héritage de Mauss chez Lévi-Strauss et Bataille (et leur dépassement par Mauss). *Revue du MAUSS* 2010/2 (n° 36), pp. 111 à 123. Disponible en: <<https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2010-2-page-111.htm>>

GONZÁLEZ, I. *El Tetramorfo*. En: *Revista Digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid, vol. III, no 5, 2011, pp. 61-73. 61 e-ISSN: 2254-853X. Disponible en: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20Tetramorfo.pdf>>

MAUSS, M. Esquisse d'une théorie générale de la magie. Artículo originalmente publicado en: *L'Année Sociologique* (1902-1903), en colaboración con HUBERT, H. Edición electrónica realizada por Jean-Marie Tremblay, 2002. Disponible en: <[http://misraim3.free.fr/divers/esquisse\\_d\\_une\\_theorie.pdf](http://misraim3.free.fr/divers/esquisse_d_une_theorie.pdf)>

NARDIN, M. L'Apocalypse revisitée. *Nouvelle revue théologique*. 2007/3. Tomo 129, pp. 371-387, ISSN 0029-4845. Disponible en: <<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-theologique-2007-3-page-371.htm>>

M. MOLEIRO. *Apocalipsis flamenco: El único Apocalipsis flamenco ilustrado* [pdf]. Barcelona: M. Moleiro Editor, S.A.

MUSÉE DES BEAUX ARTS DE BORDEAUX. *Le Symbolisme Russe* [catálogo]. Balma: Musée des Beaux arts de Bordeaux, BERNADAC. M.L; GARCIA, F. (Coord. editorial), 2000

QUERCY, P. Sur un mécanisme des visions mystiques: L' hallucination mé-testhésique. *Annales médico-psychologiques* (Paris), EDITORIAL XVe série, 93e année, tome deuxième, 1935. Disponible en:<<http://www.histoirede-lafolie.fr/psychiatrie-neurologie/sur-un-mecanisme-des-visions-mystiques-par-pierre-quercy-1944>>

SANMARTÍN, B. En torno al arte y las visionarias. *MEDIEVALIA*. Barcelona: Institut d'Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, Vol.18/2, p.p. 357-367, ISSN: 0211-3473 (papel) 2014-8410 (digital)

STANISLAS, G. À propos d'un ouvrage récent sur l'Apocalypse. *Revue des Sciences Religieuses*, tomo 38, fascículo 1, 1964, pp. 71-92. Disponible en: <<https://doi.org/10.3406/rscir.1964.2374>> <[https://www.persee.fr/doc/rscir\\_0035-2217\\_1964\\_num\\_38\\_1\\_2374](https://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1964_num_38_1_2374)>

TORRES, R. Ecce Agnus Dei Tollit Peccata Mundi: Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media. En: *Hispania Sacra*, LXV Extra I, 2013, pp. 49-93, e-ISSN: 1988-4265. Disponible en: <<http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewFile/347/348>>

## NOVELA GRÁFICA

AULADELL, P. *El paraíso perdido* (de *Paradise Lost*, John Milton). Madrid: Editorial Sexto Piso , 2015

FERRY, L; BRUNEAU, C; TARANZANO, P. "L' Iliade:1/3 la pomme de la discorde". *La sagesse des mythes*. Grenoble: Éditions Glénat, 2016

FERRY, L; BRUNEAU, C; BAIGUERA, G. "Prométhée et la boîte de Pandora". *La sagesse des mythes*. Grenoble: Éditions Glénat, 2016 Clotilde

RAULE; IBAÑEZ, R. "In Vino Veritas". *Vinomics: Relatos gráficos con sabor a buen vino*. Barcelona: Norma Editorial. 2018



## TESIS

ALONSO, J. A. *Estudio de los Topoi en el poema irlandés ‘La visión de Tundall’ y en los poemas ingleses ‘El purgatorio de San Patricio’ o ‘Sir Owain’ y ‘El espíritu de Guy’ en el marco de la literatura inglesa e irlandesa de visión del cielo, infierno y purgatorio de los siglos VIII al XV*. [tesis doctoral]. Instituto Universitario de Estudios Irlandeses, Universidad de A Coruña, 2012.

Disponible en: <<http://hdl.handle.net/2183/10066>>

## OTRAS CONSULTAS WEB

Arscultures: *calaix de sastre dedicat a la cultura*. Blog de cultura y arte. Disponible en: <<https://antoniripollblog.wordpress.com/2018/01/16/els-quatre-rius-del-paradis/>>

Biblioteca Digital Mundial. Disponible en: <<https://www.wdl.org/es/item/4106/>>

Diccionario Bíblico: Wikicristiano.org. Disponible en: <<https://www.wikicristiano.org>>

IZQUIERDO, C. *La “formidable cuestión” de la conciencia divina de Jesús*. Universidad de Navarra, 2003. Disponible en: <<https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/scripta-theologica/.../13587>>

Pseudo Dionisio Areopagita. Obras completas [pdf]. Disponible en: <<https://bibliotecadeespiritualidadymeditacion.files.wordpress.com/2017/08/obras-completas-del-pseudo-dionisio-areopagita.pdf>>

SANTA HILDEGARDA DE BINGEN. *Liber Divinorum Operum* (Libro de las Obras Divinas). Traducción del latín y notas: Rafael Renedo. 2007. Publicado en Febrero de 2013 en: <<http://www.hildegardiana.es/32divope.html>>

Santa Teresa de Jesús. *El Libro de la Vida*. Disponible en: <<http://www.santateresadejesus.com/vida-capitulos-26-al-30/>>

VON BALTHASAR, H.U. *Fides Christi. Sponsa Verbi: Ensayos teológicos II*. Madrid, 1965. Disponible en: <<https://books.google.es/books?id=NZOvW2O9HmIC&pg=PA78&lpg=PA78&dq=el+éxtasis+del+eros+divino+fuera+de+s%C3%AD+mismo,+en+el+que+Dios+se+entrega+y+conf%C3%ADa+al+mundo&source=bl&ots=iLyecFUXrU&sig=k8whPgd34nUr6kGo7kDpX3ysDFo&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwj78OK60t7eAhVEzBoKHR3PBVkJQ6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=el%20éxtasis%20del%20eros%20divino%20fuera%20de%20s%C3%AD%20mismo%2C%20en%20el%20que%20Dios%20se%20entrega%20y%20conf%C3%ADa%20al%20mundo&f=false>>

Wikiart: Visual Arts Encyclopedia. Disponible en: <<https://www.wikiart.org>>

## 6. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Página de bocetos.....	10
Fig. 2. Página de bocetos. Estudio del movimiento de alas.....	10
Fig. 3. Página de bocetos. Pruebas de color.....	11
Fig. 4. Detalle de fotolito.....	11
Fig. 5. <i>San Juan devorando el libro presentado por el ángel</i> . Albertch Durer. Xilografía de la serie el Apocalipsis. 1498.....	13
Fig. 6. <i>La virgen coronada: una visión de Juan</i> . Gustave Doré. Grabado de La Biblia. 1866.....	14
Fig. 7. Detalle de <i>La Caída de los ángeles rebeldes</i> . Pieter Brueghel el Viejo. Óleo sobre tabla. 1562.....	15
Fig. 8. <i>Let's celebrate la fin du monde</i> . Nikolai Tolmachev. Acuarela. 2017.....	15
Fig. 9. Fragmento de la tabla central del <i>Tríptico del Juicio Final</i> . Hans Memling. Óleo sobre tabla. 1467-7141.....	16
Fig. 10. Página de <i>In Vino Veritas</i> . Raule y Roger Ibáñez. <i>Vinomics</i> . 2018.....	17
Fig. 11. <i>Crucifixión</i> . Antonio Saura. Óleo sobre lienzo. 1979 .....	17
Fig. 12. <i>Vengeance of Achilles. Fifty days at Iliam</i> . Cy Twombly. Óleo sobre lienzo. 1978.....	18
Fig. 13. MET gala 2018. Alessandro Michele, Lana del Rey y Jared Leto, luciendo los diseños de Gucci.....	18
Fig. 14. Ilustración para <i>Gucci Hallucination</i> inspirada en el Jardín de las Delicias. Ignasi Monreal. 2018.....	18
Fig. 15. <i>El sacrificio de Isaac</i> . Caravaggio. Óleo sobre lienzo. 1603.....	19
Fig. 16. <i>Demonio volando</i> . Mikhaïl Vrubel. 1891.....	20
Fig. 17. <i>El demonio derribado</i> . Mikhaïl Vrubel. Óleo sobre lienzo. 1902.....	20
Fig. 18. Detalle del <i>Juicio Universal</i> . Miguel Ángel Buonarroti. Fresco. Capilla Sixtina, Vaticano. 1537-1541.....	21
Fig. 19. <i>El éxtasis de Santa Teresa</i> . Bernini. Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma. 1645-1652.....	21
Fig. 20. <i>El espíritu del mundo y la rueda</i> , fol. 9. Segunda visión de la primera parte del <i>Liber divinatorum operum</i> . Hildegard von Bingen. s. XIII.....	22
Fig. 21. <i>Beatrice Addressing Dante from the Car</i> . Ilustración para <i>La Divina Comedia</i> . William Blake, 1824-1827.....	22
Fig. 22. Paraíso, canto XXXI. La Divina Comedia. Gustave Doré. Grabado. 1861.....	22
Fig. 23. <i>La noche</i> . Ferdinand Hodler. Óleo sobre lienzo. 1890.....	22
Fig. 24. <i>L'étoile du matin</i> , p. 3/4. 2017.....	23
Fig. 25. <i>L'étoile du matin</i> , p. 4/4. 2017.....	23
Fig. 26. <i>Storyboard Apocalipsis 4</i> . p. 5/11 . 2017.....	24
Fig. 27. <i>Storyboard Apocalipsis 4</i> . p. 6/11 . 2017.....	24
Fig. 28. <i>Tríptico de San Juan Bautista y San Juan Evangelista</i> . Hans Memling. Óleo sobre tabla. 1474-1479.....	25
Fig. 29. El sexto sello, Revelación 6:12-17. Miniatura del <i>Douce Apocalyps</i> 1270-1274.....	27
Fig. 30. <i>San Juan Bautista</i> . Leonardo da Vinci. Óleo sobre tabla. C. 1508-1513.....	28
Fig. 31. Fotografía para <i>Bohemian Rhapsody</i> . Queen. 1975.....	28
Fig. 32. Detalles de <i>The Fire that Consumes All before It. Fifty days at Iliam</i> . Cy Twombly. Óleo sobre lienzo. 1978.....	29

Fig. 33. Página de <i>El Paraíso Perdido</i> . Pablo Auladell. 2015.....	29
Fig. 34. Friso de Beethoven. Gustav Klimt. 1902.....	30
Fig. 35. Fotograma de la animación de <i>Saturn Barz</i> , Gorillaz. 2017.....	31
Fig. 36. Ilustración de Kevin Finney. 2016.....	31
Fig. 37. Página de <i>L' Illiade: la pomme de la discorde. La Sagesse des mythes</i> . 2016.....	31
Fig. 38. Ilustración de Yuko Shimizu. Portada de <i>Monstruous Affections</i> , 2014.....	31
Fig. 39. <i>Däumelinchen</i> . Thomke Meyer. Ilustración digital. 2018.....	32
Fig. 40. Viñeta de <i>Watchmen</i> . Alan Moore; dibujante Dave Gibbons. 1986.....	32
Fig. 41. Fotograma de <i>Divine Horsemen. The living Gods of Haiti</i> . 1985.....	32
Fig. 42. <i>Head of Christ</i> . Albrecht Dürer. 1503.....	33
Fig. 43. Bocetos para la ilustración del <i>Cordero Místico</i> .....	33
Fig. 44. <i>El Cordero místico y el libro de los siete sellos</i> . María Peris. 2018.....	34
Fig. 45. <i>Serafin</i> . Victor Vasnetsov. Gouache y acuarela sobre papel. 1885-1896.....	35
Fig. 46. Arcano mayor XXI, <i>El Mundo</i> . Tarot de Marseille. François Chosson. 1736.....	35
Fig. 47. Detalle de la Puerta de Ishtar, una de las puertas de la antigua muralla interior de Babilonia, construida en el 575 a.C. Museo del Pérgamo, Berlín, desde 1930.....	35
Fig. 48. Fragmento de página 11/11 del <i>storyboard</i> del Apocalipsis. 2017.....	36
Fig. 49. Detalle del panel central del <i>Político de Gante</i> . Jan van Eyck. Óleo sobre tabla. 1432...36	36
Fig. 50. Páginas de <i>El Paraíso perdido</i> . Pablo Auladell. 2015.....	36
Fig. 51. <i>Los cuatro jinetes</i> . María Peris. 2018.....	37
Fig. 52. Boceto para la ilustración de <i>Los cuatro jinetes</i> .....	38
Fig. 53. <i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i> . Viktor Vasnetsov. Óleo sobre lienzo. c1887.....	38
Fig. 54. Primer jinete del Apocalipsis, <i>storyboard</i> para <i>Rhinestone eyes</i> , Gorillaz. Jamie Hewlett. 2010.....	39
Fig. 55. Una visión de la muerte. La Biblia. Gustave Doré. Grabado. 1886.....	39
Fig. 56. Arcano mayor XX, <i>El Juicio</i> . Tarot de Marseille.....	39
Fig. 57. <i>Las siete trompetas</i> . María Peris. 2018.....	40
Fig. 58. Purgatorio, canto XXX. Gustave Doré. Grabado. 1861.....	41
Fig. 59. <i>Ángel</i> . Rafael Sanzio. Óleo sobre tabla. 1501.....	41
Fig. 60. <i>La Mujer y el dragón</i> . María Peris. 2018.....	42
Fig. 61. Bocetos para <i>La Mujer y el dragón</i> : pruebas de rostros y coronas.....	43
Fig. 62. <i>Voluptuosidad</i> . Jean-Baptiste Greuze. Óleo sobre lienzo. 1789-1790.....	43
Fig. 63. Detalle de <i>El nacimiento de Venus</i> . Botticelli. Temple sobre lienzo. 1484-1486.....	44
Fig. 64. <i>Venus</i> . Cy Twombly. Pastel de óleo, grafito y collage sobre papel. 1975.....	44
Fig. 65. <i>Diana cazadora</i> . Primera escuela de Fontainebleau. Óleo sobre madera. 1550-1560...45	45
Fig. 66. <i>Inmaculada Concepción</i> . Fray Juan Sánchez Cotán. Óleo sobre lienzo. 1617-1618.....	45
Fig. 67. <i>Dánae recibiendo la lluvia de oro</i> . Tiziano. Óleo sobre lienzo. 1560 - 1565.....	46
Fig. 68. <i>El Gran Dragón Rojo y la Mujer revestida con el sol</i> . William Blake. Acuarela. c.1806-180.....	46
Fig. 69. Boceto de <i>La Siega y la Vendimia</i> .....	46
Fig. 70. <i>La Siega y la Vendimia</i> . María Peris. 2018.....	47
Fig. 71. Fragmento del <i>Día del Juicio Final</i> . Victor Vasnetsov. Fresco. 1895-1896.....	48
Fig. 72. <i>Liber divinatorum operum</i> , fol. 1. Primera visión de la primera parte. Hildegard von Bingen. s. XIII.....	48
Fig. 73. <i>El Mensaje de la siega y la Vendimia</i> . Apocalipsis de Bamberg. s XI.....	49
Fig. 74. Beato de Lorvao, fol. 172, siglo XII.....	49
Fig. 75. <i>Babilonia, Purpurata Meretrix</i> . María Peris. 2018.....	50
Fig. 76. <i>Babilonia, Magna Meretrix</i> . María Peris. 2018.....	51
Fig. 77. <i>La caída de Babilonia</i> . Gustave Doré. Grabado. 1886.....	52
Fig. 78. Detalle del busto de Babilonia.....	52
Fig. 79. Detalle de los humos de la copa con sangre de los profetas.....	53

Fig. 80. <i>La Ramera de Babilonia</i> , fol. 43, Apocalipsis de Bamberg. s. XI.....	53
Fig. 81. <i>Bacchanalia Fall (5 Days in November, Roma)</i> . Collage, pastel de óleo, cera, grafito y gouache sobre papel. 1977.....	53
Fig. 82. <i>Brutalidad</i> . Fernand Khnopff. Pastel, lápiz y acuarela sobre papel. 1885.....	54
Fig. 83. Pequeño esbozo para <i>El Jinete del caballo blanco</i> .....	54
Fig. 84. <i>El Jinete del caballo blanco</i> . María Peris. 2018.....	55
Fig. 85. <i>Cristo Vencedor con siete jinetes</i> Beato de Osma. s. X .....	56
Fig. 86. Boceto del rostro de Jesucristo.....	56
Fig. 87. Detalle del panel central superior del <i>Políptico de Gante</i> . Jan van Eyck. Óleo sobre tabla. 1432.....	56
Fig. 88. Símbolo del monarca Luís XIV. Entrada del Palacio de Versailles.....	57
Fig. 89. <i>Napoleón cruzando los Alpes</i> . Jacques-Louis David. Óleo sobre lienzo. 1801.....	57
Fig. 90. <i>The Sun at his Eastern Gate</i> . William Blake. Acuarela. 1816-1620.....	57
Fig. 91. Fitolito de la tinta roja, <i>Las siete trompetas</i> . (Fragmento).....	58
Fig. 92. Fitolito de la tinta ocre, <i>La Siega y la Vendimia</i> . (Detalle).....	58
Fig. 93. Fitolito de la tinta teja, <i>Los cuatro jinetes</i> . (Detalle).....	58
Fig. 94. Superposición de los tres fitolitos de <i>El jinete del caballo blanco</i> (Fragmento).....	58
Fig. 95. Detalle del "Hambre" de <i>Los cuatro jinetes</i> .....	59
Fig. 96. Detalle del ángel de <i>El Cordero Místico y el libro de los siete sellos</i> .....	59
Fig. 97. Detalle de pan de oro de <i>La Mujer y el dragón</i> .....	60
Fig. 98. Detalle de pan de oro de <i>La Siega y la Vendimia</i> .....	60
Fig. 99. Detalle de <i>Las siete trompetas</i> .....	60

## 7. ANEXOS

En estos anexos adjuntamos una compilación de bocetos que reflejan la *lluvia de ideas*, la búsqueda de imágenes, planos, composiciones, colores, personajes, etc, llevada a cabo para finalmente extraer las ilustraciones definitivas. Entre estos bocetos, también se encuentran algunos de aquellos que formaban parte del primer imaginario ideado, compuesto por más ilustraciones que no han sido ejecutadas. Este trabajo ha sido, como decíamos en la memoria, una etapa esencial del desarrollo.

De la inquietud y gusto por esta investigación, adelantamos que esta va a ser continuada. Exponemos bocetos en proceso para nuevas ilustraciones, todavía no realizadas, que completarán a las siete principales actuando como *estrofas* intermedias entre cada una de ellas, abriendo y cerrando la serie. Estas pequeñas futuras ilustraciones complementarias están concebidas como láminas de tamaño aproximado de A3, construidas con una única tinta gris grafito sobre cartulina blanca.

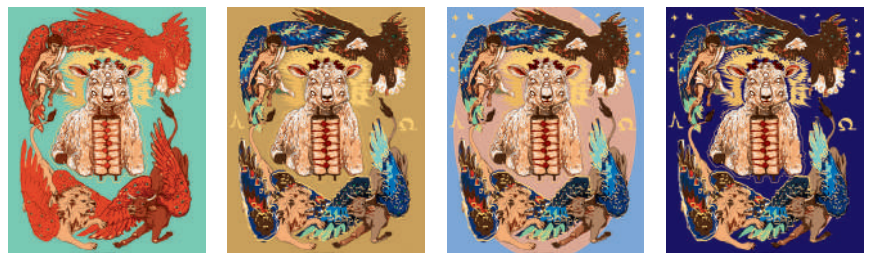
Así mismo, como decíamos anteriormente, ofrecemos los textos originales a los que nos hemos enfrentado de primera mano (no aquellos que acompañarán a las ilustraciones, sino aquellos que literalmente hemos ilustrado).

## 7.1. El Cordero Místico y el libro de los siete sellos

### Texto ilustrado

*Al punto quedé en inspiración, y he aquí que en el cielo estaba puesto un trono, y alguien sentado en él[...]; y en medio y rodeando al trono cuatro seres vivos llenos de ojos, por delante y por detrás. Y el primer animal era semejante a león, y el segundo semejante a novillo, y el tercero tenía aspecto como de hombre y el cuarto era semejante a águila en vuelo. Y los cuatro seres vivos tenían cada uno de ellos seis alas; en torno y por dentro están repletos de ojos[...]. (Ap 4:2, 4:6-8)*

*Y vi a la derecha del sentado sobre el trono un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos. [...] Y vi en medio del trono y de los siete seres vivos y en mitad de los ancianos un Cordero que estaba como degollado con siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios enviados a toda la tierra. (Ap 5:1, 6)*



## 7.2. Los cuatro jinetes

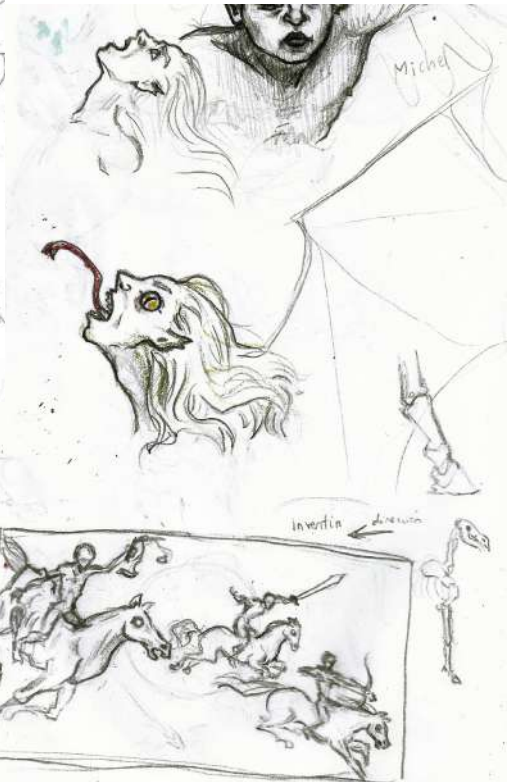
### Texto ilustrado

Y vi, y se mostró un caballo blanco, y el montado sobre él tenía un arco, y le fue dada una corona y salió venciendo y para vencer.

Y salió otro caballo, éste alazano, y al montado en él le fue dado el llevarse la paz de la tierra y que se degollasen unos a otros, y le fue entregada una gran espada.

Y vi, y se mostró un caballo negro, y el montado en él tenía una balanza en su mano. Y como oí una voz en mitad de los cuatro seres vivos que decía: "Un cuartillo de trigo por un denario, y tres cuartillos de cebada por un denario; pero no estropeéis ni el vino ni el aceite."

Y vi, y se mostró un caballo de color verde pálido, y el montado sobre él tenía por nombre "Muerte", y el infierno iba con él y se le dio potestad sobre la cuarta parte de la tierra para que matasen con el cuchillo, con el hambre y con la mortandad y por medio de las fieras de la tierra. (Ap 6: 2-8)



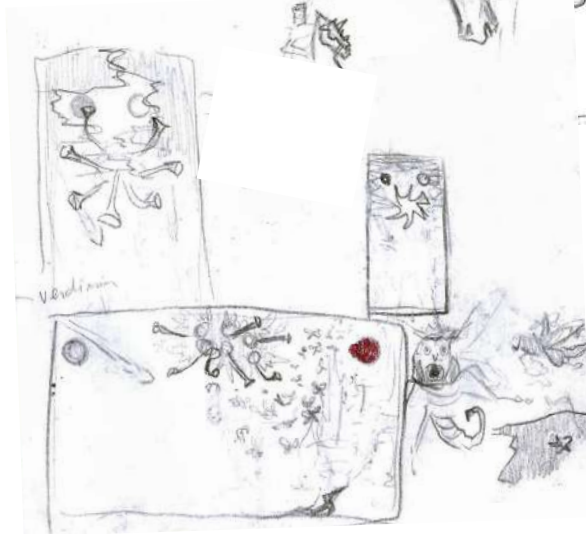
### 7.3. Las siete trompetas

Texto ilustrado

Y vi a los siete ángeles que están en la presencia de Dios, a los que fueron entregadas siete trompetas.

(Ap 8:2)

(Leer Apocalipsis 8 y 9 completos para conocer qué sucede con cada trompeta)



#### 7.4. La Mujer y el dragón

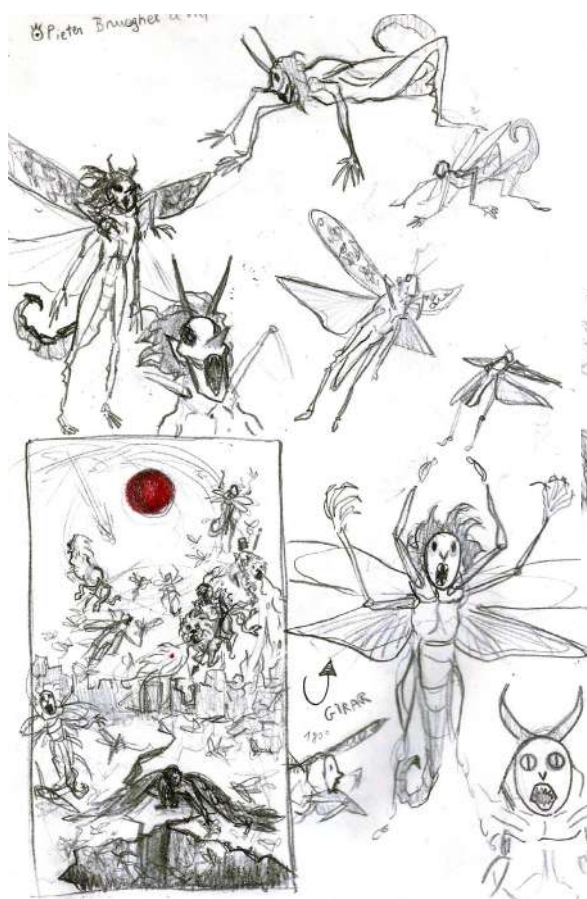
Texto ilustrado

Y fue vista una gran señal en el cielo, una mujer revestida del sol con la luna bajo sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Y estaba encinta, y gritaba dolorida con los tormentos del parto. Y se mostró otro signo en el cielo, y he aquí un gran dragón rojo con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabeza, siete diademas, y que su cola arrastra a la tercera parte de los astros del cielo y los derribó sobre la tierra. Y el dragón se puso en frente de la mujer que estaba para dar a luz a fin de devorar a la criatura cuando aquélla pariese. Y dió a luz a un hijo varón que había de apacentar todas las razas con vara de hierro. Y ese hijito suyo fue arrebatado hacia Dios y hacia su trono. (Ap 12: 1-5)





7.5. Bocetos para la lucha de Miguel contra Lucifer y la plaga de langostas



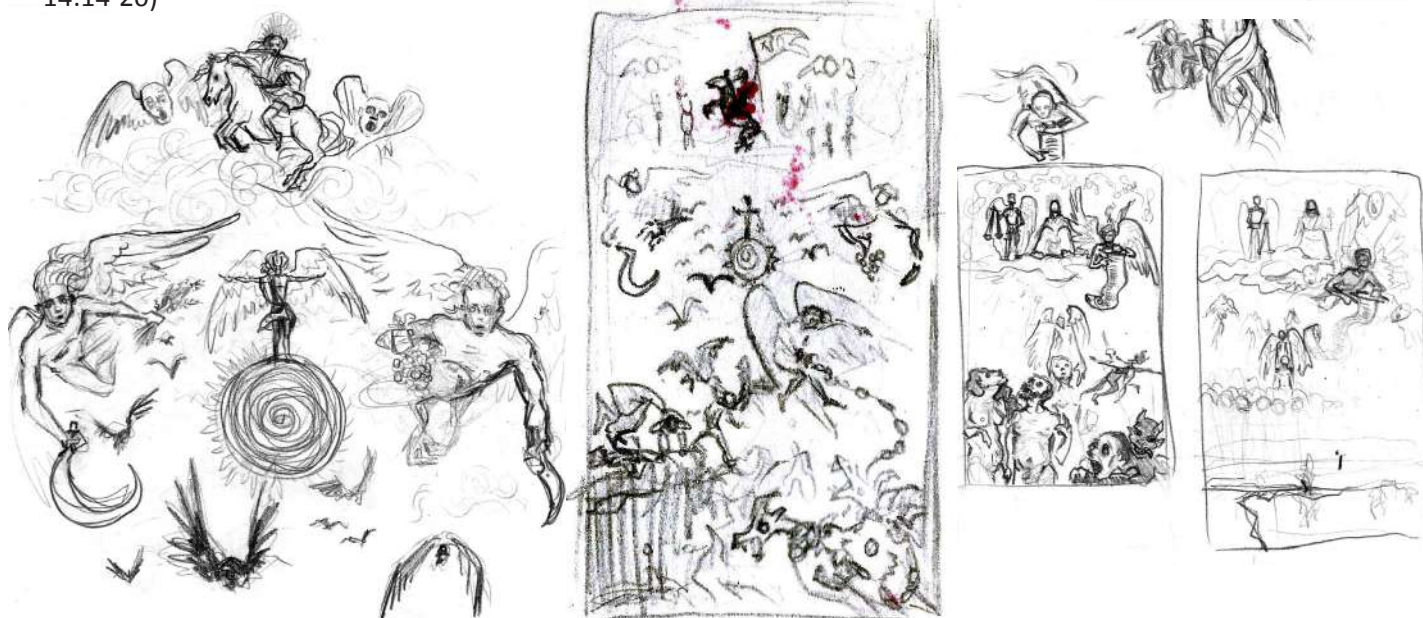
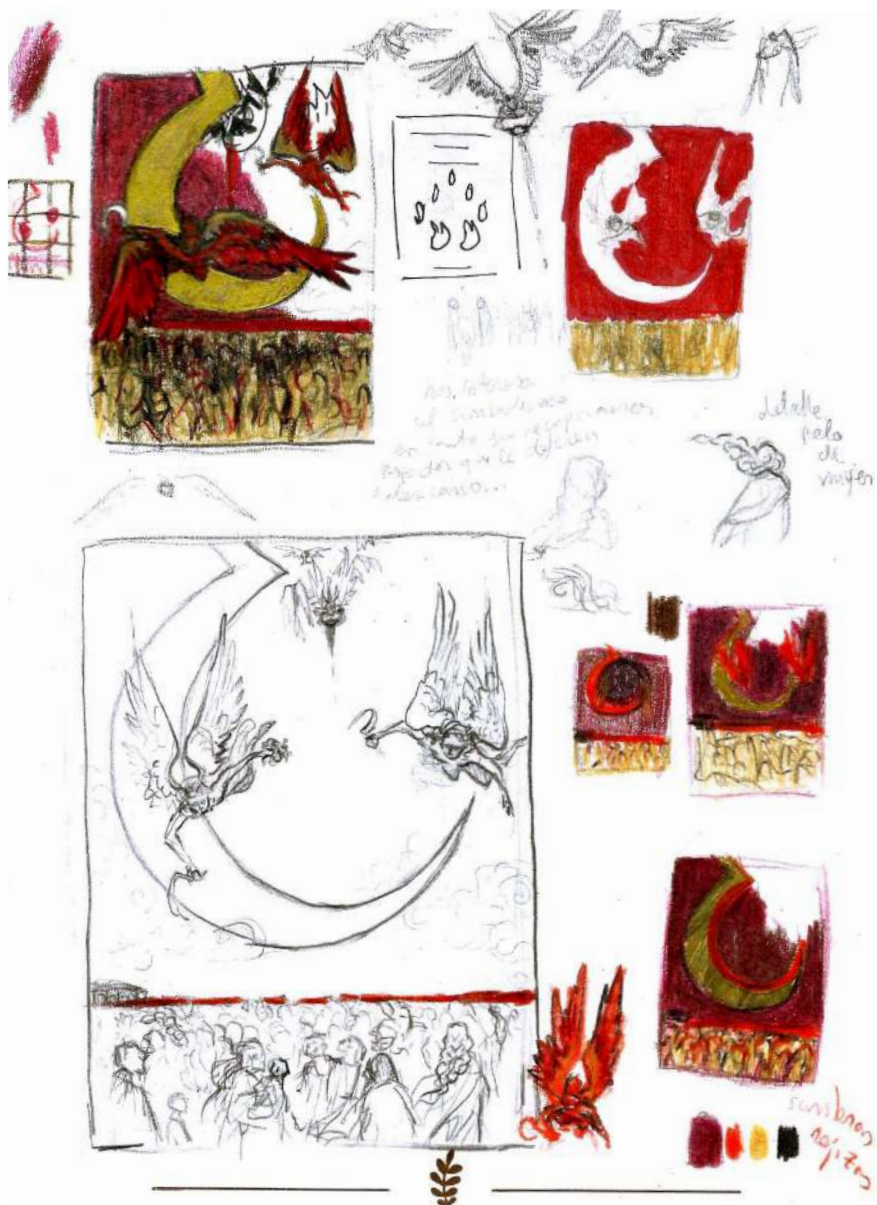
Ap 9 -> 5º trompeta  
 A 12 -> destino diablo  
 Ap 16 - copas i ra  
 1. alca  
 2. man sanga  
 3. asin y furo  
 4. sol -> guerra hombre  
 5. toro kolin tinidos  
 6. Eufros de acan  
 7. al...  
 opaco



## 7.6. La Siega y la Vendimia

### Texto ilustrado

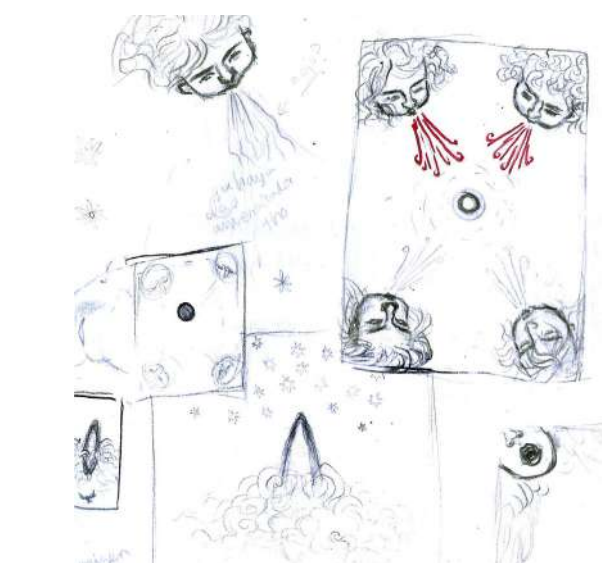
Y vi, y he aquí una nube blanca, y posado en la nube alguien con la semejanza del Hijo del hombre que tenía en su cabeza una corona de oro y en su mano una hoz bien aguzada. Y salió otro ángel del templo gritando con voz recia al posado sobre la nube: "Manda tu hoz y siega, porque vino la hora de segar, ya que se secó la cosecha de la tierra." Y echó el posado sobre la nube su hoz sobre la tierra, y la tierra fue segada. Y otro ángel salió del templo del cielo, también con una hoz aguzada. Y otro ángel salió del altar, que tenía potestad sobre el fuego, y gritó con voz recia al que llevaba la hoz aguzada diciéndole: "Manda tu hoz aguzada y cosecha los racimos de la viña de la tierra porque maduraron ya las uvas de ella". Y echó el ángel su hoz a la tierra y vendimió la viña de la tierra, y la echó en el lagar grande de la cólera de Dios. Y se pisó el lagar fuera de la ciudad, y salió sangre del lagar hasta los bocados de los caballos en una distancia de mil seiscientos estadios. (Ap 14:14-20)



7.7. Otros motivos para nuevas ilustraciones

El ángel con el arcoiris sobre su cabeza

El ángel de pie en el sol



Los ángeles de los cuatro ángulos de la tierra, con los cuatro vientos

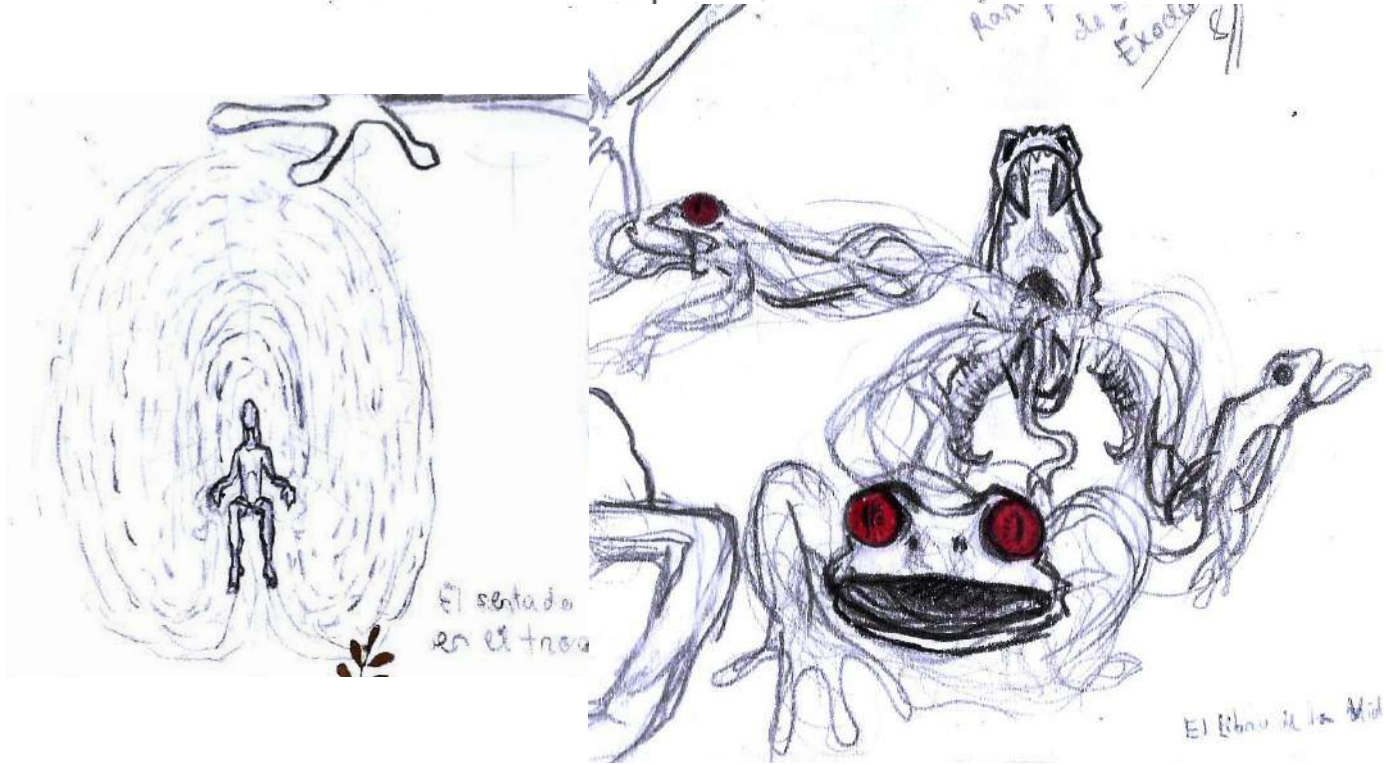
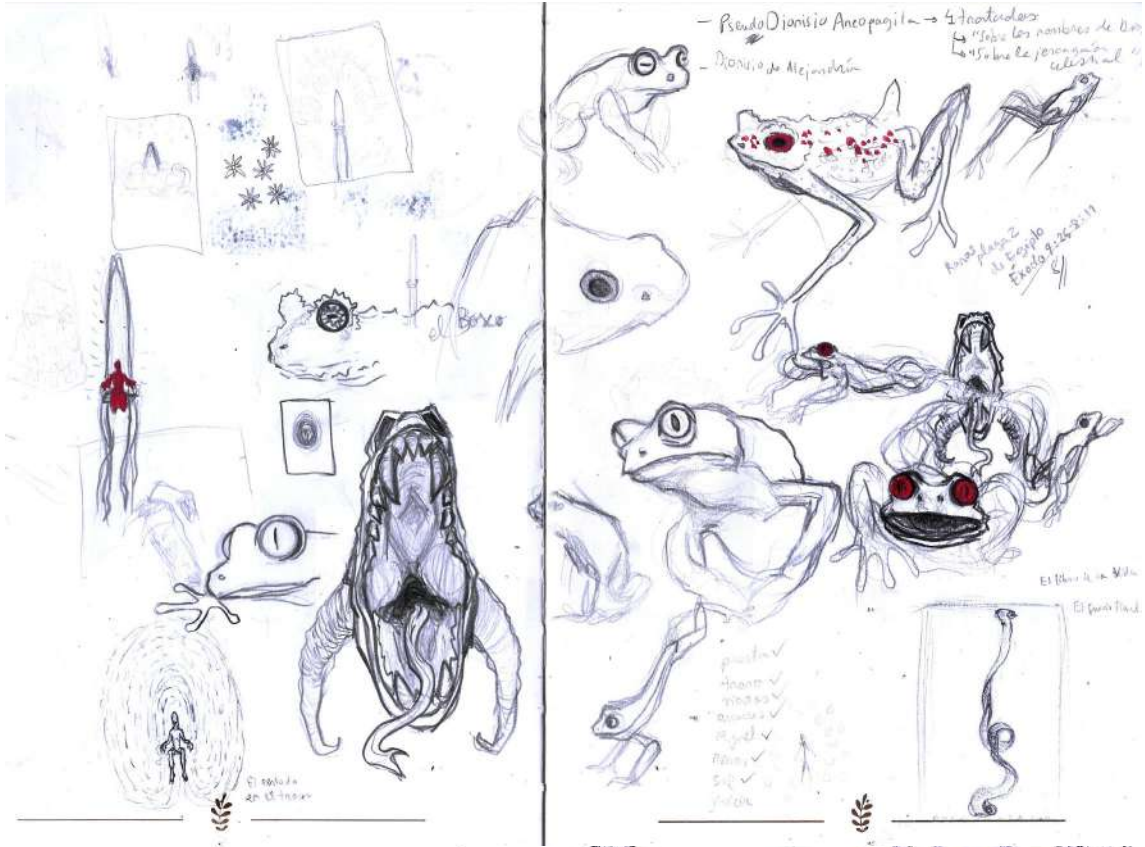


La puerta abierta en el cielo

Anunciación (no pertenece al Apocalipsis)

El sentado en el trono

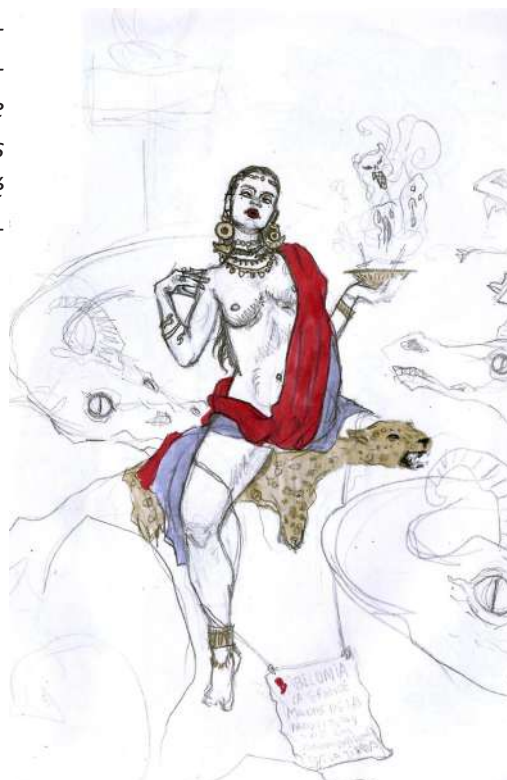
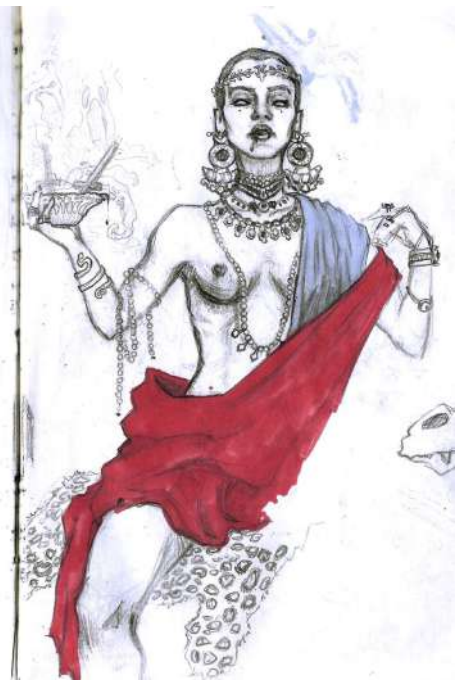
Los tres espíritus inmundos a manera de ranas



## 7.8. Babilonia, Magna Meretrix

Texto ilustrado

Y vino uno de los siete ángeles que tenían las siete páteras, y habló conmigo diciendo: "Ven aquí y te manifestaré el juicio de la gran prostituta que está sentada sobre muchas aguas; con la cual fornicaron los reyes de la tierra, y se emborracharon los habitantes de ella con el vino de su fornicio." Y me llevó en espíritu al desierto. Y vi una mujer montada sobre una bestia de color escarlata, rebotante de nombres de blasfemia, con siete cabezas y diez cuernos. Y la mujer estaba vestida de púrpura y escarlata y aderezada con oro y piedras preciosas y perlas, y tenía en su mano un áureo vaso rebotante de abominaciones e impurezas de su fornicación. Y sobre su frente un nombre escrito, un misterio: BABILONIA LA GRANDE, LA MADRE DRE LAS PROSTITUTAS Y DE LAS ABOMINACIONES DE LA TIERRA. Y vi a la mujer embriagada de la sangre de los santos y de la sangre de los testigos de Jesús. Y me extrañé grandemente al verla. (Ap 17:1-6)



### 7.9. El jinete del caballo blanco

Texto ilustrado

Y vi el cielo abierto, y he aquí un caballo blanco, y el sentado sobre él llamado Fiel y Verdadero, que juzga y guerrea con justicia. Sus ojos eran como llama de fuego, y sobre su cabeza había muchas diademas. Tenía un nombre escrito que ninguno conoce sino él, y estaba envuelto en un vestido salpicado de sangre, y su nombre se dice el Verbo de Dios. Y los ejércitos del cielo le seguían sobre caballos blancos vestidos de lino fino blanco y limpio. Y de su boca sale una aguda espada para quebrantar con ella a las naciones; y él mismo las apacentará con vara de hierro; y él también pisa el lagar del vino del ardor de la cólera de Dios Todopoderoso. Y tiene en su vestido y en su muslo una palabra escrita: REY DE REYES Y SEÑOR DE SEÑORES.

(Ap: 11-16)

