

## ÍNDICE

---

<b>Introducción</b> .....	1
<b>1. Concepto filosófico</b> .....	5
1.1. Definición.....	5
1.2. Historia del concepto.....	5
1.3. La metafísica en la actualidad .....	6
<b>2. Pintura metafísica</b> .....	8
2.1. Introducción.....	8
2.2. Características .....	10
2.3. Influencias .....	12
2.4. Principales artistas .....	14
<b>3. Nuevos cauces para la Pintura Metafísica</b> .....	23
3.1. Planificación y formalización .....	23
3.2. Procedimientos y técnicas.....	24
3.3. En busca de un nuevo lenguaje metafísico.....	26
3.4. Protocolo de la experiencia .....	31
3.5. Análisis detallado de las obras .....	43
3.6. Fichas técnicas de las obras .....	53
<b>Conclusiones</b> .....	62
<b>Selección de imágenes</b> .....	65
<b>Bibliografía</b> .....	78

## INTRODUCCIÓN

---

Se podría decir, que el comienzo de este proyecto se remonta a varios años atrás, puesto que los planteamientos que deseo exponer, son cuestiones que he ido desarrollando en múltiples ocasiones. Los conceptos metafísicos y existencialistas, fundamentan nuestra percepción de la realidad, tanto en el plano de lo interior, como en el de lo exterior, y estas características siempre han despertado mi interés, ya sea por cuestiones de carácter filosófico, o simplemente, por el mero disfrute de su estética y plástica. En este sentido, podría decir, que ya llevo un largo camino de recopilación de información sobre el tema, tanto a nivel literario, como plástico.

Yo mismo, con el transcurrir de los años, he ido realizando obras con características oníricas y metafísicas, aunque su lenguaje ha estado muy vinculado a autores representativos de estos movimientos, como pueden ser Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst, y muchos otros. Independientemente de su calidad como lenguaje plástico, estas obras, de alguna manera, siguen presentes, pues suponen conceptos, que serán agregados a la totalidad de este proyecto. Además, en este sentido, mi interés se ha basado en continuar esta línea teórica y artística, pero intensificando la complejidad y el grado de profesionalidad, a todos los niveles de desarrollo de la obra; aportando para ello, características más personales y nuevos lenguajes plásticos.

Así, la motivación principal que me lleva a elaborar este proyecto, no es otra que el interés que siempre ha despertado en mí las cuestiones filosóficas relacionadas con el existencialismo; y obviamente, su expresión a través de distintos lenguajes plásticos y artísticos.

Con todo esto, me gustaría comentar que todo este estudio tiene como finalidad, desarrollar pautas expresivas que me ayuden a transmitir

todo este tipo de premisas filosóficas, teniendo en cuenta que su desarrollo no tiene porqué ir acompañado de un tipo de pintura inexpresiva o excesivamente contenida. En realidad, me propongo buscar lenguajes expresivos, en los que la plasticidad, no este supeditada a la simple narración. Para ello, me planteo una serie de premisas, tanto pictóricas como filosóficas, que me lleven a elaborar una obra al respecto, más personal y profesional. Retomar algunos aspectos de la clásica pintura metafísica y de este modo, de alguna manera, intentar construir un lenguaje propio (pictórico y teórico), con el que poder expresar todo este tipo de postulados.

Con esto definido, antes de abordar la elaboración del proyecto, intenté informarme y comprender en su totalidad, el significado del concepto de metafísica. Bien es sabido, que esta palabra se usa frecuentemente para otros fines, ya sea por desconocimiento del tema, o por representar numerosas acepciones en filosofía. Para no caer en desarrollos subjetivos, he recopilado conocimientos, que desgloso en distintos subpuntos. Por un lado, defino el concepto teniendo en cuenta su significado etimológico y conceptual. Seguidamente, hago una relectura de su historia, aclarando los cambios en su concepción, que ha sufrido durante las múltiples variaciones de su significado con el paso de los siglos.

Todo este tipo de información, ha sido de gran utilidad en la elaboración del proyecto, ya que potencia la complejidad de mis planteamientos al respecto. Es fundamental ser conocedor de estos conceptos, puramente teóricos, para desarrollar una obra con un nivel de intelectualidad acorde con las premisas de este master. Es posible pensar, que una excesiva dedicación a estos fines teóricos, puede ensombrecer las actitudes plásticas, pero, en mi opinión, no sólo es necesario, sino que constituye un nuevo horizonte de posibilidades de

expresión, además de dotar a las obras de una mayor rotundidad y seriedad.

Otra pieza clave en todo este proceso, ha sido el estudio de la Pintura Metafísica. El análisis de sus características e influencias, así como de la obra de sus artistas más representativos, será necesario si verdaderamente se quiere profundizar en el tema. Además, su análisis me ha permitido transcribir sus fetiches y métodos más recurrentes, para comprenderlos, y posteriormente cuestionarlos. En función de ellos, me he planteado muchas de las posibilidades que se comentarán en estas páginas.

En lo que respecta al desarrollo del proyecto en sí, independientemente de la información obtenida, he optado por ordenarlo, dividiéndolo en dos vertientes: una teórica y otra práctica. Esta distinción responde a una necesidad de ordenación de los diferentes conceptos que forman el proyecto, y se basan en la planificación y formalización de éstos. Es cierto que los procedimientos y técnicas que deseo aplicar en estos trabajos, están en relación directa con su estética, puesto que forman parte de un todo con sentido. Pero la explicación y justificación de su función es mucho más fácilmente entendible de esta manera, puesto que crea un hilo conductor asimilable y transparente.

Este proceso de planificación, tiene un contenido proyectivo, y por tanto, estará sujeto a múltiples variaciones que tendrán sentido si observamos la disciplina pictórica desde el punto de vista de su evolución. El hecho de lanzar suposiciones, no puede ser el desencadenante de restricciones que dificulten la expansión, y el desarrollo intelectual y plástico, y por tanto, es obvio, que la mejora de las obras se logra mediante la evolución artística.

Una vez expuestas estas hipótesis, realizo una explicación exhaustiva, basada en la experiencia del trabajo pictórico en sí. Este “diario de artista” es de gran utilidad, si queremos comprender todo el proceso de elaboración de la serie de obras. Exponiendo los pensamientos y dificultades que surgen en la práctica artística, se explica múltiples cuestiones que definen el sentido de este proyecto.

Posteriormente a la finalización de las obras, realizo un análisis de las mismas, siguiendo también, un patrón de ordenación conceptual. Así, en estas páginas, trato de comunicar su contenido procedimental, técnico, estético y retórico, con la finalidad de analizar su estructura conceptual y plástica. Este análisis se ve reforzado por la incorporación de unas fichas técnicas, en las que, por medio de tablas explicativas, expongo cada material utilizado y su proporción en la mezcla total.

En definitiva, destacaría que el objetivo de este proyecto está basado en el estudio, análisis, y posteriormente desarrollo individual, de la Pintura Metafísica. Una búsqueda de nuevas experiencias a nivel estético, retórico, técnico y procedimental, que me permitan expresar postulados filosóficos de carácter metafísico, alejándome de las características típicas de la Escuela Metafísica. Así, teniendo en cuenta esto, conseguir desarrollar un trabajo inédito en el que analice mi propia actividad artística, asociándola al movimiento de la Pintura Metafísica.

# 1. CONCEPTO FILOSÓFICO

---

## 1.1. DEFINICIÓN

La Metafísica viene de la unión de los conceptos griegos "meta" = "más allá" y "physis" = "naturaleza", es decir, "lo que viene después de la naturaleza". Es la disciplina fundamental del pensamiento puesto que trata los problemas centrales y más profundos de la filosofía, tales como los fundamentos (presupuestos, causas y primeros principios), las estructuras más generales y el sentido y la finalidad de la realidad y de todo ser.

## 1.2. HISTORIA DEL CONCEPTO

Aristóteles es considerado como el padre de la metafísica. En sus primeras utilizaciones, "metafísica" era el nombre de los libros de Aristóteles colocados después de los de física. Esto es así porque que en la antigüedad los tratados se conservaban en legajos cilíndricos, y Aristóteles había titulado todos excepto aquel que trataba de los asuntos del alma y la personalidad. Cuando acudían sus discípulos a la biblioteca para consultarlo, como no podían pedirlo por su título, decían "el que está al lado de Física" (meta-physics), puesto que en su colocación en la estantería el legajo se hallaba junto al otro tratado de la Física.

El campo de trabajo de la metafísica comprende los aspectos de la realidad que no se pueden investigar empíricamente, es decir, los que se encuentran fuera de los límites de la ciencia. Para Kant una afirmación es metafísica, cuando afirma algo relevante sobre un asunto que por principio escapa a toda posibilidad de ser experimentado por los sentidos del ser humano. En este sentido surge la pregunta: ¿cómo el ser humano,

a pesar de sus limitadas capacidades mentales, podría llegar a las grandes verdades metafísicas que pretende fundamentar con la ayuda de la filosofía?

Se suele decir que el ser humano tiene una predisposición natural hacia la metafísica. Kant la calificó de "necesidad inevitable", Schopenhauer incluso llegó a definir al ser humano como a un "animal metafísico", es decir, un ser que se dedica a la metafísica. Más recientemente, Martin Heidegger ha replanteado todos los asuntos metafísicos introduciendo en ellos transformaciones radicales.

### **1.3. LA METAFÍSICA EN LA ACTUALIDAD**

Actualmente se suele usar la palabra metafísica para designar a la filosofía en sí o se le suele vincular a la ontología. Otras veces, se considera que la metafísica es la disciplina básica de la filosofía. También se ha intentado ordenar a la metafísica en diferentes secciones: la lógica, la ética, la estética o teoría del arte, la antropología filosófica, la teoría del conocimiento, la filosofía de las ciencias, del lenguaje y de la política. En ámbitos ajenos a la filosofía universitaria, el término se utiliza para designar todo lo que trasciende de lo material.

La última de las innovaciones sobre metafísica es la denominada metafísica del estar o Estancialismo, la cual promulga la "muerte del Ser en el Porque Sí". Es decir, no hay Ser en el absoluto, sino de un modo relativo, en ciertos sistemas de referencia con ciertas reglas de relación, donde se vinculan los respectivos seres absolutos (que ya no serían "seres" sino "estantes"). Estos sistemas autónomos en los que se relacionan dichos estantes, son las "estancias".

"El Absoluto ha muerto"; es más: "lo único absoluto es que todo es relativo". Así, tanto lo absurdo como lo lógico, son posibilidades factibles de modo separado según sus estancias de relación y ambas pueden convertirse en un aliado complementario de la razón.

Así, la única alternativa que le queda a la Metafísica del Ser (al dilema "Ser o No-Ser), es precisamente la propuesta del metalema : SER Y/O NO-SER, en función de sus estancias de relación (Estancialismo potencial). Es decir: el ESTAR Y/O NO-ESTAR.

## 2. PINTURA METAFÍSICA

---

### 2.1. INTRODUCCIÓN

Durante los años posteriores a la I Guerra Mundial, a la sensación de desconcierto se le sumó un deseo de estabilidad y una intensificación de los nacionalismos, que coincidió además con la recuperación de los valores del realismo. En España, Italia, Alemania, Francia, Estados Unidos y la Unión Soviética surgieron tendencias y movimientos que anhelaban la vuelta al orden. Por un lado, nacían tendencias como los neoplasticistas, puristas y funcionalistas, que al margen de los expresionismos, deseaban crear nuevos lenguajes en los que los valores de uso y funcionalidad fueran prioritarios. Por otro lado, se formaban movimientos como la Nueva Objetividad alemana, el “Noucentisme” catalán, el “Novecento”, y la Pintura Metafísica en Italia, los cuales buscaban una simplificación estilística con un retorno a las reglas de la perspectiva.

Desde el periodo futurista de antes de las grandes guerras, los años siguientes hasta la II Guerra Mundial fueron propicios para la renovación de los valores plásticos además de una vuelta a la tradición clásica con una visión totalmente innovadora. En este nuevo panorama cultural, movimientos como la Pintura Metafísica, el grupo *Novecento* y la revista *Valori Plastici*, fueron máximos responsables de la búsqueda de claridad constructiva y de razón.

La revista *Valori Plastici*, creada por el artista Mario Broglio, que tenía como colaboradores artistas tan diversos como los representantes de la Pintura Metafísica (De Chirico, Carrá, Giorgio Morandi, Filippo de Pisis, Alberto Savinio) y artistas figurativos como Roberto Melli, Giuseppe Raimondi o Luciano Folgore, tuvo una vida breve de tres años (1918-

1921). El *Novecento* por el contrario, pasó a ser arte de Estado y se extendió durante 10 años (1922-1933).

La Pintura Metafísica, reaccionando contra el futurismo con su pintura estática y calmada e influenciada claramente por el simbolismo del siglo XIX, que predicaba la enemistad con la falsa sensibilidad y la descripción objetiva, se basa, sobretodo, en algunas de las tendencias filosóficas que tratan temas existencialistas. La fenomenología de Hüsserl y Heidegger o la nueva objetividad practicada por existencialistas como Jean-Paul Sartre y Albert Camus, son corrientes que dejarán una gran huella en los pintores de la Escuela Metafísica, pues sus teorías filosóficas se hallan en consonancia perfecta con sus planteamientos intelectuales.

Para los artistas metafísicos, un fragmento de la realidad extraído de su contexto habitual y paralizado en el tiempo, permite adentrarse en la realidad del “más allá”, o en pocas palabras en el mundo metafísico. Todas estas teorías las entendían como la representación de lo real por encima de lo banal y cotidiano.

De Chirico, en este sentido creía que si una ciudad quedaba detenida en el tiempo era posible apreciar su verdadera esencia. Los objetos reales no deben ser usados, ya que es una situación habitual y cotidiana, sino que más bien, han de ser mirados independientemente de su funcionalidad. En sus cuadros se aprecian plazas, las cuales normalmente albergarían gentío, desprovistas de toda animación y llevadas a la extrema y silenciosa soledad. En definitiva busca lo enigmático de lo cotidiano.

Cierto es, que la estética resultante de la Pintura Metafísica contiene características oníricas, y no en balde, es el antecesor del surrealismo. Sus recursos espaciales y ambientes oníricos fueron

imitados posteriormente por un amplio sector de pintores dentro del surrealismo. Autores como Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí, entre muchos otros, se influenciaron enormemente de los paisajes fantasmales y misteriosos de De Chirico y de otras características de este movimiento.

## **2.2. CARACTERÍSTICAS**

- Con el interés de regresar al dominio del oficio de pintor y de las expresiones artísticas de la antigüedad clásica, fomentan la figuración clasicista aunque sin academicismo. Así mismo, critican duramente a las vanguardias artísticas que se forman de manera intermitente durante el periodo de entre guerras.
- Sus obras están caracterizadas por imágenes fantásticas en las que reina una geometría arquitectónica que se aleja de la acumulación y que tiende más bien, a presentar volúmenes simples que exageran las irregularidades de los objetos. Estos espacios enigmáticos, que inquietan al espectador, tratan en realidad sobre las grandes preguntas de la humanidad y aluden a una realidad trascendental más allá de la realidad objetiva. Esta estética de perspectivas imposibles y sombras alargadas, de elementos simbólicos y objetos bañados en una luz misteriosa y plana, contiene una atmósfera poética y mágica que caracteriza este movimiento. Así, una pintura metafísica representa objetos corrientes descontextualizados otorgándoles cualidades poéticas y existencialistas para llevarlos al plano de lo fantasmagórico y lo fantástico.
- Utilización de las sombras como medio que establece ritmos compositivos entre los distintos elementos del cuadro.

Representaciones bajo una luminosidad mortecina que tiñe los objetos y figuras de una atmósfera silenciosa y asfixiante.

- Se impone una atmósfera enigmática a través de la representación de figuras despersonalizadas en actitudes estáticas. Referentes desprovistos de personalidad, generalmente en forma de maniqués, manos enguantadas, aunque también aparecen chimeneas de la industria, locomotoras y grandes arquitecturas renacentistas.
- Los elementos de sus cuadros dejan su contexto habitual para permitir construir una realidad trascendental, más allá de la realidad objetiva. Se articulan en incomprensibles relaciones, descontextualizados y ubicados en espacios atemporales. Al contemplarse desde esta perspectiva trascendental, pierden sus cualidades objetivas para convertirse en signos alegóricos de un mundo en el que rigen los valores absolutos.
- Utilización recurrente de la perspectiva cónica, potenciando la sensación de profundidad, y representando grandes espacios y lejanías que aluden a universos infinitos. Esta característica se conjuga con la aparición de sombras alargadas de manera que se forman complejas composiciones geométricas, en las que las líneas perspectivas de los elementos y de las sombras arrojadas juegan un papel fundamental.
- Representaciones cargadas de dramatismo que expresan sentimientos nostálgicos y melancólicos. Sus obras nos hablan poéticamente de los dos aspectos que pueden tener las cosas: el aspecto cotidiano que pueden ver todos los hombres, y el aspecto

fantasmal y metafísico, que sólo algunos pueden observar en momentos de lucidez trascendental.

### **2.3. INFLUENCIAS**

Con el fin de retornar al clásico dominio del oficio de la pintura, Giorgio De Chirico y su hermano Alberto Savinio, fundamentaron las bases de la Pintura Metafísica influenciándose de las expresiones pictóricas de la antigüedad clásica. Su concepción de lo plástico responde a una búsqueda de los valores de los pintores del pasado. Cuestiones como la subordinación a las premisas de los maestros antiguos o el clásico aprendizaje del oficio de pintor son decisivas en ellos.

En este sentido, Savinio puntualizó que la vuelta al clasicismo y el perfeccionamiento de oficio debían de tener unas características subjetivas y trascendentes. No basta con las expresiones preinstaladas y consagradas de la antigüedad clásica, como tampoco es legítimo recrearse en la mera mimesis del arte del pasado. Para los metafísicos es fundamental la realización plena de las actitudes filosófico-artísticas. Una libertad individual que lleve al sujeto a gozar de una perfeccionada voluntad artística, además de ir unida a algunas de las premisas de la antigüedad clásica, potenciando así, el refinamiento del clásico oficio de pintor.

Pero De Chirico y Savinio no se limitaron a fundamentar las premisas teóricas que formalizarían la Pintura Metafísica, sino que utilizaron iconos del pasado artístico italiano y los reconvirtieron en elementos característicos de la modernidad. Se interesaron por el sentimiento italiano del *quattrocento* y por las atmósferas que Masaccio y Uccello dotaban a sus obras. Según De Chirico la “belleza metafísica” de la pintura del *quattrocento* se encuentra en obras como las del suizo

Arnold Böcklin (1827-1901). En ellas identificó fuentes icónicas de lugares desconocidos, que sin embargo, sentía haber experimentado en alguna percepción cognoscitiva del pasado. Estos procesos cognoscitivos que De Chirico buscaba en la realización de una obra metafísica, de alguna forma, los encuentra en las obras simbólicas de Böcklin. Pensaba que en cuadros suyos, como por ejemplo “*El centauro con el herrero*”, se podía apreciar esa atmósfera enigmática y espectral que recordaba a autores como Giotto o Uccello.

Por otro lado, también hace referencia a su interés por los cielos de ciertos pintores del *quattrocento*, en los que los metafísicos habían hallado multitud de conocimientos que influirán incuestionablemente en su obra. Es el caso del “*San Sebastián*” de Antonello de Messina; pintor veneciano, en el que De Chirico se fijó para buscar el aspecto trascendental del arte del *quattrocento* italiano.

También causan impresión las arquitecturas, compuestas de bóvedas, arcadas, fortificaciones y cúpulas que cubren todo el paisaje urbano de la ciudad, y que los artistas metafísicos quieren observar de una manera trascendental, otorgándoles connotaciones existencialistas.

Por tanto, obras clásicas como el “*San Sebastián*” de Antonello de Messina adquieren una serie de connotaciones identificativas, como consecuencia de su capacidad de unión entre el clasicismo pictórico y la pintura de De Chirico. En definitiva, son claros ejemplos de los intereses buscados por los autores de la Escuela Metafísica.

## 2.4. PRINCIPALES ARTÍSTAS

### Giorgio de Chirico

Aunque sus padres eran italianos, Giorgio De Chirico nació en Grecia, en la ciudad de Volos. Entre Volos y Atenas transcurre su vida, hasta que fallece su padre y vuelve con su familia a Italia. Precisamente en Atenas nació su hermano menor Andrea, que se dedicará a la música y a la literatura usando el seudónimo de Alberto Savinio.

Durante sus comienzos en el arte, Giorgio encuentra apoyo en su padre que le enviará al pintor griego Mayrudis, para tomar sus primeras clases de dibujo. Allí pintará su primer cuadro, que titula con el nombre de *“Naturaleza muerta con limones”*. Tras la muerte de su padre, su familia se traslada a Alemania, donde De Chirico estudiará en la Academia de Bellas Artes y entrará en contacto con la cultura artística, literaria y filosófica del país.

Su estudio de la pintura antigua se expande cuando lee a Schopenhauer, a Nietzsche y a Weininger, y profundiza en las obras románticas y simbolistas de Arnold Böcklin y Max Klinger. En 1908 vuelve a Italia y experimenta una importante influencia de Giotto y de la pintura primitiva Toscana. Todo esto hace que en su estilo proliferen las perspectivas y las construcciones clásicas. Es en esta época cuando pinta importantes obras metafísicas como *“Enigma de una noche de otoño”*, *“Marina”* o *“Centauro herido”*.

En 1911 viaja a París y comienza su verdadera carrera artística. Toma contacto con las vanguardias artísticas y culturales, y conoce a importantes autores como Guillaume Apollinaire y Paul Valéry. Muchas de estas vanguardias no suscitan interés en De Chirico, por lo que se decide por una pintura más personal, fundamentada en cuestiones de índole filosófico, en las que aparecen, como ya he mencionado antes, grandes

construcciones arquitectónicas, objetos cotidianos y los típicos maniqués. Corresponden a esta época obras como *"El enigma de la hora"*, *"La gran torre"*, *"Melancolía Otoñal"* o *"La estatua se ha movido"*. Además durante ese año conoce a Pierre Laprade y a través de este contacto exhibe en el Salón de Otoño tres cuadros: *"Enigma de una tarde"*, *"El Enigma del Oráculo"* y *"Autorretrato"*.

En 1913, tras exponer tres cuadros en el Salón de los independientes, Pablo Picasso y Guillaume Apollinaire se interesan por su obra, y a través de ellos conoce a otras personalidades como Brancusi, Braque, Jacop, Soffic, Léger y Derain. Tanto es el interés de Apollinaire que decide organizar una exposición de treinta obras en *el atelier* y publicar una crítica donde ya se menciona el término metafísico. Todas estas circunstancias hacen que De Chirico viva una época de reconocimiento de su obra.

Con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, vuelve a Italia y es destinado al Hospital de Ferrara. Ciudad que, junto a Turín, es fundamental en su obra por sus característicos ambientes urbanos. Precisamente a partir de estos paisajes pintará algunas de sus obras más conocidas: *"Héctor y Andrómaca"*, *"Las Musas inquietantes"* [Fig. 14] y *"El gran metafísico"*. Además conoce a Filippo de Pisis y Carlo Carrà con quien empieza a formular la teoría de la pintura metafísica que verá su luz gracias a la revista *Valori Plastici*.

Dos años después, junto a su hermano Savinio y a Carrà, participa en dicha revista manifestando un retorno al orden y a la tradición del arte italiano. De Chirico expone con el grupo Valori Plastici en Berlín (1921) y en Florencia (1922). La importancia de la metafísica en el arte posterior es fundamental pues sirvió de base para movimientos como el realismo mágico, el *Novecento* italiano o el surrealismo. Años más tarde, los mismos surrealistas buscan su obra pues creen que sigue sus postulados y en 1925 participa en la primera exposición surrealista. Finalmente, De

Chirico rechaza sus propias investigaciones comenzando su periodo neo-barroco, compuesto básicamente por elementos arqueológicos y caballos.

## **Carlo Carrà**

Nace en 1881 en Quargnento (Italia), en el seno de una familia de artesanos. Antes del inicio de su carrera como pintor trabajó como aprendiz con un muralista decorador en Valenza, hasta que se desplaza a Milán, donde tiene su primer acercamiento a la pintura gracias a la Galería Grubicy. Durante esos años se inspira en autores franceses como Gustave Courbet y obras impresionistas y puntillistas, y por otro lado en artistas ingleses como Constable y Turner.

En 1906 entra en la Academia de Brera donde conoce a pintores como Boccioni, Valeri y Romani. En esta etapa se aprecia en su obra influencias del romanticismo lombardo y de los paisajes de Piamonte. 1910 es una fecha clave para Carrà puesto que firma el manifiesto futurista, junto a Marinetti, Boccioni, Russolo, Balla y Severini, dirigido a los jóvenes artistas, a los cuales invitan a renovar su lenguaje expresivo. En 1913 Carrà colabora en la naciente revista *Lacerba*, dirigida por Papini y Soffici, con múltiples artículos y dibujos. La pintura de esta etapa se caracteriza por la expresión del movimiento vigoroso de las masas, siendo el tema político y los aspectos divisionistas la nota predominante ("*Funerales del anarquista Galli*"). Por otro lado, al conocer las obras de los pintores cubistas franceses, comienza a alejarse del futurismo, entrando en un periodo de reflexión y de estudio de clásicos como Giotto y Uccello. Incluso incorpora en sus obras la técnica del collage ("*Manifiesto intervencionista*"). Es en esta época cuando Carrà realiza sus primeros cuadros metafísicos.

Tras alistarse en el ejército, Carrà transcurre un periodo en Pieve di Cento, pero, por cuestiones de salud, ingresa en el hospital militar de Ferrara, donde conoce a De Chirico, Savinio, Govoni y Filippo de Pisis. Así, junto a De Chirico, establecen las bases de la escuela metafísica que durará hasta 1921. Destacan de esta etapa algunos escritos como los “Ensayos sobre Pintura metafísica”, artículos en la revista Valori Plastici y obras como “*La musa metafísica*” [Fig. 15] y “*Madre e hijo*” [Fig. 16].

En 1919 regresa a Milán y entra en un periodo de crisis artística del que reaparece con una nueva visión de la pintura, orientada a la búsqueda de la máxima simplificación de la imagen. Así, en 1921, inicia su tercera etapa artística, denominada "realismo lírico". En sus obras busca la síntesis entre la idea y la naturaleza, y los paisajes se convierten en el tema recurrente del pintor. A partir de 1926 viaja a Forte dei Marmi (Versilia), donde descubre paisajes que inspirarán su obra. Durante esta época, Carrà no sólo se dedica al trabajo artístico sino que, además, se interesa por la renovación del arte moderno, escribiendo artículos de crítica y de teoría estética. Además, colabora con numerosas revistas, como Lacerba, La Voce, Valori Plastici, Esprit Nouveau, etc. El 13 de abril de 1966 muere debido a una enfermedad.

### **Giorgio Morandi**

Morandi nace en Bolonia en 1890, en el seno de una familia de clase media. Tras un breve periodo laboral en la oficina comercial de su padre, entra en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad, donde estudia entre 1907 y 1913. Durante esos años su relación con el profesorado se

va tornando más tensa a medida que va definiendo su propio lenguaje artístico.

En esta etapa, Morandi conoce la obra de Cézanne, la cual le causará gran impacto y le llevará a pintar una larga serie de bodegones. Además, a través de la revista *La Voce* descubre la obra de Derain, Rousseau y el cubismo de Picasso y Braque. Aunque estas tendencias modernas no serán las únicas influencias en su obra, ya que, tras un viaje a Florencia, descubre la obra de los primitivos renacentistas italianos: Giotto, Masaccio y sobretodo, Uccello.

En 1913, supera el examen de aptitud para la enseñanza y consigue una modesta plaza de profesor suplente en escuelas primarias que mantendrá hasta 1929, y por otro lado, gracias a un compañero de estudios, conoce a futuristas como Marinetti, Russolo y Boccioni. Durante ese tiempo asiste con frecuencia a sus reuniones y presenta dos obras en la Primera Exposición Futurista Libre. Sin embargo, debido a su gran interés por Cézanne se independiza de los futuristas, y comienza a aproximarse al cubismo.

Durante 1915, tras interrumpir su carrera como grabador, sirve en el ejército en plena I Guerra Mundial, aunque tiene que abandonar a causa de su delicado estado de salud e ingresar en un hospital. Independientemente de su enfermedad y de sus trabajos de esta época, Morandi comienza un profundo proceso de reflexión artística que le lleva a su periodo metafísico. Ese año conoce a artistas como De Chirico y al editor de la revista *Valori Plastici*, gracias al cual comienza a exponer en diversas ciudades.

A pesar de su relación con artistas como Carra o De Chirico, y la revista *Valori Plastici*, los cuales propugnan una vuelta a la tradición clásica, Morandi mantiene una posición independiente. Sus obras de esos

años se alejan de sus contemporáneos acercándose más bien a artistas como Corot y Chardin. Sin embargo, Morandi sigue pendiente de los movimientos contemporáneos participando en las dos exposiciones del Novecento italiano, celebradas en 1926 y 1929, y colaborando con la revista *Il Selvaggio*, con los que se presenta a la II Exposición Internacional del Grabado Moderno, celebrada en Florencia en 1927.

Independientemente de sus continuas exposiciones en los siguientes años, en 1930 ingresa, gracias a sus méritos especiales, en la Academia de Bellas Artes de Bolonia como catedrático de grabado al aguafuerte. En 1943, tras ser detenido por su presunta vinculación con la resistencia se establece definitivamente en Grizzana, donde había pasado la mayoría de los veranos desde 1927. Al acabar la guerra, intensifica su actividad pictórica y le son concedidos diversos galardones de prestigio internacional. En la Bienal de Venecia de 1948 obtiene el galardón de pintura, y en la Bienal de Sao Paulo le conceden el premio de grabado (1953) y de pintura (1957). En 1964, tras una larga enfermedad muere en Bolonia.

De toda su obra, y aunque algunas de las primeras obras son paisajes, son características sus naturalezas muertas [Fig. 17 y 18], en las que suele incluir botellas y vasos. Su estilo se basa en la búsqueda de una simplificación formal, abstrayendo los objetos hasta su esencia pero sin eliminar su identificación formal.

### **Alberto Savinio (Andrea De Chirico)**

Nacido en Atenas en 1891, aunque se interesa por la literatura y la pintura, realiza estudios de composición musical tanto en Grecia como en Alemania, a donde se muda con su hermano mayor Giorgio de Chirico después de la muerte de su padre.

En 1910 viaja a París y contacta con el círculo formado en torno a Apollinaire, realizando colaboraciones en la revista mensual *Les Soirées de París*. En 1914 publica en francés su primera obra "*Cantos de la media muerte*", bajo el seudónimo de Alberto Sabino. Durante la primera Guerra Mundial, tras combatir en el frente de los Balcanes, reside en Milán y en Roma y pasa a formar parte del grupo neoclásico *La Ronda* donde colabora como crítico de arte, a la vez que recupera su actividad musical.

Savinio es considerado como uno de los teóricos de la Escuela Metafísica, siendo su obra más destacada de este movimiento el "*Hermaphrodita*". A partir de 1927 comienza su trayectoria como pintor realizando obras en las que se sirve de imágenes monstruosas, para expresar las relaciones psíquicas entre animales y seres humanos ("*La viuda*").

Durante la década de los treinta, entra en contacto con Breton, y con el surrealismo, y de esta manera se convierte en uno de los autores más importantes del surrealismo italiano; pero es a partir de 1940 cuando publica sus obras literarias más destacadas: "*La infancia de Nivasio Dolcemare*", "*Los relatos de Aquiles enamorado*", "*Toda la vida*" y "*Capitán Ulises*". En 1952, muere en Roma, Andrea De Chirico, considerado como uno de los personajes más originales del panorama cultural italiano.

### **Filippo de Pisis**

Filippo de Pisis, de nombre artístico de Luigi Filippo Tibertelli de Pisis, de familia aristócrata, nace en Ferrara en 1896. Estudia Literatura en la Universidad de Bolonia, interesándose también por la pintura. En 1917 conoce a De Chirico, a Carrà y a Savinio, y aunque es abierto a

diferentes tendencias, su obra presenta influencias de algunas de las características de la pintura metafísica. En 1920, decide dedicarse por entero a la pintura, y más tarde asentado en París entra en contacto con autores como Braque, Duffy, Matisse y Soutine. En 1943 se instala en Venecia afectado de una grave enfermedad.

Pese a sus primeras exposiciones presentadas en Francia, a finales de los años veinte, claramente influenciadas por la pintura metafísica de De Chirico y la composición recargada de Delacroix, su pintura cambia caracterizándose por el boceto rápido, una paleta más clara y unas pinceladas más frescas y precisas. Filippo consigue fusionar en su obra, dentro de un contexto de modernidad, las tradiciones venecianas del siglo XVIII y el impresionismo francés (*"Naturaleza muerta sacro-profana"*). También destacan obras de crítica artística como *"Fiori e frutti della pittura ferrarese"*, *"Pittura moderna"*, *"Marino Marini"* o *"Parigi di Van Gogh"*.

### **Mario Sironi**

Aunque no es un autor puramente metafísico, sí presenta múltiples obras que siguen sus características, y por tanto merece ser incluido en sus filas. Nacido en Sassari, en 1885, su asistencia a los cursos de dibujo de la Academia de Bellas Artes de Roma, hacen que abandone sus estudios de ingeniería para dedicarse a la pintura. En los inicios de su carrera, Sironi se siente atraído por el divisionismo italiano procedente del siglo XIX, aunque a partir de 1914, tras tomar contacto con Balla, Boccioni y Severini, su obra vive un acercamiento al lenguaje técnico del futurismo; el color y la estética marcarán un fuerte contraste cromático que continuará en las etapas sucesivas. También en este periodo surge su interés por los temas urbanos como se puede apreciar en obras como *"El Taller de Maravillas"*.

Durante 1920, Sironi realiza sus primeras *periferias*, las cuales hacen referencia al movimiento de la Escuela Metafísica, en las que la figura humana desaparece para dar paso a los maniqués, las fábricas, las chimeneas y las ciudades desérticas. Siempre desde el enfoque social que desea expresar en sus obras.

Durante ese mismo año, y junto a otros artistas, funda el grupo milanés que da lugar al movimiento estético *El Novecento*, del que Sironi es principal promotor. Caracterizado por un estilo monumental y solemne, Sironi aportará cierto expresionismo romántico.

A partir de 1932, Mario Sironi comienza a abordar su programa de muralismo, uno de los periodos más importantes de su actividad. La necesidad de hacer propaganda política dirigida a las masas populares, dotan a su obra de monumentalismo y grandeza. Durante este periodo realiza una serie de obras de grandes dimensiones como: *“Italia entre las Artes y las Ciencias”* o *“La agricultura o El trabajo en los campos y La arquitectura o el trabajo en la ciudad”*. El interés de Sironi por esta técnica obedece, no sólo a la evidente capacidad comunicativa, sino también al vínculo profundo con la tradición que se manifestaba a través de la renovación de las vanguardias.

### 3. NUEVOS CAUCES PARA LA PINTURA METAFÍSICA

---

#### 3.1. PLANIFICACIÓN Y FORMALIZACIÓN

Como punto de inicio, intento en este capítulo tratar los conceptos teóricos, retóricos y plásticos, en los que seguramente basaré mis planteamientos, para poder llegar a una representación metafísica. Además, estos conceptos a priori, se relacionan con la ejecución en sí de las obras a realizar.

Así, durante el desarrollo de este master, compongo los primeros bocetos que tendrán una finalidad proyectiva [Fig. 12 y 13]. Realizo comprobaciones de distintas técnicas, con el fin de acercarme lo más posible a los recursos plásticos que deseo plasmar. Con la variación de elementos como el soporte, la imprimación y el aglutinante, en los distintos bocetos, observo al compararlos, las diferencias que se suceden, y elijo la estrategia procedimental y técnica que mejor se adapte a mis intereses.

Siguiendo esta pauta, realizo dos bocetos más elaborados, en los que pongo en práctica los conocimientos que he obtenido de las comprobaciones anteriores, tanto a nivel procedimental como compositivo. En el primero de estos bocetos [Fig. 10], utilizo como aglutinante, una encáustica oleosa, con la que poder trabajar los tiempos de mordiente, gracias al dammar, y ayudado en otros estadios, por la fluidez que le confiere el aceite de linaza. Esta relación entre mordiente y fluidez es muy propicia para manipular los gestos de deformidad, pero es más dificultosa para realizar los arrastrados tan importantes para el fin que me propongo.

En el boceto siguiente [Fig. 11], estudio esta problemática variando el aglutinante; llevándolo al terreno de los óleos, pero conservando una

gran cantidad de resina dammar que siga permitiéndome jugar con los tiempos de mordiente. En realidad, este procedimiento es una mezcla entre una encáustica y óleo resinoso. La particularidad de esto es que es mucho más dúctil, y favorece todos los procedimientos que quiero llevar a cabo.

En los dos casos, hago uso de imprimaciones muy grasas y de un proceso de lijado concienzudo, para conseguir una superficie extremadamente deslizante. Esto supone una gran ayuda, a la hora de realizar los arrastrados que definen la sensación de movimiento y deformidad.

Independientemente de los bocetos, y con el fin de ordenar mejor los conceptos, he dividido este capítulo en dos partes fundamentales: Por un lado está el apartado técnico, en el que trato los temas de carácter puramente práctico, los aspectos procedimentales y su vinculación con los métodos y las necesidades que se me plantean. El segundo punto se basa en enunciaciones teóricas: características del lenguaje retórico y pictórico que deseo realizar, y nuevas aportaciones y diferencias, con respecto a la tradicional pintura metafísica.

## **3.2. PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS**

La relación práctica con respecto al tema que deseo tratar, se basa en la búsqueda y posteriormente dominio, de uno o varios procedimientos, que me ayuden y me aporten métodos, para ilustrar de mejor manera, los aspectos filosóficos de carácter metafísico. En este sentido, los bocetos comentados en el punto anterior, son determinantes para encontrar esa estrategia plástica.

El planteamiento plástico no tiene porqué reducirse a un segundo plano con respecto a lo puramente teórico. No pretendo hacer una pintura “relamida” en la que no se aprecien las calidades pictóricas. De hecho, uno de mis objetivos, es hacer una pintura metafísica expresiva y con carácter, en la que los aspectos de acercamiento a los fundamentos filosóficos, no tengan prioridad, ni eclipsen de alguna manera a las cuestiones plásticas.

Además, estas cuestiones plásticas, jugarán un peso fundamental en la elaboración de la obra y en la representación de algunas sensaciones que deseo transmitir. A continuación, describo algunas sensaciones, y los posibles procedimientos que pueden potenciar o ayudar a este propósito.

- Fuerte viento o condiciones atmosféricas muy adversas, en el que las figuras y los objetos tienen los límites poco definidos o incluso deformados.

*Una pintura de rápido mordiente que nos permita hacer arrastrados de materia para expresar esas deformaciones producidas por el viento extremo.*

- Rotundidad en los brillos. Iluminación muy potente.

*Blancos muy vibrantes y con mucha carga matérica para representar esa iluminación.*

- La textura de muros que aparecerá en los escenarios y en los espacios donde se ubicarán los personajes.

*Soportes o procedimientos que nos aporten una textura similar.*

Todas estas cuestiones fueron en su momento presunciones que variaron durante la elaboración de las obras. Sólo durante el proceso de formación del proyecto, he podido ir eligiendo la técnica que mejor se prestase a la cuestión a abordar. Además, el proceso de dominio de este procedimiento, fue también, una tarea a tratar, puesto que uno de los objetivos que planteaba era que las obras estuviesen dotadas de expresividad y carácter.

### **3.3. EN BUSCA DE UN NUEVO LENGUAJE METAFÍSICO**

Para conseguir fundamentar mi propio lenguaje pictórico-metafísico, he analizado y desarrollado una serie de características, que se repiten en mi obra anterior y que, en mi opinión, pueden llegar a expresar todo este tipo de sensaciones. Desde luego, no están ni ideadas, ni tampoco en relación comparativa con respecto a las características de la clásica pintura metafísica. Sería un error caer en la diferenciación obtenida a base de contradicciones obvias y simples. Este distanciamiento se produce porque considero, que es posible hacer otras alusiones plásticas que nos lleven a expresar premisas filosóficas cercanas a estos fines.

Así, estas son algunas de las características que pretendo utilizar en mi pintura. Algunas de ellas tienen alguna relación con la clásica pintura metafísica y otras, ni siquiera varían, ya que considero que están representadas de una manera acertada.

- Perspectivas exageradas, incluso curvilíneas. Pero no en grandes páramos, con horizontes infinitos, sino más bien en espacios cerrados, donde la sensación de infinito, viene dada por el recurso de la repetición paradójica de algunos elementos del primer plano

de representación. Estos conceptos solo son aplicados en el proceso de abocetamiento de las ideas. En las obras que se presentan en este proyecto, decido no plantearlas, pues tengo la impresión de estar dando vueltas a un concepto que no aportará cambios sustanciosos.

- Sensación de fuerte viento o condiciones atmosféricas muy adversas, en el que las figuras y los objetos tienen los límites poco definidos o incluso deformados. Realizo varios intentos, tanto en los bocetos [Fig. 10, 11, 12 y 13], como en la obra titulada "*Rostro y mano*" [Fig. 1], aunque más tarde, considero que tampoco es muy necesario en el desarrollo de la totalidad del proyecto.
- Múltiples enfoques del referente y una visión de éste, desde distintos puntos de vista, tanto espaciales como temporales. Uso de la repetición para los distintos planos de representación. Esta característica, se verá reflejada en la creación de las retículas de los últimos cuadros.
- Ruptura del primer plano de representación, con diversas oberturas, por donde intuimos espacios paralelos. Estos mundos aleatorios, se encuentran en otros espacios de representación, y aluden a la irrealidad del mundo puramente físico. Este concepto de ruptura, no se llevará a cabo, aunque tendrá relación directa con la asociación de los módulos de las últimas obras.
- Tendencia a la repetición de la misma escena, con algunos cambios con respecto a la primera: distinto punto de vista, objetos distintos, más personajes, etc... Esta característica no llega a plantearse en el proceso del proyecto, puesto que es más cercana a la típica representación tradicional de situaciones existencialistas y enigmáticas.

En cuanto a las características en común con la tradicional pintura metafísica, cabe destacar en concreto, las que tiene su fundamentación, en cuestiones de índole retórico, puesto que son necesarias para la expresión y comunicación de diversas ideas de carácter filosófico. De esta forma, las sensaciones de angustia, de misterio, de algo ilógico, incluso de silencio, vienen dadas inevitablemente, por las repercusiones que conlleva la utilización de los mecanismos retóricos de expresión.

El uso de perspectivas exageradas es otra de las facetas relacionadas con la pintura metafísica, pero, en ese sentido introduzco una clara diferenciación: su utilización es en escenarios cerrados, en donde lo que se aprecia, es más bien, una serie de paredes engullendo al personaje. Satisfacer la sed de infinito y la liberación del espíritu surrealista, no se consigue mediante el uso de perspectivas, en las que se aprecia un horizonte extremadamente lejano, que expresa la sensación de infinitud. Esta visión está encerrada en la misma idea de la imagen. En concreto de la primera y única presentación de la realidad. Un horizonte "infinito" en un cuadro, es en realidad, la imagen de una línea, que podría expresar lejanía, pero nunca un postulado filosófico tan complejo como el concepto de infinito.

Esta sensación, en mi opinión, sólo se puede representar mediante la ruptura y repetición del espacio de representación. Con la utilización de diversos tropos retóricos, expresamos tanto la subjetividad del espacio-tiempo como la idea de infinito. Por tanto, hay que decir que, al margen de los asuntos puramente técnicos y procedimentales, la utilización de recursos retóricos es algo intrínseco en la pintura metafísica, puesto que, en el mundo de la imagen, sin la ayuda de éstos, no es posible expresar sensaciones que no suceden en la realidad palpable. Posteriormente,

considero que la representación de infinito no es algo fundamental, y opto por plantearme cuestiones vinculadas a la percepción visual.

En lo que respecta a la pintura de la Escuela Metafísica, es obvio que también tiene relación con lo que quiero expresar, tanto en el concepto teórico como en algunas cuestiones artísticas. Mi proyecto también trata situaciones fuera de los confines de lo humano, del buen sentido y de la lógica. Pero hay diferencias fundamentales: su pintura está basada en una serie de características que se van repitiendo y que aluden a universos silenciosos y enigmáticos. En cambio, el lenguaje pictórico y retórico de mi proyecto, estará formado por otros espacios distintos, en los que intento plantear composiciones que aludan a conceptos relacionados con la percepción de la realidad.

Partiendo de la idea de que el lienzo en sí es un plano de representación, mi intención es introducir en ese plano otros subplanos, o incluso, otros superplanos de representación, que no deformen los aspectos formales de la figura y que aludan a variaciones empíricas, tanto en la intensidad, como en el tono y la saturación. De esta manera, esta serie de variantes, evocarán en el espectador alusiones a cuestiones de carácter metafísico.

Por otro lado, no podemos obviar que la pintura metafísica es el antecedente del surrealismo, y por tanto, habrá que hacer una aclaración en esta cuestión. En primer lugar, mi objetivo no es acercarme al mundo del inconsciente, ni tampoco al de los sueños, puesto que mi finalidad tiene un carácter más bien filosófico. Y en segundo lugar, porque muchas de sus características, tanto teóricas como plásticas, se acercan más a postulados basados en delirios oníricos, que en recreaciones plásticas de conceptos filosóficos.

Por esta razón, desecho la actividad del automatismo. En mi opinión se aleja totalmente de los pensamientos de carácter metafísico. La búsqueda teórico-plástica de la expresión de estas sensaciones, no puede estar basada, ni en el azar, ni en el inconsciente. Así, podríamos decir, que ni el Dadá, ni el surrealismo más puramente freudiano tienen grandes vinculaciones con el lenguaje pictórico que deseo realizar. Solamente las típicas que se suelen dar lugar entre los distintos “ismos” y tendencias, que se han ido sucediendo durante toda la historia del arte.

Sólo mediante el análisis y el uso de figuras retóricas podemos expresar, o al menos estar más cerca de expresar las cuestiones que se alejan de la realidad material.

En cuanto al hecho de asociar dos realidades inconciliables (disimilitud), que sin duda nos acerca a los senderos más puramente oníricos y de alucinación, he de confesar que me resulta muy escabroso y confuso, ya que la necesidad de utilización de los recursos retóricos puede llevar a la recreación de una mezcla de realidades incompatibles.

Es obvio que algunos recursos retóricos, sobretodo el de la paradoja, pueden aludir a la sensación de paranoia y alucinación. Es cierto; una imagen en la que apreciamos algo inusual que no ocurre en la realidad nos induce a una sensación de alucinación; de algo que sólo puede ocurrir en los sueños. Pero este no es el propósito de mi proyecto. Para mí, la utilización de estos tropos retóricos, tiene la finalidad de aludir a cuestiones filosóficas y existencialistas, y nunca a cuestiones oníricas o de origen surrealista. No es una purgación del inconsciente, ni tampoco algo onírico, sino un intento de expresar cuestiones que no suceden en la realidad física; las cuestiones intrínsecas al pensamiento humano; las grandes preguntas filosóficas ancestrales.

### **3.4. PROTOCOLO DE LA EXPERIENCIA**

Comienzo definiendo los parámetros básicos de mi proyecto. Decidir a grandes rasgos, el camino que voy a llevar para la resolución de mis obras. Todo este proceso de proyección va íntimamente relacionado con los bocetos que he realizado durante el proceso del master, pero también con multitud de obras de mi trayectoria artística. De alguna manera, tengo la necesidad de trabajar físicamente, para saber hasta que punto es posible llevar a cabo mis planteamientos del proyecto.

Así, me he inclinado por una serie de criterios que, por supuesto, están abiertos a posibles modificaciones, pues durante la elaboración del proyecto, deseo seguir un hilo lógico de evolución que propicie una resolución más profunda y elaborada. En un principio, me planteo desarrollar todo el proyecto con unas determinadas características comunes, como la ausencia de color, o la aparición de imágenes en rayos X. Pero con el paso de los días, todas estas ideas cambian por no encontrar soluciones acertadas.

A continuación enumero algunos de los criterios que he barajado antes de comenzar a abordar la práctica pictórica en sí:

- A nivel procedimental y técnico:
  - Soporte: me interesan los soportes rígidos por adecuarse a algunas de las técnicas que deseo desarrollar. Para ello usaré contrachapado, ya que su relación calidad-precio lo hace perfecto para estos fines.
  - Imprimación: Utilizar una imprimación oleosa pues necesito que la materia pictórica tenga una característica de fluidez que aporte mejoras a la hora de realizar los arrastrados que

expresarán la sensación de viento o más bien de una realidad desdibujada.

- Diluyente: Esencia de trementina y una pequeña proporción de aceite de linaza.
  - Técnica: Básicamente utilizar una metodología directa. Agregando alguna veladura en determinadas zonas del cuadro.
  - Procedimiento: Utilizar óleo pues, por sus características, se adecua perfectamente a mis planteamientos plásticos. Más tarde desarrollé un tipo de aglutinante más cercano a la encaústica pues necesitaba un rápido mordiente.
- 
- A nivel retórico y estético:
    - Temática y estética: Universos misteriosos que aludan a preguntas de índole metafísica. Rostros expresivos y fantasmagóricos envueltos en un halo inquietante. Diferenciación en los planos de la percepción: distintas visiones de la realidad (visión tradicional, en rayos x, etc...). Por otro lado, una sobria gama cromática que casi roza su ausencia total.
    - Retórica: Utilizar los mecanismos comunicativos característicos de las figuras retóricas, con una finalidad expresiva y narrativa. En este sentido, es obvio que la retórica existente en las obras, no solamente es buscada conscientemente, como ocurre con los paralelismos cromáticos, característicos de la seriación, sino que también se da de una manera inherente a la pintura. Una imagen cualquiera, de alguna manera, lleva implícito su contenido retórico, puesto que creará un dialogo con el espectador.

Una vez proyectadas estas ideas, me dispuse a buscar todo tipo de imágenes que presentasen características cercanas a lo anteriormente descrito. Básicamente, fotografías de ancianos; especialmente de sus rostros y manos. Por otro lado, me intereso también por recopilar radiografías, que posteriormente utilizo para transcribir la visión en rayos X.

Los medios de donde las he recopilado han sido dos: por una lado Internet, de donde he sacado la mayor parte de las radiografías, y alguna imagen; y por otro lado, imágenes cedidas por la fotógrafa Amparo Navas Roldán: una amiga que me cedió, muy amablemente, varias instantáneas de un centro psiquiátrico.

Una vez desarrollado gran parte del proceso de inicio y de abocetamiento de los recursos plásticos, antes de abordar la primera obra, realizo diversos bocetos preparatorios, en los que me planteo cuestiones compositivas. Estos bocetos están fundamentados en la búsqueda de estructuras compositivas que se relacionen correctamente con los referentes recopilados previamente.

Así, una vez aclaradas estas cuestiones compositivas, me dispuse a comenzar la primera obra de esta serie: "*Rostro y mano*" [Fig. 1]

El proceso de ejecución de la obra es relativamente básico. En la primera fase, trazo una cuadrícula para cerciorarme de que el referente encaja perfectamente en el formato del cuadro. Después comienzo un dibujo de encaje a lápiz, para posteriormente definirlo con pincel. Una vez con el dibujo definido y a partir de una base de imprimación de tono medio, comienzo a buscar los tonos del referente más oscuros, y después los más claros. Sigo este esquema de trabajo, definiendo la obra con la incorporación de más tonos intermedios entre los anteriores, introduciendo más materia en las zonas más iluminadas.

En todo este proceso, agrego pequeñas proporciones de azul Prusia, que casi son imperceptibles, pero que a mi parecer, hacen que el cuadro no sea tan excesivamente sobrio. A pesar con todo, en este sentido, no acabo de encontrar la cantidad de necesaria de color que armonice con el todo, de manera que ilustre esa sensación misteriosa, a la par que no pierda interés debido a su sobriedad cromática.

En las etapas siguientes, comienzo a definir el cuadro, dando las últimas pinceladas. Buscando la proporción de azul Prusia, necesaria para rebajar la sobriedad del cuadro, pero siempre siendo fiel a los planteamientos cromáticos de los primeros estadios del proyecto.

En cuanto a la técnica de los arrastrados anteriormente comentada, he manifestado dudas, pues aun no tengo clara la resolución plástica, y aunque en los bocetos anteriores he tanteado este tipo de situaciones, a la hora de la verdad, me siento desorientado.

Después de varias sesiones tanteando la resolución de este problema, y tras varios intentos diferentes, decido no “sobarlo” más, pues paulatinamente, empiezo a pensar que este tipo de efectos carecen de fuerza. Probablemente funcione aplicando algún sistema mucho más expresivo y plástico que los arrastrados que he logrado. En consecuencia, decido dejar a un lado estas técnicas y centrarme en otros aspectos, a mi parecer, mucho más importantes para el resultado final de la obra.

Con todas estas experiencias recientes, comienzo a prepararme las siguientes obras (*“Manos y Rostro”* [Fig. 2] y *“Mirada indiscreta”* [Fig. 3]), las cuales llevaré al unísono, aplicando un método semejante: realizar un proceso de lijado concienzudo y trazar la cuadrícula para encuadrar perfectamente los referentes. Estos cuadros se relacionan con el anterior

pues se produce un diálogo retórico entre ellos. Aspectos plásticos, como la repetición de paleta y formato, hacen que el espectador se plantee una lectura común. Por otro lado, las comparaciones entre visión normal y en rayos x se hacen presentes de manera que crearán el vínculo necesario para comunicar todos los conceptos metafísicos; es decir, diferentes posibilidades de percepción de la realidad.

El hecho de trabajar a la vez estas obras, hace que tenga una sensación de mayor libertad, que a mi parecer, aportará mejoras en la capacidad de resolución de las dudas que surgen. No hay mucho que explicar en todo este proceso, salvo las pretensiones obvias de mejorar resultados. En realidad, es un posicionamiento que seguiré durante todo el proceso de elaboración del proyecto.

Uno de los rasgos a perfeccionar ha sido la potenciación de la expresividad, tanto de los trazos, como de las pinceladas. De alguna manera, al ser consciente de la sobriedad cromática, y de la importancia narrativa de la obra, plantearme soluciones que no dejen atrás los aspectos más puramente plásticos, pues al fin y al cabo, a mi parecer, son los de mayor importancia.

Las zonas del cuadro en las que represento imágenes en rayos X (radiografías positivizadas), también han sido objeto de mejoría. Las he trabajado utilizando dos tipos de óleo: las primeras capas uso un óleo rectificado con mayor cantidad de resina dammar, y las capas definitivas, aplico óleo industrial, ya que resulta más cubriente y óptimo en la realización de los brillos. Estas zonas de máxima luminosidad están elaboradas aplicando pinceladas en seco. Es aquí, donde interviene la consistencia del óleo industrial, que facilita esta labor, y se acerca con mayor fidelidad a la textura ósea.

Durante toda esta práctica pictórica, no dejo de plantearme las diferentes posibilidades a realizar en adelante. Qué decisiones tomar en relación a la concepción total del proyecto, y por supuesto, la elección del camino que mejor se adapte a mis pretensiones.

En los siguientes estadios de resolución, concreto y voy definiendo estos dos últimos cuadros, pensando ya en los nuevos que desarrollaría en adelante. Observando estas obras, sentía que no alcanzaba las pretensiones iniciales, que faltaba algo o que algo no estaba funcionando correctamente. Así que, comienzo a pensar en nuevas soluciones que puedan aportar un mayor campo de desarrollo de los aspectos plásticos. Un intento de elaborar obras más expresivas y contundentes.

Partiendo de este principio, decido concluir la primera fase del proyecto y comenzar una nueva etapa. En esta etapa, seguiré teniendo en cuenta los postulados narrativos que conducen al espectador a plantearse cuestiones metafísicas, pero daré mucha más importancia a las cuestiones puramente plásticas.

Después de las conclusiones obtenidas a partir de los errores de la serie anterior comienzo a plantearme otra forma de expresar conceptos metafísicos. Dando mayor importancia a la expresividad y a lo puramente plástico. En definitiva, conseguir una temática común en todas las obras, que aporte estos dos fundamentos: potenciación de la plasticidad y transmisión de pensamientos de carácter metafísico y perceptivo.

Independientemente de las cuestiones narrativas que originen en el espectador el diálogo retórico que le lleve a plantearse cuestiones de índole filosófico, he dado por sentado que debían aparecer personajes ancianos, pues, a mi parecer, se acercan más a la temática misteriosa típica de la pintura metafísica. Además, sus epidermis contienen una mayor lectura en cuanto a sus posibilidades expresivas y pictóricas.

En mi imposibilidad de conseguir un modelo anciano para dicho fin, opté por ponerme en contacto con un fotógrafo que pudiese proporcionarme el material requerido. En este sentido debo estar enormemente agradecido a Amparo Navas Roldán; una fotógrafa profesional y amiga, que me cedió muy gustosamente algunas de sus imágenes recogidas en un centro de enfermos mentales de Castellón. Estas fotografías, debo decir, son de por sí muy potentes, y me serán de gran ayuda a la hora de potenciar los aspectos de carácter plástico, además de representar una gran contribución al resultado final de la obra.

En cuanto a las cuestiones narrativas, mi interés por expresar mediante una vibrante plástica, situaciones o conceptos de índole metafísica, me llevó a plantearme el método de ilustrar diferentes maneras de percibir empíricamente el mundo: la capacidad de expresar en el lienzo las diferentes visiones de la naturaleza.

En este sentido, pensando en este asunto, se me ocurre la idea de dividir la imagen en diferentes parcelas, en cada una de las cuales se representará una percepción distinta de la realidad. Siguiendo esta pauta, fragmenté la superficie total del cuadro en una serie de cuadrantes, con diferente dimensión, formando una retícula. En estos cuadrantes, los niveles de saturación, contraste y tono, varían, aunque sigue existiendo la continuidad formal de la figura. En relación a las características formales del referente, estos módulos están ideados de manera que la retícula presente un equilibrio compositivo y una armonía en relación al conjunto total de la obra.

Estas diferenciaciones de gama, representan, de una manera metafórica, las posibilidades perceptivas que cada sujeto puede tener de la naturaleza. Es una manera de expresar la subjetividad de la percepción empírica, en función de la verdad metafísica.

Además, esta serie de módulos, forman composiciones cromáticas y geométricas que resultan agradables a nivel plástico y que favorecen el análisis pictórico. Un ejemplo de ello, es la posibilidad de agregar una mayor cantidad de carga matérica, o el aumento del trabajo en la paleta.

Una vez aclaradas las nuevas premisas estéticas y plásticas, comienzo a trabajar en la cuarta obra: "*Anciano I*" [Fig. 4]. La sensación de empezar con otro tipo de pautas, y las dimensiones del formato, hacen que sienta una sensación de libertad muy positiva, que en mi opinión, se ve reflejado en el carácter del cuadro.

El proceso de encaje ha sido similar a los descritos anteriormente, aunque con algunas diferencias: el dibujo no está tan sumamente trabajado pues la idea es gozar de mayor libertad, y por otro lado, añadido al finalizar el encaje, los módulos que definen los diferentes planos cromáticos y tonales.

Seguidamente, estudio y analizo los contrastes entre los cuadrantes, teniendo en cuenta su relación compositiva con la totalidad de la imagen. Básicamente, compongo los módulos en función de su saturación, tono y contraste, y por supuesto, de su relación formal con respecto a la globalidad del rostro. Los tratamientos infográficos han sido de gran ayuda en todo este proceso de armonía compositiva.

Independientemente de lo explicado, y en función del desarrollo del cuadro, voy planteándome las diferentes posibilidades de resolución para las obras siguientes, siempre teniendo en cuenta la relación que debe haber entre ellas para poder presentarlas seriadas. Así, voy elaborando otras variantes compositivas de la retícula, relacionadas con los referentes a pintar.

A partir de estos estudios compositivos y formales, comienzo el cuadro titulado "*Anciano II*" [Fig. 5], continuando con las mismas pautas, aunque añadiendo algunas pequeñas modificaciones que dificulten un estancamiento artístico. Es importante, a mi parecer, estar en una constante situación de búsqueda, pues si no eligiese este camino acabaría realizando trabajos en serie sin ningún tipo de evolución y en consecuencia, carentes de interés.

En cuanto a las modificaciones, me interesan las variaciones del tipo compositivo, aunque también me planteo la incorporación de diferencias en el proceso de elaboración del cuadro. Conjugar diferentes estrategias plásticas tanteando posibles mejoras.

Variar los encuadres de la figura en el formato, exponiendo el referente de medio cuerpo. Una composición en la que, además del rostro, aparezca el torso y las extremidades superiores. En este sentido, he considerado positivo esta disposición, por sus posibilidades de conjugación con la retícula de planos que envuelve todo el cuadro. Hay más cantidad de información, y en consecuencia, se pueden incorporar un mayor número de variaciones tonales.

En los primeros estudios de encaje, todo parece llevar buen camino, pero a medida que el cuadro va formándose, empiezan a surgir complicaciones. El concepto a priori de la resolución del cuadro, no parece estar en consonancia con mis exigencias, y esto me afecta hasta el punto de invadirme una sensación de estancamiento por considerar que no hay nuevas aportaciones ni mejoras con respecto a la obra anterior.

El rostro del anciano no aporta las suficientes alteraciones lumínicas, que originen una correcta percepción de las variaciones tonales y cromáticas. Añadiendo, además que la dirección de la luz, al ser

frontal, devalúa las posibilidades plásticas que deseo transmitir. Por otro lado, a nivel general, la composición del cuadro, he considerado que presenta algunos fallos, pues no acaba de haber una correcta armonía compositiva entre el referente, el fondo y la retícula de planos.

Todo este cúmulo de situaciones me ha llevado a dejar temporalmente este cuadro, y empezar a plantearme el siguiente. De este modo las incorporaciones que considere positivas de la nueva obra podrán incorporarse a la anterior.

Siguiendo este concepto, comienzo el siguiente cuadro, titulado “*Anciano III*” [Fig. 6], teniendo en cuenta, como he explicado anteriormente, la búsqueda de nuevos planteamientos que aporten, nuevas y mejores experiencias plásticas.

La composición de esta obra, se acerca más al primero de los retratos de esta serie. Un enfoque en el que se aprecia, casi la totalidad del rostro, da lugar a una mayor cantidad de información pictórica, a la par que su relación con la retícula de planos es mucho más convincente. Además, he aumentado el contraste entre los planos, exagerando las variaciones de saturación y tono. Así, las gamas que tienden a cálidos, por ejemplo, se confrontan más radicalmente con las frías, dando lugar a armonías cromáticas más potentes y expresivas.

Por otro lado, y aunque en los cuadros anteriores pensé en presentar la figura frontalmente, por su relación con la dirección vertical y horizontal que siguen las líneas que delimitan los planos de la retícula, he decidido romper con este esquema, y ubicar la figura “a tres cuartos”. Esta pequeña variación, que aumenta la sensación de ruptura de los planos, me hace plantearme dudas sobre sus posibilidades en este contexto. Este tipo de situaciones demuestran, que las primeras concepciones que tenía de algunas pautas a seguir, como el predominio

de composiciones frontales, pueden ir variando, en función de la correcta evolución de la serie pictórica. Esto es así pues, este pequeño cambio resultó de mi agrado, por su rotundidad con respecto a la totalidad de la obra.

En el plano de lo procedimental, decido también, variar algunos aspectos: el diluyente presenta mayor cantidad de aceite de linaza, para conseguir un acabado más brillante, y para poder trabajar con mayor comodidad estrategias de trabajo mixtas, compaginando técnicas directas con veladuras.

Aclarados multitud de conceptos, y algunos problemas que surgieron en las obras anteriores, afronto un nuevo cuadro titulado "*Anciano IV*" [Fig. 7]. Esta obra no presenta grandes cambios ni variaciones en sus aspectos más generales. En realidad, he usado las características que me han dado buen resultado, y las que considero, aportan un mejor acabado final. Entre ellas, por ejemplo, se encuentra, la representación de la figura en una posición de "tres cuartos", y la diferenciación de las tonalidades y la saturación, que continuo trabajando en la misma línea.

Además, decido detallar más el referente, cortando partes del rostro y acercándome a las zonas más expresivas. De esta manera, la presencia de la imagen es mayor y transmite más rotundidad, gracias a su tamaño y características. Por otro lado, este acercamiento aporta numerosas calidades que beneficiarán las variaciones cromáticas de la retícula.

En cuanto a las estrategias pictóricas llevadas a cabo, sigo un proceso más directo. Pinceladas opacas o semiopacas que se trabajan en fresco; aunque algunos sectores del cuadro están realizados a partir de

una zona “aguarraseada” a la que se agrega pinceladas más cargadas, para conseguir oscurecer las zonas deseadas.

Una vez termino la obra, me dispongo a comenzar la siguiente, que llevará por título “*Anciano V*” [Fig. 8]. Sigo con la misma línea que el anterior trabajo, pues me siento satisfecho de la mayoría de los resultados anteriormente explicados.

La presentación de la figura vuelve a ser en primer plano, pero decido retomar el posicionamiento frontal para buscar nuevas capacidades de expresión. Soy cada vez más consciente de estar siguiendo un hilo concreto, pues no tengo tanta necesidad de plantearme dudas, y además, trabajo de una manera más mecánica. En este sentido, no acabo de sentirme totalmente satisfecho, pues tengo la sensación de, en lugar de realizar una serie pictórica coherente, estar paralizado plásticamente, y de no progresar en los aspectos puramente evolutivos y de mejora de los trabajos desarrollados. Esta cuestión, es, a mi parecer, importante pues ha sido uno de los principales planteamientos que quería llevar a cabo en la realización del proyecto.

De todas formas, este cuadro no es tampoco un calco de las ideas anteriores. Durante el proceso de inicio, trabajando las primeras pinceladas que definen a grandes rasgos algunas diferencias de los planos de la retícula, desarrollo una estrategia de trabajo diferente. En primer lugar, busco las zonas de mayor oscuridad y las defino a base de pinceladas, con una cantidad de carga matérica convencional; y en segunda lugar, en las zonas un poco menos oscuras aumento la proporción del diluyente para conseguir ese tono de menor intensidad.

### 3.5. ANÁLISIS DETALLADO DE LAS OBRAS

Antes de comenzar este análisis descriptivo de las obras, cabe argumentar el porqué de esta distinción en bloques distintos. Dividir en secciones los aspectos procedimentales, técnicos, estéticos y retóricos responde a unas necesidades comunicativas que necesito para realizar una correcta y exhaustiva explicación de las obras del proyecto. Esto es así, pues, a mi parecer, sería muy complejo unificar en un solo punto todos los conceptos que se desarrollan durante la elaboración del proyecto.

Además, a lo largo de la realización del proyecto han surgido múltiples factores que han hecho evolucionar de diferente manera las obras. En los primeros estadios, realicé tres obras con características comunes, para pasar posteriormente a otra serie de cuadros en los que se aprecian numerosas variaciones con respecto a los anteriores. Por este motivo, es necesario señalar que se distinguen dos bloques seriados de la totalidad de las obras del proyecto. Estos bloques presentan diferencias, pero también una característica común: la representación de imágenes inquietantes con las que intento expresar percepciones de una realidad más allá de lo que cotidianamente observamos.

Siguiendo este esquema, paso a detallar, en primer lugar, los distintos bloques y las relaciones que existen entre ellos, y en segundo lugar, una observación más compleja y elaborada de cada una de sus características.

- **REALIDADES PARALELAS:** se compone de las tres primeras obras. “*Rostro y mano*” [Fig. 1], “*Manos y rostro*” [Fig. 2] y “*mirada indiscreta*” [Fig. 3]

- **PLANOS DE PERCEPCIÓN:** se compone de las cinco siguientes obras. “*Anciano I*” [Fig. 4], “*Anciano II*” [Fig. 5], “*Anciano III*” [Fig. 6], “*Anciano IV*” [Fig. 7], “*Anciano V*” [Fig. 8] y “*Anciano VI*” [Fig. 9].

Los aspectos procedimentales y retóricos son muy semejantes. No hay apenas variación en ellos, salvo las necesarias en función de los aspectos que interesa perfeccionar. Las cuestiones referentes a la técnica y la estética, sí presentan abundantes cambios, pues, en realidad, son precisamente estas características las que me motivaron a plantearme estos cambios. A continuación describo detalladamente todos estos aspectos.

- **REALIDADES PARALELAS**

#### NIVEL PROCEDIMENTAL Y TÉCNICO

Elaboración de las obras a partir de una metodología directa, añadiendo en determinados puntos, veladuras y capas semitransparentes para definir algunos tonos medios. En cuanto a los efectos de desenfoque, pretendía causar una sensación de movimiento, y para ello desarrollé un aglutinante basado en el óleo convencional, pero agregando una mayor cantidad de resina dammar y cera virgen. La elaboración de este aglutinante está íntimamente relacionada, y surge, a partir de las pruebas que hice anteriormente, aplicando diversas soluciones procedimentales. De todas ellas, consideré que estas proporciones me serían de gran utilidad al abordar las cuestiones expresivas de fluidez. Por otro lado, el soporte rígido y graso, forma parte también de ese binomio soporte-pintura, que actuará perfectamente durante los arrastrados de carga pictórica. En definitiva, se trataba de conseguir un tipo de pintura que, además de deslizarse por la superficie pictórica, tuviese un periodo

de mordiente muy rápido para, de este modo, poder trabajar estas modulaciones plásticas.

Con las obra en sus estadios finales, y experimentando con efectos de desenfoque, fui consciente de que no aportaban ninguna circunstancia, ni plástica, ni retórica, que pudieran llevar al espectador a recrearse en cuestiones de índole metafísicas. Al no expresar tampoco contundencia en su plasticidad, y viendo que me equivocaba en planteamientos iniciales, decidí no continuar con esta técnica en los sucesivos cuadros de la serie.

En cuanto a los aspectos cromáticos, continué con mis planteamientos previos: una paleta reducida en la que usaba negro, una pequeña proporción de azul Prusia y blanco de zinc con el tipo de aglutinante más resinoso. Debido a este motivo, las zonas luminosas se comportan de manera más vibrante y aportan materia al cuadro.

## NIVEL ESTÉTICO

Me intereso por las atmósferas enigmáticas y misteriosas. La expresión de realidades fantasmagóricas que lleven a experimentar en el espectador situaciones y pensamientos de índole filosófico. Soy consciente de que estas insinuaciones icónicas han sido reproducidas en múltiples ocasiones, y por una gran variedad de artistas. De Chirico, por citar un ejemplo, también representa sus figuras rodeadas de este halo misterioso, aunque sus representaciones humanas están fundamentadas en la despersonalización del individuo, que pasará a ser un fetiche, representado en forma de maniquí. En mi caso, prefiero presentar las figuras con todas las características de su personalidad individual, tratando de transmitir sus vivencias, y representando los periodos cercanos a su principio y final; en pocas palabras: su nacimiento y su

muerte. De ahí la representación de ancianos, rasgo que se repite en todas las obras del proyecto.

Como he comentado antes, la representación de situaciones de carácter metafísico, ha sido expresada, ininidad de veces, recurriendo a situaciones enigmáticas. En mi obra ocurre también, pero en mi defensa puedo argumentar que no solamente se da esta situación, sino además, toda una serie de pensamientos de carácter filosófico, que se desprenden de la obra y que son transmitidos con la ayuda de la retórica visual. En estos planteamientos filosóficos, trato de jugar con la concepción de las diferentes posibilidades empíricas de la realidad, confrontando y a la vez asociando, distintas realidades perceptivas. De esta manera, se representa la visión naturalista tradicional, que no es otra que la visión del ojo humano, aunque con la gama cromática enormemente reducida; y la visión en rayos X, que la humanidad ha podido descubrir e imitar mediante la tecnología y que se encuentra en un espectro que nuestro ojo es incapaz de percibir. Así, se trata de un intento de representar el amplio abanico de realidades que pueden existir, y que se escapan a nuestros limitados sentidos. En este caso, como ya he mencionado, he optado por utilizar una paleta, reducida prácticamente al blanco y negro. Esto es así, pues además de alimentar la sensación de misterio, reúne las condiciones compositivas que hacen posible la asociación de imágenes radiográficas y de, por decirlo de alguna manera, nuestra visión natural.

Otra característica a destacar, es la representación de viento o desenfoque de movimiento, que resuelvo con arrastrados de carga pictórica y que se alejan de clásica representación estática de universos metafísicos, en los que el tiempo parecer estar detenido. En este sentido, aunque creo que la sensación de movimiento que deforma las figuras, realmente remite a mundos enigmáticos, no he logrado una resolución plástica que me agrade. Y ya que, como apunté anteriormente, no deseo eclipsar la plasticidad de la obra en pro de la simple narración, he

decidido dejar a un lado esta técnica y centrarme en otras cuestiones, que a mi entender, son más importantes.

## NIVEL RETÓRICO

En primer lugar, como figura retórica a destacar, se aprecia una *elipsis cromática*, puesto que el espectador observará rápidamente tal omisión, y en consecuencia, se formará el dialogo retórico.

Por otro lado, mediante la división de la superficie del cuadro en dos secciones: una con fondo blanco, en la que se representa la visión del ojo humano, y otra, enfrentada, con fondo negro, en la cual se nos presenta una realidad experimentada desde el espectro de los rayos X; se crea un *paralelismo*, debido a la repetición del concepto en toda la serie. Además el contraste tan acusado entre ellas, hace que el juego retórico sea aún más evidente. Este paralelismo ocurre también en los *emparejamientos acumulativos de signos icónicos*. Es decir, se produce una lectura por parte del espectador al apreciar “el rostro y la mano” [Fig. 1], y “las manos y el rostro” [Fig. 2].

Cabe señalar, independientemente de lo citado, que las representaciones de los cuadros, están expuestas a situaciones paradójicas. Situaciones que escapan a toda racionalidad, y que adentran al espectador, en un mundo misterioso y subjetivo. La confrontación de las diferentes secciones, y la imposibilidad de las situaciones que se representan, hacen que el espectador se plantee la búsqueda de un significado más complejo. En cierta manera, estos espectros visuales, son incompatibles en una misma percepción individual y por tanto, al exponerse conjuntamente, en paralelo a sus mismos signos icónicos, forman esa característica paradójica.

Para finalizar y como último apunte, la sustitución de los signos icónicos (manos y mirada del rostro), por las características que los sentidos de la vista y el tacto nos aportan, forman una relación de contigüidad claramente metonímica.

- **PLANOS DE PERCEPCIÓN**

Debido a una desmotivación, relacionada con a los intereses propios, y al observar que las obras anteriormente realizadas, no me satisfacían en su totalidad, me dispongo a comenzar otra serie. De este modo, intentaré acercarme más, a las soluciones que deseo conseguir, teniendo en cuenta para ello, otra serie de premisas. Un cambio brusco puede aportar ideas frescas y positivas que seguro, aportarán mejoras a la totalidad del proyecto.

#### NIVEL PROCEDIMENTAL Y TÉCNICO

Elaboración de la obras a partir de una metodología directa, añadiendo en determinados puntos veladuras y capas semitransparentes para definir algunos tonos medios.

En todas estas obras, he usado una imprimación media creta, pero con menor cantidad de aceite. Con esta receta, pretendo no tener dificultades a la hora del secado, y además, teniendo en cuenta que ya no he de recurrir a los efectos de arrastrados, aplicar una imprimación que absorba bien las capas pictóricas para poder trabajar con mayor velocidad los distintos niveles del cuadro.

En lo que se refiere a las cuestiones cromáticas, hay aquí un gran cambio con respecto a la serie anterior. Se puede decir, que paso de una

paleta sobria en extremo, a una muy compleja, en la que se articulan múltiples gamas. Todas estas gamas cromáticas no están representadas de una manera fortuita, sino que se relacionan entre sí a través de unos planos que he denominado módulos.

Estos módulos, tienen una importancia fundamental en los aspectos que deseo tratar para esta serie, puesto que, en función de sus límites, se verá las variaciones plásticas. Toda la organización de los diferentes módulos, está muy estudiada, y responde a varias premisas compositivas que paso a detallar en estos puntos:

- Estudio compositivo de los planos de la retícula, independientemente de la imagen referente.

Todo el entramado de líneas horizontales y verticales, que forman los distintos módulos, han sido colocados, en función de múltiples estudios compositivos. Para llevar a cabo estos estudios, realizo una serie de bocetos, en los que pongo en práctica diversas soluciones. Así, a partir de medidas proporcionales, secciono la totalidad de la imagen en proporciones geométricas. Más tarde, al realizar la cuadrícula que me guiará en el dibujo inicial, soy consciente de que, de una manera intuitiva, he hecho coincidir muchas de las líneas de la retícula, con medidas exactas de la imagen (mitad, un cuarto y un octavo).

- Estudio compositivo en función de las diferencias plásticas: tono, saturación e intensidad.

Las diferencias de tonalidad, saturación e intensidad que aparecen en los módulos, tampoco siguen un patrón aleatorio. Están asociados en función de su relación plástica. Es decir, que si hay un módulo con un determinado nivel de saturación y tono, el módulo que se encuentre a su lado, presentará aspectos muy diferentes, incluso antagónicos. Por

ejemplo: un módulo con intensidad alta y saturación baja, se confrontará con su vecino, que presentará una intensidad baja y una saturación alta.

De todas formas, no es del todo cierto, que todos los módulos se relacionen entre sí de una manera tan brusca; algunos de ellos, presentan pequeñas variaciones, que obviamente hacen que la composición de la totalidad de la retícula tenga un sentido lógico. La cuestión es en realidad, tantear, en función del peso de cada módulo, las posibilidades compositivas.

- Estudio compositivo de los planos de la retícula, en función de la imagen referente.

Por otro lado, aunque la retícula de planos no tenga ninguna repercusión formal con respecto a la figura, si que presenta relaciones con zonas concretas del referente: ojos, manos, nariz, etc. En este sentido, intento componer los módulos en función de las zonas de la imagen que tengan mayor peso expresivo, ya que considero que el espectador intensificará su mirada en estos sectores.

Además, con una relación vinculante con lo comentado anteriormente, realizo un estudio compositivo que determine en qué zonas debo aplicar mayor carga matérica, de manera que los pesos compositivos estén totalmente equilibrados en todos sus aspectos.

## NIVEL ESTÉTICO

A pesar de querer expresar conceptos filosóficos, dejo de utilizar un lenguaje que presente atmósferas enigmáticas, para dar paso a otros temas, que, aunque no sigan los típicos parámetros metafísicos, me aporten otro tipo de características.

Me intereso por la vejez, pues a mi parecer, sus rostros están más próximos a estas cuestiones filosóficas. Además, su expresión se corresponde con muchas de las premisas del proyecto: mayor capacidad de transmitir sensaciones misteriosas, y a la vez, con un amplio contenido de plasticidad.

Por otro lado, las dimensiones del formato, junto con el encuadre tan próximo, hacen que las obras presenten un aspecto “monumental”. Esta característica de gigantismo en las figuras, me interesa pues, al abarcar la mayor parte del cuadro, las calidades que se pueden obtener a través de la piel son muy interesantes. Además, es mucho más apto para las diferenciaciones plásticas de los módulos.

Con todo lo citado, me interesa buscar una estética distinta, casi opuesta a la anteriormente realizada, puesto que, como ya he mencionado, esas obras carecen de una plástica potente y expresiva. Con esta estética, quiero conseguir elaborar obras que presenten un mar de gamas y tonos, una complejidad cromática que dote a estas obras de una mayor rotundidad.

## NIVEL RETÓRICO

Analizando globalmente toda la serie de obras, se aprecia claramente una *repetición del tipo expresivo con distinto referente*. En todos los cuadros, se repite el tipo “anciano”, aunque varía el individuo en cuestión. Además, en la mayoría de estas obras, se representa solamente el rostro, dándole una mayor importancia. De esta manera, el espectador realizará una lectura común de todas las obras, apreciando esta repetición, y asociándola a un significado concreto. Es importante recalcar que el formato del cuadro también se repite, por lo que exagerará más esta situación.

A través del formato del cuadro, también se pueden encontrar otras figuras retóricas. Al encuadrar el referente de medio cuerpo, e incluso en primerísimo plano, se deforma el tamaño del rostro, hiperbolizándolo. Esta característica de gigantismo hace que el espectador contemple la obra de una manera distinta que si fuera a tamaño natural, y por tanto, jugará un papel fundamental en la narración del cuadro.

Otro de los desvíos que conviene mencionar, es el que se da al observar la retícula de planos que forman los módulos. En ella se producen *transformaciones plásticas en lo icónico*. Es decir, que las variaciones de saturación, contraste y tono, producen también, un diálogo retórico con el espectador, ya que éste se preguntará el porqué de estas alteraciones. Las transformaciones plásticas están realizadas de múltiples formas: en el caso de la variación del tono y la saturación, se forman con la simple variación cromática; pero en el caso del contraste se formará, tanto variando la cantidad de pigmentación oscura, como aplicando más diluyente, para aclarar determinadas zonas.

Este código de observación de la obra, viene dado por la codificación que hará el espectador al asumir estas variaciones a la vez que la totalidad del referente. De alguna manera, se produce una ruptura del modelo figurativo tradicional, y el espectador tendrá que recomponer el cuadro, mientras, inconsciente o conscientemente, se plantea cuestiones ligadas a las posibilidades perceptivas.

Por otro lado, al representar los rostros, y en concreto la mirada, se crea una relación metonímica entre el modelo, y la representación del sentido de la vista. De esta manera, volvemos al concepto de las alteraciones de la visión: variaciones de la percepción de la realidad.

### 3.6. FICHAS TÉCNICAS DE LAS OBRAS

[Fig. 1]

**“Rostro y mano”**

120 x 60 cm

Óleo sobre tabla

PROCEDIMIENTO	
Óleo resinoso	
SOPORTE	
Contrachapado	
IMPRIMACIÓN	
Agua	1000 cc
Cola de conejo	80 gr
Aceite cocido	10 ml
Aceite prepolimerizado	80 ml
Blanco de España	120 gr
Blanco de zinc	120 gr
Negro	20 gr
Ocre amarillo	20 gr
AGLUTINANTE	
Aceite de linaza crudo	800 ml
Aceite prepolimerizado	100 ml
Esencia trementina	31 ml
Resina dammar	100 gr
Alquídico	30 ml
Cera / esencia trementina (1/4)	15 ml
Secativo multimetales	2,5 ml
Secativo antipiel	1,5 ml
DILUYENTE	
Esencia de Trementina	80 %
Aceite de linaza	20 %

[Fig. 2]

**“Manos y rostro”**

120 x 60 cm

Óleo sobre tabla

PROCEDIMIENTO	
Óleo resinoso	
SOPORTE	
Contrachapado	
IMPRIMACIÓN	
Agua	1000 cc
Cola de conejo	80 gr
Aceite cocido	10 ml
Aceite prepolimerizado	80 ml
Blanco de España	120 gr
Blanco de zinc	80 gr
Negro	20 gr
Ocre amarillo	20 gr
AGLUTINANTE	
Aceite de linaza crudo	800 ml
Aceite prepolimerizado	100 ml
Esencia trementina	31 ml
Resina dammar	100 gr
Alquídico	30 ml
Cera / esencia trementina (1/4)	15 ml
Secativo multimetales	2,5 ml
Secativo antipiel	1,5 ml
DILUYENTE	
Esencia de Trementina	80 %
Aceite de linaza	20 %

[Fig. 3]

**“Mirada indiscreta”**

120 x 60 cm

Óleo sobre tabla

PROCEDIMIENTO	
Óleo resinoso	
SOPORTE	
Contrachapado	
IMPRIMACIÓN	
Agua	1000 cc
Cola de conejo	80 gr
Aceite cocido	10 ml
Aceite prepolimerizado	80 ml
Blanco de España	120 gr
Blanco de zinc	80 gr
Negro	20 gr
Ocre amarillo	20 gr
AGLUTINANTE	
Aceite de linaza crudo	800 ml
Aceite prepolimerizado	100 ml
Esencia trementina	31 ml
Resina dammar	100 gr
Alquídico	30 ml
Cera / esencia trementina (1/4)	15 ml
Secativo multimetales	2,5 ml
Secativo antipiel	1,5 ml
DILUYENTE	
Esencia de Trementina	80 %
Aceite de linaza	20 %

[Fig. 4]

**“Anciano I”**

120 x 100 cm

Óleo sobre tabla

PROCEDIMIENTO	
Óleo resinoso	
SOPORTE	
Contrachapado	
IMPRIMACIÓN	
Agua	1000 cc
Cola de conejo	80 gr
Aceite cocido	5 ml
Aceite prepolimerizado	60 ml
Blanco de España	120 gr
Blanco de zinc	80 gr
Negro	20 gr
Ocre amarillo	20 gr
AGLUTINANTE	
Aceite de linaza crudo	800 ml
Aceite prepolimerizado	100 ml
Esencia trementina	31 ml
Resina dammar	100 gr
Alquídico	30 ml
Cera / esencia trementina (1/4)	15 ml
Secativo multimetales	2,5 ml
Secativo antipiel	1,5 ml
DILUYENTE	
Esencia de Trementina	80 %
Aceite de linaza	20 %

[Fig. 5]

**“Anciano II”**

120 x 100 cm

Óleo sobre tabla

PROCEDIMIENTO	
Óleo resinoso	
SOPORTE	
Contrachapado	
IMPRIMACIÓN	
Agua	1000 cc
Cola de conejo	80 gr
Aceite cocido	5 ml
Aceite prepolimerizado	60 ml
Blanco de España	120 gr
Blanco de zinc	80 gr
Negro	20 gr
Ocre amarillo	20 gr
AGLUTINANTE	
Aceite de linaza crudo	800 ml
Aceite prepolimerizado	100 ml
Esencia trementina	31 ml
Resina dammar	100 gr
Alquídico	30 ml
Cera / esencia trementina (1/4)	15 ml
Secativo multimetales	2,5 ml
Secativo antipiel	1,5 ml
DILUYENTE	
Esencia de Trementina	80 %
Aceite de linaza	20 %

[Fig. 6]

**“Anciano III”**

120 x 100 cm

Óleo sobre tabla

PROCEDIMIENTO	
Óleo resinoso	
SOPORTE	
Contrachapado	
IMPRIMACIÓN	
Agua	1000 cc
Cola de conejo	80 gr
Aceite cocido	5 ml
Aceite prepolimerizado	60 ml
Blanco de España	120 gr
Blanco de zinc	80 gr
Negro	20 gr
Ocre amarillo	20 gr
AGLUTINANTE	
Aceite de linaza crudo	800 ml
Aceite prepolimerizado	100 ml
Esencia trementina	31 ml
Resina dammar	100 gr
Alquídico	30 ml
Cera / esencia trementina (1/4)	15 ml
Secativo multimetales	2,5 ml
Secativo antipiel	1,5 ml
DILUYENTE	
Esencia de Trementina	60 %
Aceite de linaza	40 %

[Fig. 7]

**“Anciano IV”**

120 x 100 cm

Óleo sobre tabla

PROCEDIMIENTO	
Óleo resinoso	
SOPORTE	
Contrachapado	
IMPRIMACIÓN	
Agua	1000 cc
Cola de conejo	80 gr
Aceite cocido	5 ml
Aceite prepolimerizado	75 ml
Blanco de España	120 gr
Blanco de zinc	90 gr
Negro	10 gr
Ocre amarillo	20 gr
AGLUTINANTE	
Aceite de linaza crudo	800 ml
Aceite prepolimerizado	100 ml
Esencia trementina	31 ml
Resina dammar	100 gr
Alquídico	30 ml
Cera / esencia trementina (1/4)	15 ml
Secativo multimetales	2,5 ml
Secativo antipiel	1,5 ml
DILUYENTE	
Esencia de Trementina	80 %
Aceite de linaza	20 %

[Fig. 8]

**“Anciano V”**

120 x 100 cm

Óleo sobre tabla

PROCEDIMIENTO	
Óleo resinoso	
SOPORTE	
Contrachapado	
IMPRIMACIÓN	
Agua	1000 cc
Cola de conejo	80 gr
Aceite cocido	5 ml
Aceite prepolimerizado	75 ml
Blanco de España	120 gr
Blanco de zinc	75 gr
Azul Ultramar	5 gr
Ocre amarillo	20 gr
Rojo Inglés	20
AGLUTINANTE	
Aceite de linaza crudo	800 ml
Aceite prepolimerizado	100 ml
Esencia trementina	31 ml
Resina dammar	100 gr
Alquídico	30 ml
Cera / esencia trementina (1/4)	15 ml
Secativo multimetales	2,5 ml
Secativo antipiel	1,5 ml
DILUYENTE	
Esencia de Trementina	60 %
Aceite de linaza	40 %

[Fig. 9]

**“Anciano VI”**

100 x 40 cm

Óleo sobre tabla

PROCEDIMIENTO	
Óleo resinoso	
SOPORTE	
Contrachapado	
IMPRIMACIÓN	
Agua	1000 cc
Cola de conejo	80 gr
Aceite cocido	5 ml
Aceite prepolimerizado	75 ml
Blanco de España	120 gr
Blanco de zinc	75 gr
Azul Ultramar	5 gr
Ocre amarillo	20 gr
Rojo Inglés	20
AGLUTINANTE	
Aceite de linaza crudo	800 ml
Aceite prepolimerizado	100 ml
Esencia trementina	31 ml
Resina dammar	100 gr
Alquídico	30 ml
Cera / esencia trementina (1/4)	15 ml
Secativo multimetales	2,5 ml
Secativo antipiel	1,5 ml
DILUYENTE	
Esencia de Trementina	80 %
Aceite de linaza	20 %

## CONCLUSIONES

---

Es posible que la poca disponibilidad que ha habido durante este master para dedicarse al proyecto final, haya tenido como resultado una variación de sus propósitos. Pero, sin embargo, a pesar de esta situación, que reconozco es una opinión totalmente subjetiva, ha habido toda una serie de condicionamientos que han hecho posible que adquiriera nuevos, y más complejos conocimientos, que me permitan llevar a cabo un proyecto teórico-plástico a un elevado nivel de profesionalidad, y en consecuencia, de asumir un importante grado de responsabilidad artística.

Creo que es normal pensar, que aunque tuviese una idea de la línea a seguir durante el proyecto, este concepto iba a variar en gran medida al ir cursando las distintas asignaturas del master. En cada una de ellas se desarrollaban técnicas, procedimientos y conceptos diferentes, y aunque, en principio, todas tienen un nexo común basado en la preparación para la correcta realización del proyecto final, en algunas de ellas, me he visto obligado a desarrollar planteamientos independientes del tema del proyecto, debido a la dificultad de planteármelas ligadas. Sin embargo, ha habido otras asignaturas que sí me han proporcionado, tanto recursos teóricos y plásticos, como posibilidades de proyección que servirán para ilustrar todos los aspectos filosóficos de mi proyecto.

Así, pensando en las experiencias obtenidas durante este periodo, junto con la información que he ido recopilando yo mismo, a través de abundante bibliografía, y de la actividad intelectual y plástica en sí, he configurado toda una serie de condicionamientos, que, a mi parecer, han sido de gran ayuda, y han potenciado la correcta elaboración del proyecto.

Por otro lado, y atendiendo al concepto filosófico de metafísica, su estudio ha supuesto una ampliación intelectual que, ha contribuido a la

mejora de muchas de las premisas teóricas de las obras. La investigación, a nivel teórico e histórico, contribuye a un mejor entendimiento de la definición de metafísica, y por tanto, a la cantidad y complejidad de mis aportaciones teórico-artísticas. Es cierto que puede argumentarse, que las cuestiones de índole filosófico no deben de tener excesiva importancia en un proyecto artístico, pero en el caso de este proyecto, su estudio va orientado a un desarrollo teórico-práctico de unas propuestas, que están muy ligadas a conceptos típicos de otras disciplinas, como pueden ser la física o psicología. Es importante investigar los conceptos filosóficos y científicos de la percepción visual si verdaderamente se desean tratar esos temas a nivel plástico y artístico. Por ese motivo, ha supuesto un pilar fundamental, del que he hecho uso a la hora de barajar posibilidades de expresión.

También ocurre con los nuevos conocimientos que he adquirido, estudiando profundamente todos los aspectos de la Pintura Metafísica. Al conocer sus orígenes e influencias, todas sus características, y gran parte de sus obras plásticas y literarias, se me han abierto multitud de preguntas, que posteriormente se han transformado en un mundo nuevo de posibilidades de ejecución plástica.

En cuanto a las cuestiones de carácter práctico, y teniendo en cuenta los conceptos asimilados, me siento satisfecho pues he desarrollado nuevas inquietudes plásticas que me ofrecen una mayor cantidad de recursos que aplicar en mis trabajos. Al analizar estas obras, y su ejecución, se advierten profundos cambios, con respecto al método de trabajo que utilizaba con anterioridad a este proyecto. En consecuencia, este protocolo de la experiencia artística, complejo y elaborado, ha llevado a mi obra a un nivel mayor de profesionalidad.

Es cierto, que al ver finalizada parte de la serie de ancianos, titulada “Planos de percepción” [Fig. 4, 5, 6, 7, 8, y 9], el espectador no

conocedor de este trabajo teórico, no encontrará relaciones con la Pintura Metafísica. En algún sentido, es cierto puesto que no sigue los parámetros típicos de sus composiciones misteriosas y oníricas. Pero, en mi defensa, debo argumentar que, en primer lugar, mi interés no es transmitir sensaciones oníricas, sino realizar un análisis de la percepción, que me lleve a expresar conceptos de realidades paralelas o del “más allá”. Y en segundo lugar, me interesaba plantearme cambios con respecto a la representación de los típicos universos metafísicos de las obras clásicas. Hecho que hace que mis trabajos se distancien de estos, para transmitir otro tipo de atmósferas, que, aunque no tan enigmáticas, sí intentan expresar las distintas posibilidades perceptivas, a través de planteamientos puramente metafísicos.

Por otro lado, me gustaría expresar, que durante los últimos días antes de la entrega oficial de este proyecto, he continuado trabajando en otras obras relacionadas, que no puedo incorporar al proyecto, pero que representan un claro reflejo de la verdadera finalidad de este master. A mi parecer, es fundamental continuar en esta línea de trabajo, pues, al fin y al cabo, siento que es positivo este tipo de investigaciones teórico-plásticas. En realidad, no es más que una continúa búsqueda que nunca finaliza.

Para concluir, debo añadir, que independientemente de los aciertos y fallos que presenta este proyecto, el hecho de llevarlo a cabo, me ha aportado todo un cúmulo de conocimientos, que en mi opinión, harán que mi obra presente un mayor grado de complejidad y definición, y por tanto, un mayor nivel de profesionalidad, tanto a nivel plástico, como teórico.

## SELECCIÓN DE IMÁGENES

---



Fig. 1

*“Rostro y mano”*

Óleo sobre tabla

120 x 60 cm



Fig. 2

*“Manos y rostro”*

Óleo sobre tabla

120 x 60 cm



Fig. 3

*“Rostro con mano”*

Óleo sobre tabla

120 x 60 cm



Fig. 4

*“Anciano I”*

Óleo sobre tabla

100 x 120 cm

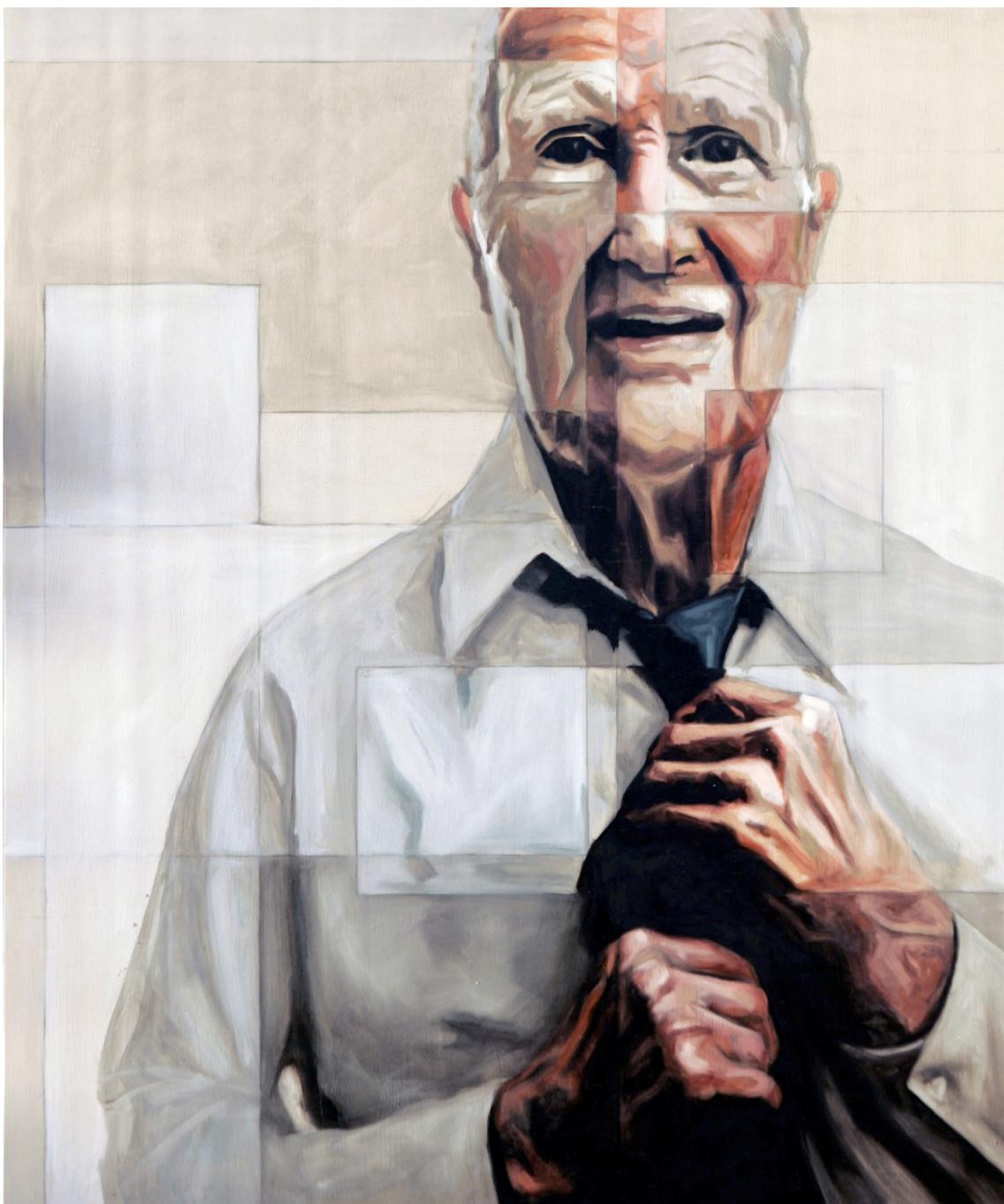


Fig. 5

*"Anciano II"*

Óleo sobre tabla

100 x 120 cm



Fig. 6

*“Anciano III”*

Óleo sobre tabla

100 x 120 cm



Fig. 7

*"Anciano IV"*

Óleo sobre tabla

100 x 120 cm



Fig. 8

*“Anciano V”*

Óleo sobre tabla

100 x 120 cm



Fig. 9

*“Anciano IV”*

Óleo sobre tabla

40 x 100 cm



Fig. 10  
*"Boceto"*  
Óleo sobre tabla  
100 x 81 cm



Fig. 11  
*"Boceto"*  
Óleo sobre tabla  
81 x 100 cm



Fig. 12.  
"Boceto"  
Óleo sobre tabla  
54 x 44 cm



Fig. 13.  
"Boceto"  
Óleo sobre tabla  
54 x 23 cm



Fig. 14  
Giorgio De Chirico  
*"Las musas inquietantes"*. 1916  
Óleo sobre lienzo  
66 X 97 cm



Fig. 15  
Carlo Carrà  
*"La musa metafísica"*. 1917  
Óleo sobre lienzo  
70 X 90 cm



Fig. 16  
Carlo Carrà  
*"Madre e hijo"*. 1917  
Óleo sobre lienzo  
66 X 90 cm

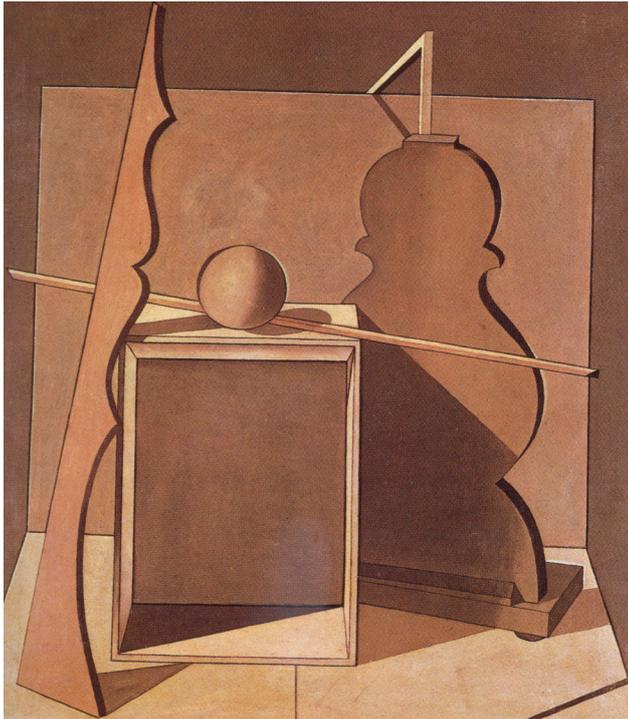


Fig. 17  
Giorgio Morandi  
*"Naturaleza muerta"*. 1918  
Óleo sobre lienzo  
47 X 56,5 cm



Fig. 18  
Giorgio Morandi  
*"Naturaleza muerta"*. 1919  
Óleo sobre lienzo

### Bibliografía básica:

- ARRECHEA, Julio, SOTO, Victoria: *Pintores del siglo XX*, Madrid, Libsa, 2003, pp. 400.
- CARRÀ, Carlo: *Pittura metafisica*, s.l., 1919, (tr. castellana de Xavier Riu Camps, *Pittura metafisica*, Barcelona, El Acantilado, 1999, pp. 267.).
- CARRERE, Alberto, SABORIT, José: *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 499.
- DE CHIRICO, Giorgio: *Memorie Della mia vita*, s.l., Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, s.f., (tr. Castellana de Sofía Calvo, *Memorias de mi vida*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004, pp. 335.).
- DE MICHELI, Mario: *La avanguardie artistiche del novencento*, Milán, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1966, (tr. castellana de Ángel Sánchez-Gijón, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 352.).
- MARTÍNEZ, Amalia: *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*, Valencia, Servicio de publicaciones de la UPV, s.f., pp. 231.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa: *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Ediciones de Intervención Cultural, 2004, pp. 278.
- MAYER, Ralph: *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, s.l., Beana Mayer, 1981, (tr. castellana de Juan Manuel Ibeas, *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Hermann Blume, 1985, pp. 752.).

### **Bibliografía adicional:**

- DA VINCI, Leonardo: *Tratado de la pintura*, Madrid, Akal, 1989, pp. 508.
- GOMBRICH, Ernst: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington D.C., Trustees of the National Gallery of Art, 1959, (tr. castellana de Gabriel Ferrater, *Arte e Ilusion. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Editorial Debate, 1998, pp. 385.).
- MAGRITTE, René: *Écrits complets*, s.l., Flammarion, 1979, (tr. castellana de Mercedes Barroso Ares, *Escritos*, Madrid, Editorial Síntesis, s.f., pp. 426.).
- SUÁREZ, Alicia, VIDAL, Mercé: *Historia Universal del arte*, Tomo IX Vitoria, Planeta, 1990, pp. 1970.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, s.l., s.f., (tr. castellana de Manuel Pérez Cornejo, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Valencia, Universitat, 2004, pp. 306.).
- HEIDEGGER, Martin: *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1955, (tr. castellana de Emilio Estiú, *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Gedisa, 1993).
- MARÍAS, Julián: *Idea de la metafísica*, Madrid, Revista de Occidente, Obras, Vol. II.
- [www.wikipedia.org/wiki/metafisica](http://www.wikipedia.org/wiki/metafisica), 2006.
- [www.artstudiomagazine.com/historia-arte/pintura-metafisica](http://www.artstudiomagazine.com/historia-arte/pintura-metafisica), 2006