

TFG

LA ISLA DEL ÚLTIMO SUEÑO

Lectura e interpretación sobre *La isla de los muertos*

Presentado por Samuel Loaisa Cobos

Tutor: José Saborit Viguer

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2019-2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

El trabajo que se muestra a continuación es un estudio detallado de la serie pictórica *La isla de los muertos*, de Arnold Böcklin, junto a la elaboración de una serie pictórica propia compuesta por siete obras, las cuales muestran los lazos de unión con la mencionada serie de Böcklin.

Este trabajo se divide en dos bloques. En el primero, se realizará un análisis de la serie *La isla de los muertos*, empezando por una contextualización general, tanto de la serie como del clima político, social y artístico que vivió el artista. Seguidamente, se llevará a cabo un análisis retórico en profundidad, donde se analizará e interpretará el papel que juega cada uno de los elementos que la forman. Para finalizar el primer bloque, se mostrarán las influencias que ha ejercido dicha serie en las diferentes disciplinas artísticas, como la literatura, la música, el cine, e incluso la arquitectura, aunque se centrará más en la rama pictórica.

En el segundo bloque se mostrará nuestra interpretación y se explicará su proceso, conceptos, materiales utilizados, técnica y reflexiones propias. A la vez, se mostrará una serie de fotografías de planos generales y detallados de cada pieza.

Palabras Claves

Pintura – Paisaje – Retórica Visual – Böcklin – Atmósfera cromática – Romanticismo – Muerte

SUMMARY AND KEY WORDS

The work shown below is a detailed study of the pictorial series *Island of the Dead*, by Arnold Böcklin, and the development of an own pictorial series, consisting of seven paintings, which show the bonds with the aforementioned Böcklin series.

This work is divided into two blocks. In the first, an analysis of *Death island* series will be explained, starting with a general contextualization about the series and the artist's period, the climate in which the artist lived, political, social and artistic. Subsequently, an in-depth rhetorical analysis will be carried out, in which the role played by each of the series' elements will be analyzed and interpreted. To end the first block, the influences that this series has exerted on the different artistic disciplines, such as literature, music, cinema, and even architecture, will be shown, although it will be more detailed in the pictorial branch.

In the second block, our interpretation is shown, and its process is explained, also the concepts, materials, technique and reflections. At the same time, a series of photographs about general and detailed planes will be shown.

Key words

Paint – Landscape – Visual Rhetoric – Böcklin – Chromatic atmosphere – Romanticism – Dead

AGRADECIMIENTOS

A todos los que me habéis enseñado, por vuestra ayuda y apoyo.

“Lo que puedo dar os doy, que es una ínsula hecha y derecha, redonda y bien proporcionada, y sobremanera fértil y abundosa, donde si vos os sabéis dar maña, podéis con las riquezas de la tierra granjear las del cielo”

Miguel de Cervantes (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*)

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	7
2	OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	8
3	MARCO TEÓRICO	10
3.1	CONTEXTUALIZACIÓN DE LA ISLA DE LOS MUERTOS	10
3.2	ANÁLISIS RETÓRICO DE LA SERIE	13
3.3	INFLUENCIAS DE LA SERIE EN OTRAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS	21
4	PROYECTO PICTÓRICO	25
4.1	LA ISLA DEL ÚLTIMO SUEÑO	25
4.2	REFERENTES	25
4.3	CONCEPTOS EN NUESTRA SERIE	28
4.4	PROCESO Y REFLEXIONES	32
5	CONCLUSIONES	38
6	BIBLIOGRAFÍA	40

1 INTRODUCCIÓN

El siguiente proyecto se presenta como un Trabajo Final de Grado de Bellas Artes, llevado a cabo en la Facultad de BB. AA. de Sant Carles de la Universitat Politècnica de València.

Esta memoria está compuesta por dos partes. Una de ellas, un estudio teórico de la serie *La isla de los muertos* de Böcklin; otra, el apartado de la creación artística, compuesto por una serie de siete obras en formato apaisado titulada *La isla del último sueño*.

La primera parte se inicia con una breve contextualización del artista, seguida de un análisis retórico de la serie, y finaliza en una muestra de las influencias que ha ejercido sobre otros artistas de diversas ramas culturales. En la segunda parte, se observa el proyecto donde, además, se explican los conceptos teóricos que lo envuelven y hacen referencia a la obra de Böcklin.

Este trabajo trata sobre los diferentes términos atribuibles a una isla. Nuestras islas pretenden ser un constante lugar de incertidumbre que nos llame la atención y que nos provoque pausa y descanso, tal y como la serie con la que dialoga. Son un descanso para la mente y para la pintura, para una observación tranquila. Lo que nos atrae del arte es ese titubeo, esa ambigüedad de sentido, esa quietud que nos inquieta, esa es la incertidumbre de la que hablamos.

Nos hemos valido de la retórica visual porque a nuestro entender es una buena metodología para interpretar los inagotables significados de un cuadro y proporciona las herramientas necesarias para poder extraer significados, sin alterarlo gravemente, ya que “hace falta mucha delicadeza para no cargarse la pintura en el mismo acto analítico”¹.

A continuación, se explicarán los *objetivos y metodología*. Posteriormente, entraremos en el estudio de la serie y en el *proyecto pictórico*. Finalmente, se encontrarán las *conclusiones* y la *bibliografía* consultada.

¹ CARRERE, A y SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Catedra, 2000, p. 171

2 OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

OBJETIVOS

El principal objetivo es analizar retóricamente e interpretar la serie *La isla de los muertos* y, consecuentemente, elaborar una serie pictórica que logre transmitir los diferentes términos de aislamiento.

Como *objetivos específicos*:

- Justificar por qué rescatar esta serie, mostrando qué validez puede poseer hoy en día con los nuevos significados adquiridos.
- Llevar a cabo el proyecto de una manera profesional cuyo fin sería expositivo.
- Mostrar un diálogo entre los significados de la obra referente y nuestra interpretación.
- Desarrollar un discurso dado por el estudio y la experiencia durante su elaboración, así como también; recoger y describir la evolución del proyecto y del aprendizaje, los materiales utilizados y las técnicas empleadas.
- Mostrar el crecimiento pictórico y las posibilidades expresivas que nos permite el óleo a través de empastes y veladuras.

METODOLOGÍA

Para llevar a cabo el proyecto cómodamente, se ha desarrollado una estrategia de trabajo dividida en diferentes fases.

El trabajo se inicia con el estudio de la serie a fin de conocerla e interpretarla lo más acertadamente posible. Para ello, se contextualiza el periodo en el que se creó y seguidamente, en el análisis retórico, se estudian las figuras utilizadas para realizar la obra, finalmente, se muestran las obras y artistas cuya fuente de inspiración fue la serie estudiada. Para esta primera parte, se han ido consultando las fuentes bibliográficas, las cuales han sido un apoyo conceptual y teórico además de visual.

Una vez analizada la obra, se aborda la parte pictórica más preparado. Se elaboran bocetos en diferentes soportes y técnicas, esta etapa del proyecto permite saber el diseño y superficie que mejor se adapta, según nuestro criterio, para transmitir el mensaje. Asimilados los bocetos, se preparan los soportes definitivos con una imprimación media creta de tonalidad neutra, una vez seco, se pinta todo lo que va a ser el fondo de la obra para luego, encima de él, pintar la formación rocosa, así, se acumula carga pictórica, descuidando un poco el resultado, para asentar la “cama”. Las capas posteriores que nos interesen serán más o menos translúcidas mediante técnicas sustractivas como raspados con lija, frotados, usos del disolvente, o aditivas, como la veladura o empastes. El objetivo es tal y cómo resume José Saborit en su libro *Lo que la pintura da*:

“Vienen primero los empastes: capas gruesas, opacas, espesas, materia carnosa y consistente sobre la que (...) se vierten las veladuras: capas finas semitransparentes, líquidas, delicadas. Sobre lo opaco, lo semitransparente; sobre lo seco, lo mojado; sobre lo sólido, lo líquido; sobre lo grueso, lo fino. Suma antitética que incrementa la expresividad del material y amplía el registro de las calidades pictóricas.”²

² SABORIT, J. *Lo que la pintura da*. Valencia: Pre-Textos, 2018, p. 158

3 MARCO TEÓRICO

3.1 CONTEXTUALIZACIÓN DE LA ISLA DE LOS MUERTOS

Para contextualizar, vamos a hacer un recorrido que parte de lo más general hacia lo más particular, empezando por los inicios del siglo XIX.

Así pues, el siglo XIX, que es en el que se enmarca esta serie, es el llamado “siglo de los cambios” gracias a las pasadas ideas de la ilustración, pero también gracias al *sentimentalismo* de Rousseau o a Kant con su *Crítica de la razón pura*, motivos que propiciaron la *revolución francesa* y que claramente condicionaron el devenir. La revolución fue, básicamente, contra la tradición de la monarquía, que aglutinaba el poder, y la de la iglesia, donde el bajo clero cuestionaba al alto clero. Además de la falta de protección y de derechos individuales entre otras cosas. Estas revoluciones calaron hondo en la sociedad y en el arte. Los artistas rompieron también con la tradición, surgieron las renovadas academias y comenzaron a cuestionar su alrededor. Empezaron a exteriorizar lo interior, un ejemplo es Goya; si nos fijamos en sus series de grabados entre otras obras, cuestiona las actitudes sociales y las del poder (Iglesia y Estado). Estas circunstancias hicieron que la pintura paisajística se desarrollase individualmente, pues hasta ese momento el paisaje ocupaba un segundo plano, pero desde ahí, el paisaje empezó a ocupar primeros planos, tal como nos dice R. Argullol:

“El paisaje se autonomiza y casi siempre desprovisto de figuras, se convierte en protagonista; un protagonista que causa en quien lo contempla una doble sensación de melancolía y terror. (...) En el Romanticismo el paisaje se hace trágico, pues reconoce desmesuradamente la escisión entre la Naturaleza y el hombre.”³

La subjetividad se exteriorizó junto al yo, junto a esa libertad, el paisaje actuó como retrato del alma en forma de naturaleza. En ese periodo, tal como nos dice Argullol, “el mundo se agrandó y debido a ello, el hombre se dio



Fig. 1. GOYA, Francisco. Capricho nº 42 *Tú que no puedes*, 1799



Fig. 2. GOYA, Francisco. *Perro semihundido*, 1820-23. Madrid: Museo del Prado

³ ARGULLOL, R. *La atracción del abismo*. Barcelona: Ediciones Destino, p. 20



Fig. 3. CONSTABLE, John. *Seascape study with rain cloud*, 1824. Londres: Royal Academy of Arts



Fig. 4. FRIEDRICH, C. D. *El caminante sobre el mar de nubes*, 1818. Hamburgo: Kunsthalle de Hamburgo

cuenta de su impotencia y pequeñez.”⁴ Desde esa nueva perspectiva, el paisaje se observó como un deseo de volver a la naturaleza, de ahí lo trágico y melancólico del Romanticismo.

Pero en la segunda mitad de ese siglo, lo que hasta ahora había sido un gran periodo por las revoluciones e industrialización, empezó a verse en el mundo del arte como una *decadencia*. Gombrich nos dice que en el mundo del arte empezó a surgir un malestar general causado por la decadencia que provocaba la revolución industrial en este.⁵ A consecuencia de ello, la idea de belleza cambió y desarrolló, de nuevo, aspectos románticos como la muerte, lo siniestro, lo monstruoso...

En ese periodo, mientras unos miraban al futuro, al “progreso”, otros miraban con nostalgia al pasado, mientras unos lo hacían a las ciudades, otros a la naturaleza, iban *al revés* y de ahí que la obra de J.K. Huysmans, *À rebours*, que significa *A contrapelo*, fuera tan significativa. Los artistas huían a otro mundo porque sentían que la industrialización había mecanizado todo y ya no había interioridad y unicidad en lo fabricado. El arte quería un cambio, y así lo mostraba; huía a través de los sueños, con nostalgia hacia otras civilizaciones y volvía al yo interior, a lo subjetivo.

En este periodo, según Eco, el movimiento artístico más importante fue el simbolismo, donde se enmarca *La isla de los muertos*. El objetivo principal de los simbolistas era hacer visible lo invisible sugiriendo o adivinando significados ocultos. Mallarmé, simbolista francés, dijo:

*“Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del gozo de un poema, que está hecho de una lenta adivinación: sugerirlo, ese es el sueño. Es el perfecto uso de este misterio lo que constituye el símbolo, evocar poco a poco un objeto...”*⁶

Según el profesor Hubert Locher, *La isla de los muertos* se convirtió rápidamente en la pintura más popular entre la burguesía de gran parte de

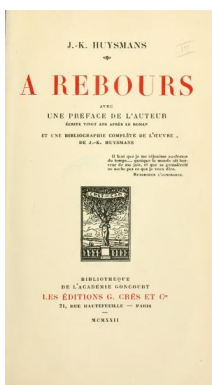


Fig. 5 Portada novela de J. K. Huysmans *À Rebours*

⁴ *Ibidem*, p. 21

⁵ GOMBRICH, E.H. *Historia del Arte*. México: Editorial Diana, 1999, p. 535

⁶ ECO, U. *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo, 2010, p. 350

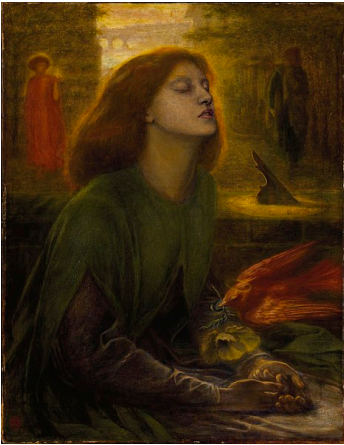


Fig. 6. ROSSETTI, Dante Gabriel. *Beata Beatrix*, 1864-70. Londres: Tate Gallery



Fig. 7. BÖCKLIN, Arnold. *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, 1872. Berlín: Alte Nationalgalerie



Fig. 8. Isla de Ischia, (sur de Italia) Castillo Aragonés

Alemania y, junto a la crisis de conciencia del siglo XIX, desarrolló un sentir melancólico.

Por otra parte, con la llegada del nazismo al poder, estos utilizaron las obras de Böcklin para sus intereses. Quizás les atrajo esa sentimentalización y heroísmo de la muerte vacía con la que querían contagiar a sus simpatizantes. Llegaron a considerarlo alemán, aunque realmente fuera suizo, y Hitler reunió un buen número de pinturas suyas, entre las que había una *Isla de los muertos*, por ello, fue estigmatizado, al igual que le ocurrió a Friedrich.

Puede que lo que realmente quisiera transmitir fuera el escepticismo de la civilización frente al “progreso”, lo que condujo al *pesimismo* de Schopenhauer y *nihilismo* de Nietzsche a final de siglo. La *isla*, era percibida como un icono del cansancio del mundo por aferrarse al mundo onírico. Es cierto que al principio puede ser vista como una anhelada utopía o un paraíso, pero *La isla de los muertos* más bien es una contraparte a estas utopías, la *isla* aparece como un lugar de reclusión, de alejamiento de la vida social y normal, de soledad de distanciamiento de la vida.

Esta serie estuvo compuesta inicialmente por cinco obras en formato apaisado y tienen un tamaño aproximado de 80 x 150 cm, fue elaborada en su etapa de madurez, entre el 1880 y 1886. Las dos primeras versiones, están basadas en el Castillo Aragonés de la isla de Ischia⁷ y surgieron como encargo de una joven viuda llamada Marie Berna, quien quería “soñar y despedirse” de su fallecido marido con una obra⁸. En la primera versión, que fue el encargo de la joven, no constaba el ataúd y la figura en pie, estos los añadió a las otras versiones posteriores y terminó incorporándolos en esa primera versión, muestra de que usó la serie como un campo de pruebas formales, al igual que sus contemporáneos los impresionistas.

⁷ ALFRED, H. *Arnold Böcklin*. Munich: F. Bruckmann, 1919, p. 35

⁸ *idem*



Fig. 9. BÖCKLIN, Arnold. *La isla de los muertos I*, 1880. Basilea: Kunstmuseum



Fig. 10. BÖCKLIN, Arnold. *La isla de los muertos II*, 1880. New York: The MET

3.2 ANÁLISIS RETÓRICO DE LA SERIE



Fig. 11. BÖCKLIN, Arnold. *La isla de los muertos III*, 1883. Berlín: Alte Nationalgalerie



Fig. 12. BÖCKLIN, Arnold. *La isla de los muertos IV*, 1884. Fotografía en blanco y negro



Fig. 13. BÖCKLIN, Arnold. *La isla de los muertos V*, 1886. Leipzig: Museum der bildenden Künste

Antes de comenzar con el análisis retórico, resumiremos brevemente qué es la retórica y porqué resulta idónea para analizar la siguiente serie.

La retórica es antiquísima, sus inicios se remontan en la antigua Grecia y ya en la *Iliada* o en la *Odisea* se pueden ver ejemplos de figuras retóricas, Córax de Siracusa fue quien escribió el primer manual de su uso. Ha formado parte del pensamiento humano, con altibajos, desde sus orígenes y fue a partir de los años sesenta, con el decisivo empuje de la semiótica y de Roland Barthes (*Retórica de la imagen*), cuando comenzó a aplicarse a lo visual. Consideramos que resulta una metodología idónea porque como bien dicen A. Carrere y J. Saborit (2000) puede ser tanto un instrumento de interpretación como un estímulo para el placer y disfrute de la obra de arte. El poder del arte radica en su misterio, en sus vaguedades o en sus eternos y continuos cambios de significados según su contexto, entre otras cualidades. Y la retórica de la pintura, de parte del espectador, lo que pretende es manifestar las capacidades persuasivas, sin dejar por ello de conmovernos o gozar de la propia pintura. Eso si, siempre que el acervo o las competencias lo permitan, ya que quien más saberes haya acumulado, quien más haya visto, mayor diálogo tendrá con la pintura. Como dijo Pessoa, “*ver es haber visto*”.

Retóricamente, en todas ellas, el lenguaje *denotativo*⁹ es el mismo, una formación rocosa, una isla, en cuyo centro hay un conjunto de cipreses altos y oscuros y se observan unos nichos en las paredes. Se puede ver que está rodeada de un mar oscuro y apenas hay, en la isla, intervención humana, la

⁹ Se trata de la simple diferenciación y reconocimiento de los componentes que forman la escena. CARRERE, A y SABORIT, J. *op.cit*, p. 121



Fig. 14. Detalle de *La isla de muertos I*

poca construcción que se observa está integrada en la formación natural de la roca, tampoco se observa vida en ella más allá de los cipreses. Acercándose a la isla, vemos una barca conducida por alguien, que en unas versiones está de pie, y en otras sentado. En la barca, además, hay una figura con un velo blanco frente a un ataúd que en unas versiones se corona con unas guirnaldas y en otras no; el ataúd está situado perpendicularmente al eje de la barca.

Una de las principales figuras retóricas, *in praesentia*¹⁰, al analizar la serie en conjunto, es la *repetición-variación*¹¹; la repetición se da en la representación de la misma temática, la isla, y la variación se da en los diferentes niveles expresivos que conlleva cada una de las representaciones. Entrando ya en un análisis más dedicado a los componentes de la imagen, otro elemento principal que nos llama la atención es el conjunto de cipreses situados estratégicamente en el centro de la composición, en los cuales la figura que se observa es de *adición*, concretamente, es una *repetición continuada limitada*. Por otra parte, podríamos decir que a partir de la tercera variación aparece otra figura de *adición*, esta vez, un *paralelismo*¹² que existe entre la composición de las paredes de la isla cuya estructura nos remite, connotativamente, al signo ortográfico *paréntesis*. Este signo es utilizado generalmente para encerrar información en un enunciado, en este caso nos sirve para condicionar y centrar nuestra mirada hacia dicha agrupación de árboles. Por otra parte, poner entre paréntesis es como restar presencia a algo, dejar en suspensión, como en el tránsito de las almas entre la vida terrenal y la ultraterrena.



Fig. 15. Detalle de *La isla de muertos III*

¹⁰ CARRERE, A y SABORIT, J. *op. cit.*, p. 118

¹¹ *Ibidem*, p. 235

¹² *Ibidem*, p. 256



Fig. 16. Detalle de *La isla de muertos II*

Adentrándonos hacia un lenguaje un tanto más *connotado*¹³, resalta la contraposición o *antítesis*¹⁴ de la horizontalidad frente a la verticalidad, lo cual asociamos a la vida o a la muerte, pues lo vivo tiende a ascender, mientras que lo inerte yace tendido. Aquí se ven las rocas verticales y los cipreses erguidos y altos como metáfora de vida, por otra parte, el quieto y oscuro horizonte del mar, la horizontalidad de la isla, su frialdad, su silencio... *metáfora sinestésica*¹⁵ de la muerte. Pero no sólo ahí se ve dicha *antítesis*, también en la barca hay figuras erguidas frente al inmóvil féretro, la muerte en sí. Así que una primera connotación en el signo plástico vincula verticalidad a vida y horizontalidad a muerte.

Estas islas nos remiten al *aislamiento* (palabra derivada de isla) o *abandono*. Más bien pueden ser vistas como *metáfora* de un lugar de reclusión, de alejamiento de la vida social, un lugar de soledad enfatizado por la vista del horizonte en ambas partes, por lo tanto, es una *metáfora* de un lugar de distanciamiento de la vida. Esto se puede explicar también por el contexto histórico e intelectual de finales del siglo XIX del que Böcklin se enriqueció, en que la filosofía tomó un nuevo camino alejándose de la redención del cristianismo y los filósofos más influyentes tenían una visión pesimista de la vida. Además, las rocas erosionadas, desgastadas, los cipreses, único elemento “vivo” en la isla, ayudan a percibir dicha *metáfora*, de abandono y soledad,

¹³ *Ibidem*, p. 121

¹⁴ *Ibidem*, p. 454

¹⁵ *Ibidem*, p. 352

como también las hierbas creciendo encima de las rocas o la mampostería. Debido al *código blando*¹⁶ de las pinturas, es fácil *sobreinterpretar* sus significados, pero en este caso, debido al *contexto originario implícito*, nos referimos a las ideas filosóficas de la época en que fue creada, la isla podría entenderse también como *metáfora* de una visión escéptica de la civilización, las ideas estéticas de la época así lo apuntan. Dice Umberto Eco que estaba en auge el *Decadentismo*, corriente en la que se observa una visión escéptica de la sociedad y que arremete contra la creciente burguesía, que ve la belleza en las ruinas de civilizaciones pasadas, como los románticos, y que predominan sentimientos de agotamiento, de cansancio, de melancolía...¹⁷ Dentro de esta corriente, el movimiento más significativo es el *Simbolismo*¹⁸, que resulta ser reaccionario contra el apetito de la sociedad industrial, que huye al interior de uno mismo, a través de los sueños para encontrarse con la verdad absoluta. Böcklin se enmarca en el *Simbolismo*, y ese sentimiento de resignación e intransigencia fomentaban en algunos un retiro a una anhelada utopía, al mundo de los sueños, de ahí que nuestro pintor no pintara “algo” con una crítica explícita, sino más bien que recurriera al mundo onírico para evadirse de su época, o pensara en otras épocas anhelando valores humanistas que se perdieron por el paso del tiempo. El espíritu que se percibe en sus obras participa de esa huida tan característica del movimiento simbolista y también romántico, pues se observa la dificultad de alcanzar el destino por ser un paisaje remoto, aparentemente, y se observa esa escisión del hombre frente a la naturaleza que solo se unirán a través de la muerte, la soledad, el silencio o la aparición de la ruina.¹⁹

Y es ahí donde observamos una *metonimia causa-efecto*²⁰, en la ruina, por los montones de rocas caídas, y el paso del tiempo por encima de la poca construcción como símbolo o *metáfora* de que todo está sujeto a la mortalidad del tiempo. Como nos dicen A. Carrere y J. Saborit en *Retórica de la pintura*, el

¹⁶ CARRERE, A y SABORIT, J. *op. cit.*, p. 79

¹⁷ ECO, U. *op. cit.*, p. 330

¹⁸ *Ibidem*, p. 346

¹⁹ ARGULLOL, R. *op. cit.*, p. 20

²⁰ CARRERE, A y SABORIT, J. *op. cit.*, p. 303

*contexto implícito extrapictórico*²¹, esencialmente los escritos, nos ayudan a comprender la obra con más profundidad y son importantes en el mundo de la pintura. En esta serie, los escritos que nos ayudan a comprender sus posibles significados ocultos son los mitológicos griegos arcaicos y clásicos, que nos han mostrado las islas como hábitats de algunos dioses (el mismo Böcklin así nos lo muestra en algunas obras suyas) o seres superiores que; o bien residen ahí o bien van a terminar su vida en la isla. Algunos ejemplos: el mito de la Edad de Oro o el de Ulises y Calipso. Marcos Martínez denomina estas islas como *Islas Escatológicas*²². Las otras almas, las ordinarias, descansaban en el reino de las sombras de Hades, lo cual nos dice que las islas eran para personas y seres privilegiados. Pues bien, sabiendo esto y observando que a partir de la tercera versión aparece una cámara funeraria a la derecha, claramente diferenciada de las demás por ser solitaria, por tener un pequeño rellano y la inscripción *AB* (Fig. 17), se puede establecer un *símil*²³ o una *comparación* en la que el mismo Böcklin, insertando sus iniciales, se iguala a una divinidad o incluso se inmortaliza.



Fig. 17. Detalle de *La isla de los muertos III*

Centrándonos ahora en los cipreses, se puede establecer varias *metáforas*, una de ellas, la principal, la conexión entre la tierra y el cielo, debido a la gran altura de estos. Por ello, en los cementerios es tan característica la presencia de cipreses, árbol funerario por antonomasia, por “facilitar el ascenso de las almas”, aunque también se usa porque se mantiene verde durante todo el año, paradójicamente, símbolo de “inmortalidad” en el cementerio. En lo relativo a la oscuridad que se observa en los cipreses, vemos otra *metáfora* de la muerte, puesto que la muerte, comúnmente, se representa como falta de color o uso de tonalidades oscuras, de ahí que cuando se pierda a un ser querido, en nuestra cultura, se viste de luto con el característico color negro. Otro elemento en las obras que nos hablan de la *metáfora* de la muerte es la representación en todas ellas del ocaso del día, o la misma noche, donde precisamente tienen lugar los sueños²⁴. La isla y el mar están ya en la sombra,

²¹ *Ibidem*, p. 131

²² MARTÍNEZ, M. *Las Islas de los Bienaventurados: Historia de un mito en la literatura griega arcaica y clásica*. p. 247

²³ CARRERE, A y SABORIT, J. *op.cit.*, p.461

²⁴ ARGULLOL, R. *op.cit.*, p. 91.

el cielo plomizo muestra la pesadumbre, como si oprimiese cualquier esperanza de vida, el mar quieto, casi “muerto”, todo ello unido a la percepción de ese silencio profundo, en el que la muerte está acechando. El fin del día metaforiza el fin de la vida. Volviendo a los cipreses, ¿qué vemos en esa negrura? Es un abismo de oscuridad, esta es otra *metáfora* que nos presenta Böcklin sobre lo que nos espera después de la vida en el *más allá*, lo oscuro como metáfora de lo desconocido, de lo que no se puede conocer, como no se puede conocer lo que nos espera después de la vida. El destino de los muertos es acabar en esta isla, esto nos lo dicen las figuras portadoras del féretro cuya dirección nos lo indica, ya que se supone que van a depositar al cadáver en un nicho. Se puede percibir entonces, más evidentemente, esa influencia del *pesimismo* de Schopenhauer y, por supuesto, el *nihilismo* de Nietzsche, filósofos contemporáneos del artista. Esa oscuridad como “suspensión” después de la muerte, como desconocimiento o desconfianza de un *más allá*, ese paréntesis del que antes hemos hablado, ese tránsito entre dos mundos, como Caronte. La isla como lugar de paso después de la vida, *La isla del último sueño*.



Fig. 18. Detalle de *La isla de los muertos I*

Esta *metáfora*, indudablemente, nos lleva a pensar en la *paradoja*²⁵, porque lo primero que nos llama la atención en esta obra son los cipreses, y en ellos se ve la representación de la muerte como vacío siendo, curiosamente, los únicos seres vivos. Entonces, si los cipreses se relacionan con la muerte y estos nos atraen a simple vista (por su posición en el plano, por sus tonalidades...) se podría decir que nos está mostrando la muerte como una tentación, acercando la vida a la muerte, y se nos muestra la isla como si fuera una representación del Eros de la muerte, por su misterio e irresistible atracción. La atracción del abismo de la que nos habla Rafael Argullol, la fascinación romántica por la muerte. El que observa la isla va hacia la nada oscura, al igual que la barca. Estos cipreses, se pueden comparar con las sirenas de las que nos habla Antonio Prete en su *Tratado de la lejanía*:

²⁵ CARRERE, A y SABORIT, J. *op.cit.*, p. 468

“De la isla de las sirenas llega la voz de la seducción, la voz que, al mismo tiempo, invita a la alegría y al conocimiento. Pero el héroe debe defenderse de este “sonido de miel”: puede escuchar esas voces, mas atado al palo de la nave, así puede comprender de que abismo de dulzura le aleja la necesidad de la aproximación.”²⁶



Fig. 19. PATINIR, Joachim. *El paso de la laguna de Estigia*, 1520-24. Madrid: Museo del Prado

También, aunque no deja de ser una interpretación, podríamos hablar de una *perífrasis eufemística* relacionada con la sexualidad, pues la oscura abertura del conjunto de cipreses podría interpretarse además como una *metáfora* de la sexualidad femenina, frente a la cual, la figura fálica blanca de la barca que se encuentra erguida, estaría inevitablemente destinada a ella. Al menos, eso sugiere el grupo de Lieja en su *Tratado del signo visual*²⁷. Así pues, se metaforiza la muerte como un retorno al origen de la existencia humana. Tal comparación no parece poco probable ya que el mismo Böcklin en su obra *Ulises y Calipso* muestra un tema claramente sexual protagonizado por una cavidad oscura y una figura erguida.

En cuanto a la barca, esta es vista como *metáfora* de la transitoriedad de la vida y la muerte, por ello se relaciona y se establece un *símil* con el mito de Caronte, quien conducía en su barca a las almas que decidían entre un camino más fácil o un camino más difícil, como puede apreciarse en la obra de Patinir titulada *El paso de la laguna Estigia* y en tantas otras. Precisamente, vemos que esta barca está llegando al fin de su viaje, que es la muerte fría, solitaria y silenciosa. En la misma barca, además, las figuras, pueden ser vistas como encarnaciones de la misma transitoriedad, lo que vendría a ser otra *metáfora* en sí. En el barquero, puede encarnarse la vida, en la figura de pie, doliente y sin rostro, la transición entre la vida y la muerte, y finalmente, la muerte vacía, la inexistencia, aparece como un ataúd, en el que intuimos que hay un cuerpo, pero no lo vemos, realmente es inexistente, percibiéndose, así como una *metonimia continente-contenido*. Por último, me gustaría hacer visible una *paradoja* existente en la misma barca que quizás pasa desapercibida: cuando se rema, siempre se coloca uno de espaldas a su destino para que el esfuerzo que tenga que hacer al remar sea lo mínimo posible, y no de cara al destino



Fig. 20. BÖCKLIN, Arnold. *Ulises y Calipso*, 1882. Basilea: Kunstmuseum

²⁶ PRETE, A, *Tratado de la lejanía*. Valencia: Pre-Textos, 2010, p. 176

²⁷ GRUPO μ, *Tratado del signo visual*, Madrid: Cátedra, 1993, p. 248



Fig. 21. Detalle de *La isla de muertos III*

como vemos en las obras. Sabemos que el rostro es individualidad, identidad, y si no hay rostro en una composición con personajes, si lo que vemos es la espalda, no hay identidad, por lo que cualquiera puede encarnarse libremente en el personaje. Lo que nos muestra que esta *paradoja* es un medio para transmitir un estado de ánimo ofreciendo al espectador posibilidades de identificación y al mismo tiempo estimular su imaginación, al igual que hace Caspar David Friedrich en sus obras *El caminante sobre el mar de nubes* o *Monje frente al mar* entre otras. Como se ha comentado al inicio, originariamente, no constaba del ataúd y de la figura en pie, por lo que el significado de la pintura era diferente y nos daba a entender que la ceremonia ya se había celebrado, es decir, el ataúd ya se había depositado en el nicho, y lo que hacia la barca era alejarse de la isla en vez de acercarse.

En cuanto al *contexto pictórico implícito*, vemos que la serie de Böcklin se asemeja y se emparenta con algunas pinturas que abordan el paso de la Laguna Estigia, como la ya mencionada de Patinir, pues nos puede remitir a ella por la barca y el mito de Caronte, pero también porque en ella se porta un alma esperando su destino, o porque transita también entre dos reinos, el de los vivos y el de los muertos, para una vez allí, acceder al cielo o al infierno.

Relacionándolo con esta obra, también podríamos observar similitudes con *El viaje de la vida: Vejez* de Thomas Cole, en la que también hay una barca, ante un mar en calma, como si se representara la eternidad con esa tranquilidad y silencio. Y desprende un mismo aroma, una misma atmósfera que el *Monje a orillas del mar* de Friedrich en cuanto a la insignificancia e indefensión del ser humano frente a las potencias incognoscibles de la naturaleza, el clima crepuscular, la inapelable fuerza del destino, la soledad, el vacío...



Fig. 22. FRIEDRICH, C. D. *Monje frente al mar*, 1808-10. Berlín: Staatliche Museen

Por otra parte, estas *Islas* aluden a la obra de Frederic Edwin Church *Floating Icebergs*, por la similitud formal, pero también por una similitud conceptual que radica en la frialdad del aislamiento, la fría soledad, o la muerte fría. Otra obra que nos puede venir a la mente cuando la observamos es *Gordale Scar*, de James Ward, aunque aparentemente no hay isla, si que vemos la inmensidad de un paisaje, su silencio o su paso del tiempo por las rocas, pero sobre todo se relaciona con ella por como la formación rocosa acoge en forma de *paréntesis* el centro de la

pintura y por esa atracción que ejerce en nuestra mirada la oscuridad que habita en su centro.



Fig. 23. WARD, James. *Gordale Scar*, 1812-14. Londres: Tate Gallery

3.3 INFLUENCIAS DE LA SERIE EN OTRAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS

Esta serie ha sido reinterpretada y reproducida continuamente desde su creación, ya que, con el auge de la industrialización y la consecuente evolución en los mecanismos de reproducción como en la litografía, favorecieron su éxito haciendo que se divulgara más fácilmente. Además, su fama aumentó por haber inspirado a pintores, cineastas, músicos, escritores e incluso arquitectos.

En primer lugar, comentaremos en el ámbito de la *pintura*. Por orden más o menos cronológico, en este campo destacan; una clara copia a modo de homenaje de Max Klinger, artista contemporáneo de Böcklin, se trata de un grabado calcográfico basado en la tercera versión. Otro artista contemporáneo suyo fue Ferdinand Keller, quien aludió a la *isla* en múltiples ocasiones, como en la obra *Tumba de Böcklin* o en *Paisaje Italiano*.

También interesó a los *surrealistas*; Dalí, Chirico, Max Ernst, Magritte... entre otros. Todos ellos tienen alguna o varias obras que aluden a esta serie. Los surrealistas tomaron como fuente de inspiración a algunos simbolistas. Sobre esta serie, lo que más les interesó según nos dice Juan José Lahuerta, fue; “la frontalidad en *La isla de los muertos*, junto al sentimiento fúnebre inconsciente de todos los pintores”²⁸. Ejemplos de obras surrealistas que nos pueden remitir al famoso conjunto son; *Rocce Misteriose*, de De Chirico, aunque si observamos sus creaciones veremos que está inspirado por la *isla* en gran parte de ellas. Max Ernst, quien tiene varias obras inspiradas en la *isla*, una de ellas *Árbol solitario y árboles conyugales*, que se encuentra en el Museo Thyssen de Madrid, en ella se observa el conjunto de cipreses que nos remite a la de Böcklin. Y también Dalí, de quien se pueden citar varias obras que hagan una alusión clara, aunque hay otras no tan evidentes que también nos sugieren esa influencia como *Penya-segats*. Una obra más explícita es *Patio oeste de La*



Fig. 24. DE CHIRICO, Giorgio. *Rocce Misteriose*, 1970. Colección privada

²⁸ LAHUERTA, J. *Ensayo Sobre la retroactividad surrealista*, Fundación Juan March, 2013, p. 40



Fig. 25. DALÍ, Salvador. *Patio oeste de La isla de los muertos*, 1934. A Coruña: Colección de arte ABANCA

isla de los muertos. Es tal la influencia de esta serie en Dalí que Begoña Souviron, doctora por la Universidad de Málaga en *Filosofía y Letras*, nos especifica que cada vez que en una obra aparece un ciprés o una torre, Dalí remite a *La isla de los muertos*.²⁹

Un artista más reciente, entre muchos otros, que toma esa *isla* como referente es Ernst Fuchs, quien tiene varias obras (grabados y pinturas) que hacen homenaje a la ya mencionada serie.

Moviéndonos hacia otras ramas culturales, podemos destacar, por ejemplo, al escritor Rubén Darío que, en una composición dedicada a *La isla de los muertos*, escribió:

“¿En qué país de ensueño, en qué fúnebre país de ensueño está la isla sombría? En un lejano lugar donde reina el silencio. El agua no tiene una sola voz en su cristal, ni el viento en sus leves soplos, ni los negros árboles mortuorios en sus hojas: los negros cipreses mortuorios, que semejan, agrupados y silenciosos, monjes-fantasmas.

*Cavadas en las volcánicas rocas, mordidas y rajadas por el tiempo, se ven, a modo de nichos oscuros, las bocas de las criptas, en donde, bajo el misterioso taciturno silencio, duermen los muertos. La lámina especular de abajo refleja los muros de este solitario palacio de lo desconocido.”*³⁰



Fig. 26. Una página del poema dedicado a Böcklin en el *Mundial Magazine* 1914

También Juan Ramón Jiménez alude en unos versos de *Platero y Yo* a un paraje de Böcklin:

²⁹ SOUVIRON LOPEZ, B, *Dalí en el contexto cultural centroeuropeo*. Málaga: Universidad de Málaga, 2014, p. 188

³⁰ DARÍO, R, “Boecklin. La isla de los muertos”, *MUNDIAL MAGAZINE* V. 6, nº 35, 03/1914, p. 3



Fig. 27. Fragmento de la película *I walked with a zombie*, 1943



Fig. 28. Escena de la película *Alien: Covenant*, 2017.

“(…) Antes de volverle a ver en él mismo, Platero, creí ver ese paraje, encanto de mi niñez, en un cuadro de Courbet y en otro de Böcklin. Yo siempre quise pintar su esplendor (...)”³¹

Pero como he dicho anteriormente, influyó en otras ramas culturales, y una de ella fue el cine, donde aparecen citas y alusiones sobre *La isla de los muertos*. Entre otras muchas películas, se pueden señalar; citas en *I walked with a zombie* (1943), alusiones en *King Kong* (1933) o en *The isle of the dead* (1945), la cual esta bastante inspirada en general. También se ven alusiones en; *Alien: Covenant* (2017). Además, H.R. Giger, artista y compatriota de Böcklin, participó en los diseños de los escenarios de *Alien: El octavo pasajero* (1979), los cuales remiten a la mencionada serie.



Fig. 29. PERICAS, Josep Maria. *Monument a Jacint Verdaguer*, 1924. Barcelona

En cuanto en arquitectura, se puede destacar a Tony Garnier con su obra *Monument aux morts de l'île du Souvenir* (1930), que está situada en Francia, en Lyon, concretamente en el parque *La Tête d'or*, monumento dedicado a los muertos por la I Guerra Mundial. En España también hay arquitectura que dialoga con *La isla de los muertos*, está situada en Barcelona, y es conocido como *Monument a Jacint Verdaguer* (1924), su arquitecto fue Josep Maria Pericas, hoy en día es una rotonda, lo que hace que se asemeje más, ya que con el constante tráfico es un lugar de difícil acceso, y rodeado por un mar, de asfalto.

Y en música, por ejemplo, destaca H. Schulz-Beuthen quien le dedicó *Sinfonía nº 5 Die Toteninsel*, al igual que Sergei Rachmaninoff que le dedicó

³¹ RAMÓN JIMÉNEZ, J, *Platero y Yo*, Cap. CXXVIII: *Molino de viento*

Poema sinfónico nº3 titulado también *The Isle of death*, ambas composiciones con un tono sombrío.

También ha estado presente; en el arte digital, en videojuegos, en obras teatrales, en cómics, instalaciones, escultura...

Y es que Böcklin, acertó a dar forma pictórica a un sentimiento, el de la muerte, más concretamente el de la muerte desde la perspectiva romántica; acertó a dar forma visible a un sentimiento que anida en el inconsciente colectivo, que a todos nos afecta e inquieta, que a todos nos preocupa; acertó a dar forma pictórica al temor que el humano siente ante su propia finitud, ante el momento de cesar y dejar de ser, ante la incógnita oscura que nos espera al otro lado de la laguna... Böcklin acertó a crear una imagen pictórica tan fascinante y convincente que ha pervivido en nuestra cultura y se ha actualizado constantemente en numerosas versiones artísticas de muchas disciplinas. Ese es el destino de los grandes: dar forma concreta a un sentimiento universal, crear un icono para la posteridad.

4 PROYECTO PICTÓRICO

4.1 LA ISLA DEL ÚLTIMO SUEÑO

Ahora vamos a justificar porqué esta obra tiene sentido hoy en día y es rescatada a pesar de que su contexto no es el mismo. La serie, es un ejemplo de la variabilidad e infinidad de significados de la pintura según su contexto. En nuestra serie, los significados originales de *La isla de los muertos* difieren en parte, no son exactamente los mismos.

Partiendo de la fascinación por las *islas* de Böcklin, hemos estudiado la serie y nos hemos documentado, y con respeto y admiración, y permitiendo que la pintura vaya desarrollándose, hemos homenajeado y versionado su serie con libertad creativa, dejándonos llevar sin un guión establecido.



Fig. 30. BÖCKLIN, Arnold. *Villa junto al mar II*, 1865. Múnich: Schackgalerie

4.2 REFERENTES

- ICÓNICOS, TEMÁTICOS:

Böcklin

Böcklin es el principal referente, de él nos ha interesado la temática del aislamiento, el desgaste de la naturaleza, la serialidad de islas, significados... Lo que permite múltiples lecturas interpretativas. Su obra por antonomasia, es una imagen de un monumento funerario que representa la belleza del silencio, de la desolación y del tránsito hacia la muerte, con "*elementos que anuncian la solitaria relación del hombre con la muerte en el seno de un mundo insondable*"³². En general todo, pues nuestra obra es una reinterpretación que dialoga con la suya.

³² ARGULLOL, R. *op. cit.*, p. 127

Frederic Edwin Church



Fig. 31. CHURCH, Frederic Edwin. *Icebergs Flotantes*, 1859. New York: National Design Museum

Paisajista estadounidense, nacido en 1826 y alumno de Thomas Cole. De Church nos ha interesado concretamente la serie de *Floating Icebergs*, cuya temática está relacionada con nuestra propuesta, conceptualmente, porque metaforiza el distanciamiento de la vida, la lejanía como algo frío, distante, y carente de vida. Además, los icebergs son grandes masas flotantes, que van vagando por el mar, como una barca a la deriva, están en suspensión mientras van desgastándose, erosionándose por el tiempo, pues su naturaleza es derretirse y perderse por estar aislado. En ella, además de los elementos antes mencionados, nos ha interesado el uso de una perspectiva clara y detallada, donde el mar rodea a la isla y hace de frontera de difícil acceso.

Caspar David Friedrich

Sus obras transmiten esa sensación de grandiosidad, intensifican esa sensación de pequeñez del ser humano frente a la tierra, frente a sus paisajes. Las figuras, normalmente a espaldas del espectador y de un tamaño muy reducido, potencian la sublimidad del paisaje. Nos ha interesado que presenta paisajes contemplativos, trágicos y a la vez seductores, melancólicos, que hacen inspeccionar en el interior de uno mismo, indagar en el subconsciente y sobrecogerse ante ellos, como ese conocido monje suyo. Esas atmósferas que crea en sus obras, que nos invitan a que las contemplemos, y a la vez contemplar en nuestro interior, es lo que hemos intentado plasmar en nuestra serie.



Fig. 32. FRIEDRICH, C. D. *Mar de hielo o El naufragio de la esperanza*, 1823-24. Hamburgo: Hamburger Kunsthalle

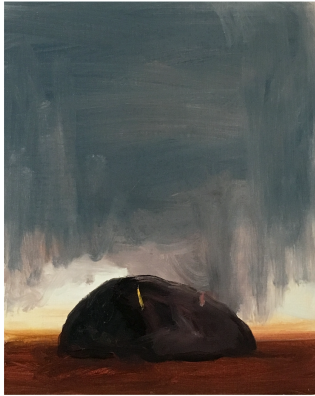


Fig. 33. ESKUBI, Joseba. *Sin título*, 2018. Colección particular.

Joseba Eskubi

De este artista nos ha interesado su construcción antropomórfica en medio de espacios escénicos, separados y delimitados, donde la formación de pintura se extiende y, mediante atmósferas envolventes, consigue unificar figura-fondo. En sus obras se percibe una línea del horizonte que separa lo vertical de lo horizontal, tierra y cielo, en nuestro caso mar y cielo, y con esa antítesis consigue crear una incertidumbre atrayente donde, además, grandes masas inmóviles y erosionadas están suspendidas en medio de la nada, aisladas, algunas similares a rocas.

- TÉCNICOS:

En cuanto a referentes técnicos, se pueden nombrar a varios, entre ellos Rembrandt, por pintar mediante capas sucesivas de empastes y veladuras, dotando de esa corporeidad a la obra, jugando con su tridimensionalidad y aprendiendo de él lo que nos resume José Saborit:

“La pintura va creciendo, tomando cuerpo, asentando capas finas y elásticas sobre otras más gruesas y duras”³³

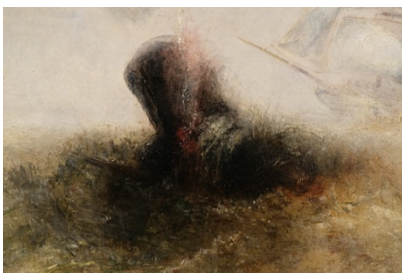


Fig. 34. TURNER, J. M. W. Detalle de *Whalers*, 1845. New York: The MET

Como a él, también podríamos mencionar a Tiziano por lo mismo, ya que ambos fueron maestros del uso de la veladura y empaste. Pero de Tiziano, a nivel técnico, lo que más nos ha interesado ha sido esa luz que hay en las sombras, en las que hay variaciones perceptibles de diferentes tonalidades, él fue de los primeros en dar “visibilidad” a esas sombras en los cuerpos. Relacionando a ambos, también se podría mencionar a Turner, pues su uso de la veladura en los paisajes nos ha servido de referencia para dar esas transparencias necesarias, armonizar gamas de complementarios y acercarnos a esas atmósferas que cargan y dotan de “aire” a la obra. Por último, como referentes en este apartado, José Saborit, quien me ha enseñado e inspirado en el uso de la veladura por sus clases prácticas, aprendiendo a dar generales y

³³ SABORIT, J. *op. cit.*, p. 158

locales, más transparentes y más opacas, en definitiva, a utilizarlas, y también por sus paisajes, esas atmósferas cargadas, que provocan pausa y tranquilidad y precisan de una contemplación profunda. Y Joël Mestre, quien me ayudó en el desarrollo inicial del proyecto, a dar forma a esa primera idea e ir variándola, sugiriéndome caminos que recorrer hasta dar con lo deseado, y por su pintura próxima al surrealismo, que tan relacionado está con la serie original, esos escenarios inquietantes con estructuras arquitectónicas o geométricas y atmósferas originales.



Fig. 35. LOAISA COBOS, Samuel: *La isla del último sueño: Atardecer*, 114 x 146 cm, 2020

4.3 CONCEPTOS EN NUESTRA SERIE

Hoy en día, los motivos de Böcklin en su obra se pueden interpretar de otro modo, actualizando así la obra y justificando su “recuperación”. En nuestra interpretación, estos motivos adquieren nuevos significados, es cierto que en según que casos, las “islas” son vistas como alegres utopías; donde viven grandes personajes, protegidas por el mar, separados del resto del mundo y de sus “pecados”... Pero también, otro punto de vista sobre ellas, es el de A. Prete:



Fig. 36. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla del último sueño: Atardecer*, 2020

“Pero su perfil, tras la belleza, puede esconder el horror, lo trágico detrás del encanto, el dolor tras el sueño.”³⁴

Recientes acontecimientos han acentuado la sensación y el sentimiento de precariedad, fragilidad y vulnerabilidad del ser humano, como por ejemplo, la reciente crisis del coronavirus. Aunque anteriormente a esta crisis, el uso masivo de redes sociales y mundos “paralelos” digitales, entre otras cosas, ya hacían que viéramos esa fragilidad y precariedad en el ser humano, alejándonos del mundo tangible.

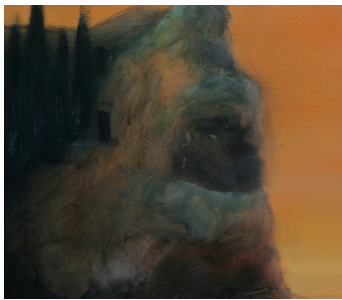


Fig. 37. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla del último sueño: Atardecer*, 2020

Los nuevos significados que hemos interpretado en nuestra serie tienen que ver con un aislamiento total con la sociedad que puede afectar a nuestras relaciones y a nuestra vida diaria, pues somos animales sociales y hemos visto y sufrido como esa naturaleza social se ha visto mermada hasta el punto de afectarnos gravemente. El confinamiento nos ha convertido en islas. Nuestra interpretación de ello, radica en que, si nos aislamos indefinidamente nos espera el fin de nuestra naturaleza, sería como la muerte en vida, el abandono, la ruina de nuestras relaciones y de nuestra naturaleza, y por consiguiente nuestro fin también, porque hemos visto cómo las personas necesitamos ese contacto, esa interacción día a día, el charlar, el abrazarnos, el besarnos... Esta reciente crisis, ha sido como visualizar, vivir lo que veníamos sufriendo con el mal uso de la tecnología. Por otra parte, antes de la crisis del coronavirus, el vivir en un mundo interconectado por la digitalización de la tecnología hace que exista una realidad virtual de la que algunos hacen un uso irracional y no sostenible que deriva también en el fin de la naturaleza humana antes mencionada, la cual es vista aquí con ese deterioro de la isla misma, donde algunas están quebradas y derrumbándose. Nuestras islas y sus consecuencias como metáfora nuestra, de la humanidad, pues necesitamos estar relacionados, unidos por esas “porciones de tierra” que serían nuestro punto de contacto con la sociedad para seguir viviendo. No hemos nacido para ser islas, porciones incomunicadas.

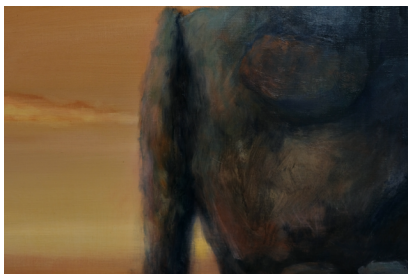


Fig. 38. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla del último sueño: Atardecer*, 2020

³⁴ PRETE, A. *op.cit.*, p. 181



Fig. 39. LOAISA COBOS, Samuel: *La isla del último sueño: Anochecer*, 81 x 116 cm, 2020



Fig. 40. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla del último sueño: Anochecer*, 2020

De igual forma, es una comparación entre nuestra naturaleza y la naturaleza geológica de la que estamos rodeados. La hipercomunicación de la que habla Byung-Chul Han, filósofo surcoreano, en su libro *La desaparición de los rituales* hace que vivamos en un mundo diferente, aislados de nuestro entorno, que nos conecta con lo no-presente y nos desconecta con lo-presente, una paradoja constante, que hace que las relaciones y por tanto la sociedad, desaparezca, aislándonos y viéndonos más solos que nunca, porque como dice él, la interconexión no es cercanía y, paradójicamente, se está creando con ella una comunidad sin comunicación³⁵. ¿Cuántas veces se ha criticado que en alguna situación alguien no escuche por estar con el móvil? Incluso a nosotros mismos. Por la calle, si miramos, enseguida veremos a alguien caminando ensimismado/a, aislándose de su verdadero entorno como si de autómatas se tratara por ese mundo virtual. También, el teletrabajo o las clases online hacen que nos afecten en este sentido. Para nosotros, lo enriquecedor es el contacto, el verse, el cara a cara, y esa virtualidad, utilizada en exceso, hace que perdamos el punto de contacto con otras “tierras”. Se debe de entender como una crítica al mundo virtual que pretenda sustituir nuestro entorno, nuestra forma de ver. Como explica Byung-Chul Han en un interesante ensayo sobre la revolución digital, internet y redes sociales:

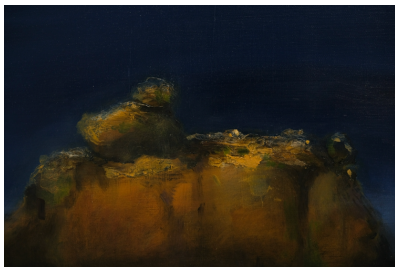


Fig. 41. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla del último sueño: Anochecer*, 2020

³⁵ BYUNG-CHUL HAN, *La desaparición de los rituales*, Barcelona: Herder, 2020, p. 33



Fig. 42. LOAISA COBOS, Samuel: *La isla del último sueño: Amanecer*, 81 x 116 cm, 2020

“Más bien, la comunicación digital hace que se erosione fuertemente la comunidad, el nosotros. Destruye el espacio público y agudiza el aislamiento del hombre.”³⁶



Fig. 43. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla del último sueño: Amanecer*, 2020

En nuestra obra, ese mar se puede ver como metáfora del mar de conexiones virtuales, de pantallas e imágenes consumistas de la que estamos constantemente rodeados, que hacen que nos alejemos de nuestro mundo real y que parezca de difícil acceso, perdiéndose incluso. De ahí ese deterioro de la isla que se interpreta como una metonimia causa-efecto.

“Nos hacen adictos a la facilidad y a la cantidad de imágenes, nos acostumbran a recibirlas en movimiento y acompañadas de sonido. Lo visual tiende a ser audiovisual, suena, se mueve y abandona la corporalidad, no puede ser tocado.”³⁷

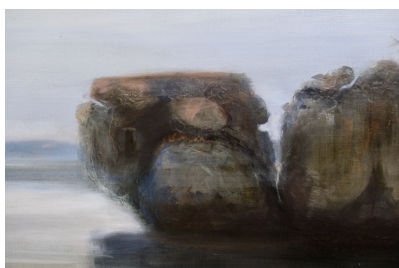


Fig. 44. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla del último sueño: Amanecer*, 2020

Esto nos dice José Saborit sobre las pantallas. Esta serie, es pausa, es quietud y vuelta a esa naturaleza que es nuestro origen, la contemplación de la imagen sin distracción. Se representa la calma y silencio; la calma en ese mar, sin un brusco oleaje, y ese silencio atronador de una isla inhabitada, inmóvil en su interior y coronada por un descansado cielo, frente al ruido y la inestabilidad de las pantallas. Se respira calma y silencio, lo que nosotros sentíamos mientras la trabajábamos, y buscamos que el espectador sienta eso,

³⁶ BYUNG-CHUL HAN, *En el enjambre*, Barcelona: Herder, 2014, p. 53

³⁷ SABORIT, J. *op.cit.*, p. 84

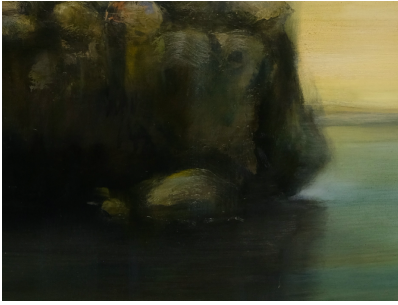


Fig. 45. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla de los muertos: Vespertina*, 2020



Fig. 46. LOAISA COBOS, Samuel: *La isla de los muertos: Vespertina*, 81 x 116 cm, 2020



Fig. 47. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla de los muertos: Vespertina*, 2020

porque es lo que requieren la mayoría de pinturas para ser contempladas, para que se entreguen y nos enseñen.

4.4 PROCESO Y REFLEXIONES

Durante el proceso pictórico nos hemos basado en una imagen que hemos ido trasladando a un soporte a fin de adquirir conocimientos más cercanos de ella y de nuestro referente, pero con el paso del tiempo, y la comprensión de la imagen referencial, hemos ido viendo como cada vez necesitábamos menos de esa imagen y dábamos paso a una pintura más nuestra, en la que notábamos como el referente dominaba cada vez menos. Empezamos empastando una forma vaga de isla y mediante veladuras fuimos moldeando nuestras formaciones rocosas, pintábamos con gusto mientras aprendíamos, quitando y poniendo materia según nos pedía la obra. Entonces, como los surrealistas mantenían, el subconsciente fue tomando las riendas, y exteriorizando lo que en nuestro interior se decantaba por la insularidad.



Fig. 48. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla de los muertos: Crepúsculo*, 2020

Teniendo en mente el posible motivo que nos decantó por hacer la isla, pensamos en lo que nos indica José Albelda en su libro:

*“Recordemos que una pintura es una prolongación de nosotros mismos, no un simple trabajo del que podamos tomar distancia. Pintando somos el cuadro, al igual que estamos en una conversación o en la música que tocamos.”*³⁸



Fig. 49. LOAISA COBOS, Samuel: *La isla de los muertos: Crepúsculo*, 81 x 116 cm, 2020

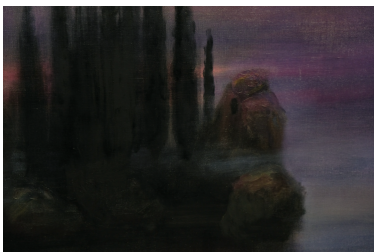


Fig. 50. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla de los muertos: Crepúsculo*, 2020

El título del proyecto, *La isla del último sueño*, está relacionado con ese mundo de los sueños al que Böcklin hace referencia, pues el primer “motivo” de encargo de una *isla* fue precisamente “una isla para soñar”. Además, los sueños pertenecen a otro mundo que no es el tangible, lo mismo que pasa con la digitalización y su mal uso. Estas islas, pueden ser vistas como unas islas utópicas o bien como una contraparte dialéctica a estas alegres utopías, como A. Prete dice. Además, *para soñar* por que estas islas surgen de recuerdos y memorias propias de la costa de Mallorca, isla de la cual procedo, de vivir en ella y de haber ido fijándome en las formaciones rocosas del litoral que siempre me han llamado la atención. Asimismo, una obra antes de

³⁸ ALBELDA, J. *Desde dentro de la pintura*, Valencia: UPV, 2008, p.32



Fig. 51. LOAISA COBOS, Samuel.
Detalle de *La isla de los muertos: Mañana*, 2020

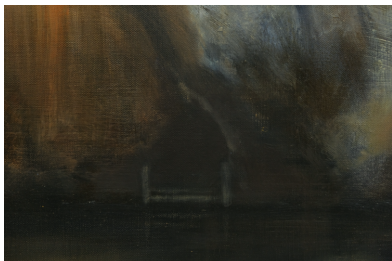


Fig. 52. LOAISA COBOS, Samuel.
Detalle de *La isla de los muertos: Mañana*, 2020



Fig. 53. LOAISA COBOS, Samuel.
Detalle de *La isla de los muertos: Mañana*, 2020

materializarse es soñada, pensada e imaginada y esto se puede relacionar con lo que nos dice Rafael Argullol:

“Para los románticos la Imaginación es un intermediario mágico entre la razón y el ser, la potencia capaz de producir mágicamente imágenes y, por tanto, mundos imaginarios.”³⁹

Estas islas, poco a poco se han ido construyendo, derrumbando, quebrando... Su creación ha sido como si realmente el tiempo las hubiera ido erosionando dentro de nuestra cabeza, y plasmándolas sin prisa, y sin una idea clara de como iba a ser. Una enriquecedora experiencia, y a la vez reflexión interior, ha sido que pintando sin prisa, jugando con la materia, confiriéndole corporeidad pero también tratándola con sutileza, y sacando al niño sin prejuicios que llevamos dentro, íbamos pintando sin miedo a fallar, fuimos sacando nuestro interior poco a poco mientras disfrutábamos del pintar cuando acertábamos, y también cuando fallábamos, porque el fallo es la huella del intento, del aprendizaje, y sobretodo, del disfrute de pintar sin intimidación, dándole protagonismo al signo plástico y atendiendo al cuadro por lo que nos pedía la obra:

“Tras la huella, no siempre hay intención de dejar huella; a veces sólo paso, juego, placer sin porqué.”⁴⁰

En cuanto a materiales empleados, simplemente han sido; los óleos de la marca *Titan*, y Blanco de Plomo de la marca *Blockx* para las primeras capas más empastadas. Para las veladuras, utilizamos un médium formado por aceite de lino, una pequeña parte de barniz dammar y esencia de trementina, es la receta recogida por Max Doerner en su libro *Materiales y técnicas de la pintura* pero modificando las partes según nuestro criterio, ya que, en las primeras capas, el médium llevaba más parte de esencia de trementina, y a medida que sumábamos capas, se iban igualando más las cantidades para hacerlas así más flexibles.

³⁹ ARGULLOL, R. *op. cit.*, p.76

⁴⁰ SABORIT, J. *op.cit.*, p. 24



Fig. 54. LOAISA COBOS, Samuel: *La isla de los muertos: Mañana*, 81 x 116 cm, 2020

Para los soportes, hemos utilizado lino sobre contrachapado, y lino entelado en un bastidor, aunque también hemos pintado sobre madera contrachapada sin tela. Todo lo hemos imprimado con media creta, de tonalidad neutra, para así conectar con la obra desde su concepción del soporte. Hemos visto como la tela sobre madera nos permitía explorar e indagar en técnicas sustractivas más intensas como; raspados con lijas, espátulas, trapo... o presiones más intensas con las brochas, sin miedo a ejercer demasiada presión y así romper la tela, o dejar huellas en el bastidor. La utilización del lino viene dada porque queríamos darle a este proyecto la importancia, el mimo y la calidad que los mejores materiales nos pueden conferir.

Respecto a la manera de procesar, en las primeras etapas las islas se marcaban con una mancha “aguarrasada” a modo de apunte, y poco a poco se empastaba más para permitir más fundidos entre tonos, dotar de corporeidad y atraer la mirada. Cuando las capas se secaban, para refrescar la pintura y permitir una fácil rectificación en caso de desacierto, aplicábamos previamente sobre la superficie un médium a base de 1 parte de aceite y 2 de trementina. Las veladuras, en nuestra obra, son una parte importante, puesto que nos permiten variar y expresar de manera más acertada las tonalidades para así

crear una sensación atmosférica más creíble. Además, constituyen una parte atractiva a la percepción visual de la materia del cuadro ya que, junto a la materia, forma una atrayente antítesis entre la sutileza de las veladuras, y la corporeidad de los empastes.

Conforme avanzaba el proyecto, surgió la idea de hacer dos soportes de mayor tamaño al resto para que, mostrando la misma temática, acogiera con mayor efectividad al espectador. Con la experiencia que se adquirió en los otros soportes, en estos de mayor tamaño percibimos que todo fue más cómodo, a pesar de enfrentarnos por primera vez a estas dimensiones, pero con la ambición de pintar tras el confinamiento, y de plantarnos frente a estos nuevos tamaños, nos fue más fácil.

Como primeros espectadores de la obra, notamos como los soportes de mayor tamaño transmitían esa sensación de intimidación frente a la isla, frente al paisaje, mejor que los soportes de menor tamaño. Esa idea de sublimidad que la que habla G. Simmel y que los románticos buscaban, percibiéndose así que, a mayor tamaño, mayor sobrecogimiento ante la obra, ante el paisaje, por el hecho de que te rodea y te “abrazo”.

Nosotros, al igual que Böcklin, utilizamos la serialidad de las islas porque fortalecen y aumentan el significado de las obras entre sí, pues una isla a solas puede significar, pero varias islas suman y fortalecen significados entre sí por la variedad de estados que pueden provocar. Haber ido variando la tonalidad, estructuras, matices, ha permitido un enriquecimiento de las afinidades con diferentes espectadores. Por otra parte, la serialidad, nos ha permitido adquirir un mayor conocimiento sobre las tonalidades, variaciones y usos de la veladura, además de sumar contenido poético a la serie. Seriar la obra, permite acercarse más a las infinitas variedades de aislamiento que las personas puedan sufrir y a sus diferentes modos de vivirlas, aproximándonos a esa diversidad por los diferentes momentos del día que vemos y las diferentes islas... entendiéndolo de manera que cada persona es un paisaje, un estado diferente. Así pues, reflexionan sobre las diferentes maneras de “arruinar” la

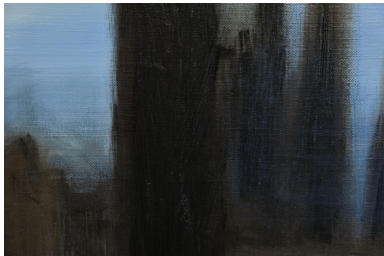


Fig. 55. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla del último sueño: Nocturno*, 2020



Fig. 56. LOAISA COBOS, Samuel. Detalle de *La isla del último sueño: Nocturno*, 2020

naturaleza propia, en mayor o menor grado. Las series varían, así como nosotros variamos y diferimos del resto, y en donde el tiempo pasa factura de una forma u otra, tanto en nosotros mismos como en la naturaleza, es decir, en el paisaje que nos perdemos. Las islas como las personas, tienen su grado de invariantes, algo en común que nos relaciona con los demás, al igual que ellas entre ellas, por ejemplo, que parten del mismo referente. Pero también poseen su grado de variantes, pues no todas son iguales ni están rodeadas del mismo mar, aunque provengan del mismo lugar. Todas las islas y todos nosotros tenemos algo que nos hace diferentes, pero también algo que nos une.



Fig. 57. LOAISA COBOS, Samuel: *La isla del último sueño: Nocturno*, 114 x 146 cm, 2020

5 CONCLUSIONES

En este proyecto se han tenido en cuenta todas las fases de su elaboración, siguiendo una metodología e intentando cumplir los objetivos, para terminar así con una buena reinterpretación y trabajo, que consiguiese dialogar apropiadamente con el referente. Para ello, se ha llevado a cabo un estudio de la serie, en especial el *análisis retórico* porque ha proporcionado información que a simple vista es imperceptible. Además, apoyados en la información y referencias bibliográficas, se ha ido adquiriendo un conocimiento más profundo de Böcklin y de la serie, lo que ha ayudado a asentar las bases de los conceptos de la reinterpretación.

Pienso que he utilizado todos los recursos que han estado a mi alcance, tanto de las fuentes de información consultadas, como de mi tutor.

La reinterpretación de dicha serie me ha llevado a un camino de una pintura figurativa y en cierto sentido tradicional, pues he considerado que ese era el mejor camino formal para dialogar con mi referente. Esa decisión me ha permitido mejorar en el terreno de la pintura, conociendo más la técnica del óleo y sus variadas posibilidades.

En cuanto a lo personal, este trabajo me ha ayudado a comprender que, para avanzar, tenemos que estar “conectados”, que hay que crear más comunidad y menos islas, “conectarnos” con otras tierras, no podemos ser islas, no es nuestra naturaleza. Debe prevalecer, siempre que se pueda, la comunicación directa, y no la comunicación virtual, que, por otra parte, está claro que es un avance y ayuda en algunos casos, pero no por ello debe ser su sustituto, porque, al menos en nuestro campo, la comunicación y la apreciación de la obra pierde mucho, sin llegar a entenderse y valorarse completamente; la imagen no está a escala real, no presenta la corporalidad de la materia y tan solo muestra la temática y difícilmente las tonalidades.

En resumen, estoy satisfecho con el resultado del proyecto, incluso teniendo en cuenta que son los primeros soportes de este tamaño que realizo. Pintando en ellos, he comprendido que pintar es mover todo el cuerpo, como si estuviera en un constante balanceo. Este trabajo, sin duda, ha sido un paso importante a la hora de mostrar una profesionalización y compromiso con la pintura que ha resultado en un trabajo tan exigente como complaciente. Elaborando este proyecto, me he dado cuenta de que para mí es también como una especie de vuelta al origen, como se interpreta en la serie de Böcklin, por haber finalizado un grado. Vuelvo a mi isla, Mallorca, mientras espero a comenzar otra etapa de mi vida. Pero se trata de un regreso a la insularidad que desea interconexión y comunicación directa con el mundo y las personas. Quizás haya sido ese el principal aprendizaje: que la pintura, aún hoy, puede enseñarnos no solo a mirar mejor y comprender mejor el mundo visible como fuente de conocimiento, sino también a pensar y a vivir de un modo más reflexivo y consecuente. Las poderosas imágenes que nos ha dado Böcklin, con las que hemos tenido el privilegio de dialogar pictóricamente, nos han enseñado y nos siguen enseñando eso, que *el aislamiento es la muerte*.

6 BIBLIOGRAFÍA

ALBELDA, J. *Desde dentro de la pintura*. Valencia: Editorial UPV, 2008

ALFRED, H. *Arnold Böcklin* (en alemán). Munich: F. Bruckmann, 1919

ARGULLOL, R. *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino, 1994

BYUNG-CHUL HAN. *La desaparición de los rituales*, Barcelona: Herder, 2020

BYUNG-CHUL HAN. *En el enjambre*, Barcelona: Herder, 2014

CARRERE, A. SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000

DARIO, R. *Boeklin. La isla de los muertos* [en línea]. Paris: ALFRED & ARMAND GUIDO, 1914

DOERNER, M. *Los materiales de pintura y su empleo en arte*. Barcelona: Editorial Reverté, 1982

ECO, U. *Historia de la Belleza*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

GOMBRICH, E. H. *La Historia del arte*. México: Editorial Diana, 1999

GRUPO μ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993

LOCHER, H. *Arnold Böcklin. <Die Toteninsel> Ein Traumbild des 19. Jahrhunderts* (en alemán): *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 2004

MARTÍNEZ, M. *Las islas de los bienaventurados: Historia de un mito en la literatura griega arcaica y clásica*. Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos, 1999

PRETE, A. *Tratado de la lejanía*. Valencia: Pre-textos, 2010

ROSSEMBLUM, R. *La abstracción del paisaje. Del Romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March, 2007

SIMMEL, G. *Filosofía del paisaje*. Casimiro, Madrid, 2013

SABORIT, J. *Lo que la pintura da*. Valencia: Pre-textos, 2018

SOUVIRON LOPEZ, B. *Dalí en el contexto cultural centroeuropeo*. Málaga: Universidad de Málaga, 2014

TESIS

GONZÁLEZ LINAJE, M. *La pintura de paisaje: Del Taoísmo chino al Romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005 (Tesis doctoral)

SANTIAGO, P. *Visiones del entorno: Paisaje, territorio y ciudad en el campo de las artes visuales.* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009 (Tesis doctoral)