



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

# UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

## Facultad de Bellas Artes

El pequeño gran formato: Pinturas e ilustraciones de "La casa de los espíritus"

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Jordá de Lucas, María Alicia

Tutor/a: Domingo Redón, Juan Carlos

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

## RESUMEN

Este trabajo examina los límites entre la pintura y la ilustración. Pretendemos ahondar en los rasgos que definen ambos lenguajes, el gráfico y el pictórico, y, como consecuencia, nos adentramos en la relación expresiva y creativa que la ilustración y la pintura comparten. Con este propósito se han llevado a cabo cinco ilustraciones de *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende en dos formatos distintos: serigrafías y cuadros al óleo. Para fundamentar el trabajo teóricamente, también se ha realizado una revisión bibliográfica de la relación entre la imagen y el texto a lo largo del tiempo, así como del Realismo Mágico en la literatura y en la pintura. En la parte práctica, plasmamos la esencia del libro de Allende aportándole una interpretación y un estilo personales.

**Palabras clave:** Pintura; Ilustración; Serigrafía; Realismo Mágico; Literatura.

## ABSTRACT

This work examines the limits between painting and illustration. We intend to delve into the features that define both languages, graphic and pictorial, and to deepen into the expressive and creative relationship that painting and illustration share. With this aim, we have painted five illustrations of *The House of the Spirits* (1982) by Isabel Allende in two different techniques: screen printing imprints and oil paintings. To base the work theoretically, we have carried out a bibliographic review of the relationship between image and text throughout time and of Magical Realism in literature and painting. In the practical part of the work, we capture the essence of Allende's book, giving it a personal interpretation and style.

**Keywords:** Painting, Illustration, Screen printing, Magic Realism, Literature.

A mi familia, cuya historia tiene mucho de Realismo Mágico.

# ÍNDICE

<b>1 INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>2 OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....</b>	<b>5</b>
<b>3 MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>6</b>
<b>3.1 UNA RELACIÓN DE DEPENDENCIA; PALABRA Y PINTURA.....</b>	<b>6</b>
3.1.1 La ilustración en la era de las imágenes.....	6
3.1.2 Una imagen o mil palabras.....	7
<b>3.2 LA MAGIA LATENTE EN LA REALIDAD; REALISMO MÁGICO LITERARIO Y PICTÓRICO.....</b>	<b>9</b>
3.2.1: Realismo mágico en la literatura: <i>La casa de los espíritus</i> .....	9
3.2.2: Argumento de <i>La casa de los espíritus</i> .....	10
3.2.3: Realismo mágico pictórico.....	11
<b>3.3 EDICIONES YA ILUSTRADAS DE LA CASA DE LOS ESPÍRITUS Y OTROS LIBROS DEL REALISMO MÁGICO.....</b>	<b>13</b>
3.4 REFERENTES.....	16
<b>4 MARCO PRÁCTICO.....</b>	<b>19</b>
4.1 MOTIVACIÓN.....	19
4.2 ELECCIÓN DE “LA CASA DE LOS ESPÍRITUS” Y APROXIMACIÓN PROPIA.....	20
4.2.1 Observar una vida a vista de pájaro.....	20
4.2.2 La magia del pasado.....	21
4.2.3 Esteban Trueba y la crítica a la masculinidad tóxica.....	22
4.3 DESARROLLO DEL TRABAJO.....	23
4.3.1 Serigrafías.....	23
4.3.2 Cuadros.....	27
4.4 ANÁLISIS FORMAL Y SIMBÓLICO DE LAS OBRAS.....	28
4.4.1 Escenas descriptivas.....	29
4.4.2 Escenas íntimas.....	30
4.4.3 <i>Clara y Barrabás</i> .....	30
4.4.4 <i>Madre</i> .....	32
4.4.5 <i>El patrón</i> .....	33
4.4.6 <i>Los enamorados</i> .....	34
4.4.7 <i>Clara con la cabeza de su madre</i> .....	35
<b>5 CONCLUSIONES.....</b>	<b>37</b>
<b>6 BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>38</b>
<b>7 ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>	<b>40</b>
<b>8 ÍNDICE DE TABLAS.....</b>	<b>43</b>
<b>ANEXO I</b>	
<b>ANEXO II</b>	

# 1 INTRODUCCIÓN

El arte subordinado a un texto ha gozado de mucho prestigio a lo largo de la historia. Son estudiados como relevantes cuadros bíblicos, mitológicos, sobre *Hamlet* o *La divina comedia* entre otros. Y es que, en algunas épocas, este arte ha llegado incluso a ser el prevalente. Hoy en día, sin embargo, el género de obras supeditadas a la literatura, es decir, la ilustración, se ubica en un punto intermedio entre el arte –autónomo– y el diseño gráfico (Lauren, 2009, p. 6). Así, al menos en nuestra opinión, la barrera que separa el arte de la ilustración crece cada vez más. Esta última se encuentra en la actualidad estrechamente ligada a la industria, la producción en masa y el diseño, y alejada de la exclusividad y libertad creadora que proporcionan el hecho estrictamente artístico.

A partir de esta tendencia, el trabajo que nos ocupa se mueve entre los términos de ilustración y pintura, y tiene como objetivo la reivindicación de la ilustración como obra artística independiente. A pesar de que hoy en día ésta se acerque más al diseño, creemos factible la posibilidad de que haga el papel de ambas. Para ello, hemos elegido un libro relativamente reciente, pero con el suficiente reconocimiento como para ser considerado relevante. Se trata de *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende, a partir del cual hemos elaborado cinco ilustraciones en dos formatos: serigrafía y óleo sobre lienzo.

El libro de Allende abre la puerta a un universo muy atractivo para el artista. La profundidad de los personajes incita a la empatía del lector, y las críticas sociales que hallamos son perfectamente extrapolables a la actualidad. Además, la magia, el misterio y lo lúgubre son características hacia las que innumerables artistas se han sentido atraídos. Por todo ello, conseguir plasmar la esencia del libro es otro de los objetivos que nos planteamos.

El trabajo está estructurado de la siguiente manera: Por un lado, se presenta un estudio sobre el origen de la ilustración, así como el análisis de las características del Realismo Mágico literario y el pictórico. Para la realización de esta parte teórica, estudiamos también artistas de diversas épocas, que son los referentes. Por otro lado, de manera simultánea, producimos la parte práctica, las ilustraciones ya mencionadas. Gracias a su realización hemos experimentado con las diferencias visuales entre una técnica más bien gráfica y, por lo tanto, más relacionada con la ilustración, y otra muy pictórica. Además, hemos conseguido desarrollar un estilo acorde con el Realismo Mágico. Por último, hemos probado que las ilustraciones pueden llegar a funcionar como ambas: producto para las masas y obra independiente.

## 2 OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### Objetivos generales:

- Reivindicar la ilustración como obra de arte.
- Indagar en los acabados visuales que el formato y la técnica nos proporcionan mediante la realización de las mismas imágenes dos veces, una en serigrafía y otra en óleo.
- Producir una serie de obras pictóricas y gráficas basadas en *La casa de los espíritus*.

### Objetivos específicos:

- Investigar acerca de los orígenes de la ilustración y su importancia a lo largo de la historia del arte.
- Plasmar un imaginario propio a partir del libro de Isabel Allende.
- Investigar y captar la esencia del Realismo Mágico en obras gráficas y pictóricas.
- Experimentar con la traslación del lenguaje gráfico al pictórico.
- Realizar cuadros que combinen la estética de la ilustración y de la pintura.

Para alcanzar estos objetivos proponemos la siguiente metodología: Una revisión teórica de la investigación sobre el origen de la ilustración, así como la evolución de la relación entre imagen y texto. Además, un análisis de las características del Realismo Mágico en la literatura y en el arte, centrándonos en *La casa de los espíritus*, así como la búsqueda de otros libros ya ilustrados de este género. Para la realización de este trabajo, estudiamos también artistas de diversas épocas cuyas obras estuviesen relacionadas con lo onírico, lo ilustrativo, el Realismo Mágico, o que nos resultasen de especial interés por sus rasgos formales. Paralelamente a esto, fuimos produciendo la parte práctica, la cual explicamos con detalle en el marco práctico.

## 3 MARCO TEÓRICO

### 3.1 UNA RELACIÓN DE DEPENDENCIA; PALABRA Y PINTURA

En primer lugar, cabe aclarar el matiz entre imagen y pintura. La segunda es un lienzo, tabla o lámina pintada con cualquier técnica. Debe ser un original para ser considerado una pintura. La imagen es una reproducción física o digital de una ilustración, un cuadro, una fotografía, etc. Aun sabiendo la diferencia entre ambas, utilizaremos los dos términos indistintamente.

La imagen surgió antes que el texto. Cuando el ser humano aún carecía de la capacidad de comunicarse con palabras, ya estaba dibujando en las paredes de las cuevas que le servían de refugio con tal de transmitir mensajes a sus semejantes (Amador, 2018). El arte rupestre, los jeroglíficos, la cerámica griega y tantas otras formas de representación nos demuestran la increíble versatilidad que tiene el ser humano a la hora de comunicar y entender con las habilidades que posee.

Los dos medios de comunicación que nos ocupan, el arte y la literatura, se enfrentan y se alían de diversas maneras a lo largo de la historia, dando como resultado creaciones insólitas. La ilustración, desde el punto de vista comunicativo, sería de las ramas más interesantes del arte, ya que se trata de una categoría artística que surgió por la necesidad de transmitir, y ese, sin excluir las cualidades estéticas, es su fin último (Moro, 2000).

Según Lauren (2009, p. 6), actualmente la ilustración se ubica en algún lugar entre el diseño gráfico y el arte. A pesar de lo subjetiva que puede llegar a ser su clasificación, puesto que depende del autor y de cómo perciba éste su propio trabajo, se suele tender a asociarla con el diseño gráfico. Esta generalización se lleva a cabo por varios motivos, que abordamos a continuación.

#### ***3.1.1 La ilustración en la era de las imágenes***

Para empezar, la obra pictórica realizada por encargo, sometida a exigencias comerciales y concebida para llegar a un amplio público, se aleja de lo entendido como arte por reducir en mayor o en menor medida tanto la expresión como la voluntad o estilo propios del artista, que en este caso es el ilustrador. Y no sólo eso, además, el arte se estima como tal por ser la consecuencia de la libertad creadora que, inevitablemente, no tiene la ilustración. En efecto, esta última se ciñe a un texto y debe transmitir un mensaje por definición (Vados et al., 2016, p. 42). Además, tanto el diseño gráfico como la ilustración comparten la manera en que se producen, que es en masa.

Actualmente nos encontramos en un momento histórico en que el consumo de imágenes es más alto que nunca, por lo que no es raro encontrar ilustraciones acompañando noticias, páginas web, carteles y hasta embalajes.

Incluso adquirir un libro o álbum ilustrado es posible por un módico precio; es más, es bastante común. Existe una gran demanda de imágenes a todos los niveles y el hecho de estar expuestos a un producto con tanta frecuencia provoca su desvalorización (Almela, 2008).

En la ilustración, al igual que ocurre con el diseño gráfico, ni siquiera entran en consideración los originales, en el caso de que los haya, más bien lo único que se expone al público y que posee un valor práctico son las reproducciones de dichos originales (Almela, 2008). Estas copias carecen de exclusividad, y por lo tanto, su reconocimiento es menor.

Por el contrario, en el mundo del arte encontramos una pieza única, original y valiosa, o como mucho varias copias de edición limitada. Esta es expuesta en museos o galerías, y las reproducciones que se llevan a cabo del original tienen una utilidad más enfocada al máquetin del cuadro que a la venta de las mismas. Entonces, la protagonista es la obra. Aun existiendo la posibilidad de acceder a cualquier cuadro del mundo con una simple búsqueda en Google, las personas dedican parte de su tiempo en ir a exposiciones, porque el valor del original es más trascendente que cualquier copia física o digital.

En resumidas cuentas, la ilustración se adhiere más al diseño, porque a lo largo de su producción se dan unas diferencias que lo alejan inevitablemente de lo que concebimos como arte autónomo. Son el motivo por el cual se lleva cabo la obra y su finalidad los que marcan el límite entre ambos conceptos. Sin embargo, no siempre ha sido así. La percepción de la ilustración como “arte menor” está condicionada por el momento en el que vivimos. De hecho, “la conexión entre ilustración y arte era mucho más cercana en el pasado de lo que lo es a día de hoy” (Zeegen, 2009, p. 42).

### **3.1.2 Una imagen o mil palabras**

Durante el Medievo, la sociedad se estructuró según la doctrina católica y la Iglesia tenía un gran poder social. Entonces, se daba por descontado que las personas debían conocer mínimamente la religión. Sin embargo, nos encontramos frente a una circunstancia problemática porque la historia, moral y dogmas cristianos se hallan recogidos en un texto, y en la Edad Media era tan solo una minoría privilegiada la que sabía leer. Así que, ¿cómo dar a conocer las Sagradas Escrituras a la gente? Según Geles Mit (2008, p. 33), la palabra se sirvió de la pintura para hacerse visible. Es decir, la Iglesia recurrió a las imágenes para que el pueblo pudiese aprehender, comprender y seguir sus dogmas. Además, la pintura amenizaba su aprendizaje, pues transmitía de una manera visual y más directa la grandeza de Dios. Es este momento en el que nace “un concepto de narración adscrito al arte” (Mit, 2008, p. 32) y es, por lo tanto, cuando podemos empezar a hablar de ilustración. Como llegó a afirmar el Papa Gregorio I Magno: “La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer” (Moro, 2000).

La llegada del Renacimiento tuvo un gran efecto en el arte narrativo, los



Figura 1. Jean Fouquet, *Virgen con el niño* (1458).



Figura 2. John Everett Millais, *Ofelia* (1852).



Figura 3. Bouguereau, *Dante y Virgilio en el infierno* (1850).

artistas dejaron de representar secuencias narrativas y se centraron en llevar a cabo estructuras más generales y unificadas, es decir, pasaron a pintar una única escena (Fowler, 2003, p. 34; Mit, 2008, p. 57). “La pintura histórica, moral y bíblica se concentraba cada vez más, o parecía concentrarse, en coyunturas únicas de drama comprimido” (Fowler, 2003, p. 34). Los artistas elaboraban una pintura que ilustraba un texto y esta, si bien se centraba en el acto más importante de la narración, representaba toda una historia: la vida de un santo, un relato mitológico o un suceso histórico.

El valor que se le otorgaba a la obra era grande, pues durante el Renacimiento se apreciaba el arte, además de por su profundidad, por la maestría técnica que se viese reflejado en él y por las emociones que despertase en el espectador. Con lo cual tenemos una obra pictórica que se ha llevado a cabo con la intención de transmitir un mensaje y que está subordinada a un texto. O sea, tenemos una ilustración. Sin embargo, esta es muy valiosa por sí sola. La mayor prueba de ello es que, también en el Renacimiento, surgió la descripción detallada de la obra (Mit, 2008, p. 58), un texto que sirve para desentrañar los misterios del cuadro. Esto es la *écfrasis*, un texto subordinado a la imagen.

Recapitulando, nos encontramos con dos grandes periodos de la historia en los que la mayor parte de obras de arte pictóricas han estado ligadas a la literatura: la Biblia, la mitología griega o los relatos históricos. Es más, podríamos decir que en ambos casos su valor ha sobrepasado al del texto, pues en la Edad Media la imagen sustituía la palabra y en el Renacimiento surgió, como ya hemos mencionado, la necesidad de un tipo de texto al servicio de la pintura/imagen.

Posteriormente, los motivos del arte fueron cambiando. La ilustración fue perdiendo protagonismo a medida que la historia fue avanzando. Naturalezas muertas, paisajes, escenas cotidianas, conceptos abstractos y, en última instancia, el reflejo de la psique del autor han sido algunos de los temas que durante los pasados siglos han captado el interés en el mundo del arte. Sin desaparecer por completo la narración de relatos, ya que en alguna ocasión ha surgido una obra literaria tan cautivadora que ha sido digna de inspirar a artistas de muchas épocas. Es el caso de *Hamlet*, la conocida obra de Shakespeare, cuyas escenas han sido ilustradas por el pincel de numerosos artistas, por poner tan solo un ejemplo.

Lo que se ha dado con el pasar de los siglos no es exactamente que el arte haya ido perdiendo el interés en la literatura. Más bien ha sido relegada a unos medios menos relacionados con las Bellas Artes y más con la industria, con la imprenta y con la reproducción en serie.

No obstante, en la actualidad tenemos la gran suerte de contar con unos avances tecnológicos que nos permiten reproducir imágenes independientemente del formato y técnica de la obra pictórica original. Cada vez es más frecuente encontrar libros, carteles o anuncios con unas ilustraciones que hasta hace no tanto hubiese sido imposible reproducir en serie. Porque, efec-

tivamente, sería descabellado plantear hoy en día que una ilustración puede hacer su función aun siendo irreproducible. Pero ya no tenemos el límite del formato.

Por otra parte, la elección de un texto como punto de partida para la creación de una obra de arte se encuentra dentro de la libertad del artista. Si bien es cierto que el ilustrador cuenta con unas limitaciones impuestas por su cliente, cuando al artista se le hace un encargo tampoco queda exento de ellas. Del mismo modo que el artista lleva a cabo una obra sin trabas expresivas ni estilísticas, el ilustrador también puede hacerlo. La obra de arte puede reproducirse y la ilustración exponerse por lo que, ¿dónde radica realmente la diferencia?

Depende del valor que tenga la imagen aislada. Lo cierto es que hoy en día una ilustración podría desempeñar ambos papeles: el de obra de arte, con un acabado técnico solamente apreciable viéndola en vivo y el de producto para las masas.

## **3.2 LA MAGIA LATENTE EN LA REALIDAD; REALISMO MÁGICO LITERARIO Y PICTÓRICO**

Es pertinente hablar sobre el realismo mágico, puesto que el trabajo práctico ha sido realizado a partir de una importante obra literaria representativa de este movimiento, *La Casa de los Espíritus*, cuya elección será justificada más adelante.

La acepción más reconocida del Realismo Mágico hace referencia a la literatura latinoamericana, pero existe también una corriente pictórica reconocida por este nombre. Estos dos movimientos artísticos, a pesar de compartir denominación, poseen grandes diferencias. En este trabajo, por tratarse de cuadros-ilustraciones que plasman la realidad mágica, nos incumben los dos.

### **3.2.1 Realismo mágico en la literatura.**

El movimiento literario surgió en la década de los 60 durante el boom latinoamericano. Fue en gran parte el resultado de un contexto político crispado por la guerra fría, la Revolución Cubana y las dictaduras, sumado a la idiosincrasia del pueblo latinoamericano (Palacios, s.f).

Su característica más especial es la transformación de lo espectacular, lo sobrenatural, lo improbable y lo esotérico en mera anécdota cotidiana. Los acontecimientos son narrados por el escritor con total naturalidad e incluso los personajes de la obra permanecen impasibles ante el más maravilloso de los sucesos. Se da por hecho lo onírico y lo irreal, que no requieren de explicación, pues transcurren con normalidad dentro de la historia. No se trata de fantasía, puesto que en ella tanto el autor como el lector son concedores de cómo funciona la realidad. En algún punto de la narración ésta se ve altera-

da, ante el asombro de todos, y es ahí donde reside lo fantástico. En el caso del Realismo Mágico, por el contrario, el lector debe aceptar unas nuevas leyes para poder introducirse en la lectura (Todorov, 1980). La peculiaridad que aporta la cosmovisión latinoamericana a la literatura es precisamente esta. Las personas construyen una realidad a partir de sus creencias y mitos (Palacios, s.f).

Teniendo en cuenta la época en la que surgió el Realismo Mágico y siendo una de sus características principales lo onírico, sería lógico relacionarlo con el Surrealismo europeo. No obstante, hay una clara división entre los dos: mientras que los surrealistas encuentran la inspiración en el subconsciente individual, los americanos se inspiran en un subconsciente colectivo (Mena, 1975). Y, como dice Luis Leal (1967): “el mágicorealista no trata de copiar (como lo hace el realista) o de vulnerar (como lo hacen los surrealistas) la realidad circundante, sino de captar el misterio que palpita en las cosas” (p.234).

Las historias ocurren en la Latinoamérica de los 60 y los 70, por lo que el contexto sociopolítico es siempre de dictaduras o de revolución. Sin embargo, en muchos casos el argumento se desarrolla en lugares rurales alejados de las urbes.

De entre las novelas más relevantes del Realismo Mágico, destacamos *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967) y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955). En cuanto a *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, fue publicado algunos años más tarde, en 1982, durante el post-boom latinoamericano.

El post-boom latinoamericano surgió en la década de los 80, a continuación de la corriente literaria descrita anteriormente. Siguió con las líneas generales del Realismo Mágico, pero cambió ciertos aspectos y añadió algunos otros. La narración se volvió más accesible para el público, sin abandonar completamente la experimentación lingüística. Siguiendo esta línea, se incorporaron elementos de la cultura de masas como el folletín o el cine. También se priorizó la temática amorosa, los autores se comprometieron más con la representación de la identidad de sus países y hubo más presencia de lo femenino, tanto en la autoría de las obras como en sus historias (Blaustein, 2009).

### 3.2.2 Argumento de “La casa de los espíritus”

*La casa de los espíritus* cuenta la historia de cuatro generaciones de la familia del Valle y Trueba. Esteban, el patriarca, es el orgulloso patrón de una fructífera propiedad, así como de los campesinos que trabajan su tierra. A pesar de la gran cantidad de abusos que comete contra los trabajadores, mantiene la firme creencia de que es un patrón justo y bueno. Por otro lado, su mujer Clara está más interesada en el mundo de lo espiritual, en la caridad y en las relaciones humanas, especialmente con sus hijos.

La familia se ve afectada por los cambios políticos que van aconteciendo



Figura 4. Cubierta de *Cien años de soledad* de la editorial Sudamericana

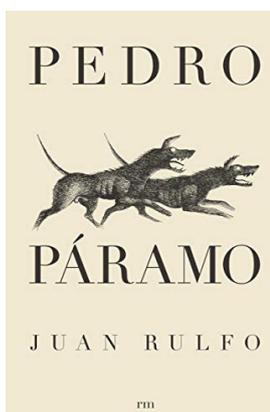


Figura 5. Cubierta de *Pedro Páramo* de la editorial RM

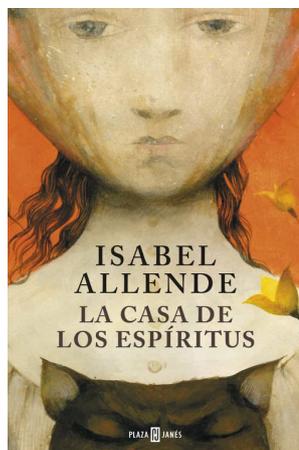


Figura 6. Cubierta de *La casa de los espíritus* de la editorial Plaza Janés

en el país: el creciente éxito de las ideas marxistas, la subida al poder de un gobierno socialista y, posteriormente, un golpe de Estado que culmina en dictadura militar. Aun perteneciendo a la clase burguesa, adoptan posturas contrarias entre ellos. Mientras Esteban se convierte en un senador del partido conservador, llegando incluso a apoyar el golpe de Estado, todos sus seres queridos se inclinan más hacia ideas progresistas. La hija mayor, Blanca, se llega a enamorar de uno de los campesinos de la finca y a tener descendencia con él, a pesar de la oposición y cólera de su padre.

Según pasa el tiempo, la riqueza y propiedades familiares van desapareciendo por distintos motivos. Además, el ánimo de Esteban decae con la edad por varios motivos: la muerte de Clara, el creciente abismo que lo separa de su familia y el desencanto con la política. Lo único que le hace feliz es su nieta Alba, hija de Blanca. El personaje de Esteban se dará cuenta al final de su vida de los errores que ha cometido, llegando a una especie de redención.

### 3.2.2 Realismo mágico pictórico

Veinte años antes de que sucediesen el boom latinoamericano y toda la literatura anteriormente explicada, el historiador y crítico de arte Franz Roh acuñó el término de Realismo Mágico para designar al arte que surgió después del expresionismo alemán.

A principios del siglo XX el arte experimentó multitud de cambios debido a diversos motivos. La fotografía alcanzó una calidad con la que la pintura difícilmente podía competir, por lo que los pintores fueron alejándose cada vez más del naturalismo. Además, el surgimiento de las vanguardias abrió todo un mundo de posibilidades al panorama creativo. Las dos guerras mundiales desencadenaron el cuestionamiento de la moral humana y de la manera de vivir del momento (Shorokhova, 2019). El malestar que produjeron los conflictos bélicos fueron el origen del Expresionismo alemán.

Los pintores expresionistas fueron en la mayoría de los casos víctimas directas o indirectas de la guerra, por lo que quedaron marcados de por vida. Sus obras retratan la parte más oscura de la sociedad, la amargura y la desesperanza. Es una realidad distorsionada por la visión que el artista tiene del mundo, pero refleja a la perfección el ambiente que se respiraba en la Europa de la época. En sus cuadros los colores se exaltan al estilo fovista, las formas se alteran y, en definitiva, hay cierta tendencia hacia la abstracción. Es un arte completamente subjetivo.

Sin embargo, en la obra de muchos pintores expresionistas hay un gran cambio estilístico entre la producción del periodo de entreguerras y su madurez. Se aprecia una vuelta a la figuración, a las composiciones estáticas y a la quietud, en contraposición a la abstracción y el dinamismo anteriores (Shorokhova, 2019; Roh y Vela, 1927). Es esta nueva etapa post-expresionista a la que Franz Roh se refiere como Realismo Mágico.

El nombre es debido al retorno hacia el realismo que supuso. En el

expresionismo se le da la espalda al sentido representativo de la pintura, con tal de centrarse en los temas y en las sensaciones causadas por el objeto, pero apartando al objeto en sí. En cambio, durante el post-expresionismo el artista se sorprende al encontrar belleza y sentimiento en la realidad física. Como dice Arina Shorokhova (2019), es “algo más que una objetividad formal; se trata de un sentir más agudo de la propia existencia”. Por lo tanto, se hace referencia a una magia latente en lo que observamos en el día a día. La magia de la cotidianidad, que fue precisamente lo que los artistas que habían visto los horrores de la guerra encontraron cautivador e inspirador.

El retorno a la figuración fue para muchas personas sinónimo de retroceso, pero esta nueva percepción de la realidad enriquecía el arte. En la etapa post-expresionista los pintores tuvieron que echar un vistazo hacia el arte del pasado y enriquecerse de él para poder desarrollar sus propias inquietudes. Lo cual, por otra parte, ha sido un *modus operandi* recurrente a lo largo de la historia del arte.

Por lo que respecta a los temas, se suelen representar imágenes improbables u oníricas. Esto se lleva a cabo mediante perspectivas inusuales y una devoción por el detalle que invita al espectador a apreciar la realidad circundante. También son comunes las composiciones estáticas y la ausencia total de dinamismo, al contrario que sucedía con las obras expresionistas.

Además, algunos artistas elaboraban composiciones pictóricas sin referencia. Según Roh (1927), la impresión que estos causan es la de algo corriente y, sin embargo, nos muestran un mundo mágico.

En el arte, el Surrealismo y el Realismo Mágico difieren en que el primero toma como fuente de inspiración el mundo de los sueños y el inconsciente, mientras que el segundo busca la magia latente en la misma realidad.

Tampoco se debe confundir el Realismo Mágico con la Nueva Objetividad. Este término superó en su momento al primero, pues abarca todo el arte figurativo post-expresionista. Sin embargo, el objetivo de los artistas de la Nueva Objetividad era mostrar el peor lado de la sociedad con el fin de hacer crítica. Es un movimiento artístico exento completamente de la apreciación del objeto y de la admiración de la magia intrínseca en él. Se deberían entender, por lo tanto, como dos corrientes separadas.

De hecho, en el año 1943 el Museo de Arte Moderno de Nueva York llevó a cabo una exposición llamada Pintores americanos y realistas mágicos, en la cual se definían dos realismos, el de la imagen que copia de la realidad y el de la que plasma de la imaginación. En dicha exposición también explicaban la falta que hacía una clasificación de las corrientes artísticas figurativas (Barr y New York Museum of Modern Art, 1943). La escasa investigación sobre ellas es lógica, porque el arte de la época que generaba más interés iba en dirección contraria al realismo. Como ya hemos dicho, hubo incluso quien lo consideró un retroceso.

Nombrar a autores mágicorealistas representativos es una tarea difícil por varios motivos. Al movimiento no se le tiene en especial consideración y,

además, hay muchos pintores de otros estilos que esporádicamente realizan alguna obra realista mágica. Pese a todo, Roh (1927) tenía a Henry Rosseau, comúnmente clasificado como artista naíf, como uno de los mayores exponentes. En cuanto a artistas posteriores, Franz Radziwill (1895-1983), George Tooker (1962-2011), Peter Doig (1959- actualidad), Gary Ruddell (1951- actualidad) y Stefan Caltia (1942- actualidad), entre otros muchos.



Figura 7. Peter Doig, *Milky way* (1990).



Figura 8. Gary Ruddell, *A reckless dreamer* (2018).



Figura 9. Franz Radziwill, *Beach of Dangast with flying boats* (1929).

No es casual que el Realismo Mágico literario y el pictórico compartan nombre. En ambos casos se trata de una representación artística que no sólo plasma la realidad, sino que va más allá de ella. Sin embargo, poseen unas diferencias que hacen imposible el entenderlas como un mismo movimiento diversificado en dos lenguajes. En la literatura hay una fundamentación muy grande en los mitos, la forma de entender la vida y hasta el contexto sociopolítico latinoamericanos. Pese a narrar historias distintas, hay unos rasgos muy marcados que todas las obras poseen. Por el contrario, en el Realismo Mágico pictórico la única consigna es la de representar lo maravilloso ya presente en la realidad, lo cual se presta a una infinidad de interpretaciones en función de cada artista. Es la creación supeditada a la imaginación y la percepción del individuo frente a toda una cosmovisión y unos mitos ya definidos. La pintura mágicorrealista busca, en definitiva, la magia latente en la realidad, mientras que a los autores de la corriente literaria les es imposible entender la realidad sin elementos mágicos.

### 3.3 EDICIONES YA ILUSTRADAS DE LA CASA DE LOS ESPÍRITUS Y OTROS LIBROS DEL REALISMO MÁGICO

Para la realización del proyecto hubo que indagar en las ediciones ya ilustradas de *La Casa de los Espíritus* con tal de hacer retrospectiva y considerar el enfoque que le han dado otros artistas. Lamentablemente, en el caso de esta obra literaria no hay ningún libro ilustrado publicado, pero sí hay dos obras

de artistas fácilmente localizables en internet.

Helia Toledo ilustró en 2018, como trabajo de final de ciclo, la novela de Isabel Allende. Lo hizo con acuarela y gouache, posteriormente escaneó las ilustraciones y, por último, maquetó e imprimió un único ejemplar del libro.

Sus dibujos tienen colores claros, formas ondulantes y son muy frescos. Saca el máximo provecho a la técnica de la acuarela, la cual da unos acabados y aporta unas texturas que encajan muy bien con la personalidad del libro.



Figura 10. Cubierta de *La casa de los espíritus* por Helia Toledo (2018).



Figura 11. Ilustración de *La casa de los espíritus* de Helia Toledo (2018).

Otra persona que ha trabajado con *La casa de los espíritus* es Mariadela Tejero, que elaboró un proyecto de estudiante, como ella misma lo llama en su perfil de Behance, de rediseño del libro. En su caso, da la impresión de que se haya centrado más en la maquetación que en las ilustraciones. El resultado es bonito, pero tiene una índole más de diseño, es decir, más impersonal y menos artístico.



Figura 12. *La casa de los espíritus* por Mariadela Tejero

Debido a la falta de ejemplares ilustrados de *La Casa de los Espíritus*, es necesario considerar otros títulos del mismo género literario.

El más relevante es seguramente la edición del cincuenta aniversario de *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez, que fue publicado por Penguin Random House Grupo Editorial e ilustrado por Luisa Rivera en 2017.

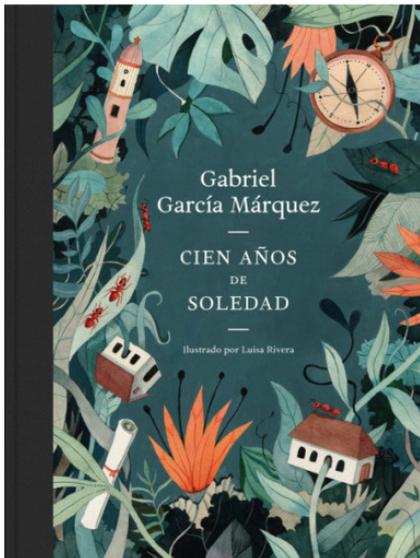


Figura 13. Cubierta de *100 años de soledad* publicada por la editorial Penguin Random House. Luisa Rivera (2017).



Figura 14. Ilustración de *100 años de soledad*. Luisa Rivera (2017).



Figura 15. Ilustración de *100 años de soledad*. Luisa Rivera (2017).

De *Pedro Páramo* de Juan Rulfo tampoco hay ninguna edición publicada, pero sí trabajos que se pueden encontrar en la web:

El primero es Abe Calendar, que llevó a cabo como trabajo personal una versión ilustrada del libro. El estilo de ilustración es siniestro, como la misma historia, y está en su mayoría elaborado con tinta china.

El segundo es Manuel Marsol, el único de los ejemplos que no llevó a cabo un libro, sino una exposición con las ilustraciones. Él mezcla collage con pintura, da a los dibujos formas primitivas y usa sobre todo el rojo y el negro. El resultado es en este caso muy expresivo además de siniestro.



Figura 16. Goya (1798) *El sueño de la razón produce monstruos*



Figura 17. Goya (1798) *Vuelo de brujas*

### 3.4 REFERENTES

Los artistas que han servido de apoyo para la elaboración de la obra pictórica son aquellos que guardan una relación temática con ella, aunque algunos también comparten rasgos estilísticos.

En cuanto a grandes maestros, algunas etapas de **Francisco de Goya** (1746-1828) se relacionan estrechamente con este trabajo. Goya nació en Fuendetodos, Zaragoza. A lo largo de su vida pintó una gran variedad de temas, influido por el transcurrir de los años y, por supuesto, por el contexto histórico del momento. Como artista se le enmarca en el Neoclásico y el Romanticismo, pero su obra trasciende periodos históricos. Se le asocia del mismo modo con el Surrealismo y el Expresionismo, pese a haber nacido un siglo antes del surgimiento de las vanguardias.

Fue muy crítico con la sociedad española de la época, que vivía inmersa en supersticiones y bajo el ojo vigilante de la Santa Inquisición. Goya recoge estas supersticiones y las representa en algunas de sus obras como elementos fantásticos, siempre con el objetivo de satirizar de forma evidente (Calvo, 2016; Tomás y Tamaro, 2004). Estas imágenes con un tono muy surrealista nos son de especial interés debido a la temática del libro que nos ocupa.

Por otra parte, el artista español realizó muchos cuadros a partir de motivos que no se encontraban más que en su imaginación, como las ya mencionadas surrealistas (los caprichos y las pinturas negras), y algunos cuadros históricos como *Los fusilamientos del 3 de mayo*. En su producción se encuentran obras basadas en la literatura, como *el Lazarillo de Tormes* o *Saturno devorando a su hijo* (Calvo, 2022; Tomás y Tamaro, 2004).

Asimismo, son destacables las grandes habilidades que Goya demostró con el grabado, una técnica de pequeño formato, orientada a la reproducción múltiple de un mismo diseño y, en definitiva, de unas características muy gráficas. En contraposición, tenemos sus óleos, que son evidentemente mucho más pictóricos, y que a veces representan temas similares a los de los grabados. Este paralelismo atañe de manera directa a la investigación de este trabajo.

En segundo lugar, **Dorothea Tanning** (1910-2012), nacida en Illinois, Estados Unidos. Sus intereses artísticos estaban enfocados en lo onírico, por lo que al mudarse a París encajó perfectamente en el movimiento Surrealista. Fue pintora, escultora y escritora (Calvo, 2019), pero lo que nos incumbe es lo primero.

En su etapa más figurativa, entre 1940 y 1950, los cuadros de la artista son delicados. Contempla el detalle y lo plasma minuciosamente. Pese a realizar obras completamente realistas, las escenas que nos enseñas son improbables cuando no imposibles: personas levitando, pasillos con infinitas puertas, niños a los que les crecen flores sobre la piel y criaturas fantásticas representan algunos de los elementos del arte de Tanning. En sus cuadros se respira magia y es precisamente esta atmósfera la que se ha estudiado en este tra-

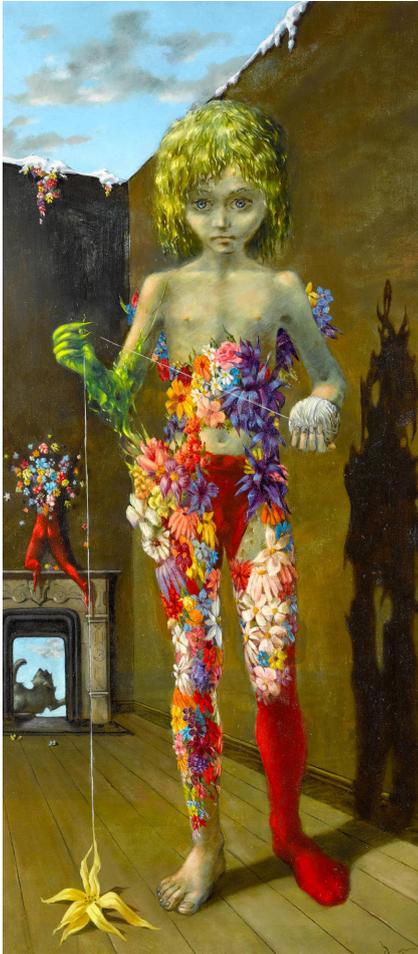


Figura 18. Tanning (1941) *El juego de la flor mágica*.



Figura 19. George Tooker (1959) *The Waiting Room*.

bajo, con el objetivo de intentar recoger algo de ella.

Al contrario que Tanning, cuyas obras llaman la atención por lo irreal, **George Tooker** (1920-2011) pinta escenarios plausibles pero intrigantes, rodeados inquietud y en los que el misterio está muy presente. En definitiva, plasma la realidad, incluso hay quien dice que forma parte del Realismo Social, pero la fantasía que hallamos en su obra lo ubican indudablemente en el Realismo Mágico (Triararts, 2023)

Tooker nació en Nueva York, Estados Unidos. Se enriqueció del arte clásico, especialmente el renacentista italiano y de la pintura mexicana de entre 1920 y 1930, además de los artistas realistas estadounidenses. Se le asocia con Edward Hopper y Paul Cadmus (Triararts, 2023).

En los cuadros de Tooker, es el Realismo Mágico lo que observamos con lupa. En sus pinturas no hay ningún elemento que altere la realidad especialmente y, sin embargo, están rodeados de un aura de extrañeza muy atrayente para el espectador. Encontramos figuras retóricas, algún objeto disonante y ciertas casualidades, que no son tales, nos hacen agudizar los sentidos para comprender bien qué es lo que está sucediendo dentro de la pintura.

Parece que esta sea la esencia de los cuadros realistas-mágicos. Uno se pierde intentando buscarle el sentido a una obra surrealista hasta el punto de tirar la toalla antes de haber siquiera empezado. Pero con un cuadro mágico-realista el espectador persiste y observa más atentamente aún, porque parece una escena con sentido, pero no deja de ser desconcertante.

Otra referente del trabajo es **Paula Rego** (1935-2022), nacida en Lisboa, Portugal, en la época de la dictadura de Salazar. Estudió arte en Reino Unido, donde se enriqueció de varios movimientos artísticos, como la Nueva Figuración o el Pop Art. También le influyeron sus contemporáneos, de entre los cuales destacamos a Francis Bacon (1909-1992) y a Balthus (1908-2001). La situaríamos en un estilo a medio camino entre el Pop Art y el Expresionismo (Calvo, 2016).

En sus cuadros, Rego pinta escenarios que crea a partir de experiencias personales, fantasías y pesadillas. Cada una de sus obras es distinta, pero siempre hay un elemento en común: la sátira. Sobre situaciones familiares desconcertantes, el orden social, elementos de la cultura popular o el patriarcado. Sea cual sea el motivo, el pincel de la artista está siempre afilado para la crítica. En este sentido se asemeja mucho a Goya.

El estilo es claramente figurativo. Dependiendo de la obra, los sujetos se encuentran más o menos distorsionados y el color es más plano o, por el contrario, la pincelada es suelta. Sin embargo, las sensaciones son equivalentes a las que transmite el Realismo Mágico pictórico, pues la imagen representada en ningún caso transmite normalidad. La intención de la autora es que indagemos en ese desasosiego con el fin de que encontremos la crítica.

Entre los referentes no podía faltar algún ilustrador. Y, de los muchos en los que este trabajo se apoya directa o indirectamente, destacaría **Ilu Ros**. Se trata de una ilustradora nacida en el año 1985 en Mula, Murcia, y licenciada

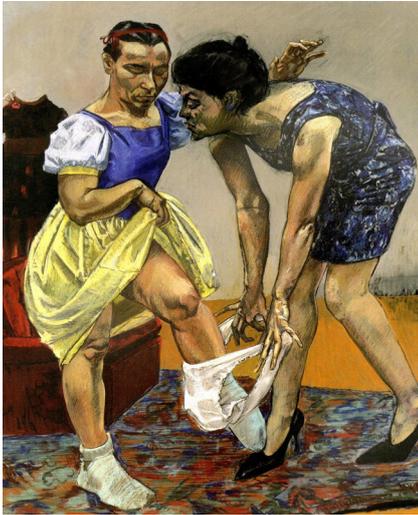


Figura 20. Paula Rego (1995) *Blancanieves y la madrastra*.

en Bellas Artes y Comunicación Audiovisual por la Universidad de Granada. Tiene numerosas publicaciones, pero la que más impacto ha tenido en este trabajo ha sido el libro ilustrado de Una trilogía rural de Federico García Lorca (Lorca, 2023).

Lo que hace a Ilu Ros especial es que posee un estilo extremadamente pictórico. Elabora sus ilustraciones exclusivamente con técnicas analógicas, con las que consigue una riqueza cromática y unas texturas que acaban por crear la sensación de estar viendo un cuadro distinto a cada página que se pasa.

Por otra parte, sus ilustraciones representan en ocasiones temas como la tragedia, los sentimientos, el devenir de la vida y lo improbable, pues los textos en los que se inspira pueden llegar a ser poéticos. Este resultado lo consigue mediante rostros distorsionados, con contrastes marcados y mucha expresividad, paisajes ambiguos con un toque de abstracción y sobre todo un juego matérico de las técnicas que utiliza. Se percibe en su obra la influencia del expresionismo y de las etapas azul y rosa de Picasso.

Este trabajo recoge de ella los recursos para representar textos literarios, además de rasgos estilísticos, como el uso del color, y la ambigüedad entre obra e ilustración del acabado.

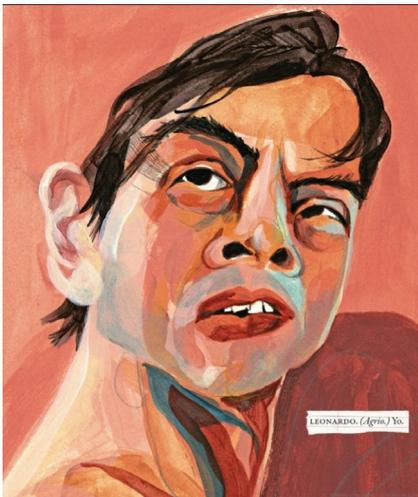


Figura 21. Ilustración de *Ilu Ros para Una trilogía rural* (2022).

## 4 MARCO PRÁCTICO

Debido al carácter más íntimo y personal de esta parte del trabajo, sustituimos los pronombres mayestáticos y la forma pasiva por la primera persona del singular con la intención de encontrar una mayor identificación entre nuestro trabajo artístico y aquello que pensamos y decimos sobre él.

### 4.1 MOTIVACIÓN

La inquietud por los límites entre la pintura y la ilustración surgieron de mi propia experiencia como artista, dado que los ámbitos de los que más disfruto son estos. No obstante, a lo largo de mi corta carrera me he dado cuenta de que hay una barrera entre los dos. Cuando creo una obra en un contexto de pintores se refieren a mí como ilustradora, pero si lo hago en un contexto de ilustradores se me llama pintora. La sugerencia de que tome uno de los caminos y no permanezca en el limbo entre los dos suele plantearseme.

Existen profesionales que se dedican tanto a la ilustración como a la pintura, pero son la excepción que confirma la regla. Creo percibir una presión social para que el artista elija y desarrolle al cien por cien una de estas dos vertientes, lo cual no acabo de comprender. En mi opinión, se trata de dos ámbitos perfectamente compatibles: la pintura, o el óleo, como ocurre en nuestro caso, una técnica como otra cualquiera para alcanzar un fin, la ilustración.

De este inconformismo con la separación entre la ilustración y la pintura, que inevitablemente redundaba en considerar a la primera como un producto industrial incompatible con lo artístico de la segunda, surge el tema principal del trabajo. Es una reivindicación de la ilustración como arte y del arte como ilustración. Un intento de abrir miras.

En el marco teórico del trabajo desarrollo una breve investigación sobre ello entre otros temas, mientras que en los cuadros he puesto en práctica la dicotomía pintura/ilustración. Ha sido posible mediante la realización de cinco ilustraciones en pequeño formato, con una técnica muy gráfica, y en el gran formato. Es un proyecto con el objetivo de mostrar que los límites de los conceptos expuestos son muy borrosos y que la posibilidad de unificarlos es más que factible.

## 4.2 ELECCIÓN DE *LA CASA DE LOS ESPÍRITUS* Y APROXIMACIÓN PROPIA

Una de las primeras decisiones que tuve que tomar antes de empezar con la producción artística fue elegir el libro a ilustrar. Me planteé que tuviese mucha notoriedad en el ámbito literario, pero con pocas o ninguna edición ilustrada. De esta manera, adaptar mi estilo a la historia sería más sencillo, pues no habría que tener en cuenta una estética preconcebida y ya interiorizada por el público.

Me incliné hacia el Realismo Mágico desde el primer momento porque tenía claro que quería que mi obra retratase el carácter de este género. *La casa de los espíritus* encajaba con mis premisas y, además, es uno de mis libros favoritos. De hecho, llevaba queriendo ilustrarlo desde que lo leí por primera vez hace ya años. Es una historia que tengo muy interiorizada porque gran parte de mi familia la conoce, así que hacemos referencias al libro continuamente.

Por otra parte, la encuentro muy inspiradora por diversos motivos. El fundamental es que el lector puede sentirse fácilmente representado. Al extenderse la historia a lo largo de varias generaciones, uno conoce a los personajes en las distintas etapas de su vida, por lo que resulta natural empatizar con ellos. Pero ese no es el único motivo por el cual uno pueda sentir el libro como suyo. A continuación, desarrollaré algunas interpretaciones personales cruciales por las que la novela es un relato extrapolable a casi cualquier persona. Son, desde mi punto de vista, claves de su éxito además de tratarse de los motivos por los cuales lo elegí, evidentemente.

### 4.2.1 *Observar una vida a vista de pájaro*

En *La casa de los espíritus* el lector es un observador, pero el objeto a observar es el transcurso de la vida de una familia. Lo que ello conlleva atañe directamente a preocupaciones típicamente presentes en la mente humana: el porqué de las desgracias, la incógnita del rumbo que toma la vida, las posibles consecuencias de las decisiones que tomamos en el pasado, los sentimientos que unen a las personas y otras muchas.

El quid de la cuestión es que mientras los personajes sufren por estos asuntos como lo hacemos los humanos cotidianamente, para el lector no hay incógnita alguna. Por la concepción cíclica del tiempo que tiene la novela y por cómo está narrada, uno sabe qué consecuencias tendrá una acción en el mismo momento en que está sucediendo o la relevancia que le dará en el futuro un personaje a un suceso que acaba de ocurrir. Todo esto provoca que el lector mire la historia desde las alturas, observando a vista de pájaro el recorrido vital de los personajes. “La enterraron en un sitio privilegiado en el pequeño cementerio junto a la iglesia abandonada, al pie del volcán, porque ella había sido, en cierta forma, mujer del patrón, pues le había dado el

único hijo que llevó su nombre, aunque nunca llevó su apellido, y un nieto, el extraño Esteban García, que estaba destinado a cumplir un terrible papel en la historia de la familia” (Allende, 1982 p. 79) Este fenómeno provoca que uno se cuestione la propia vida, hace plantearse la trascendencia de cada una de las decisiones que tomamos en el día a día de una manera desconcertante.

En los últimos capítulos del libro se descubre que los narradores son dos de los personajes: Esteban al final de su vida, que cuenta todo lo que le ha sucedido en primera persona, en una especie de redención, y Alba, que recoge los diarios de su abuela Clara y lleva a cabo una fusión de las vivencias de ambas. Efectivamente, el relato que cuenta un anciano de la propia vida o la recapitulación de los diarios que alguien ha ido escribiendo a lo largo de los años, son experiencias parecidas a leer *La casa de los espíritus*.

En mi caso, cuando leí el libro por primera vez, se me hizo inevitable encontrar paralelismos entre la historia de la familia Trueba y lo que mis abuelos y mis padres me llevan contando desde niña sobre parientes que nunca he llegado a conocer. Aun siendo personas distintas y tratarse de contextos separados, los temas que trata *La casa de los espíritus* son universales. La dinámica que tiene la novela recuerda a sentarse a escuchar la vida de un anciano con la suficiente trayectoria vital como para ser capaz de verla a vista de pájaro. Y las enseñanzas que se obtienen con una y con la otra son parecidas. Esta similitud está estrechamente ligada al siguiente punto.

#### **4.2.2 La magia del pasado**

Cuando alguien cuenta una anécdota es frecuente que cambie detalles, que exagere sucesos e incluso que añada elementos fantásticos. Como no podía ser de otra manera, este es un rasgo que también se percibe en *La casa de los espíritus*.

Dejando al margen el Realismo Mágico, algunos fragmentos de la novela podrían entenderse como relatos que han ido mutando con el paso del tiempo. Al igual que sucede en la realidad, la memoria sesga a capricho nuestros recuerdos. Puede tratarse de ligeros cambios, pero en ocasiones somos capaces incluso de interiorizar hechos completamente inverosímiles. Depende completamente del oyente el creerse lo que le cuentan y quedar de desconfiado o de crédulo. Otra obra de ficción que utiliza este recurso es la película *Big Fish*, de Tim Burton (2004). En la cual el protagonista trata de averiguar qué parte es realidad y cuál invención de la vida de su padre.

Como explicaba en capítulos anteriores, para poder disfrutar del Realismo Mágico, el lector debe interiorizar como verosímiles las leyes del mundo en el que está a punto de introducirse. Por lo cual acepta sin vacilar lo que le cuenta el narrador, al igual que haría un niño que escucha a sus mayores, siguiendo con el anterior símil. El niño no pone en duda lo que su abuelo le asegura que sucedió, por mágico que esto sea. Del mismo modo, el lector retorna a la infancia al asimilar la historia que nos ocupa.

### 4.2.3 Esteban Trueba y la crítica a la masculinidad tóxica

Existen gran cantidad de lecturas feministas de *La casa de los espíritus*. En todas ellas se habla con detenimiento de cada uno de los personajes femeninos del libro, que no son pocos o del hecho de que la autora sea mujer. En efecto, se trata de una historia en la que las heroínas son las mujeres. Sin embargo, me gustaría centrarme en el personaje con el que más se critica al patriarcado: Esteban Trueba.

Esteban es el único protagonista hombre. Hay otros personajes masculinos importantes como Pedro Tercero, Jaime o Esteban García, pero con ninguno de ellos se profundiza tanto como con Trueba. Es, en parte, porque se trata de uno de los dos narradores de la novela. Algunos capítulos los cuenta él en primera persona y esto facilita la empatía por parte del lector. Además, es el único que vive la historia de principio a fin, obviando a Clara, cuyo espíritu sigue presente hasta después de muerta.

Lo primero que se nos muestra de Esteban es el devoto amor que le profesa a Rosa, la bella y más tarde a Clara. Tras la muerte de la primera y la decepción que esto supone para él, conocemos su infancia. El protagonista se lamenta reiteradas veces de la pobreza en la que vivió de niño, así como del ambiente que se respiraba en su casa. Su padre era alcohólico y murió joven, arruinando a la familia y su madre enfermó al poco tiempo. Como consecuencia, la hija mayor, Férula, adoptó el papel vital de cuidadora y nunca se apeó de este. Pese a sus esfuerzos de transmitir al pequeño Esteban la moral sufridora que la caracterizaba, nunca consiguió que calase en él. Es más, el pasado de Esteban propició algunas actitudes que tendría en su juventud: la animadversión a todo lo relacionado con la pobreza, su exagerada ambición y un sentido de la posesión que no sólo abarca lo material.

A lo largo de la novela, vemos la evolución de Esteban. Sus méritos son, en apariencia, victorias. Desde la adquisición de una abundante riqueza partiendo de la nada hasta su familia, que vista desde fuera, es tradicional y su posterior incorporación a la política. Posee una fructífera propiedad y, pese a los múltiples abusos que comete contra los jornaleros a su cargo, mantiene que es un buen patrón. En resumidas cuentas, los logros de Esteban son todo aquello con lo que, según el patriarcado, un hombre debe contar para ser considerado un triunfador. No obstante, nada de eso le llena en realidad.

Algo que caracteriza a Trueba en todo momento salvo al final es la insatisfacción. El personaje no sabe lidiar con sus propios sentimientos, sino que deriva aquellos demasiado intensos en ataques de rabia. Responde a todos sus problemas dando respuestas agresivas, de las cuales posteriormente se arrepiente. Además, está envuelto en un universo que no comprende: el femenino.

Como comentábamos antes, la mayoría de las protagonistas son mujeres de gran personalidad y con una estrecha relación con la magia. A pesar de tratarse de parientes suyos, Esteban no llega a tener una relación sana ni

satisfactoria con ninguna de ellas. El máximo exponente de este problema es Clara, la cual, aun siendo su esposa, le resulta indescifrable. “Deseaba mucho más que su cuerpo, quería apoderarse de esa materia imprecisa y luminosa que había en su interior y que se le escapaba (...)” (Allende, 1982 p. 61). Esteban se pasa la novela queriendo reconciliarse con las mujeres de su alrededor sin saber cómo hacerlo y empeorando cada vez más la situación. Sin saberlo, este conflicto con lo femenino surge del mismo asunto por el que nunca acaba de estar en paz consigo mismo. Esto es también representado por la magia, que parece envolver a toda la familia menos a él. Y el problema es que Esteban tiene una noción del éxito y de la felicidad que no le llena. Es esto en lo que se basa la masculinidad tóxica.

Hasta que no llega un personaje femenino con el que conecta, que es su nieta Alba, no evoluciona. El cariño que se tienen es el desencadenante de la redención de Esteban Trueba. Todos los arrepentimientos que leemos por su parte a lo largo del libro llegan al final de su vida cuando, por muchas circunstancias, y en especial por haber peligrado la vida de su nieta, echa la vista hacia atrás con actitud crítica por primera vez. Y, gracias a ello, Esteban puede morir feliz.

La evolución del personaje de Esteban Trueba y la crítica que hay implícita en ella me parecen tan importantes que dos de los cinco cuadros están dedicados a este asunto.

Por todos estos motivos *La casa de los espíritus* me interesa especialmente para la creación de una obra artística. Adentrarse en un texto tan rico en imágenes, tan fértil para la imaginación, supone un reto que percibo lleno de posibilidades a la hora de indagar en la conexión entre palabras, imágenes mentales y su materialización de forma artística; bien sea en el terreno de la gráfica o el de la pintura.

## 4.3 DESARROLLO DEL TRABAJO

El trabajo práctico consta de 5 serigrafías tamaño A4 y 5 lienzos de 100 x 81 cm pintados con óleo. Se trata de las mismas representaciones resueltas con dos técnicas distintas con tal de indagar en qué medida el formato y la técnica pueden llegar a influir en la percepción de una obra.

### 4.3.1 Serigrafías

Tomé la decisión de utilizar la serigrafía, a pesar de no haberla usado nunca, debido a sus características gráficas. Con ella se trabaja casi siempre a partir de tintas planas, y para producir diversas ilustraciones cómodamente es conveniente llevar a cabo una reducción de la paleta de colores. Por otra parte, se trata de un método idóneo para la producción en serie.

Para llevar a cabo ilustraciones con serigrafía, son necesarios tantos folios

transparentes como colores tenga la imagen. En cada una de las hojas deberemos cubrir con negro las zonas por las que queremos que pase la pintura. De esta manera es como obtendremos los fotolitos. En este caso, se trata de serigrafías a tres tintas, por lo que para la realización de una eran necesarios tres fotolitos. Los fotolitos sirven para revelar la emulsión que se le aplica a la pantalla serigráfica. Por las zonas que hayamos cubierto de negro no pasará la luz y, por lo tanto, se desprenderá la emulsión no revelada, y esto será lo que posteriormente nos posibilite la estampación.

Este método supone un problema para las personas que, como yo, estamos acostumbradas al trazo directo. Idear una ilustración en la que pudiese llevar a cabo una división de tintas me resultaba imposible. Actualmente existen múltiples maneras de aislar los colores de una imagen para generar los ansiados fotolitos, siendo la más sencilla el dibujo digital. Trabajando con el ordenador uno puede realizar un dibujo a color, y luego imprimir los trazos de cada tono en negro y por separado. Es un modus operandi relativamente fácil debido a su exactitud, gracias a la cual uno sabe qué aspecto tendrá la serigrafía antes de estamparla. Sin embargo, yo decidí utilizar un método analógico.

Mi proceso de elaboración de las serigrafías se basó en la experimentación con distintas técnicas en papel vegetal. Su producción se extendió desde octubre del 2022 a enero del 2023, contando con el tiempo de familiarización con la técnica que, dado que era la primera vez que la usaba, fue extenso. Tuve que hacer muchas pruebas hasta encontrar una manera de trabajar con ella con la que me sintiese cómoda.

	SEMANA 1	SEMANA 2	SEMANA 3	SEMANA 4
OCTUBRE	Pruebas con la serigrafía	Pruebas con la serigrafía + ideación de la 1ª estampa	Pruebas de la 1ª estampa	Repetición de los fotolitos + 1ª estampa con resultado no satisfactorio
NOVIEMBRE	Repetición de la ilustración y de los fotolitos + comienza a estampar la 1ª	Estampación 1ª ilustración	Ideación 2ª ilustración + terminar de estampar la 1ª + limpieza de pantalla	Fotolitos 2ª estampa + revisión del trabajo
DICIEMBRE	Preparación de la pantalla de serigrafía + inicio de estampación de la 2ª	Estampación de la 2ª ilustración	2ª estampa terminada + revisión	NAVIDAD + ideación estampa 3
ENERO	NAVIDAD + ideación estampa 4 + fotolitos estampa 3	Estampación de ilustración 3 + terminar bocetos de la 4	Ilustración 5 + estampación de la 4ª serigrafía	5ª estampa + packaging

Tabla nº 1. Cronograma de serigrafías

En primer lugar, elaboraba un boceto inicial con lápices de colores, bolígrafos, rotuladores o gouache. A continuación, seguía los trazos del dibujo superponiéndole un papel vegetal y pintando con negro sobre él con la técnica que consideraba más conveniente: cera, carboncillo, bolígrafo, rotulador o tinta china. Con el único condicionante de que fuese bastante cubriente. De esta manera es como obtenía mis fotolitos.



Figura 22. Boceto de serigrafía 2. Lápices de colores s/papel A4



Figura 23. Alicia Jordá de Lucas (2022) *Madre*. Serigrafía A4



Figura 24. Fotolito I de *Madre*. Cera s/ papel vegetal



Figura 25. Fotolito II de *Madre*. Cera y tinta china s/ papel vegetal



Figura 26. Fotolito III de *Madre*. Cera, tinta china y rotulador s/ papel vegetal

Las técnicas analógicas le aportan a la serigrafía un acabado orgánico, cálido, muy personal, a mi parecer, también muy atractivo. El claro inconveniente de este proceso es que es poco preciso y uno no sabe cómo se verá una ilustración hasta que esta es estampada. Esto supone el riesgo de tener que repetir el proceso de emulsión e insolación en el caso de que el resultado no



Figura 27. Boceto de serigrafía de *Los amantes*.



Figura 28. Boceto de serigrafía de *Clara con la cabeza*.



Figura 29. Boceto de serigrafía de *El patrón*.



Figura 30. Serigrafía fallida

nos satisfaga y, por lo tanto, de perder tiempo. Aunque pueda llegar a ser muy frustrante, la imprevisibilidad de las texturas y los posibles accidentes forman para mí parte del atractivo de la técnica. Así que, a pesar de los inconvenientes, no quería prescindir del método analógico.

El resultado obtenido es gráfico, pero algunos rasgos recuerdan al lenguaje pictórico. Las tintas son planas pero las texturas son experimentales y expresivas, las líneas son orgánicas y la superposición de colores juega con los distintos registros de las capas.

En cuanto a la paleta elegida, varía en cada diseño. Incluso los colores de las láminas son distintos. Dichos colores han sido pensados en función de las emociones que transmite el fragmento de libro que ilustra, lo cual se explica en profundidad más adelante. En cualquier caso, todas ellas han sido elaboradas con tres tintas y sus mezclas.

Recalcar que las cinco serigrafías se ejecutaron en primer lugar. Así que las escenas, las composiciones y los colores primordiales fueron elegidos según esta técnica.



Figura 31. Alicia Jordá de Lucas (2022) *Clara y Barrabás*. Serigrafía A4



Figura 23. Alicia Jordá de Lucas (2022) *Madre*. Serigrafía A4



Figura 32. Alicia Jordá de Lucas (2023) *El patrón*. Serigrafía A4



Figura 33. Alicia Jordá de Lucas (2023) *Los amantes*. Serigrafía A4



Figura 34. Alicia Jordá de Lucas (2023) *Clara con la cabeza de su madre*. Serigrafía A4

#### 4.3.2 Cuadros

Por otra parte, están los cinco cuadros, pintados con óleo sobre lienzo, los cuales preparé con imprimación vinílica a distintos colores. Decidí utilizar el óleo porque es una de las pinturas más versátiles en cuanto a recursos expresivos.

Para la traslación de una técnica a otra fue necesario un paso intermedio. Se trata de bocetos en gouache en los que busqué la manera de mantener la esencia de las serigrafías, sobre todo intentando mantener los colores originales, pero sacando el máximo partido a las posibilidades que ofrece la pintura. Evidentemente, este uso de rasgos pictóricos es muchísimo más notable en los lienzos. Terminé cuatro bocetos. El cuarto cuadro, *Los enamorados*, lo pinté usando solamente la serigrafía como referencia debido a que no encontré una manera satisfactoria de pintar sobre oscuro con gouache. La elaboración de los bocetos se extendió desde febrero del 2023 hasta marzo del mismo año.

El proceso de traducción de la serigrafía al óleo depende en gran parte del estilo del artista. En mi caso, partía de dibujos compuestos de tres colores planos, pero con muchos recursos expresivos que facilitaban la visualización de su forma pictórica.

Las composiciones y formas generales se mantienen en ambos. Si acaso algún elemento fue suprimido o ligeramente modificado por deseo de mejorar el original. Los colores primordiales son los mismos en el pequeño y en el gran formato, pero con óleo es posible añadir una infinidad de tonos, degradados, veladuras, empastes y texturas variadas que enriquecen el resultado final.



Figura 35. Boceto del cuadro de *Clara y Barrabás*.



Figura 36. Boceto del cuadro de *Madre*.



Figura 37. Boceto del cuadro de *El patrón*.



Figura 38. Boceto del cuadro de *Clara con la cabeza*.



Figura 39. Boceto fallido y abandonado de *Los enamorados*

Preparé los lienzos de 100 x 81 cm personalmente e imprimé las lonetas de unos colores similares a los de las láminas de las serigrafías. La producción de los cuadros se extendió desde marzo de 2023 hasta junio del mismo año.

FEBRERO	DESCANSO	Bocetos para los cuadros 1 y 2	Boceto de cuadro número 3 + empezar el 5	Terminar boceto número 5
MARZO	Preparación amarilla del primer lienzo + empezar cuadro	Acabar primer cuadro + preparar el segundo lienzo de azul	FALLAS + Pintar el 2º cuadro	Pintar el 2º cuadro
ABRIL	Terminar el 2º cuadro + preparar de rosa el 3º	PASCUA + pintar el cuadro nº 3 + empezar marco teórico	PASCUA + pintar el cuadro nº 3 + marco teórico	Preparar el quinto lienzo de color ocre + empezarlo a pintar + marco teórico
MAYO	Terminar 5º cuadro	Terminar marco teórico + empezar memoria	Preparar 4º lienzo de color azul oscuro + empezarlo a pintar	POLINIZADOS (ATLAS) + memoria
JUNIO	Terminar 4º cuadro + memoria	Detallar los cuadros + memoria	Terminar TFG	

Tabla nº 2. Cronograma de cuadros y memoria.

#### 4.4 ANÁLISIS FORMAL Y SIMBÓLICO DE LAS OBRAS

Analizaré solamente los cuadros, por tratarse de los mismos motivos que hay en las serigrafías y por ser el resultado de un proceso de cambio de lenguaje artístico. Si es pertinente alguna puntualización en cuanto a las estampas, la haré.

El proyecto artístico que presento comienza con este TFG. Dada la amplitud del texto, he planteado una primera parte, que abarcaría hasta la mitad del libro. Para facilitar el análisis de las imágenes, dividiré las obras en dos: las escenas descriptivas y las íntimas. En el primer grupo estarían el primer cuadro, *Clara y Barrabás*, el cuarto, *Los amantes*, y el quinto, *Clara con la cabeza de su madre*. El segundo lo ocupan las dos obras restantes, *Madre* y *El patrón*. Pinté todos los cuadros sin referencia fotográfica previa, basándome únicamente en las serigrafías y, a veces, en bocetos elaborados a partir de ellas.

##### 4.4.1 Escenas descriptivas

Los cuadros de este grupo poseen una composición similar. Las vistas son amplias y las figuras se ven enteras o casi enteras. Se entiende el escenario total o parcialmente debido a que el fondo está representado. Como el nombre del grupo indica, son encuadres con la función de mostrar lo que está

sucedendo, planos descriptivos.

Además, los elementos protagonistas de todos ellos tienen en común la forma piramidal, que se insinúa, en algunos casos más que en otros, en los límites de las figuras más cercanas al espectador. Opté por esta disposición para dejar claro qué es lo importante de cada escena. *La casa de los espíritus* es un libro que se centra especialmente en los personajes y en su realidad. Por este motivo, no hubiese tenido sentido pintar escenas generales con muchas acciones desarrollándose al mismo tiempo.

Por otra parte, el punto de vista es siempre frontal, si acaso en el cuarto cuadro el plano es un poco picado. La línea del horizonte es alta en los tres. Por último, en relación a la composición, destacar las líneas diagonales que crean las sombras arrojadas de Clara y Barrabás, y la luz de los faros del coche en Clara con la cabeza de su madre. Estas líneas les aportan dinamismo a unas composiciones que de otra manera serían bastante estáticas.



Figura 40. Alicia Jordá de Lucas (2023) *Clara y Barrabás*.



Figura 41. Alicia Jordá de Lucas (2023) *Los enamorados*.



Figura 42. Alicia Jordá de Lucas (2023) *Clara con la cabeza de su madre*.

#### 4.4.2 Escenas íntimas

Por otra parte, los dos cuadros que pertenecen a este grupo comparten las mismas composiciones, pero invertidas. El motivo de ello está estrechamente relacionado con el significado de ambas, que explicaré más adelante.

Se trata de encuadres cerrados aplicados a conciencia para que el espectador perciba con más intensidad las emociones de los personajes durante la escena. En los dos hay una figura más grande y otra pequeña, además de dos elementos cruciales: las miradas y la mano que lleva a cabo la acción. Son composiciones diagonales.

Lo más importante es que estas imágenes representan la evolución del personaje de Esteban Trueba. Los encuadres son más íntimos porque, como ya he mencionado anteriormente, Esteban es uno de los narradores, y los capítulos que cuenta son especialmente íntimos.



Figura 43. Alicia Jordá de Lucas (2023) *Madre*.



Figura 44. Alicia Jordá de Lucas (2023) *El patrón*.

#### 4.4.3 “Clara y Barrabás”

Este cuadro es la primera ilustración del libro. Es la presentación de una de las protagonistas, la niña Clara, y le sigue la presentación del otro protagonista, Esteban, también en su infancia.

Los colores de la obra son vivos, salvo por el perro y las figuras del fondo, que suponen los dos únicos elementos relacionados con el mundo de lo oculto en la escena. El perro, Barrabás, por ser descrito en la novela casi como un animal mitológico y de origen desconocido; y el grupo de personas, por tratarse de un funeral. Clara abraza al perro, creando fuertes contrastes: Primero, entre su expresión dulce y apacible y la monstruosidad del animal; después, el rosa de su vestido, símbolo de infancia e inocencia, frente al pelaje gris oscuro. Asimismo, las sombras arrojadas conectan a la pequeña Clara con la escena lúgubre que está teniendo lugar a lo lejos. El mundo de los muertos acecha a la niña, pero ella abraza lo oculto con serenidad.

El resto de los colores, que tienden a los cálidos debido a la imprimación amarilla, son parte de la representación del mundo idílico en el que creció el personaje: una familia burguesa que jamás tuvo problemas de ningún tipo. Las formas son suaves y en conjunto con las pinceladas, los tonos vivos y la luz del atardecer, dan como resultado un ambiente con tintes de ensueño.



Figura 40. Alicia Jordá de Lucas (2023) *Clara con la cabeza de su madre*. 100 x 81 cm, óleo s/ lienzo.

#### 4.4.4 “Madre”

La segunda obra trata de la infancia de Esteban Trueba. Los colores son apagados y fríos, la imprimación azul enfría la atmósfera. La madre de Esteban llora mientras introduce periódicos por debajo del jersey viejo de su hijo para que éste no enferme al ir al colegio en invierno. Los únicos tonos cálidos se encuentran en el rubor de él, de nuevo el rosa de la inocencia, y en las ropas de la madre, que reconforta al hijo. En la parte inferior izquierda, se ve la nubecilla del aliento de Esteban. No hay una representación del fondo para que el espectador centre más la atención en las figuras retratadas y en sus detalles.

La disposición de los personajes, en diagonal, resalta el tamaño de ella con respecto a él. Sin embargo, la postura no es de amenaza, sino de protec-

ción. La mano derecha de ella le sostiene con ternura, y con la izquierda mete los periódicos. El niño no está triste por la situación de pobreza, sino por el sufrimiento y el llanto de su madre.



Figura 43. Alicia Jordá de Lucas (2023) *Madre*. 100 x 81 cm, óleo s/ lienzo.

#### 4.4.5 “El patrón”

Con el siguiente cuadro se realiza un salto en el tiempo. Uno de los retratados es el mismo que en el anterior: Esteban Trueba. Pero aquí las tornas han cambiado, pues ahora él es la figura grande, y no protege a la pequeña, sino que la acecha. Es la antítesis de la segunda obra.

Esta escena representa en primer lugar las agresiones sexuales que Esteban comete contra muchas de las jóvenes de su finca. En segundo lugar, la represión por parte del patrón hacia sus trabajadores, los cuales están justo detrás de la chica, observando, y, en cualquier caso, por debajo de Esteban

literal y figuradamente. La joven es arrastrada por la gran mano del patrón, por lo que está asustada e intimidada. Varias líneas del cuadro apuntan hacia la cara desencajada de Trueba: las montañas, el horizonte, el pelo de ella y el hombro de él. Los colores son cálidos. Lo que ocurre está sucediendo al alba, de manera que el paisaje está teñido de colores extraños. El más abundante es el rojo, que hallamos en el propio Esteban y en sus trabajadores. En ambos simboliza la rabia, en uno desmedida, y en los otros contenida.



Figura 44. Alicia Jordá de Lucas (2023) *El patrón*. 100 x 81 cm, óleo s/ lienzo.

#### 4.4.6 “Los enamorados”

Se trata del cuadro más oscuro por ser una escena nocturna. La imprimación es azul prusia, por lo que la manera de pintarlo se asemejó a una grisalla. Para este cuadro fue para el único que no realicé boceto con gouache.

La escena es del día que Blanca y Pedro Tercero se conocieron. Los niños conectan desde el primer instante y se pasan todo el día jugando juntos. No

es hasta por la noche cuando los padres de Blanca reparan en su ausencia. La buscan por toda la finca y finalmente encuentran a los dos infantiles dormidos debajo de la mesa del comedor. Allende (1982 p. 59) lo escribe de esta manera: “Cuando los encontraron, el niño estaba de espaldas en el suelo y Blanca se acurrucaba con la cabeza apoyada en el vientre panzudo de su nuevo amigo. En esa misma posición serían sorprendidos muchos años después (...)”.

La única fuente de luz proviene de la vela flotante en la esquina superior derecha, que es gracias a la cual los personajes están bañados de colores cálidos. Es una composición dinámica porque hay muchas diagonales en ella: la mesa, las líneas del suelo, los brazos de Clara y los propios cuerpos de los niños.

Es una escena muy onírica, especialmente por los colores y la iluminación del cuadro, por no hablar de que dos de los personajes del lienzo están efectivamente dormidos. La vela flotante termina de dar magia a la composición. El morado, que he usado como tono de transición entre las luces cálidas y el fondo oscuro, está cargado de simbolismo espiritual, misterioso y de sabiduría. Y es que este acontecimiento tiene mucho de premonición: En la expresión de Clara, con la capacidad de ver más allá que los demás, está plasmado el reconocimiento de una conexión que marcará el destino familiar.



Figura 41. Alicia Jordá de Lucas (2023) *Los enamorados*. 100 x 81 cm, óleo s/ lienzo.

#### 4.4.7 “Clara con la cabeza de su madre”

El quinto cuadro es seguramente el más surrealista. Se trata del momento en que Clara, que está a punto de dar a luz, va en busca de la cabeza de su madre, perdida en el accidente de tráfico que acabó con su vida y la de su marido. En el centro de la composición está Clara, feliz por el hallazgo, sujetando por el pelo la cabeza decapitada. El rostro de la difunta está justo en el vientre abultado de Clara, con tal de hacer referencia a que la muerte será seguida de un nacimiento. De hecho, mueren los dos progenitores de Clara, y los neonatos también serán dos. Quise exagerar la expresión de satisfacción de ella para hacer notar el absurdo de la situación y para recalcar el estrecho vínculo que mantiene este personaje de Allende con el mundo de los muertos. A su lado se encuentra Férula, la hermana de Esteban y fiel acompañante de Clara, con cara de espanto. Tanto en la serigrafía como en el boceto se encuentra también el chófer. Decidí eludirlo porque desviaba la atención de los personajes principales, rompía la composición y llegó un momento en que ni siquiera tenía claro en qué lugar del espacio ubicarlo.

En cuanto a iluminación, hay un fuerte contraste entre los faros del coche, representados en dos diagonales que dinamizan la composición, y la oscuridad de la noche, que no es tal. Se trata más bien de una escena luminosa, por lo que el contraluz en el que se sitúan las figuras principales está apenas insinuado. Es destacable el uso de complementarios, el azul y el amarillo, para representar la dicotomía de sombra y luz. Por otra parte, la cabeza decapitada cuenta con su propio halo. Para acabar, el título hace referencia a la escultura de Cellini *Perseo con la cabeza de Medusa*.

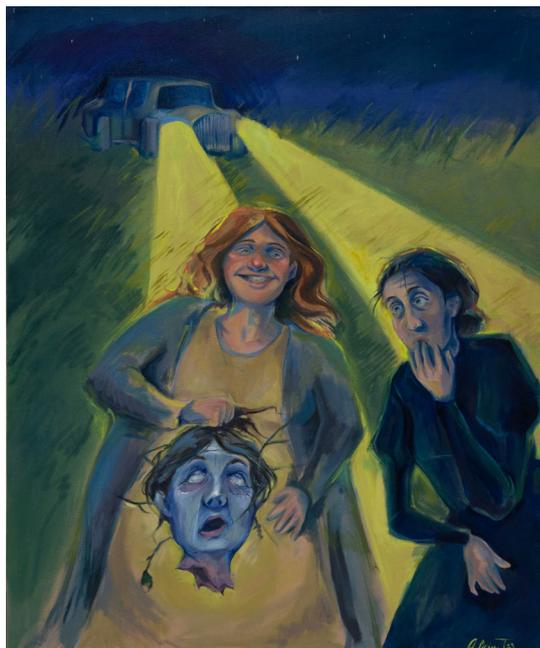


Figura 42. Alicia Jordá de Lucas (2023) *Clara con la cabeza de su madre*. 100 x 81 cm, óleo s/ lienzo.

## 5 CONCLUSIONES

Con este trabajo hemos conseguido probar que la obra basada en literatura puede funcionar como producto para las masas tanto como pieza artística individual. El texto es una fuente de inspiración que no coarta la libertad del artista, y el hecho de que su obra se incline más hacia lo gráfico o hacia lo pictórico depende completamente de las intenciones que él tenga. El formato actualmente no es un impedimento, ya que se pueden reproducir fidedignamente obras realizadas con casi cualquier técnica, manteniendo a pesar de ello el valor del original.

Segundo, con la parte práctica del trabajo hemos experimentado lo que el formato y la técnica afectan al proceso de creación. También hemos conseguido ejemplificar un acabado más gráfico y otro más pictórico de los mismos motivos, intentando sacarles el máximo partido a las técnicas utilizadas, pero manteniendo una conexión entre ambas.

Con la ayuda de los referentes y de la parte teórica del trabajo, hemos desarrollado un estilo personal, pero representativo del género de la novela. De hecho, el haber diseñado en primer lugar las serigrafías ha provocado que nos planteásemos unos colores y unas formas al pintar con óleo, que de cualquier otra manera no habríamos ni siquiera considerado.

Hemos obtenido una serie de obras acorde con *La casa de los espíritus*. Que no sólo plasman la atmósfera mágica del libro, sino que también demuestran la belleza que hay en interpretar un arte, la literatura, con otro arte.

Finalmente, pensamos que hemos conseguido transcender el trabajo puramente académico y aplicarlo a la realidad profesional con la participación en la XVIII Trobada d'Art Urbà PolinizaDos. La propuesta presentada y seleccionada por un jurado de expertos en la materia surgió de la experiencia tanto técnica como temática de este TFG. Ofrecemos imágenes del proceso y resultado en el Anexo II.

## 6 BIBLIOGRAFÍA

Allende, I. (1982). *La Casa de los Espíritus*. Editorial Plaza y Janés.

Amador, J. (2018). El arte rupestre como medio de comunicación: observaciones de método sobre su interpretación. *Ciudad de México: UNAM*. (1) 2-11.

Aparences. (2023, 16 de marzo). *Realismo mágico contemporáneo*. Recuperado el 1 de mayo de 2023, de <https://www.aparences.net/es/arte-contemporaneo/realismo-magico-contemporaneo/realismo-magico-contemporaneo/>

Barr, A. H., & New York Museum of Modern Art. (1943). *American Realists and Magic Realists: Museum of Modern Art, New York [1943]*. Editorial Museum of Modern Art.

Blaustein, D. (2009). Rasgos distintivos del “post-boom”. *Iberoamerica global*, 2(1), 173-185.

Burton, T. (Director).(2004). *Big Fish* [Película]

Calvo, M. (2016, 27 de septiembre). *Francisco de Goya*. HA! Recuperado el 14 de mayo de 2023, de <https://historia-arte.com/artistas/francisco-de-goya>

Calvo, M. (2019, 28 de octubre). *Dorothea Tanning*. HA! Recuperado el 14 de mayo de 2023, de <https://historia-arte.com/artistas/dorothea-tanning>

Calvo, M. (2022, 4 de agosto). *Francisco de Goya*. HA! Recuperado el 14 de mayo de 2023, de <https://historia-arte.com/obras/lazarillo-de-tormes>

Calvo, M. (2016, 27 de septiembre). *Paula Rego*. HA! Recuperado el 17 de mayo de 2023, de <https://historia-arte.com/artistas/paula-rego>

Fowler, A. (2003). *Renaissance realism: narrative images in literature and art*. Oxford University Press, USA.

García, G. (1967). *Cien años de soledad*. Editorial sudamericana.

García, G. (2017). *Cien años de soledad (Edición ilustrada)*. Editorial Penguin Random House.

Leal, L. (1967). El realismo mágico en la literatura hispanoamericana. *Cuader-*

*nos americanos*, 153(4), 230-35.

Lorca, F. G. (2023). *Una Trilogía Rural (Bodas de Sangre, Yerma y la Casa de Bernarda Alba)*. Editorial Lumen.

Masdearte. (s.f.). *Realismo mágico*. Recuperado el 1 de mayo de 2023, de <https://masdearte.com/movimientos/realismo-magico/>

Mena, L. I. (1975). Hacia una formulación teórica del realismo mágico. *Bulletin hispanique*, 77(3), 395-407.

Mit, G. (2008). *El tercer texto: imagen y relato*. Editorial UPV.

Moro, J. M. (2000). La ilustración como categoría: dos episodios sobre arte y conocimiento. *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, (2), 75-96.

Palacios, B. E. *Realismo Mágico*.

Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*. Editorial Fondo de cultura económica.

Shorokhova, A. (2019). El realismo mágico en la pintura. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, (18), 254-265.

T. Tamaro y E. Fernández. (2004). *Francisco de Goya. Biografía*. Biografías y vidas. Recuperado el 14 de mayo de 2023, de <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/goya/>

The Collector. (s.f.). *What is Magical Realism in art?* Recuperado el 10 de mayo de 2023, de <https://www.thecollector.com/what-is-magical-realism-in-art/>

Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Editorial Premia.

Trianarts (2023, 27 marzo). *George Tooker. Realismo mágico y social norteamericano*. Recuperado el 15 de mayo de 2023, de <https://trianarts.com/george-tooker-realismo-magico-y-social-norteamericano/#sthash.3sjR9t1v.iYp4kkXt.dpbs>

Vados, A. E. M., Ballén, E. L. S., & Rodríguez, W. H. S. (2016). La ilustración: dilucidación y proceso creativo. *Kepes*, 13(13), 265-296.

Zeegen, L. (2009). *What is illustration?*. RotoVision.

## 7 ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1. Jean Fouquet, *Virgen con el niño* (1458). 94'5 x 85'5 cm, óleo s/ tabla. Museo de Bellas Artes de Amberes, Bélgica.....8
- Figura 2. John Everett Millais, *Ofelia* (1852). 76 x 111 cm, óleo s/lienzo. Tate Gallery de Londres, Reino Unido.....8
- Figura 3. Bouguereau, *Dante y Virgilio en el infierno* (1850). 281 x 225 cm, óleo s/lienzo. Museo d'Orsay de París, Francia.....8
- Figura 4. Cubierta de *100 años de soledad* de la editorial Sudamericana.10
- Figura 5. Cubierta de *Pedro Páramo* de de la editorial RM.....10
- Figura 6. Cubierta de *La casa de los espíritus* de la editorial Plaza Janés....11
- Figura 7. Peter Doig, *Milky way* (1990).....13
- Figura 8. Gary Ruddell, *A reckless dreamer* (2018) 60 x 60 cm.....13
- Figura 9. Franz Radziwill, *Beach of Dangast with flying boats* (1929) 131'5 x 92'5 cm, óleo s/lienzo. Oldenburg State Museum for art and cultural history, Alemania.....13
- Figura 10. Cubierta de *La casa de los espíritus* por Helia Toledo (2018)....14
- Figura 11. Ilustración de *La casa de los espíritus* de Helia Toledo (2018). Acuarela s/ lámina.....14
- Figura 12. *La casa de los espíritus* por Mariadela Tejero.....14
- Figura 13. Cubierta de *100 años de soledad* publicada por la editorial Penguin Random House. Luisa Rivera (2017). Acuarela s/lámina.....15
- Figura 14. Ilustración de *100 años de soledad*. Luisa Rivera (2017). Acuarela s/lámina.....15
- Figura 15. Ilustración de *100 años de soledad*. Luisa Rivera (2017). Acuarela s/lámina.....15
- Figura 16. Goya (1798) *El sueño de la razón produce monstruos* 20'1 x 30'6 cm. Aguafuerte y aguatinta. Museo del Prado de Madrid, España.....16
- Figura 17. Goya (1798) *Vuelo de brujas* 43'5 x 30'5 cm. óleo s/ lienzo. Mu-

seo del Prado de Madrid, España.....	16
Figura 18. Tanning (1941) <i>El juego de la flor mágica</i> 91'5 x 43'5 cm. óleo s/ lienzo. Tate Modern Museum de Londres, Reino Unido.....	17
Figura 19. George Tooker (1959) <i>The Waiting Room</i> . 61.0 x 76.2 cm. temple al huevo s/ madera. Smithsonian American Art Museum en Washington D.C, EE.UU.....	17
Figura 20. Paula Rego (1995) <i>Blancanieves y la madrastra</i> . 178 x 150 cm. pastel s/ papel. Withworth Art gallery en Londres, Reino Unido.....	18
Figura 21. Ilustración de <i>Ilu Ros para Una trilogía rural</i> (2022). Técnica mixta.....	18
Figura 22. Boceto de serigrafía 2. Lápices de colores s/papel A4.....	25
Figura 23. Alicia Jordá de Lucas (2022) <i>Madre</i> . Serigrafía A4.....	25
Figura 24. Fitolito I de <i>Madre</i> . Cera s/ papel vegetal.....	25
Figura 25. Fitolito II de <i>Madre</i> . Cera y tinta china s/ papel vegetal.....	25
Figura 26. Fitolito III de <i>Madre</i> . Cera, tinta china y rotulador s/ papel vegetal.....	25, 26
Figura 27. Boceto de serigrafía de <i>Los enamorados</i> . Rotuladores y boli s/ papel.....	26
Figura 28. Boceto de serigrafía de <i>Clara con la cabeza</i> . Gouache y boli s/ papel.....	26
Figura 29. Boceto de serigrafía de <i>El patrón</i> . Lápices de colores s/ papel..	26
Figura 30. Serigrafía fallida.....	26
Figura 31. Alicia Jordá de Lucas (2022) <i>Clara y Barrabás</i> . Serigrafía A4.....	26
Figura 32. Alicia Jordá de Lucas (2023) <i>El patrón</i> . Serigrafía A4.....	27
Figura 33. Alicia Jordá de Lucas (2023) <i>Los enamorados</i> . Serigrafía A4....	27
Figura 34. Alicia Jordá de Lucas (2023) <i>Clara con la cabeza de su madre</i> . Serigrafía A4.....	27

Figura 35. Boceto del cuadro de <i>Clara y Barrabás</i> . Gouache s/ lámina A3.	27
Figura 36. Boceto del cuadro de <i>Madre</i> . Gouache s/ lámina A3.....	27
Figura 37. Boceto del cuadro de <i>El patrón</i> Gouache s/ lámina A3.....	28
Figura 38. Boceto del cuadro de <i>Clara con la cabeza</i> . Gouache s/ lámina A3.....	28
Figura 39. Boceto fallido y abandonado de <i>Los enamorados</i> .....	28
Figura 40. Alicia Jordá de Lucas (2023) <i>Clara con la cabeza de su madre</i> . 100 x 81 cm, óleo s/ lienzo.....	29, 31
Figura 41. Alicia Jordá de Lucas (2023) <i>Los enamorados</i> . 100 x 81 cm, óleo s/ lienzo.....	29, 34
Figura 42. Alicia Jordá de Lucas (2023) <i>Clara con la cabeza de su madre</i> . 100 x 81 cm, óleo s/ lienzo.....	29, 35
Figura 43. Alicia Jordá de Lucas (2023) <i>Madre</i> . 100 x 81 cm, óleo s/ lienzo.....	30, 32
Figura 44. Alicia Jordá de Lucas (2023) <i>El patrón</i> . 100 x 81 cm, óleo s/ lienzo.....	30, 33

## 8 ÍNDICE DE TABLAS

Tabla nº 1. Cronograma de serigrafías.....24

Tabla nº 2. Cronograma de cuadros y memoria.....28