



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Encantar el camino. Representación de paisajes
ensoñativos a través de la pintura y la gráfica

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Hurtado Forte, Candela

Tutor/a: Valero Hoyo, Vanesa

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

Encantar el camino

Representación de paisajes ensoñativos
a través de la pintura y la gráfica



Máster en producción artística. Trabajo final de máster, tipología 4

Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València

Candela Hurtado Forte

Tutorizado por Vanesa Valero Hoyo

Valencia, julio de 2024

Resumen

Este TFM consiste en la representación de paisajes del camino *como* senda radicalmente interior que se nutre de la fisicalidad del andar y la naturaleza, a través de la obra pictórica y del grabado calcográfico. Con ello tratamos de crear la narrativa de un camino en concreto que aborda las poéticas del andar en la naturaleza como fuente de temor, fabulación y rememoración, derivando finalmente en una introspección propia de la experiencia sublime, recurrente a lo largo del trabajo.

El elemento que lo envuelve es la *sombra*, término usado para tratar la figura estética del *velo* que recubre la realidad y la dota de encanto. La *sombra* está presente en la mirada de aquel que se dispone a recorrer este camino y es necesaria para proporcionar una superficie donde volcar la imaginación y la memoria. Esta surge de la experiencia del caminante, figura que emprende este viaje, cuya predisposición a la ensoñación es clave para su introspección.

Por otro lado, en este proyecto se trata el espacio no solo por medio de la naturaleza sino mediante el tópico romántico del paisaje de la ruina, cuyas construcciones grandiosas remiten al concepto de hogar de *La poética del espacio* (1957) de Bachelard. Los referentes artísticos parten de los clásicos del romanticismo para conectar con otros más contemporáneos, ya que su resolución técnica se aproxima más al trabajo práctico, y su narrativa e imágenes se fundamentan en el universo visual de la película *Dentro del laberinto* (1986) de Jim Henson.

Palabras clave: calcográfico, pintura, paisaje, caminar, fantasía

Summary

This TFM consists of the representation of landscapes of the path as a radically interior path that is nourished by the physicality of walking and nature, through pictorial work and intaglio engraving. In this way we try to create the narrative of a specific path that deals with the poetics of walking in nature as a source of fear, fabulation and remembrance, finally deriving in an introspection of the sublime experience, recurrent throughout the work.

The element that surrounds it is the shadow, a term used to treat the aesthetic figure of the veil that covers reality and endows it with enchantment. The shadow is present in the gaze of the person who sets out on this path and is necessary to provide a surface where imagination and memory can be turned. This arises from the experience of the walker, the figure who undertakes this journey, whose predisposition to reverie is key to his introspection.

On the other hand, this project deals with space not only through nature but also through the romantic topic of the landscape of ruins, whose grandiose constructions refer to the concept of home in Bachelard's *The Poetics of Space* (1957). The artistic references are based on the classics of romanticism to connect with other more contemporary ones, as its technical resolution is closer to practical work, and its narrative and images are based on the visual universe of the Jim Hensons' film *Labyrinth* (1986).

Keywords: intaglio, painting, landscape, walk, fantasy.

A mi familia y amigos, que me han ayudado a emprender este camino, especialmente a María Giménez por guiarme con sus conocimientos filosóficos y amor por la montaña.

A mi tutora Vanesa Valero por su apoyo y paciencia.

Índice

Introducción.....	6
Objetivos.....	8
Metodología.....	9
I. MARCO TEÓRICO	11
Primera parte: el camino.....	12
1. CAMINANTE, SE HACE CAMINO AL ANDAR.....	13
2. PRUEBA SUPREMA DEL CÓDIGO CABALLERESCO: LA BÚSQUEDA	15
3. TODO LO MALO PASA EN LA OSCURIDAD. ABRAZAR LA <i>SOMBRA</i>	18
4. EL HORIZONTE. ALUCINACIÓN DEL LÍMITE	21
5. A TRAVÉS DE INNOMBRABLES PELIGROS Y FATIGAS	23
Segunda parte: elementos del paisaje	26
6. SOBRE LA MONTAÑA Y LA RUINA	28
6.1 MUROS. LAS PAREDES PARECÍAN EXTENDERSE HACIA EL INFINITO.....	31
6.2 PUERTAS. LUGAR DE SALIDAS Y LLEGADAS.....	32
6.3 ESCALERAS. CAMINAR SOBRE LA VERTICALIDAD.....	33
7. ENORMES RAÍCES NUDOSAS SE EXTENDÍAN A TRAVÉS DEL SENDERO. LOS ÁRBOLES TENÍAN TRONCOS COMO PUÑOS APRETADOS.....	36
8. ROCAS Y PEQUEÑOS ARBUSTOS SE LO IMPEDIAN, Y NO SE ATREVÍA A PONERSE EN PIE PARA PASARLES POR ENCIMA	38
II. REFERENTES ARTÍSTICOS	40
1. EL LEGADO ROMÁNTICO: <i>DENTRO DEL LABERINTO</i> (1986).....	41
2. EL PAISAJE CONTEMPLATIVO: PATINIR Y ANGLADA CAMARASA.....	45
III. MARCO PRÁCTICO DE MI OBRA	49
1. OBRA PICTÓRICA	50
2. OBRA CALCOGRÁFICA.....	74
2.1 PROCESO CALCOGRÁFICO	76
Conclusiones	95
Bibliografía.....	96
Índice de imágenes	98
Anexo I ODS: objetivo de desarrollo sostenible, Agenda 2030	101
Anexo II exposición en el PAM!24	104
Anexo III exposición Enllaços gràfics: quatre perspectives en la intimitat (2024)	108
Anexo IV algunas referencias fotográficas	112

Introducción

Este proyecto consiste en la representación de los paisajes del camino como alegoría de la vida, una senda introspectiva que se asienta en la realidad a través de la fisicalidad de la naturaleza. El viaje se nutre de aquellos elementos y parajes que componen el medio natural como fuente de ensoñación para aquellos que se disponen a caminar, pues es esta acción lo que nos ata a la realidad y al mismo tiempo nos invita a fantasear, es decir, el andar que trata este proyecto es propio de la contemplación. Caminar propulsa la imaginación, recurso y complemento para asimilar la realidad.

Estos paisajes son representados mediante la pintura al óleo y el grabado calcográfico en diferentes formatos, en ellos se plantean composiciones donde la naturaleza se muestra extraña con la intención de plasmar la mirada contemplativa, representar el encanto que puede despertar en quien camina las montañas, árboles e incluso aquello que resulte *despreciable*¹ en su pequeñez. Un elemento recurrente es la presencia de construcciones medievales aludiendo al tópico Romántico del paisaje de la ruina, pues este tiene connotaciones exaltadas al representar la inferioridad humana frente a las vastas fuerzas de la naturaleza como fuente de sublimidad. En este proyecto, está muy presente el estudio de *lo sublime*, una experiencia basada en el asombro y el temor que derivan a un final catártico que supone el *ascesis* del alma de quien la vive, la experiencia introspectiva más intensa. Así pues, dicha experiencia se vincula a la visión de la naturaleza y aquellos sentimientos elevados que experimenta aquel que se deja afectar² en su caminar.

Por otra parte, también aparecen presentes análisis sobre aquellos elementos que según Burke componen la experiencia sublime, representados en la parte práctica a través de elementos como las piedras y los árboles para tratar de aproximarse a la infinitud. El elemento más importante que rodea todo el proyecto es la *sombra*, una forma de oscuridad utilizada para asentar la figura estética del *velo* en el camino, vinculada a la sublimidad. La *sombra* es el elemento que recubre la realidad dotándola de misterio y encanto, y si bien puede resultar perjudicial, en este trabajo se le da importancia pues es aquello que fomenta la imaginación de aquel que camina. El caminante, figura a la que se le ha otorgado el peso del camino

¹ Despreciable. Término extraído de la obra *Indagaciones filosóficas sobre lo bello y lo sublime* de Burke, que explicaremos a lo largo del marco teórico.

² Mencionaremos constantemente los afectos y *dejarse afectar* como requisito para experimentar la sublimidad, siendo la predisposición por implicarse en el mundo lo que lleva a aquel que camina hacia la introspección.

representado, vuelca en la *sombra* no solo sus fantasías sino su memoria, sirviéndose de lo externo para tratar lo interno.

En este trabajo el espacio es una cuestión recurrente pues se menciona el medio externo para acceder a la interioridad del caminante, y al mismo tiempo, se trata el espacio interno mediante imágenes de construcciones grandiosas que remiten al hogar. Esta dicotomía entre lo interno y lo externo, lo imaginario y lo real, se trata mediante la obra *Poética y espacio* (1957) de Bachelard y se relaciona con las aventuras del caminar a través de autores como Le Breton. La aventura es un elemento presente en el proyecto, pues este se nutre de autores románticos, comparando al caminante con el héroe propio de la novela caballeresca³, siendo esto motivación para emprender su viaje y fuente de frustración durante este. Es por ello que además de los referentes teóricos también aparecen otros ligados a la literatura, desde autores que analizan el género de la novela caballeresca a la poesía Romántica, como Bowra, e incluso autores como Bécquer cuya obra en prosa ha inspirado diversas composiciones y servido para dotarlas de encanto, pues buena parte de los títulos de las piezas del proyecto están tituladas con fragmentos de sus *Leyendas* (1836-1870), que aportan narrativa con un tono insuflado.

En cuanto a la producción artística, se articula a través del marco teórico, pues este no solo es un medio discursivo, sino que recopila aquellas cuestiones del camino que se han planteado durante la realización del trabajo práctico. La primera parte del marco teórico es un análisis del camino más bien centrada en aquello que despierta en el caminante desde una intención casi narrativa, pero es en la segunda parte donde se ahonda en los elementos que configuran dicha senda y cómo afectan en él, todo ello fundamentado a través de un punto de vista fenomenológico, pues son las imágenes de la naturaleza lo que deriva a otras anteriores e internas. Esto aparece en la obra mediante diferentes intentos de aproximar los planteamientos del marco teórico a la representación pictórica y gráfica, las estructuras y disposición de los elementos varían acorde a la idea de paisaje y cómo este se vincula a las cuestiones teóricas.

A pesar de que las consideraciones previas y la realización de bocetos sea la misma, en este proyecto se divide la obra según la técnica empleada, pintura al óleo o grabado calcográfico, pues además de las diferencias en su proceso, el resultado final varía de una a otra fundamentalmente por ser esta primera caracterizada por el uso del color y la segunda por su monocromía. Esto es un punto importante pues las connotaciones de la obra gráfica tienden a una

³ Durante el Romanticismo se renovó el gusto por la cultura medieval, se rescató dicho género literario como forma de abordar temas morales y espirituales desde la grandeza de sus historias.

visión más tétrica del camino y sus recursos técnicos resultan muy relevantes por la originalidad de sus acabados.

Los referentes artísticos varían de los clásicos románticos como Friedrich y Turner a otros más actuales como Anglada Camarasa y Juan Francés Gandía, que en su resolución técnica expresan la visión contemplativa, esta muchas veces tiende a representarse como una exageración del naturalismo más allá de una intención impresionista, deriva hacia lo artificial por su forma atenta de retratar el paisaje. El mirar atento puede elevar la consideración de los elementos al conferirles detalle y una grandeza que la mirada genérica y amplia ignoraría, es la tendencia a lo artificial la forma de intentar plasmar la fabulación *ensoñativa* sobre el medio externo. Además de referentes pictóricos y gráficos, está muy presente la estética del cine de fantasía de los años 80, en concreto la película *Dentro del laberinto* (1986) de Jim Henson, pues reúne cualidades que expresan dichas consideraciones y una narrativa que ha inspirado gran parte del proyecto.

Objetivos

Este trabajo se enfoca en la búsqueda de una forma personal de representación del paisaje mediante la pintura y el grabado calcográfico, todo ello tratando de analizar diferentes referentes teóricos y literarios para lograr establecer, no solo un discurso, sino una narrativa: el camino, un proyecto artístico volcado en la interioridad. Así pues, enumeraremos los objetivos específicos.

El primer objetivo específico es obtener un lenguaje artístico que se adapte a nuestras expectativas e intereses: a lo largo del desarrollo práctico han variado la forma del uso del color; la combinación de escenarios y composiciones, pues los elementos retratados parten de las consideraciones teórico-poéticas abordadas en el marco teórico; se han tenido en cuenta el gesto pictórico y recursos técnicos del grabado calcográfico para definir el proyecto.

El segundo objetivo específico es la recerca de referentes teóricos y prácticos que ayuden a indagar en los conceptos planteados y su posterior ejecución artística. Consideramos de gran relevancia las lecturas estéticas en torno a *lo sublime* que han servido de origen para indagar en la poética del paisaje, y en consecuencia en la representación del caminar para establecer una forma de describir la dicotomía de lo real y la imaginación, además de su carga narrativa relacionada con referentes literarios y tópicos del Romanticismo. Los referentes artísticos sirven de inspiración para descubrir las diferentes formas de abordar dichos temas y definir una línea de trabajo en base a la exploración de recursos estilísticos, complementando así el primer objetivo específico.

Por último, como objetivo específico se ha propuesto plantear este proyecto como una base a partir de la cual seguir investigando tanto en los conceptos expuestos como en experimentación con la técnica. Si bien este trabajo aborda la representación del medio natural como parte de la acción, narrativa, y que a su vez sirve para proyectar la interioridad, en un futuro se podría continuar tratando temas más concretos sobre ello o con un enfoque diferente. En cuanto a la técnica, actualmente centrada en la pintura y el grabado calcográfico, podrían realizarse investigaciones más detalladas en cuanto al uso de materiales (matrices, papel, cambios en el procedimiento...) y su forma expositiva.

Metodología

La metodología empleada es cualitativa, combina el trabajo teórico y el práctico para lograr crear una producción artística que avance progresivamente mediante las reflexiones de los conceptos teóricos planteados.

El origen del proyecto surgió a través de lecturas de estética en torno *lo bello* y *lo sublime* con autores como Byung Chul-Han y Burke, siendo este último el que supuso el punto de partida del camino al analizar aquello que compone y caracteriza la experiencia sublime. A pesar de que el tema principal del trabajo sea *el camino*, este no se determinó hasta que se indagó más en otras cuestiones: primeramente, en la oscuridad como *sombra*, sirviéndose de la obra de Burke y Tanizaki para abordar la figura estética del *velo* presente en *lo sublime*, pues esta pretendía ser el tema protagonista en los paisajes a realizar; y en segundo lugar la lejanía, que es otra forma en que se presenta la *sombra* y es necesaria para la contemplación de dichos paisajes. Es por ello que la lejanía derivó al caminar como acción implícita que une estos paisajes aportando narrativa, y, a su vez, conectando de nuevo con la *sombra*, pues se requiere de su artificio para el andar planteado en este proyecto.

Esta unión *oscuridad-lejanía-camino* se ve reflejada en el trabajo práctico principalmente en el uso del color y los elementos que componen las imágenes, comenzando con unos paisajes que buscaban la representación de la *sombra* vinculándose más con *lo siniestro*⁴, y derivando a otros de paletas más complejas y luminosas que construyen composiciones entorno a conceptos planteados en el marco teórico como la infinitud. A medida que el proyecto teórico-práctico avanzaba, en las obras aparecen elementos como el horizonte, el bosque e incluso construcciones en ruinas para tratar

⁴*Lo siniestro*. Cualidad implícita de la experiencia sublime relacionada con el miedo, la angustia, la extrañeza y lo ambiguo. Estos horrores que provoca su presencia son al mismo tiempo fuente de atracción, pues tras la lectura de Burke consideramos que estos a cierta distancia pasan de resultar simplemente terribles a motivo de deleite. Además, Eugenio Tías aborda dicho placer por *lo siniestro* a través de las consideraciones de Kant y Freud.

de representar una aproximación a conceptos vinculados a la experiencia sublime, todo ello desde un punto de vista muy poético y simbolista.

En cuanto a la metodología de la producción se divide entre la obra gráfica y la pintura al óleo, y se abordará en los capítulos de desarrollo de la obra.

I. MARCO TEÓRICO

Primera parte: el camino

En esta primera parte del marco teórico hemos intentado asentar diferentes conceptos sobre el caminar presente en nuestro proyecto, a través de diferentes autores teóricos que tratan este tema además del paisaje y *lo sublime*, y plantearlo como la narración de un viaje, como expresa Le Breton, “radicalmente interior” (2000, p.236).

El caminante, que asume el papel del héroe de caballerías, emprende su viaje sin garantía de que su misión resulte exitosa. Sin saber si logrará llegar a su destino, es la imposibilidad de volver al hogar su primer dolor y aquello que lo inicia en su senda impregnada de espiritualidad, ya que nutre su fe en el cambio. Dicha fe se ve potenciada por las promesas de aventura de toda misión heroica, pero estas derivan en frustración, pues las historias de caballeros no narran los problemas de la sublimidad ni de los hechos no tan fantásticos.

Comienza a asimilar que el encanto del camino requiere que él mismo vuelque *la sombra* con su mirada: al igual que la magia en las novelas de caballerías, este engaño puede ayudar y al mismo tiempo entorpecer al caminante. Así pues, cada vez más consciente del gran papel del artificio en su camino, las promesas del horizonte que henchían su alma se convierten en penitencia. La infinitud y sublimidad del paisaje le devuelven a un estado de aburrimiento y frustración al evidenciar su falta de dominio.

El caminante no logra ubicarse y su viaje parece no terminar, la sensación de no-avance se superpone a los espejismos del horizonte y el peso de la realidad no parece a la altura de sus ensoñaciones. Si bien esto podría ser motivo de renuncia, se convierte en premisa de los dolores que conlleva el camino. Con sus heridas mermando su espíritu, es la rutina de andar inscrita en el cuerpo del caminante aquello que convierte su camino en, como expresa Le Breton: “una marcha infinita” (2000, p.82).

Así pues, aunque el caminante puede hallar belleza y felicidad en su viaje, estas se presentan como destellos que surgen a partir del contraste de grandes y ambiguas emociones provocadas por *lo sublime*. Este camino no es una senda propiamente alegre ni un paseo, sino que se asemeja a, como expresa LeBreton: “travesías de sufrimiento” (2000, p.236).

1. CAMINANTE, SE HACE CAMINO AL ANDAR

Caminar fabrica lentamente el sentido que permitirá reencontrar la evidencia del mundo; a menudo se camina para reencontrar un centro de gravedad, perdido al haber sido alejado de uno mismo.

(Le Breton, D., 2000, p.236)

Caminar es el gesto humano más simple y arraigado, como dijo Barthes (2005) “es posible que caminar sea mitológicamente el gesto más trivial y por lo tanto el más humano” (p.26) asociado a la idea de avance y progreso. Se camina para buscar alimento, refugio, compañía, un destino...siempre hay algo que impulsa el caminar y es por ello que consideramos este gesto tan innato, símbolo de decisión que incita a la acción. Por otra parte, se trata de una acción física que ayuda a conectarnos a la realidad, como plantea Gros (2009) caminar nos recuerda nuestra propia consistencia al descargar todo nuestro peso en cada pisada y el retumbar que se nos devuelve (p.54).

Curiosamente, el andar como gesto que nos ata a la realidad puede promover a su vez la fabulación e introspección. Si bien hay muchas formas de tratar el caminar, nosotros nos centraremos en el andar propio de la contemplación. Plantearemos el caminar como fuente de ensoñación a partir de diferentes autores y consideraciones sobre cómo debe ser el caminar, recalando que es una forma de abordar el viaje introspectivo.

Consideramos la ensoñación como un factor clave para la introspección pues se requiere de la afectación del caminante a través de sus sentidos y este es un recurso para potenciarlo. Esta ensoñación se da mediante la contemplación, el caminante⁵ no solo absorbe el encanto que ya posee el paisaje, sino que vuelca en este su imaginación, e inevitablemente, su memoria. Es decir, la ensoñación nos pone en un estado de vulnerabilidad al abrirnos al mundo y aquello que resuena en nosotros. Los recursos fantasiosos de la imaginación aparecen constantemente para afrontar y asimilar dificultosas situaciones por medio de imágenes concretas y cargadas de significados, pues, en nuestro interior poseemos gran cantidad de imágenes personales que no pueden desvincularse a su vez de aquello aprendido del exterior, esto incluye los mitos y simbolismos de la naturaleza en el imaginario colectivo.

Nuestro caminar se sitúa en el ámbito natural con sus elementos más característicos, guiado por los tópicos románticos que nos insuflan aventura y fantasía. No creemos que sea necesario caminar grandes distancias ni presenciar los paisajes más exóticos, sino, estar predispuestos a dejarse afectar, pues como ya hemos mencionado, estamos muy influenciados por

⁵ El caminante es la figura que usamos para hablar de aquel que emprende *el camino*. A diferencia de Kant, que consideraba caminar como un acto de *higiene* para que el cuerpo se recupere tras estar horas sentado, nosotros partimos del gusto de Nietzsche por andar como acto que invita a la reflexión y alimenta nuestro trabajo.

el Romanticismo, y consideramos inevitable vincular el caminar y la experiencia sublime. *Lo sublime*⁶ aparece constantemente en este proyecto, pues es la experiencia introspectiva por excelencia, cargada de intensidad y misticismo.

Habiendo determinado brevemente cuál es nuestro concepto del caminar, podemos decir que el camino de nuestro proyecto no es el trayecto ni escenario de las aventuras y dolores del caminante sino la recopilación de todo su viaje. El camino no es solo un medio físico, sino, como sostiene Bollnow (1969), una de las imágenes más simbólicas de la vida y la humanidad, pues como hemos mencionado al principio del capítulo, la fisicalidad del andar y las imágenes de la naturaleza ayudan a sostener la fabulación que conduce a la interioridad. Consideramos que es una especie de búsqueda de la verdad para el caminante a partir del tanteo entre lo real y lo imaginario, lo externo y lo interno, cuestión muy presente en los autores románticos. El camino es lo andado y como dijo Machado (1912) “al volver la vista atrás se ve la senda que no se ha de volver a pisar”, pues una vez el camino te llama no es posible el retorno.

⁶ Hacemos referencia a *lo sublime* como experiencia que promueve la sensación de elevación del alma del caminante, necesaria para dar consistencia introspectiva y promover el relato. Partiendo de Kant y Burke consideramos dicha experiencia como un proceso de asimilación de las diferentes fases que la constituyen, siendo el asombro y el temor las características más evidentes para conducir al caminante al ascesis final prometido.

2. PRUEBA SUPREMA DEL CÓDIGO CABALLERESCO: LA BÚSQUEDA

El retorno suprime esa infinita apertura de la lejanía (...). El retorno es la búsqueda vana, desde luego, e imposible, de ese sí mismo abandonado en el umbral de la primera partida.

(Prete, A., 2010, p.50)

La búsqueda inicial en todo relato de aventura que mueve al caminante es una misión, un objetivo con un fin superior ya sea para el mundo o solo para él mismo que lo ponga a prueba constantemente, esta tiene implícita la exaltación del alma al someter al individuo a situaciones complejas y peligrosas que aluden a conflictos morales. En nuestro camino nos vemos muy influenciados por los autores románticos, estos recuperan el legado medieval con sus ruinas góticas y tópicos de la novela caballerescas. Recalamos que haremos referencia a unos pocos tópicos de la novela caballerescas que se nos hacen evidentes en nuestra forma de presentar al caminante y su camino: el protagonista heroico, la atemporalidad, la temporalidad remota, la presencia de lo fantástico y el tono aventurero, que describiremos a continuación.

En primer lugar, hablaremos del símil entre el caminante y el protagonista clásico del género de las novelas caballerescas, conectamos ambos pues aquello que los une es una misión y la atmósfera que engloba esta. Los protagonistas de este género literario son caballeros que se involucran en una búsqueda donde sus actos determinan el futuro y bienestar, no solo de ellos, sino del mundo en el que viven, sus acciones se miden y limitan entorno a su honor, siendo sus principios morales lo que atan su camino a la espiritualidad. Además, estos héroes se enfrentan a grandes peligros y hazañas que parecen imposibles y enunciadas desde tiempos pasados a espera que alguien logre superarlas, todo esto resulta un patrón que se repite constantemente pero a pesar de ello siguen resultando increíbles.

El caminante no se enfrenta a magos ni seres mitológicos sino a los contornos fantásticos del paisaje y sus peligros, es la promesa de grandes actos lo que une la búsqueda del caminante con el héroe de caballerías.

En segundo lugar, en cuanto a la *atemporalidad* queremos tratar la sensación de que la narración, en nuestro caso el camino, se sitúa de alguna forma en un espacio donde el paso del tiempo es difícil de identificar y que se desliga de la realidad. A pesar de que en el género de la novela caballerescas sí que aparezcan los cambios de estaciones o fechas concretas, estas no suelen aparecer si no resultan totalmente necesarias para la historia. Consideramos que esto genera confusión, pues, tomando de ejemplo *Leyendas* (1836-1870)

de Becquer⁷ podemos ver hechos prolongados durante mucho tiempo que parecen condensarse en muy poco, y al contrario. Es decir, la atemporalidad es una cualidad del sentimiento de infinitud, pues es su aparente ausencia del paso del tiempo lo que simula una falsa eternidad encapsulando la narración. Trataremos el sentimiento de aproximación a la infinitud a lo largo del proyecto ya que, como afirma Burke (1757), esta “tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime” (p.119), exponiéndola a través de diferentes elementos.

Por otra parte, en cuanto a la temporalidad remota hablamos de la lejanía temporal, al contexto donde se sitúan dichas historias: la Edad Media. En nuestro proyecto, a pesar de haber leído sobre autores ingleses románticos, nos hemos volcado en la obra en prosa de Bécquer por nuestra proximidad geográfica al tratarse de leyendas españolas. Curiosamente, es esta proximidad lo que nos produce mayor lejanía frente a los hechos que narra: una lejanía temporal nutrida por las construcciones grandiosas, aventuras peligrosas en torno a La Reconquista y elementos fantásticos propios de las leyendas de antaño. Aquello que lo hace *remoto* es la presencia de elementos que fomentan su lejanía y sensación de *atemporalidad*, pues la presencia de páramos naturales y hechos fantásticos logra elevar dicho lugar por encima de su propia realidad, engrosando su distancia respecto a nosotros.

Sobre la presencia de lo fantástico no mencionaremos seres mitológicos ni magia, ya que, aunque estos sean elementos característicos del género de la novela caballerescas y de autores románticos, no van a aparecer en nuestro camino. En nuestro proyecto aludiremos a elementos fantásticos propios de la contemplación, la exaltación y el asombro de nuestra mirada sobre el paisaje a través de la predisposición a la fabulación, nutrida además por la presencia de las ruinas de edificios que antaño presenciaron grandes historias. Retomaremos este tema a lo largo del proyecto, pero nos gustaría dejar claro nuestra percepción de la fantasía como algo implícito en la imagen colectiva que tenemos sobre la Edad Media. En el viaje del caminante, al igual en el género caballeresco, la magia puede ayudarle y al mismo tiempo entorpecerle.

Finalmente, en cuanto al tono aventurero de la narración nos referimos al tono insuflado propio de las historias de los héroes y que parece innato de aquellos que se disponen a caminar, el caminar comprometido ya descrito en el primer capítulo. Este elemento dota de grandeza el camino y sirve de motivación para dar el primer paso, como afirma Le Breton (2000): “Al principio del viaje hay un sueño, un proyecto, una intención. Unos nombres

⁷ Aunque Bécquer no pertenezca al género de la novela caballerescas de la Edad Media reproduce los patrones y características que hemos descrito en el capítulo, pues los autores Románticos recuperan el legado medieval y le otorgan mayor simbolismo en su análisis.

que excitan la imaginación; una llamada al camino” (p.29). A pesar de esta primera motivación exaltada por las arduas hazañas y promesas del futuro, trataremos la búsqueda como el anhelo que siente el individuo una vez ha comenzado: el retorno.

Es acerca de la imposibilidad del retorno, el primer lamento del caminante, pues una vez has sido llamado por el camino no puedes regresar. Es la pérdida de lo conocido y de sí mismo, ya que, aunque pueda volver y su hogar siga intacto el caminante habrá cambiado, emprender la marcha supone aceptar el cambio sin saber con seguridad si valdrá la pena. El anhelo por la pérdida del retorno será el equipaje del caminante, su refugio interior ante las adversidades y aquello que refuerce su caminar. Impregna de nostalgia sus pasos proyectando su pasado en el paisaje, siendo esto lo que despierta su voluntad de caminar, se trata de una misión del alma. El caminante se somete a poderes superiores que evidencian su pequeñez frente al mundo, siendo la humildad lo que reconcilia y une al caminante con aquello que le rodea⁸, citando a Le Breton (2000): “hace penitencia por la renuncia al mundo y por las pruebas a las que se somete a fin de acceder al poder de un santo lugar y regenerarse en él” (p.213). Así pues, abraza la idea del cambio y para ello se adentra en el camino. Tal como expresa Le Breton:

“Se trata todavía de una promesa, de una voluntad de afirmar la devoción, pero lo más común es que sea una búsqueda de lo sagrado, es decir, de la constitución de la temporalidad y una experiencia íntima, inolvidable por su originalidad y densidad”. (2000, p.217-218)

Al fin y al cabo, esta es una búsqueda solitaria guiada por la fe propia de la peregrinación⁹, requiere de la afectación del caminante para poder experimentar la plenitud del viaje. La afectación necesita del artificio¹⁰ y la sugestión del caminante para su introspección, y por ello la fabulación que incita el propio camino es ideal para ello. Abrazar el engaño, las fantasías y la esperanza en algo desconocido, que es el consuelo del caminante y su guía.

⁸ Para la afectación tratada en el camino, la presencia de *lo sublime* está implícita en la naturaleza y sus efectos.

⁹ Mencionamos la peregrinación por sus connotaciones espirituales y la presencia de sublimidad en ella, además, aunque esta se realizara en grupo consideramos que tiende a presentarse en el imaginario colectivo como un viaje en solitario.

¹⁰ En este proyecto consideramos el artificio como fuente de engaño, vinculada a la figura estética del *velo* (en el próximo capítulo trataremos de determinar su papel en el viaje del caminante).

3. TODO LO MALO PASA EN LA OSCURIDAD. ABRAZAR LA SOMBRA

Bajo las estrellas y la oscuridad, el hombre reencuentra su estado original de criatura arrojada en un universo infinito y en incesante movimiento

(Le Breton, D., 2000, p. 105)

Como indica Burke (1757): “Para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad” (p.101), suele ser durante la oscura noche donde se despierta el terror en nosotros y surgen todo tipo de seres malignos descritos en tantas historias. La oscuridad se presenta como elemento que ensalza y potencia lo terrible, pero al mismo tiempo puede hacer de lo *despreciable*¹¹ algo de lo cual temer.

Consideramos que la oscuridad es el elemento clave de *lo siniestro*, implícito en la experiencia sublime, que en su *negrura*¹² obra como recurso poético siempre presente en las fantasías que provocan terror. Aunque *lo siniestro* es un tema muy amplio expuesto en diferentes contextos, en nuestro proyecto aludimos a su estrecha relación con lo inmediatamente terrible y extraño. Autores como Eugenio Trías (1982) consideran *lo siniestro* como “condición y límite de lo bello” (p.20), siendo aquello que no ha de ser revelado si no queremos romper el efecto estético. Esta condición de *lo siniestro* que requiere de ser velada, no se aleja de las connotaciones sobre la oscuridad vinculada con la figura estética del *velo* que trataremos a continuación.

Es en presencia de la oscuridad donde nuestra mirada cauta analiza el paisaje encontrando posibles enemigos en las siluetas vegetales, las sombras proyectadas de las rocas y en las cuevas donde la oscuridad se percibe aún más oscura. Esto, aunque primeramente sea terrible, es necesario para ubicar la presencia del caminante en el mundo evidenciando su pequeñez. Tememos a lo grande y desconocido, conceptos que en nuestra mente no se logran determinar y esto provoca un malestar inmediato, al igual que el concepto de infinitud solo podemos acceder a estas grandes ideas mediante aproximaciones, pero si nos acercamos demasiado aquellos fantasmas de la noche que nos perturban perderían toda su fuerza y credibilidad, pues

¹¹ *Despreciable*. Usamos este término en referencia a Burke, que determina que lo despreciable es aquello con cualidades que podrían otorgarle poder (sublimidad) pero su incapacidad de ejercer temor, relacionada con el dominio, lo impide. Es decir, que la experiencia sublime se produce mediante el poder ejercido por fuerzas superiores a quien la presencia, dicho poder siempre genera algún tipo de temor. En nuestro caso mencionamos lo despreciable como aquello que primeramente carece de interés, al margen de sus características con potencial sublime o no.

¹² Nos referimos con *negrura* a la presencia de oscuridad como simple ausencia de luz, caracterizada por colores negros.

cuando la mirada se acostumbra a la oscuridad todo parece menos extraordinario.

Al margen de la oscuridad como elemento de *lo siniestro* manteniendo una relación estrecha con lo terrible, esta también aparece en nuestra forma de visualizar mentalmente las descripciones mediante las palabras (fenomenología). Las palabras son el medio más eficaz de transmitir afectos precisamente por la oscuridad, de acuerdo con Burke (1757):

“La mente se ve absorbida por multitud de imágenes grandes y confusas, que afectan porque son muchas y confusas. Pues, si las separáis, perdéis mucha de su grandeza; unidlas e inevitablemente perderéis la claridad” (p.106).

Es esta capacidad de velar y ocultar para otorgar poder a las imágenes lo que trataremos de determinar a lo largo del proyecto, a través del paisaje y el medio pictórico, pues consideramos este trabajo escrito no solo apoyo discursivo sino como registro del proceso de asimilación de nuestros intereses y consideraciones teóricas hacia la parte práctica.

La oscuridad es un recurso de ocultamiento propio de la figura estética del *velo*¹³ como algo necesario para que el caminante se deje afectar, ya que no puede ver más allá de la senda sin enfrentarse a ello en un estado de ensoñación. Esta sombra recubre la mirada del caminante proporcionándole una superficie velada ideal para proyectar su memoria y fantasía, dejándole, como expresa Bowra (1969), en “un estado entre el sueño y la vigilia” (p.29). Esto deja al caminante en un estado de vulnerabilidad al abrirse al mundo, necesario para que el mundo le afecte a él.

Comenzaremos a hablar de la oscuridad ejerciendo dicha función del *velo* como *sombra*, teniendo en cuenta a Tanizaki (1886-1965), pues este lo describe de una forma mucho más agradable y ejemplifica su presencia en escenas cotidianas que ayudan a entender su valor. A pesar de que este también la relacione con aquello extraño y siniestro, creemos que deja claro la necesidad de esta para la ensoñación, la fabulación y la introspección, siendo su artificio algo que no podemos ni debemos extraer de la realidad. Como expresa Govinda (1981): “Lo único que sabía es que bajo ninguna condición debía romper el hechizo que me había capturado” (p.118), pues intentar separar la imaginación de la realidad no potencia nuestra percepción frente al mundo ni sobre nosotros, sin pretender despreciar la realidad ni evadirse de ella, es el equilibrio con la imaginación lo que complementa su asimilación.

En resumen, la *sombra* despierta en el caminante su imaginación, creadora de fantasía, que convierte lo grande en enorme, lo bello apacible en algo potencialmente peligroso y hace de las tormentas fuente de contemplación

¹³ Se define *el velo* como la figura estética que se basa en el encubrimiento y ocultamiento, dotando de apariencia aquello velado.

y belleza experimentando la sublimidad. Estos encuentros, donde el temor siempre está presente de alguna forma, fomentan la ascesis del caminante al despojarlo de sus tendencias narcisistas fomentadas por el *conocimiento*¹⁴ y el individualismo.

¹⁴ Mencionamos el conocimiento ya que tras la lectura de Burke recogimos su consideración sobre que el conocimiento hace que aquello extraordinario nos afecte poco.

4. EL HORIZONTE. ALUCINACIÓN DEL LÍMITE

El horizonte es la línea de la lejanía. La lejanía así se representa, se hace presencia, sin dejar de ser lejanía. Es la lejanía mostrándose en forma del límite. Línea donde lo visible toca lo invisible.

(Prete, A., 2010, p. 57)

En nuestro camino trataremos de aproximarnos a la sensación de infinitud, una de las condiciones requeridas al hablar de *lo sublime*, y es por ello que el horizonte es uno de los recursos más empleados para abordar este tema. Al ser nuestro trabajo un proyecto de obra pictórica y gráfica, trataremos el horizonte como símbolo de infinitud al retratarlo, no solo a él, sino las connotaciones que hemos extraído de él, todo ello para construir dicha aproximación al infinito.

El horizonte es la zona más cercana y visible de aquello que tiende al infinito, siendo una meta que parece alcanzable y a su vez la prueba de la imposibilidad de llegar a ella. Esta contraposición entre lo visible y lo invisible, lo posible y lo imposible, lo limitado y lo ilimitado...es otra de las manifestaciones de la sombra, del artificio en el camino, pues como expresa Prete (2010) es: “la lejanía que lo oscuro mantiene más acá de la representación” (p.115). La sombra es el elemento que rodea todo nuestro proyecto como protagonista el cual se refleja en forma de horizonte como límite, pues requerimos de lo finito para asimilar lo infinito, necesitamos aproximaciones para hablar de grandes ideas y afectos de la mente humana ya que el infinito es un medio totalmente incognoscible.

La sombra como horizonte adquiere la forma de límite al rodearnos y acotar nuestra visión del mundo, nos sitúa en un falso escenario donde nosotros somos el centro, fomentando la sensación de dominio. Si bien esto puede insuflar valor y esperanza en el caminante que cree ver su meta en el espejismo, también puede conllevar a su derrumbamiento si no acepta las condiciones negativas de la infinitud sublime. Es decir, aquellas grandes emociones que provocan estos acercamientos a *lo sublime* no pueden prolongarse demasiado en el tiempo. Así mismo, la esperanza que el horizonte proporciona al caminante puede llegar a estancarse y tornarse en su contra, sumiéndole en el más profundo aburrimiento y en la frustración más solitaria. Por consiguiente, el caminante no puede escapar del agotamiento del camino que parece alimentarlo de vez en cuando con dichas alegrías.

Este espejismo, como expresa Prete (2010), requiere de la inaccesibilidad de nuestra meta para ejercer su poder de seducción sobre nosotros, pues en el anhelo de lo inalcanzable proyectamos nuestra vulnerabilidad. El caminante, cuya mirada parece fija escrutando el horizonte, proyecta todos sus lamentos y anhelos, aquello que abandonó en busca de un futuro desconocido. Como afirma Prete (2010), es “yacimiento de abstracciones, pensamientos y

deseos" (p.188), el horizonte no solo es la representación más simple de la lejanía, sino la confirmación de lo andado. Así es como su presencia devuelve todo lo vivido del camino a la mente del caminante, instaurando en él un estado de melancolía y descorazonamiento al recordarle su gran esfuerzo en el viaje, y lo que aún le queda por conocer.

Por lo tanto, considerando el horizonte como alucinación de la meta del caminante, fuente de rememoración y grandes sentimientos, podemos afirmar que nuestra percepción del camino es como declara Le Breton: "una marcha infinita" (2000, p.82).

5. A TRAVÉS DE INNOMBRABLES PELIGROS Y FATIGAS

El camino recorrido es un laberinto que provoca el descorazonamiento y el cansancio; pero su salida, radicalmente interior, es a veces un reencuentro con el sentido y con el gozo de saber que hemos invertido, a nuestro favor, todas las dificultades con las que nos hemos cruzado (...) travesías de sufrimiento.

(Le Breton, D., 2000, p.236)

El caminante que se empeña de valor al inicio de su viaje recreándose en las posibles batallas y encuentros de seres en la oscuridad comienza a sufrir el peso de su eterna marcha. Su fe avivada por las promesas del horizonte se ve cuestionada a la eterna espera que lleva el aburrimiento, pues como ya introducimos en el capítulo anterior es una de las consecuencias de la infinitud sublime que castiga al caminante.

El caminante en su andar solitario no dispone de compañía, pues como afirma Le Breton (2000): “Es una búsqueda de la contemplación, del abandono, del vagabundeo, que se rompería con la presencia de un acompañante obligado al habla, al deber de la comunicación” (p.52). A pesar de que creamos posible andar junto a acompañantes, este camino se basa en la soledad y la introspección como estimulación del caminante. El aislamiento del caminante le empieza a carcomer ya que la monotonía de la sublimidad que tanto henchía su alma, tal como dice Le Breton (2000), “se deviene en una penitencia” (p.37). Esta regularidad se presenta como un bucle infinito y sin medida, la marcha del caminante se sitúa en un lugar y tiempo muy, muy lejanos, y no dispone de medios para orientarse.

En primer lugar, en cuanto a orientarse en el espacio, no queremos ahondar demasiado, ya que en este camino consideramos como afirma Le Breton que estar en un sitio u otro no importa, es solo una “modulación del camino” (2000, p.60). Nos resulta interesante como medio de representación física de la sensación de infinitud, su recopilación visual que aporta más información y además nos ayuda a plasmarlo en nuestra obra. La monotonía en el paisaje alimenta la sensación de bucle temporal del caminante fomentando la *atemporalidad*, pues la naturaleza y sus elementos no varían demasiado hasta recorrer mayores distancias o en caso del encuentro con algún elemento que logre perturbar la mente del caminante. Esta representación de la infinitud la trataremos en la segunda parte del marco teórico.

A continuación, la orientación en el tiempo ya planteada en el segundo capítulo tomando referencias de las novelas de caballerías, el protagonista como caminante sí que puede reconocer los cambios de estaciones y guiar sus horas acordes la luz solar, pero esto se complica a medida que la marcha se prolonga. Es por ello, que consideramos que este dispone de otras

estrategias como fenómenos meteorológicos y cansancio que ayuden a posicionarse en un espacio tiempo.

El caminante, que comienza a dudar de su avance, no sabe cuánto ha caminado y una de sus estrategias para determinarlo es como señala Le Breton (2000): “deducir en términos musculares y temporales (...), los obstáculos a la progresión, los ríos infranqueables, los relieves (...)” (p.31). Es decir, que su cansancio, dolor y obstáculos del camino son aquello que marca su tiempo, consideramos que utiliza estas dificultades como una forma de plantear el tiempo acorde a una narrativa. Con esto no solo nos referimos a un tiempo posterior donde narre sus hazañas, sino también para orientar su camino mediante las penurias y hechos algo menos monótonos, lo que le ayuda a situarse, así pues, volvemos al punto de partida: las grandes hazañas, peligros y esfuerzos.

El sufrimiento y la frustración del eterno caminar comienzan a sobreponerse a esos breves momentos de grandeza y martirio masoquista. Como narra Thierry Guinhut: (1991) “Caminaba confiado, pues en realidad la tormenta me salvaba de lo que habría podido convertirse en la rutina, la banalidad del caminar, insuflando el mito y la pasión en mis pasos” (p. 94). Las manifestaciones tormentosas que la naturaleza le echa encima suponen un cambio, un marcador de referencia en el relato de su trayecto. Siempre viene bien algo poderoso a lo que hacer frente y le libre de sus otros males, del aburrimiento y del exceso de sí mismo.

A pesar de presentar el camino como una senda introspectiva donde lo real e imaginario se solapan y su distinción se complica, a través del camino es donde alma y cuerpo se encuentran debido al lugar de pertenencia mutuo hacia el medio. Si bien existe o no la meta propuesta inicialmente de la misión del caminante no importa, pues este no podría conformarse con una vida sedentaria tras tan arduo viaje. A pesar de que las ya mencionadas alegrías y espectaculares emociones que lo han llevado a su ascesis no son suficiente para aliviar sus dolores y cansancio, puede que sea su rutina de andar, ya inscrita en su cuerpo, lo que le hace moverse.

Finalmente, si podemos extraer una conclusión de esta parte de nuestro camino, es la necesidad de nutrir y proteger la voluntad del caminante con los medios necesarios para poder continuar su viaje, pues esta es el núcleo donde se haya su capacidad de consuelo. La sombra, lo maravilloso y aquello no tan fantástico ni heroico, son elementos inamovibles del trayecto que ha de asimilar como propios, pues si podemos extraer alguna premisa sobre cómo se debería caminar, es la fusión entre el adentro y el afuera lo que consideramos que es algo que debemos adaptar a nuestros pasos. Como afirma Prete (2000), el horizonte “une lo fantástico y la promesa” (p.99), y es la esperanza puesta en el valor de sus pasos lo que refuerza su andar, cada vez más comprometido y consciente. Aquello que sostiene la infinita marcha

del caminante es su voluntad, y hasta que esta no se agote o marchite él no sucumbirá a sus heridas.



Fig. 1 La historia interminable (1984). Wolfgang Petersen

Segunda parte: elementos del paisaje

La segunda parte del proyecto trata inicialmente sobre el paisaje y sus distintas vertientes dentro del panorama artístico.

Nuestras consideraciones sobre el paisaje se fundamentan principalmente en la obra de Eduardo Martínez de Pisón, pero trataremos de organizar dicho contenido a través de tres significados del término paisaje que nos proporciona la RAE: “parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar”, “un conjunto de características de un ámbito determinado” y “espacio natural admirable por su aspecto artístico”.

Primeramente, el paisaje como territorio que puede ser observado nos lleva a la presencia de la lejanía como requisito para la contemplación de este, siendo otra forma de la presencia de sombra como ya mencionamos anteriormente. La distancia es la que nos hace reflexionar sobre el papel del paisaje, pues, así descrito se da a entender que es simplemente una estructura apreciable por nuestra lejanía a ella, recalcando de alguna forma la separación entre la naturaleza y aquel que la contempla. Por esto, consideramos necesario puntualizar sobre ello ya que, como afirma Pisón (2009), el paisaje no solo es su territorio sino una conjunción morfológica entre este y su contenido cultural.

El paisaje no es un medio inerte y pasivo, no es escenario sino parte de la acción. Como declara Pisón (2009), “el paisaje es la configuración de la realidad completa o, si se prefiere la morfología de los hechos geográficos” (p.36). Es decir, la acumulación de sus diferentes características estructurales, su composición, sus relaciones internas, su temporalidad...determinan, como define Pisón (2009), “un individuo geográfico completo” (p.36). Es por ello que no podemos desligar el paisaje de su legado histórico, que se acumula en él como capas de sedimentos, pues hasta sus factores agrarios determinan la cultura rural del medio.

Por otra parte, volviendo a su condición como medio sujeto a la contemplación, consideramos que el paisaje es su imagen y que está compuesta por la pluralidad a través de la mirada del hombre, la cual tiene la capacidad de otorgar moral y cultura al paisaje. Estas miradas no se niegan entre sí, sino que colaboran en la construcción de dicha imagen, siguiendo los principios de unidad que nos introduce Burke, pues si los diferentes elementos que componen un todo se suceden siguiendo un principio de uniformidad, estos promueven la sensación de su vastedad. Por lo tanto, es el conjunto de esquemas, descripciones e historias lo que otorga al paisaje cada vez mayor poder.

A continuación, la segunda definición de paisaje como un conjunto de características de un ámbito determinado retoma el concepto de vastedad, nos lleva de nuevo hacia la infinitud y sublimidad del paisaje. La vastedad se

encuentra a su vez en la división del todo, dividiendo los elementos que lo forman pudiendo apreciar paisajes unos dentro de otros. Esta división de elementos sucesivos tan conectados entre sí provoca de nuevo esa aproximación al infinito propia de la sublimidad, pues su infinita división resulta del mismo principio que el de la adición. Como expresa Burke (1757): “la división tiene que ser infinita al igual que la adición, porque la idea de una unidad perfecta no se puede alcanzar mejor que la de un todo completo, al que nada puede añadirse” (p.199).

Finalmente, en cuanto al paisaje como espacio natural admirable por su aspecto artístico, recalcamos la mirada como elemento clave para la configuración del paisaje, pues como expresa Pisón (2009): “lleva dentro los ojos del hombre” (p.39). El paisaje contiene la creación humana a la cual inspira en sus diferentes medios artísticos, arquitectónicos y literarios, que a su vez dotan a este de encanto. Así mismo, esto remite a lo que hemos tratado a lo largo de la primera parte del proyecto, la predisposición del caminante a ver la grandeza en su camino, siendo el paisaje aquello que nutre su ensueño y aporta fisicalidad a su viaje, pues como extrae Pisón de Torga (2009): “Sólo hay grandes paisajes si los miran grandes hombres”. Volviendo al encanto y la visión estética del paisaje, son sus representaciones lo que ayudan a transmitir su valor cultural e introducir el peso de la mirada, pues es por ella lo que nos hace, de nuevo, volver a la dualidad entre lo interno y lo externo. Tratando la indiscriminación entre lo real y lo imaginario representado por un espacio interior del caminante y el externo, el paisaje. Al volcar su mirada sobre el paisaje la separación entre este y quien lo contempla se reduce, siendo cada vez más difícil de separar uno del otro. Además, dicha unión entre el caminante y el paisaje se da a que este no es un medio que le aprisione, sino que la grandeza de sentimientos que le provoca fomenta su sensación de libertad, y por ello, de compromiso en su camino.

Así pues, es la dualidad entre el territorio externo e interno lo que trataremos de explicar por medio de imágenes del paisaje con sus elementos y poética. El andar contemplativo a través de la naturaleza es simplemente una imagen de cómo afronta el caminante su camino, reflejo de lo interno, pues como declara Diolé (1955): “hay que vivir el desierto tal como lo refleja en el interior el hombre errante” (p.178). A continuación, plantearemos una serie de capítulos sobre los elementos de los paisajes del camino: montañas, ruinas, bosques y los elementos *despreciables* que componen la totalidad del paisaje, formando *micropaisajes*.

6. SOBRE LA MONTAÑA Y LA RUINA

Por último, piedra a piedra, a lo largo de los siglos, el hombre ha ido levantando sus casas, los lindes, los caminos y puentes, escalonando sus campos, con las mismas piedras de la montaña. (...) Rocas del mundo y muros del paso humano se hablan con hermandad.

(Martínez de Pisón, E., (2009), p.136-137)

Las montañas son construcciones compuestas de diferentes fragmentos de materia en un orden aparentemente irregular y caótico, pero tras su observación y estudio podemos apreciar que se configuran a través de unas pautas y geometría. Desde su observación cercana a verlas a grandes distancias, podemos revelar una armonía y ritmo en sus cortes y direcciones, son agrupaciones de muchos elementos y albergan diferentes paisajes que se complementan entre sí, como sostiene Pisón (2009): “La montaña es una piedra ordenada” (p.135), volviendo de nuevo a la idea de unidad y su configuración infinita. La montaña en su conjunto guarda semejanza a su elemento más básico, la piedra.



Fig. 2 La piedra. Franz Steinfeld (1787-1868). Óleo sobre lienzo, 41,5 x 57cm

En cuanto a las connotaciones culturales de las montañas han variado con el tiempo. En la Edad Media se consideraban áreas incultas, pobres, despobladas y peligrosas, esto se evidencia en los relatos de viajeros donde la senda marina estaba vinculada al progreso y la cultura, y las montañas, si eran de tamaños considerables y dificultosas de atravesar, solo se consideraban un inconveniente a evitar. Aunque las connotaciones de peligro no variaran, sí que hubo un cambio de perspectiva sobre ello a partir de finales del siglo XVIII, pues el Romanticismo supuso una ruptura en cuanto al gusto por lo desconocido, por la alteridad. Como expresa Pisón (2009), “Lo

desmesurado se mide, lo incomprensible se comprende y lo terrible se admira” (p.163), aquello salvaje y tormentoso pasó a ser fuente de reflexión y simbolismo. Los románticos buscaban la sublimidad tras experimentar fuerzas superiores presentes en la montaña como vía para la exaltación del alma, si bien ya en el Renacimiento se comenzó a apreciar la montaña como medio para la interioridad, son los románticos los que la asentaron como símbolo.

Durante el Romanticismo los artistas otorgaban peso a la imaginación como creadora de encanto y comenzaron a buscar lugares donde abocar su mirada fabuladora. Por ello es que las montañas, repletas de cumbres, crestas, aristas, paredes, fisuras y hasta umbrales, son un punto de unión entre la naturaleza y lo humano al verse como construcciones. Dado a sus características y configuración, la montaña aparece constantemente descrita a través de imágenes de perfiles de catedrales góticas y ruinas medievales, pues la mirada humana busca en aquello desconocido y salvaje parecidos a aquello más próximo a su conocimiento y dominio. Además, esto también ocurre a la inversa, pues también es un tópico romántico las descripciones de dichas construcciones humanas comparándolas con estructuras naturales, buscando la sublimidad en aquello que nosotros mismos creamos.



Fig. 3 Amanecer en el Riesengebirge, (1810-1811). C. D. Friedrich



Fig. 4 Las ruinas de Eldena, (1825). C. D. Friedrich.

El paisaje de la ruina es otro de los tópicos que aparecen constantemente en relatos y obras pictóricas, siendo un tipo de paisaje donde aparecen ruinas góticas situadas en el medio natural. Aquí se evidencia la dualidad entre la naturaleza como medio salvaje y violento, definitivamente sublime, con la inferioridad del ser humano representada por las construcciones que remiten a la civilización y su declive. Estos paisajes contienen dichas grandes construcciones consumidas por el tiempo y el abandono, siendo su enormidad, antaño próxima al artificio sublime, reducida a escombros. Es durante el Romanticismo cuando los artistas comienzan a recuperar el legado de la Edad Media, que durante tanto tiempo se vio como una época oscura y de retroceso cultural, y esto se evidencia por la representación de edificios

góticos. Además, estos edificios son normalmente construcciones religiosas, desde catedrales a cementerios, que remiten a la crisis de fe que tratan de renovar los románticos. En resumen, el paisaje de la ruina y, como señala Pisón (2009), “su binomio de arquitecturas que semejan montes y montes que parecen arquitecturas” (p.164), es un símbolo de la pequeñez del ser humano y la necesidad romántica de renovar la espiritualidad.

Por otra parte, otra de las connotaciones que nos interesa de dicho binomio es la imagen de lo externo y lo interno, siendo este primero lo real representado por el medio natural y el segundo a través de las construcciones humanas como representaciones del espacio interno del caminante.



Fig. 5 Paisaje (1890-1900). Agustín Riacho. Óleo sobre lienzo, 70x125cm

6.1 MUROS. LAS PAREDES PARECÍAN EXTENDERSE HACIA EL INFINITO¹⁵

Todo lo que hacen los bosques, los ríos o el aire
Cabe entre estos muros que creen cerrar la estancia;
Acudid, caballeros que atravesáis los mares,
Sólo tengo un techo de cielo, encontraréis lugar

(Jules Supervielle, 1934, pp. 93 y 96)

Los muros son la base de separación entre lo interno y externo, pudiendo verse como protección y a la vez como aprisionamiento. Como señala Bachelard (1957), “¿Construiría el pájaro su nido si no tuviera su instinto de confianza en el mundo?” (p.103), a pesar de tener una visión positiva del exterior, el caminante no debe quedarse desprotegido, pues el mundo es un lugar con múltiples peligros e incluso con sus muchas alegrías debe volver a su refugio para descansar, un refugio que le garantice su seguridad y aislamiento. Este debe estar recubierto con anchos muros que permitan alejarse del ruido que podría descentrarle si está demasiado presente fuera. Los muros pueden verse como algo opresivo y limitante si el caminante pierde la voluntad de enfrentarse al mundo, pues requiere del exterior para nutrirse de historias y conexiones. Así es que debe reforzar la construcción de su hogar y ensueño para alimentar sus actos.

Por lo tanto, los muros son elementos presentes en las construcciones y paisajes del camino sin discriminar si estos se hayan en el exterior o interior del caminante. El caminante vuelca su pasado en los muros externos ya que se ve acogido por la necesidad de intimidad que le ofrece un espacio privado donde puede conectar con su interior, ya que todo se refleja en lo oculto.

Los muros operan a modo de sombra, como un velo sobre el cual el caminante proyecta sus vivencias, temores y fantasías. Son elementos primeramente monótonos, vistos como una unidad compuesta de muchos fragmentos, ya sean piedras o ladrillos, que se suceden uniformemente y que de nuevo remiten a la aproximación al infinito. Al igual que el Quijote que de tanto leer sobre aventuras fantásticas de caballeros volcó sus fantasías en la realidad, creemos que los muros del hogar promueven esta necesidad de fabulación y relato. Esto a su vez conectaría con la forma en que ensalzamos los elementos de la casa al compararlos con grandes castillos o elementos de la naturaleza, pues parece que es la imagen de los parajes naturales y grandes construcciones antiguas el culmen de la fantasía más mística. Los muros son necesarios y la visión de ellos depende totalmente de la predisposición del caminante.

¹⁵ Smith, A. C. H, *Dentro del laberinto*, (1985), p.27

6.2 PUERTAS. LUGAR DE SALIDAS Y LLEGADAS

Yendo por un caminito,
Un postigo me he encontrado
Abierto siempre al que llama,
Al que no llama cerrado.

(Romance popular castellano)

La puerta es un elemento al que recurrimos para reflejar y mostrar la decisión del caminante por tomar distintas vertientes que pueden condicionar su camino. En cuestiones generales, es un elemento que remite a la imagen de la puerta de nuestro primer hogar, normalmente compuesta por: los travesaños que sostienen la hoja, la propia puerta como elemento móvil; las bisagras que unen las diferentes piezas; el cerrojo que refuerza la posición de la puerta; el umbral como su posición de límite en el suelo... pero es su función lo que nos interesa, como define Bollnow (1969), su *semipermeabilidad*. Este término hace referencia a su papel como entrada y salida, y determina su función de cierre y abertura, siendo así el elemento que permite o restringe el paso otorgando al caminante el poder de decisión sobre ello. De nuevo, plantearemos la puerta como un elemento presente tanto en lo externo, representado en el paisaje, como lo interno visto como el hogar y refugio del caminante.

Según su papel como entrada y salida descartamos su forma previa, así que la simplificamos como agujero o abertura presentes en las construcciones humanas y en el medio natural, como las cuevas. Es en dicha función donde vemos la decisión del caminante presente en la acción de pasar a través de ella o no, pues dicha estructura nos remite al hueco y nos lleva a pensar en que la dificultad se encentra en la dirección de sus pasos. Esta abertura no pone impedimento en su elección, no dispone de elementos que nieguen su decisión de atravesarlo. A pesar de la simplicidad de su estructura, esta puerta aun contiene la presencia del umbral, siendo éste, puede que su elemento más básico al suponer el límite entre lo conocido y lo desconocido, con connotaciones sagradas. Mencionamos lo conocido y lo desconocido ya que dicha abertura nos lleva a pensar en el espacio ya colonizado y en aquel que nos espera tras la decisión de abandonarlo.

Por el contrario, su función como cierre y abertura, no solo trata de la decisión del caminante de salir al exterior sino sobre permitir o restringir el paso del exterior. Dicha función consideramos que pertenece únicamente al contexto interno, pues el caminante solo dispone de ese poder en un espacio de su dominio. Recae en él la decisión de abrirse o no al mundo y cuándo precisa de eso, pues como hemos tratado de expresar, este ha de resguardarse del exterior sin evadirse ni abandonar la realidad. El caminante ha de salir al mundo a nutrirse de conocimientos y afectos, y posteriormente regresar al descanso de su hogar.



Fig. 6 Dentro del laberinto (1986). Jim Henson

6.3 ESCALERAS. CAMINAR SOBRE LA VERTICALIDAD

Subir la escalera en la casa de la palabra es, de peldaño en peldaño, abstraerse. Bajar a la bodega es soñar, es perderse en los lejanos corredores de una etimología incierta, es buscar en las palabras tesoros inencontrables. Subir y bajar, en las palabras mismas, es la vida del poeta. Subir demasiado alto, descender demasiado bajo son cosas permitidas al poeta que une lo terrestre y lo aéreo.

(Bachelard, G., 1957, p.135)

Las escaleras son un elemento muy significativo por las dos acciones que le permite al caminante: subir y bajar. Subir o bajar escaleras conlleva andar, acción que por su esfuerzo físico ata al caminante a la realidad y a su vez, promueve la ensoñación. Puede que sea precisamente esta dualidad lo que mantiene en equilibrio al caminante y que potencia el poder de la fabulación, haciéndola más real por su estrecha relación con la fisicalidad del mundo y de él mismo. Las connotaciones de estas dependen a su vez de su ubicación en la casa, no es lo mismo subir las escaleras del sótano que subir las del desván o ático.

Subir unas escaleras está vinculado a un sentido de ascensión prácticamente religioso al estar más próximo al cielo, un espacio mistificado con las promesas de exaltación del espíritu. Como señala Bachelard (1957), las escaleras conectan el cielo y la tierra, y esto adquiere diferente matiz según dónde comience la subida. Si pensamos en las escaleras que suben del sótano a la planta baja nos sugiere una salida de la interioridad más profunda a un estado del ser más neutro y asentado. La subida siempre parece tener connotaciones positivas de superación.

Si pensamos en la bajada sucede más bien al contrario, las connotaciones son primeramente negativas, parece que al bajar el caminante adquiere una actitud apesadumbrada. Si baja a la planta baja podría ser simplemente el retorno a su espacio habitual más neutral tras la experiencia de las alturas y su *ascesis* por la escalera, esto tiene una clara relación con las fases de la experiencia sublime. Por otra parte, bajar al sótano se intuye de una forma casi valerosa al suscitar la decisión de enfrentarse a los temores más ocultos, una introspección radicalmente interior sin las promesas de consuelo de la ascensión. Bajar podría implicar que no volviera a subir, como narra Bachelard (1957):

“Por esa barrena el soñador se extrae de las profundidades de la tierra y entra en las aventuras de lo alto. En efecto, al final de tantos desfiladeros tortuosos y angostos, el lector desemboca en una torre”. (p.42)

Ese tono aventurero y exaltado de Bachelard al relatar su trayecto nos ayuda a conectar con otra característica de la ensoñación, es la relación de los espacios del hogar con construcciones grandiosas y de carácter fantástico como son los castillos y edificios religiosos. Esta visión grandiosa de las

construcciones medievales y sus ruinas no es algo ūnico del Romanticismo sino que actualmente continua ese legado, desde novelas a videojuegos parece que las aventuras heroicas adquieren un sentimiento mās elevado al situarlas en una temporalidad y espacio remoto e idílico. De subir a la mās alta torre tras superar todas las pruebas a bajar a lugares tenebrosos donde el mal siempre acecha.

Si bien el propio andar ya es una acciōn comprometida, andar sobre las escaleras siempre conllevarā un significado elevado pues no puedes subir ni bajar unas escaleras y continuar en un plano de neutralidad. La decisiōn es mucho mās radical, ya sea por sus connotaciones o el peso de la gravedad que instaura una especie de vaciō en el pecho, como falta de aire o congoja provocada por la *verticalidad*.

7. ENORMES RAÍCES NUDOSAS SE EXTENDÍAN A TRAVÉS DEL SENDERO. LOS ÁRBOLES TENÍAN TRONCOS COMO PUÑOS APRETADOS.¹⁶

El cuerpo que asciende se esfuerza, está en tensión continua. Ayuda al pensamiento en su inspección: un poco más lejos, un poco más alto. No se puede flaquear, hay que movilizar la energía para avanzar, apoyar el pie con firmeza y levantar el cuerpo despacio, para luego restablecer el equilibrio. Así también el pensamiento: una idea para elevarse hacia algo más increíble, más inaudito, más nuevo.

(Gros, F., 2000, p.18-19)

El bosque es otro elemento que nos remite de nuevo al sentido de unidad y continúa con la premisa de *verticalidad* mencionada anteriormente. Los árboles nacen de lo terrenal y se elevan a los cielos sagrados, son símbolo y referentes de verticalidad para el caminante cuyo andar en el plano horizontal promueve su ascenso a ella, siendo una representación de la gran carga mística propia de la sublimidad.

Centrándonos en los árboles como componentes protagonistas, son estos los que convierten el espacio del bosque en una especie de construcción laberíntica. Con laberíntica tratamos de expresar la sensación opresiva que generan los altos muros de árboles que obstaculizan y ofrecen una serie de caminos y puertas al caminante entre los cuales se ve obligado a elegir, como describe Gros (2009): “Las arboledas forman a nuestro alrededor paredes móviles, inciertas. Caminamos por senderos trazados, estrechas franjas de tierra serpenteantes. Pronto perdemos el sentido de la orientación” (p.37). Es por su estructura y conjunto que el bosque resulta un lugar cerrado que parece conducir al caminante de un recinto a otro. Elimina totalmente la visión de lejanía guiada por el horizonte y solo aparece presente como sensación atada a la atemporalidad.

La repetición de los elementos que lo configuran fomenta la sensación del no avance, el tiempo encapsulado. Existe una vinculación entre el bosque y lo ancestral, lo cual nos hace referencia a la antigüedad del bosque, pues como expresa Bachelard (1957) no hay bosques jóvenes en el reino de la imaginación, además de sus connotaciones oníricas y folclóricas, las cuales proporcionan un carácter velado a través de la misticidad y lo espiritual.

El bosque ancestral es una de las imágenes más presentes en el imaginario colectivo y recurso para tratar el espacio de la interioridad, ya que al igual que la casa, este contiene paredes, puertas, habitáculos y verticalidad. Lo que creemos que diferencia la forma de establecer el espacio interno como casa o como bosque puede que sea el sentido de inmensidad y profundidad de este segundo. Pues, a pesar de los recursos poéticos como el sótano de la

¹⁶ Smith, A. C. H, *Dentro del laberinto*, (1985), p.67

casa, el bosque alude de una forma mucho más directa y elevada a la interioridad más profunda del yo. Con esto no queremos negar la inmensidad del espacio a través de imágenes y elementos más pequeños o acotados, cosa que trataremos en el siguiente capítulo a través del análisis de conceptos como la vastedad, sino por serlo de una forma mucho más evidente e intensa. Además, la casa tiene como premisa la sensación de refugio y comodidad, a pesar de contener elementos y sensaciones ambiguas o negativas. En cambio el bosque resulta un lugar salvaje del cual no se puede separar la sensación de desconfianza. El bosque es una figura con mucho poder, y no hay poder que no provoque temor.

8. ROCAS Y PEQUEÑOS ARBUSTOS SE LO IMPEDIAN, Y NO SE ATREVÍA A PONERSE EN PIE PARA PASARLES POR ENCIMA ¹⁷

¡Cuántas veces, pintando ensueños, se ha evadido por una grieta del muro! Para salir de la cárcel todos los medios son buenos y en caso de necesidad lo absurdo nos libera. (...) Hay que rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño.

(Bachelard, G., 1957, p.137-138)

En el paisaje nos encontramos con diferentes elementos cargados de monumentalidad, sin embargo, el caminante también encuentra dicha inmensidad en elementos más pequeños. Si tenemos en cuenta las premisas de autores como Burke sobre la vastedad, característica de la sublimidad, es la gran extensión de algo una fuente inmediata de asombro, pero no se niega su presencia en lo diminuto. Burke (1757) declara que lo extremadamente pequeño, al ser incapaz de analizarse y percibirse, queda lejos de las capacidades de nuestros sentidos y por ello nos asombra.

No obstante, no queremos enfocarnos únicamente en aquello diminuto sino también en aquello que simplemente resulte pequeño al percibirse solo como elemento útil para constituir un todo mayor. Partiremos a través de la reflexión de Pisón (2009): “si la velocidad me domina, cada rio que veo es igual a otro” (p.138), pues expresa la infinitud que alcanza el paisaje al contemplar atentamente sus detalles, haciéndolo así inagotable.

Como nos plantea Bachelard (1957), el caminante con su mirada atenta construye miniaturas sobre el horizonte, y esto ocurre también a la inversa, pues contemplando la miniatura podemos dotarla de horizonte, romper con su dimensión y agrandarla, en ambos casos haciéndola infinita. Podemos extraer la grandeza de lo pequeño a través de la contemplación de los detalles, es a partir de la atención, la mirada lupa, donde pueden surgir nuevos mundos, *micropaisajes* en el paisaje. Con esto tratamos de expresar cómo funciona la sombra en dichos elementos, pues es su presencia la que permite dicha alteración. La sombra aparece de nuevo en forma de lejanía, siendo la distancia que nos separa de la miniatura lo que propulsa nuestra imaginación, ya que la poca información que nos proporciona nos aporta lo suficiente para poder abocar nuestro mundo interior en ella.

Por otra parte, esta vastedad e inmensidad de lo pequeño resulta agradable, pues aunque su tendencia a crecer hacia el infinito parezca del mismo tipo de la que hemos expresado en otros elementos del paisaje, es su origen diminuto lo que ata a la miniatura a una sensación mayor de dominio a aquel quien la contempla. Estos inmensos mundos de lo diminuto se moldean con tendencias infantiles por sus conexiones literarias y a los juguetes, además, quien los contempla acaba sumergiéndose excesivamente, pues estos

¹⁷ Smith, A. C. H, *Dentro del laberinto*, (1985), p.22

mundos se distancian demasiado de la realidad. Al romper sus dimensiones parece que cortemos también con las normas inscritas en nuestro mundo, la miniatura hace soñar desmesuradamente alto y no resulta complemento sino evasión de la realidad. Es por su tendencia a desconectarse del mundo y que generalmente no les otorgamos la presencia de lo terrible, lo que hace de las miniaturas fuente irresistible de encanto.

Si el caminante se deja llevar por el detalle encontrará grandes aventuras y obstáculos bastante factibles, además de la exaltación de su alma al presenciar tan vastos mundos, pero si no descansa su mirada atenta no podrá enfrentarse al camino que se sitúa en sus mismas dimensiones.

II. REFERENTES ARTÍSTICOS

En este apartado del marco teórico, introduciremos a los diferentes artistas que han inspirado nuestro trabajo. Comenzaremos con el análisis de la estética de la película *Dentro del laberinto* (1986), destacando la presencia del legado romántico tanto en la construcción del paisaje como en su narrativa poética. Posteriormente, trasladaremos las consideraciones de este análisis al medio pictórico, a través de artistas más contemporáneos como Anglada Camarasa (1871-1959) y ciertos pintores de la corriente del realismo mediterráneo, coetáneos a Joaquín Sorolla como Modest Urgell.

1. EL LEGADO ROMÁNTICO: *DENTRO DEL LABERINTO* (1986)



Fig. 7 *Relatividad* (1953). M.C. Escher



Fig. 8 *Dentro del laberinto* (1986).
Jim Henson

Para la realización de la película *Dentro del laberinto* (1986) Jim Henson se inspiró entre otras referencias, en la litografía *Relatividad* (1953) de M.C. Escher, esto se evidencia en una de las escenas finales, donde se replica este escenario compuesto de escaleras y perspectivas imposibles. Sin embargo, esto se ve a lo largo de la película como premisa de la historia: en el laberinto nada es lo que parece, las leyes físicas y la percepción resultan alteradas.

El laberinto es un mundo imaginario donde cohabitan las normas de la realidad tratando de mantener a la protagonista con los pies en la tierra, y la fantasía de su imaginación de la que se sirve para afrontar desafíos personales. Esta dualidad nos sirve de inspiración en nuestro proyecto por su conexión con las reflexiones sobre el caminar como acción que ata dicha dicotomía. Además, el argumento de la historia reproduce tópicos aventureros de la novela caballerescas que se revalorizaron en el Romanticismo como forma de hablar de temas morales y espirituales, todo ello sin perder la presencia de *lo sublime* por la grandeza de las historias o sus aprendizajes.

El director Jim Henson, conocido por ser el director de los *Muppets* (1981), ya había realizado anteriormente *Cristal oscuro* (1982), una película con personajes fantásticos con una misión heroica decisiva para salvar su mundo, enfrentándose a seres malvados y grandes poderes que resultan demasiado tétricos para el público que inicialmente era infantil. A diferencia de *Dentro del laberinto* (1986), en esta película crea un mundo de fantasía donde la realidad no está presente, algo que creemos realmente necesario para sostener y limitar la fabulación.

Tanto en el libro como en la película de *Dentro del laberinto* (1986), aparece constantemente el concepto de infinitud propio de la experiencia sublime mediante la perversión de la temporalidad: un laberinto en constante cambio donde el engaño puede hacer que quien lo atraviese quede atrapado

en bucles y mazmorras eternas. Estos recursos narrativos también se reproducen audiovisualmente con escenarios fantásticos contruidos sin la ayuda de la CGI¹⁸, que aparece en ocasiones contadas como la lechuza del inicio de la película. Todo ello con ilusiones de pasillos infinitos y puertas ocultas, manteniendo una estética única.

En este proyecto hemos tenido en cuenta los escenarios de *Dentro del laberinto* (1986) como referente estético del que partir, buscando artistas pictóricos que reproduzcan características que nos parecen interesantes de esta película, como la tendencia de los paisajes a resultar artificiales estando la protagonista en un estado de ensoñación. Creemos que las características de estos escenarios, aunque propias de los años 80 al ser necesario construir maquetas y decorados, representan la mirada contemplativa que tratamos de reproducir y guardan similitud con paisajes de los artistas más conocidos del Romanticismo.



Fig. 9 *El señor de los anillos: las dos torres* (2002).
Peter Jackson



Fig. 10 *Dentro del laberinto* (1986). Jim Henson



Fig. 12 *Castillo de Kilgarren, Pembrokeshire*, (1778-1779)

J. M. William Turner. Óleo sobre tabla, 89x117,7cm.



Fig. 11 *Abadía en el robledal* (1809). Caspar David Friedrich. Óleo, 110,4 cm x 171 cm.

Observamos al principio del filme, cuando la protagonista se ve trasladada al mundo del laberinto, podemos ver un ambiente desolado donde los árboles marchitos resultan muy parecidos a los de paisajes como los realizados por Friedrich en la obra *Abadía en el robledal* (1809-1810), y planos donde el

¹⁸ CGI (Computer-Generated Imagery). Hace referencia a imágenes generadas por ordenador, suele utilizarse para hablar de los gráficos con los que se crean los efectos especiales de las películas.

laberinto se presenta como una construcción grandiosa incrustada en la montaña, volviendo al símil romántico arquitectura-montaña. Esta dualidad continúa siendo habitual en películas de fantasía como las adaptaciones al cine de la saga de libros de Tolkien *El señor de los anillos* (2001-2003), siendo las construcciones que remiten a la Edad Media uno de los símbolos más recurrentes para dotar de misticismo y espiritualidad a las hazañas de los personajes.

A lo largo de la película de *Dentro del laberinto* (1986) podemos apreciar de nuevo estos parecidos en paisajes como *el pantano del hedor eterno*, donde el medio natural se presenta decadente y hostil, poblado de árboles podridos que rodean un pantano cuya agua puede hacerte oler mal por toda la eternidad. Estos parajes tenebrosos construidos a tamaño real logran recrear esa atmósfera siniestra y a la vez melancólica tan presente en el imaginario romántico, combinando la presencia de una naturaleza poderosa que consume aquello construido artificialmente. Además de los románticos, vemos el legado paisajístico de estos en artistas como Modest Urgell (1839-1919), un pintor catalán coetáneo a Joaquín Sorolla y el realismo propio de los paisajistas mediterráneos.



Fig. 13 *Dentro del laberinto* (1986). Jim Henson



Fig. 14 *Anochecer*. Modest Urgell (1839-1919)

Por otra parte, uno de los elementos recurrentes en este laberinto es la presencia de puertas, que simbolizan de manera representativa la decisión. Esto evidencia la naturaleza del laberinto, donde la protagonista debe elegir constantemente. Estas puertas aparecen representadas de diferentes formas e incluso se les otorga dificultades extra con acertijos, seres mágicos y pomos con vida propia. Contienen elementos estéticos que remiten a arquitecturas y decoraciones medievales, continuando con la presencia del imaginario medieval como contexto fantástico. Nos parecen interesantes por su contenido simbólico y cómo este se representa de una forma tan simple, en este caso con puertas pesadas y ornamentadas de estilos antiguos, pero sin perder la estética *plástica* de la película.

Las puertas son símbolos de dualidad, un lugar de paso entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, lo real y lo imaginario. Volviendo a las

reflexiones extraídas de la obra de Bachelard, es un lugar que conecta además el exterior y el interior, ya que las puertas vistas en el exterior remiten a una puerta anterior, que habita en nuestra interioridad. Es decir, que permanece no solo como espacio intermedio sino como unión entre ambos.



Fig. 15 Dentro del laberinto (1986). Jim Henson

2. EL PAISAJE CONTEMPLATIVO: PATINIR Y ANGLADA CAMARASA

Como continuación del paisaje romántico hemos seleccionado pintores más actuales que creemos que continúan este legado y cuya resolución técnica se aproxima a las consideraciones que hemos tratado de desarrollar en nuestro proyecto.



Fig. 16 Paisaje fluvial con el bautismo de Cristo. Joachim Patinir. Óleo sobre tabla, 17,8x23,2cm



Fig. 17 Detalle de *Bautismo de Cristo* (1515). Joachim Patinir

A pesar de que fijamos el origen de nuestro trabajo en la obra de autores románticos, tenemos muy presente la obra de Patinir, un pintor flamenco del siglo XVI. Es debido a su forma de construir parajes tan grandiosos que las acciones de los personajes para las que debían servir de escenario pasivo acaban robándoles el protagonismo. Si bien no consideramos a Patinir referente en cuanto a su forma de pintar, muy minuciosa y detallada completamente diferente a nuestros objetivos, es su pasión por el paisaje, y concretamente por las montañas, lo que nos fascina.

La manera de Patinir de retratar de forma tan elaborada las montañas y piedras les confiere una presencia elevada, esa forma de sobrerrepresentar la montaña resulta en un acabado muy fantástico, pues le aporta una apariencia artificial. Creemos que esto es muy similar a los paisajes de la película *Dentro del laberinto* (1986) de Jim Henson, cuyos muros se debaten entre la resistencia y peso de aquello que representan y la fragilidad del material que utilizaron para construirlos, además de sus acabados brillantes que les confieren aún más esa apariencia de ensueño. Es por esto que la forma de configurar las montañas de Patinir acaba remitiendo a una visión unitaria, dando la impresión de que la montaña es simplemente una piedra.

En las composiciones de Patinir aparecen, además, construcciones que fusionan la montaña con arquitecturas humanas, no con la visión romántica

del paisaje de la ruina, sino que más bien se aproxima más a la creación de un mundo de miniatura. Es decir, por como ubica estos elementos en el espacio, se nos asemeja a los mundos de miniatura que describe Bachelard, donde a través de ellos la imaginación se siente aún más liberada y construye escenarios más complejos, partiendo de la más pequeña e irrelevante grieta.



Fig. 18 Paisaje con San Jerónimo, (1515).
Joachim Patinir. Óleo sobre tabla, 74x91cm

A diferencia de Patinir, Anglada Camarasa (1871-1959) no se acerca a este tipo de fantasía y simbolismo, pero comparte lo que creemos que es esa pasión por la montaña y la piedra. Camarasa, que, tras sus diferentes estancias en París y España, acabó asentándose de nuevo en su ciudad natal Pollença, realizó en sus últimas décadas paisajes con una mirada *ensoñativa*. Sus paisajes se caracterizan por su tranquilidad y luminosidad, con árboles fluidos y agua en movimiento que contrastan con su forma de retratar las montañas.

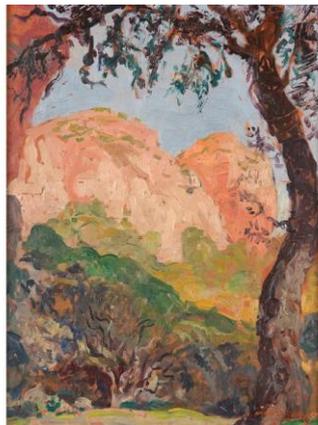


Fig. 19 Los Elefantes de Pollença,
(1959). Anglada Camarasa.



Fig. 20 Estrecho de Bóquer después de la lluvia. (1952).
Anglada Camarasa. Óleo sobre lienzo 85x110cm

Anglada Camarasa representa la pesada inmovilidad de la grandeza de las montañas y piedras, ya sea situándolas junto elementos más sueltos que evidencien su estabilidad, o por su forma de retratarlas mediante un

entendimiento casi geométrico. La montaña no es un elemento diferente a la piedra que la compone, y en ambas su forma, aparentemente caótica, resulta camuflar una configuración ordenada. Sin dejarse llevar por esta conclusión como Cézanne (1839-1906), Camarasa consigue transmitir estas reflexiones sin perder la soltura del trazo y lo orgánico. Aunque Camarasa no trabaje minuciosamente creando miniaturas, sí que creemos que se recrea ocasionalmente en esas zonas de la roca que su mirada no podía evitar dotar de encanto.

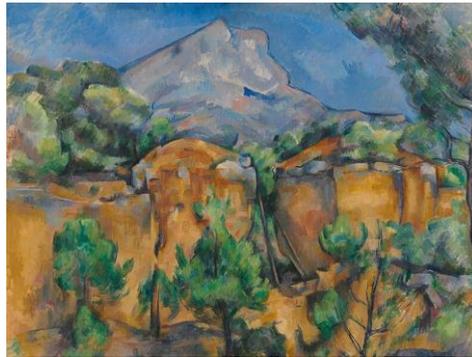


Fig. 21 *La montaña de Sainte-Victoire, vista desde desde Bibémus* (1898-1900). Paul Cézanne

La forma en que ha representado estos elementos adquiere un matiz dibujístico, complementando las zonas más construidas en contraposición a la nieve más lejana, pintada de manera etérea. Si bien esto ayuda a dotar de movimiento a la avalancha, la nieve en bloques a punto de caer por las piedras resulta estática. Creemos que esta combinación otorga a la escena un tono fantástico, al resultar ambigua y fusionar la nieve caída con la montaña.



Fig. 22 *Caída de una avalancha en los Grisones* (1810).
J.M. William Turner

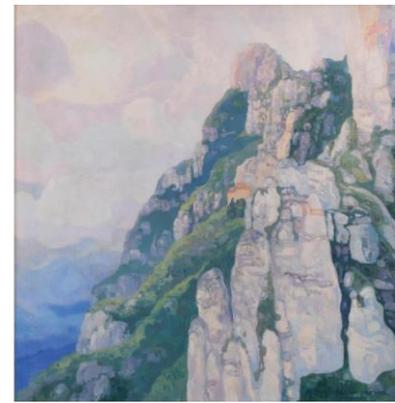


Fig. 23 *Montserrat* (1938). Anglada Camarasa. Óleo sobre lienzo, 82x82cm

Por otra parte, en cuanto al color, Camarasa oscila entre el uso de paletas naturalistas y la ruptura moderada de su armonía, ya sea en sus obras más alegres como en otras menos saturadas, parece que intente controlar al menos la presencia de un color en particular para lograr este contraste. A diferencia de Camarasa que mantiene esta dualidad de forma más sutil, Juan Frances Gandía (1921-2014) logra romper con esta moderación. Juan Francés

Gandía es un pintor de Xàtiva cuyos paisajes rurales con horizontes montañosos nos ayudan a visualizar la presencia de colores estridentes y que logran incorporarse al resto de la paleta.



Fig. 24 Paisaje de un valle en los alrededores de Pollença. Anglada Camarasa

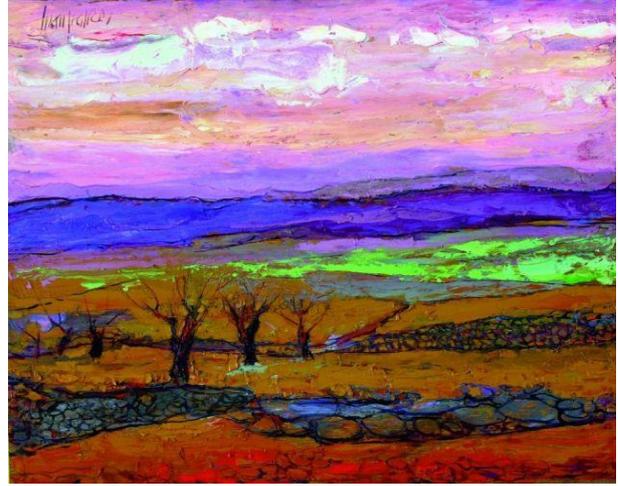


Fig. 25 Paisaje con cielo rosa. Juan Francés Gandía.
Óleo sobre lienzo.

III. MARCO PRÁCTICO DE MI OBRA

A continuación, describiremos el proceso que seguimos durante la realización de nuestra obra, tratando de conectar las reflexiones de las lecturas teóricas con el avance práctico.



Fig. 26 Detalle de *Hendiduras, cuevas, bosques titánicos, con formas que ningún hombre puede descubrir*, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4

1. OBRA PICTÓRICA

Comenzamos los primeros acercamientos a la parte pictórica de nuestro proyecto pintando en contrachapados de formatos pequeños a partir de fotografías que íbamos alterando en el proceso pictórico, girándolas y extrayendo aquello que nos llamaba la atención para poder determinar qué se encaminaba más hacia nuestros intereses. Las fotografías de referencia son siempre de ámbitos naturales cercanos a nosotros, y mediante estos recursos para alterar las imágenes pretendíamos distanciarnos de la visión *normal*. Hemos tratado de aproximarnos a una tendencia abstracta mediante el emborronamiento, a través de trazos rápidos y un uso exagerado del color combinando colores muy saturados que entre si resultan demasiado potentes, por ello generando ruido y una especie de sombra velada.



Fig. 27 Hendiduras, cuevas, bosques titánicos, con formas que ningún hombre puede descubrir, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4

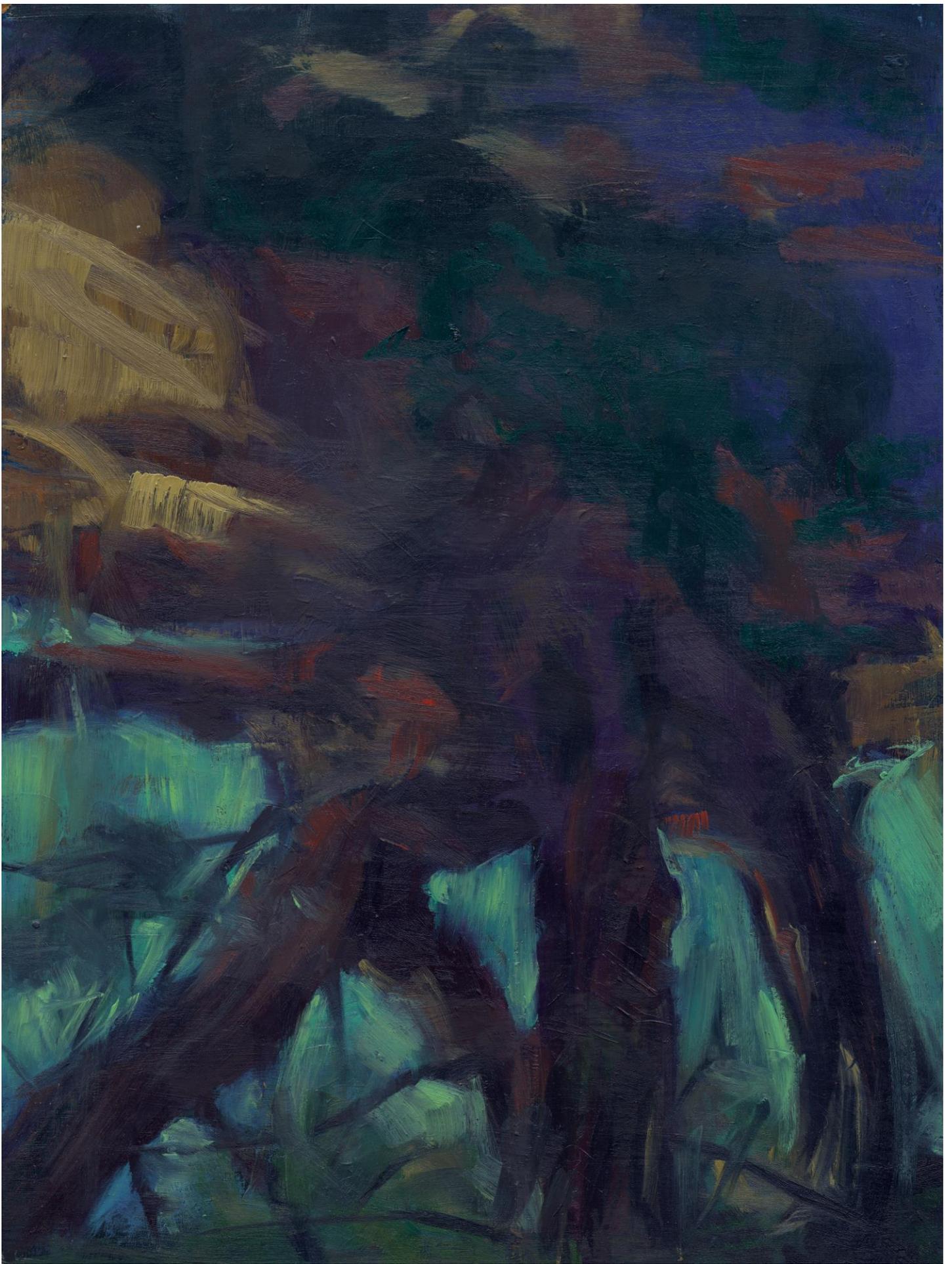


Fig. 28 *Pasillos que giraban, volían y se enroscaban. Portales que conducían a portales que conducían a portales*, (2024).

Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4.

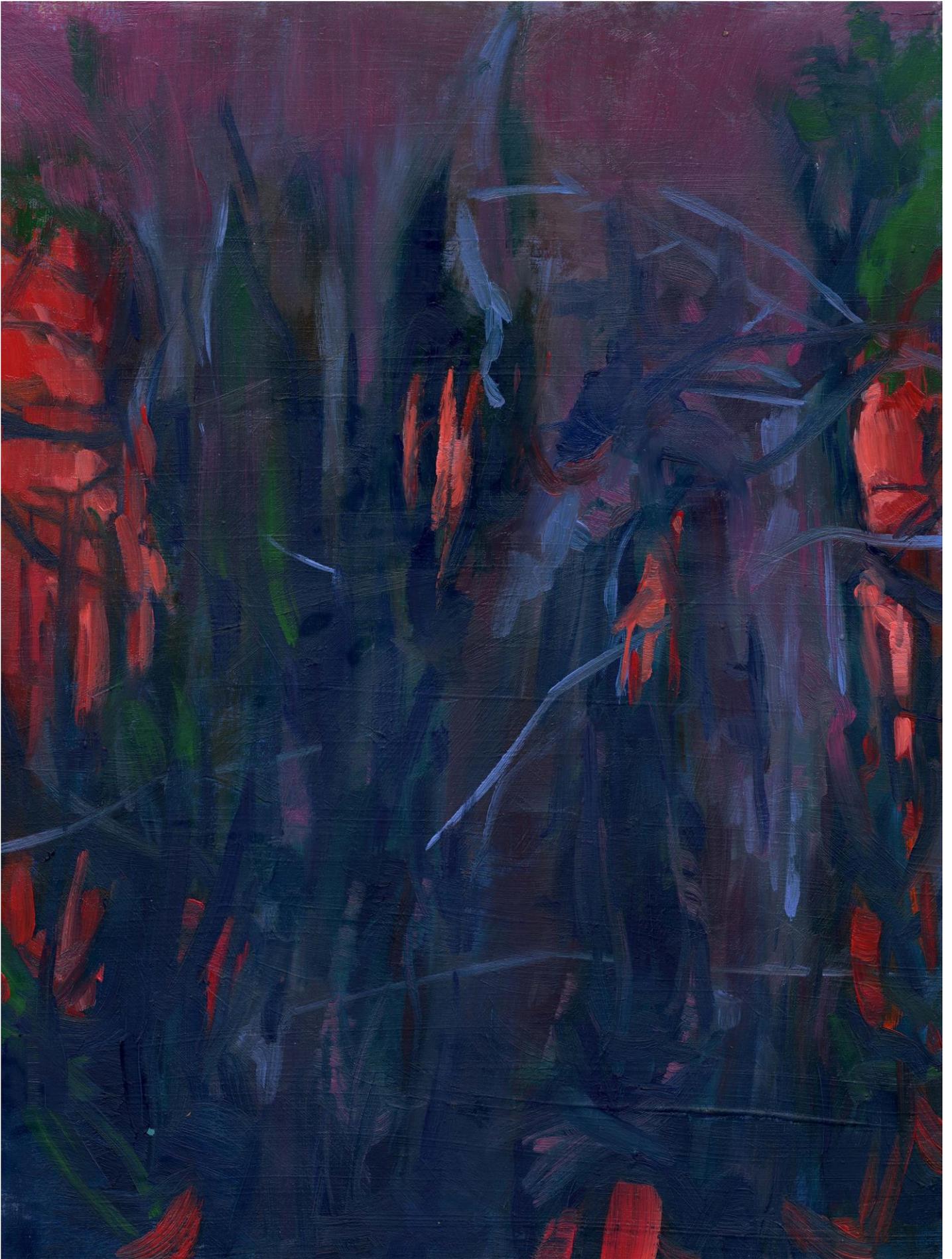


Fig. 29 *Se extendió la horrible sombra sobre sus faces pálidas, y la desolación se hizo más honda*, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4

En estas pruebas ya comenzamos a determinar qué elementos acabarían siendo recurrentes en el proyecto, además de los propios del medio natural local (árboles, montañas, ríos...), también insertamos arquitecturas antiguas donde las puertas se asentaron como uno de los elementos protagonistas. Las puertas y sus connotaciones espirituales aparecen repetidas constantemente, no solo en su forma clásica compuesta por un marco, como... sino como espacio que permite el paso, lugar de transición asentado como símbolo de decisión y misticismo. Por ello, es constante la representación de cuevas y composiciones orgánicas a partir de árboles que a nosotros nos remiten a dicha imagen simbólica.

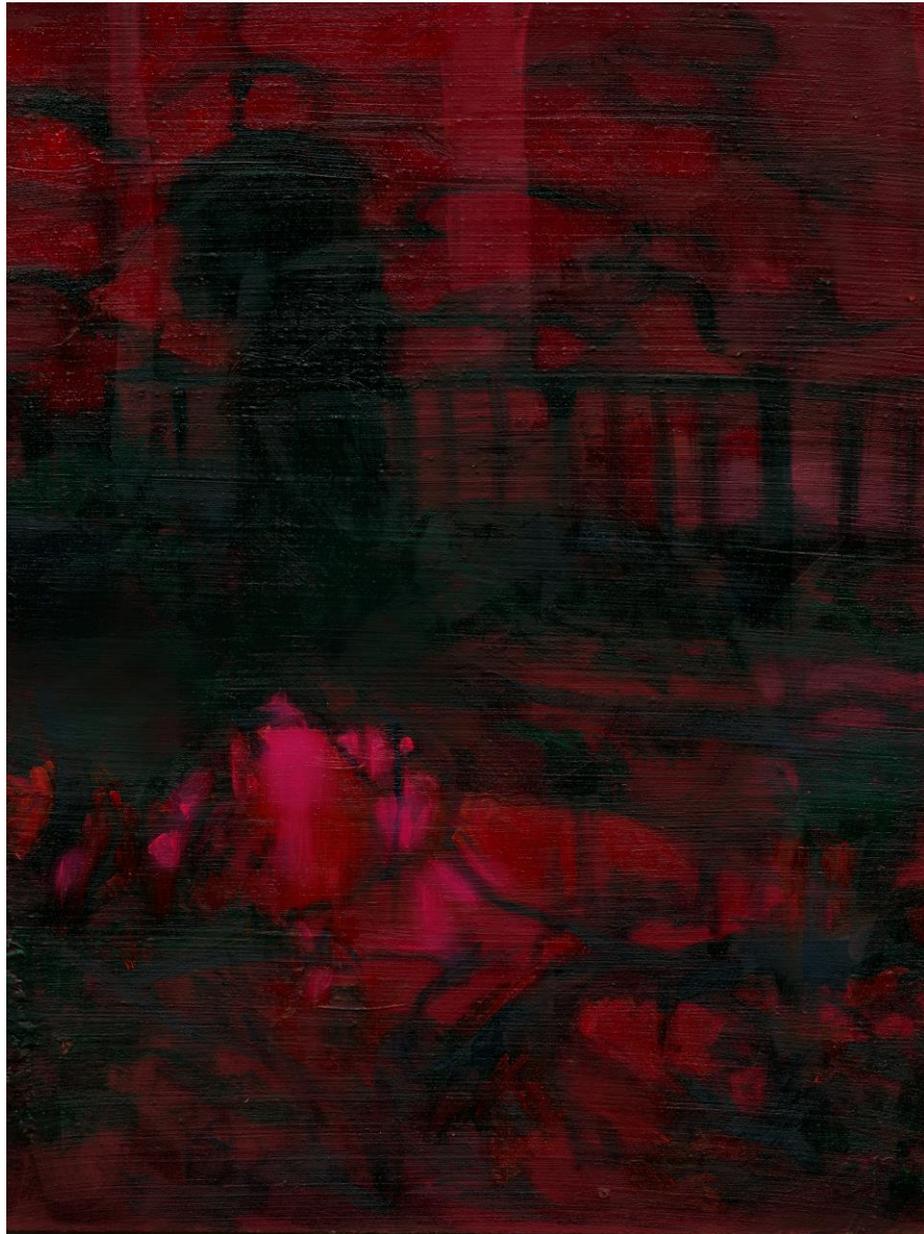


Fig. 30 *Su alrededor se revestía de formas quiméricas y horribles; todo era tinieblas o luz dudosa*, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tabla A4



Fig. 31 Golpeó su puño contra la puerta, como si esperase que esta se ablandara ante su frustración, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm, A4



Fig. 32 *Caminaba a través de cuevas múltiples conectadas por una red de galerías, las puertas de sus celdas suelen estar a menudo encadenadas,* (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tabla A4

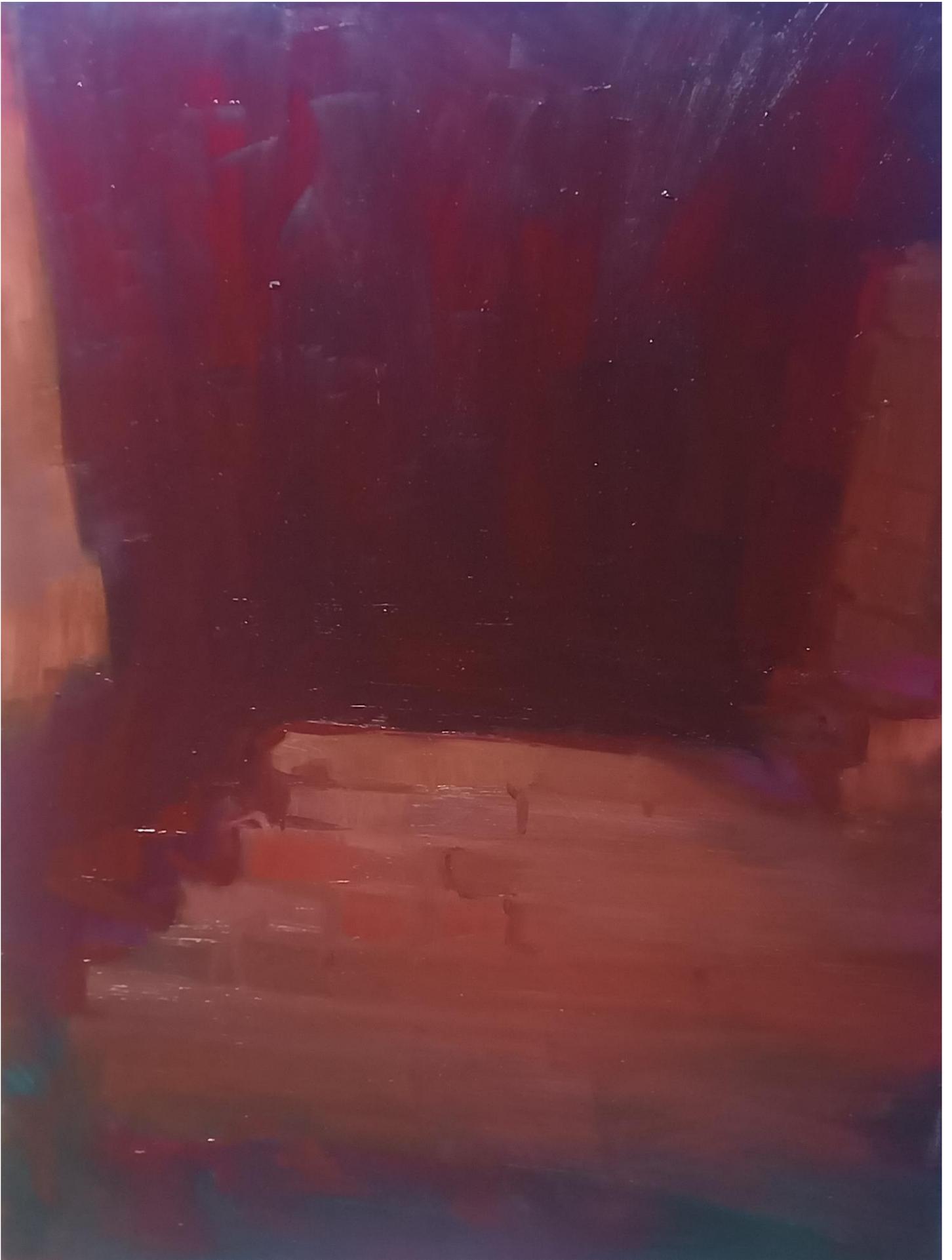


Fig. 33 Una poderosa masa de ladrillos, sucia y oscura, pero que se extiende cuanto el ojo abarca, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4

Otros elementos que nos resultaron interesantes son los muros. Durante la lectura de la obra de Burke, comenzamos a notar la conexión entre su descripción del principio de sucesión y unidad y algunas obras que estábamos realizando. Representamos muros de piedras y ladrillos, teniendo en mente descripciones de la película 'Dentro del laberinto' (1986). En ambas lecturas, la infinitud es uno de los conceptos más mencionados. Mediante la representación de estos elementos individuales que, al agruparse, construyen un todo mayor y unitario, hemos tratado de acercarnos a esta idea.



Fig. 35 Una poderosa masa de ladrillos, sucia y oscura, pero que se extiende cuanto el ojo abarca (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tabla A4



Fig. 34 Dentro del laberinto (1986). Jim Henson

Por otra parte, es en dichas lecturas donde acabamos por confirmar el acabado estilístico que pretendemos seguir o que por lo menos consideramos inspirador, desligarnos del naturalismo hacia una tendencia más artificial teniendo en mente los escenarios fantásticos de películas de fantasía de los 80, donde los decorados a partir de maquetas adquieren una atmósfera irreal y maravillosa. Esto ha sido un punto clave en el proceso, pues en algunas obra hemos conseguido un mayor acercamiento a este propósito y en otras aún nos hemos limitado a esa visión más impresionista. Aunque ambas cosas difieran de si, consideramos esto la representación más evidente de uno de los temas que más hemos nombrado: el tanteo entre lo real y lo imaginario.

La dicotomía entre lo real y lo imaginario creemos que se presenta en nuestra forma de retratar los paisajes, siendo nuestra predisposición por fabular sobre allá donde miramos lo que resulta determinante en su posterior acabado. Ya sea por nuestra predisposición en el momento de mirar y pintar, o por el propio paisaje, las obras adquieren diferentes escalas de distanciamiento del naturalismo inicial, aquello que consideramos la forma de tratar el paisaje sin dejarse llevar por la ensoñación. Esta escala de



Fig. 36 Presa de un gran ensueño en una soledad absoluta, pero una soledad con un inmenso horizonte y una amplia luz difusa, (2024).
Candela Hurtado. Óleo sobre lienzo 100x80cm

En cuanto a recursos técnicos que debemos destacar en el desarrollo de las obras, es la imprimación a color mediante una última capa con acrílico. Para la imprimación, tanto en contrachapados como en tela, usamos geso ya preparado para evitar los grumos que aparecen normalmente haciendo la mezcla nosotros mismos, y aplicamos dos capas sobre el soporte. Una vez secas ponemos la última con acrílico e intentamos variar el color acorde a la imagen que pensamos pintar. Es decir, si queremos destacar algún color en particular, podemos usar su complementario u otro que ayude a ensalzarlo, también variamos en cuanto a escala de luz, usando tonos más saturados u oscuros dependiendo de si pretendemos lograr mayor contraste. A continuación, explicaremos como hemos indagado esta cuestión a partir de obras de dimensiones más grandes que hemos entelado y tensado a mano.

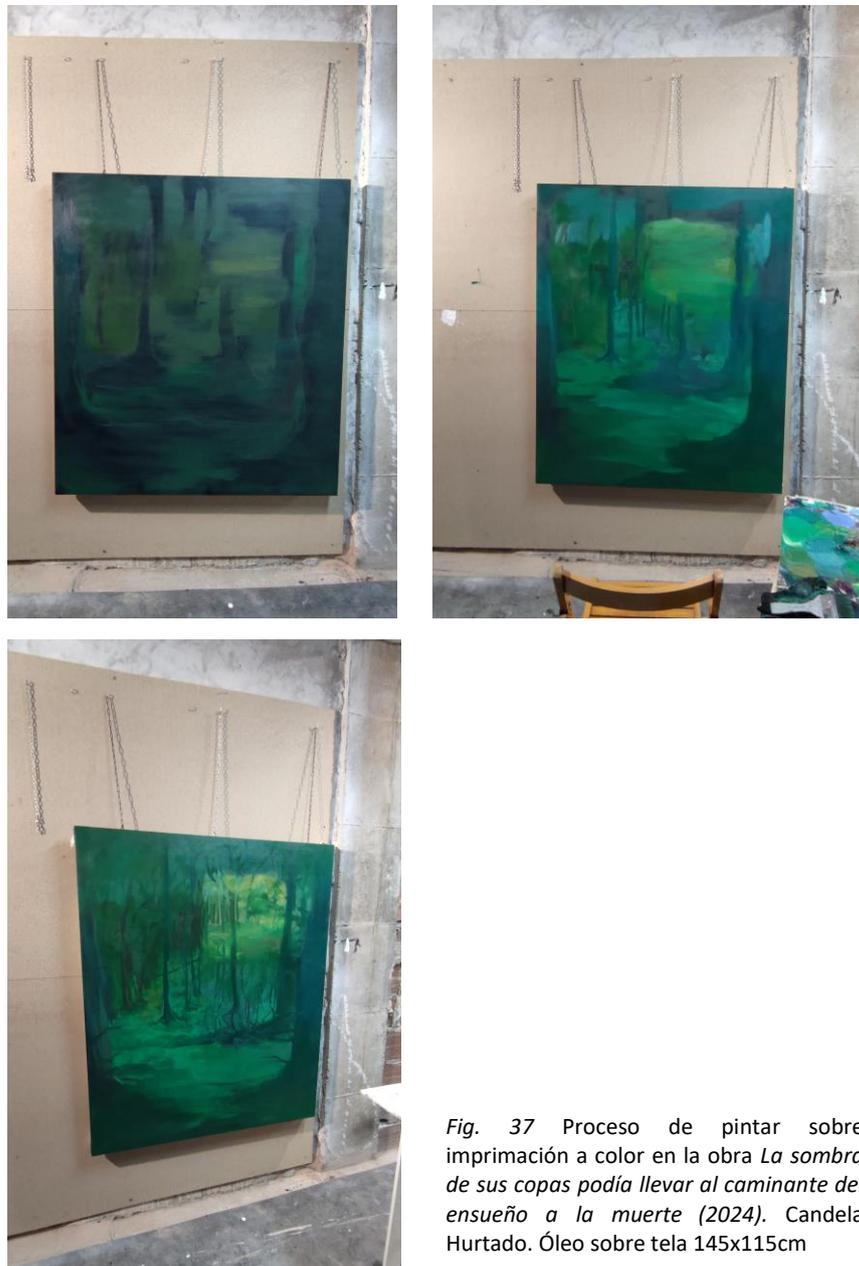


Fig. 37 Proceso de pintar sobre imprimación a color en la obra *La sombra de sus copas podía llevar al caminante del ensueño a la muerte* (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm

Mediante el color de la imprimación podemos establecer una paleta acorde a él, tratando la obra con mayor armonía y también romper con ella más fácil. En la obra pictórica *El agua enmudeció por algunos instantes, y no sonaba sino como agua que se rompe entre peñas* (2024) usamos una paleta reducida (azul ultramar, negro, verde titán, blanco y rojo inglés) que sobre el fondo verde muy saturado adquiere mayores tonalidades mediante veladuras de los colores superpuestos, resultando muy armónico y unitario.

En esta obra pictórica además tratamos de abordar las reflexiones sobre la miniatura como mundo donde el caminante vuelca su imaginación y que en su pequeñez radica la infinitud que contiene, siendo su potencial fantástico lo que alimenta los temores e inquietudes del caminante que busca el peligro allá donde mira. Comenzamos a pintar esta obra a partir de una referencia fotográfica de un junco solitario y *despreciable* que una vez retratado en su individualidad creemos que se aproxima a las reflexiones descritas, inspirado además por el relato *El gnomo* (1863) de Bécquer, donde el agua y el viento adquieren vida.

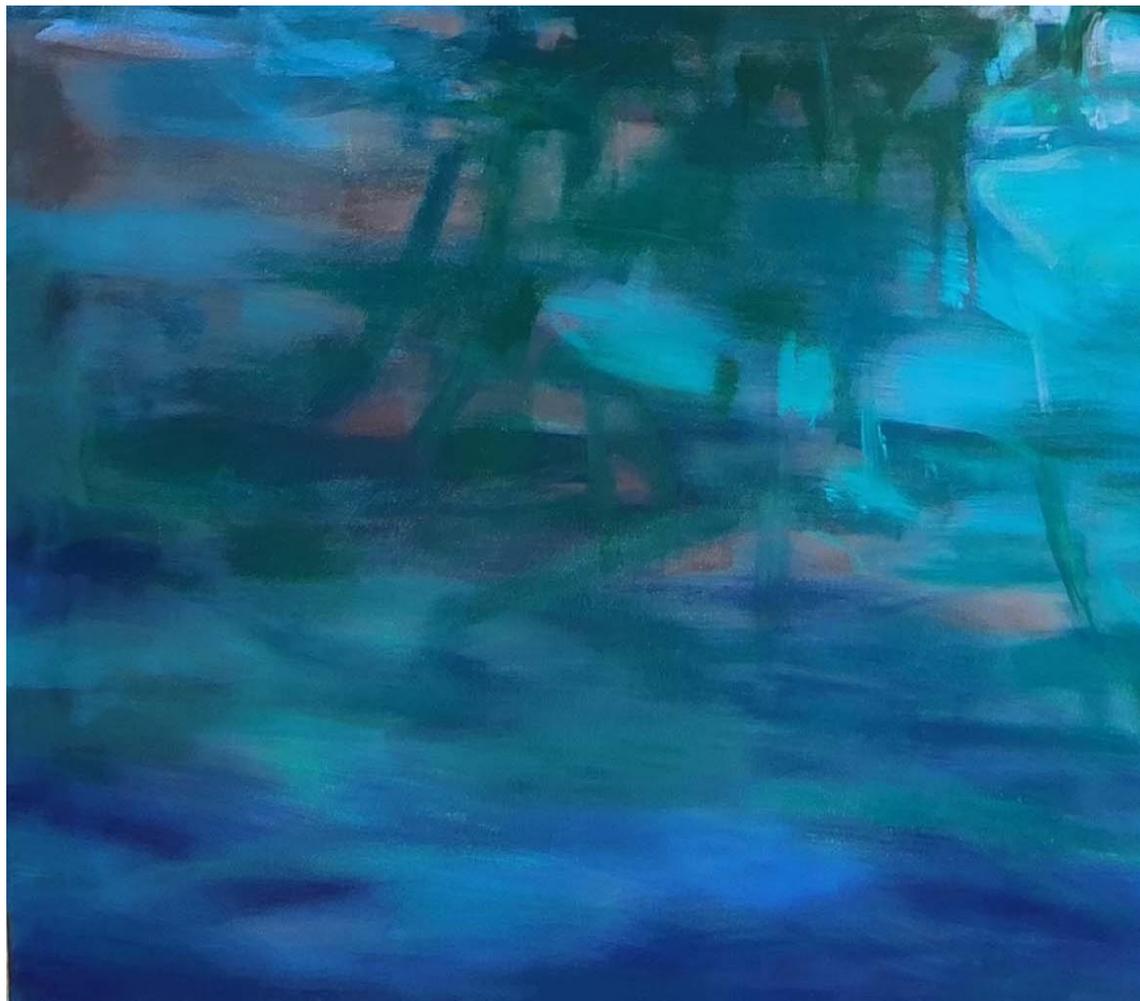


Fig. 38 Detalle de *El agua enmudeció por algunos instantes, y no sonaba sino como agua que se rompe entre peñas* (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm



Fig. 39 *El agua enmudeció por algunos instantes, y no sonaba sino como agua que se rompe entre peñas* (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm

En la obra pictórica *La sombra de sus copas podía llevar al caminante del ensueño a la muerte* (2024), que surgió a partir de un fotomontaje, continúa con la intención de recrear un ambiente armónico, esta vez a partir de un fondo verde oscuro (acrílico verde mezclado con acrílico sombra tostada). La paleta también es reducida y tiende al verde (verde titán, verde titán claro, sombra tostada, blanco, ocre y negro humo), tratando de diferenciar ciertas zonas de la obra simulando un camino que lleva a una zona de luz saturada tras los árboles. Esta zona iluminada se ha realizado fundamentalmente con ocre, amarillo limón y blanco, resultando así más brillante sobre el resto de la obra sin romper con la unidad de la imagen.

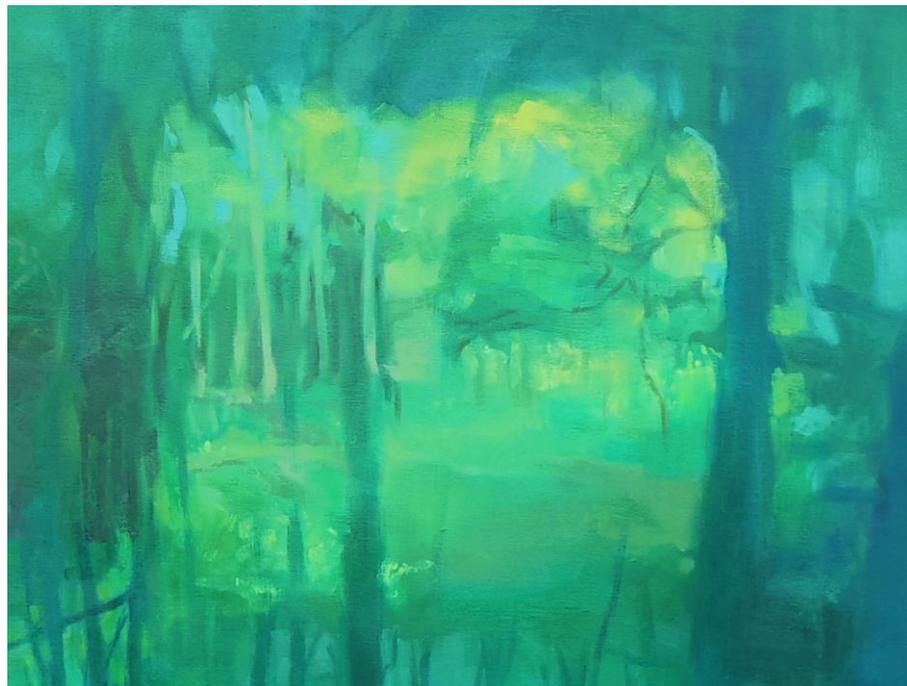


Fig. 40 Detalle de La sombra de sus copas podía llevar al caminante del ensueño a la muerte (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm



Fig. 41 *La sombra de sus copas podía llevar al caminante del ensueño a la muerte (2024)*. Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm



Fig. 42 Detalle de *No harán falta barreras ni puertas de hierro: dará miedo entrar* (2024) Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm

En cambio, en la obra *No harán falta barreras ni puertas de hierro: dará miedo entrar* (2024) se evidencia más la ruptura que hemos mencionado, los colores son muy compactos y se adaptan a una paleta acorde al fondo magenta, es por ello que tanto la oscuridad de la cueva como el cielo resultan más llamativos. La oscuridad de la entrada aparentemente negra está hecha a partir de verde titán y su mezcla con azul ultramar, y el cielo con azul ultramar y blanco. Siendo colores que además de chocar con el color de base no aparecen en la paleta empleada en el resto de la obra, resultando así más artificiales y potentes.



Fig. 43 No harán falta barreras ni puertas de hierro: dará miedo entrar (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm



Fig. 44 Detalle de *A través de innumbrables peligros y fatigas* (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm

Estas tres últimas obras mencionadas creemos que se vinculan más con el propósito de recrear la mirada contemplativa más fabuladora, resultando artificiales por sus colores y resolución técnica. Por otro lado, la obra *A través de innumbrables peligros y fatigas* (2024) representa un punto menos cercano a esta tendencia fantasiosa por sus colores más naturalistas, pero su composición y la presencia de ruinas continúa siendo otra forma de abordar nuestro propósito.

La composición de la figura 44 resulta a partir de un fotomontaje de diversas fotografías con el objetivo de crear un paisaje donde se evidencie *el camino*, a partir de diferentes planos se representa el punto donde el caminante observa y la distancia que deber recorrer hasta alcanzar la ruina de un castillo grandioso. La presencia del horizonte y la forma de tratar los diferentes planos consideramos que resulta extraña por su forma de presentar la lejanía de una forma más bien próxima, creemos que esto y la forma de resolver las piedras del primer plano ayudan a esa visión del paisaje fantástico en relación con nuestros referentes cinematográficos. Una escena que alude a sentimientos próximos a la infinitud encapsada en una representación más acotada, una visión de maqueta. Este criterio compositivo nos resulta interesante y muy narrativo, por lo que intentaremos aplicarlo en obras pictóricas y grabados.



Fig. 45 A través de innombrables peligros y fatigas (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm

Las últimas cuatro obras pictóricas de gran formato mencionadas anteriormente fueron expuestas junto a unas estampas calcográficas en el PAM!24. Algunas fotografías de ellas pueden verse en el anexo II.



Fig. 46 Exposición libre en la T4 (2024)

No harán falta barreras ni puertas de hierro: dará miedo entrar (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm

A través de innombrables peligros y fatigas (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm

El agua enmudeció por algunos instantes, y no sonaba sino como agua que se rompe entre peñas (2024).

En la obra *Entonces soñaremos con azulados lejos* (2024) creemos que nos hemos contenido en cuanto al uso del color, pues la paleta es muy harmónica y naturalista (blanco, ocre, sombra tostada, rojo inglés, azul ultramar y carmín), pero que contiene cierta narrativa en su simbolismo, pues el horizonte se presenta como imagen de grandes sentimientos implícito en todo viaje.

En esta obra nos vimos influenciados por la lectura de *El tratado de la lejanía* (2010) de Antonio Prete y la necesidad de retratar el horizonte sin perder la contraposición de lejanía y proximidad. Esta dualidad aparece ya en la propia descripción de Prete (2010) cuando afirma que el horizonte es la zona más cercana del infinito, aludiendo al límite como forma de acercarnos a lo ilimitado. Esto conecta además con nuestras intenciones de retratar nuestros paisajes con una visión de *maqueta*, es decir, crear una imagen que remita a otras tendiendo a lo artificial. Representa un horizonte que parece cercano visto desde una cueva con rocas *plásticas* que salen de la oscuridad.

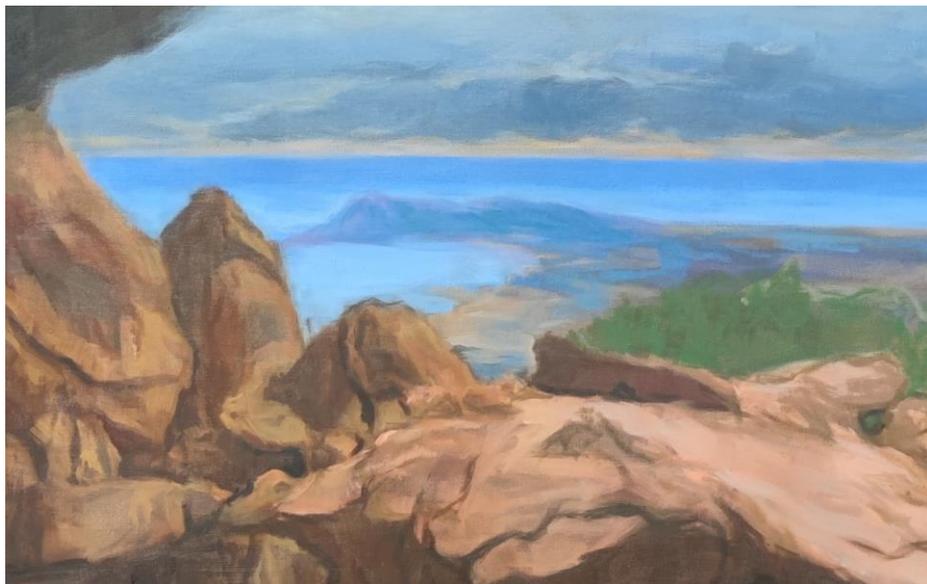


Fig. 47 Detalle de *Entonces soñaremos con azulados lejos* (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm



Fig. 48 *Entonces soñaremos con azulados lejos* (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm

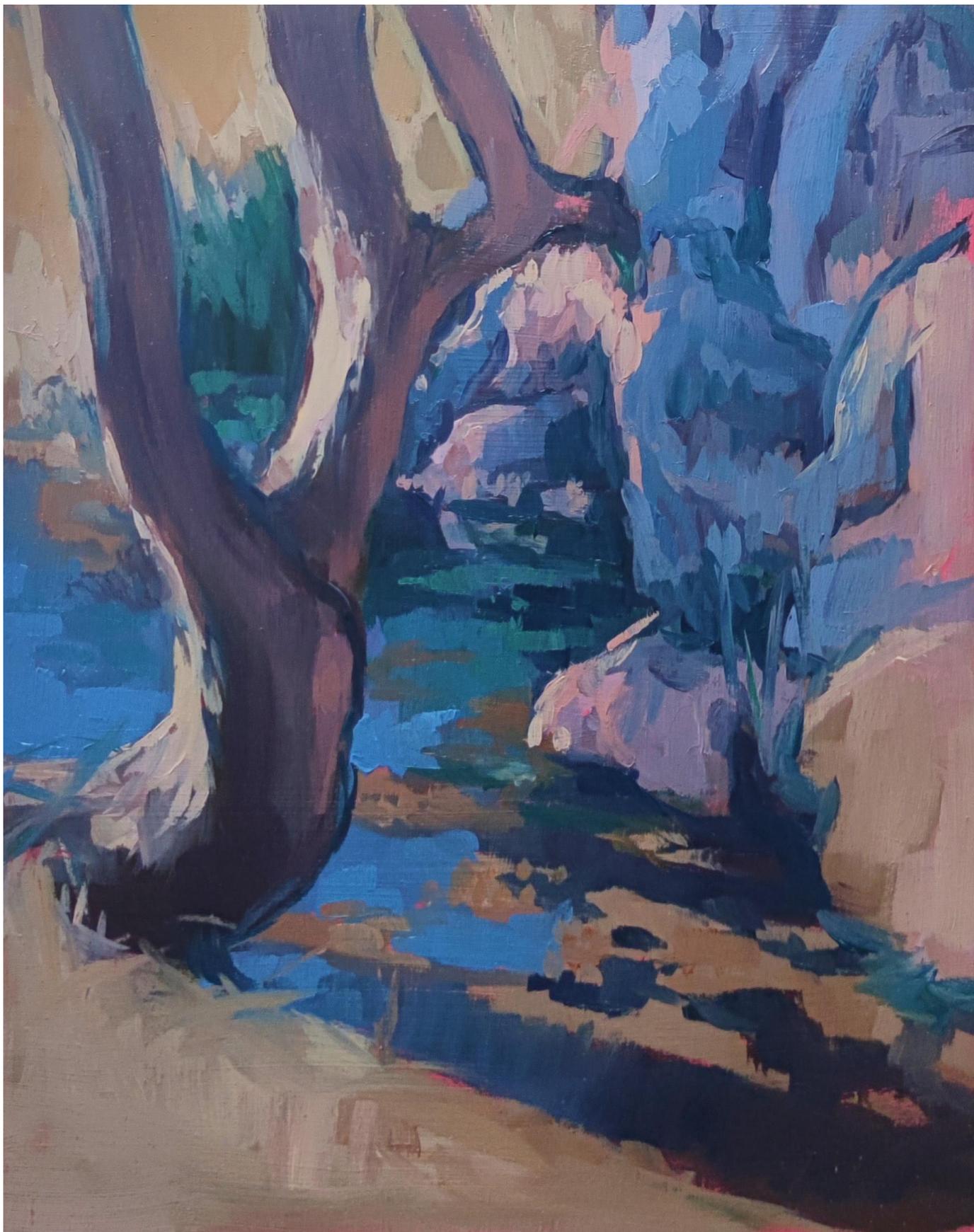


Fig. 49 Una espléndida nube luminosa que envuelve la Tierra, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4.

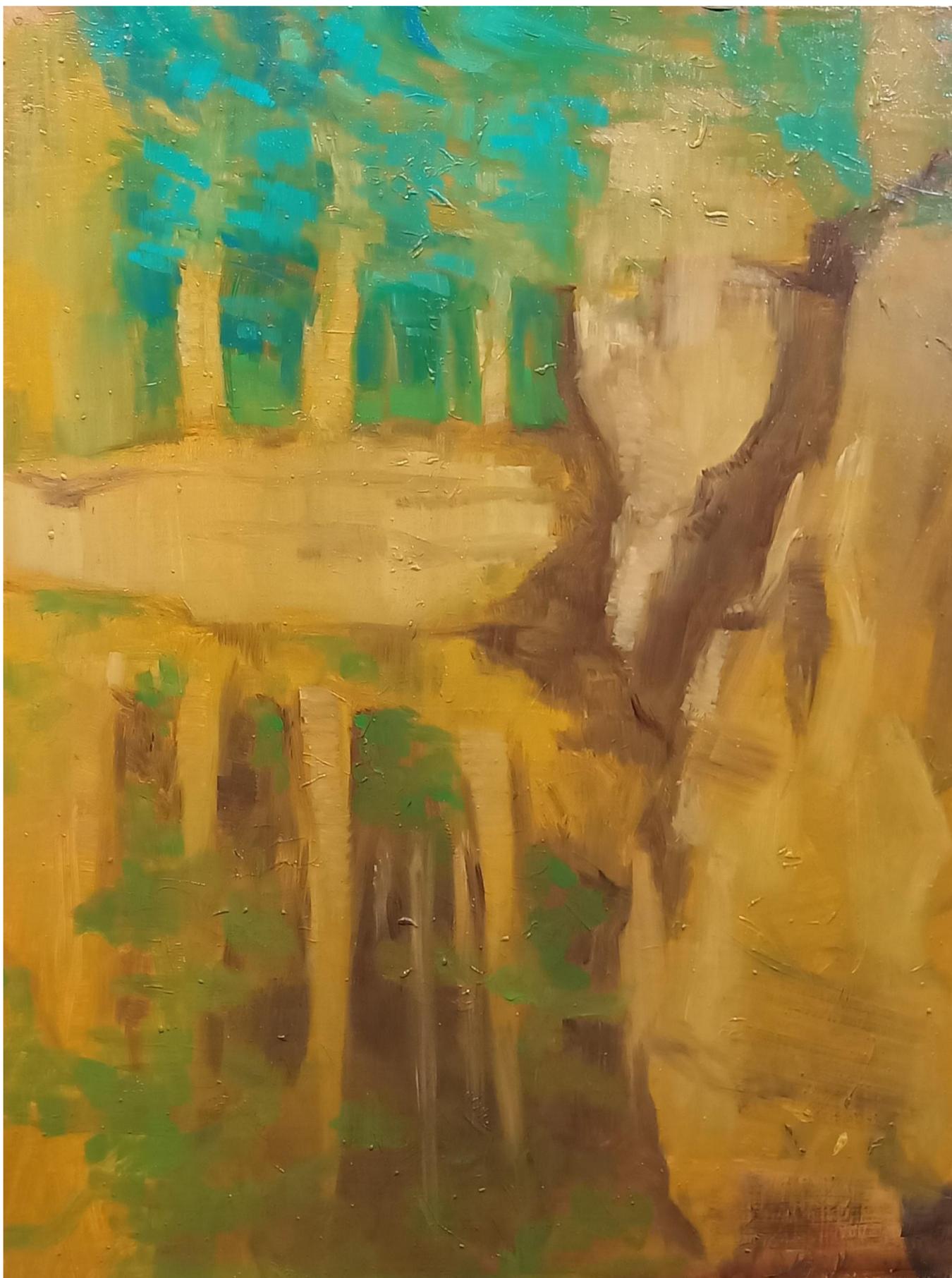


Fig. 50 *Mi alma tuvo una buena siembra y yo crecí / Nutrido al mismo tiempo por la belleza y el temor*, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4.

2. OBRA CALCOGRÁFICA

En nuestra obra calcográfica hemos tratado de seguir la misma línea de trabajo que en la obra pictórica; pero debido a sus diferentes recursos técnicos creemos que se ha desviado hacia una estética más sobria y con tendencia a lo tétrico por el hecho usar exclusivamente tinta negra. Esto no nos resulta un problema ya que es otra forma de representar la mirada contemplativa pero más vinculada a *lo siniestro* de la experiencia sublime que en las obras pictóricas, creemos que el temor está más presente por la evidente oscuridad aumentada por la ausencia de color y por los recursos técnicos que ofrece el grabado calcográfico.



Fig. 51 *Castillo en ruinas*, (1800). J. M. William Turner.
Aguatinta y aguafuerte en cobre, papel 33x35,5cm



Fig. 52 *El castillo de Corfe*, (1814) J. M. William Turner.
Aguafuerte en acero, papel 28x33 cm

Aun habiendo expuesto nuestros referentes artísticos anteriormente, debemos recalcar el peso de la obra calcográfica de Turner (1775-1851) en nuestro proyecto, ya que a pesar de que su obra calcográfica no sea su producción más reconocida, su técnica y estética nos resultan interesantes. En el grabado *Castillo en ruinas* (1800) realiza la técnica de aguafuerte, mediante el uso de tramas logra que este se adapte a las manchas acuareladas¹⁹ del aguatinta, creando una atmósfera evanescente cubierta por una bruma que vela la escena. Por otra parte, en el grabado *El castillo de Corfe* (1814), realiza un trabajo minucioso recreándose en el detalle mediante el uso del aguafuerte, estética que no pretendemos asimilar propiamente, y una gama de grises bastante clara y homogénea. Aunque en nuestra obra calcográfica tendemos a la escala de grises medios-oscuros, creemos que mediante las líneas claras realizadas por reserva del papel de calco proporcionan cierta luz que se nos asemeja a la que Turner dota a ambos grabados expuestos, y que nos gustaría potenciar.

Con respecto a las diferentes técnicas calcográficas que abordaremos, estas proporcionan acabados únicos que vacilan entre la minuciosidad técnica y el

¹⁹Acuareladas. Término recurrente en el ámbito gráfico para describir las manchas de la técnica de aguatinta.

azar, pues a pesar de la preparación en el proceso hay diversos factores que afectan a la estampa. La carencia de color les cede el protagonismo a los recursos dibujísticos como la combinación entre trazo y mancha, además de la distorsión, deformación y borrosidad, factores determinantes para promover la abstracción.

Consideramos que el grabado calcográfico nos ha permitido alcanzar cierto grado de abstracción que en la pintura aún no hemos asimilado, y creemos que la tendencia a esta es importante para representar la sombra que dota de encanto, sublimidad y enigma. Además, es una forma de aproximarnos a la interioridad del caminante y su memoria, pues tras la lectura de Burke, consideramos esta es un espacio donde la potencia de las imágenes se amplifica por la carencia de límite, es la presencia de oscuridad que las envuelve la que hace que estas tengan tanto poder.

Por otra parte, creemos que hemos mantenido nuestra visión pictórica al intentar resolver los grabados según el acabado de la anterior fase que se haya realizado en la matriz. El uso del aguatinta al azúcar ha sido de gran ayuda para ello, ya que permite trazar manchas de forma más suelta y perdiendo el miedo a no haber sido minuciosos en el aguatinta normal, siendo esta forma de avanzar o rectificar más similar al proceso pictórico. Además, dependiendo de su realización, proporciona manchas de formas muy variadas y orgánicas, contribuyendo de nuevo a la tendencia abstracta.

Otro factor que nos ha ayudado en este proceso de soltar un poco la figuración es la estampación, siendo el uso de diferentes papeles lo que permite aún mayor desdibujamiento. No hemos querido hacer ediciones, debido a que vemos las estampas actualmente realizadas como obras principalmente expositivas y con valor experimental en nuestro proyecto. A pesar de que el carácter de la estampación sea principalmente que los resultados sean iguales, el azar del proceso y el tipo de papel resultan clave para la distinción de estas, siendo los diferentes acabados lo que nos parecen interesantes.

2.1 PROCESO CALCOGRÁFICO

Dentro del proceso calcográfico hemos realizado técnicas indirectas, que son aquellas en las que intervenimos mediante diferentes procesos con ácido. Las matrices utilizadas son planchas de zinc de grosor de 0,8cm y por lo tanto el ácido empleado es nítrico, en nuestro caso en una concentración del 10% diluido en agua.

Preparación previa de la matriz

El primer paso es pulir la plancha con lijas de agua de forma progresiva, de un grosor mayor a menor (240-400-800-1200), después biselar los bordes con una lima y posteriormente pulirlos con lijas de agua. Esto se repetirá una vez terminado el proceso de mordida del ácido si los bordes no se han protegido bien con barniz o laca de bombillas.

A continuación, desengrasamos la matriz ya que hemos partido en todos los grabados de la técnica de aguatinta, que requiere de ello para su resinado.

Técnica de aguatinta y mezzotinto: resinado y mordidas

Una vez desengrasada la matriz con blanco de España la colocamos en la resinadora aproximadamente 7 minutos. Luego, comprobaremos si la resina ha caído homogéneamente antes de proceder a calentarla en el hornillo.

Una vez comprobado que la resina es homogénea en la superficie de la plancha, calentamos esta para que la resina se adhiera y fije en la superficie, sin excedernos en el calor puesto que la resina se fundiría en toda la superficie y el ácido no podría morder entre los puntos de los poros.

Con *poros* hacemos referencia a los huecos que hay entre los granos del polvo de la reserva de resina. Un poro es una pequeña apertura o agujero microscópico que se encuentra en la superficie de un organismo, objeto o material.

Tras poner cinta plástica al reverso de la plancha para protegerla procedemos a comenzar el proceso de mordida, habiendo comprobado además la potencia del ácido²⁰.

En nuestro proyecto hemos utilizado papel de calco para transferir la referencia fotográfica o boceto a la plancha, este funciona a su vez de protector e impide el paso del ácido allí donde se ha calcado. El registro del calco es uno de los recursos clave en nuestra obra ya que consideramos que otorga ruido a través del detalle y es menos delimitante respecto a las formas que emplear la técnica de aguafuerte. A nuestro parecer promueve el

²⁰ Esta comprobación se lleva a cabo mojando un pincel en el ácido y deslizándolo en una piedra calcaria. Cuanta más espuma haga, más muerde el ácido en las zonas descubiertas de la plancha.

emborronamiento y movimiento de la imagen. Esto lo hemos tenido en cuenta en todas las matrices y hemos jugado a aplicarlo de diferentes formas: al inicio reservando la línea en blanco, y tras una o varias mordidas previas, reservando tonos grises.



Fig. 53 Foto del proceso de calcado



Fig. 54 Resultado de las líneas del papel de calco sobre la matriz.



Fig. 55 Resultado de la matriz tras la mordida, manchas del aguainta y líneas claras generadas por el papel de calco.



Fig. 56 Detalle de *Había superado el linde del bosque, y ahora miraba a través de la descubierta, seca y agrietada muralla del castillo*, (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc, estampación en papel japonés y Hannemühle.

Una vez transferido el calco a la plancha resinada y sumergida en el ácido los tiempos de mordida necesarios (a mayor exposición en el ácido más oscuridad tendrá dicha superficie) cubrimos las zonas ya trabajadas con laca de bombillas para protegerlas del ácido. Una vez finalizados los tiempos de exposición, limpiamos la matriz con alcohol y retiramos la cinta protectora para realizar una primera prueba de estado.

Habiendo visualizado el resultado de la primera sesión de aguatinta, si estamos ya conformes, comenzaremos a bruñir la matriz a modo de mezzotinto. La técnica de mezzotinto con ácido se realiza tras una mordida uniforme en toda la matriz hasta llegar al negro y su posterior bruñido para sacar diferentes grises como en el grabado *Inmensas rocas sostenían su andar, su presencia es la primera eternidad que se evidencia al caminante*, (2024), pero en nuestro proyecto la hemos empleado directamente en la matriz trabajada a aguatinta.

Además, el bruñido que hemos utilizado en todas las matrices no solo se ha realizado con bruñidor sino también con lijas de agua para intentar crear degradados uniformes, más etéreos y acordes a los efectos lumínicos. De nuevo, realizaremos una prueba de estado para comprobar los resultados.

En el grabado *Inmensas rocas sostenían su andar, su presencia es la primera eternidad que se evidencia al caminante*, (2024) hemos realizado una sola mordida hasta el negro tras haber calcado las siluetas de la imagen como guías. Conseguimos testar este grabado en papel Hannemuhle, aun así creemos que continuaremos trabajando la matriz en un futuro incidiendo con la técnica de aguafuerte.



Fig. 57 P.E



Fig. 58 Inmensas rocas sostenían su andar, su presencia es la primera eternidad que se evidencia al caminante, (2024)

Candela Hurtado. Aguatinta y mezzotinto en zinc, estampación en Hannemühle.



Fig. 59



Fig. 60

A continuación, comenzaremos con la segunda sesión de aguainta, esta vez con la técnica de aguainta al azúcar. Esta se hace mezclando agua, tinta china y azúcar hasta que esté disuelto y pastoso, y con esta solución pintamos en la plancha con un pincel, permitiéndonos realizar trazos sueltos. Una vez seca esta mezcla sobre la matriz untamos barniz Lamour en la plancha uniformemente con una brocha, y una vez seco sumergiremos la matriz en agua caliente durante el tiempo necesario hasta que se empiece a retirar solamente las zonas pinceladas que tienen azúcar y tinta china. Podemos ayudarnos de un pincel o toque suave con los dedos para retirar la costra del trazo.

Una vez retirada la tinta al azúcar desengrasamos de nuevo la plancha y procedemos a resinarla, el mismo sistema que la técnica de aguainta. Ya calentada la resina sobre la matriz y puesta la cinta protectora en el reverso, podemos comenzar con otra serie de mordidas. En la mayoría de los grabados solo hemos hecho un tiempo de mordida.

Técnica de aguafuerte

Por otra parte, en los últimos grabados realizados en el laboratorio calcográfico en horas de reserva de taller, hemos integrado la técnica de aguafuerte para complementar algunas zonas. La idea es que las líneas finas y gruesas que proporciona esta técnica contrasten con las blancas del papel de calco, siendo estas primeras utilizadas para resolver primeros planos y detalles que deseamos realzar, y las segundas para otorgar lejanía. Ambos tipos de líneas ayudan a aportar cuerpo a las manchas de aguainta y mezzotinto que suelen tender a la abstracción.

Esta última técnica aplicada a la matriz se ha tratado de hacer en diferentes fases del proceso, aunque lo habitual es al principio pues es más sencillo realizar el aguainta posteriormente. En algunos casos se ha hecho al final ya que creemos que así trazamos de forma más conveniente las líneas de aguafuerte sin excedernos, lo que acotaría y delimitaría las manchas.



Fig. 61 Detalle de *Enormes raíces nudosas se extendían a través del sendero, los árboles tenían troncos como puños apretados* (2024). Candela Hurtado.

El aguafuerte se consigue cubriendo con barniz la superficie de la plancha como en la técnica de aguatinta al azúcar. Una vez seco, realizamos los trazos con una punta roma. Esto retira el barniz por donde se dibuja. Al igual que en aguatinta, las zonas donde la matriz queda expuesta son donde ataca el ácido, siendo su progresiva acción lo que oscurece la línea al engrosarla y profundizarla.

En este TFM solo hemos podido presentar estampas finales con aguafuerte del grabado *Enormes raíces nudosas se extendían a través del sendero. Los árboles tenían troncos como puños apretados* (2024), pues a falta de disponer del laboratorio calcográfico no hemos podido realizar las pruebas de otras matrices intervenidas.

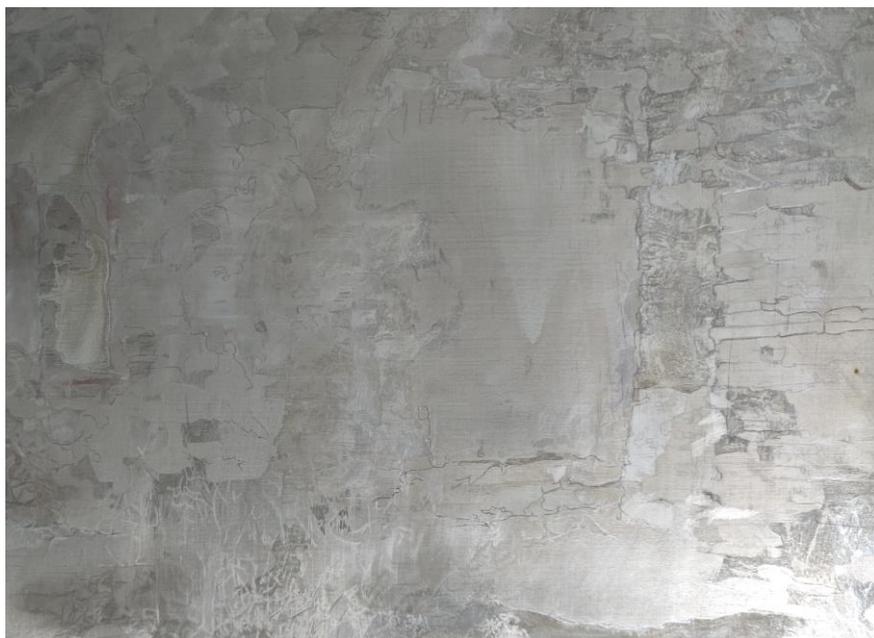


Fig. 63 Detalle de matriz en proceso, zinc 6



Fig. 62 Detalle de matriz en proceso, zinc 6

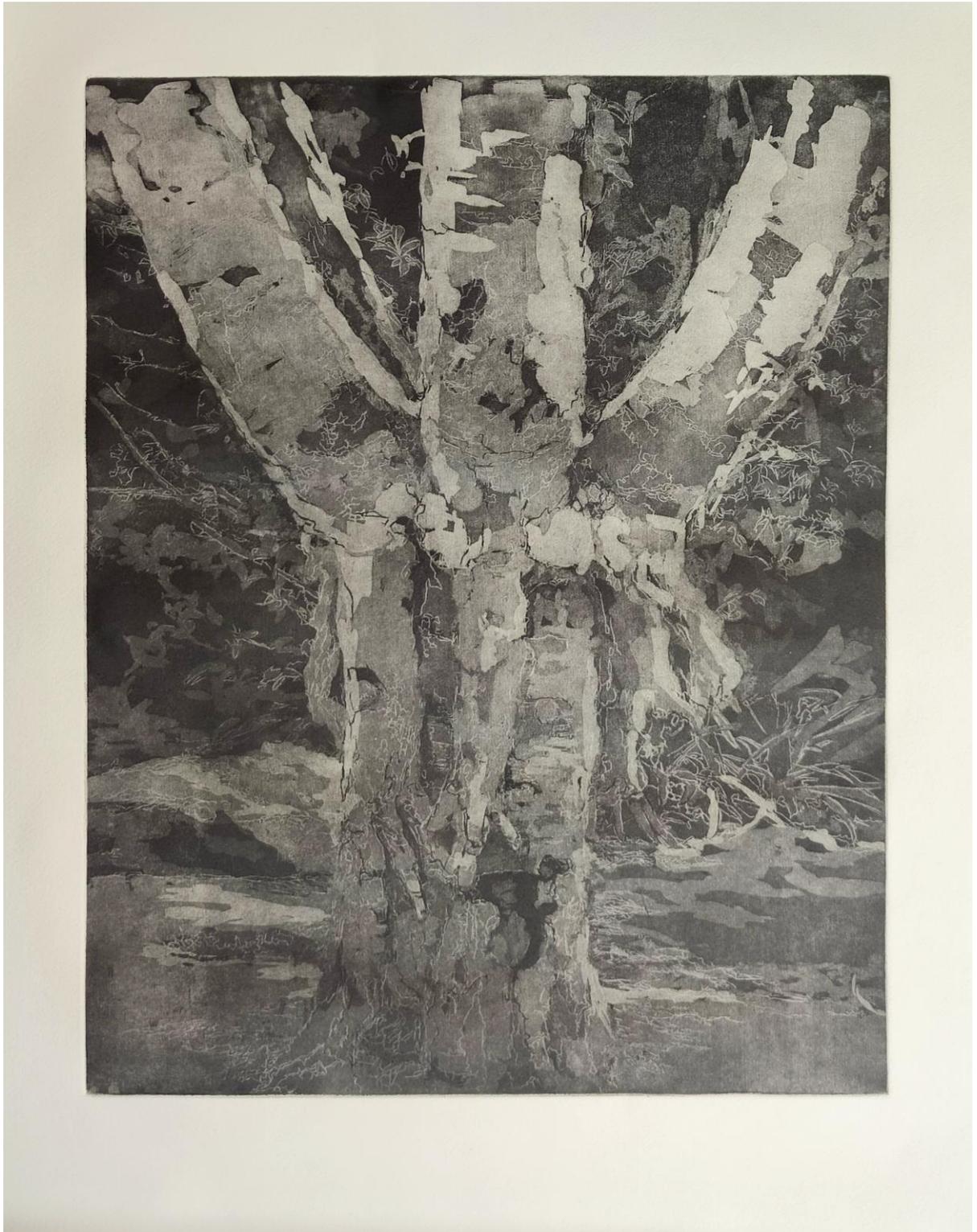


Fig. 64 Enormes raíces nudosas se extendían a través del sendero, los árboles tenían troncos como puños apretados (2024).
Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar, mezzotinto y aguafuerte en zinc, 35x50cm. Estampación en Hannemühle



Fig. 65 P.E anterior al bruñido

Fig. 66 A la luz mortecina, no era fácil divisar las palabras, (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc A3, estampación en Hannemühle



Estampación

El procedimiento de estampación se ha realizado con tinta calcográfica negra offset, aplicándola a la matriz con una rasqueta, deslizándola suavemente hasta recubrir la plancha y posteriormente retirando todo el exceso de tinta posible. Una vez retirado el exceso limpiamos suavemente con una tarlana (ya ablandada anteriormente y acomodada en forma de puño), para unificar la tinta. En nuestro caso no continuamos limpiando con papel sino dejando este efecto *entrapado*. Los biseles los limpiamos con un trapo de tela y nos aseguramos de que el reverso de la plancha no esté demasiado sucio para evitar que la tinta manche el papel fuera de la imagen de la plancha.

Una vez asegurada la presión del tórculo mediante una prueba o pasando inicialmente un papel sobre una plancha limpia para ver si registra simétricamente los bordes de la matriz, podemos comenzar a estampar. El movimiento del tórculo debe ser constante y no demasiado rápido.

A continuación colocamos la matriz encima de la pletina del tórculo, se coloca la plantilla del papel, posteriormente el acetato, y sobre este la matriz. Colocamos encima el papel sobre el cual estampamos y a su vez sobre este un papel continuo para proteger el fieltro del tórculo. Este último papel dependerá del tipo de papel empleado para la estampación, pues, si es un papel fino y endeble como el papel japonés podría registrar arrugas de aquello que lo superpone. En este caso es mejor usar un papel más grueso como la cartulina para protegerlo.

En las pruebas de estado realizadas durante el trabajo de las matrices hemos utilizado papel pop set y Hannemühle, ya humedecidos y posteriormente secados, para visualizar claramente los tonos y reservas de los grabados. Sin embargo, en las pruebas de artista y definitivas posteriores hemos utilizado otros tipos de papeles como el vegetal y kraft que permiten la pérdida o desdibujamiento de los propios grabados, siendo esto un efecto más cercano a nuestras expectativas teniendo en cuenta además todo nuestro desarrollo conceptual.

El papel kraft es ideal para este desdibujamiento y contribuye a abstraer aún más la pieza. Además, a pesar de ser un papel muy barato se mantiene en buen estado tras la estampación. A diferencia de este, el papel de poliéster sí que se ondula un poco, aunque permite unos registros interesantes por su transparencia. Esto nos parece importante destacar que en las obras pictóricas no hemos conseguido transmitir esa evanescencia de la memoria presente en el camino y sin embargo en esta técnica sí se ha visto logrado. Por otra parte, el papel japonés también nos proporciona esta transparencia y se mantiene intacto tras la estampación, además de un tacto muy suave y resistente ideal para futuros proyectos de encuadernación. Además con estos papeles hemos realizado estampas fantasmas, permitiendo así una

mayor pérdida de la imagen, produciendo series donde el grabado se desvanece progresivamente.

En cuanto a cómo admiten estos papeles las diferentes técnicas, varía. En nuestro caso, consideramos importante que estos consigan reproducir las líneas del papel de calco realizadas en la matriz. Por ello, el papel Canson Edition y otros menos rugosos como el pop set funcionan mejor que el Hannemühle, Alpha Gvarro e incluso el papel japonés para ello. En Hannemühle hemos podido sacar dichos registros algunas veces mediante la doble estampación, pero no es un procedimiento demasiado fiable. Por ello, dependiendo de los resultados, preferimos un determinado papel para cada grabado.

Algunas de las estampas han sido expuestas en el PAM!24 y pueden verse en el anexo II. Además, se exhibieron en una exposición grupal con compañeros del máster titulada *Enllaços gràfics. Cuatre perspectives en la intimitat* (2024) en la Biblioteca Joan Martorell (Marxalenes, Valencia). Las fotografías de esta exposición pueden verse en el anexo III.



Fig. 67 *No hay ni una sola esquina, o giro, o...nada. Solo sigue y sigue*, (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc, estampaciones sobre papel japonés A4.



Fig. 68 *No hay ni una sola esquina, o giro, o...nada. Solo sigue y sigue*, (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc, estampación sobre papel Kraft A4 aprox.



Fig. 69 *No sin mi poquito de temor, separé el ramaje que cubría la entrada de aquello que me pareció cueva formada por la naturaleza*, (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc, estampaciones sobre papel japonés A4.



Fig. 70 *No sin mi poquito de temor, separé el ramaje que cubría la entrada de aquello que me pareció cueva formada por la naturaleza*, (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc, estampaciones sobre papel Hannemühle.

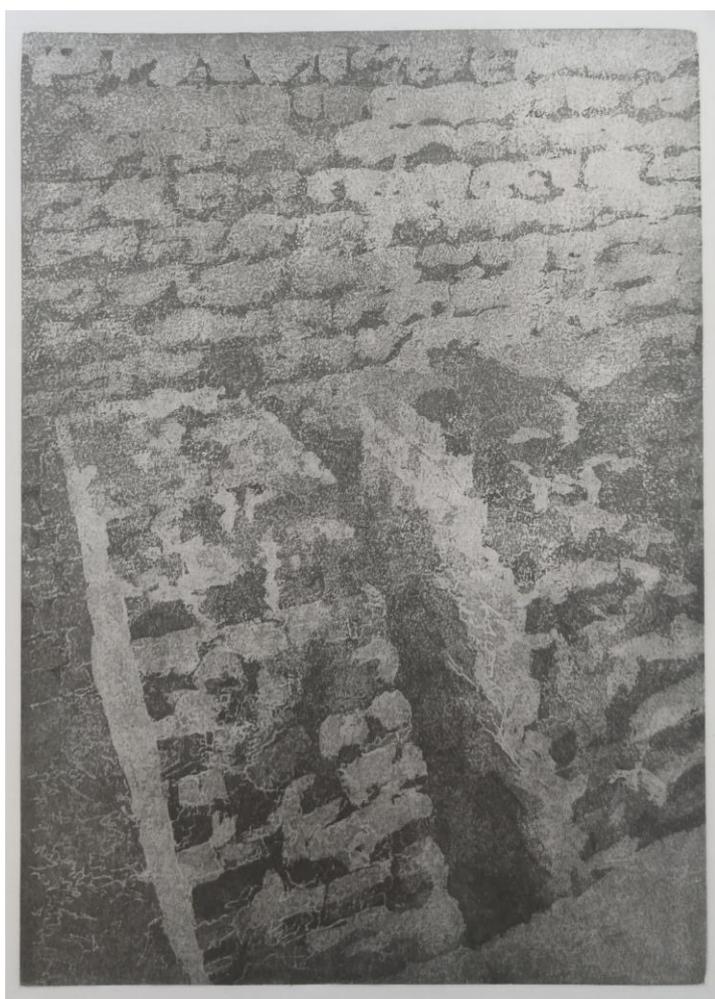
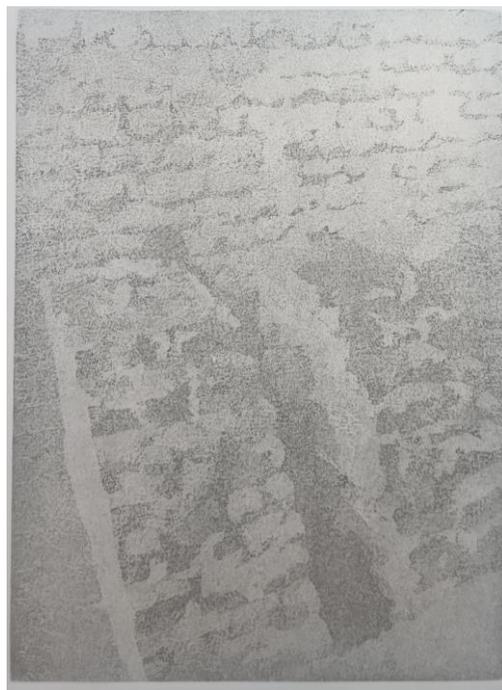
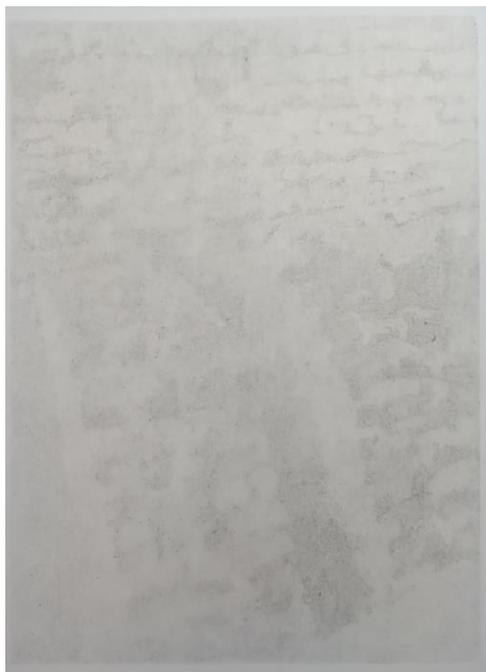


Fig. 71 *Al final de tantos desfiladeros tortuosos y angostos, desemboca en una torre* (2024). Candela Hurtado. Aguatinta en zinc, estampaciones sobre papel japonés, A4



Fig. 72 *Al final de tantos desfiladeros tortuosos y angostos, desemboca en una torre* (2024). Candela Hurtado. Aguatinta en zinc, estampación sobre papel Hannemühle.

Encantar el camino. Representación de paisajes ensoñativos a través de la pintura y la gráfica.
Candela Hurtado



Fig. 73 Había superado el linde del bosque, y ahora miraba a través de la descubierta, seca y agrietada muralla del castillo, (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc, estampación en papel japonés y Hannemühle A4 aprox.

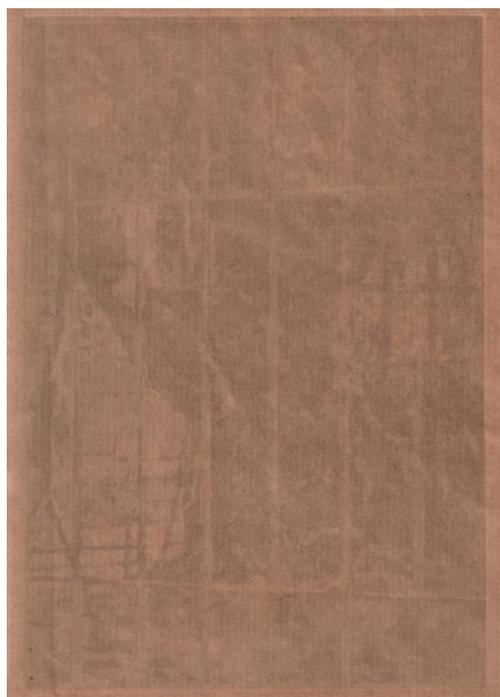


Fig. 74 *Tras el árbol, habían aparecido dos puertas* (2024). Candela Hurtado. Aguatinta y mezzotinto en zinc, estampaciones sobre papel Kraft A4.

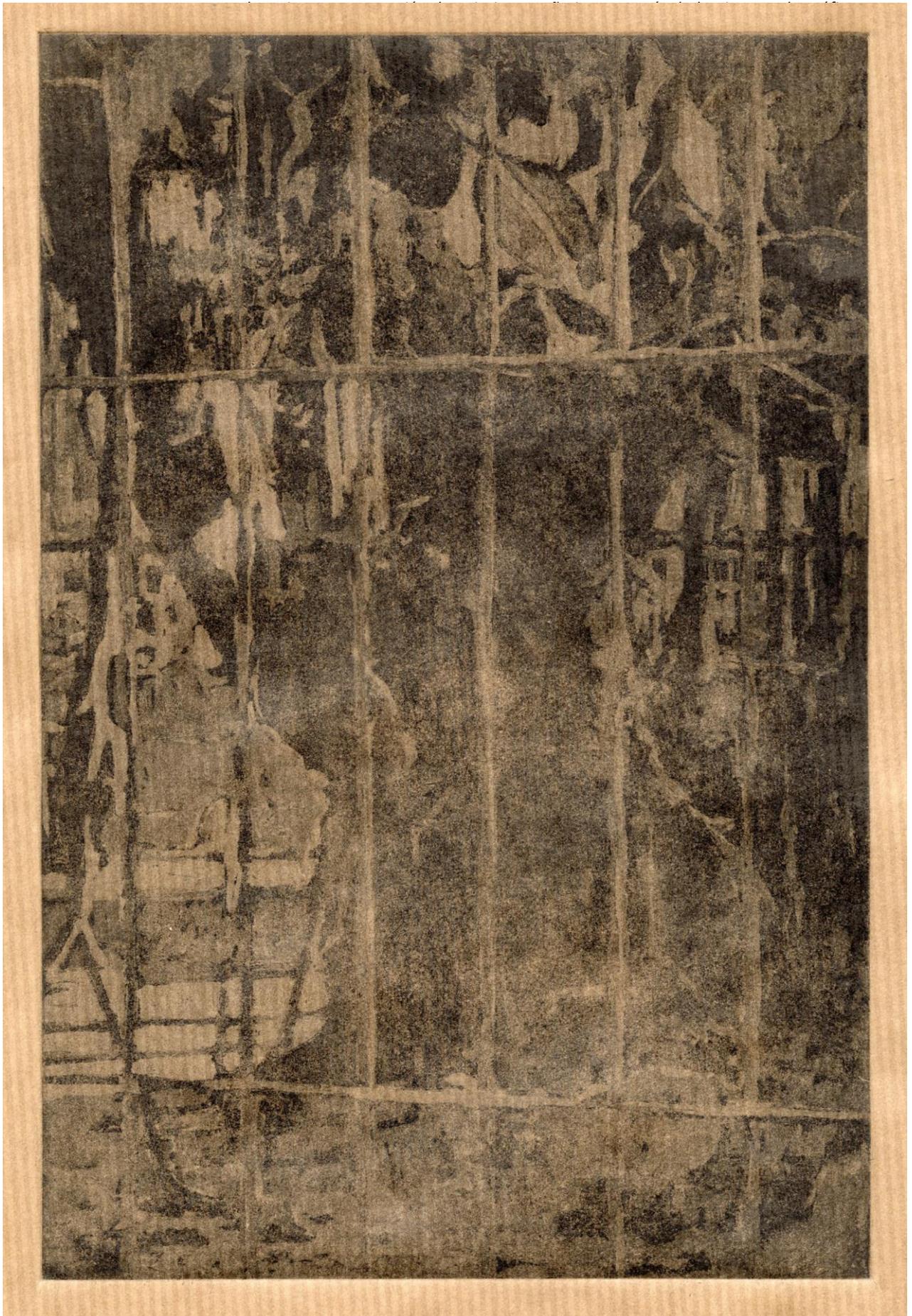


Fig. 75 *Tras el árbol, habían aparecido dos puertas* (2024). Candela Hurtado. Aguatinta y mezzotinto en zinc, estampación sobre papel Kraft A4.

Conclusiones

Una vez concluidos los objetivos que nos habíamos propuesto para este proyecto, que ha ido construyéndose en el camino, consideramos que la conclusión más relevante a la que podemos llegar es que, a nuestro entender, la hipótesis que planteamos inicialmente se cumple: el caminar como acción nos permite conjugar la realidad con la imaginación. Aunque esta es una premisa bastante amplia, creemos que es un buen punto para continuar desarrollando nuestra obra *paisajes ensoñativos*, pues en este trabajo hemos hablado de un caminar concreto de entretantos que podemos desarrollar en un futuro.

En cuanto a cómo hemos trasladado nuestros intereses teóricos y la narrativa planteada a la obra práctica, creemos que los resultados que hemos conseguido han sido variados en cuanto al grado y al carácter contemplativo en cada obra. El proceso de evolución del proyecto ha sido progresivo, desarrollando paralelamente la parte práctica y el trabajo escrito. Por ello, creemos que nuestra forma de plantear los paisajes ha ido evolucionando según dicho avance. Si bien es hacia el final cuando hemos logrado una mayor homogeneidad en nuestra línea de trabajo, no desechamos las obras anteriores ni aquellas que resultan más dispares, pues es en la diferencia de estas, donde consideramos que se ve precisamente la cuestión sobre la mirada contemplativa y sus diferentes niveles de fabulación.

Sobre las dificultades técnicas, debemos recalcar su importancia para nuestra evolución, gracias al ensayo error. Por otra parte, también es importante destacar el uso del laboratorio de gráfica en el que nos hemos familiarizado con la maquinaria y nos ha posibilitado la realización de la obra calcográfica. Aunque nos hubiera gustado realizar más grabados, estamos satisfechos con los resultados.

Finalmente, en cuanto a nuestras impresiones personales, estamos orgullosos de nuestro proyecto, sobre todo porque nos ha permitido vencer nuestra dificultad a la hora de escribir. Además, creemos que hemos logrado los objetivos planteados y trasladado correctamente el marco teórico y nuestra *mirada* a la parte práctica.

Este trabajo que tanto remite a la interioridad es una proyección introspectiva de como sentimos la vida, encubierta y velada, con múltiples imágenes poéticas que hemos ido argumentando a través de diferentes autores como Le Breton e incluso por medio de *Dentro del laberinto* (1986). Esta película puede que no sea un referente habitual en este tipo de proyectos, pero nos parece obligatorio exponer por su peso en el desarrollo de nuestra vida. Este contraste entre autores teóricos, literarios y cinematográficos nos ha desvelado un interés por el estudio fenomenológico, sobre la búsqueda de imágenes dentro de otras imágenes que trataremos de seguir investigando para la realización de futuros proyectos y consolidar de un lenguaje plástico personal.

Bibliografía

Libros

BACHELARD, G., & Champourcin, E. de. (2020). *La poética del espacio* (M. Á. Palma Benítez, Ed.; Tercera edición). Fondo de Cultura Económica.

BARTHES, R. (2005). *Mitologías* (4ª ed.). Siglo XXI de España.

BÉCQUER, G. A., & Izquierdo, P. (1988). *Leyendas*. Cátedra.

BOLLNOW, O. F., Ors, V. d\', & López de Asiain, J. (2014). *Hombre y espacio* (Primera edición). Carro de Hieno.

BOWRA, C. M. (1972), p.28. *La imaginacion romantica*. Taurus.

BURKE, E., Balaguer, G. M., & Férez, L. J. A. (2014). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1.a ed.). Alianza. Universitario.

GOVINDA, L. A., *El camino de las nubes blancas: un peregrino budista en el Tibet*, trad. De María Victoria de Andrés, Eyras, Madrid 1981.

GROS, F. (2015). *Andar: una filosofía*. (2ª ed.). Taurus.

HAN, B.-C., & Ciria, A. (2017). *La salvación de lo bello*. Herder.

LE BRETON, D., & Castignani, H. (2015). *Elogio del caminar* (3rd, 8ª ed. ed.). Siruela.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Biblioteca Nueva.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2017). *La montaña y el arte: miradas desde la pintura, la música y la literatura* (2ª ed.). Fórcola.

PRETE, A. (2010). *Tratado de la lejanía*. Pre-Textos.

SMITH, A.C.H., (1985). *Dentro del laberinto*.

TANIZAKI, J. (1933). *El elogio de la sombra*. Ed.Siruela

TRÍAS, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro* (ed. act.). Debolsillo.

ZUMTHOR, P. (1994). *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Cátedra.

Artículos

ALBA, T. (2020). *La atracción por lo siniestro: del'horror plácido'al'más allá del principio de placer'*. *Tropelías*, 2020, num. 34, p. 8-31.

HERNÁNDEZ, P. C. *La representación las ruinas medievales en la pintura romántica: algunas claves discursivas, estéticas e imaginarias* (s. XIX). *Revista Círculo Cromático/ISSN*, 2019(02), 47.

Tesis y estudio crítico

AGOST PÉREZ, B. (2017). *Entre ruinas. Pintura mural en espacios abandonados.*

MARTÍNEZ PEÑARROJA, L. (2011). *El paisaje: el Romanticismo como búsqueda de lo sobrenatural, de lo trascendental, de la divinidad en la naturaleza.*

RAMÍREZ VILLAGRASA, A. (2018). *POÉTICAS DE LA CONTEMPLACIÓN: una aproximación pictórica a la niebla.*

SALES, E. J., (2010). *Los libros de caballerías por dentro*

TEIRA MUÑIZ, I. (2012). *El deseo de atravesar el paisaje.*

Recursos web

FILMISNOW MOVIE BLOOPERS & EXTRAS (2022). *LABYRINTH (1986) | Behind the scenes of Jennifer Conney Fantasy Cult Movie (Part 1)* [Archivo de video]. Consultado (27/06/2024). Disponible:

https://youtu.be/LOnno1adgzY?si=Yl_44fPaaBlbzb11

U-TAD (2022, 21 de septiembre). *¿Qué es la CGI en el cine?* Descubre su historia. Consultado (10/05/2024). Disponible: <https://u-tad.com/que-es-la-cgi-en-el-cine/>

Recursos audiovisuales

HENSON, J. (director). (1986) *Dentro del laberinto*. [Película]. Asociados Henson, Inc. Lucasfilm Ltd.

JACKSON, P. (2002) *El señor de los anillos: las dos torres*. [Película]. Películas WingNut de New Line Cinema

PETERSEN, W. (1984). *La historia interminable*. [Película] Bernd Eichinger, Dieter Geissler, Bernd Schaefers.

Índice de imágenes

Fig. 1 La historia interminable (1984). Wolfgang Petersen.....	25
Fig. 2 La piedra. Franz Steinfeld (1787-1868). Óleo sobre lienzo, 41,5 x 57cm	28
Fig. 3 Amanecer en el Riesengebirge, (1810-1811). C. D. Friedrcih.....	29
Fig. 4 Las ruinas de Eldena, (1825). C. D. Friedrcih.	29
Fig. 5 Paisaje (1890-1900). Agustín Riacho. Óleo sobre lienzo, 70x125cm.....	30
Fig. 6 Dentro del laberinto (1986). Jim Henson	33
Fig. 7 Relatividad (1953). M.C. Escher.....	41
Fig. 8 Dentro del laberinto (1986). Jim Henson	41
Fig. 9 <i>El señor de los anillos: las dos torres</i> (2002). Peter Jackson	42
Fig. 10 Dentro del laberinto (1986). Jim Henson	42
Fig. 11 <i>Abadía en el robledal</i> (1809). Caspar David Friedrich. Óleo, 110,4 cm x 171 cm.....	42
Fig. 12 <i>Castillo de Kilgarren, Pembrokeshire, (1778-1779)</i>	42
Fig. 13 Dentro del laberinto (1986). Jim Henson	43
Fig. 14 Anochecer. Modest Urgell (1839-1919)	43
Fig. 15 Dentro del laberinto (1986). Jim Henson	44
Fig. 16 <i>Paisaje fluvial con el bautismo de Cristo</i> . Joachim Patinir. Óleo sobre tabla, 17,8x23,2cm45	
Fig. 17 Detalle de <i>Bautismo de Cristo</i> (1515). Joachim Patinir.....	45
Fig. 18 Paisaje con San Jerónimo, (1515). Joachim Patinir. Óleo sobre tabla, 74x91cm	46
Fig. 19 <i>Los Elefantes de Pollença,</i>	46
Fig. 20 <i>Estrecho de Bóquer después de la lluvia.</i> (1952).	46
Fig. 21 <i>La montaña de Sainte-Victoire, vista desde desde Bibémus</i> (1898-1900). Paul Cézanne	47
Fig. 22 Caída de una avalancha en los Grisones (1810).	47
Fig. 23 <i>Montserrat</i> (1938). Anglada Camarasa. Óleo sobre lienzo, 82x82cm	47
Fig. 24 <i>Paisaje de un valle en los alrededores de</i>	48
Fig. 25 <i>Paisaje con cielo rosa</i> . Juan Francés Gandía.....	48
Fig. 26 Detalle de Hendiduras, cuevas, bosques titánicos, con formas que ningún hombre puede descubrir, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4.....	50
Fig. 27 Hendiduras, cuevas, bosques titánicos, con formas que ningún hombre puede descubrir, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4	51
Fig. 28 <i>Pasillos que giraban, volvían y se enroscaban. Portales que conducían a portales que conducían a portales,</i> (2024).	52
Fig. 29 Se extendió la horrible sombra sobre sus faces pálidas, y la desolación se hizo más honda, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4	53
Fig. 30 <i>Su alrededor se revestía de formas quiméricas y horribles; todo era tinieblas o luz dudosa,</i> (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tabla A4.....	54
Fig. 31 Golpeó su puño contra la puerta, como si esperase que esta se ablandara ante su frustración, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm, A4	55
Fig. 32 <i>Caminaba a través de cuevas múltiples conectadas por una red de galerías, las puertas de sus celdas suelen estar a menudo encadenadas,</i>	56
Fig. 33 Una poderosa masa de ladrillos, sucia y oscura, pero que se extiende cuanto el ojo abarca, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4	57
Fig. 34 Dentro del laberinto (1986). Jim Henson	58

Fig. 35 Una poderosa masa de ladrillos, sucia y oscura, pero que se extiende cuanto el ojo abarca (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tabla A4	58
Fig. 36 Presa de un gran ensueño en una soledad absoluta, pero una soledad con un inmenso horizonte y una amplia luz difusa, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre lienzo 100x80cm.....	59
Fig. 37 Proceso de pintar sobre imprimación a color en la obra La sombra de sus copas podía llevar al caminante del ensueño a la muerte (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm.....	60
Fig. 38 Detalle de <i>El agua enmudeció por algunos instantes, y no sonaba sino como agua que se rompe entre peñas</i> (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm.....	61
Fig. 39 <i>El agua enmudeció por algunos instantes, y no sonaba sino como agua que se rompe entre peñas</i> (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm	62
Fig. 40 Detalle de La sombra de sus copas podía llevar al caminante del ensueño a la muerte (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm	63
Fig. 41 La sombra de sus copas podía llevar al caminante del ensueño a la muerte (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm	64
Fig. 42 Detalle de No harán falta barreras ni puertas de hierro: dará miedo entrar (2024)Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm	65
Fig. 43 No harán falta barreras ni puertas de hierro: dará miedo entrar (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm	66
Fig. 44 Detalle de A través de innumerables peligros y fatigas (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm	67
Fig. 45 A través de innumerables peligros y fatigas (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm	68
Fig. 46 Exposición libre en la T4 (2024).....	69
Fig. 47 Detalle de <i>Entonces soñaremos con azulados lejos</i> (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm	70
Fig. 48 Entonces soñaremos con azulados lejos (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre tela 145x115cm	71
Fig. 49 Una espléndida nube luminosa que envuelve la Tierra, (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4.	72
Fig. 50 <i>Mi alma tuvo una buena siembra y yo crecí /Nutrido al mismo tiempo por la belleza y el temor,</i> (2024). Candela Hurtado. Óleo sobre dm A4.	73
Fig. 51 <i>Castillo en ruinas</i> , (1800). J. M. William Turner. Aguatinta y aguafuerte en cobre, papel 33x35,5cm	74
Fig. 52 <i>El castillo de Corfe</i> , (1814) J. M. William Turner.....	74
Fig. 53 Foto del proceso de calco	77
Fig. 54 Resultado de las líneas del papel de calco sobre la matriz.....	77
Fig. 55 Resultado de la matriz tras la mordida, manchas del aguatinta y líneas claras generadas por el papel de calco.....	77
Fig. 56 Detalle de Había superado el linde del bosque, y ahora miraba a través de la descubierta, seca y agrietada muralla del castillo, (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc, estampación en papel japonés y Hannemühle.....	78
Fig. 57 P.E	79
Fig. 58 Inmensas rocas sostenían su andar, su presencia es la primera eternidad que se evidencia al caminante, (2024)	79
Fig. 59	80

Fig. 60	80
Fig. 61 Detalle de Enormes raíces nudosas se extendían a través del sendero, los árboles tenían troncos como puños apretados (2024). Candela Hurtado.....	81
Fig. 62 Detalle de matriz en proceso, zinc 60x35cm	82
Fig. 63 Detalle de matriz en proceso, zinc 60x35cm	82
Fig. 64 Enormes raíces nudosas se extendían a través del sendero, los árboles tenían troncos como puños apretados (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar, mezzotinto y aguafuerte en zinc, 35x50cm. Estampación en Hannemühle	83
Fig. 65 P.E anterior al bruñido.....	84
Fig. 66 A la luz mortecina, no era fácil divisar las palabras, (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc A3, estampación en Hannemühle.....	84
Fig. 67 <i>No hay ni una sola esquina, o giro, o...nada. Solo sigue y sigue,</i> (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc, estampaciones sobre papel japonés A4.	86
Fig. 68 <i>No hay ni una sola esquina, o giro, o...nada. Solo sigue y sigue,</i> (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc, estampación sobre papel Kraft A4 aprox.	87
Fig. 69 <i>No sin mi poquito de temor, separé el ramaje que cubría la entrada de aquello que me pareció cueva formada por la naturaleza,</i> (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc, estampaciones sobre papel japonés A4.	88
Fig. 70 <i>No sin mi poquito de temor, separé el ramaje que cubría la entrada de aquello que me pareció cueva formada por la naturaleza,</i> (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc, estampaciones sobre papel Hannemühle.....	89
Fig. 71 <i>Al final de tantos desfiladeros tortuosos y angostos, desemboca en una torre</i> (2024). Candela Hurtado. Aguatinta en zinc, estampaciones sobre papel japonés, A4.....	90
Fig. 72 <i>Al final de tantos desfiladeros tortuosos y angostos, desemboca en una torre</i> (2024). Candela Hurtado. Aguatinta en zinc, estampación sobre papel Hannemühle.	91
Fig. 73 Había superado el linde del bosque, y ahora miraba a través de la descubierta, seca y agrietada muralla del castillo, (2024). Candela Hurtado. Aguatinta, aguatinta al azúcar y mezzotinto en zinc, estampación en papel japonés y Hannemühle A4 aprox.....	92
Fig. 74 <i>Tras el árbol, habían aparecido dos puertas</i> (2024). Candela Hurtado. Aguatinta y mezzotinto en zinc, estampaciones sobre papel Kraft A4.	93
Fig. 75 <i>Tras el árbol, habían aparecido dos puertas</i> (2024). Candela Hurtado. Aguatinta y mezzotinto en zinc, estampación sobre papel Kraft A4.....	94

Anexo I ODS: objetivo de desarrollo sostenible, Agenda 2030

ANEXO I.
RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE
DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				
ODS 2. Hambre cero.				
ODS 3. Salud y bienestar.				
ODS 4. Educación de calidad.				
ODS 5. Igualdad de género.				
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.				
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				
ODS 10. Reducción de las desigualdades.				
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				
ODS 12. Producción y consumo responsables.				
ODS 13. Acción por el clima.				
ODS 14. Vida submarina.				
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.				
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.				

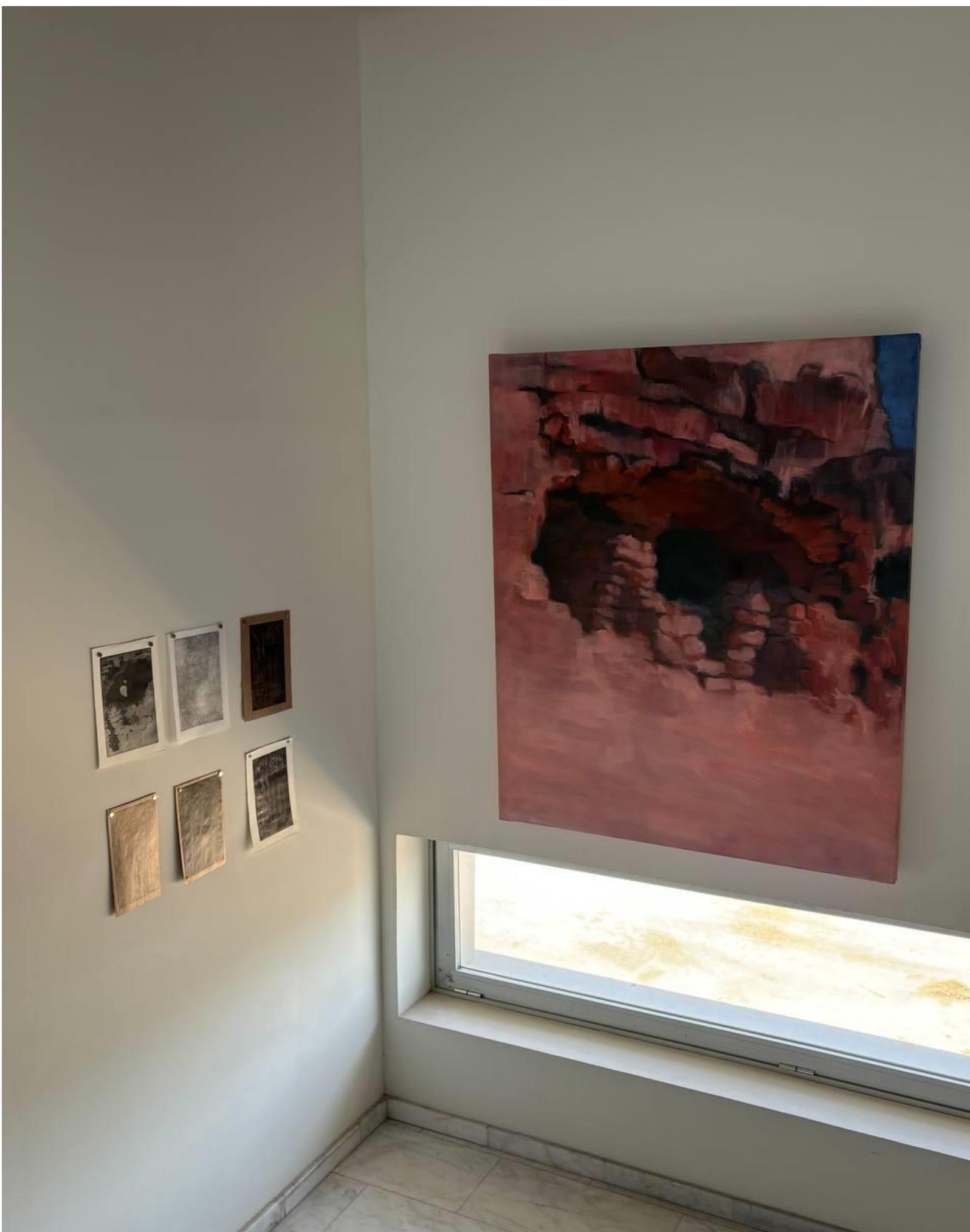
Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

Anexo II exposición en el PAM!24









Anexo III exposición Enllaços gràfics: cuatro perspectivas en la intimitat (2024)

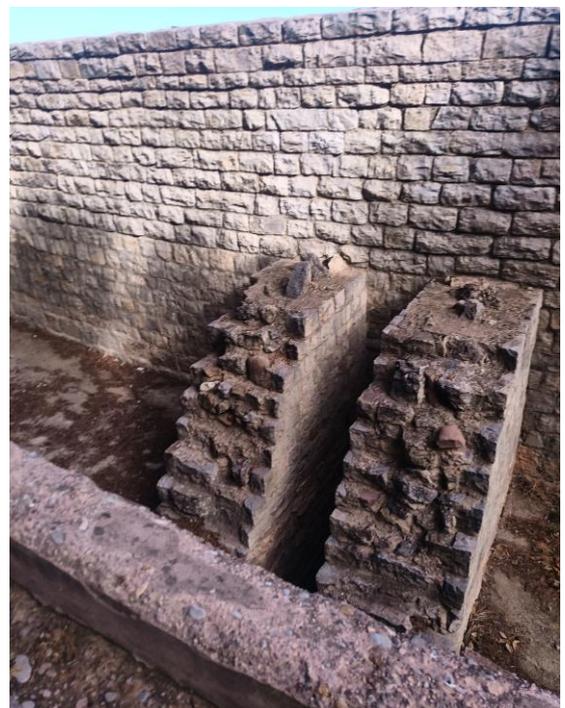






The
and
G
A

Anexo IV algunas referencias fotográficas



Encantar el camino. Representación de paisajes ensoñativos a través de la pintura y la gráfica.
Candela Hurtado

