

# TFG

---

## TRÍPTICO DE BESTIAS Y CABALLEROS

**Presentado por: Álvaro Javier Gómez-Pantoja Mateache**  
**Tutor: Rafael Sánchez-Carralero Carabias**

**Facultad de Belles Arts de San Carlos**  
**Grado en Bellas Artes**  
**Curso 2017-2018**



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El trabajo consiste en un tríptico pictórico compuesto por tres piezas de madera, una central y dos laterales que a su vez funcionan como puertas, que se inspira en las composiciones tripartitas de los primitivos flamencos utilizadas por artistas como *El Bosco*. La temática trata sobre la iconografía de bestias y caballeros, en un escenario bélico de carácter surrealista, representado con recursos compositivos basados en la geometría de formas.

Palabras Clave: Tríptico, Pintura, Tintas Planas, Escultura, Mueble, Marco, Madera, Gótico.

## ABSTRACT AND KEY WORDS

The work consists of a pictorial triptych composed of three pieces of wood, one central and two lateral ones that function as doors, which is inspired by the tripartite compositions of primitive flamencos used by artists such as El Bosco. The theme deals with the iconography of beasts and knights, in a surrealist war scenario, represented with compositional resources based on the geometry of forms

Key words: Triptych, Painting, Flat Inks, Sculpture, Furniture, Frame, Wood, Gothic.

## ÍNDICE

### 1. INTRODUCCIÓN

### 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 3. CONTEXTUALIZACIÓN Y REFERENTES

#### 3.1. Arte románico

3.1.1 Estética primitiva

3.1.2 Temática religiosa medieval

#### 3.2. Arte gótico

3.2.1 Los retablos del gótico

3.2.2 El Bosco

#### 3.3. Mobiliario renacentista

#### 3.4. Pablo Picasso

#### 3.5. Piet Mondrian

#### 3.6. Joaquín Torres García

### 4. ASPECTOS CONCEPTUALES

#### 4.1. Magia y simbolismo

#### 4.2. Los colores planos

#### 4.3. La línea oscura como elemento delimitador

#### 4.4. La composición

#### 4.5. La cuestión del marco

#### 4.6. La obra de arte como mueble

### 5. PROCESO DE TRABAJO

#### 5.1. Temática y composición en *Bestias y caballeros*

#### 5.2. Materiales empleados

#### 5.3. Estructura y soporte

#### 5.4. El color y la línea

#### 5.5. Marquetería

### 6. IMÁGENES DE LA OBRA

### 7. CONCLUSIONES

### 8. BIBLIOGRAFÍA

## 1. INTRODUCCIÓN

El trabajo consiste en un tríptico pictórico compuesto por tres piezas de madera, una central y dos laterales, unidas entre ellas con bisagras. Los paneles laterales funcionan también como puertas, pudiendo quedar el tríptico abierto o cerrado. Trata de asemejarse a las composiciones tripartitas de los retablos del gótico. La parte central y las laterales están pintadas con una determinada composición figurativa basada en la geometría de las formas, con temática de origen medieval y recursos pictóricos tanto históricos como contemporáneos. Las tapas por su parte exterior están ornamentadas en madera con una composición volumétrica estructurada por planos de diferentes figuras que hacen referencia a una temática de fantasía. Esta composición está formada por chapas de marquetería, recortadas y encoladas, superpuestas unas sobre las otras creando un relieve.

El proyecto está directamente relacionado con mi asistencia a la asignatura de “Estética y Política” del Grado en Bellas Artes, donde comencé a reflexionar acerca de cuestiones referentes a la historia del arte en cuanto a la estrecha relación entre las manifestaciones artísticas y la forma de comprender la realidad. Durante esta asignatura desarrollé un gran interés por el arte románico y empecé a interesarme por la deriva artística desde esta época en concreto, prestando mayor atención al arte gótico y renacentista, especialmente al género pictórico. No obstante, anteriormente mi interés estaba más enfocado hacia el cubismo y las abstracciones de principios del siglo XX, los cuales tienen también una gran influencia en el trabajo del proyecto. Debido a los estímulos e inquietudes experimentados, generados por el conocimiento tanto de nuevos aspectos teóricos como de nuevos referentes plásticos, me decidí a enfocar mi trabajo de fin de grado en una obra que recogiera de alguna manera todas estas reflexiones, casándolas al mismo tiempo con mi interés por la pintura a nivel práctico.

En la estructura de la memoria, en primer lugar se exponen los objetivos y la metodología del trabajo con el fin de detallar cuáles son las principales razones de la orientación específica del proyecto. A continuación se abarcará la contextualización de los aspectos de la obra desarrollada, reflexionando sobre movimientos artísticos y autores que han constituido una importante influencia en mi trabajo. A nivel conceptual, se expondrán aspectos formales de la pintura que encuentro relevantes en el arte de la Edad Media y de las vanguardias de principios del siglo XX, así como diversas cuestiones teóricas importantes para el desarrollo del proyecto, como la simbología y la temática referencial religiosa de la época medieval, la importancia del marco como

elemento seccionador de la realidad y su influencia en la concepción de la pintura, cuestiones formales de algunos movimientos vanguardistas de principios del siglo XX o aspectos relacionados con las cualidades artísticas del mueble. En el siguiente apartado, se describirá el desarrollo del tríptico a nivel técnico y práctico, mostrando posteriormente las imágenes con el resultado final del mismo. Por último se exponen las conclusiones del trabajo y la bibliografía utilizada.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

A continuación se exponen los principales objetivos del trabajo:

**Elaborar** un proyecto como resultado de un proceso meditado con el objetivo llevar a cabo un trabajo teórico y práctico que recoja conceptos de interés sobre el mismo.

**Estudiar y reflexionar** sobre una serie de conceptos relacionados con la temática escogida, que ayuden a resolver cuestiones relativas al origen y elaboración del proyecto.

**Integrar** en la obra aspectos de carácter simbólico y conceptual que aluden al arte medieval, procurando que la obra se pueda apreciar desde una perspectiva plástica, como pintura y como mueble artesanal.

**Utilizar** los procedimientos técnicos adecuados y dedicar el tiempo necesario para tratar de obtener los resultados esperados, intentando conseguir la mayor calidad del proyecto dentro de lo posible.

**Documentar** la metodología utilizada durante la creación de la obra con la finalidad de informar sobre los diferentes procesos llevados a cabo.

**Compartir** mi experiencia durante el proceso de producción del trabajo, tratando de explicar su motivación y su razón de ser.

**Profundizar** a nivel teórico y práctico en aspectos de mi trabajo para aprender a manejarlos con mayor facilidad, con el fin de poder ir mejorando en la creación de futuros proyectos.

En cuanto a la metodología, la constancia y la correcta gestión del tiempo han jugado el papel principal. En unos inicios se establecieron las bases teóricas y temáticas necesarias para abordar el proyecto. Posteriormente se ha ido profundizado sobre los aspectos conceptuales y el proceso práctico, desarrollando paralelamente la memoria hasta su finalización. El trabajo fue enfocado en un primer momento desde posiciones principalmente estéticas y como consecuencia de su desarrollo se ha visto enriquecido a nivel teórico tanto en la práctica como en la memoria del trabajo.

El proceso de idear las bases del proyecto y elaborar los primeros estudios tuvo lugar durante varios meses, debido a la complejidad técnica que para mí suponía. Una vez se estableció cuál sería el proceso a seguir, durante su elaboración práctica seguí paso a paso las distintas etapas del proyecto. Durante el desarrollo del trabajo práctico se fue dedicando tiempo paralelamente a elaborar la memoria, haciendo que la obra fuera sufriendo algunas transformaciones a raíz de la aparición de nuevas inquietudes y el conocimientos de nuevos aspectos conceptuales.

### 3. CONTEXTUALIZACIÓN Y REFERENTES

A continuación se llevará a cabo la contextualización y los referentes, exponiendo diferentes épocas y autores que han sido una referencia e influencia artística importante en la elaboración del proyecto.

En primer lugar se describirán algunos aspectos relevantes de un periodo histórico que comprende desde el siglo XI al XVI. En este período quedan comprendidos tres de los movimientos artísticos más relevantes de la historia del arte en Europa: el arte románico, desde principios del siglo XI, el arte gótico desde mediados del siglo XII y el arte renacentista de los siglos XV y XVI. El tratamiento de esta temática se enfoca especialmente en obras pictóricas de este período, incidiendo del mismo modo en algunas de las características de la escultura y la arquitectura que se consideran de importancia.

Posteriormente se abordarán algunos de los movimientos más relevantes de las vanguardias de principios del siglo XX, concretamente el cubismo y el neoplasticismo, incidiendo específicamente en sus dos autores más significativos respectivamente, Pablo Picasso y Piet Mondrian, así como en el universalismo constructivo de los años cuarenta de Joaquín Torres García. Con estos referentes artísticos se ha realizado un salto temporal de unos tres siglos desde el renacimiento. La razón no tiene más explicación que mi interés estético por los movimientos descritos, siendo los que verdaderamente han ejercido la mayor influencia sobre el desarrollo del proyecto.





Fig.1 Anónimo: Detalle ábside de la iglesia parroquial de Santa María de Taüll, Cataluña, Siglo XII, Pintura al fresco, 600 x 280 x 140 cm,



Fig.2 Anónimo: Detalle *Lucha entre David y Goliat*, Siglo XII, Pintura al fresco, Museo de Arte de Cataluña, Barcelona

### 3.1 ARTE ROMÁNICO

En el arte de esta época no podemos establecer una diferenciación categórica en cuanto a la pintura, la escultura y la arquitectura, puesto que todas estas conviven en armonía formando parte de una misma obra. Normalmente tienen lugar en las cuatro edificaciones clásicas por excelencia de este período: iglesias, abadías, monasterios y catedrales. Sin embargo, ya que el trabajo tiene un componente principalmente pictórico y escultórico se hará mayor hincapié en estas disciplinas. Sobre estas existen dos aspectos diferenciados que han sido de gran influencia, por un lado la pintura y escultura del románico a nivel formal y por otro la temática específica recurrente en estas manifestaciones.

#### 3.1.1 Estética primitiva

En ocasiones se puede identificar la estética de este período con un arte simplista, puesto que no se contemplan algunas cuestiones que podrían considerarse de especial relevancia desde una visión clásica, como puede ser la intención de crear una ilusión de volumen en las figuras representadas o nociones complejas de perspectiva, proporción y realismo. Pero nos encontramos ante un período artístico único, de gran riqueza y originalidad.

Se trataba de un momento de la historia en el que los niveles de tecnicismo o la búsqueda obsesiva de representar fielmente la realidad, no eran contemplados como en otras épocas posteriores. En general, esta estética responde a una apariencia desinteresada en la creación ilusoria de tridimensionalidad. Las escenas que podemos observar en las pinturas del románico nos muestran figuras que se relacionan con el fondo obviando en gran medida la perspectiva y la profundidad. Los elementos quedan recortados por los contornos, en ocasiones delineando los mismos, lo que propicia una estética primitiva. Son estos aspectos los que encuentro más interesantes y han sido referentes en la realización del trabajo.



Fig.3 Anónimo: *Balduino de Tost*, 1220, Temple sobre madera, 176,5 x 161 x 9,5 cm, Museo Episcopal de Vic, Barcelona

### 3.1.2 Temática religiosa medieval

Durante la edad media la temática recurrente en las obras artísticas y su correspondiente simbolismo se encontraban estrechamente relacionados con la religión cristiana. El arte era utilizado como medio de difusión de las sagradas escrituras con el objetivo de captar fieles y ensalzar la figura de Cristo. En las representaciones del período románico se establece una orientación monotemática hacia la figura de Dios, representación del bien y la bondad, conceptos de especial significación en la deriva de la estética medieval. Como decía Tatarkiewicz:

“En la Edad Media el concepto de lo bello era asociado con el concepto del bien, prevaleciendo la opinión de que lo bello y el bien solo difieren conceptualmente: todas las cosas bellas son buenas y todas las buenas bellas.”<sup>1</sup>

En la pintura y escultura del románico existe un interés recurrente por enfatizar la dualidad entre aquello positivo o bueno -relacionado con Dios, el cielo y lo divino- y aquello negativo o malo -relacionado con demonios, el infierno y el pecado-. En primer lugar encontramos representaciones explícitas de la divinidad cristiana, como pueden ser retratos antropomórficos, tanto de Dios padre como de Jesucristo, este último normalmente representado como *Cristo Pantocrátor* o en la cruz. Por otro lado existen imágenes de Dios no explícitas en las que se representa como una mano saliendo del cielo, un crismón, un cordero u otras representaciones *teriomórficas*, como un pez o un león. Lo maligno e infernal también es incorporado en las manifestaciones románicas, normalmente encarnado por demonios y seres del inframundo de aspecto antropomórfico o de bestia salvaje. Las escenas narrativas de índole histórica o religiosa también tienen especial importancia en este período. En ellas profetas, evangelistas, caballeros, ángeles, demonios y otras criaturas son representados con la finalidad de relatar un suceso a los fieles del lugar. El historiador Joaquín Yarza Luaces hace así referencia a la dualidad simbólica en el arte medieval:

“Se debate en el beligerante dualismo del bien y el mal, para representar al segundo como monstruo. Y el monstruo es un producto de la imaginación.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> TATARKIEWICZ, W. (1989). *Historia de la estética II*. Ediciones Akal. Pág. 300.

<sup>2</sup> YARZA LUACES, J. (1987). *Formas artísticas de lo imaginario*. Universidad de Michigan. Anthropos. Pág. 18.



Fig.4 Maestro de Soriguerola: Detalle de frontal de altar de *San Miguel de Soriguerola*, Siglo XIII, temple sobre tabla, 96,3 x 234,5 x 7,5 cm, Museo Nacional de Arte de Cataluña



Fig.5 Anónimo: Detalle capitel de *San Pere de Vic*, Siglo XIII, Cataluña

Todas estas representaciones y personajes han influenciado considerablemente el proyecto, y son utilizados en la temática del trabajo haciendo referencia al conflicto entre lo divino y lo pecaminoso, tan recurrente en el período románico y en los siglos posteriores. En estas manifestaciones se pueden encontrar muestras de la dualidad simbólica prestando atención al amplio bestiario que solían utilizar los artistas del románico, donde existen todo tipo de criaturas, tanto reales como imaginarias. Las aves y el león, por ejemplo, se utilizaban como elementos de signo positivo, mientras que otros seres, como el mono, la serpiente y la cabra eran símbolos malignos que representaban el pecado. En las edificaciones de esta época encontramos también elementos de aspecto vegetal y geométrico con finalidad decorativa, en los cuales los números y las repeticiones estaban estrechamente relacionados con simbología religiosa.

## 3.2 ARTE GÓTICO

Durante el siglo XII surge el arte gótico en Europa,. A raíz de esta transformación artística los espacios arquitectónicos adquieren mayores dimensiones, y como consecuencia las fachadas interiores de iglesias y catedrales experimentan cambios notables a nivel ornamental, con la aparición de vidrieras y pinturas al fresco. Uno de estos cambios fue la realización de retablos a partir del siglo XIII como resultado de una gran demanda artística por parte de nobles y clérigos, lo cual evidenciaba el auge de la religión cristiana.



Fig.6 Bonaventura Berlinghieri: Retablo *San Francisco y escenas de su vida*, 1235, Iglesia de San Francisco, Pescia

### 3.2.1 Los retablos del gótico

Durante los primeros años el retablo era un objeto decorativo de aspecto rectangular y dimensiones reducidas, normalmente confeccionados con madera. El objetivo de los mismos era poder transportar las obras que se encontraban en el interior de edificios religiosos en las ocasiones que fuera necesario, diferenciando así el formato del arte pictórico de la arquitectura a la que había estado sustentada en el pasado. Es decir, la pintura se convirtió en un elemento colgable, transportable y en ocasiones plegable, a modo de mueble.

Durante los siglos posteriores el retablo adquirió mucha popularidad, aumentaron de tamaño e incorporaron elementos de la arquitectura y nuevos materiales generando ostentosas obras de gran impacto artístico. Estas transformaciones fueron propiciadas por la influencia del arte gótico flamenco, el gótico italiano y el arte mudéjar. La mayoría de retablos de este período son polípticos diseñados para ocupar el ábside de la catedral y muchos de ellos se descolgaban para ser utilizados en procesiones y actos religiosos. Estos retablos han sido un significativo referente en la obra el proyecto, pues éste se podría considerar como un retablo, ya que la parte pictórica se establece sobre una estructura de madera, es plegable y posee ornamentación escultórica en el exterior, todas ellas características comunes en este tipo de manifestaciones del periodo gótico.





Fig.7 Hans Memling: *Triptico Donne*, Siglo XV, óleo sobre tabla, 71 x 70,3 cm, National Gallery de Londres

### 3.2.2 El Bosco

El Bosco fue un pintor holandés representativo de la pintura gótica flamenca y uno de los máximos exponentes en lo que se refiere a la pintura sobre retablo. La dedicación del pintor a la creación de escenas cargadas de simbolismo junto a su dominio a la hora de construir una composición equilibrada constituyen una gran fuente de aprendizaje sobre la pintura del retablo gótico. La obra del Bosco suele ser un políptico o tríptico que narra un acontecimiento, en el que existe un gran interés por recalcar una diferenciación conceptual de tipo metafórico o simbólico entre cada una de las partes del mismo. Es decir, podemos observar que el marco que separa cada uno de los paneles de la composición, es un seccionador que diferencia entre distintos mundos o realidades, como ocurre en *El jardín de las delicias* o en *Tríptico del carro de heno*. Normalmente esta diferenciación se establece apelando a la división entre el mundo terrenal y el más allá.

Los retablos del Bosco normalmente son trípticos que incorporan la posibilidad de ser plegados, lo cual permite abordar las tapas exteriores pictóricamente para enriquecer el conjunto de la obra. La influencia del Bosco es relevante en este trabajo, tanto por la utilización de un formato y estructura similares de la obra, como por la concepción tripartita en la que el plano principal está relacionado con ambos paneles laterales, pero a su vez sin renunciar a las particularidades de cada uno de ellos.



Fig.8 El Bosco: *Tríptico de las tentaciones de San Antonio* (abierto), Siglo XVI, Óleo sobre tabla, 131 x 238 cm, Museo Nacional de Arte Antiguo, Lisboa

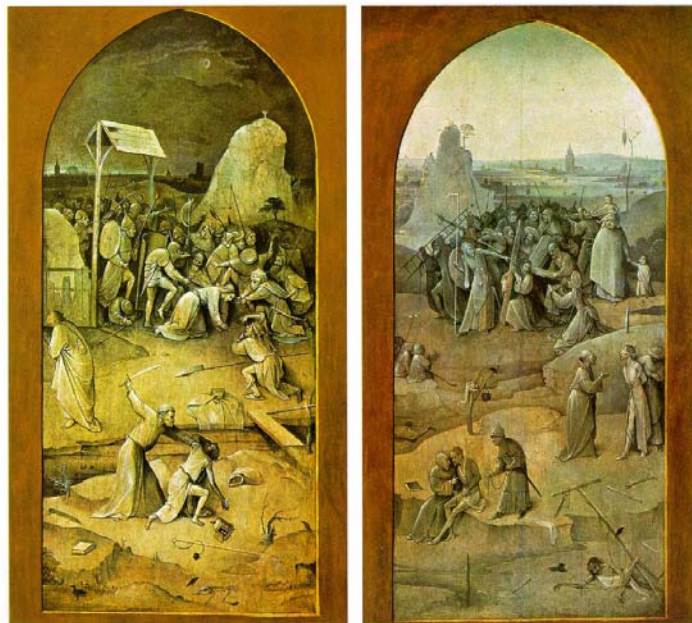


Fig.9 El Bosco: *Tríptico de las tentaciones de San Antonio* (cerrado), Siglo XVI, óleo sobre tabla, 131 x 238 cm, Museo Nacional de Arte Antiguo, Lisboa

### 3.3 MOBILIARIO RENACENTISTA

Con el surgimiento del renacimiento se produjeron significativas y enriquecedoras transformaciones en las distintas doctrinas y géneros del arte. No obstante, nos centraremos en un aspecto muy particular de este período, la ornamentación del mobiliario perteneciente a los estamentos privilegiados de la época.

Los muebles que podríamos encontrar en palacios reales, monasterios y mansiones del siglo XVI son auténticas obras de arte de una calidad artesanal extremadamente precisa, lo que evidencia que el arte en este punto de la historia articulaba absolutamente cada aspecto de la vida, más allá de motivos religiosos.



Fig.10 Anónimo: Arcón *Prendimiento de Cristo*, Talla sobre madera de nogal, Siglo XVI, 83 x 62 x 150 cm, Propiedad particular

Durante el renacimiento, la pasión por los elementos arquitectónicos y la escultura de períodos clásicos es transportada igualmente al mobiliario, introduciendo elementos como pilastras, capiteles y decoración figurativa de toda índole en sillas, mesas, y aparadores. Como describe H. Schmitz, los muebles del renacimiento “ofrecen en molduras, pilastras y perfiles, un trasunto de la arquitectura, recién transformada en una imitación de los modelos clásicos.”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> SCHMITZ, H. (1963) *Historia del mueble*. Barcelona: Gustavo Gili. Pág. 22.

Es relevante mencionar dos períodos en lo que se refiere al mueble renacentista: la primera mitad del siglo XVI, en la que nos encontramos ante un arte más frío y tradicional; y la segunda mitad del siglo, en la que podemos apreciar un mayor recargamiento que anticipa los elementos arquitectónicos del barroco. Tanto en un período como en otro la construcción del mueble es concebida como una edificación a nivel estructural, sobre la que posteriormente se tallarán los motivos deseados. Estas obras están realizadas sobre madera, normalmente de nogal, encerada y aceitada, algunas de ellas pintadas o estucadas. En cuanto a la temática, los hay meramente decorativos, otros poseen elementos religiosos y otros están elaborados a gusto del demandante. Estos muebles poseen unas características estéticas únicas que han sido referentes para la realización de este trabajo en cuanto a su parte escultural y ornamental.



Fig.11 Anónimo: Gabinete *Nobles*, Talla sobre madera de vid, Renacimiento francés, 119,38 x 165,86 x 50,8 cm, Propiedad particular



### 3.4 PABLO PICASSO

Avanzamos en el tiempo tres siglos para hacer referencia a Pablo Picasso, principalmente sobre su etapa cubista. Picasso tuvo innumerables influencias, entre ellas fue muy importante la del arte primitivo, así como las pinturas de autores como Cézanne o Gauguin. Picasso –junto a Braque- comienza a desarrollar y perfeccionar en sus obras lo que se conocerá posteriormente como cubismo. Una estética sin precedentes y absolutamente innovadora para la época. Las formas naturales eran sintetizadas en formas geométricas, generando figuras carentes de volumen que reforzaban la apariencia bidimensional. El cubismo atravesó diferentes transformaciones de la mano del propio Picasso, quien continuamente experimentaba con la forma y el color. “Los planos se agrandaron -describe J. Pierré- y se atenuó la vibración impresionista de la pincelada. Una estructura más clara englobó extensiones monocromas cada vez más numerosas y eficaces.”<sup>4</sup>



Fig.12 Pablo Picasso: *Mandolina y guitarra*, 1924, óleo con arena sobre lienzo, 140 x 200 cm, Museo Guggenheim de Nueva York

La etapa en la que desarrolló el cubismo sintético es de especial importancia para este trabajo. Durante la misma, las formas creadas en sus obras quedaban perfectamente recortadas y diferenciadas del fondo, en ocasiones se valía de una línea oscura para potenciar esta diferenciación. Parecía utilizar el color para construir cubos, esferas y pirámides de formas diversas, valiéndose de diferentes líneas y ángulos, generando un cierto volumen por la propia superposición de estos elementos. Cabe destacar su utilización en ocasiones de colores muy saturados, así como el tratamiento plano y carente de textura de los mismos.

<sup>4</sup> PIERRÉ, J. (1968) *El cubismo*. París: Aguilar. Pág. 50.

### 3.5 PIET MONDRIAN

Piet Mondrian, cofundador del neoplasticismo con van Doesburgh, tuvo una particular evolución hacia la abstracción, desde sus cuadros naturalistas a una radical concepción geométrica de las formas.

Desde una tradición fundamentalmente fauvista, Mondrian comienza a interesarse por la descomposición geométrica cubista, desglosando o sintetizando en sus obras cada vez con mayor frecuencia las formas naturales y figurativas, que se transforman en redes geométricas que le conducen irrefrenablemente a la abstracción total. Mondrian incidía en la idea de que la realidad debía ser reinterpretada por el arte en un sentido geométrico evasor de las formas orgánicas naturales:

“De aquí que, en efecto, lo natural se destruya y que la mayor fuerza interior pueda expresarse plásticamente. En arte, tanto como en la contemplación consciente, debemos reformar lo curvo mediante lo recto.”<sup>5</sup>

Para el proyecto pictórico ha sido de especial interés un punto medio entre su pintura más naturalista y la abstracción desarrollada en sus últimas etapas. Este proceso se puede observar en algunas de sus series sobre árboles, donde se visualiza un cambio gradual desde un punto a otro en la deriva pictórica del autor (Fig.13). Este concepto intermedio entre la figuración naturalista y la abstracción geométrica tiene también cierta conexión con el trabajo, en el sentido de que igualmente se ha tratado de encontrar una síntesis entre el componente identificable y narrativo y la parte puramente formal de la abstracción, aunque en este caso menos orgánico y más geométrico.



Fig.13 Piet Mondrian: Serie Árboles, 1910-1912, Óleo sobre lienzo, Museo municipal de La Haya

<sup>5</sup> MONDRIAN, P. (1973) *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona: Barral Editores. Pág. 31.

### 3.6 JOAQUÍN TORRES GARCÍA

Joaquín Torres García, artista uruguayo y fundador del *universalismo constructivo* a mediados del siglo XX, desarrolla una trayectoria pictórica basada en la esquematización de las formas y el equilibrio cromático en sus composiciones. No comprendía el arte como algo únicamente relativo a recursos formales en su trabajo pictórico, sino como una filosofía de vida.

Torres García muestra un uso de una geometría articuladora de la composición basada en formas que respetan una cierta perpendicularidad y ortogonalidad. La figuración que presentan sus pinturas ocasionalmente se ven deformadas al servicio de una composición unitaria y equilibrada. El color se presenta sobrio, repartido y diferenciado por las formas que ocupan el plano pictórico. No existe interés por crear volumen o degradados y las figuras quedan recortadas por un trazo oscuro que refuerza los colores saturados. Se puede observar una gran influencia del cubismo y un gran interés por la proporción y la armonía en la composición.



Fig.14 Joaquín Torres García: *Estructura con hombre y animal*, 1946, Óleo sobre tabla, 53 x 85 cm. Colección privada.

Algunas de las obras de Torres García parecen asemejarse a la estética del neoplasticismo, pero en su caso en síntesis con la figuración y un orden compositivo más similar al arte sudamericano de la época. Opta también por respetar considerablemente los ángulos rectos en sus cuadros, estableciendo un entramado de líneas perpendiculares sobre la composición. Pero en cierto modo ha perdido también el aspecto uniforme de las composiciones de Mondrian, mostrando un uso del color con mayor modulación y una falta de preocupación por una línea sólida.

La influencia de este autor en el proyecto se produce en parte por el análisis formal del plano pictórico al que se aludía anteriormente. Por un lado el uso de la línea como elemento estructurador de toda la composición, y por otro la presencia de colores planos aislados y diferenciados entre sí buscando un equilibrio cromático coherente. Pero a diferencia de Torres García, el proyecto se realiza con una pintura más plana y una línea más definida, en síntesis con una geometría más compleja donde el interés por seccionar los planos queda conjugado con las formas intrínsecamente existentes en la descomposición geométrica de los elementos figurativos.

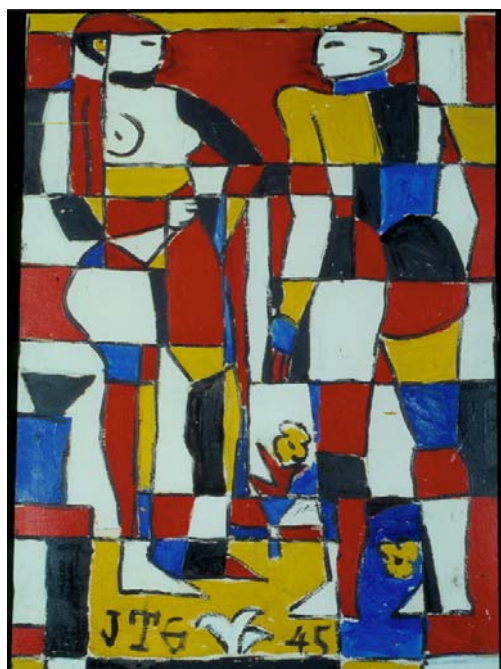


Fig.15 Joaquín Torres García: *Dos figuras constructivas*, 1945, Óleo sobre tabla, 65 x 47 cm. Colección privada.



## 4. ASPECTOS CONCEPTUALES

### 4.1 MAGIA Y SIMBOLISMO

Durante el inicio de este año académico comencé a interesarme sobre aspectos simbólicos de la pintura y escultura románica. De este modo, comencé a estudiar la significación del arte para el hombre del siglo XI y la relación que establecía entre la forma y su interpretación.

La experiencia religiosa vivida por los fieles durante el románico era extremadamente sensorial y dependía en gran medida de las imágenes que podían observar en las iglesias, ya que al ser la mayoría analfabetos, la fuente de transmisión del cristianismo dependía fundamentalmente de la atracción visual que el arte ejerciera sobre ellos. Como describe Tomás Ferré haciendo referencia a la pintura como medio de difusión del cristianismo, esta “era inevitable sustituto para quienes eran incapaces de reconocer el significado literario.”<sup>6</sup>

Por otro lado, podemos imaginar que en esa época debió ser impresionante para los visitantes de los edificios religiosos tener la oportunidad de observar imágenes de este tipo, a las que no tendrían habitual acceso en su vida cotidiana. Es interesante la capacidad de sugestión que las pinturas de las iglesias podían ejercer, y cómo el significado de una imagen figurativa puede causar un efecto u otro dependiendo de su contexto histórico. En cierto sentido, una de las intenciones del trabajo del proyecto ha sido crear un ambiente sugestivo a través de la representación de una serie de elementos con connotaciones mágicas o simbólicas de la época románica.

Como se ha comentado anteriormente, durante la época románica existía una férrea intención de plasmar la dualidad del mundo entre aquello divino y las fuerzas malignas que conducían al pecado. En este sentido, en el tríptico del proyecto se optó por manifestar esta antítesis entre lo bueno y lo malo a partir de dos figuras representativas de la Edad Media, el caballero, defensor del reino y la religión cristiana, y el demonio como símbolo de lo infernal. Ambos en una lucha que potencia la idea de dualidad y confrontación de conceptos opuestos. En la zona exterior de la obra se representan algunos de los personajes que forman parte del bestiario popular del románico: el ave, la cabra, el cánido y otros animales mitológicos como el grifo o el dragón.



Fig.16 Anónimo: Ilustración del *Physiologus* (Manuscrito medieval), Siglo XII-IV

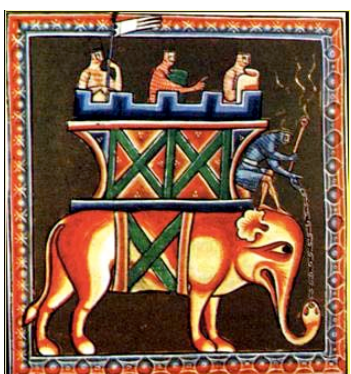


Fig.17 Anónimo: Ilustración del *Physiologus* (Manuscrito medieval), Siglo XII-IV

<sup>6</sup> TOMÁS FERRÉ, F. (1988). *Escrito, Pintado*. Valencia: La Balsa de la Medusa. Pág. 124.

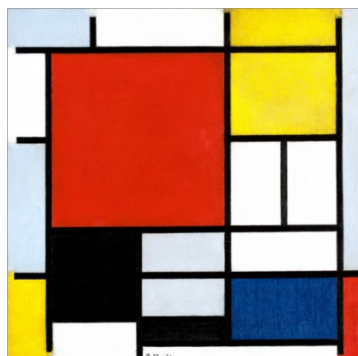


Fig.18 Piet Mondrian: *Composición en rojo, amarillo y azul*, 1921, Óleo sobre lienzo, Museo Gemeentemuseum (La Haya)

## 4.2 LOS COLORES PLANOS

Uno de los aspectos más relevantes a nivel formal que compone la obra pictórica del tríptico es la forma de utilizar el color y su composición cromática. A partir de obras de autores como Pablo Picasso, Henri Matisse, Joan Miró o Piet Mondrian desarrollé interés por la utilización del color como un elemento plano, es decir sin texturas ni degradados tonales. El color se presenta como una mancha sobria y diferenciada de otras formas o fondos, articulando figuras por medio de la superposición de diferentes secciones tonales. También en una de las etapas de Matisse, tal como describe Jean Selz, su obra sufre una transformación del plano pictórico “hacia una esquematización mayor (cuando optó, en 1936, por la técnica de grandes tintas planas), o hacia una coloración intensificada.”<sup>7</sup>



Fig.19 Henri Matisse: *La tristeza del rey*, 1952, Gouache y collage, 292 x 386 cm, Centro Georges Pompidu, París

También en la superficie pictórica del proyecto se han utilizado tonalidades planas para todos y cada uno de los rincones del cuadro, con una gama de colores saturada y repitiendo el mismo tono en diferentes zonas de la superficie del cuadro. El procedimiento se basa en la repetición del trazo sobre una misma zona sin generar un tono modulado. Los colores son tintas planas y bastante saturados, con la intención de potenciar aun más sus características formales.

<sup>7</sup> SELZ, J. (1964) *Matisse*. Universidad de California: Crown Publishers. Pág. 64.

### 4.3 LA LÍNEA OSCURA COMO ELEMENTO DELIMITADOR



Fig.20 Émile Bernard: *Le Blé noir, amarillo y azul*, 1888, Óleo sobre lienzo, Coll. Ambroise Vollard (Paris)

A finales del siglo XIX, como consecuencia de las transformaciones artísticas acontecidas, la forma de pintar fue cambiando paulatinamente. Uno de los nuevos aspectos relevantes a nivel práctico es la inclusión de la línea negra como componente articulador protagonista de la estructura de las formas, que ya fue utilizada anteriormente pero que durante este periodo se recupera y se amplían sus posibilidades, empleándose en muchos casos con gran libertad y autonomía. Como decía Kandinsky, “es natural que la pintura haya tenido que volver a ocuparse de nuevo de su otro recurso principal: la línea.”<sup>8</sup>

Algunos autores de finales del siglo XIX tienden a delimitar los planos con la ayuda de una línea gruesa y oscura, entre ellos Émile Bernard y Gauguin, cuya técnica particular se denominó *cloisonnisme*. Posteriormente pintores como Matisse o Kandinsky utilizan estas líneas de una forma más arbitraria y abstracta, que otorgan también a su obra un carácter muy personal.

En el proyecto pictórico la línea negra también es un elemento protagonista de la obra, y compone toda la estructura del plano pictórico. La línea articula el contorno de las formas al mismo tiempo que delimita secciones dentro de una misma figura. El color se establece monocromo y plano dentro de la sección que ha sido delimitada por la línea. Y las secciones del mismo color no entran en contacto la una con la otra, pues la armonía compositiva se vería alterada y la línea perdería su función seccionadora.



Fig.21 Vasili Kandinsky: *Negro y Violeta*, 1923, Óleo sobre lienzo, 77,8 x 100,4 cm, Colección privada

<sup>8</sup> KANDINSKY, V. (1926) *Punto y línea sobre el plano*. Weimar: Paidós. Pág. 120.

#### 4.4 LA COMPOSICIÓN



Fig.22 Christopher Richard Wynne Nevinson: *The arrival*, 1913, óleo sobre lienzo, 76 x 63 cm, Tate Modern, Londres



Fig.23 Varvara F. Stepanova: *Jugadores de billar*, 1920, óleo sobre lienzo, 66 x 129 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Uno de los aspectos más significativos en este trabajo es la búsqueda de una composición equilibrada, tanto en el plano pictórico como en la parte escultórica. El desarrollo pictórico del cubismo, el futurismo, el neoplasticismo y el constructivismo guarda estrechas relaciones a nivel compositivo con este trabajo, como el uso general de la línea y la forma en un sentido geométrico. En el plano pictórico del proyecto los elementos figurativos cobran una gran relevancia a nivel compositivo, ya que se establecen configurando gran parte del espacio. Estos se superponen a un fondo que mezcla la figuración y la abstracción tratando de crear una atmósfera equilibrada.

Es destacable también la estructuración compositiva de la obra mediante el concepto de tríptico, que alcanzó una gran popularidad en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI y desde entonces ha sido recurrente en obras de todo tipo de autores hasta la actualidad. La existencia de una tabla principal y dos laterales de menores dimensiones le confiere al conjunto de las piezas una simetría basada en un eje central. De este modo queda establecida una composición que facilita el desarrollo de una escena equilibrada a nivel formal y narrativo. La existencia de las tablas laterales otorga la posibilidad de continuar la pieza central creando dos breves pausas durante la contemplación de la obra, generando un cuadro que es uno y es tres al mismo tiempo.





Fig.24 Masami Teraoka: *Los claustros - La caza de la codorniz de Ponte Vecchio*, 2005-07, óleo sobre panel con marco de pan de oro, 46 x 72,5 x 2,5cm, Colección privada



Fig.25 Anónimo: *Gabinete del Renacimiento italiano*, s. XV, Talla sobre madera de nogal, Colección privada

Para la composición de la parte ornamental exterior de la obra del proyecto, de carácter escultórico, se han utilizado como principal referencia los aspectos más decorativos del mobiliario renacentista y barroco. Normalmente este tipo de piezas poseen una determinada ornamentación basada en motivos florales, imitación de la arquitectura y representaciones figurativas de escenas históricas o mitológicas. En la mayoría de aparadores y gabinetes de esta época, sobre las tablas exteriores que conforman las puertas del mueble se disponen escenas enmarcadas, en las que ciertas figuras toman mayor protagonismo mediante una mayor tridimensionalidad generando así mayor profundidad. No obstante, este efecto en la ornamentación de este tipo de mobiliario se realiza mediante tallado sobre la pieza de madera. A pesar de que a nivel estético este tipo de piezas no guardan grandes similitudes con el proyecto, estas han sido las principales referencias para la elaboración de la composición decorativa exterior del tríptico.

#### 4.5 LA CUESTIÓN DEL MARCO

El marco como elemento ornamental en la pintura tiene origen desconocido. Ya en el antiguo Egipto los artistas se valían de él como elemento estrictamente pictórico para delimitar secciones y encuadrar imágenes. A lo largo de los siglos posteriores, la concepción del marco no sufrió muchas transformaciones. No es hasta el siglo XIII, en el que empezaron a aparecer marcos dimensionales que formaban parte del mismo soporte en el que las pinturas eran elaboradas, todo ello también como consecuencia de la

creciente popularidad del retablo, cuando comenzó paulatinamente a sustituir a la pintura de pared tradicional. El marco como lo conocemos en la actualidad tiene lugar aproximadamente un siglo después, cuando a partir de la pintura de caballete la obra se comenzó a realizar separada de su marco, que sería incluido posteriormente como una pieza diferenciada, normalmente de madera.



Fig.26 Anónimo: Frontal de altar de *La Mare de Déu del Coll*. El marco funciona como elemento pictórico, está pintado y forma parte de la obra, es un elemento delimitador y ornamental. Siglo XII, Temple sobre tabla, 100,5 x 145 cm, Monasterio de la Mare de Déu del Coll, Osor (La Selva)

Las consecuencias de esta evolución son extremadamente significativas a nivel conceptual, en un contexto en el que la pintura era una parte fundamental de la cultura europea. La función del marco no era otra que encajar aquello que querían representar, y al otorgar al marco características no pictóricas este comenzó a entenderse como un elemento diferenciador entre la realidad y la pintura. El profesor Facundo Tomás lo describe del siguiente modo:

*“El cuadrángulo de ángulos rectos remitía a la instauración del marco como elemento segregador entre el espacio figurado y el espacio real, como conformador de la “puesta en escena” de la pintura que los retablos góticos habían comenzado a asumir. La representación como principio absoluto; sustitución de la magia de la presencia por la racionalidad de la ilusión; el marco como frontera del terreno de lo irreal.”<sup>9</sup>*

<sup>9</sup> TOMÁS FERRÉ, F. (1988). *Escrito, Pintado*. Valencia: La Balsa de la Medusa. Pág. 140.



Fig.27 El Bosco: *Tríptico de la Pasión*. El marco funciona como elemento diferenciador. No está pintado, es una estructura diferenciada del plano pictórico. 1450-1516, Óleo sobre tabla, 163 x 382,5 cm, Convento de Santo Domingo de Valencia

En el trabajo del proyecto, la obra física posee la enmarcación típicamente gótica. Al ser un retablo, esta enmarcación forma parte del soporte pictórico, al que se le han añadido unas varillas de madera para proteger la superficie, tal como se realizaban los trabajos de aquella época. En cuanto a las tapas exteriores, contienen una enmarcación que forma parte del relieve como elemento decorativo.

#### 4.6 LA OBRA DE ARTE COMO MUEBLE

“El arte del mueble está estrictamente relacionado con la arquitectura, que apareció tan pronto como los pueblos se transformaron de nómadas en sedentarios.”<sup>10</sup>

Los primeros indicios de la existencia del comercio de mobiliario artesanal manufacturado se remontan al Antiguo Egipto. No es hasta la Baja Edad Media cuando la artesanía se convirtió en un oficio de gran interés lucrativo. A lo largo de los años, este sector fue creciendo y adquiriendo más relevancia.

Algunos gremios decidieron enfocar su trabajo a la producción de muebles de uso cotidiano y otros enfocaron su labor hacia elementos decorativos del hogar como tapices, grabados y lienzos. Durante el Renacimiento italiano la compra de mobiliario ostentoso y de características estéticas se disparó por parte de nobles y aristócratas como muestra de poder y riqueza. Los gremios, que en un principio se concibieron de forma diferenciada -uno enfocado a la creación de mobiliario funcional doméstico y otro a los accesorios artísticos y decorativos-, comenzaron posteriormente a recoger ambas labores. Vitri-  
ninas,



Fig.28 Anónimo: *Savonarola* (Silla del Renacimiento italiano en forma de “X”), siglo XV, talla sobre madera de nogal, propiedad particular

<sup>10</sup> SCHMITZ, H. (1963) *Historia del mueble*. Barcelona: Gustavo Gili. Pág. 9.



armarios y espejos, entre otros, comenzaron a adquirir un aspecto similar al de la arquitectura renacentista y barroca, convirtiéndose en esculturas con características artísticas.

Toda esta evolución conllevó a que el mueble, no perdiendo su funcionalidad o utilidad, se considerara cada vez más no sólo como elemento decorativo sino como una obra de arte, tal como se desarrolló posteriormente en movimientos como *Arts and Crafts* de finales del siglo XIX, donde William Morris, uno de sus máximos impulsores, defendía la vuelta a las artes y oficios de la época medieval y a su carácter de elaboración manual. Con ello, también se comenzaron a utilizar técnicas y formas de hacer de la artesanía para realizar obras que ya no tenían por qué tener una funcionalidad. Y es en este sentido en el que se desarrolla parte del trabajo de este proyecto, donde existe un interés por crear una obra artística sin carácter funcional pero incorporando características propias del mobiliario, y que pueda incorporarse como tal en el hogar, con la posibilidad de encontrarse en dos estados (abierto y cerrado) que le confiera un uso semejante al de un aparador o una ventana.



Fig.29 Philip Webb: Gabinete de diseño (Arts and Crafts), 1861, madera de roble tratada mediante ebanistería tradicional pintada, propiedad particular

## 5. PROCESO DE TRABAJO

### 5.1 TEMÁTICA Y COMPOSICIÓN EN *BESTIAS Y CABALLEROS*

La temática de la obra *Bestias y caballeros* está basada en las escenas clásicas de las pinturas del medievo. A pesar de estar abordado con una estética más contemporánea, los personajes y criaturas representadas siguen guardando una estrecha relación con su referente temático.



Fig.30 Estudio para *Tríptico de Bestias y Caballeros*

En la parte superior podemos ver uno de los estudios más definitivos del trabajo a nivel pictórico (Fig.30), buscando el equilibrio compositivo a través de las relaciones geométricas entre las diferentes formas y elementos que integran la obra. El estudio ha sido elaborado previamente a rotulador y posteriormente coloreado y retocado digitalmente. Esta composición ha sido la principal referencia durante el proceso de creación de la pintura, aunque se ha visto bastante modificada en diferentes aspectos a medida que se elaboraba.

Todo el diseño de la composición se basa en formas geométricas como resultado de la descomposición y esquematización de los diferentes elementos de referencia. Determinadas secciones han sido exageradamente transformadas con fines estéticos con el objetivo de favorecer la armonía en la composición. El entramado de líneas negras divide los elementos en piezas que se ven rellenas por el color, que del mismo modo busca siempre la compensación compositiva respetando que un tono en concreto no se encuentre cercano a otra sección con el mismo color. Del mismo modo, si en una figura un color toma demasiado protagonismo, se utilizará este mismo tono como compensador en su parte opuesta y más distanciada de la figura, con el fin de no focalizar demasiado la atención en ningún elemento en concreto.

A continuación se muestran diferentes comparaciones entre fragmentos del estudio mostrado anteriormente con fragmentos de otras obras de especial influencia y relevancia en el proceso creativo del mismo.



Fig.31 Comparación de fragmento de manuscrito medieval *Taymouth Hours* (Izquierda), anónimo, siglo XIV, Biblioteca de la Universidad de Toronto, con fragmento del estudio de *Tríptico de Bestias y Caballeros* (derecha)



Fig.32 Comparación de fragmento de manuscrito medieval *Codex Manesse* (derecha), Johannes Hadlaub, 1305-1340, Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, con fragmento del estudio de *Tríptico de Bestias y Caballeros* (izquierda)



Fig.33 Comparación de fragmento de manuscrito medieval *Biblia Maciejowski* (izquierda), anónimo, 1250, Biblioteca Morgan, Nueva York, con fragmento del estudio de *Tríptico de Bestias y Caballeros* (derecha)



Fig.34 Comparación de fragmento de manuscrito medieval *The Trinity Apocalypse* (derecha), anónimo, 1250, Biblioteca de la Universidad de Cambridge, con fragmento del boceto de *Tríptico de Bestias y Caballeros* (izquierda)



Otras figuras de este estudio están basadas en otras referencias de mi entorno o en elementos que considero interesantes y trato de reinterpretar para acoplarlos al trabajo. Un ejemplo de ello son las gárgolas del *Pont del Regne* de Valencia, de Salvador Monleón, que han servido de referencia para alguna de las figuras del trabajo (Fig.35).



Fig.35 Comparación de una gárgola de *Pont del Regne*, Salvador Monleón, 1999, Valencia (derecha) con fragmento del estudio de *Tríptico de Bestias y Caballeros* (izquierda)

En la parte escultórica del proyecto la dinámica compositiva es bastante similar a la pictórica, cuyos diseños siguen un proceso de reinterpretación de figuras de la pintura y escultura medievales. Se estructuró igualmente con una idea compositiva de equilibrio y compensación, donde las figuras de ambas piezas guardan un gran sentido de simetría, tanto a nivel bidimensional como tridimensional.

Al ser un proceso constructivo distinto al de la pintura, estas formas han sido adaptadas para facilitar la intervención en las piezas de madera. La idea para la construcción de esta estructura siempre estuvo basada en la superposición de piezas con el objetivo de crear una composición volumétrica, debido a la influencia de otros trabajos que había realizado anteriormente en el campo de la escultura. A partir de ello elaboré un boceto completo de la estructura exterior (Fig.36), y posteriormente la desglosé en planos para tener más clara la creación tridimensional. No obstante la obra final difiere en varios aspectos de estos bocetos, de acuerdo a las propias modificaciones que sugiere la estética del trabajo según se va desarrollando.



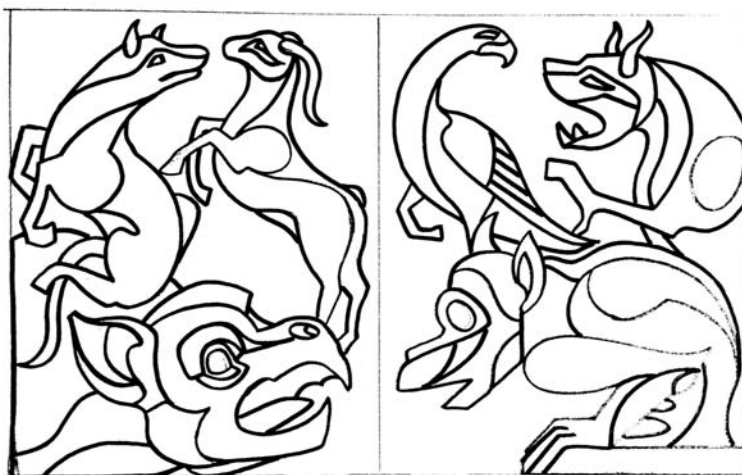


Fig.36 Boceto inicial de la parte exterior del *Tríptico de Bestias y Caballeros*

Al igual que en trabajo pictórico, los diseños de la escultura por planos están estrechamente relacionados con referentes de la era medieval. En este caso las similitudes son aún más cercanas.



Fig.37 Comparación de fragmento de Ilustración del manuscrito medieval *Physiologus* (derecha) anónimo, Siglo XII-IV, con fragmento del boceto inicial de la parte exterior del *Tríptico de Bestias y Caballeros* (izquierda)



Fig.38 Comparación de fragmento de Ilustración del manuscrito medieval *Physiologus* (derecha) anónimo, Siglo XII-IV, con fragmento del boceto inicial de la parte exterior del *Tríptico de Bestias y Caballeros* (izquierda)



Fig.39 Comparación de Gárgola de la catedral de *Notre Dame* (izquierda), anónimo, 1163-1345, París, con fragmento del boceto inicial de la parte exterior del *Tríptico de Bestias y Caballeros* (izquierda).

## 5.2 MATERIALES EMPLEADOS

En la elaboración de este trabajo se han utilizado diversos materiales y herramientas. El soporte de la obra se compone de tres piezas de madera, una central de 80 x 100 cm y dos laterales de 80 x 50 cm. Se trata de madera de pino maciza, que posteriormente ha sido tratada. En cuanto a las piezas de marquetería -que se disponen tanto en el enmarcado de la obra pictórica como en la estructura de la ornamentación exterior- son igualmente de madera de pino tratada, y se adhieren a la superficie por medio de encolado. Para la unión de las piezas han sido usadas bisagras metálicas atornilladas de color plateado, así como un pestillo de las mismas características en la parte exterior.

La superficie pictórica de la obra se ha realizado con pintura acrílica, con colores puros. Se han utilizado pinceles de diversas dimensiones, tanto para la parte pintada como para el tratamiento de la madera y la imprimación inicial.

Para la parte escultórica del trabajo se han utilizado una caladora eléctrica, gatos, lijas convencionales y papel de lija, esponjas, cúter, gubias, tijeras, cola de carpintero, una regla, lápiz y goma. Para atornillar las bisagras y el pestillo se han utilizado tornillos de 5 cm y un destornillador manual (Fig.40).

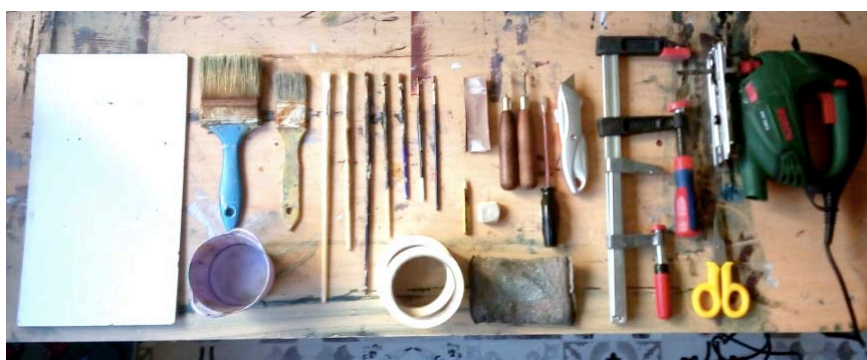


Fig.40 Parte de los materiales empleados en el trabajo

## 5.3 ESTRUCTURA Y SOPORTE

A nivel estructural el trabajo gira en torno al concepto del tríptico como se concebía en la época gótica, más concretamente la del gótico flamenco, por lo tanto era necesario que estuviese hecho de madera maciza. Para ello, la estructura debía poder abrirse y cerrarse, pudiéndose concebir la obra en estos dos estados. A pesar de que la unión mediante bisagras fue uno de las últimas intervenciones, siempre se tuvo presente su carácter transformable e

interactivo. Las dimensiones de la pieza debían ser lo suficientemente grandes, pero con ciertos límites para poder ser abordadas con facilidad, ya que además la obra está ideada para ser introducida en un espacio cotidiano.

Con las piezas ensambladas y con el tríptico totalmente abierto, la obra tiene una anchura de 2 metros (Fig.41). Las estructuras ornamentales de las tapas exteriores poseen una cierta tridimensionalidad, lo que aumenta el grosor de la superficie, alcanzando los 6,5 cm cuando la obra está cerrada



Fig.41. Diagrama de la disposición general del trabajo final

## 5.4 EL COLOR Y LA LÍNEA

En cuanto al procedimiento pictórico, una vez establecida la estructuración esquemática de lo representado, se procedió aplicar capas de color con pinceles gruesos, para después ir delimitando las zonas con otros de menor tamaño. Normalmente se procede de los tonos más traslúcidos a los más opacos, interviniendo diferentes colores, desde gamas más frías de azules y grises a otras más cálidas de rojos y amarillos, incluyendo el blanco y el negro. Todos ellos están dispuestos buscando una composición equilibrada. El cromatismo de la obra guarda cierta relación con algunas de las tonalidades más típicas del período románico, ya que durante esta época los azules oscuros, los rojos y los ocre eran utilizados en gran parte de las pinturas.

Cuando las superficies recibieron varias capas, siempre adquiriendo una apariencia plana, se comenzaron a delinear todas las formas en tonos negros, aplicando diferentes grosores, y manteniendo unos límites definidos. Esta parte es especialmente delicada, y requiere de pulso y paciencia (Fig.42). Por último se retocaron detalles de color para conseguir una apariencia más opaca y pulir posibles desperfectos.

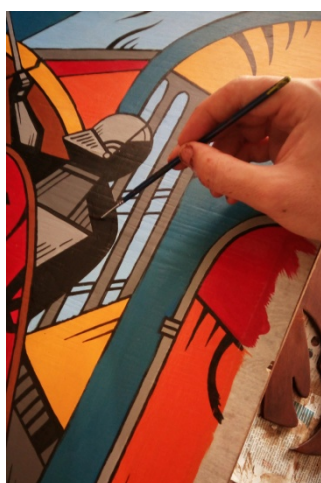


Fig.42 Proceso de delineado de la parte pictórica del trabajo



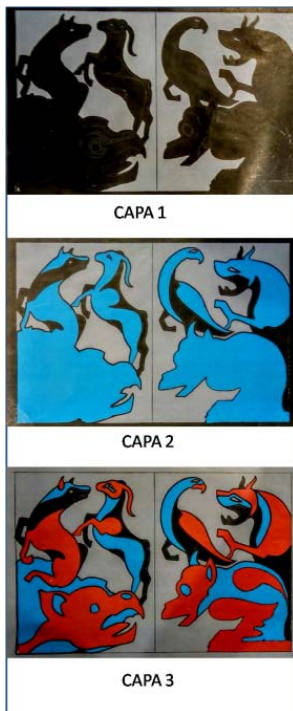


Fig.43 Croquis de la superposición de capas de madera en la parte exterior del trabajo.

## 5.5 MARQUETERÍA

La estructura exterior del trabajo, realizada en madera, se ha construido mediante superposición de planos elaborados con chapa de marquetería de pino que previamente han sido recortados y lijados para conferirles la disposición adecuada.

En primer lugar se procedió a traspasar el dibujo de los bocetos a diferentes piezas de chapa de madera (Fig.43). A continuación se recortaron las formas con una caladora eléctrica (Fig.44) y con cúter o tijeras en los lugares más delicados o de difícil acceso, con el fin de no dañar toda la pieza.



Fig.44 Proceso de corte de las capas de madera

Algunas piezas fueron repetidas cuando no se alcanzaba un buen resultado. A medida que se elaboraba el trabajo, se cambiaron algunos aspectos de las piezas, bien porque no pudieron ser asumidos dados los recursos de los que se disponía o bien porque se consideraron más estéticos, hasta conseguir la composición definitiva (Fig.45). Una vez que todas las piezas fueron cortadas, se lijaron para conseguir una apariencia limpia y pulida.



Fig. 45 Piezas de madera cortadas y situadas en la composición definitiva, antes del proceso de lijado y encolado

Después de lijar las piezas, fueron tratadas con nogalina (Fig.46), y una vez secas se les aplicó una capa de barniz caoba mate al igual que a las maderas sobre las que se superpondrían (Fig.47).



Fig.46 Proceso de adición de la nogalina sobre las piezas de madera virgen

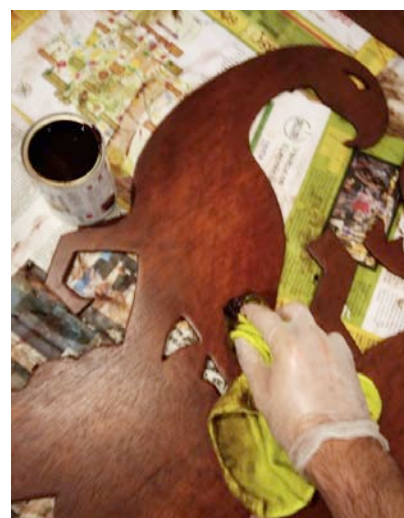


Fig.47 Proceso de aplicación del barniz sobre las piezas de madera

El siguiente paso fue pegar las piezas independientes de la zona ornamental exterior, y una vez pegadas recibieron una capa más de barniz con el fin de tapar desperfectos generales (Fig.48). A continuación, las tres piezas del tríptico se ensamblaron mediante bisagras y tornillos (Fig.49) y una vez comprobado que la estructura no presentaba anomalías en su cierre y apertura se procedió a pegar las piezas ornamentales sobre las tablas laterales exteriores. Por último se añadieron pestillos arriba y abajo en la zona exterior de la obra.



Fig.48 Proceso de ensamblado de las piezas individuales repadas con barniz



Fig.49 Bisagra atornillada en uno de los laterales de la obra



## 6. IMÁGENES DE LA OBRA



*Tríptico de Bestias y Caballeros (abierto)*  
Acrílico sobre madera. 80x200 cm.





*Tríptico de Bestias y Caballeros* (Panel central)  
Acrílico sobre madera. 80x100 cm.



*Tríptico de Bestias y Caballeros* (Panel lateral izquierdo)  
Acrílico sobre madera. 80x50 cm.

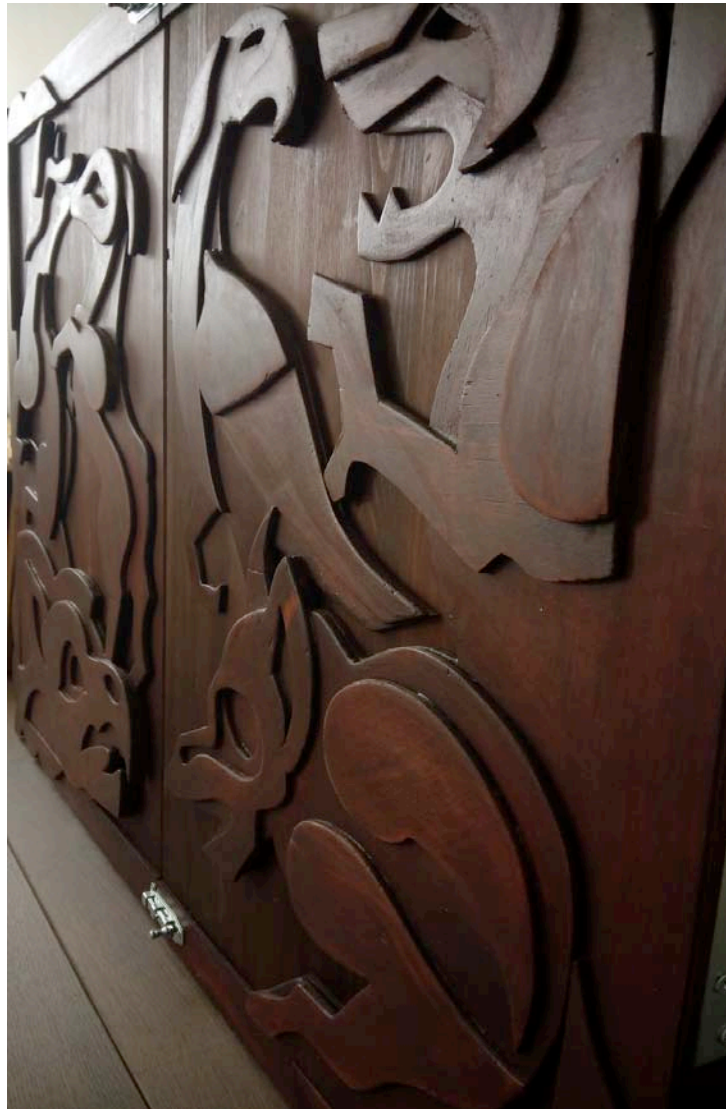


*Tríptico de Bestias y Caballeros* (panel lateral derecho)  
Acrílico sobre madera. 80x50 cm.





*Tríptico de Bestias y Caballeros (cerrado)*  
Chapa de marquetería tratada sobre  
madera. 80x100 cm.



*Tríptico de Bestias y Caballeros* (cerrado).  
Detalle del panel central





*Tríptico de Bestias y Caballeros (abierto parcialmente)*

## 7. CONCLUSIONES

Las primeras ideas y bocetos sobre este proyecto fueron concebidos durante el verano pasado. En el transcurso del desarrollo del trabajo he ido tomando consciencia del largo proceso que ha conllevado. Pero es satisfactorio poder observar cómo se va haciendo realidad una idea, aún más cuando esta fue concebida hace tiempo. Ha significado para mí una nueva etapa en mi trabajo como pintor y escultor, y pienso que ha sido una experiencia positiva y gratificante.

En el proceso de trabajo han ido surgiendo ciertos desafíos que he tratado de afrontar de la mejor manera posible. Siendo consciente de que todo es mejorable y de los errores que he ido cometiendo, creo que todo ello me servirá para en un futuro poder mejorar y abordar mejor próximos proyectos.

A nivel conceptual, me ha resultado interesante conocer y estudiar más a fondo mis referencias artísticas, así como profundizar en los aspectos teóricos de determinados contextos, procesos y técnicas del pasado, que han tenido una importante influencia en el proceso de producción de la obra. A medida que investigaba y conocía libros y obras de otros artistas, más interés adquiría en la creación del trabajo. He podido adentrarme en el arte medieval y experimentarlo de una manera enriquecedora dejándome maravillado por la fantasía y el gusto por la estética de la época. Del mismo modo, he dedicado tiempo a reflexionar sobre acontecimientos más modernos del arte que hacen sentir y vivir el mundo desde nuevas y diferentes perspectivas.

Por otro lado, considero que he mejorado en el proceso técnico de elaboración, siendo esta experiencia totalmente útil para el desarrollo de próximos proyectos. Y he podido conocer nuevas facetas de mí mismo como creador, desarrollando interés por nuevos métodos de trabajo que a partir de ahora tendré en cuenta y pondré en práctica con más determinación.

En resumen, creo que el trabajo recopila una serie de aspectos teóricos y prácticos de carácter académico que he ido asimilando a lo largo de mi paso por la universidad. Ha sido un proceso muy interesante e importante en mi carrera, donde he podido ser consciente de transformaciones de carácter personal en mi experiencia como artista, artesano y espectador, que me conducen a una concepción más propia de mi quehacer artístico. Ahora tengo un poco más clara mi forma de concebir el arte y hacia donde quiero dirigir mi trabajo.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

### Libros

- BALLESTEROS ARRANZ, E. (2013) *Transición al gótico*. Ed. Hiases
- ENRIQUEZ ARRANZ, M. (1951) *El mueble español en los siglos XV, XVI Y XVII*. Ed. A. Aguado.
- GAN, A.; LODDER, C. (1922) *El constructivismo*. Ed. Christina Lodder.
- GOLDING, J. (1959) *El cubismo, una historia y un análisis 1907-1914*. Ed. Alianza Editorial.
- HUERTA, P. (2011) *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*. Ed. Fundación Santa María del Real.
- KANDINSKY, V. (1926) *Punto y línea sobre el plano*. Ed. Paidós.
- KIRKHAM, P.; WILMER, C.; LIVINGSTONE, K. (2017) *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*. Ed. Fundación Juan March.
- LASKO, P. (1999) *Arte sacro 800-1250*. Ed. Cátedra.
- MATEO GÓMEZ, I. (1965) *El Bosco en España*. Ed. CSIC.
- MONDRIAN, P. (1973) *Realidad natural y realidad abstracta*. Ed. Barral Editores
- PIERRÉ, J. (1968) *El cubismo*. Ed. Aguilar.
- SCHMITZ, H. (1963) *Historia del mueble*. Ed. Gustavo Gili.
- SELZ, J. (1964) *Matisse*. Ed. Crown Publishers.
- TATARKIEWICZ, W. (1989). *Historia de la estética II*. Ed. Ediciones Akal.
- TOMÁS FERRÉ, F. (1988). *Escrito, Pintado*. Valencia: La Balsa de la Medusa.- (2001). *Formas artísticas y sociedad de masas*. Ed. Antonio Machado Libros.
- TORRES GARCÍA, J. (1944). *Universalismo constructivo*. Ed. Museo Oscar Niemeyer.
- YARZA LUACES, J. (1987). *Formas artísticas de lo imaginario*. Ed. Anthropos.

### Páginas web

- ARTE EN PARTE, *Historia, arte y diseño para escuelas de arte (arte medieval)*. Disponible en: <http://www.arteenparte.es/tag/arte-medieval>
- ARTEGUIAS, *Rutas del románico y el arte medieval*. Madrid: ArtEspaña. Disponible en: <https://www.arteguias.com/index.htm>
- ARTEHISTORIA, *La página del arte y la cultura en español*. Disponible en: <https://www.artehistoria.com/es>
- MUSEO DEL PRADO, *Página oficial del Museo del Prado de Madrid*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es>
- RODRIGUEZ BERNÍS, S. *Otra visión de la historia del mueble*. Ars Longa. Disponible en: <https://www.uv.es/dep230/revista/PDF481.pdf>
- TATE, *Página oficial del Tate Modern Museum y la Galería Tate*. Disponible en: <https://www.tate.org.uk>
- THE NATIONAL GALLERY, *Página oficial de la National Gallery de Londres*. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/>
- THYSSEN, *Página oficial Museo Thyssen-Bornemisza*. Disponible en: <https://www.museothyssen.org>