

**Las poéticas de la naturaleza en la  
Biblioteca del Bosque.  
Una aproximación a la obra de  
Miguel Ángel Blanco**

FILOMENA DO ROSARIO CARDOSO GRACIO

EDITORIAL  
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



**LAS POÉTICAS DE LA NATURALEZA EN LA  
*BIBLIOTECA DEL BOSQUE.*  
UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE  
MIGUEL ÁNGEL BLANCO**

**TESIS DOCTORAL**

PRESENTADA POR:

**Filomena do Rosario Cardoso Gracio**

DIRIGIDA POR:

**Dra. Dolores Pascual Buyé**

Valencia, Septiembre 2012.



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



*Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.*

© Filomena do Rosario Cardoso Gracio

Primera edición, 2012

© de la presente edición:

Editorial Universitat Politècnica de València

[www.editorial.upv.es](http://www.editorial.upv.es)

ISBN: 978-84-8363-958-0 (versión impresa)

Queda prohibida la reproducción, distribución, comercialización, transformación, y en general, cualquier otra forma de explotación, por cualquier procedimiento, de todo o parte de los contenidos de esta obra sin autorización expresa y por escrito de sus autores.

## **Agradecimientos**

Quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas que de muy diversas maneras, directa e indirectamente, muchas veces sin saberlo, han contribuido a la realización de esta tesis.

Gracias a Rodolfo y a Joao por el ánimo, el humor, las sonrisas, el respaldo en cualquier momento, por contagiarme de su vitalidad y alegría. Mil gracias por tantas cosas buenas y ser tan especiales.

Mi gratitud a la Dra. Dolores Pascual Buyé, directora de la tesis, por su incondicional apoyo, esfuerzo y constancia durante el proceso de trabajo de esta investigación.

Mi sincero agradecimiento a Miguel Ángel Blanco por haberme permitido visitar su estudio en Pinar del Rey, tener un acercamiento directo con su obra – especialmente con la *Biblioteca del Bosque*– y haber proporcionado información de trascendente importancia para la realización de esta tesis. Sin su valiosa colaboración, este trabajo hubiera sido imposible de realizar.

Gracias a amigos y familiares que en los últimos años y desde diferentes lugares, han sido un poderoso apoyo. A Luis, que en Lisboa, ha sido muy valiente en los momentos difíciles. A la familia González Garza –Alicia Elma, Alicia y Sergio, Mony, Lula y Ramiro, Juan e Irma y respectiva chiquillada– por los incontables buenos momentos y su ayuda siempre ilimitada. A Aren, Noelia, Tony, Pilar y Ángel por su compañía y amistad, en Valencia. A profesores, estudiantes y personal de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia y de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en Morelia, con quienes me he cruzado en diversos caminos, he compartido buenos momentos y me han permitido ‘seguir creciendo’. Mi agradecimiento a la MDA. Adriana Rovira, a la Dra. Silvia Figueroa y al Dr. Salvador Jara.

Gracias a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y a PROMEP por el apoyo económico para realizar esta investigación.

## Resumen

El objetivo fundamental de esta investigación es estudiar la *Biblioteca del Bosque*, obra múltiple del artista español Miguel Ángel Blanco, en el tiempo comprendido entre 1985 y 2010. En este periodo, la obra sumó mil ciento uno libros-caja (el libro-caja es el elemento básico de la obra, y cada uno de los ejemplares es único) constituyendo un excepcional poema que además de los sentires y pensares del artista, atesora no sólo fragmentos del bosque donde tuvo origen –en la Sierra del Guadarrama–, sino de diversos sistemas de la naturaleza. Cobija sueños y experiencias resultantes del caminar del autor en el entorno natural de diversos continentes. Es una balada que nos permite realizar una lectura prodigiosa de la naturaleza a través de los sentidos; no sólo de lo visual, sino también de lo táctil, lo sonoro y lo olfativo. Los objetivos específicos de esta investigación son presentar la catalogación de la *Biblioteca del Bosque*, analizar formal y temáticamente la obra a través de las poéticas desarrolladas, interpretar su sentido y reconocer las técnicas y recursos empleados en la creación de la misma. Desde el punto de vista plástico la *Biblioteca del Bosque* reúne diversas técnicas –dibujo, pintura, gráfica, collage, fotografía y otras– que el artista va incorporando en el transcurso del tiempo y que enriquecen la obra, cuya gran temática es la naturaleza. La investigación contiene una estructura compuesta por cinco capítulos, un apartado con las conclusiones, una sección con la bibliografía y un anexo documental. “Sobre el autor y su obra” contiene una selección de datos referentes al artista y a la totalidad de su obra. “Naturaleza y arte contemporáneo” tiene como finalidad contextualizar la *Biblioteca del Bosque* por lo que se reflexiona sobre algunos de los movimientos y artistas, a nivel internacional y nacional, que han trabajado en y con la naturaleza, desde la década de los sesenta del siglo pasado. Por ser el libro-caja el elemento fundamental de la obra que se investiga en “Los libros y el arte. Una simbiosis creativa” se presentan descripciones, reflexiones y aportaciones de algunos libros de notable importancia, señalando el valor y la conveniencia del libro-caja en la *Biblioteca del Bosque*. En “La *Biblioteca del Bosque*” se describe la obra, su origen, los métodos que emplea el artista en su creación, los contenidos y técnicas que aborda a través del tiempo. Se realiza un análisis de la misma. El “Catálogo de la *Biblioteca del Bosque*” está constituido por una tabla que reúne la ficha técnica de cada uno de los libros y un CD que registra las imágenes correspondientes a cada uno de los volúmenes incluidos. Miguel Ángel Blanco, que inició su actividad artística cuando se trasladó a vivir a la Sierra del Guadarrama, alejándose de lo académico e introduciéndose en el bosque, es un artista contemporáneo, que ha asumido una actitud de compromiso y protección hacia la naturaleza. Hay una coherencia entre las acciones que realiza y su obra, siendo ésta la expresión de su transcurrir por la naturaleza y por la vida. La *Biblioteca del Bosque* al ser creada a partir de elementos de la naturaleza se expresa en un idioma universal. Cada libro, a través de sus páginas y de su caja, está dotado de una capacidad para sugerir y provocar interpretaciones poéticas. Al mismo tiempo, es una obra para la memoria, en la medida en que resguarda y refleja situaciones efímeras y concretas que se dan en la naturaleza. Igualmente, es un medio para llegar al conocimiento, además de un registro estético.

## Abstract

The primary objective of this investigation is to study the *Biblioteca del Bosque*, work by the Spanish artist Miguel Ángel Blanco, created between 1985 and 2010. Between this period, the work made a total of one thousand one hundred and one book-box (the book-box is the basic element of the work, and each one of these book-boxes is unique) constituting an exceptional poem that shows the feelings and sorrows of the artist, treasures not only fragments of the forest where it was originated -in the Sierra del Guadarrama-, but also various systems of nature. Dreams and experiences of the stroll of the author in several continents are kept here. It is a ballad that allows us to realize a prodigious lecture of nature through the senses; not only in a visual way, but also through the touch, the sound, and the smell. The specific objectives of this investigation are to present the cataloguing of the *Biblioteca del Bosque*, analyze the work in a formal and thematic way through developed poetics, interpret their sense and recognize the techniques and resources used in the creation of the work. From a visual arts perspective the *Biblioteca del Bosque* gathers several techniques - drawing, painting, graphics, collage, photography, to name a few- that the artist incorporates through time. All these techniques nourish the work, whose main theme is nature. The research has a structure composed by five chapters, a section of conclusions, one bibliography section and one on documental annexes. "Sobre el autor y su obra" gathers a selection of information of the artist and the whole ensemble of his work. "Naturaleza y arte contemporáneo" has the finality contextualizing the *Biblioteca del Bosque*, that's why it is focused on some of the artistic movements and artists, in an international and national level, that have worked in and with the canvas of nature, from the nineteen-sixties to our time. Because the book-box is the key element in the work of this research, "Los libros y el arte. Una simbiosis creativa" has descriptions, reflections and contributions of some books of great importance, showing the value and the convenience of the book-box in the *Biblioteca del Bosque*. In "La Biblioteca del Bosque" the work is described, its origins, the methods that the artist uses during the creation, the content and techniques that he applies through time. An analysis of it was performed. The "Catálogo de la Biblioteca del Bosque" is formed by a table that gathers the specifications of each of the book-boxes and a CD that contains a photograph on each of all of the book-boxes. Miguel Ángel Blanco, which began his artistic activity when he moved to live to the Sierra del Guadarrama, away from academic influence and more closer to the forest, is a contemporary artist that has assumed an attitude of commitment and protection towards nature. There is a coherence between the actions he has taken and his work, being this last the expression of the elapse between nature and his life. Since the *Biblioteca del Bosque* is created through elements of nature, it is expressed through an universal language. Each book, through its pages and its box, is gifted with the ability to suggest and provoke poetic interpretations. At the same time, it's a work for the memory, it preserves and reflects ephemeral and concrete situations that appear in nature. Likewise, it is a means to reach to knowledge, as well as an aesthetic register.

## Resum

L'objectiu principal d'aquesta investigació és estudiar la *Biblioteca del Bosque*, obra de l'artista espanyol Miguel Ángel Blanco, en el període comprès entre el 1985 i el 2010. En aquest període, l'obra va afegir mil cent un llibres-caixa (el llibre-caixa és l'element bàsic de l'obra, i cadascuna de les còpies és l'únic) que constitueixen un poema excepcional que a més dels sentiments i dels pensaments de l'artista, atresora no només fragments de bosc on va sorgir -a la Sierra del Guadarrama-, sinó de diversos sistemes de la natura. Aculi somnis i experiències del viatge de l'autor en l'entorn natural de diversos continents. És una balada que ens permet fer una lectura prodigiosa de la natura a través dels sentits; no només visual, sinó també del tàctil, el sonor i l'olfatiu. Els objectius específics d'aquesta recerca són presentar a la catalogació de la *Biblioteca del Bosque*, analitzar formal i temàticament el treball a través de la poètica desenvolupada, interpretar seu significat i reconèixer les tècniques i els recursos utilitzats en la creació de la mateixa. Des del punt de vista plàstic, la *Biblioteca del Bosque* recull diverses tècniques - dibuix, pintura, gràfics, collage, fotografia i altres - que l'artista incorpora en el curs de temps i que enriqueixen l'obra, el tema essencial és la naturalesa. La investigació conté una estructura formada per cinc capítols, un paràgraf amb conclusions, una secció amb la bibliografia i un annex documental. "Sobre el autor y su obra" conté una selecció de les dades relatives a l'artista i a la totalitat de la seva obra. "Naturaleza y arte contemporáneo" pretén contextualitzar la *Biblioteca del Bosque* per això, reflexiona sobre alguns dels moviments i artistes a nivell nacional i internacional, que han treballat en i amb la natura, des de la dècada dels anys seixanta del segle passat. Per ser el llibre-caixa l'element clau de l'obra que investiga en "Los libros y el arte. Una simbiosis creativa", es presenten descripcions, reflexions i aportacions d'alguns llibres de notable importància, tenint en compte el valor i la conveniència del llibre-caixa a la *Biblioteca del Bosque* es descriu l'obra, el seu origen, mètodes que l'artista s'utilitza en la seva creació, els continguts i tècniques que aborda amb el pas del temps. Es realitza una anàlisi de la mateixa. El "Catálogo de la *Biblioteca del Bosque*" consta d'una taula que compleix amb les especificacions tècniques de cada un dels llibres i un CD que enregistra les imatges corresponents a cada un dels volums inclosos. Miguel Ángel Blanco, que va començar la seva activitat artística quan es va traslladar a viure a la Serra de Guadarrama, allunyant-se del món acadèmic i endisant-se en el bosc, és un artista contemporani que ha assumit una actitud de compromís i protecció cap a la natura. Hi ha una coherència entre les accions dutes a terme i la seva obra, sent aquesta l'expressió del seu pas per la natura i la vida. La *Biblioteca del Bosque* al ser creada a partir d'elements de la natura, s'expressa en un llenguatge universal. Cada llibre, a través de les seves pàgines i la seva caixa es proveeix amb una capacitat per suggerir i conduir a interpretacions poètiques. Al mateix temps, és una obra per a la memòria, que té i reflecteix específics i efímeres situacions que es produeixen en la naturalesa. També és un mitjà per assolir el coneixement, així com un registre estètic.

## ÍNDICE

Introducción	5
1. Sobre el autor y su obra	17
1.1. Sierra del Guadarrama. La experiencia vital	20
1.2. Inicio de la <i>Biblioteca del Bosque</i> y la primera exposición	21
1.3. La fortaleza	23
1.4. Los viajes y la incorporación de nuevos materiales	25
1.5. Una actitud y <i>La salvación</i>	27
1.6. Cosmocrator	30
1.7. La <i>Biblioteca del Bosque</i> en el Museo del Libro de Madrid	34
1.8. El temporal libera las auras	35
1.9. En Galicia: distintos elementos y nuevos temas	38
1.10. Flor de nieve negra	40
1.11. Dos exposiciones en Madrid	42
1.12. Sete lúas	44
1.13. Las algas y los Alpes. La estancia en la Selva Lacandona	47
1.14. Dendrologías. Geogenia	51
1.15. Botánica	54
1.16. Musgo negro	57
1.17. Visiones del Guadarrama	59
1.18. Árbol caído	63
1.19. La <i>Biblioteca del Bosque</i> a veinticinco años de su origen	67
2. Naturaleza y arte contemporáneo	71
2.1. Naturaleza y arte	74
2.2. De la naturaleza en el arte	77
2.2.1. Naturaleza y paisaje	78
2.2.2. Lo sublime	80
2.2.3. Lo pintoresco	82
2.2.4. Impresiones de la naturaleza	83
2.3. Del arte en la naturaleza	85
2.3.1. El arte en la tierra	86
2.3.2. <i>Earthworks</i>	90



2.3.2.1	Construcciones estelares y laberinto	90
2.3.2.2	Recuperación ecológica	95
2.3.2.3	Demanda social	96
2.3.3.	<i>Land Art</i>	98
2.3.3.1.	El caminar como arte	99
2.3.3.2.	La palabra y los frutos de la tierra	103
2.3.3.3.	Los elementos de la naturaleza	104
2.3.3.4.	Otras aproximaciones a la naturaleza	107
2.3.4.	¿Arte transgénico?	111
2.4.	España. Naturaleza y arte contemporáneo	116
2.4.1.	Las fuerzas silenciosas de los materiales	117
2.4.2.	Materia y lenguaje	122
2.4.3.	El cuerpo y la tierra	124
2.4.4.	Naturaleza y exceso	126
2.4.5.	El tiempo y el azar	130
2.4.6.	Naturaleza y ecología	134
3.	Los libros y el arte. Una simbiosis creativa	139
3.1.	El libro en la actualidad	142
3.2.	Antecedentes de los libros	144
3.3.	El codex	146
3.4.	El libro xilográfico	151
3.5.	El papel	153
3.6.	La imprenta de tipos móviles	154
3.7.	El libro ilustrado	156
3.8.	<i>Livre de peintre o livre d'artiste</i>	162
3.9.	<i>Noa Noa</i> . Un libro singular	162
3.10.	Nuevos aportes al modo de hacer libros	166
3.11.	La contribución de los editores	170
3.12.	Otras aportaciones	175
3.13.	Libro de artista	180
3.14.	¿Qué es un libro de artista?	182
3.15.	Algunos libros de artista	187
3.16.	El libro-caja	198

4. La <i>Biblioteca del Bosque</i>	201
4.1. ¿Qué es la <i>Biblioteca del Bosque</i> ?	204
4.2. El origen de la <i>Biblioteca del Bosque</i>	206
4.3. El libro-caja	208
4.4. Los procedimientos para la realización de los libros-caja	213
4.4.1. En el entorno natural	213
4.4.2. En el taller	216
4.5. Los materiales	217
4.6. Los contenidos	222
4.7. Una mirada puntual	246
4.7.1. <i>Deshielo</i>	247
4.7.2. <i>Autorretrato</i>	252
4.7.3. <i>Hoja de pino transgénico</i>	256
4.7.4. <i>Sendas entre algas primigenias</i>	259
4.7.5. <i>Cigarras irradiantes</i>	261
4.7.6. <i>Picón de encinas</i>	264
4.7.7. <i>Fulgurita desde Torre Moncorvo</i>	266
4.7.8. <i>5 Pinos</i>	269
4.7.9. <i>Campo unificado de pinos</i>	271
4.8. <i>El hijo del pino de Binidali</i>	273
4.8.1. <i>The Juniper tree</i>	277
4.8.2. <i>Pow Wow</i>	279
4.8.3. <i>The petrified forest</i>	281
4.9. Transformaciones	285
5. Catálogo de la <i>Biblioteca del Bosque</i>	297
Conclusiones	389
Bibliografía	397
Anexo	409
Textos de Miguel Ángel Blanco	411
Entrevista	469

## Introducción

En la presente tesis el objeto de investigación es la *Biblioteca del Bosque*, obra principal del artista español Miguel Ángel Blanco, que viene desarrollando desde hace más de veintiséis años.

La *Biblioteca del Bosque* es una obra múltiple cuya unidad básica es el libro-caja. Actualmente, está constituida por más de 1110 ejemplares, que protegidos en sus respectivos estuches se encuentran colocados en estanterías, en el estudio del artista ubicado en Pinar del Rey, en la ciudad de Madrid.

La *Biblioteca del Bosque* es para Miguel Ángel Blanco el resultado de un importante proyecto artístico y personal. Tuvo su origen en diciembre de 1985, en Cercedilla, en la Sierra del Guadarrama, y en la actualidad, el artista lo sigue desarrollando. Por decisión de su autor, no está insertado en el ámbito comercial del arte.

La obra es un excepcional poema que, además de los sentires y pensares del artista, alberga fragmentos no sólo del bosque donde tuvo origen, sino de diversos sistemas de la naturaleza, cual relicario de esta Tierra nuestra. Cobija sueños y experiencias resultantes del caminar del autor en el entorno natural. La *Biblioteca del Bosque* es una balada que nos permite realizar una lectura prodigiosa de la naturaleza, a través de los sentidos: no sólo de lo visual, sino también de lo táctil, lo sonoro y lo olfativo.

El objetivo fundamental de esta tesis es estudiar la *Biblioteca del Bosque* en el periodo comprendido entre 1985 y 2010, es decir, desde su origen hasta que completó veinticinco años.

Los objetivos específicos de esta investigación son presentar la catalogación de la *Biblioteca del Bosque*, analizar formal y temáticamente la obra, reconocer las técnicas y recursos empleados e interpretar su sentido desde las poéticas.

Considero que la *Biblioteca del Bosque* es una obra vinculada a las tendencias artísticas contemporáneas que se expresan desde la relación arte-naturaleza, en la medida en que incorpora los sentires y pensares del artista, en lo referente a los más diversos fenómenos naturales. Atesora elementos vegetales, animales y minerales que Miguel Ángel Blanco integra a la obra, pero que no degradan el entorno del que son extraídos. Desde el punto de vista plástico la *Biblioteca del Bosque* reúne las más diversas técnicas: dibujo, pintura, gráfica, collage, fotografía y otras, que el artista va introduciendo en el trascurso del tiempo y que enriquecen esta múltiple obra.

La *Biblioteca del Bosque* tiene un valioso potencial comunicador y a través de la experiencia estética, genera en el espectador una curiosidad y empatía hacia la naturaleza. Cada libro-caja, elemento básico de la obra, resalta los valores propios de ella y, de una forma poética, incita a admirarla e induce a respetarla. Cada volumen, que es único, relata una historia particular. Así, se puede escuchar el clamor del trueno, el murmullo de los pinos, el olor de su resina, mirar el color y transparencia de ésta, sentir la suavidad de un papel gampi o la contundente textura del papel amate.

Miguel Ángel Blanco es un artista comprometido con la naturaleza que ha desarrollado toda su obra a partir de elementos naturales. Su labor le ha llevado a recibir diversos reconocimientos y la posibilidad de exponer su obra en importantes espacios de su país y del extranjero. Asimismo, reconocidos historiadores y críticos de arte se han interesado en su trabajo y han escrito sobre él.

La metodología que he aplicado es consecuencia de las necesidades que han ido surgiendo para poder llevar a cabo el presente trabajo de investigación.

Tuve conocimiento de la existencia de la *Biblioteca del Bosque* al término del estudio de máster, donde el trabajo que entonces realicé “Migraciones cromáticas: Suite Danaus” tenía como pretexto y punto de partida la migración

que realiza la mariposa monarca en la región norte del continente americano. La *Biblioteca del Bosque* me interesó por el trabajo que realiza Miguel Ángel con los elementos naturales y su poética, por la inclusión de diferentes técnicas y porque su estructura básica es el libro.

Esas circunstancias me llevaron a consultar la página web del artista y me permitió un primer acercamiento a su obra. Pude observar fotografías de sus libros y advertir la larga vida de la 'biblioteca'. A partir de ahí me dediqué a realizar una recopilación de los textos críticos que se publicaron en periódicos y revistas sobre la obra desarrollada por Miguel Ángel Blanco. Toda esa documentación escrita fue analizada.

En una segunda fase, participé en un curso-taller impartido por el artista en la Universidad de Granada, en septiembre de 2009, donde tuve la posibilidad de conocer personalmente al autor, conversar con él, saber sobre sus métodos de trabajo en la creación de la obra, las motivaciones que le llevan a seguir desarrollando la *Biblioteca del Bosque* y presenciar su trabajo en el entorno natural. Esta última circunstancia fue consecuencia de los recorridos que se efectuaron durante el curso-taller. El artista realizaba fotografías de elementos que le interesaban, tomaba notas en un 'cuadernillo de viaje' y recogía pequeños fragmentos de la naturaleza.

En noviembre de 2009 tuve la oportunidad de visitar el taller de Miguel Ángel Blanco y conocer en directo parte de su obra: pintura, gráfica, escultura y fotografía además de la *Biblioteca del Bosque*. En ese momento, me fue posible realizar fotografías de ésta y del taller. Lo más emocionante fue poder tener los libros entre las manos, sacarlos de sus estuches, escuchar sus susurros, poder captar su olor, hojear sus páginas, percibir las texturas, mirar sus colores y advertir tras el vidrio de la caja pequeños elementos de la naturaleza. Entonces, conocí algunas de las historias que encierran los volúmenes que tuve tiempo de explorar. Pacientemente, pero con entusiasmo, el artista me explicaba cómo había conseguido los materiales y donde, los motivos que le llevaron a crear el libro-caja; porque escogía determinados papeles para sus páginas o como había desarrollado las técnicas en ellos presentes. En esa ocasión Miguel Ángel me proporcionó fotografías de varios

libros-caja y una relación de muchos de ellos. Con esta valiosa colaboración, pude comenzar a trabajar en la catalogación que se presenta, tanto en la tabla como en las imágenes que se muestran en el CD. Esta información la pude completar en posteriores visitas efectuadas al taller del artista realizando fotografías y anotando la información pertinente. Durante la primera visita al taller, gentilmente, Miguel Ángel Blanco me proporcionó la mayor parte de los catálogos de sus exposiciones individuales.

A la vez que recopilaba los libros, iba analizando y cotejando con la información de las fichas técnicas de cada uno de ellos. Como consecuencia de la abundancia de libros realizados durante los veinticinco años, éste fue un largo proceso en el que fui registrando los subtemas que trataba cada ejemplar, reconocí los tipos de papeles utilizados en las páginas, examiné las técnicas aplicadas, advertí las composiciones que los elementos utilizados creaban en ellas y reconocí las formas, las texturas, los colores, las transparencias que les eran inherentes; asimismo, anoté las nuevas técnicas que, con el transcurso del tiempo, se iban introduciendo en la creación de la obra, identifiqué los elementos naturales dispuestos en el espacio creativo que es la caja de cada libro, observé su disposición en ella y distinguí los materiales que le servían de fondo. Simultáneamente, analicé los textos escritos por Miguel Ángel Blanco en los catálogos de las exposiciones individuales y que se presentan en el anexo de esta investigación.

Después de una observación exhaustiva de las fotografías de los ejemplares de la *Biblioteca del Bosque* y de una revisión de las fichas técnicas correspondientes, seleccioné algunos libros para poder realizar y presentar un análisis de cada uno de ellos. Debido a la imposibilidad de analizar todos los volúmenes, por la cuantía de la obra en su conjunto, elegí aquellos que tenían características diferentes y que podían ser considerados representativos de otros. Sin embargo, hay que tener presente que cada ejemplar es único y con características particulares.

En noviembre de 2010, visité nuevamente el taller de Miguel Ángel Blanco, en Pinar del Rey, en Madrid, donde efectué la entrevista y realicé fotografías de todas las páginas así como de la caja de una parte de los libros-caja

seleccionados anteriormente. Fue imposible hacerlo con todos los ejemplares escogidos por la escasez de tiempo por parte del artista, pues además del tiempo que necesita para crear su obra en el taller, en los últimos años ha viajado frecuentemente a diversos y distantes entornos naturales. En la sección “Una mirada puntual” del capítulo titulado “La *Biblioteca del Bosque*” llevo a cabo un acercamiento para observar y analizar cada una de las páginas y la caja de estos volúmenes.

En junio de 2011, durante el curso-taller “Sendas del solsticio” impartido por Miguel Ángel Blanco en el Museo Thyssen-Bornemisza, tuve ocasión, una vez más, de visitar su taller. En esta fecha me fue posible realizar algunas fotografías más de los ejemplares, y así, obtener los datos que faltaban de los últimos volúmenes de la *Biblioteca del Bosque* y verlos directamente.

Diseñé varios modelos de tablas a fin de contener de un modo fácilmente visible y objetivo los datos esenciales de cada libro. Preferí el que se presenta en esta investigación y donde se apunta de cada ejemplar: el número de orden del libro-caja, el título que le corresponde, la fecha en que fue terminado, las dimensiones del libro cerrado en milímetros, el número de páginas, los materiales y las técnicas utilizadas; asimismo, se identifican todos los elementos que contiene cada caja. También se incluye un apartado donde se indica la participación del libro en exposiciones individuales y colectivas.

Después del análisis de los diferentes documentos –textos de historiadores y críticos sobre la obra objeto de la presente investigación, textos escritos por el artista–, de la observación de la obra –en directo y a través de fotografías–, de relacionarlos con las vivencias del artista –los paseos y los viajes–, las situaciones del entorno, con el trabajo de otros autores del siglo pasado y contemporáneos, empecé a redactar la tesis: “Las poéticas de la naturaleza en la *Biblioteca del Bosque*. Una aproximación a la obra de Miguel Ángel Blanco”.

Parte de la información proporcionada por el artista en la entrevista, junto al análisis de su ‘curriculum vitae’, los apuntes elaborados en los cursos-taller en que participé, así como los textos críticos sobre su obra, me permitieron la redacción del primer capítulo: “Sobre el autor y su obra”.

Para escribir el siguiente apartado “Naturaleza y arte contemporáneo” efectué la investigación bibliográfica a través de la lectura y el análisis de textos en libros, tesis doctorales, revistas, catálogos de exposiciones o folletos referentes a arte y naturaleza. Igualmente, mi participación en “Arte y medio ambiente. Taller teórico práctico sobre intervenciones artísticas contemporáneas” en la Universidad de Granada, en septiembre de 2009 –donde además de trabajar en dos talleres con la presencia de Miguel Ángel Blanco y Ricardo Calero, hubo la presentación de varias conferencias con la participación de diferentes especialistas–, así como en el taller “Sendas del solsticio”, en junio de 2011 y en el “III Congreso Internacional Arte y Entorno. Latitud Norte: Ética y estética del habitar” en la Universidad Politécnica de Valencia, en noviembre de 2011, facilitó la escritura del capítulo señalado. En este capítulo, después de una muy breve referencia histórica sobre la relación que se ha dado entre arte y naturaleza, analizo los principales movimientos artísticos contemporáneos que trabajan desde la naturaleza, a través de una selección de artistas y de sus obras, abarcando los territorios correspondientes a Estados Unidos de América y Europa, dando un espacio destacado a España, país donde surge y se desarrolla la *Biblioteca del Bosque*.

Para redactar la sección “Los libros y el arte. Una simbiosis creativa” realicé una investigación bibliográfica referente a la historia del libro, en general, y al desarrollo de los libros de artista, en particular, para lo cual se consultaron libros, revistas, catálogos y páginas web.

Igualmente, tuve la posibilidad de asistir a exposiciones y conferencias sobre el libro de artista, que fueron de gran utilidad para obtener información. Entre ellas, en la ciudad de México, D.F., en febrero de 2012, asistí a la exhibición titulada CODEXMÉXICO, al ciclo de conferencias impartido y a la feria de libros de artista realizada con motivo de este evento y que comprendía obras de artistas de los tres países de Norteamérica: Canadá, Estados Unidos de América y México.

También participé, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, en “Xilografía y libro de artista. Taller con Tita do Rêgo Silva”, en noviembre de 2010 y del cual resultó un libro de artista colectivo realizado por



los participantes y que fue titulado “Vô – Vó na idade da pedra”. Asimismo, asistí al “Taller intensivo de papel japonés – Washi” en noviembre de 2011, en la misma institución.

Del mismo modo, fueron enriquecedoras las visitas que pude efectuar a la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Valencia, en su sección de libros de artista, donde me fue posible observar y fotografiar algunos ejemplares, así como constatar que, si bien es una biblioteca de reciente formación, posee ya un importante acervo.

Para componer el capítulo cuatro “La *Biblioteca del Bosque*” utilicé diferentes técnicas metodológicas. Así, me valí de la entrevista, de la realización de fotografías de la obra, de la consulta bibliográfica para la cual examiné libros, catálogos, folletos, páginas web, así como de apuntes de los cursos y talleres en que participé mencionados anteriormente.

Para la realización del capítulo cinco, que se titula “Catálogo de la *Biblioteca del Bosque*”, a la par que obtenía información de cada uno de los libros así como las imágenes de los mismos, elaboré diferentes tipos de tablas para poder incluir los datos pertinentes de modo que fuera de fácil consulta. Siguiendo estos criterios escogí la que se presenta en esta investigación. Tanto la información que se encuentra en las tablas como las imágenes de los libros provienen de tres fuentes: proporcionadas directamente por el artista, seleccionadas de la página web de la *Biblioteca del Bosque* y obtenidas y realizadas por mí, en el taller del artista.

La presente investigación la he organizado con una estructura que está compuesta por cinco capítulos, así como un apartado con las conclusiones, que va seguido de la bibliografía y termina con un anexo documental, como a continuación se indica.

El primer capítulo denominado “Sobre el autor y su obra” contiene una selección de datos referentes a Miguel Ángel Blanco que tienen una incidencia notable en la realización de la obra plástica que viene desarrollándose desde mediados de los años ochenta del pasado siglo en diferentes esferas. Ha realizado pintura, escultura, gráfica, fotografía, instalación, vídeo, estando la

mayoría de estas técnicas presentes en la *Biblioteca del Bosque*. Asimismo, se señalan hechos relativos a la obra creada hasta el año dos mil diez.

El apartado no pretende ser una biografía del artista. Las referencias señaladas e indicadas cronológicamente, corresponden a algunos datos particulares del autor y otros que son inherentes al desarrollo de su trabajo artístico. Es por ello que están anotadas todas las exposiciones individuales realizadas por Miguel Ángel Blanco. Comento la temática que trata en cada una, las analizo e incluyo opiniones de críticos que, en su momento, escribieron en catálogos o en otros medios de comunicación sobre la obra exhibida. Igualmente, registro y reseño la participación en las principales exposiciones colectivas y los premios obtenidos.

También están indicados algunos de los viajes y estancias que Blanco ha venido realizando, por la trascendencia que éstos han tenido en la realización de toda la obra y muy especialmente en la creación de aquella que es objeto de estudio en esta investigación, la *Biblioteca del Bosque*. Como veremos, el caminar por el entorno natural es una de las metodologías que el artista emplea para la creación de su obra.

Asimismo, señalo los lugares donde ha habitado el autor y la importancia que tienen en la creación y evolución de su trabajo artístico.

Del mismo modo, hago referencia a dos cursos impartidos por Miguel Ángel – uno en la Universidad de Granada y el otro en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, organizado por esta institución y por la Universidad Rey Juan Carlos–, y en los que participé y tuve la oportunidad de conocer al artista y a su obra de modo directo. Situaciones, que me motivaron a elegir llevar a cabo el estudio sobre la *Biblioteca del Bosque*.

“Naturaleza y arte contemporáneo” es el título del segundo capítulo cuyo propósito es establecer un marco de contextualización donde se desarrolla la *Biblioteca del Bosque*. En consecuencia, presento una muy sucinta revisión histórica de la presencia e importancia de la naturaleza en el arte de la cultura occidental. De este modo, señalo algunos movimientos y artistas para quienes la naturaleza y la relación del ser humano con ella, fue el motivo primordial para

el desarrollo de sus enfoques y actitudes artísticas, en diferentes momentos de la historia.

Durante el siglo XX, por diversos motivos, los artistas manifiestan su interés por la naturaleza de modos distintos: ya no buscan representarla, sino que van a realizar su obra en ella. En este sentido, especifico dos importantes esferas de desarrollo: una en Estados Unidos de América y otra en Europa. En consecuencia, describo algunas obras y sus características particulares en lo referente a *earthworks* y *land art* e indico sus autores apuntando sus aportaciones.

A continuación, realizo un acercamiento al arte español vinculado con la naturaleza de las últimas décadas de siglo XX. Así, de un modo breve, considero la trayectoria de algunos artistas –nacidos o no en España–, cuya obra desarrollada en este país tuvo una aportación significativa, de un modo más o menos explícito, para la creación de la obra motivo de este estudio: la *Biblioteca del Bosque*.

Finalmente, presento una reflexión sobre la obra desarrollada por Miguel Ángel Blanco en el período que comprende esta investigación.

En este estudio incluyo un capítulo dedicado al libro, por ser éste el elemento básico que constituye la *Biblioteca del Bosque*. Por tal motivo, en la tercera sección titulada “Los libros y el arte. Una simbiosis creativa”, realizo de un modo conciso descripciones y reflexiones de algunos libros de notable importancia; porque además de transmitir conocimientos y anhelos de diversa índole –que son el fundamento de su existencia–, presentan una belleza exclusiva derivada de un fuerte vínculo con las artes gráficas y plásticas aplicadas en su realización.

El libro ha sido un guardián de pensamientos, conocimientos y creencias pero también un rincón que ha atesorado sueños y deseos del ser humano, en el espacio y en el tiempo. Ese original objeto ha tenido algunas modificaciones en lo que se refiere a su forma y a los materiales en que se ha realizado en el transcurso del tiempo. El libro de papel y tinta, que se ha desarrollado durante varias centenas de años, es un objeto especial y con cualidades particulares.

Así, al hojearlo se puede leer un texto, observar sus imágenes, sentir la textura de los materiales que lo configuran e incluso percibir los olores que emana.

Durante el siglo XX, ya en los años sesenta, como consecuencia de un largo proceso de perfeccionamiento, son varios los artistas que encuentran en el libro un soporte ideal para la creación de su obra. Como consecuencia, el libro se convierte en una obra de arte. Me refiero al libro de artista.

La obra que es motivo de esta investigación, la *Biblioteca del Bosque*, como indiqué anteriormente está integrada por libros. Cada ejemplar de la 'biblioteca' es un libro-caja. Y tal como su nombre indica contiene una caja, que atesora elementos naturales, además de las páginas, inherentes a cualquier libro. En consecuencia, termino este apartado señalando la importancia del libro-caja en la creación de la *Biblioteca del Bosque*.

El capítulo cuatro titulado "La *Biblioteca del Bosque*" es el más extenso de la investigación. Aquí, defino la obra, escribo sobre su origen, describo el elemento básico que la conforma –el libro-caja–, así como los materiales utilizados en su elaboración y los procedimientos metodológicos utilizados por el artista en el proceso de creación. Hago referencia a algunos de los contenidos de la obra y sus poéticas, pues como 'biblioteca' que es, admite la inclusión de una abundante cifra de asuntos; en este trabajo, es imposible abordarlos todos. Sin embargo, es pertinente señalar que siempre están relacionados directamente con la naturaleza.

A continuación, bajo el párrafo designado "Una mirada puntual" realizo un análisis de cada uno de los trece volúmenes aquí presentados. Para ello, incluyo una tabla con la ficha técnica de cada uno de los libros y las fotografías realizadas a cada una de las páginas y a la caja de estos volúmenes. Aquí, podemos observar y relacionar los lenguajes que la naturaleza introduce en la obra.

En el párrafo denominado "Transformaciones" indico como Miguel Ángel Blanco va introduciendo en la *Biblioteca del Bosque* técnicas, materiales, nuevos contenidos y códigos poéticos, a través del tiempo. Asimismo, presento

una tabla donde fácilmente se puede observar el desarrollo cuantitativo de los libros-caja a través de los años en el período de tiempo correspondiente.

El capítulo cinco se denomina “Catálogo de la *Biblioteca del Bosque*” y está constituido por dos partes que se complementan: una tabla y un CD.

En la tabla se encuentra la ficha técnica de cada libro-caja. Está dividida en siete columnas, donde indico e identifico los contenidos de cada ejemplar. Así, en cada una de las columnas y de izquierda a derecha del observador indico el número de orden del libro-caja, el título correspondiente, la fecha en que terminó de realizarse, las medidas –especificadas en milímetros– de cada volumen cerrado, el contenido de las páginas apuntando el número de ellas en cada ejemplar, el material de que están hechas y las técnicas empleadas en ellas, por el artista; a continuación anoto el contenido de la caja indicando los elementos naturales que en ella están depositados –algunas veces, además del nombre en español, está, entre paréntesis, su denominación científica en latín, así como el lugar de donde procede– y en la última columna, denominada “observaciones”, muestro la participación de la obra en exposiciones individuales y colectivas.

El CD es un complemento importante a la información asentada en la tabla. En él, registré una imagen de cada uno de los libros-caja correspondiente a la última página y a la caja, donde podemos ver la disposición de los elementos naturales en ella, sus colores y texturas así como la técnica o técnicas aplicadas en la última página del libro, la estructura compositiva, los colores e incluso podemos advertir, por veces las texturas de los papeles.

Presento las conclusiones que he sintetizado a partir de todas las referencias obtenidas y del estudio realizado durante el proceso de investigación.

Posteriormente, señalo la bibliografía utilizada en los diversos capítulos del presente estudio y que hace referencia a temas históricos, estéticos, plásticos y científicos.

Finalmente, en esta tesis incluyo un anexo documental que contiene los textos escritos por Miguel Ángel Blanco en los catálogos de sus exposiciones individuales y la entrevista realizada. Ambos documentos son testimonio de las

reflexiones del artista sobre su obra y concurren, de un modo relevante, a la comprensión de la *Biblioteca del Bosque*.

Las fuentes que he utilizado para poder desarrollar esta investigación han tenido distinta procedencia. Desde una diversa y especializada bibliografía que he consultado en libros y catálogos, a fuentes más modernas como son los medios digitales –páginas web de la *Biblioteca del Bosque*, de diferentes artistas, de los temas heterogéneos de la biología, de la mineralogía, entre otros. Asimismo, la realización de la entrevista a Miguel Ángel Blanco, las diversas visitas a su taller, a bibliotecas, exposiciones y la participación en cursos, talleres y encuentros han contribuido de forma fundamental en el proceso que hoy me permite escribir estas líneas.

El hecho de haber llevado a cabo “Las poéticas de la naturaleza en la *Biblioteca del Bosque*. Una aproximación a la obra de Miguel Ángel Blanco” ha sido, desde mi punto de vista personal, muy enriquecedor, pues ello me ha permitido durante este proceso ampliar mis conocimientos tanto a nivel artístico como incrementar mi entendimiento de fenómenos que habitualmente son tratados desde otros ámbitos, como el científico. En la medida en que la *Biblioteca del Bosque* está constituida por libros-caja, abordar el tema de los libros y el arte era fundamental; poder profundizar en el estudio sobre los libros de artista y tener la oportunidad de observar en directo una amplia variedad de ellos fue una experiencia fructuosa e inolvidable. Del mismo modo, estudiar la relación que el hombre ha establecido, desde sus orígenes, entre el arte y la naturaleza. Por otro lado, al ser la obra una ‘biblioteca’, una colección de libros, que hacen referencia a la naturaleza y la atesoran de una forma real, tiene como consecuencia tratar una infinidad de subtemas concernientes a ella y de un modo especial. Esto, involucró el conocimiento y el estudio de muchos fenómenos naturales que de otro modo, difícilmente, podría advertir. Igualmente, poder conocer y dialogar con el artista y apreciar de un modo directo su obra, y en especial, la *Biblioteca del Bosque*. Hojear los libros-caja, fue una experiencia enriquecedora y fascinante.

# CAPÍTULO 1

## 1. Sobre el autor y su obra



Figura 1.1. Libro-caja nº 317 MAB (*Autorretrato*), 1989.



*“Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente.*

*Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía.”*

*J. L. Borges*

### **1.1. Sierra del Guadarrama. La experiencia vital.**

Miguel Ángel Blanco nació en la ciudad de Madrid en 1958 y se instaló en 1980, en Cercedilla<sup>1</sup>, en el Valle de la Fuenfría, con la firme decisión de dedicarse a la actividad artística pues considera que le es más útil una experiencia vital que la formación académica. La región ya la conocía bastante, pues su taller estaba situado en un espacio que pertenecía a la casa de sus padres –Carmen Blanco Blanco y Sergio Suarez Murillo– y donde vivían sus abuelos maternos –Pascuala Blanco Vaca y Caetano Blanco Miguel. Así,

---

<sup>1</sup> Cercedilla es un municipio de la provincia y Comunidad de Madrid, ubicado en la Sierra de Guadarrama a cincuenta y siete kilómetros al noroeste de Madrid. Fue creada como lugar de hospedaje y paso en la antigua calzada romana que unía Titulcia y Segovia en la llamada Vía Antonina. Actualmente aún se conservan restos de esa calzada romana que pasa por el Valle de la Fuenfría. Carlos V cazó en sus bosques y hay documentos archivados de la época de Felipe II, con motivo de la construcción de El Escorial, en donde se indica la importancia de la industria maderera en la región. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX llegaron miembros de la Institución Libre de Enseñanza a los montes aledaños abriendo camino y convirtiéndolos en zona de reposo y esparcimiento en la naturaleza; promocionaron ese territorio no sólo en Madrid sino también en otras partes de España. Después, el desarrollo de los deportes de invierno y el crecimiento económico en general permitió que una parte de la clase media pudiera gozar de una residencia en la sierra. Personajes como Vicente Aleixandre, premio Nobel de Literatura en 1977, el poeta y ensayista Luis Rosales o el pintor Joaquín Sorolla vivieron en Cercedilla.

desde niño frecuentó el lugar y caminar por el monte era una costumbre usual y placentera, pues brindaba una fuente inagotable de sorpresas, descubrimientos, de juegos, donde podía sentir una enorme sensación de libertad, gozo y admiración por lo nuevo que se le deparaba a cada momento. El desarrollo de la obra del artista tiene que ver no sólo con el escenario de la Sierra del Guadarrama sino con diversos parques de Madrid, como el Parque del Retiro o el Parque El Oeste, que frecuentaba desde la infancia en compañía de su madre y de su abuela.

En un principio, es en la Sierra de Guadarrama, al realizar largas caminatas, que encuentra los materiales que le permiten crear su obra. Se puede decir que las laderas de Siete Picos, La Maliciosa, La Peñota y Valsaín son una extensión de su estudio. Este entorno le permite recorridos que se traducen en experiencias, búsquedas y encuentros de elementos que la naturaleza es pródiga en donar, así como de imágenes que trasladará a su trabajo. Posteriormente, buscará otros territorios para recorrer y encontrar situaciones desconocidas que le permiten vivir nuevas experiencias y emociones que se verán reflejadas en su obra.

## **1.2. Inicio de la *Biblioteca del Bosque* y la primera exposición**

Desde que se instaló en Cercedilla, Miguel Ángel tenía la costumbre de dibujar y registrar en cuadernillos el entorno en que vivía. A finales de 1985 realiza el primer libro-caja (Figuras 1.2. y 1.3.) de lo que será la *Biblioteca del Bosque*. Testifica el artista, en su primer texto publicado, la importancia del bosque en la creación de su obra:

“El bosque como generador de imágenes, espacio concebido esencialmente como lugar de metamorfosis y migraciones.”<sup>2</sup>

Por cuestiones económicas, en los primeros años, trabajó no sólo con materiales que le da la naturaleza, como son pedazos de ramas, raíces de árbol o maderas, sino también con vidrios o piezas metálicas –producto de

---

<sup>2</sup> Miguel Ángel Blanco, catálogo de la exposición *A Forest*, Galería La Cúpula, Madrid, 1986, p. 5.

desechos humanos— que encuentra por su caminar en el entorno de Cercedilla. Es con estos materiales que realizó sus *habitantes del bosque*<sup>3</sup> que junto a trabajos hechos con vidrio fragmentado y los primeros libros-caja de la *Biblioteca del Bosque* celebró su primera exposición individual en la Galería Cúpula, de Madrid, en Julio 1986.

La muestra se tituló *A Forest (Un Bosque)* y en sus libros-caja predominan dibujos y anotaciones en las hojas de papel estraza y vegetal, mientras en las cajas se reúnen piedras, cristales, escayola y pedazos de objetos metálicos encontrados en sus itinerarios. La presencia de elementos de origen vegetal es escasa.

Francisco Calvo Serraller escribió entonces sobre el artista y su obra:

“El catálogo de objetos producidos por Miguel Ángel Blanco es de tres géneros fundamentalmente: los cuadros-cajas, los libros-cajas y los exvotos. Salvo los últimos, que son figurillas de habitantes del bosque, algunos de los cuales también están guarnecidos por urnas de cristal, el resto —los cuadros, los libros— son, en efecto, cajas. Las cajas y los cofres son, sin duda, celadores de secretos espacios de la intimidad más recóndita, rincones de tesoros. [...]

Ocultar y desvelar lo íntimo es lo propio del artista romántico. Con sus cajas Miguel Ángel Blanco trata de proteger su intimidad, pero también de transparentarla. [...]

Consciente e inconscientemente, quien introduce en su obra tan poderosas metáforas como el árbol de la vida y el cristal de la muerte, se mueve en el terreno de la profecía. Rememora un paraíso, anuncia una plenitud. Es artista, sí, pero como hierofante, taumaturgo, liberador.”<sup>4</sup>

Ya entonces, se denotaba en los libros de la *Biblioteca del Bosque* objetivos puntuales que determinaban un sólido proyecto.

---

<sup>3</sup> Figurillas realizadas con trozos de madera y hojalata encontrados.

<sup>4</sup> Francisco Calvo Serraller, “Bosque y cristal”, catálogo de la exposición *A Forest*, Galería La Cúpula, Madrid, 1986, p. 7.

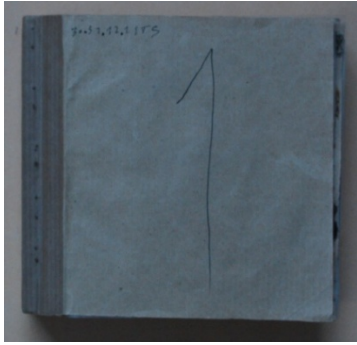


Figura 1.2. Libro-caja nº 1 *Deshielo*, 1985.



Figura 1.3. Libro-caja nº 1. Última página y caja.

En 1987, Blanco fue seleccionado para participar con libros-caja en la muestra colectiva *Naturalezas españolas 1940-1986*, comisariada por Francisco Calvo Serraller y Ana Vázquez de Parga, que se inauguró el mes de noviembre en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, y transitó por el Palacio de Sástago, en Zaragoza, Ateneo de Valencia, el Museo de Albacete y Museo de Bellas Artes de Oviedo.

### 1.3. La fortaleza

En el mes de Marzo de 1988, se efectuó su segunda exposición individual, en la Galería Ángel Romero de Madrid. Estuvo compuesta por una serie de esculturas denominadas *La fortaleza*, que daban título a la muestra, así como de libros-caja y cajas de hierro relacionadas con la temática, además de otra serie de esculturas de menores dimensiones que llamó *Atalayas* (Figura 1.5.). Aquellas esculturas tenían la forma de siluetas de montañas y estaban realizadas con gruesas chapas de hierro articuladas; fueron expuestas colgando de la pared pero pueden igualmente colocarse en el suelo. Sobre esta serie señaló Álvaro Martínez Novillo:

“...la casi totalidad de las piezas de esta serie son de mayor formato, superficies de varios paños recortados en su parte superior en formas dentadas de cordilleras elementales, que también llevan nombres evocadores: *Fortaleza Montaña*, *Fortaleza Sierra*, *Fortaleza de las rocas*, *Pacto de los Montes*... A pesar de no hacer su autor ninguna concesión figurativa –la superficie de estas obras está acabada con el oxidado

natural— sus esculturas consiguen enviarnos diáfananamente un mensaje totalmente paisajista. Una claridad de ideas verdaderamente envidiable.”<sup>5</sup>

El artista proyecta en estas obras su conocimiento de los intrincados meandros y refugios de la Sierra del Guadarrama a través de los cuales en numerosas ocasiones ha transitado. En sus recorridos, no sólo admira la belleza de los territorios sino que, además, entabla un nutrido diálogo con ellos que le permite, posteriormente, crear obras que nos transmiten la quietud o la turbulencia, el silencio o el estruendo, lo candente o lo gélido de todos esos enclaves donde la vida no deja de estar presente por muy inhóspitos que nos parezcan.



Figura 1.4. *Fortaleza Sierra*, 1987.

Las montañas son fortalezas que resguardan energías de lo más esencial de la vida. No podemos olvidar que en muchas de ellas nacen los ríos que dan aliento a tantas formas de existencia.

Tanto los libros-caja, —de los cuales la Figura 1.6. es un ejemplo—, como las cajas de hierro, que también se exhibieron, formaban un conjunto que recreaba los pasadizos imaginarios de la montaña como refugio, como fortaleza natural. Los primeros contenían, además de elementos naturales, partes de objetos metálicos encontrados durante el caminar del artista por la Sierra del Guadarrama.

---

<sup>5</sup> Álvaro Martínez Novillo, “Miguel Ángel Blanco, escultura”, *ABC de las Artes*, Madrid, 10 de Marzo de 1988.

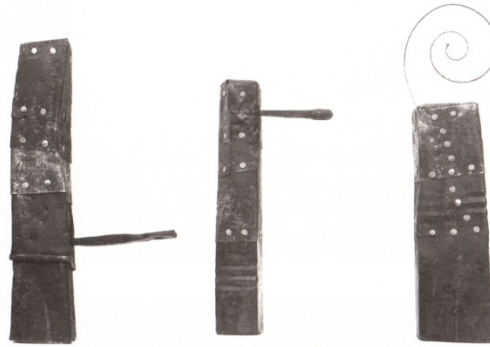


Figura 1.5. *Atalayas*, 1987.



Figura 1.6. Libro-caja nº 175 *Pasadizo con pieles*, 1987.

En marzo de 1989, Blanco presentó con el título *Singladuras*, en la Galería Ferrán Cano de Palma de Mallorca, algunas obras concernientes al proyecto *La Fortaleza*.

#### **1.4. Los viajes y la incorporación de nuevos materiales**

Este año, en Marruecos, Miguel Ángel viajó por la cordillera del Atlas y recolectó algunos elementos del entorno. Así, fue a partir de este itinerario que empezó a incorporar, de forma sistemática en sus libros-caja, objetos y materiales ajenos al territorio de la Sierra de Guadarrama. Ese viaje fue el primero de tantos que ha realizado a territorios muy distintos de su tierra natal.

Tanto en Line Art, en Gante, Bélgica, en el mes de octubre como en la feria de Los Ángeles, en Estados Unidos de América, que se celebró en diciembre de 1989, presentó libros-caja de la *Biblioteca del Bosque* que a finales del año ya sumaban trescientos cuarenta y cuatro.

En 1990, el artista siguió exhibiendo su obra a nivel internacional. Así, presentó en marzo, en la Galerie Façade, en París la muestra individual *Les livres de la forêt*, y participó, entre abril y septiembre, en el programa *Le jardin dans tous les sens*, organizado por la Direction des Parcs, Jardins et Espaces Verts de la Ville de Paris; expuso en el Musée en Herbe del Bois de Boulogne una selección de la *Biblioteca del Bosque*. En el mes de junio, inauguró la muestra individual *Les livres de la forêt* en la Galerie Bureaux el Magasins, en Ostende, Bélgica, con los libros más recientes.

En noviembre, Miguel Ángel inauguró en la Galería Columela, en Madrid, una serie escultórica que denominó *La cabaña mística* y que dio nombre a la muestra; estas obras tienen como punto de partida la estructura de planos articulados que había desarrollado en *Las fortalezas*, pero contienen una mayor geometrización e incorporan paneles de pino costero de los bosques de Valsaín; en la exposición se exhibieron también libros de la *Biblioteca del Bosque* y un conjunto de dibujos que fueron realizados directamente en el bosque, a cielo abierto, con tinta china sobre papel vegetal y utilizando como herramientas, ramas verdes de pino. Al conjunto lo denominó *Dibujos del hombre árbol*. Francisco Calvo Serraller escribió sobre la obra expuesta:

“Las esculturas, hechas con madera y hierro, constituyen lo que podríamos denominar una ciencia armada, como lo es conocimiento, cuyas raíces han llegado a la profundidad mineral, pero también una sabiduría forjada, capaz de navegar cual barca que surca los misterios de la vida. [...]

Los dibujos son las aspersiones que salpican las ramas sobre el papel vegetal. Es una escritura del bosque en la que el calígrafo sacude una energía que deja unas huellas impresas. Los libros son los estuches o las alforjas donde el emboscado atesora sus hallazgos. El emboscado es el emboscado.”<sup>6</sup>

Participó en los Cursos de Verano de 1991, de la Universidad Complutense en El Escorial, con una exposición de libros sobre el Pino de las Tres Cruces. Este histórico pino laricio situado en el Valle de Cuelgamuros, que marcaba el límite entre los ayuntamientos de El Escorial, Peguerinos y Guadarrama, fue durante

---

<sup>6</sup> Francisco Calvo Serraller, “La soledad del bosque”, catálogo de la exposición *La cabaña mística*, Galería Columela, Madrid, 1990, p. 7.

siglos referencia para los transeúntes de la sierra del Guadarrama. Una fuerte tormenta derribó el ejemplar y Miguel Ángel Blanco recogió algunos fragmentos que utilizó para crear sus libros. Durante este año empezó a tener especial interés por las acículas incorporándolas a su obra de muy diversas maneras; comenzó a realizar sellos –que se cuentan por decenas– con ellas para integrar sus formas, por medio de estampaciones, no sólo en los libros sino también en dibujos aislados.



Figura 1.7. Sellos de acículas.

A nivel internacional, ese año intervino en la muestra colectiva *Pretenkabinet* que se llevó a cabo en la Galerie Bureaux et Magasins, en Ostende, Bélgica y donde exhibió varios libros-caja.

### 1.5. Una actitud y *La salvación*

En el invierno de 1992, en la zona boscosa Los Helechos, espacio sombrío y casi inalterado en el Valle de la Fuenfría se numeraron novecientos noventaíun pinos para realizar la corta. El artista se dio cuenta de esta situación al recorrer el bosque y consideró que por su antigüedad, majestuosidad, formas y rareza, además de la importancia y necesidad de mantener un equilibrio ecológico, estos pinos deberían seguir existiendo. Para ello realizó varias acciones: primero camufló las marcas de corta, pasando los números señalados a otros pinos de menor importancia, o borrándolos y cubriendo nuevamente las marcas con corteza; estas acciones confundieron a los leñadores que tenían que ejecutar la corta lo que llevó a que se detuviera; por otro lado, Miguel Ángel fue a la Agencia de Medio Ambiente y solicitó en un principio la salvación de veinte



pinos. Finalmente, consiguió evitar la corta total en ese lugar. A partir de esta circunstancia surgió la serie de libros-caja *La salvación*. En la Figura 1. 8. podemos apreciar la última página y el contenido de la caja de uno de esos libros.

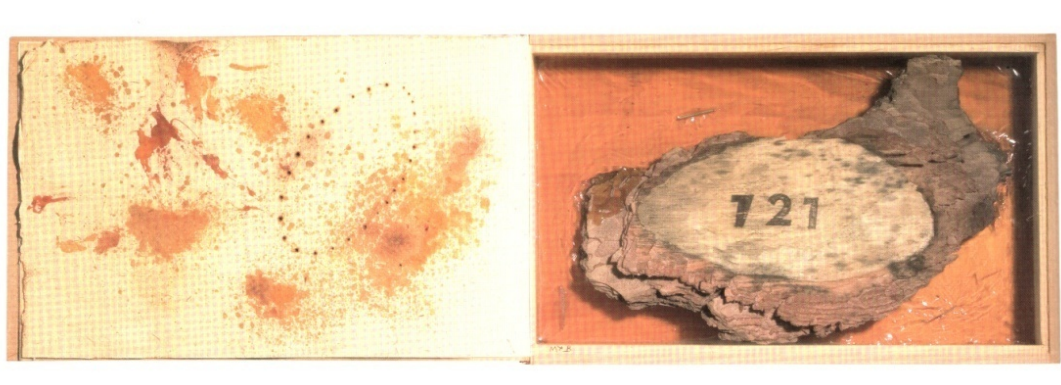


Figura 1.8. Libro-caja nº 519 *Salvación 721*, 1993.

Durante 1992 empezó a reunir acículas de diversas regiones de la Tierra y con las cuales siguió elaborando nuevos sellos. Trabajó con ellos de diferentes modos, como por ejemplo: después de estamparlos con tinta china sobre papel de Nepal –hecho con fibras de lokta– en agrupaciones o de modo individual, aplicaba alcohol provocando la aparición de lo que denomina Miguel Ángel Blanco “espíritus volantes”, (Figura 1.9.) creando dibujos que nos remiten al arte oriental.

En septiembre, en la Galería Columela, en Madrid, se llevó a cabo la exposición individual donde las acículas fueron las protagonistas. Presentó dibujos y libros en cuyas páginas y cajas representó y dispuso acículas de diferentes pinos de las más variadas regiones de la Tierra. A propósito de la obra exhibida el crítico José Ramón Danvila comentaba:

“Paisajes de actitudes, crónica de una acción o sombras de la misma, el reflejo definido, por la maestría de una solemne técnica del dibujo, todo parece confluir en un terreno donde no caben dictados orientadores y sí la capacidad para adjudicar nuevos valores gráficos a un tono representacional que sólo fija normas al reflejo de la realidad.

Blanco es un exquisito dibujante. Cuenta para ello con unos medios materiales de gran impacto a pesar de la suave presencia de un parentesco orientalista, pero mucho más importante es el sistema como los

usa. Definición, por un lado, del elemento que los origina, pero inmediata destrucción de la figura para proyectar un lugar evanescente en el que la mancha descubre sensaciones que la primera huella no es capaz de describir. La naturaleza llevada a la esencia de un roce que impresiona, pero no marca más que la piel; sugerencia de clima y de atmósfera, de una infinita poética que traspasa los límites de la materia y de las imágenes para advertir la importancia de ese cúmulo de emociones que contienen.”<sup>7</sup>



Figura 1.9. Dibujo a tinta sobre papel japonés y con sellos de acículas, 1994.

La VIII Edición del Premio de Pintura L'Oréal seleccionó uno de esos libros de acículas, que pudo ser visto en la Casa de Velázquez, en Madrid y en la Maison des Arts Georges Pompidou, en París, en Francia.

En 1993 le fue otorgado el *primer accésit*, del Premio de Pintura L'Oréal en su IX Edición, al libro-caja nº 526 de la *Biblioteca del Bosque* titulado *Avet* (Figura 1.10.). Este libro tiene en sus páginas de papel de Japón y de Nepal estampaciones de sellos de abetos y en su caja contiene líquenes del Valle de la Fuenfría y del Valle de Arán.

Asimismo, Miguel Ángel obtuvo una beca de la Fundación Pollock-Krasner de Nueva York.

---

<sup>7</sup> José Ramón Danvila, "Miguel Ángel Blanco, el uso de lo natural", *El Punto de las Artes*, Madrid, 2 de octubre de 1992.



Figura 1.10. Libro-caja nº 526 *Avet*, 1993.

Blanco fue también seleccionado para la muestra colectiva *El libro en sus mil formas* organizada por la Comunidad de Madrid y presentada en Mercado Puerta de Toledo. Además, el artista participó en la Feria de Art de Chicago.

### 1.6. **Cosmocrator**

Durante 1994 el artista trabajó de un modo particular e intenso materiales tan disimiles como el vidrio, la piedra –concretamente el granito –y la resina. Realizó la obra en vidrio en lo que fuera la Real Fábrica de Vidrios y Cristales de La Granja<sup>8</sup>. Las diversas resinas las obtuvo de la recolección que hizo directamente de los árboles y de las viejas resineras segovianas como la de Navas de Oro.

En noviembre, en la Galería Bárcena & Cía, en Madrid, presentó la muestra titulada *Miguel Ángel Blanco - Cosmocrator* que constaba de estelas escultóricas en granito (Figura 1.11.), esculturas de pared realizadas en vidrio, en la Real Fábrica de Cristales de La Granja, libros-caja donde la protagonista

---

<sup>8</sup> La Real Fábrica de Vidrios y Cristales de La Granja fue una “manufactura real”, erigida y financiada con dinero del erario público, construida en el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, en el siglo XVIII, durante el reinado de Felipe V. Para su ubicación, la actual provincia de Segovia, fue elemento determinante la abundancia de combustible disponible en la zona: los pinares de Valsaín y los robledales adyacentes. Entre 1963, año en que se dio por terminada la fabricación de lana de vidrio, y 1982 las instalaciones se mantuvieron cerradas y en abandono total. En esta última fecha, se constituye la Fundación Centro Nacional del Vidrio y se procede a la restauración y revitalización del conjunto con la instalación del Museo Tecnológico del Vidrio, la Escuela del Vidrio y el Centro de Investigación y Documentación Histórica del Vidrio, instituciones que siguen desarrollando sus funciones.

era la resina de diferentes árboles de diversos lugares de la Tierra, ya fuera en bruto, fundida o en polvo y cartones resinados.



Figura 1.11. *Rampa solar*, 1994.

La transparencia, un elemento manifiesto en la obra de Miguel Ángel Blanco desde la realización de los primeros libros de la *Biblioteca del Bosque*, reafirma su presencia con la utilización de materiales como el vidrio y la resina. La temática de la muestra versa sobre el cosmos y sus elementos, por lo que encontramos obras con el título *Rampa solar* –escultura en granito verde y cristal– o *Luz eterna*, libro-caja nº 548 que contiene una página de papel reciclado con resina, y cuya caja encierra pan de oro y resina dammar.

La luminosidad emana de la mayoría de sus trabajos siendo una característica muy notoria en las obras de este período. El fuego es un elemento con el que trabaja a menudo para crear nuevas formas, ya sea sobre las hojas, con la resina o con el vidrio.

Sobre la evolución del trabajo del artista la historiadora y crítica de arte Elena Vozmediano escribió:

“Hace ya más de un año se produjo un cambio importante. La concentración, el encerramiento, la voluntad de ocultación que eran evidentes anteriormente fueron superadas, fulminadas por un nuevo impulso. Los lentos y meticulosos trabajos del alquimista dieron su fruto: la techumbre de la Torre se abrió y quedó inaugurada una amplia y luminosa senda hacia el firmamento.”<sup>9</sup>

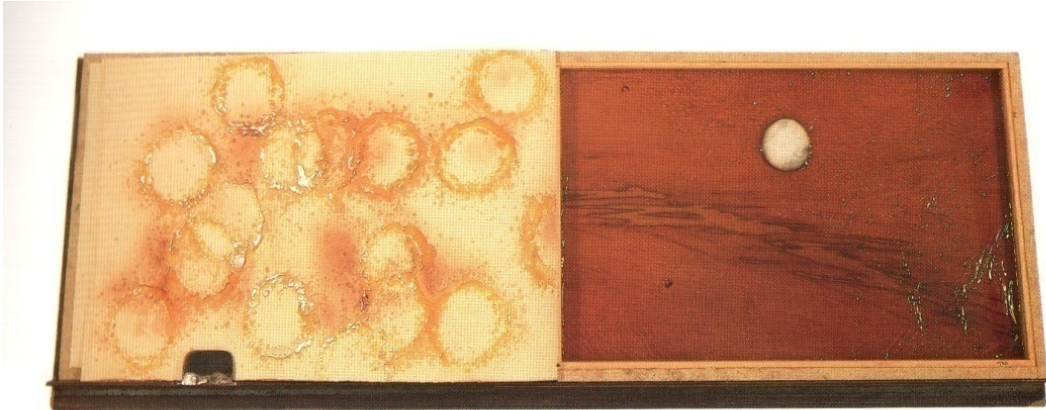


Figura 1.12. Libro-caja nº 536 *Piedra Lunar*, 1993.

Este mismo año participó en la muestra colectiva del IV Certamen de Pintura de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) que adquirió para su biblioteca el libro-caja nº 536, *Piedra Lunar* (Figura 1.12.) . Asimismo, la Calcografía Nacional seleccionó el libro-caja nº 580, *El espíritu del árbol xilográfico* (Figura 1.13.) en la convocatoria del II Premio Nacional de Grabado. La exposición con las obras elegidas se presentó en diferentes espacios: en la Calcografía Nacional, de Madrid; en el Museo Pablo Gargallo, en Zaragoza; en el Museo Pío V, en Valencia; en la Fundación Rodríguez Acosta, en Granada y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

---

<sup>9</sup> Elena Vozmediano, “Cosmocrator”, catálogo de la exposición expuesta en la Galería Bárcena & Cía., Madrid, 1994, p. 3.



Figura 1.13. Libro-caja nº 580 *El espíritu del árbol xilográfico*, 1994.

En 1995, Miguel Ángel Blanco ganó el III Premio Nacional de Grabado otorgado por la Calcografía Nacional con el libro-caja nº 620, *El pentagrama viviente* (Figura 1.14.). El libro contiene estampaciones de sellos de coníferas y una xilografía formando una estrella de cinco puntas que significa el desenvolvimiento del hombre en la naturaleza. La presencia de la estrella de cinco puntas hace alusión a los cinco elementos que permiten la existencia de vida. Ya para Pitágoras el pentagrama era el símbolo sagrado de armonía entre cuerpo y espíritu.

Teniendo como origen las páginas de este libro el artista realizó una carpeta con dos estampas –en xilografía y serigrafía sobre papel japonés– que fue editada por Calcografía Nacional y con un tiraje de cincuenta ejemplares. Si bien el artista ha utilizado diversas técnicas de estampación, su acercamiento al grabado es heterodoxo y se apoya en la idea de que

“Grabar-crear es aprender de los rastros que vemos en la naturaleza primigenia. Huellas fósiles de las gotas de lluvia en el barro, granitos gráficos, maderas quemadas, la cristalización del hielo, la geometrización perfecta de las telarañas, los caracteres de la venación en las alas de las libélulas... Los elementos trazan, dibujan, graban.”<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Miguel Ángel Blanco, “El espíritu del árbol xilográfico”, catálogo de la exposición *Botánica. Miguel Ángel Blanco y Jan Hendrix*, itinerante en México y España, 2003-2005, p. 19.



Figura 1.14. Libro-caja nº 620 *El pentagrama viviente*, 1995.

### 1.7. La *Biblioteca del Bosque* en el Museo del Libro de Madrid

El artista inauguró en mayo de 1996 su primera exposición institucional y retrospectiva en el Museo del Libro de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde exhibió una parte importante de la *Biblioteca del Bosque*. A propósito escribió Carlos Ortega:

“Libros-paisaje que despiertan los sentidos del tacto, del olfato, de la vista, en un maridaje entre la Naturaleza y la Cultura que rompe la antítesis con la que a menudo se reviste este binomio [...] Los libros-caja nos traen los aromas del viento, los ruidos del bosque, las formas de hojas, flores, setas, los colores de las estaciones. Encierran, más allá de la memoria del hombre, con la delicadeza del interlocutor atento de los elementos naturales, el arte inmemorial de la Tierra.”<sup>11</sup>

Y el crítico Miguel Fernández-Cid advirtió entonces sobre la evolución en la obra de Blanco:

“Desde que, en 1986, celebró su primera muestra individual, Miguel Ángel Blanco (Madrid, 1958) defiende un proyecto riguroso e individual, cuyas citas públicas tienen una notoria carga estética y un progresivo

---

<sup>11</sup> Carlos Ortega, “Del árbol al árbol”, catálogo de la exposición *La Biblioteca del Bosque*, Madrid, 1996, p. 9.

reforzamiento teórico. [...] la curiosidad se transforma en sistema, el proceso en método y el azar en razón simbólica. Del lado de la plástica, sus objetos resultan cada vez más densos y poéticos, más intencionados. Atrás quedan los dibujos en los que la imagen la definen el gesto y la materia. La obra gana en corporeidad sin perder su apego por el pequeño formato. [...] Las entregas sucesivas que ofrece en cada exposición han ido mostrando una clara evolución, desde los primeros libros duros, bruscos, a los actuales, en los que conviven la cosmología con un peculiar diálogo con los materiales. Lenguas, remolinos, paisajes, incluso vientos y viajes, aparecen prácticamente descritos mediante imágenes.”<sup>12</sup>

### **1.8. El temporal libera las auras**

1997 fue un año muy prolífico. En septiembre, el artista ganó el II Certamen Unipublic de Pintura con *Cetrería, halcones enfrentados*, una caja de hierro con fondo de musgo y en el que dibujó las siluetas de dos halcones en vuelo. Fue seleccionado para participar en la LVIII Exposición Nacional de Arte Plásticas de Valdepeñas, que se llevó a cabo en Ciudad Real. Después de participar en la muestra colectiva *Propios y extraños* en la galería Marlborough de Madrid, presentó en octubre la exposición individual titulada *El temporal libera las auras* en la galería madrileña María Martín. La obra exhibida –libros-caja, cajas de hierro y dibujos– tenía como temática el vendaval que en enero de 1996 golpeó la sierra del Guadarrama causando grandes destrozos en la naturaleza, pero, principalmente en los pinos. El artista recogió entonces ramas troceadas de estos árboles, capas de corteza, raíces levantadas y hasta alas de pájaro, con los que creó piezas que hacen alusión al binomio creación-destrucción, dando vida a nuevos torbellinos. Miguel Ángel Blanco aclaró sobre la obra expuesta:

“La exposición está compuesta por dieciocho libros-caja, dibujos y cajas de hierro. [...] Son formas derivadas del poder del viento: auras, signos dibujados por el aire, emanaciones volátiles o sonidos, liberados por los árboles. Los libros, a modo de ráfagas, establecen una relación de

---

<sup>12</sup> Miguel Fernández-Cid, “El libro Blanco de la naturaleza”, *ABC de las Artes*, Madrid, 2 de junio de 1996.



competración con los azares del viento. ¿No hay un plan del Universo en el temporal de nieve, lluvia y viento?”<sup>13</sup>

Sobre el autor y su obra reciente escribió Francisco Calvo Serraller:

“La exposición actual es un fiel reflejo del mundo y actitud característicos de Miguel Ángel Blanco —el del bosque serrano, donde se producen toda suerte de acontecimientos naturales que aprovecha como claves de un lenguaje cósmico—, y, asimismo, empleando de nuevo el medio en el que ha trabajado desde siempre —libros como láminas y estuches donde se registran y se recogen las huellas materiales de ese universo natural. [...]En lo que ahora exhibe, Blanco recopila lo que denomina *Las imágenes del viento*, que responde a una experiencia vivida muy concreta: un temporal de viento y nieve que azotó la sierra del Guadarrama entre los días 20 y 22 de enero de 1996. Se trata, pues, de la crónica de un azote, de los ritmos del viento y su acción sobre un medio que queda alterado. Pero no es una crónica "conceptual", sino una vivencia sobre cómo se desordena naturalmente el orden natural, el registro poético de una recomposición, algo que revela cómo el mundo no termina de hacerse o que se hace deshaciéndose. [...]Sobre fondos de cera y con esmalte negro, Blanco inserta excoriaciones del bosque azotado y registra el orden resultante, una suerte de caos, pero, como dijera el poeta Andrew Marvell, en el bosque también urde su trama el industrioso azar y no deja indiferente al verdadero artista.”<sup>14</sup>



Figura 1.15. Libro-caja nº 634 *El temporal libera las auras*, 1996.

<sup>13</sup> Miguel Ángel Blanco, “La revelación natural. Las imágenes del viento”, catálogo de la exposición *El vendaval libera las auras*, Galería María Martín, Madrid, 1997, p. 5.

<sup>14</sup> Francisco Calvo Serraller, “Crónicas artísticas del bosque”, *El País, Babelia*, Madrid, 1 de noviembre de 1997.

Miguel Fernández-Cid describió el libro-caja nº 634 *El temporal libera las auras* y comentó sobre la muestra:

“...un libro clave, de seductora quietud, con el que se abre la exposición. Los objetos (cortezas de pino y plátano) parecen suspendidos sobre la parafina, en una idea de estabilidad que tiene la complicidad de la imagen paralela, un grabado de calidades sutiles. La muestra prosigue con libros cada vez más densos, más negros, más sólidos y matéricos, en los que el rumor de la naturaleza hace las veces de fondo, mientras unas ramas o unas plumas definen el motivo, su movimiento interno. La serie tiene algo de descenso, de entrada en una cueva que es un mundo personal y poético, del que se nos insinúan algunas claves de acceso. Y el colofón es una cortina-panel de dibujos con algo de activos rayogramas a los que, no sin eficaz humor, Miguel Ángel Blanco denomina aurografías.”<sup>15</sup>

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía adquirió el políptico de dibujos denominado *El vendaval* (Figura 1.16.) que hacía parte de esa muestra.

El artista abrió frente a Pinar del Rey, en Madrid, un nuevo estudio, sitio donde empezó a trasladar la *Biblioteca del Bosque*, que a finales de año contenía ya seiscientos noventa y cuatro libros, manteniendo también su taller en Cercedilla.

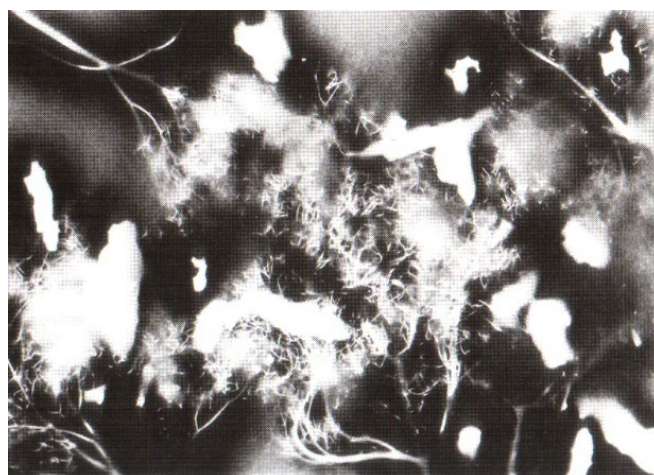


Figura 1.16. Dibujo de la serie *El vendaval*, 1997.

---

<sup>15</sup> Miguel Fernández-Cid, “El rumor de la naturaleza”, *ABC de las Artes*, Madrid, 31 de octubre de 1997.

### 1.9. En Galicia: distintos elementos y nuevos temas

En 1998 fueron seleccionados libros-caja para participar en dos importantes exposiciones colectivas: *Otras lecturas* coordinada por la Junta de Andalucía, en el Palacio Episcopal de Málaga así como en la Casa de Murillo de Sevilla y *1898-1998: Dos fines de siglo para el grabado español* organizada por Calcografía Nacional e itinerante por Iberoamérica.

A partir de abril, y durante siete meses, Miguel Ángel trabajó en la comunidad de Galicia, concretamente en Brión, una aldea cercana a Santiago de Compostela, donde realizó una serie sobre las carballeiras<sup>16</sup> y sobre las plantas utilizadas por las meigas. Blanco tenía un particular interés en trabajar sobre las carballeiras por el hecho de que quedan, hoy día, muy pocos árboles en buen estado de conservación pues a lo largo de los siglos han sido víctimas de una tala constante y desmesurada. Esto se debe esencialmente a dos factores: por su localización en buenos suelos que son transformados en prados de cultivo o pastizales; y por la gran resistencia que ofrece la madera de roble, lo que le permite que sea de las más apropiadas para la construcción naval. Esta circunstancia ha llevado a que durante siglos muchos robledales fueron considerados como montes de la Marina y explotados intensamente en aras de interés estratégico-militar.

El artista dejó testimonio de su estancia y de experiencias que disfrutó y atesoró en la naturaleza de estos parajes:

“El 6 de abril de 1998, a las siete de la tarde, llegamos a Galicia, coincidiendo con el mes de abril más frío y lluvioso de las tres últimas décadas. Las carreteras eran verdaderos cauces de ríos y del asfalto mojado ascendían inmensas nubes de vapor, aguas de brumas (que nos

---

<sup>16</sup> *Carballeira* es el término gallego de la denominación castellana carvallar y que el Diccionario de la Lengua Española define como robledal pues en las *carballeiras* la especie dominante es el carballo o *Quercus robur*. Constituyen la vegetación climatófila oligótrofa del piso colino y montano inferior de la Iberia eurosiberiana, siendo en Galicia donde gozan de mayor presencia. Sin embargo, quedan muy pocos ejemplares en buen estado de conservación de los que se pueda deducir su estructura y composición florística. A pesar de que su madera es muy apreciada el roble no se suele utilizar en silvicultura pues alcanza pleno desarrollo a los doscientos años; se conocen algunos milenarios.

enseñan a mirar), llenando de misterio el entorno. De la casa fluye agua por todas partes. Nos acercamos a Ponte Maceira, donde por un momento surgió el arcoíris. [...]

Una vez instalado en el lugar de trabajo, me propuse conocer los alrededores y averiguar mi viento favorable. Para ello, durante nueve lunaciones debía sentir el viento, anotar su dirección y sus efectos. Mi primera lunación comenzó el 17 de abril. Caminar por un nuevo valle. Al tercer día se levantaron las nubes salvajes sobre los robles y eucaliptos, atravesando los rayos de sol su vaho, iluminando frente a mí. Señal de buen recibimiento por parte del lugar. [...] Durante este mes de abril, con tiempo de luna atrasada, se fue definiendo un paseo circular que haría a diario al comenzar el día.

El camino a la carballeira de Santa Minia surgía por detrás de mi estudio hacia el Noroeste, adentrándose sobre mareas de hierba y aguaceros (la hierba, que incluso crece sobre el asfalto de las pistas) y ascendiendo entre pinares, parcelas de eucaliptos y algunos robles hasta Brión de Abaixo, desde donde se contempla todo el Valle de la Mahía. Pequeños arroyos, venas de agua surgen por doquier y a su vera crecen los alisos, o umeiros; sus influorescencias en forma de piña diminuta fueron el primer material que recogí en Galicia para realizar el libro inicial, que hacía el número 709 de mi Biblioteca del Bosque.

Plantaciones de maíz de crecimiento vertiginoso, borbotones de agua con su extraña lengua, palomas mensajeras, acompañan mi caminar hasta el roble de Guldrís —árbol ancestro— con el sonido de las campanas de San Fiz.

El carballo genuino y mítico es el *Quercus Robur*, proveniente de la voz prerromana *CARB*, piedra, planta que nace entre las piedras, “la piedra que nada”. [...] Cerca, en Boaventura, entre sus bosques, he marcado un eucalipto al que cuento mis sueños. [...]

Durante siete lunas, recorrí lugares, creando vínculos afectivos, formas de resonancia para mi obra, lazos sonoros como el de un puñado de eucaliptos arrancados a la tierra, ruido de cuarzo partido al Castro de Baroña, el roce (beso) entre ramas de eucalipto y pino en Trastastavales,

los tintineos de la lluvia golpeando el limbo de las hojas en las plantas, dibujé su eco.”<sup>17</sup>

A raíz de las vivencias y observaciones que le proporcionaron tan singulares territorios elaboró una serie de libros-caja que expuso posteriormente.



Figura 1.17. Libro-caja nº 734 *Bosques de Sobrado y Ribeira Sacra*, 1998.

La mayoría de ellos contienen solamente elementos naturales de la región (Figura 1.17.), al contrario de muchos otros en donde es común la presencia de componentes de los más diversos territorios. Asimismo, realizó *Herbario de sombras*, una serie de dibujos y pinturas cuyo punto de partida fueron las hierbas que utilizaban las meigas, utilizando la técnica que el artista denomina “aurografías”, a través de la aplicación del estarcido.

### 1.10. Flor de nieve negra

En septiembre, Blanco fue seleccionado por el arquitecto Javier Maderuelo, para participar como artista invitado a exponer en Huesca, paralelamente a los cursos del programa *Huesca: Arte y Naturaleza*<sup>18</sup>, organizado por la Diputación

---

<sup>17</sup> Miguel Ángel Blanco, “El camino a la carballeira de Santa Minia”, catálogo de la exposición *Sete Lúas*, Casa da Parra, Santiago de Compostela, 2001, pp. 13,14,16.

<sup>18</sup> Este año, se llevó a cabo el curso *Desde la ciudad*. El programa inició a principios de la década de los 90, dependiente de la Diputación de Huesca, bajo la dirección de Javier Maderuelo y tenía como finalidad estudiar y potenciar las relaciones entre la creación y el entorno natural. Para ello se realizaban exposiciones de artistas nacionales e internacionales y se estimulaba el análisis y debate a través de cursos y publicaciones. A partir de 2006, en el

de Huesca. La exposición titulada *Flor de nieve negra* exhibió una selección relevante de la *Biblioteca del Bosque* así como algunos dibujos. Javier Maderuelo subrayó que el artista a pesar de designar muchos de los elementos naturales que emplea en sus volúmenes de *La Biblioteca del Bosque* por sus nombres científicos, la creación de ellos tiene más que ver y responde a la búsqueda de una conexión con lo sensible y lo expresivo que el encasillamiento en una clasificación:

“Con afán casi taxonómico, como un Adán contemporáneo, Miguel Ángel Blanco ha ido nombrando cada rama, cada trozo de corteza, cada acícula, cada gota de resina en diferentes libros que, de forma sistemática, ha dedicado a los bosques y forestas, tanto del pinar de la Fuenfría como de los más recónditos lugares.

Pero, al contrario que Linneo, que pretendió una catalogación universal, ordenada en especies y géneros, según los órganos reproductores de animales y plantas, Miguel Ángel Blanco ordena estas muestras de una manera que le resultará caprichosa al naturalista. No podría ser de otra manera. La diferencia entre el conocimiento de la ciencia y el que proporciona el arte estriba en esos matices de orden, en esas diferencias clasificatorias. El orden que sigue Miguel Ángel Blanco en la confección de sus libros es poético, vivencial, emocional.

En las páginas grabadas y en los recintos encajonados de estos libros se cuentan auténticas historias del bosque, se narran epopeyas meteorológicas, como vendavales o eclosiones primaverales, se constatan desastres, como incendios o sequías, y se cantan también los frutos de la foresta.”<sup>19</sup>

En 1999, en Colonia, Alemania, el artista expuso de forma individual en la Galería Stefan Röpke y participó en varias muestras colectivas: *Libros de artista* en la Fundación Eugenio Granell en Santiago de Compostela; VI Mostra

---

Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, los cursos tienen una temática específica “Pensar el paisaje”; así, las investigaciones presentadas versan sobre *Paisaje y pensamiento* (2006), *Paisaje y arte* (2007), *Paisaje y territorio* (2008), *Paisaje e historia* (2009) y *Paisaje y patrimonio* (2010).

<sup>19</sup> Javier Maderuelo, “Una escritura de la naturaleza”, catálogo de la exposición *Flor de nieve negra*, Diputación de Huesca, 1998, pp. 13 y 14.

Unión Fenosa en la Estación Marítima, A Coruña, obteniendo el premio del evento; *Edición gráfica en España* en el Museo de San Telmo, San Sebastián y en Ciudadela Pabellón Mixtos, Pamplona; *Arte con la naturaleza. Percepción del paisaje* en Casa de las Conchas, Salamanca. Desarrolló dos proyectos escultóricos en la naturaleza, en un cigarral de Toledo: *El chozo de los enebros* formado por troncos de enebro seco en torno a un gran ejemplar invertido y con las raíces hacia el cielo; y *El pino de los siete rayos* (Figura 1.18) en donde el árbol seco fue tallado y marcado con fuego representando la huella de siete rayos que descienden, rodeando las ramas y entrelazándose en el tronco.

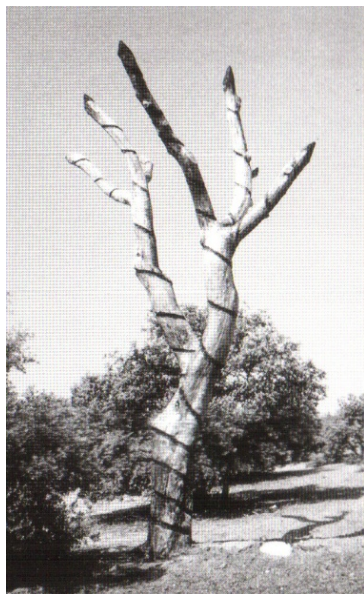


Figura 1.18. *Pino de los siete rayos*, 1999.

### 1.11. Dos exposiciones en Madrid

Durante el año 2000, Blanco inauguró dos exposiciones individuales en Madrid: una en la Galería María Martín y otra en la Galería La Caja Negra. En ésta presentó la carpeta titulada *El tejo del Arroyo del Infierno*, integrada por seis serigrafías sobre pergamino y papel reciclado que fue editada por la propia galería con un tiraje de cuarenta ejemplares<sup>20</sup>.

En los trabajos exhibidos es muy notoria la geometrización de los elementos que utilizó creando así espacios fantásticos que permiten al espectador

---

<sup>20</sup> Las obras de *El tejo del Arroyo del Infierno* están estampadas sobre papel de 50 X 70 cm.

establecer e imaginar escenarios insólitos. El trabajo digital de imágenes fotográficas realizadas anteriormente, y que aplicó en diversas obras, es un nuevo ingrediente al que recurrirá en creaciones posteriores, principalmente en los libros-caja.



Figura 1.19. *El tejo del Arroyo del Infierno*, 1999.

A propósito de estas exhibiciones José Luis Loarce escribió:

“En su totalidad la obra deviene en presencia táctil (libros-caja), y geometrías inaprehensibles (serigrafías), aún participando ambos territorios en la generación de insospechadas energías emocionales e innumerables construcciones. Al mismo tiempo que despliega un enorme caudal narrativo y evocador. Habla de lo que rebrota tras el fuego, de cómo la naturaleza emite su música, también se interroga en los porqués de su nacimiento, incluso en los brutales contrastes que se producen, en la lucha animal, en los senderos o las huellas perdidas. Es la naturaleza la protagonista única y el argumento; su sola presencia como elemento vertebrador de signos y formas le lleva a convertirse en artífice de una cosmogonía inédita y en buena medida reveladora del ser.”<sup>21</sup>

Sobre las obras de las mismas presentaciones expresó Fernando Castro Flórez:

“Las obras actuales modulan e intensifican el propósito artístico de Miguel Ángel Blanco, con una geometrización fantástica de los elementos, [...]”

---

<sup>21</sup> José Luis Loarce, “Miguel Ángel Blanco”. *Lápiz*, nº 164, Madrid, junio de 2000, p. 86.



Aparecen, como novedad, imágenes fotográficas tratadas digitalmente, como en una búsqueda de concreción o, mejor, de localización en un tiempo de desquiciamiento generalizado. La actitud contemplativa de Blanco termina por ser una línea de resistencia contra el agotamiento estético circundante, ajena a cualquier ingenuísmo, capaz de recuperar, sin complejo de culpa, una idea de belleza.”<sup>22</sup>

Ese mismo año viajó al Parque Nacional de la Caldera de Taburiente, en la Isla de La Palma, en donde pasó una temporada pues le interesaba caminar por los bosques de pino canario y observar esta especie que conforma la mayor parte del paisaje. Esto, debido a una de las características del pino canario: su tolerancia a los incendios en virtud de la adaptación milenaria al fuego producida por las erupciones volcánicas; este árbol se ha transformado de tal modo que se quema la corteza pero internamente sigue viviendo. Como resultado de estas jornadas en la isla y de los itinerarios emprendidos, elaboró siete libros-caja en donde se encuentran elementos de algunos de los lugares recorridos y que harán parte de la exposición *Geogenia* que se inauguró unos años después, en 2003.

### **1.12. Sete lúas**

*Sete lúas* es el título de la muestra que inauguró el artista, en 2001, en la Casa da Parra, en la Plaza de la Quintana de Santiago de Compostela en donde presenta dibujos y los libros realizados durante su estancia en Brión y que reflejan la riqueza y variedad de la naturaleza en estos territorios. (Figuras 1.20. y 1.21).

El comisario y crítico de arte Fernando Huici denota, en el texto a propósito de la inauguración de la exposición, la presencia de los sitios de particulares poderes y su trascendencia en la *Biblioteca del Bosque*:

---

<sup>22</sup> Fernando Castro Flórez, “Los paseos germinales de M. A. Blanco”, *ABC Cultural*, Madrid, 20 de mayo de 2000.



Figura 1.20. Libro-caja nº 723 *El roble de Guldrís*, 1998.

“Cada uno de los emblemas objetuales preservados bajo el cristal de los volúmenes de la Biblioteca del Bosque, recrea, a modo de sortilegio sedimentado bajo forma de relicario, una experiencia iniciática concreta y precisa, en coordenadas de tiempo y espacio, vivida por el artista en su recurrente interrelación con aquellos parajes o elementos singulares del entorno natural, que identifica con una particular condensación de energías espirituales o por su condición de arquetipos primordiales. [...] Horizonte de síntesis que no atiende sino al particular magnetismo de tal o cual paraje simbólico, lugares de poder que actúan como puntos focales de intersección en la trama de irradiación de lo sagrado. En unos casos —o en ciertos libros, cabría decir— remiten al entorno más próximo a la intimidad del taller. Surgen así invocaciones como la inscrita con brotes de piñeiro bravo en el hospitalario lecho de cera, en un eco de la insondable nostalgia sonora del *Bastavales* de Rosalía [...]

Llevan, luego, otros recodos de este mapa secreto hasta un árbol único o una roca de culto, de los que luego dan testimonio los libros con las bellotas, origen y potencia seminal de lo arbóreo, del roble de Guldrís o con el mosaico mineral que esconde el enigma de *A pedra de Abalar*. [...] Y es que, como suelen decir que hace el tiempo, en el prodigioso bosque de libros que vertebra el hacer de Miguel Ángel Blanco, es también la propia Naturaleza quien pinta, en el inacabable esplendor de esa letanía enigmática, el canto de la tierra.”<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Fernando Huici, “El canto de la tierra”, catálogo de la exposición *Sete lúas*, Casa da Parra, Santiago de Compostela, 2001, pp. 21–23.



Figura 1.21. Libro-caja nº 746 *Piedras mensajeras*, 1999.

En mayo de 2001, en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia el artista participó, en la colectiva *La noche. Imágenes de la noche en el arte español, 1981-2001*<sup>24</sup>, con el libro-caja nº 785 *El río de la noche. Sonidos nocturnos del almendro de la Pedregosa*. En la caja de este libro hay ciento veinticinco almendras que horadó en las noches que pasó en La Isla de La Palma y que dispuso sobre polvo de mica. Lo dedicó a su abuela Pascuala Blanco.

Miguel Ángel fue invitado por el Consorcio “Goya Fuendetodos”, así como los demás artistas que habían obtenido el premio nacional de grabado, a realizar una obra para la carpeta de gráfica *Nuevos disparates*, en homenaje a Goya. El resultado fue la edición de la serigrafía sobre papel reciclado *Los agaves y las letras*.

Este mismo año participó en el marco de las IV Jornadas de Grabado y Edición en Arte, en la Escuela de Arte de Oviedo, con la conferencia *El grabado emboscado*.

La mayor parte de los libros-caja que realiza durante este año contienen materiales de lugares distantes. Hay un conjunto en que es notoria la predominancia de elementos naturales de México y otra agrupación donde

---

<sup>24</sup> La exposición se inauguró el 7 de mayo y permaneció abierta hasta el 16 de septiembre de 2001.

prevalecen elementos de los Alpes, pero de un modo notable los líquenes, y algas de Japón. Los dos grupos darán origen a dos exposiciones distintas.

### **1.13. Las algas y los Alpes. La estancia en la Selva Lacandona**

En 2002, en la ciudad de Colonia, Alemania, Miguel Ángel Blanco exhibió de forma individual en la Galería Stefan Röpke, por segunda ocasión. La muestra que incluyó cajas de hierro y libros-caja se tituló *Las algas y los Alpes* (Figura 1.22.) y fue el resultado de un recorrido que el artista hizo por las cimas alpinas, lugares importantes en la historia del paisajismo; además fue producto de una reflexión sobre la historia de la Tierra y de imaginar esos legendarios territorios cubiertos por mares y algas, en pasadas eras geológicas. Fernando Castro Flórez ubica estéticamente la obra presentada:

“El viaje romántico es siempre una búsqueda del yo, una larga travesía interior: una fuga sin fin. Ciertamente, Miguel Ángel Blanco asume ese abismo (histórico) del entusiasmo cuando se enfrenta a la infinitud de dos elementos como el mar y la alta montaña, referencias decisivas, en el imaginario moderno, para la articulación del sentimiento sublime. Con su lucidez en la selección de los materiales naturales ha recurrido a las algas y a la pizarra para dar cuenta de su fascinación por esos universos de lo ilimitado.”<sup>25</sup>

“Miguel Ángel Blanco ofrece en sus magníficas obras una particular manifestación de lo sublime, ese sentimiento que es una combinación intrínseca de placer y de pena: el goce de que la razón exceda toda representación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean la medida del concepto.”<sup>26</sup>

“El autor de la Biblioteca del Bosque tiene la porosidad sensorial del caminante, fija en sus obras esa sensación dulce de abandono en la que los accidentes del mundo, los pequeños detalles, consiguen un

---

<sup>25</sup> Fernando Castro Flórez, “Gelassenheit. Ein Para Anmerkungen zum Poetischen Weg von Miguel Ángel Blanco” (“Gelassenheit. Unas consideraciones sobre el camino poético de Miguel Ángel Blanco”), catálogo de la exposición *Las algas y los Alpes*, Galería Stefan Röpke, Colonia, 2002, p. 7.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 8.

protagonismo extraordinario. El paseo, como la conversación, es un arte en trance de desaparición, porque nuestra sociedad impone los destinos, sean estos los del conductismo del consumo o los de la articulación informativa de los mensajes.”<sup>27</sup>

“Miguel Ángel Blanco lleva años componiendo, con una poética casi intempestiva, un cuaderno de viaje múltiple, diseminado en numerosos libros, encontrando, como ya sugiriera María Zambrano, que la belleza hace el vacío, dispone, en la espesura, lugares para la mediación: claros del bosque.”<sup>28</sup>



Figura 1.22. Caja XI de la serie Las algas y los Alpes, 2001.

Miguel Ángel fue seleccionado por Fernando Huici para la muestra colectiva *Plural. El arte español ante el siglo XXI* y que se llevó a cabo en el Palacio del Senado en Madrid. Aquí, presentó dos libros que había realizado y que abordaban la salvación de los árboles de Pinar del Rey. El artista participó en varias acciones a favor de la permanencia en su totalidad de este pinar que en poco más de diez años estuvo en peligro de desaparecer en dos ocasiones: la primera, al proyectar la línea 8 del Metro de Madrid se planeó hacer una subestación eléctrica y una salida de emergencia dentro del propio pinar; en otro momento, el ayuntamiento discurrió un proyecto para hacer un mirador en hormigón y pistas polideportivas dentro del pinar y para lo cual se tendrían que

---

<sup>27</sup> *Op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p.10.

derribar una cantidad considerable de árboles. En el Senado esos libros-caja reivindicaron la permanencia completa de Pinar del Rey.

Asimismo, participó en otras muestras colectivas: *Libros de artista en la Biblioteca Nacional*, en la X Edición de Estampa en el Pabellón de la Casa de Campo, en Madrid y en *Premio Nacional de Grabado y Arte Gráfico. 1993-2002, décimo aniversario* en Artium, Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, en la Fundación Antonio Pérez, Cuenca, en la Fundación Rodríguez Acosta, Granada y en la Calcografía Nacional, Madrid.

El artista viajó a México y visitó varias regiones, que le permitieron percibir nuevas situaciones y sensaciones. Adquirió muy diversos materiales que posteriormente utilizó en una amplia serie de libros-caja. Durante quince días realizó una estancia junto al artista gráfico, de reconocida trayectoria internacional, Jan Hendrix<sup>29</sup> en la estación biológica de Chajul<sup>30</sup>. Para Miguel Ángel fue una experiencia reveladora y contribuyó de un modo muy positivo en el crecimiento de la *Biblioteca del Bosque*. Comentó Blanco en entrevista de noviembre de 2010:

“En Chajul...la atmósfera casi de ingravidez, como de otro planeta,... la intensidad del calor, de los sonidos, ese poderío... es una malla que te puede atrapar, la selva.[...] Lo más impresionante fueron la presencia y los sonidos de los animales... los cocodrilos muy cerca... y las serpientes. ¡Los olores, la selva gritando, aullando!”

---

<sup>29</sup> Jan Hendrix (1948, Maasbree, Holanda) desde los años setenta del siglo XX vive en México. Con importantes distinciones en su carrera artística, le fue otorgado en 2008 el Premio Internacional a las Aportaciones e Innovaciones en Arte Gráfico, que hizo parte del Premio Nacional de Arte Gráfico 2008, convocado por la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>30</sup> La estación biológica de Chajul se encuentra en la reserva de la Biosfera de Montes Azules, en la Selva Lacandona, en el estado de Chiapas, México. Pertenece a la Universidad Nacional Autónoma de México y en ella se realizan importantes proyectos de investigación para generar información sobre el ecosistema de la selva y contribuir en los esfuerzos de conservación de la región. En una decisión por celebrar un plan integral invita a artistas interesados en la naturaleza para que conozcan y trabajen con la riqueza natural de la zona.

Durante este viaje a México terminó, en el taller de Jan Hendrix, el conjunto de serigrafías de gran formato estampadas en papel japonés, denominado *Dendrologías*, que había empezado en una jornada anterior. *Dendrologías* está conformada por dos series: *Rodajas Dobles*<sup>31</sup> y *Rodajas Gigantes*<sup>32</sup>. La edición estuvo a cargo de la Galería La Caja Negra. Con *Dendrologías*, Miguel Ángel Blanco fue acreedor del Premio Villa de Madrid “Lucio Muñoz” de Grabado en 2002.



Figura 1.23. *Dendrologías con helechos*, 2002. Serigrafía sobre papel japonés. 95 x 175 cm.

A partir de este conjunto de obras, Blanco empezó a interesarse de un modo especial por la vida que discurre en el interior de los árboles y a representar la catástrofe que significan las plagas que atentan contra ellos.

También como resultado de su viaje a México fue la obra *Puente entre Taxodiums*, estampación digital sobre papel japonés, editado por el Gabinete de Estampación Digital de Calcografía Nacional, en Madrid. Las imágenes de esta edición están formadas por representaciones de árboles centenarios de México y España que al juntarse crean fantásticos y portentosos híbridos.

---

<sup>31</sup> *Rodajas Dobles* está constituida por *Doble anillo*, *Dendrología con helechos*, *Dendrología con piñones* y *Dendrología con savias*. En cada obra las medidas del papel son 95 X 175 cm y tuvo una edición de doce ejemplares.

<sup>32</sup> *Rodajas Gigantes* está integrada por *Negativo I*, *Positivo I*, *Negativo II* y *Positivo II*. En esta serie las medidas del papel son de 175 X 190 cm para cada obra y hubo una edición de cuatro ejemplares a excepción de *Positivo II*, que es monotipo.

### 1.14. Dendrologías. Geogenia

En enero de 2003, en la Galería Almirante de Madrid, se inauguró la exposición *Dendrologías* en donde se presentaron libros-caja, cajas de hierro, dibujos y serigrafías. En estas obras se revelan los anillos concéntricos propios de la estructura y desarrollo de los árboles. Los libros-caja se refieren en su mayoría a la temática correspondiente al universo interno de los árboles. En varios se puede observar las formas caprichosas pero siniestras que se moldean provocadas por las plagas. En otros ejemplares, cautivan las formas geométricas que el artista logra al representar y disponer, sobre las hojas y las cajas, piñones o cápsulas de eucaliptos.

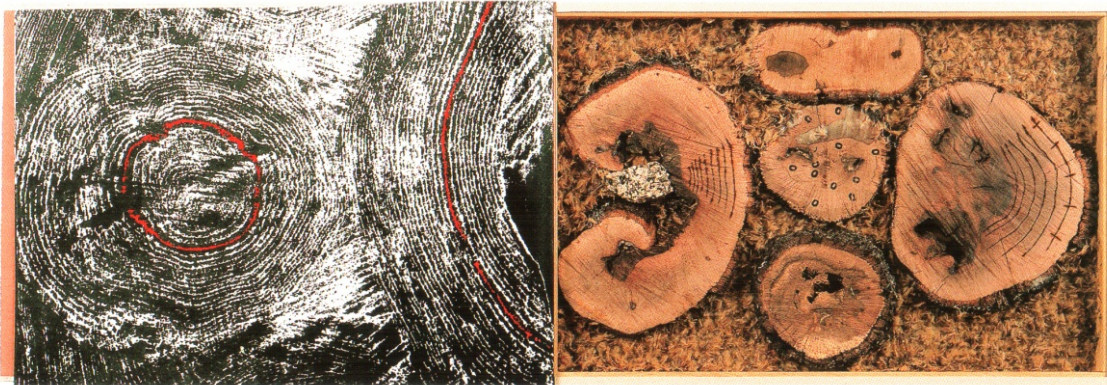


Figura 1.24. Libro-caja nº 831 *Quercus sanex illex*, 2002.

El poeta y ensayista Luis García Montero señaló a propósito de la obra presentada:

“Las *Dendrologías* de Miguel Ángel Blanco escogen el árbol que no oculta los límites infinitos del bosque, merodean por las cicatrices sucesivas de los años que se extienden de forma en forma, de anillo en anillo, palabra sobre palabra. Son espacios que nos descubren el colorido interior de las respiraciones, secretos descubiertos en una mirada que no necesita negar el detalle para concebir la totalidad, porque dentro del árbol único se encuentra la extensión de los bosques, del mismo modo que en la fragmentación de nuestras neuronas llegamos a intuir el movimiento de las selvas. [...]

El arte, las obras de Miguel Ángel Blanco, sus *Dendrologías* y su biblioteca, nos proponen una relación distinta con la naturaleza, una nueva



versión de la sublimidad, un sentimiento cosmológico que alcance al individuo, y que le invite a definir otra vez su dignidad escindida. Lección oportuna, lección de los bosques que conviene a las ciudades y a los ciudadanos.”<sup>33</sup>

El día 9 de marzo trasladó al estudio de Pinar del Rey los libros que todavía se encontraban en el taller de Cercedilla. La *Biblioteca del Bosque* conformada entonces por ochocientos sesenta y cuatro libros, está en su gran mayoría – algunos libros, muy pocos, fueron adquiridos por instituciones o particulares–, en un mismo sitio.

En junio, por invitación de la Fundación César Manrique<sup>34</sup>, permaneció unas semanas en Lanzarote, recorriendo el árido territorio volcánico e interesándose por sus formaciones geológicas y por su flora. El volcán de la Corona, el risco de Famara, el Caletón Blanco, las Quemadas y la costa de Mala fueron sitios transitados por el artista. Esta estancia, que fue parte del programa “Residencia-Taller. Artistas en Residencia”, le permitió ampliar su obra e incrementar aspectos de la naturaleza hasta ese momento poco presentes en ella. En consecuencia, en diciembre inauguró la muestra *Geogenia*<sup>35</sup> en las instalaciones de la Fundación en donde se pudieron observar libros-caja de la *Biblioteca del Bosque* inspirados en las Islas Canarias y una fracción importante de los realizados en la década de los noventa relacionados con el vulcanismo. Expuso cincuenta y tres piezas, de las cuales nueve habían sido encargadas por la institución. Cuatro obras fueron adquiridas por la Fundación César Manrique a fin de ser parte de su colección específica y denominada Arte-Naturaleza.

---

<sup>33</sup> Luis García Montero, “La autoridad del arte”, catálogo de la exposición *Dendrologías*, Galería Almirante, Madrid, 2003, pp. 16 y 42.

<sup>34</sup> La Fundación César Manrique ubicada en Taro de Tahíche, Lanzarote, tiene como objetivos además de conservar y difundir la obra de César Manrique, promover la obra de artistas nacionales e internacionales que desarrollan propuestas creativas que tienen una relación directa con la naturaleza; asimismo, desarrollar actividades que favorezcan la conservación del medio natural y promover la actividad intelectual y el pensamiento crítico.

<sup>35</sup> Geogenia se inauguró el día 4 de diciembre de 2003 y permaneció en exhibición hasta el 8 de febrero de 2004.

Asimismo, presentó *Flores pétreas*, una carpeta con seis estampas – estampación digital y gofrado sobre papel Somerset– que fue editada por Arte y Naturaleza, realizada en el taller de FACTUM, en Madrid y con un tiraje de cincuenta y un ejemplares<sup>36</sup>. Las composiciones de la obra fueron realizadas digitalmente y a partir de fragmentos de pizarra.

Aurora García indica en el texto del catálogo algunos de los territorios que el artista ha recorrido en su incesante caminar, y de los cuales, hacen acto de presencia los más diversos elementos naturales en esta muestra:

“...nos encontramos ante un laboratorio experimental –la Biblioteca del Bosque– donde el artista desgrana un sinfín de recursos sin abandonar en ningún instante el planteamiento unitario de su investigación.

Desde la inmediata Castilla, a las tierras del Nuevo Mundo –México, en especial–, o a Transilvania, pasando por islas del archipiélago de Baleares o el de Canarias, este viajero particular ha recorrido bosques y terrenos baldíos, ha sondeado las entrañas de la Tierra a través de sus minerales, ha recogido semillas que guardan sonidos de cascabeles, y se ha puesto en contacto con la riqueza que entraña el medio marino –las algas, o la sal–, sin omitir el interés por el mundo animal, sobre todo por las aves. Sus últimos trabajos le han llevado de la isla volcánica de Lanzarote al corazón de Europa, a Rumania, en busca de la sonoridad de la fonolita, mineral casi legendario al cual también se acercó in situ en Canarias.”<sup>37</sup>

Desde el inicio del presente siglo, el artista va incorporando con el transcurrir del tiempo, más elementos de diferentes regiones de la Tierra, en virtud de los viajes que realiza. Esta circunstancia enriquece la *Biblioteca del Bosque* en cuanto a elementos naturales, formas, colores, texturas, olores, ritmos y sonidos.

---

<sup>36</sup> Las dimensiones del papel de la obra es de 30 X 36,5 cm.

<sup>37</sup> Aurora García, “Celebración del universo”, catálogo de la exposición *Geogenia*, Fundación César Manrique, Lanzarote, diciembre de 2003, p.10.



Figura 1.25. Libro-caja nº 883 *Aulagas*, 2003.

### 1.15. Botánica

Unos días después de la presentación en Lanzarote, se inauguró la exposición *Botánica. Miguel Ángel Blanco y Jan Hendrix*, organizada por el Museo Nacional de la Estampa, en Ciudad de México y por la Calcografía Nacional, en Madrid. Estas fueron la primera y última sedes de una muestra itinerante que terminó en 2005, presentándose además en otras ciudades mexicanas. La exposición correspondió a un diálogo entre dos artistas que comparten inquietudes e intereses artísticos, cuyo tema es la naturaleza. Blanco presentó libros-caja de la *Biblioteca del Bosque* y Jendrix su *Archivo de Imágenes*. Cada uno, a su manera, se relaciona con la naturaleza y nos presentan por medio de distintos procedimientos una excepcional riqueza de imágenes, que nos amplía nuestro estado de sensibilidad. En el grupo de ejemplares que expuso Miguel Ángel, era notoria la disposición de elementos naturales de México, con predominancia de algunos propios de la Selva Lacandona.

Así, observó el historiador y ensayista mexicano, Antonio Saborit, las coincidencias entre los dos artistas:

“La exterioridad es uno de los rasgos llamativos en las piezas de Miguel Ángel Blanco y Jan Hendrix. Ellas viven en diálogo intenso y amigado con el mundo natural hasta el extremo de rehabilitar en el espectador la certeza que en Schelling dejó hace doscientos años el estudio de la relación entre las artes plásticas y la naturaleza y según la cual la naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible. Otro de los rasgos que atrapa al ojo en estas piezas son las personales estrategias de

repetición en ambos creadores. El espacio elegido para contener los resultados de sus pesquisas, otro más. Con estos tres rasgos parecen haber formado un depósito tan excepcional como un archivo del tiempo.”<sup>38</sup>

“Y la materia prima de las piezas de Miguel Ángel Blanco y Jan Hendrix es el movimiento, la fundición, el agua corriente, el cambio, la transformación, el tiempo, la danza de las formas. Esta materia es el signo del archivo del tiempo.”<sup>39</sup>

“El origen de todas estas piezas está en los paseos de ambos en medio de la naturaleza y su sola apariencia remite nuevamente al archivo y sus particularizaciones. Pero no al archivo como la imagen de cierto depósito de saberes útiles e instrumentales que demandaban las persuasiones de la retórica, sino en este caso como un artefacto tan vivo y asombroso como la inestabilidad y la maravilla de su materia, el tiempo.”<sup>40</sup>

En todos los libros-caja presentados por Miguel Ángel en esta muestra podíamos observar elementos naturales característicos de distintas regiones de México a pesar de que se nos revelaran también otros de su territorio natal o de lugares tan apartados como Brasil.

Asimismo, en el 2003, Blanco participó en la exposición colectiva *Colección L'Oréal de arte contemporáneo* en Casal Solleric, en Palma de Mallorca.

Ese año, el artista viajó a Rumanía y exploró los Cárpatos en las Fagaras, lo que le permitió posteriormente realizar varias obras con elementos de estos territorios.

En 2004, la muestra *Botánica. Miguel Ángel Blanco y Jan Hendrix* siguió su itinerario y fue exhibida en México, en el Espacio Cultural Metropolitano, en la ciudad de Tampico, en el Museo de Arte de Querétaro, en Querétaro y en el Centro Cultural Tijuana, en Tijuana.

---

<sup>38</sup> Antonio Saborit, “El archivo del tiempo”, catálogo de la exposición *Botánica. Miguel Ángel Blanco y Jan Hendrix*, México, D.F. y Madrid, 2003-2005, p. 13.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.14.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.17.



Figura 1.26. *Botánica*. Miguel Ángel Blanco y Jan Hendrix en México.

Miguel Ángel viajó a Polonia y transitó por los Tatras recorriendo el bosque de Bialowieza, reserva natural y uno de los últimos bosques vírgenes de Europa en donde se encuentran el bisonte y el castor europeos, ambos en peligro de extinción. Bialowieza es también muy famoso por la gran cantidad de árboles que atesora, auténticos monumentos vegetales, con más de quinientos años y con altura superior a los cincuenta metros predominando los de hoja caduca como el tilo, el roble, el haya, el fresno. Este viaje permitió al artista ampliar de una forma considerable su *Biblioteca del Bosque*.

En febrero de 2005 la exposición *Botánica. Miguel Ángel Blanco y Jan Hendrix* se inauguró en Madrid, en Calcografía Nacional, finalizando así su itinerario. Javier Maderuelo subrayó la pertinencia del espacio en donde se presentó la obra y su contenido:

“La presentación conjunta de la obra de estos dos artistas, en un ámbito tan apropiado como el de la Calcografía Nacional, institución hija de la Ilustración, ayuda a forjar la imagen de un "gabinete científico" en el que, más que mostrar la botánica, se presenta un estado de su sensibilidad.”<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Javier Maderuelo, “Botánica sensible. Miguel Ángel Blanco / Jan Hendrix”, *El País, Babelia*, 12 de marzo de 2005.

Y Guillermo Solana señala recursos de analogía empleados por los dos artistas:

“La obsesión por el orden clasificatorio está en el centro de la experiencia de ambos artistas, creadores-coleccionistas que construyen su obra a lo largo del tiempo como una Wunderkammer o gabinete de maravillas: Blanco, su *Biblioteca del Bosque*, en la que viene trabajando desde hace casi veinte años, y Hendrix, su *Archivo de Imágenes*. El marco cuadrangular y la retícula dominan tanto las veintitantas piezas o “libros” de Blanco expuestos aquí, como la gran pieza de Hendrix que cubre las paredes (Script, 1996-2003) y que es como un diario cuadriculado, un mosaico integrado por una miríada de momentos y visiones fragmentarias de la naturaleza.

Tanto en Blanco como en Hendrix se respira un cierto aire de Extremo Oriente.”<sup>42</sup>



Figura 1.27. Libro-caja nº 800 *Fumarolas desde el Popocatepetl*, 2001.

El día 23 de junio de 2006 Miguel Ángel terminó el libro-caja nº 1000 de la *Biblioteca del Bosque* titulado *Trombosis* y que es intensamente personal sin dejar de estar vinculado a la naturaleza, como veremos en el Capítulo IV.

### 1.16. Musgo negro

Durante el mes de septiembre inauguró la exposición individual *Musgo Negro* organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en la Abadía de Silos, Burgos y donde se exhibieron cuarenta y cuatro libros-caja de la *Biblioteca del Bosque*. Estos rememoran historias de santuarios naturales y

---

<sup>42</sup> Guillermo Solana, “Paisajes de Hendrix y Blanco”, *El Mundo, El Cultural*, 17 de febrero de 2005.

lugares de culto a través de elementos naturales que están resguardados en las cajas y señalados en las páginas de los libros. Así, hay referencias, entre otros, al convento de San Marcos de Florencia, a Notre Dame de París o a la catedral de Santiago de Compostela; pero también a espacios más extensos como la montaña de Tai-Shan –santuario taoísta– o los bosques gallegos de la Riveira Sacra.

Los volúmenes expuestos correspondían a algunos de los libros que fueron realizados entre 1986 (libro-caja nº 90) y 2006 (libro-caja nº 999) y fructificaron de visitas efectuadas por Miguel Ángel a espacios venerables para diferentes creencias y vinculados de un modo especial con la naturaleza. Así lo manifestó el autor en el catálogo de la exposición:

“La senda de la meditación que imagino entre todos estos lugares que he visitado se convierte en una peregrinación creativa en la que desarrollo nuevas liturgias. He buscado en cada punto los elementos que pudieran transmitir la energía espiritual y la energía botánica, que son una, que emanaba del espacio sagrado.”<sup>43</sup>

Entre los elementos naturales es notoria la presencia del musgo en varios compendios. Para el artista, que empezó haciendo sus itinerarios en el bosque, el musgo es un medio que lo transporta a esos sitios recónditos y húmedos de la Sierra del Guadarrama. Además el musgo encierra para el artista un significado protector:

“El musgo representa la protección y el silencio grave. La paz del santuario. [...] El musgo negro sublima, transmuta en sentido alquímico; es invocación y cántico.”<sup>44</sup>

El incienso es una sustancia que se encuentra también en varios de los ejemplares expuestos: por un lado, ha sido utilizado a lo largo del tiempo en los rituales de distintas regiones y, por otro, es la esencia misma de los árboles.

---

<sup>43</sup> Miguel Ángel Blanco, “Santuarios naturales”, catálogo de la exposición *Musgo Negro*, Abadía de Santo Domingo de Silos, 2006, p. 11.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 13.

Asimismo, Blanco participó en la muestra colectiva *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza, 1968-2006*<sup>45</sup>, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia y comisariada por el poeta José María Parreño quien escribió en el catálogo:

“Blanco con un punto de vista moderno, sabe de la imposibilidad de relatar la experiencia del lugar, y por tanto prefiere recoger algunos de sus elementos más significativos para que el espectador construya la suya propia. Libros mudos, que señalan la universalidad del idioma de los elementos naturales, que hablan directamente a nuestra emotividad.”<sup>46</sup>

### 1.17. Visiones del Guadarrama

En octubre, el artista inauguró otra muestra individual: *Visiones del Guadarrama. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la sierra*<sup>47</sup> en La Casa Encendida de Madrid. En ella presentó libros-caja y el vídeo *Ojos del Guadarrama. La búsqueda de los nacientes*. En esta exposición participaron también pinturas de destacados paisajistas españoles del siglo XIX y de principios del siglo XX, que exaltaron, en muchas de sus obras, la Sierra del Guadarrama: Carlos de Haes, Martín Rico, Aureliano de Beruete, Juan Espina y Capó, Jaime Morera y Joaquín Sorolla. Pero ella está presente no sólo en esas imágenes, sino que, en la obra de Blanco, encontramos elementos naturales, huellas que nos evocan los múltiples rincones de la sierra. Todos los libros-caja aquí presentados sostenían una referencia directa con diversos y específicos espacios de la Sierra del Guadarrama. En el catálogo de la muestra, el artista anota los propósitos y contenidos de la obra exhibida que es la memoria, el relato de su interacción permanente con las montañas de la región:

---

<sup>45</sup> Esta exposición presentó múltiples enfoques de diversos artistas que eligieron la naturaleza como argumento primordial de su obra. Se inauguró el 19 de septiembre y se mantuvo abierta al público hasta el 10 de diciembre.

<sup>46</sup> José María Parreño, “Naturalmente artificial”, catálogo de la exposición *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza, 1968-2006*, Segovia, 2006, p. 46.

<sup>47</sup> Exposición inaugurada el 19 de octubre de 2006 y abierta hasta el día 7 de enero de 2007.



“Esta exposición es ante todo un reconocimiento a estas montañas, la Sierra del Guadarrama, a sus calizas cristalinas, a su geología. Parte de la Cordillera Central, es también centro de mi mundo. [...]

Durante más de dos años, he trabajado en esta exposición y, aunque eran muchos los libros ya creados en los años pasados sobre el Guadarrama, he aprovechado la invitación de La Casa Encendida [...] para completar algunas exploraciones que tenía pendientes y para visitar de nuevo los lugares que prefirieron los pintores que había elegido. De estas renovadas perspectivas han surgido nuevos libros y un vídeo. [...]

Los del Guadarrama son bosques históricos, admirados desde antiguo. [...] En época medieval, antes de que se extendiera la denominación actual, de origen árabe (Guadarrama significaría “río de arena”), se conoció la cordillera como Sierra del Dragón, probablemente por su sucesión de picos, pero tal vez también por sus crepúsculos llameantes. [...]

Los libros que muestro ahora son la crónica de mi exploración artística de la Sierra del Dragón, en busca de manantiales y pinos testigo de mi vida en los bosques. Un reflejo de las montañas y parajes boscosos que han alimentado mi proceso de crecimiento artístico. Son aproximadamente un centenar y están fechados desde el invierno de 1985 a abril de 2006 [...] he propuesto unas agrupaciones, flexibles, que no cierran los significados, más amplios, de los libros. En primer lugar estarían los que tienen como asunto los componentes básicos del paisaje: la montaña, o configuración geológica de la sierra; el agua –los manantiales, los arroyos, las lagunas–; los árboles –los bosques y ejemplares señeros–; y los menos visibles insectos, que contribuyen a la reanudación de la vida en el bosque y que han colaborado en más de una ocasión en mi obra. El segundo gran grupo lo constituirían los libros que son testigo de la fenomenología del paisaje, que siguen el curso de los días, desde la germinación primaveral a las nieves y los hielos invernales; que recogen los restos del fuego devastador y que vigilan ese otro universo secreto y oscuro de la noche. En tercer lugar, libros que señalan el camino que el hombre dibuja en el interior del

bosque: sendas y refugios. Finalmente, los libros de la Biblioteca que revelan las imágenes ocultas del paisaje, las visiones del Guadarrama.”<sup>48</sup>

Sobre la obra expuesta Javier Arnaldo indica en el texto del catálogo:

“Miguel Ángel Blanco sustituye la imagen por el vestigio, hace energía del residuo, como los anónimos artesanos de reliquias, cuyas propiedades curativas están al alcance de quien se adentra en La Boca del Asno, sube a La Peñota, duerme en Cercedilla, quema en su chimenea pino de Valsaín, teme a La Maliciosa y ama a La Mujer Muerta. La naturaleza no sólo se ve, sino que se pisa, se rasca y se excava, se colecciona y se mezcla, se hace aparecer en un precipitado químico y se agrupa toda ella en el cristal, monumento éste de todo lo que existe y que una mano puede sostener.”<sup>49</sup>

Javier Portús escribe en el catálogo de la muestra sobre la obra presentada de los pintores decimonónicos y acerca de Miguel Ángel anota:

“Pero la aventura artística más singular que tiene como escenario el Guadarrama es la que protagoniza Miguel Ángel Blanco desde que en 1980 se retiró a Cercedilla. El contacto íntimo con la naturaleza del Valle de la Fuenfría, y especialmente con sus bosques, ha sido la experiencia a partir de la cual ha desarrollado una obra en la que se mezcla un extraordinario sentido plástico con una rara pericia en el manejo de los materiales y unas notables dotes para llenarlos de connotaciones y contenidos. Aunque a lo largo de estos años se han multiplicado los escenarios naturales que le han proporcionado materia, experiencia e inspiración, su punto de referencia sigue siendo la sierra, a la que acude religiosamente y es la presencia principal de su Biblioteca del Bosque”<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Miguel Ángel Blanco, “Bajo el pino solitario”, catálogo de la exposición *Visiones del Guadarrama. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la sierra*, Madrid, octubre de 2006, pp.18-21.

<sup>49</sup> Javier Arnaldo, “Mabxidermia”, catálogo de la exposición *Visiones del Guadarrama. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la sierra*, Madrid, octubre de 2006.

<sup>50</sup> Javier Portús, “Maestros del Guadarrama”, catálogo de la exposición *Visiones del Guadarrama. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la sierra*, Madrid, octubre de 2006, p. 57.

“...en la actitud del artista no existe sólo respeto y contemplación, pues también hay dosis muy importantes de compasión o simpatía, en los sentidos originales de estos términos. Siente esos bosques como parte de sí mismo y, en consecuencia, no sólo celebra su poder generador o la infinita variedad de manifestaciones vitales que ofrecen, sino que también sufre con ellos. Por eso, varios de sus libros están dedicados a las tragedias, pequeñas y grandes, provocadas por el hombre o por el propio medio natural, que periódicamente perturban la paz y la armonía de sus bosques del Guadarrama.”<sup>51</sup>

En esta exhibición fue la primera vez que Blanco presentó un vídeo. El protagonista principal es el agua, el elemento esencial para el desarrollo de la vida. Durante nueve minutos podemos observar imágenes en que los movimientos rápidos y ligeros de las aguas dominan la escena, y otros en donde la quietud de las mismas nos invita a percibir los sonidos de los pájaros que habitan o visitan los lugares por donde se desplazan. Varias imágenes enseñan las nacientes del Guadarrama en diferentes lugares de la sierra que se van juntando y engrosando el caudal del río. Están registrados los sonidos que crea el agua al deslizarse y abrirse paso entre las piedras del lecho del río y al resbalar en las caídas de agua; asimismo, se pueden apreciar algunos animales que acompañan el ritmo del río en su trayecto.

En el catálogo de la exposición Miguel Ángel manifiesta la intención que buscó con esta obra:

“El vídeo, titulado *Ojos del Guadarrama. La búsqueda de los nacientes*, obedece a un deseo equiparable de llegar a lo hondo del paisaje, y ha querido paliar de la escasez de información sobre la localización de las fuentes del río que da nombre a la sierra. Muchos dicen saber dónde se origina, pero pocos atinan, y menos aún han subido a los manaderos más altos y escondidos. He filmado, en abril de este año, con el deshielo, todos los nacimientos y veneros de los arroyos que conforman el río Guadarrama.”<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>52</sup> Miguel Ángel Blanco, *Bajo el pino solitario*, op. cit, p. 59.

El movimiento, elemento con una presencia notable en toda la obra, tiene aquí una afirmación diferenciada, una expresión inconfundible; no sólo porque el vídeo permite presentarlo de un modo 'real' sino que los desplazamientos realizados por la cámara al momento de la grabación lo enfatiza.



Figura 1.28. Libro-caja nº 961 *Senda Fuenfría*, 2005.

En febrero de 2008, Blanco participó en la exposición colectiva titulada *Ideas y propuestas para el arte en España* en el stand del Ministerio de Cultura que se llevó a cabo en ARCO'08, en Madrid. Igualmente se presentó en la muestra colectiva *Silensis* cuya exhibición fue en la Abadía de Sislos, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

### 1.18. **Árbol caído**

El 22 de octubre se abrió la exposición *Árbol caído*<sup>53</sup> en la Fundación Lázaro Galdiano<sup>54</sup>, en Madrid. Esta muestra fue el resultado de un proyecto encargado

---

<sup>53</sup> La muestra estuvo abierta hasta el 5 de enero de 2009.

<sup>54</sup> La Fundación Lázaro Galdiano es una institución cultural que tiene su origen en la colección del erudito, anticuario y mecenas cultural José Lázaro Galdiano, que a su muerte donó todo su patrimonio al Estado español y cuyo legado fue asumido por éste en diciembre del año 1947. Los bienes se componen de su casa-palacio, la editorial por él creada (que impulsó entre otras publicaciones la revista *La España Moderna*, nombre asimismo de la editorial), una biblioteca que consta de veinte mil volúmenes, entre los que se encuentran valiosos manuscritos e

a Miguel Ángel por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y la Fundación anteriormente citada, con la finalidad de perdurar la presencia de una imponente y centenaria haya roja del Jardín Florido de la Fundación. El árbol se secó debido a una mala intervención en los procesos de rehabilitación del palacio –se cortaron parte de sus raíces secundarias– y a pesar de que se estudiaran posibilidades de salvarlo, fue imposible. Esta lamentable situación se da con cierta frecuencia en los espacios urbanos, cuando se interviene en la restauración de edificios. En este caso, el artista tuvo la oportunidad de realizar obras diversas que se integran al espacio de la Fundación. Blanco nos cuenta en el texto que escribió para el catálogo de la exposición, algunas de las acciones realizadas en el proceso de creación:

“Lo primero que hice fue tener una audiencia con el haya, que tuvo lugar el 7 de diciembre de 2007, con el fin de comunicar con su poder, sentirlo e interpretarlo. También visité el otro ejemplar de haya centenaria existente en Madrid, que se encuentra, esplendorosa, en el Real Jardín Botánico. Y realicé una expedición al Hayedo de Montejo, helado. Tras este cónclave de las hayas, el código comunicativo que elegimos fue el del húmedo silencio, la levedad y la transparencia. El proyecto, el renacer del haya, será sombra luminosa y hielo, luz y cristal escarchado.”<sup>55</sup>

En la exposición se presentaron libros de la *Biblioteca del Bosque*, siendo dos de ellos realizados expresamente para la exhibición y que contienen en la caja pequeños fragmentos de la haya muerta: uno de ellos contiene sus últimas hojas secas, pedazos de corteza y ramitas que fueron recogidas por Miguel

---

incunables y alrededor de trece mil obras artísticas. Dichas obras se exponen en el Museo Lázaro Galdiano. Sus fondos se consideran indispensables para estudiar muchos aspectos de la Historia del Arte; destaca el conjunto de pinturas y grabados de Goya, con piezas mundialmente conocidas. El museo fue reformado íntegramente entre 2001 - 2004 y actualmente tiene abiertas al público cuatro plantas en donde destacan importantes colecciones de esmaltes, marfiles, joyas, bronce, orfebrería religiosa, pintura de diversas épocas y regiones; tiene un grupo importante de obras de Goya y es destacable la pintura inglesa muy escasa en España. De valor incalculable es la colección de incunables y manuscritos. El edificio está rodeado de un exuberante jardín.

<sup>55</sup> Miguel Ángel Blanco “Árboles de poder”, catálogo de la exposición *Árbol caído*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2008, p. 19.

Ángel en su visita al jardín; el otro contiene cortes de la madera del tronco. Asimismo, fue realizado en el gran ventanal de la tienda de la Fundación, un grabado al ácido con la parte de la imagen de la haya tal como se veía desde el centro de esa estancia; esta obra se enlaza perfectamente con una importante colección de objetos de vidrio y cristal que reúne el museo.



Figura 1.29. Ventanal grabado al ácido con la silueta del haya roja muerta.

Igualmente, llevó a cabo una instalación conformada por una proyección de luz que al empezar a oscurecer proyecta la silueta del haya ausente sobre el torreón de la Fundación. También, como parte del proyecto, el artista promovió la plantación, en el Jardín Florido de la Fundación, de una haya roja traída desde Navarra, lugar de procedencia tanto de la haya muerta como de Lázaro Galdiano.

El conjunto de libros-caja exhibidos en la muestra, además de los dos que deliberadamente realizó para ella, tenían en común que en todos ellos el argumento central era el árbol. Se agrupaban por series temáticas: árboles de piedra, arboles místicos, legendarios y proféticos, árboles testigos de la historia, árboles abatidos por causas naturales, árboles supervivientes, amenazas a los árboles, rituales de crecimiento, conservación y protección a



Figura 1.30. La proyección de luz de la haya ausente en el torreón.

los árboles, salvaciones. Todos los libros presentados revelan historias extraordinarias o trágicas de árboles notables.

En el catálogo de la muestra el escritor Antonio Colinas señala, como el artista desvela los misterios de la naturaleza e indica la importancia y la condición simbólica de la obra:

“Los misterios del bosque son muchos, como los de la vida, y Miguel Ángel Blanco se ha propuesto, ya en su dilatada obra, pero particularmente en esta exposición, revelárnoslos. Vemos, por tanto, cómo este artista se ha situado en la centralidad del conocimiento, ha evitado los gestos espasmódicos y los funambulismos tan al uso del «todo vale», para abordar su arte desde lo nuclear, desde esa simiente primera de la que sólo puede germinar y brotar una obra tan convincente como verdadera.”<sup>56</sup>

Y termina argumentando:

“Todo es Uno y Uno es Todo”, parece ponernos de relieve con el dicho platónico el arte originalísimo de Blanco. Y gracias a esa Unidad aún vivimos y ensoñamos. Y es una Unidad que se nos desvela especialmente, con sus microcosmos infinitos, a través de la clamorosa (y a la vez silente) *llamada* del bosque. Porque en resumidas cuentas, y como nos recordara

---

<sup>56</sup> Antonio Colinas, “Microcosmos de belleza y conocimiento”, catálogo de la exposición *Árbol caído*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2008, p.11.

Virgilio en sus *Geórgicas* con un dulce ruego: “por encima de todo nos plazcan los bosques”. Nos va en ello la vida.”<sup>57</sup>



Figura 1.31. Libro-caja nº 1049 *Las últimas hojas del haya Lazarus*, 2008.

Durante el año 2009, el artista creó veintidós libros-caja, que contienen elementos naturales de muy diversas regiones, incrementando la *Biblioteca del Bosque* a un total de 1086 libros. Participó en la impartición de dos cursos: *La caligrafía de los pinos. Impresiones naturales* que se desarrolló en julio en la Fundación Joan Miró, en Palma de Mallorca y el curso taller *Arte y Medio Ambiente* organizado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, en el mes de septiembre.

### **1.19. La *Biblioteca del Bosque* a veinticinco años de su origen**

En 2010, viajó a Estados Unidos de América destacando entre los sitios que visitó el Petrified Forest National Park<sup>58</sup>, en el estado de Arizona. Sin duda, la

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>58</sup> El Parque Nacional del Bosque Petrificado, uno de los bosques petrificados de la Tierra más importantes, por el colorido que presenta, se encuentra en el estado de Arizona en las comunidades de Holbrook y Navajo. En la meseta, que alguna vez fue una llanura fluvial



visita a este parque en donde se encuentra la más grande y colorida concentración de madera petrificada tuvo una especial trascendencia para el artista y para la *Biblioteca del Bosque*, al incluir entre sus páginas elementos tan prístinos y distantes del lugar de origen de tan portentosa obra.

A finales de diciembre, a veinticinco años de su inicio, la *Biblioteca del Bosque* sumaba mil ciento uno libros-caja.

Cada volumen es un ejemplar único. Alberga en sus páginas, de forma gráfica y pictórica, la naturaleza misma y la caja es el refugio en qué se hospedan los más diversos elementos naturales, ya sea de origen vegetal –la mayoría–, animal o mineral.

Se le puede considerar como un poema portentoso que además de los sentires y pensares del artista atesora fragmentos no sólo del bosque que le dio inicio, sino de diversos sistemas de la naturaleza originarios de numerosos lugares del planeta, cual relicario de esta Tierra nuestra. Cobija sueños y experiencias resultantes del caminar del autor en el entorno natural. Es una balada que nos permite una lectura prodigiosa de la naturaleza a través de los sentidos: no sólo de lo visual, sino también de lo táctil, lo sonoro y lo olfativo como lo podemos advertir en los Capítulo IV y V de esta investigación.

Durante el año 2011, Miguel Ángel Blanco siguió ampliando la *Biblioteca del Bosque* y paralelo al desarrollo de ARCO Madrid 2011, en el Programa de Arte Contemporáneo “Otras Naturalezas”, presentó la intervención *Auguraculum*, en uno de los escaparates de El Corte Inglés de la Calle Preciados.<sup>59</sup> El escaparate no sólo es aquí un recuerdo de lo que fueron los gabinetes de

---

surcada por ríos, se encuentra una gran cantidad de troncos fosilizados con más de doscientos millones de años.

<sup>59</sup> En “Otras naturalezas”, que se presentó del 7 al 28 de febrero de 2011, participaron también los artistas Carmen Calvo y Darío Villalba con las intervenciones “Entrad, entrad, no tengáis miedo de quedar cegados” y “Expansión. Convivencia, yuxtaposición, acumulación y contradicción en un plano” respectivamente. La muestra fue comisariada por Alfonso de la Torre y rememora por séptima ocasión aquella que se realizó en 1963 en donde participaron los artistas Manrique, Millares, Rivera, Rueda, Sempere y Serrano que también expusieron sus obras en los escaparates del centro comercial de la Calle Preciados.

curiosidades decimonónicas sino un vehículo de comunicación con la sociedad.

Así, *Auguraculum* fue instalada en una enorme vitrina en donde el artista depositó sobre un “suelo” de tierra y arena una cabeza frenopática francesa del siglo XIX así como huesos de diversos animales (astas de bóvidos, desmoches de ciervo, huesos de lobo y bisonte, cuerno de rinoceronte, costillas de jirafa, vértebra de ballena, cornamenta de wapití) y sobre los cuales situó posteriormente algunas aves disecadas (un buitre leonado, un búho real, una corneja negra y una alondra albina). Como fondo tenía la proyección de un vídeo que mostraba nubes en movimiento que el artista había grabado desde La Pedriza, en Manzanares el Real.



Figura 1.32. *Auguraculum*, 2011.

A todos los elementos presentes Miguel Ángel le confiere una simbología específica que describe en el texto que incorporó al catálogo de la exposición y el cual termina anhelando:

“Querría que *Auguraculum* funcionase como un instrumento para favorecer las interpretaciones individuales. Y como una contribución para volver a hechizar el mundo.”

La obra es una invitación a reflexionar sobre la Tierra que queremos construir para el futuro. En la *Biblioteca de Babel*, Jorge Luis Borges teme por la permanencia del hombre en el universo:

“Quizá me enseñen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana –la única– está por extinguirse y la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.”<sup>60</sup>

Miguel Ángel no descarta esa posibilidad. Sin embargo, considera que el porvenir dependerá de nosotros, como escribió en un párrafo anterior:

“La mente humana es capaz de hundir el planeta o salvarlo. O tal vez la naturaleza se libere del ser humano y se regenere a sí misma.”

En este auguraculum –que en tiempo de los romanos era una construcción en forma cuadrangular cuyos lados solían estar orientados hacia los puntos cardinales y donde los augures predecían los acontecimientos futuros– se dan cita tres ‘artes de adivinación’: la osteomancia a través de la presencia de los huesos de animales, la ornitomancia por medio de la presencia de las aves y la aeromancia vía la proyección de las nubes. Así, Blanco nos invita, a través de la magia, a retomar el contacto con lo natural.

En el mes de mayo impartió el curso *Escamas y plumas* en la costa de Camariñas, en Galicia y durante la última semana del mes de junio el curso-taller *Sendas del solsticio* en el Museo Thyssen Bornemisza organizado por éste en colaboración con la Fundación Universidad Rey Juan Carlos, en la ciudad de Madrid. En el tiempo comprendido entre los dos cursos viajó a Perú y visitó diversas regiones donde obtuvo materiales para seguir incrementando la *Biblioteca del Bosque*.

---

<sup>60</sup> Jorge Luis Borges, *Biblioteca de Babel*, publicado por primera vez en la colección de relatos “El jardín de senderos que se bifurcan”, en 1941 y reproducida en la colección de cuentos “Ficciones”, en 1944, Alianza Editorial, Buenos Aires, Argentina.

## **CAPÍTULO 2**

## 2. Naturaleza y arte contemporáneo



Figura 2.1. Miguel Ángel Blanco, *Puente entre Taxodiums*, 2002.

*La mayoría de los hombres no llegan a tener jamás una noción del arte, ni siquiera la más simple, y por eso tampoco comprenden jamás la Naturaleza.*

*Thomas Bernhard*

## **2.1. Naturaleza y arte**

Arte y naturaleza son dos conceptos que han estado relacionados desde los tiempos más remotos en la historia del ser humano. Basta recordar las pinturas de la cueva de Altamira, en España, que descubiertas en 1879, fueron declaradas Patrimonio de la Humanidad en 1985. Después de aplicar el método de carbono 14 los especialistas consideran que las pinturas fueron realizadas entre 15.000 y 12.000 a.C., lo que lleva a catalogarlas como pertenecientes al período Magdaleniense III dentro del Paleolítico Superior.

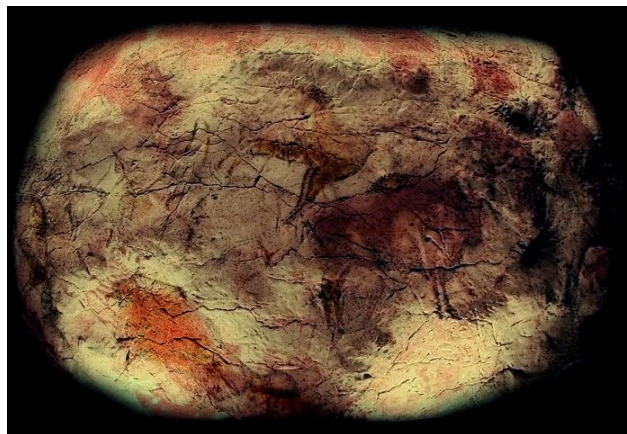


Figura 2.2. Pinturas de la Cueva de Altamira.

A través del tiempo el ser humano ha intentado representar lo que físicamente le rodea y percibe, ya sea con intenciones de dominio, por admiración o como denuncia de su propio poder de devastación.

La palabra "Naturaleza" tiene su origen en el vocablo latino *natura*, que significa "el curso de las cosas, carácter natural." Por otra parte, *natura* es la traducción latina de la palabra griega *physis* (φύσις), que en su acepción inicial hacía alusión a la forma innata en la que crecen espontáneamente plantas y animales. La noción de naturaleza como un todo es un concepto relativamente nuevo que adquirió un uso cada vez más amplio con el desarrollo del método científico moderno en los siglos recientes. Frecuentemente, se considera que equivale a la expresión "entorno natural" denotando todo aquello que no ha sido alterado sustancialmente por el ser humano. Esto es, la naturaleza está conformada por lo que no exhibe intromisiones realizadas por el ser humano en su dinámica de intervención cultural.

El desarrollo tecnológico generado por éste, le ha llevado, sin embargo, a una explotación de los recursos naturales que a través del tiempo es cada vez más agresiva. Actualmente, muchas de las intervenciones del ser humano en la naturaleza llevan a una situación que se caracteriza por la imposibilidad de regeneración, en tiempos viables, de la extensión de lo perdido. Asimismo, determinados comportamientos pueden desencadenar situaciones no esperadas e incontrolables que ponen en peligro la misma naturaleza, incluido el ser humano. Es el caso de la utilización de la energía nuclear o la ingeniería genética, que se caracterizan por la invisibilidad de situaciones que pueden ocurrir durante sus procesos técnicos. Así, una pequeña falla –que puede no notarse– en cualquier fase del proceso tecnológico puede llevar a situaciones catastróficas sin que nadie lo detecte en un determinado espacio de tiempo. Tenemos, como ejemplo, el caso de Chernóbil, que por un fallo de control liberó un potencial mortífero doscientas veces superior al que desencadenaron las bombas de Hiroshima y Nagasaki juntas.<sup>1</sup> O muy recientemente la presentación de un fenómeno natural inesperado: el terremoto y tsunami que

---

<sup>1</sup> José Albelda y José Saborit, *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 102.

azotaron las costas de Japón. Fueron sucesos que, por si solos, provocaron una catástrofe devastadora y muy notoria en Fukushima y otras entidades, pero además, causaron un accidente nuclear de colosales proporciones, que estuvo completamente fuera de control en determinados momentos. Y es que por mayor vigilancia que se tenga, con determinado tipo de tecnologías, siempre hay posibilidades de que escapen a nuestro control, circunstancia que pone en peligro no sólo al ser humano sino también a su entorno.

Otras amenazas concretas a la naturaleza provocadas por el ser humano son la contaminación del aire y la tierra, así como la deforestación, que se llevan a cabo de un modo cotidiano, y que tal vez por su cotidianidad, no prestemos la atención debida a las consecuencias que tendrán, no sólo en un futuro lejano, sino inmediato. Dicho de otro modo, se nos hacen tan normales ciertas situaciones, por cercanas y cotidianas, que ya no las cuestionamos.

De maneras muy diversas el arte, que se ha desarrollado en las diferentes épocas y culturas, ha reflejado la relación del ser humano con la naturaleza evidenciando así el valor e importancia que aquel le ha otorgado.

Es importante tener presente que la estructura socioeconómica así como el incremento científico y técnico tienen un peso notable sobre la apreciación de la Naturaleza como escribió José Albelda:

“...la sacralización o valoración de la Naturaleza depende de la organización socioeconómica y del desarrollo tecnológico: se encuentra devaluada en aquellas culturas cuyos avances en la técnica les permiten una mayor independencia de los recursos exclusivamente naturales mientras que adquiere un amplio protagonismo en los pueblos que dependen directamente del medio para su subsistencia.”<sup>2</sup>

Es conveniente señalar que actualmente la naturaleza no existe como un espacio intacto, inmaculado.

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 61.



## 2.2. De la naturaleza en el arte

Al observar el arte desarrollado en diferentes culturas podemos apreciar que han tenido posiciones muy diversas las llamadas cultura oriental y occidental en lo que respecta al modo de abordar la naturaleza en el arte.

Así, en la tradición oriental la naturaleza ha estado presente en el arte de un modo significativo desde tiempos muy remotos. Por ejemplo, durante la dinastía Tang (618-907) la pintura paisajista se desarrolló de un modo emblemático y con gran respeto hacia la naturaleza. El pintor, para realizar una obra, debía antes de crear un trazo o mancha, mezclarse y vincularse con la naturaleza, con los elementos naturales, que posteriormente representaría. En consecuencia, el trabajo final era el resultado de una interiorización de ella y no solamente de una simple observación exterior.

En occidente, ya en la antigua Grecia –cuna de la cultura occidental–, el hombre se otorgaba un papel central dentro de ella. Con la evolución del cristianismo el arte desarrolló una profunda raíz simbólica que alcanzó su cúspide en lo que denominamos estilo gótico. Asimismo, en los preceptos de esta doctrina el hombre tenía –y sigue teniendo– una posición de superioridad en relación a cualquier forma de vida en la Tierra. A continuación, retomando las premisas del arte griego, se confirió nuevamente al ser humano un papel central; a este período llamamos Renacimiento. Así, a través de una visión antropocéntrica, naturaleza y ser humano son dos conceptos distintos que no comparten la misma trascendencia ni los mismos propósitos. El ser humano es el centro, lo primordial, posición que le permite disponer de lo demás –la naturaleza– según su conveniencia; de esta suerte, la naturaleza es un bien físico sobre lo cual el ser humano tiene el poder y el deber de ‘completar’ o ‘mejorar’ adaptándola a sus necesidades. La naturaleza es para uso y disfrute de aquel. Por estos motivos, al no tener aquella un papel relevante no era motivo de representación en el arte.

En consecuencia, la representación de la naturaleza va a estar presente en las obras artísticas, de un modo paulatino. Primeramente, como un complemento para llenar los fondos de las pinturas que tienen como temática principal las escenas bíblicas y religiosas. Ya desde fines de la Edad Media, varios artistas

empezaron a introducir elementos naturales en sus pinturas con la finalidad de impregnar sus obras con escenarios más reales.

### 2.2.1. Naturaleza y paisaje

Fue hasta el siglo XVII, en las pinturas de los artistas holandeses y flamencos que la naturaleza tuvo una posición destacada. Esto debido a circunstancias de tipo político-religiosas pues la Reforma protestante de finales del siglo XVI impedía a los pintores representar las historias de tipo bíblico –las sagradas escrituras– y las escenas mitológicas. Este contexto llevó a que los artistas desarrollaran otro tipo de temas, que no necesitaran una descripción narrativa, como lo son los retratos, los bodegones y las vistas de países, a lo que se denominaría posteriormente paisaje<sup>3</sup>. La representación de vistas se amplificó de tal modo que daría origen a una nutrida serie de subgéneros: “paisajes campestres, paisajes de invierno, vistas urbanas, marinas”<sup>4</sup>.



Figura 2.3. Aelbert Cuy, *Vista de Dordrecht*, 1652.

Por otro lado, en las regiones europeas dominadas por el catolicismo y en donde seguía imponiéndose un enfoque clasicista, los pintores tenían como objetivo en cada cuadro narrar una historia. Cuando, en algunas pinturas, el relato exigía que las escenas se representasen en un espacio exterior, realizaban imágenes que hacían alusión a los *paisajes*; sin embargo, esas

<sup>3</sup> El Diccionario de la Real Academia Española define en primera instancia *paisaje* como: “Extensión de terreno que se ve desde un sitio”.

<sup>4</sup> Javier Maderuelo, “Paisaje: un término artístico”, en *Paisaje y arte*, (dir. Javier Maderuelo), Madrid, Abada Editores, 2007, p. 20.

imágenes eran tratadas de un modo secundario si las comparamos con los personajes de las historias; esto es, los *paisajes* siempre eran accesorios y servían para sustentar o reafirmar ciertas características de aquellos.

Una urbe católica como la Serenísima República de Venecia mantenía una importante actividad comercial con los países del norte y como importante centro cosmopolita sostenía una indiscutible permisividad religiosa. Éstos y otros sucesos, permitieron que los pintores locales empezaran a utilizar el *paisaje* como un elemento importante del tema que representaban y no solamente como un simple componente decorativo o superfluo. Giovanni Bellini con su disposición y gran capacidad de experimentación fue el maestro de

“la gran generación de pintores venecianos, entre los que se encuentran Vincenzo Catena, Palma el Viejo, Lorenzo Lotto y Giorgione, con los que consolida una escuela basada en la delicadeza sensual de los colores, el control de la luz para generar sensación de temporalidad y la calidad ambiental de los fondos que se convierten en paisajes, aunque éstos sigan siendo instrumentales.”<sup>5</sup>



Figura 2.4. Giovanni Bellini, *La oración en el Huerto*, 1459.

De este modo, la presencia del paisaje, lenta pero gradualmente, va extendiéndose por amplias regiones de Europa. Posteriormente, ya en el periodo Barroco, varios pintores de regiones dominadas por el catolicismo, ante la obligatoriedad de narrar historias a través de sus pinturas, fueron reduciendo

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.18.

el tamaño de los personajes a medida que el fondo fue obteniendo mayor presencia hasta que se transformó en un genuino *paisaje*.

### 2.2.2. Lo sublime

Pero fue durante el Romanticismo que el paisaje se convirtió en un medio de comunicación emocional, llegando los pintores a otorgar a la naturaleza de sentimientos insondables y grandiosos, de misterio y de poder; a la par, el ser humano fue perdiendo la posición central que había obtenido durante el Renacimiento y era representado enfrentándose solo e indefenso frente a la inmensidad del universo, como se puede observar en la pintura *Caminante sobre el mar de niebla*, de Caspar David Friedrich. Como en otras obras del autor, la figura representada se encuentra de espaldas al espectador, ocultando su cara y ubicándose en la superficie del cuadro, de tal modo que cubre el punto de fuga. Con este recurso Friedrich indica que la auténtica humanización, el sentimiento, se encuentra en la naturaleza. Fue también a partir de esta época que se estableció una relación muy íntima entre las palabras naturaleza y paisaje al grado de considerar a éste por aquella.



Figura 2.5. Caspar David Friederich, *El caminante ante el mar de niebla*, 1818.

Asimismo, surgió una nueva categoría estética denominada 'lo sublime'. Éste, se determina por una belleza extrema provocando en aquel que la percibe una pérdida de racionalidad; así, el observador siente un gran placer estético, y se puede decir que entra en estado de éxtasis. Lo sublime sólo se relaciona con la belleza en la medida en que sobrepasa sus límites. Lo sublime involucra y sorprende; por su grandeza, se dirige al interior de un individuo, a su estado psicológico. Para Longino<sup>6</sup> lo sublime concierne a la última etapa del amor platónico, en que no se ve la belleza porque se está sumergido en ella. Durante la Edad Media, tanto la obra como el concepto, se mantuvieron desconocidos. El concepto de 'lo sublime' fue recuperado durante el Renacimiento y las publicaciones de la obra clásica realizadas por Francesco Robortello en Basilea, en 1554, y por Niccolò da Falgano cuatro años después fueron acciones que permitieron las traducciones en lenguas autóctonas de diferentes regiones de Europa. En consecuencia, 'lo sublime' se popularizó durante el período barroco, en el arte alemán e inglés del siglo XVIII y sobre todo en la primera etapa del Romanticismo.

La naturaleza se manifiesta denotando gran esplendor y ostentando una condición hasta entonces desconocida en el arte de occidente. Javier Maderuelo argumenta su presencia y su avance en el arte:

“La categoría de lo sublime permitió juzgar ese tipo de pinturas en las que las fuerzas de la naturaleza, sin límites ni ataduras, se expresan dominantes e impetuosas ante la mirada sobrecogida de algún ocasional espectador que aparece minimizado en el cuadro. Altas montañas, glaciares, cascadas, abismos, desfiladeros, mares porcelanosos y tormentas sustituirán a las historias como tema en los cuadros.”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Longino es el nombre convencional que se da al posible autor del tratado “Sobre lo sublime”. Actualmente se cree que el texto es de un autor desconocido del siglo I, del Imperio Romano.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 24.

### 2.2.3. Lo pintoresco

En contrapartida, para finales del siglo XVIII otra categoría estética se antepone a los principios tanto de 'lo sublime' como de los anteriores criterios clásicos: "lo pintoresco". Se desarrolló en el Reino Unido relacionándose de un modo intrínseco con el Romanticismo. La palabra fue empleada por primera vez por Giorgio Vasari en sus *Vite*, utilizando el término 'alla pittoresca' para revelar un objeto que es capaz de originar nuevos valores en el terreno de lo pictórico. Textualmente significa 'similar a la pintura'. Denota una propiedad, ya sea de un paisaje o un objeto, que por sus características o singularidad es digno de ser representado o de ser pintado en una obra de arte. Esto es, lo pintoresco provocaba tal sensación de singularidad que llevaba a inmortalizar el objeto, o el paisaje, en una pintura. Se determina como un tipo de representación artística establecida por características como la irregularidad, la extravagancia, la singularidad, la originalidad o por la representación de objetos de formas caprichosas. En consecuencia, eran inherentes las escenas idílicas o emotivas, así como los ambientes exóticos o bucólicos con escenas de pastores o pescadores. Valoraba la sencillez y lo humilde. Había inclinación por representar la naturaleza agreste, los ambientes nocturnos o tormentosos, las ruinas, las cabañas en el bosque, los puentes sobre los ríos, las cascadas.



Figura 2.6. John Constable, *El maizal*, 1826.

En el paisaje romántico, se concretó de un modo perfecto, la estética de lo pintoresco, evidenciando una composición escenográfica y una naturaleza idealizada, de tipo sentimental. Los paisajes eran de elaboración intelectual y no pretendían ser una emulación de la realidad. Así, la naturaleza era el marco de una cosmovisión donde el artista manifestaba su concepción del mundo; la naturaleza correspondía a un diseño complejo, dentro de una fabricada escenografía, en donde se colocaban elementos anecdóticos o figuras humanas, que se observan pequeñas comparando con la magnitud del entorno natural.

Lo pintoresco influyó de modo notable no sólo la pintura sino que tuvo importante proyección sobre la arquitectura paisajista y la jardinería, dando origen a compuestas planimetrías donde, inmersos en una naturaleza exuberante, se disponían, de forma singular, elementos arquitectónicos y ornamentales que denotaban un creciente gusto por lo exótico.

La naturaleza, a través del paisaje, era entonces un medio de comunicación que se traducía en pura emoción. En una carta de 1821 que John Constable envió a John Fisher se puede leer:

“Pintura es para mí sinónimo de sentimiento.”<sup>8</sup>

#### **2.2.4. Impresiones de la naturaleza**

En la segunda mitad del siglo XIX varios impresionistas pintaban esencialmente paisaje. Sin embargo, con una actitud muy diferente a los naturalistas. Se servían de él para expresar efectos atmosféricos y plásticos. Así, las ideas sobre el paisaje se desplazaron de la representación de los accidentes a la plasmación de las “impresiones”, como podemos apreciar en la pintura titulada *Nenúfares* de Claude Monet. Para los impresionistas lo primordial era plasmar la luz y el instante. La forma se sujetaba a la relación de las condiciones particulares de iluminación. De este modo, exploraron tipos específicos de iluminación. Claude Monet plasmó, en la mayoría de su obra, la luz al aire libre

---

<sup>8</sup> Citado en Robert Hooze (ed.), *L'opera completa di Constable*, Rizzoli, Milán, 1979, p. 85.

con reflejos en el agua. Edgar Degas, en su famosa serie de 'Bailarinas', trabajó en interiores con luz artificial<sup>9</sup>. Auguste Renoir pintó una luz natural filtrada, que pasaba entre las hojas de los árboles<sup>10</sup>.

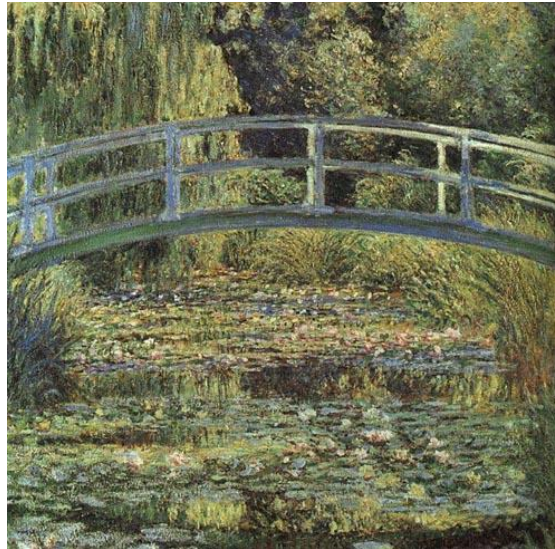


Figura 2.7. Claude Monet, *Nenúfares*, 1899.

La pintura empezó a atender algo que le es intrínseco: la luz y el color, dejando en un plano secundario la descripción formal del volumen. En consecuencia, las formas se separan, se mezclan o se diluyen dependiendo del tipo de luz a la que están sometidos, provocando una "impresión".

Durante gran parte del siglo XX, debido al enorme desarrollo tecnológico, tanto el paisaje como otras formas de representación de la naturaleza dejan de tener un interés notorio para la mayoría de los artistas, que al habitar las grandes aglomeraciones urbanas, se sienten más atraídos por el dominio de los objetos y las máquinas. Ejemplos contundentes son las obras creadas por los artistas cubistas y futuristas.

---

<sup>9</sup> Son ejemplos *Bailarina verde* de 1877-1879 o *La estrella*, h. 1878.

<sup>10</sup> Son ejemplos *Le Bal au Moulin de la Galette* y *La Balançoire*, ambas pinturas de 1876.



### 2.3. Del arte en la naturaleza

Como anteriormente fue señalado, en épocas pasadas y a través del arte, el ser humano manifestó actitudes de contemplación, expresión o asimilación hacia la naturaleza. Es ya en tiempos más recientes que el concepto de acción se integra a diversos fenómenos creativos, que llevan a los artistas a intervenir directamente sobre ella.

Durante la década de los años sesenta del siglo XX, cuando es ya bien evidente la crisis de la modernidad, algunos artistas desarrollaron sus trabajos fuera de las categorías artísticas tradicionales proponiendo la desmaterialización del arte a través de ideas, construcciones efímeras, acciones, procesos, etc. Al conjunto de los trabajos creados entonces y bajo estos preceptos se denominó arte conceptual.

Sobrevino también una situación inédita: algunos de los artistas, para llevar a cabo sus obras, abandonan las ciudades y sus instituciones y van a realizarlas en lugares recónditos y de difícil acceso, trabajando directamente *en* y *sobre* el territorio.

Esta situación se produjo tanto en Europa como en Estados Unidos de América. Los artistas empezaron a efectuar un arte que relacionaba de un modo directo el ser humano y el entorno natural. Nos referimos a lo que se denominaría *land art*, *earth art* o *environmental art*. Fue un precedente esencial para las relaciones que se efectuaron entre arte y naturaleza en las últimas décadas del pasado siglo y lo que va de éste y participaron, con otros factores, en la formación e incremento de una conciencia sobre la intervención que el ser humano ha realizado en la Tierra. Aunque la relación entre arte y naturaleza no es una primicia, pues ya se había presentado en tiempos anteriores, va a proyectarse de un modo diferenciado como señala Héctor Julio Pérez:

“adquirió una fuerza desconocida hasta el momento y se convirtió en el eje de distintos mundos artísticos, llegando además a determinar todo un

variado conjunto de posibilidades de entender la sociedad, la cultura o el individuo”<sup>11</sup>.

### 2.3.1. El arte en la tierra

A finales de los años sesenta del pasado siglo ocurren eventos, tanto en Europa como en Estados Unidos, que son consecuencia de las actitudes y de los modos de trabajo que los artistas de ambas regiones estaban desarrollando. Crean sus obras, introduciendo conceptos novedosos y utilizando materiales poco convencionales en espacios no habituales: lugares externos como montañas, valles o desiertos. Estos territorios van a ser, no sólo la superficie en donde se realizan los proyectos, sino que además, forman parte del material plástico de las propias obras. En consecuencia, la tierra, las piedras del lugar son utilizadas para su elaboración. Del mismo modo, las pisadas, que marca el artista al caminar, vuelven visible la obra.

Así, surgen obras monumentales como *Log piece, Aspen* (1968) de Carl Andre, *Asphalt Rundown* (1969) de Robert Smithson o *Double negative* (1969-1970) de Michael Heizer; o obras simples y efímeras como *Turf Circle Ireland* (1967) y *A Line Made by Walking England 1967* ambas de Richard Long o *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective* de Jan Dibbets.

Frente a estas obras surgían varias preguntas: ¿Cómo considerarlas? ¿Esculturas? ¿Arquitectura? ¿Cómo mostrarlas en los espacios habituales, en museos y galerías? Se hacía notorio que era imposible transportarlas: algunas eran efímeras, otras sencillamente por sus magnas dimensiones o, simplemente, por ser el terreno parte de la obra misma.

Uno de los eventos a que anteriormente nos referíamos, y que es el resultado de los nuevos modos de trabajo de los artistas, fue la exposición que se realizó en 1968, en la ciudad de Nueva York, en la Dwan Gallery. Tuvo como título “Earth Works” y contó con la participación de diez artistas entre los que se

---

<sup>11</sup> Héctor J. Pérez, *La naturaleza en el arte posmoderno*, Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 7.

encontraban Carl Andre, Robert Smithon, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Robert Morris, Stephen Kaltenbach, Claes Oldenburg.

Las obras eran muy heterogéneas, como suele acontecer en una exposición colectiva. Sin embargo, la exhibición causó mucha polémica, esencialmente, por la forma de presentación de la obra. La galería enseñaba la documentación –fotografías o diapositivas–, los modelos y los planes de obras que se hallaban en diferentes lugares, en espacios externos, y en algunos casos, de muy difícil acceso. Fueron muy diversas las interpretaciones, incluso opuestas, de teóricos del arte frente a esta muestra. Así, Sidney Tillim, artista y crítico, entendió que estos artistas buscaban proponer lo reverso del pintoresquismo como un insólito deseo de lo natural, por lo que entonces escribió:

“El pintoresquismo fue algo más que una simple teoría paisajista en la naturaleza y en el arte. Fue un episodio crucial en la historia del gusto. Sin ser sublime, pero empleado como sucedáneo del ideal, marcó, gracias al resultante sentimentalismo, el fin de las aspiraciones del Arte con mayúsculas.”<sup>12</sup>

Otros críticos entendieron la muestra como el resultado de una conciencia ecológica y una exaltación a la Tierra. Grace Glueck anotó:

“ Un espectáculo de regreso al paisaje parece estar germinando en la Dwan Gallery [...] La muestra lleva por título “Earthworks” y presenta orgullosa los proyectos de diez artistas que revelan su amor por la tierra a través de fotos, maquetas, auténticos terrones.”<sup>13</sup>

Algunos meses después, en mayo de 1969, también en Nueva York, en la Galería John Gibson se inauguró la exposición titulada “Ecological Art”. Aquí, en las salas se exhibieron dibujos, maquetas y textos de las obras de varios artistas entre los que estaban Carl Andre, Robert Smithon, Dennis Oppenheim, Robert Morris, Claes Oldenburg, Jan Dibbets, Richard Long, Peter Hutchinson, Will Insley, Christo y Jeanne-Claude. En realidad, la galería se mostraba como un foro donde los artistas podían ir a presentar sus proyectos a posibles

---

<sup>12</sup> Michael Lailach, *Land Art*, Madrid, Taschen, 2007, p. 10.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 11.

compradores. El galerista John Gibson se sentía como representante de importantes proyectos artísticos titulando el concepto como “Projects for Commissions” y llegó a despertar cierto interés en la prensa a la cual explicó:

“Casi podría decirse que soy un agente de ideas y no un marchante de arte. En principio, lo que hago es negociar con objetos monumentales, o mejor dicho, con ideas para objetos monumentales. El principal objetivo de este lugar es diseñar proyectos para concursos públicos y encargos privados, obras monumentales de artistas contemporáneos, y mostrar ideas.”<sup>14</sup>

Todas estas conductas y situaciones eran inéditas en el mundo del arte. Por otro lado, aun que Gibson haya inventado el concepto *Ecological Art* los artistas con los que trabajaba no tenían un interés manifiestamente ecológico. Actividades abiertamente ecologistas se van a dar años más tarde en Nueva York: en 1977, Alan Sonfist lleva a la práctica *Time Landscape* (Paisaje Temporal), en Greenwich Village y Agnes Denes realiza *Wheatfield A Confrontation* (Trigal, un enfrentamiento), en 1982.

Sin embargo, la muestra “Ecological Art” fue un incentivo para nuevos esfuerzos dentro del *Land Art*, si bien no llegó a tener resonancia en otras exposiciones artísticas.

Mientras, en Europa, el alemán Gerry Schum tuvo la idea de rodar una película en donde se mostraban momentos de la realización y las obras ya consumadas en espacios exteriores y de difícil acceso al público.

Schum creía que la televisión era un medio excelente para dar a conocer las obras de arte a un vasto público, mucho más amplio que aquel que normalmente entraba en galerías o museos. Así, presentó su película como una “exposición televisiva”. Fue emitida el día 15 de abril de 1969 a las 22:40 hrs. a través de la cadena ARD de la televisión alemana. La película mostraba las ocho obras de artistas<sup>15</sup> europeos y estadounidenses. Los trabajos fueron

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>15</sup> La película exhibió obras de: Jan Dibbets, Marinus Boezem, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Walter de Maria, Dennis Oppenheim y Robert Smithson.

elaborados con la idea de ser presentados solamente en el transcurso de la emisión televisiva, que fue única. Las obras habían sido creadas en lugares lejanos y extraños como un pantano, una cantera, el desierto o la costa. Gerry Schum, quien ejerció como director, productor y cámara, tituló la película *Land Art*. De ahí el nombre al movimiento o al conjunto de obras que, en realidad, fueron muy heterogéneas.

Schum tenía contemplado realizar más películas, con otras obras y con semejantes características. No obstante, sólo consiguió emitir una segunda exposición televisiva que tituló *Identifications*.

Una característica fundamental del *Land Art* es la materialización de las obras al aire libre. Aún que estos artistas se oponían a la condición mercantilista del Pop Art no estaban en contra del espacio de las galerías, por lo que no renunciaron a la exposición en ellas o en museos; ahí presentaban fotografías u otros materiales que documentaban la obra realizada en el exterior. Estas obras se distinguían también porque exigen del espectador una participación, denominada por Tonia Raquejo, 'activa-especulativa'<sup>16</sup> y además destacaban por un acentuado carácter procesual. Para los artistas que se desarrollaron dentro de este movimiento lo fundamental no era el objeto artístico en sí, sino

“el proceso de hacer, así como en las relaciones que se producen entre la obra y el sujeto que lo experimenta.”<sup>17</sup>

Como se señaló anteriormente la heterogeneidad de las obras del *Land Art* era notoria. Aunque mantenían las características antes mencionadas, podemos notar profundas diferencias entre las obras creadas por los artistas europeos y los estadounidenses, al grado de reunirlos en dos grandes grupos particulares: el *Land Art* en Estados Unidos de América y el *Land Art* en Europa<sup>18</sup>. Cabe mencionar que algunos estudiosos para diferenciarlas nombran a las obras

---

<sup>16</sup> Tonia Raquejo, *Land Art*, Madrid, Nerea, 2001, p. 13.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>18</sup> En realidad hay una serie de expresiones para nombrar las obras de muchos artistas: *earth art*, *earthworks*, *environment art*, *nature works*, *ecological art*, *process art*, etc. Son el resultado de una individualización del trabajo artístico y el desarrollo de poéticas propias de cada artista.

realizadas por los artistas de Estados Unidos *Earthworks* mientras, a las creadas por los europeos *Land Art*. Sin embargo, algunos artistas no coinciden con estas opiniones; así, mientras Richard Long ha manifestado que considera su obra dentro del ámbito de *Earthworks*, Walter de Maria, en los años sesenta, al referirse a sus intervenciones en el paisaje, utilizaba la expresión *Land Art*. En la presente investigación adoptaremos esta diferencia: cuando señalamos *Earthworks* nos referimos a las obras de artistas estadounidenses y apuntamos *Land Art* para mencionar las obras de artistas europeos.<sup>19</sup>

### **2.3.2. *Earthworks***

#### **2.3.2.1. Construcciones estelares y laberintos**

Las obras de los artistas estadounidenses se podían identificar fácilmente por una singular particularidad: eran de grandes proporciones. Las enormes dimensiones que ostentaron, fue otro factor novedoso en el momento. Para poder realizarlas los artistas necesitaron de maquinaria pesada –se encontraban en un país que tenía, en el momento, una posición de punta en tecnología– y por supuesto, de grandes apoyos económicos.

Es el caso de *Double Negative* (Doble negativo) realizada entre 1969 y 1970 por Michael Heizer en Mormon Mesa, Overton, Nevada. Esta obra está compuesta por dos zanjas –de cien y doscientos treinta metros de largo– alineadas en perspectiva y separadas por un barranco. Cada una tiene una profundidad de quince metros y un ancho de nueve metros. Para realizarlas se removieron 244.800 toneladas de roca. Las formas de los signos negativos pueden percibirse solamente vistos desde el aire. Esta obra fue una de las primeras en donde se utilizó la superficie terrestre como material para su elaboración.

---

<sup>19</sup> Uno de los estudiosos que ha escrito bastante sobre el tema es el francés Gilles Tiberghien. En su libro *Land Art*, Paris, Ed. Carré, de 1993 ya efectúa esta distinción. Asimismo, Javier Maderuelo hace lo propio determinando una clasificación semejante.

Considerando las temáticas más utilizadas en las obras de los artistas estadounidenses se pueden notar dos grandes agrupaciones: la que hace alusión a los laberintos y la que se refiere a construcciones estelares.

Hay que tener presente que, los años sesenta del pasado siglo fue una década de expansión y dominio espacial por parte de los Estados Unidos de América. El hecho de que Neil Armstrong, astronauta estadounidense fuera el primer ser humano en pisar la Luna, proyectó a ese país como una nación esplendorosa, aún que, en realidad, viviera en una profunda crisis social. Así, algunas obras pueden entenderse con una cierta afinidad a esa circunstancia.

“...las grandiosas construcciones de ciertos artistas americanos, en particular Heizer, Smithson, Ross y Turrell, que se proyectan en espacios visionarios, responden a una sensibilidad “epopéyica”, en tanto que se hacen portavoces de los comienzos de una nueva época. Sus gigantescas estructuras, ya estén inacabadas o ruinosas, quedarán, por tanto, como reliquias prehistóricas de la nueva era espacial.”<sup>20</sup>

Como un ejemplo de la importancia de los asuntos cósmicos y de la presencia del universo de las estrellas en el arte, podemos señalar la obra creada por Nancy Holt entre 1973 y 1976. Titulada *Túneles solares* se encuentra en el desierto de Utah. Está conformada por cuatro túneles de hormigón colocados alrededor de un círculo de cemento en el suelo. Los túneles están dispuestos de tal modo que se pueden observar los solsticios de verano e invierno. El primero se puede apreciar a través de los túneles orientados hacia el eje noreste-sureste, mientras el segundo a través de los que están orientados suroeste-noroeste. Pero estos túneles –que tienen un diámetro interior de dos metros y medio y una longitud de cinco metros y medio<sup>21</sup>– presentan, además, perforaciones de diferentes tamaños en la parte superior de cada uno de ellos. Éstas corresponden a la posición de cuatro constelaciones: Draco, Columba,

---

<sup>20</sup> Tonia Raquejo, *op. cit.*, p. 51.

<sup>21</sup> El diámetro exterior de cada túnel es de 2,8 m mientras su peso es de 22 toneladas. La obra se encuentra en un terreno de 16 hectáreas adquiridas por la artista en Great Basin Desert, Utah.

Perseo y Capricornio. Los diversos tamaños de las oquedades están en correspondencia con el tamaño de la estrella que cada una representa.



Figura 2.8. Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-1976.

Para realizar este tipo de obras se necesitó desarrollar un trabajo en equipo con los más variados especialistas. Así, Nancy Holt trabajó:

“...con un astrofísico y varios astrónomos, con ingenieros, topógrafos y un carpintero, con una empresa constructora de tuberías, operadores de perforadoras sacanúcleos, conductores de apisonadoras, volquetes, excavadoras, hormigoneras, camiones y grúas, con técnicos de imagen y sonido, con un piloto de helicóptero y los empleados de un laboratorio fotográfico.”<sup>22</sup>

La artista comentó sobre los motivos que dieron origen a *Sun Tunnels*:

La idea de *Sun Tunnels* me llegó mientras contemplaba el amanecer y la puesta de sol en el desierto, que marcan un ritmo de tiempo sobre la Tierra. *Sun Tunnels* solo puede existir en ese lugar concreto: la obra es hija de su entorno. Las palabras y las fotografías de la obra son rastros de la memoria, no arte. En el mejor de los casos, son estímulos para que la gente vaya a ver la obra de verdad.”<sup>23</sup>

Fueron varios los artistas que desarrollaron obras relacionadas con la temática del cosmos, emprendiendo, en ocasiones, construcciones megalíticas. Son

---

<sup>22</sup> Michael Lailach, *op cit*, p. 58.

<sup>23</sup> *Ibidem*.



ejemplos Robert Morris con *Observatory* (1971-1977), Charles Ross con *Star Axis* empezado en 1971 o James Turrell que inició *Roden Crater* en 1974. Ambas obras no están terminadas y siguen en construcción.

El laberinto, el otro tema que se desarrolló de modo importante en el *Land Art*, es uno de los prototipos culturales más remotos. Desde el neolítico nos han llegado representaciones de él grabadas en piedra; ya sea representado por medio de la repetición simple de anillos concéntricos o a través de espirales. Esas formas, aparentemente tan sencillas, tan ingenuas, están colmadas sin embargo, de una potencia notable pues

“Todos estos laberintos trazados parecen querer indicarnos que la historia de nuestro planeta es susceptible también de viajar en el tiempo, de visitar su infancia o explorar su final.”<sup>24</sup>

Fueron varios los artistas que desarrollaron obras con esta temática. Entre ellos se puede señalar James Pierce, Bill Vazan, Alice Aycock, Richard Fleischner, Pratt Fram o Robert Smithson.

La obra *Spiral Jetty* realizada por este último artista durante 1970 en Rozel Point, Gran Lago Salado, Utah es un claro ejemplo. Compuesta no sólo por esta espiral –que construyó con roca basáltica, sedimentos, cristales de sal y algas– sino también por una película que grabó durante la realización de aquella y unos textos que la acompañan, nos remiten a una idea del universo donde pueden coexistir mundos y tiempos superpuestos. Así, para Tonia Raquejo:

“El espacio laberíntico de Smithson es una metáfora del arte, de la historia, e incluso del propio discurrir del pensamiento. Como lugar real no existe, porque nunca acaba de construirse; se va trazando en su recorrido; por ello, el pensamiento hay que entenderlo no sólo como producto de la reflexión del mundo, sino como creador de él. En otras palabras, este laberinto metafórico revela la doble vertiente del pensamiento: por un lado

---

<sup>24</sup> Tonia Raquejo, *op. cit.*, p. 56.

pretende explicarnos la realidad, pero también, a medida que la explica , la construye.”<sup>25</sup>



Figura 2.9. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.

Al año siguiente, en 1971, Smithson utiliza nuevamente la espiral en el proyecto *Broken Circle / Spirall Hill*. Con esta obra abrió el camino para la idea de la regeneración del ecosistema que una década más tarde empezaría a ganar importancia. Este proyecto lo desarrolló en Emmen, Países Bajos en una zona de explotación industrial. Al respecto, Smithson escribió:

“lo cierto es que la idea de exponer un objeto en un parque no me motivaba especialmente. He buscado un espacio duro, por decirlo así. Holanda es tan idílica, tan cultivada que es en sí misma una obra de la tierra, y yo quise encontrar un terreno al que poder dar forma, como una cantera o una explotación minera abandonada.”<sup>26</sup>

*Spiral Hill* (Colina Espiral) fue realizada a la orilla de una laguna, recubierta con una capa de tierra rojiza y sobre la cual se extendió un sendero helicoidal de tierra blanca; nuevamente la espiral hace acto de presencia en la obra de este artista. *Broken Circle* (Círculo Roto) fue erigido en la laguna y conformado por una superficie circular dividida en dos partes: una construida en arena fue atravesada por un canal de agua en forma de anillo, en tanto la otra, de agua, tenía un anillo exterior de arena rodeándola.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>26</sup> Michael Lailach, *op. cit*, p. 90.

La idea de regeneración de espacios resultantes de explotaciones industriales a cielo abierto a través del arte no tuvo en ese momento aceptación: no interesaba a través de intervenciones escultóricas en el paisaje resaltar la acción de dichas industrias, sino más bien transformarlas en zonas de entretenimiento y recreo haciendo desaparecer las huellas de su utilización anterior. Sería hasta años más tarde cuando la idea de *regeneración como escultura* se llevaría a cabo por medio de un programa lanzado por King County Arts Commission de Seattle ofreciendo a los artistas la posibilidad de presentar proyectos para vertederos, canteras o minas abiertas.

A la par que la mayoría de los artistas realizaba su obra en espacios alejados de las grandes ciudades, otros empezaron a desarrollar sus proyectos en espacios externos urbanos.

### **2.3.2.2. Recuperación ecológica**

Alan Sonfist (New York, 1946) comenzó a desarrollar en 1965 *Time Landscape* (Paisaje temporal) aunque fue hasta 1977 cuando pudo comenzar la materialización del proyecto. Durante ese tiempo trabajó con diversos especialistas (botánicos, biólogos, geólogos, químicos y urbanistas) –los cuales realizaron un estudio sobre las condiciones naturales del lugar en épocas anteriores y la posible influencia de contaminación tanto sonora como atmosférica sobre la vegetación– y realizó los trámites pertinentes a fin de poder plantar un bosque en miniatura en una zona tan cosmopolita como Nueva York. Ese bosque se desarrolló en un terreno de catorce por sesentaíun metros y se encuentra en Greenwich Village, en el cruce de Houston Street y La Guardia Place. Está conformado por árboles, arbustos, hierba y flores silvestres que eran propios de la región en tiempos precoloniales y antes de que fuera atrozmente poblada. Lo que pretendía comprobar Sonfist era la compatibilidad de la creación de monumentos paisajísticos en terrenos que estaban ‘predeterminados’ a ser un espacio arquitectónico. El espacio tiene como protección una malla perimetral. Si bien está bajo protección del ayuntamiento, por veces, se han introducido en este sitio personas ‘sin techo’.

Se puede considerar el proyecto como un modelo de reconstrucción de la historia natural local.

### **2.3.2.3. Demanda social**

Otros artistas realizaron obras con una intención manifiesta de denunciar ciertas situaciones que se daban en el momento, no sólo a nivel del país, Estados Unidos de América, sino a nivel internacional. Fue el caso de la obra *Wheatfield – A confrontation* (Trigal – Una confrontación) realizada por Agnes Denes<sup>27</sup> en Nueva York, en 1982. Fue, según su autora

“un símbolo, un concepto universal. Representaba el alimento, la energía, la compraventa, el comercio internacional, la economía... llamaba la atención sobre los errores de gestión y el hambre en el mundo. Era una intrusión en el sanctasanctórum un desafío a la Gran Civilización.”<sup>28</sup>

La obra consistió en sembrar trigo en un espacio especial de Nueva York. La siembra se efectuó en una superficie de casi 8.000 metros cuadrados en el extremo sur de Manhattan, sobre un terreno de escombros resultantes de la excavación de los cimientos del World Trade Center que habían sido vertidos sobre el río Hudson, con la intención de obtener más espacio para la edificación del World Financial Center y el Battery Park City.

La artista dispuso de tierra fértil que fue transportada por ochenta camiones y esparcida sobre ese terreno inadecuado para su cultivo; después de sembrar el trigo a mano y debido a un trabajo permanente de riego y abono, el cereal fue creciendo y los granos maduraron. En el momento oportuno, con tecnología punta se realizó la cosecha. Sin embargo, no se pudo utilizar la mies obtenida debido a la contaminación del suelo. La intervención enfatizaba aún más los contrastes que, de por sí, se dan cada día en una de las urbes más grandes e importantes del planeta a nivel económico y financiero; no hay que olvidar que

---

<sup>27</sup> Artista estadounidense nació en 1931, en Budapest, Hungría.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 40.



Figura 2.10. Agnes Denes, *Wheatfield – A Confrontation*, 1982.

el sembrado se encontraba muy cerca de la bolsa de Wall Street, en donde se determinan los precios de los alimentos a escala mundial. Asimismo, cabe señalar que en el momento en que se llevaba a cabo el proyecto, la agricultura estadounidense, y particularmente la producción de cereales, se encontraba hundida en una crisis económica sin igual desde los años treinta del siglo XX.

En todas las obras anteriormente señaladas –con excepción de *Time Landscape*– una característica que se aprecia inmediatamente es su magnitud aunque los proyectos resulten de búsquedas e inquietudes diversas. Como señala Javier Maderuelo las obras de los artistas estadounidenses

“alteran el lugar y transforman el paisaje utilizando medios megalómanos, como ingentes movimientos de tierra, construcción de muros de hormigón o instalaciones masivas de elementos que provocan fuertes impactos visuales...”<sup>29</sup>

Las obras que se desarrollaron en Estados Unidos de América y que clasificamos como *Earthworks*, aunque fueron el resultado de objetivos diversos y resueltas de maneras distintas, dependiendo de la singularidad inherente a cada artista, tuvieron como características comunes: las grandes dimensiones, se observan ostentosas; la utilización de maquinaria pesada durante su construcción y la necesidad de considerables recursos económicos.

---

<sup>29</sup> Javier Maderuelo, *op. cit.*, pp. 32-33.

### 2.3.3. *Land Art*

Algo distinto pasó con los artistas en Europa que realizaron sus obras con una actitud muy diferente siendo

“más sutiles. Como herederos de la sensibilidad del jardín paisajista del siglo XVIII, de la tradición de los viajeros del *grand tour* y de los exploradores de nuevos territorios, han recorrido los lugares más apartados del mundo haciendo de sus efímeros pasos el tema de su obra, por lo que su intervención sobre el territorio se limita a reordenar algunas piedras que encuentran en el camino, o a tomar fotografías de los lugares por los que transitan. Algunas de estas obras de *land art* han servido para volver a poner en evidencia las cualidades de determinados paisajes, como ha sucedido con el Valle de Ffestiniog y las riberas del río Dwryd, por medio de la obra de David Nash, titulada *Wooden Boulder ...*”<sup>30</sup>

Esta escultura poliédrica, similar a una esfera, que pesaba alrededor de los 400 kilogramos, fue realizada a partir del tronco de un roble caído que David Nash (Inglaterra, 1945) encontró en el bosque. Fue depositada por el artista, en noviembre de 1978, en las aguas de un arroyo, en el norte de Gales; siendo arrastrada continuamente por las aguas, se perdió en el mar 25 años después, en junio de 2003. Nash fue registrando durante ese tiempo, a través de diversos medios, el recorrer de la obra y las transformaciones que en ella se fueron dando<sup>31</sup>. Cuando se comentó al artista, que era una lástima que se haya perdido la obra, aquel afirmó: “No está perdida, está donde quiera que esté.” Actitudes como: entender la vida como un ciclo, acoger como natural la transformación que se realiza en cualquier elemento con el paso del tiempo, así como no forzar a detener ese proceso de transformación inherente, son propias de los artistas originarios de Europa.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

<sup>31</sup> Sobre el proceso de evolución de esta obra David Nash realizó un libro de artista, editado en 2008, y que es comentado en el capítulo “Los libros y el arte. Una simbiosis creativa”.

En este continente, ya durante los años sesenta del pasado siglo varios artistas estuvieron trabajando en obras o proyectos en la naturaleza, como registró Colette Garraud:

“Los protagonistas del *land art* no estuvieron solos en la intervención de nuevos territorios en estos años decisivos. Entre 1967 y 1972, Ian Hamilton Finlay trazaba los lineamientos del futuro jardín *Little Sparta*, David Nash se distanciaba de los círculos artísticos londinenses para instalarse en Gales, Giuseppe Penone trabajaba con árboles en crecimiento en el bosque de Garessio, Joseph Beuys nadaba en el Zuiderzee, con traje y sombrero de fieltro, para protestar contra la desecación del pantano, y Nils-Udo abandonaba la pintura –a la cual volvería años más tarde– para consagrarse a sus primeros trabajos en plena naturaleza.”<sup>32</sup>

Fue una época en que varios artistas van encontrando y estableciendo una nueva relación con el territorio, aunque en el pasado se hayan dado casos aislados como la obra de Brancusi realizada entre 1937 y 1938, en Tîrgu Jiu, en Rumania que incluye *Mesa del silencio*, *Puerta del beso* y *Columna sin fin*.

Son muchas las obras que podemos mencionar realizadas en las últimas décadas del siglo XX con una mínima – o prácticamente nula – afectación a la naturaleza, sin embargo, nos remitiremos a algunas solamente.

### **2.3.3.1. El caminar como arte**

Son muy conocidas las intervenciones que hace Richard Long al caminar por largas extensiones en diversos territorios. Las ha realizado en los diferentes continentes. Un ejemplo sería la obra que denominó *A Line in the Himalayas* resultado de un viaje que realizó en 1975 a estas montañas. La acción que celebró – ordenación de piedras que encontró en el camino formando una línea recta – la registró en fotografías, con las cuales, posteriormente, presentó información del lugar en donde efectuó el acto. En una de las fotos podemos observar en primer plano una línea recta dibujada por medio de piedras de

---

<sup>32</sup> Colette Garraud, *L'artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*, Paris, Éditions Hazan, 2007, p. 8. Traducción de Filomena Gracio.

semejante tamaño, sobre el terreno agreste, y en el plano del fondo el pico del Everest.



Figura 2.11. Richard Long, *A Line in the Himalayas*, 1975.

Según comenta el artista, la intervención en el lugar más que provocar un cambio en el espacio, para él, tiene un sentido contemplativo. Richard Long además de utilizar líneas rectas, realiza también círculos y espirales, construyéndolos como una respuesta intuitiva a la configuración de un espacio sentido. *Un círculo en Huesca*, producido en Maladeta, Huesca, España, en 1994 consta, como su nombre lo indica, de un círculo formado por piedras que recolectó en el lugar. Lo realizó durante el recorrido que emprendió cruzando los Pirineos por el Macizo de la Maladeta hasta llegar a Illartein, en Francia.

Fue a mediados de la década de 1960 que Long fue reflexionando y considerando la idea de *escultura* en el paisaje. En consecuencia, a la línea perfilada por una bola de nieve que se deslizó sobre la hierba del suelo, la denominó *Snowball Track* (Huella de bola de nieve). Poco tiempo después, sobre un suelo de turba, realizó con la ayuda de una pala una circunferencia poniendo al descubierto la tierra en su interior. Le llamó *Turf Circle Ireland 1967* (Círculo de turba en Irlanda 1967). Ese mismo año Richard Long inició sus frecuentes caminatas. Así, *A Line Made by Walking England 1967* (Una línea formada al caminar por Inglaterra, 1967) siendo una de sus primeras esculturas es una de las obras más conocidas: durante determinado tiempo caminó en



línea recta sobre el mismo tramo de terreno en repetidas ocasiones hasta que las hierbas pisadas permitieron percibir una línea. Es a través de una fotografía realizada por el autor, que podemos, todavía hoy, observar esa obra. El medio fotográfico es para Long, como para muchos otros artistas, una herramienta que permite mostrar, a posteriori, las obras realizadas.



Figura 2.12. Richard Long, *Un círculo en Huesca*, 1994.

En el caso de Richard Long, sus fotografías son el resultado de tomas muy simples, pareciendo muy espontáneas pero que siempre nos permiten advertir más que la mera documentación. En esas imágenes, aparentemente sencillas, podemos denotar siempre un esquema compositivo geométrico. Desde esa obra el artista ha realizado una considerable suma de caminatas, tanto en su natal Inglaterra, en el continente europeo, como en los territorios más remotos de África, de América o Asia. Una constante en su actuación en la naturaleza es el profundo respeto hacia ella y la sencillez de los medios con que trabaja – piedras que dispone en línea recta o en círculo, sus propios pasos, ramas, tierra, agua. Sobre las obras que realiza el artista comentó:

“La fuente de mi trabajo es la naturaleza. Me valgo de ella con respeto y libertad. Empleo materiales, ideas, movimiento y tiempo para expresar la concepción completa de mi arte en el mundo. [...] Me gusta el arte simple, práctico, emocional, tranquilo, vigoroso. Me gusta la simplicidad del caminar”<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Michael Lailach, *op. cit.*, p. 70.

En realidad las intervenciones de este artista son interacciones simbólicas, mínimas en el territorio y tienen que ver con una idea de huella, de acción a través de un trayecto. Long al caminar vive e interacciona con el entorno de una forma simple. Al presentar su trabajo en espacios internos –museos o galerías– sus obras establecen un vínculo con esos lugares, no son una muestra de sus experiencias en los itinerarios que efectúa. En el análisis que hace sobre la obra de Long afirma Gloria Moure:

“...sus composiciones de interiores precisan siempre articularse en términos especiales y materiales con el espacio expositivo, de modo que no se trata de referencias a periplos concretos, sino que se trata de instalaciones sígnicas que sólo tienen una relación abstracta y remota con sus rutas.”<sup>34</sup>

Otro artista que realiza largas caminatas es Hamish Fulton (Londres, 1946). Sin embargo, hay diferencias notorias con Long. Fulton simplemente camina sobre los territorios y nunca recoge materiales para reordenarlos ya sea en el terreno o en espacios interiores como sucede, por veces, con Richard Long. La obra de arte es su propio procedimiento, esto es, su obra es el resultado del itinerario específico que realizó.



Figura 2.13. Hamish Fulton, *Kailash Kora*, 2007.

Cuando expone en galerías o museos, Hamish Fulton trabaja en sus obras texto e imágenes que incluyen ciertas referencias al caminar. Anota el texto con

<sup>34</sup> Glòria Moure, “El Natural como bucle; a propósito de Richard Long”, en *Actas Arte y Naturaleza* (dir. Javier Maderuelo), Huesca, 1996, p. 118.

indicaciones muy precisas cuanto a tipo, tamaño y color de la letra para que sea realizado por trabajadores anónimos, posteriormente. Muchas veces los textos están conformados por una información muy técnica de datos y el itinerario del recorrido, como por ejemplo: cuantos días fueron la caminata, cuando empezó y cuando terminó, que tipos de territorio recorrió o que localidades atravesó. En realidad la información es muy mínima y apenas advierte una imperceptible idea de la magnitud del viaje. Y es que asevera el artista:

“La obra no puede representar la experiencia de una caminata.”<sup>35</sup>

### 2.3.3.2. La palabra y los frutos de la tierra

Jacques Simon, artista francés que ha vivido y estudiado también en Canadá, ha trabajado sobre campos nevados o cultivados, utilizando rastrojos quemados, campos segados y/o sembrados, pacas de rastrojo, realizando intervenciones como la titulada *Touche pas a ma Terre* (No toques mi Tierra). La acción realizada en 1992, consistió en segar en un campo de alfalfa de ocho hectáreas un mensaje contundente.



Figura 2.14. Jacques Simon, *Touche pas a ma Terre*, 1992.

Varias han sido sus participaciones en donde utiliza palabras, ya sea en francés o en inglés, que por si mismas se imponen. Otro ejemplo, es lo que

<sup>35</sup> Michael Lailach, *op. cit.*, p. 46.

escribió sobre un campo cultivado con cereales: “Sin los campesinos me aburro, firmado la tierra”. Al trabajar sobre la tierra que ha sido cultivada pone énfasis en la importancia que ella adquiere como base de sustento no sólo económico, sino científico y cultural y por ende la relación que se establece entre el ser humano y el medio ambiente. Todo tipo de intervenciones queda registrado en fotografías aéreas. Jacques Simon modifica la naturaleza por un determinado tiempo, unas semanas o meses, para dejarla posteriormente que recupere su libertad y el dominio sobre sí misma. Para este artista, el carácter esencial de la obra está en su valor simbólico, no importando su eventual éxito con el público o su precio de compra-venta.

### **2.3.3.3. Los elementos de la naturaleza**

Andy Goldsworthy (Inglaterra, 1956) ha utilizado siempre en su obra elementos naturales como ramas o troncos de árboles, piedras, hojas, agua, hielo. Con ellos crea formas o estructuras en el mismo lugar en que los encuentra, o en sus proximidades. Integrándoles al paisaje acentúa sus propiedades distintivas, al mismo tiempo que busca establecer un equilibrio entre esos elementos y su entorno. Otras veces, las menos, esos elementos los transporta a galerías o museos, para allí realizar sus creaciones. Su obra, que habitualmente, es efímera, se manifiesta como parte de la naturaleza y destaca sus elementos: hojas caídas de los árboles en otoño dan vida a coloridas y serpenteantes líneas colocadas sobre la hierba o en el tronco de un árbol; círculos de tallos marchitos de helecho realizan formas caprichosas sobre una roca; pedazos de hielo en invierno se transforman en caprichosas esculturas que pronto se derriten y desaparecen; realiza nidos con pedazos de madera o forma figuras cónicas con piedras sobre el campo. Al elaborar sus piezas con diferentes elementos naturales –arena, piedras, agua, hielo, nieve, cañas, ramas, hojas, flores, bayas o plumas de ave– no hace sino enfatizar la abundancia de formas y colores de la naturaleza. Las armonías y contrastes que crea con los elementos naturales y los espacios en que los instala revelan a la vez su naturaleza evidente y oculta.

Trabaja con el ritmo de las estaciones y busca en cada obra alcanzar el momento que él denomina “de energía”, que es el instante en que la obra, inestable, delicada y perecedera pasa de una dimensión a otra. Goldsworthy se enfrenta de un modo consciente y vivencial al tiempo, minuto tras minuto, al crear cada una de sus obras. Éstas, al tener una vida tan fugaz sólo se pueden apreciar a través de las fotografías que realiza el artista. Goldsworthy comentó sobre su modo de trabajo y sus objetivos:

“La fotografía se ha convertido en el medio a través del cual hablar sobre mi escultura. Mi arte hace que vea de nuevo lo que está ahí, y en ese sentido estoy redescubriendo al niño que llevo en mi interior. En el pasado me he sentido incómodo cuando mi obra se relacionaba con niños, porque quizá implicaba que lo que hago no es sino un juego. Sin embargo, ahora que tengo hijos y he visto la intensidad con que descubren las cosas mediante el juego, he incorporado este aspecto a mi trabajo [...] Tuve que olvidar mi idea de la naturaleza y aprender de nuevo que la piedra es dura, y al hacerlo descubrí que es también blanda. Arranqué hojas, partí piedras rasgué plumas [...] para trascender las apariencias y tocar parte de su esencia.”<sup>36</sup>

En la obra *Roble con hojas* (otoño, 1994) dispuso, sobre una de las enormes ramas de un roble, hojas formando serpenteantes líneas de intenso color cálido. Hojas de colores otoñales que antes de desprenderse eran parte del mismo árbol. Para Goldsworthy la importancia de la obra radica en la experiencia creadora del autor.



Figura 2.15. Andy Goldsworthy *Roble con hojas*, otoño de 1994.

---

<sup>36</sup> Michael Lailach, *op. cit.*, p. 48.

En el mismo lugar, pero ya en invierno, temporada en que el roble se encuentra desprovisto de hojas, Goldsworthy realizó otra obra igualmente efímera. Sobre el terreno, y junto al tronco, realizó una esfera con pequeñas ramas de árbol que encontró en el lugar, estableciendo una poética sui generis que está subordinada a la vivencia de la acción y que tituló *Roble sin hojas* (invierno, 1994).



Figura 2.16. Andy Goldsworthy, *Roble sin hojas*, invierno de 1994.

Dentro de las instalaciones que ha realizado en ambientes 'no naturales' podemos mencionar *En las entrañas del árbol*. Esta obra fue realizada en el Palacio de Cristal (Parque del Retiro), en Madrid<sup>37</sup>. En la instalación utilizó troncos de pino silvestre de la sierra norte de Madrid, de un bosque que abastece de madera a una gran variedad de productos comerciales. Después de la tala, Goldsworthy 'pidió prestado' los troncos, desviándolos transitoriamente de su ruta comercial, para el montaje de la obra. Así, no fue necesario cortar árboles para realizar el proyecto. La instalación consistió en el montaje de tres grandes cúpulas, creadas con troncos de pino debidamente acomodados, a fin de erigir un palacio de madera dentro de un palacio de cristal. A su vez, éste se encuentra rodeado por la madera de los árboles del Parque del Retiro.

Toda la obra de Goldsworthy, ya sea creada en la naturaleza o en espacios interiores, se caracteriza por una extraordinaria sutileza y levedad así como una gran intensidad poética. Asimismo, elabora casi todas sus obras sin utilizar

<sup>37</sup> Organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía fue inaugurada el día 3 de octubre de 2007 y se mantuvo abierta al público hasta el 21 de enero de 2008.

herramientas, empleando su cuerpo y aprovechando las energías de los materiales con los que trabaja. No pretende nunca dominar la naturaleza.

#### **2.3.3.4. Otras aproximaciones a la naturaleza**

No obstante, aunque hayan desarrollado la mayoría de su obra fuera de los parámetros del Land Art, muchos artistas han realizado proyectos con elementos de la naturaleza y, muchas veces, con un profundo sentido ecológico. Tal es el caso del artista alemán Joseph Beuys (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986). El proyecto que denominó *7000 robles* tenía una intención ecológica y el fomento de una consciencia social hacia la relación del ser humano y la naturaleza. Tardó cinco años en realizarse: se inició en 1982 en La Documenta 7 de Kassel y se plantó el último árbol en La Documenta 8 de Kassel, en 1987. La propuesta, tal como su nombre indica consistió en la plantación de 7000 robles.

Anteriormente, en 1971, con la acción que realizó en un pantano, en Zuiderzee, en los Países Bajos, ponía de manifiesto la destrucción de los ecosistemas de esta región, humedales, que estaban siendo drenados para obtener nuevas tierras. La acción consistió en entrar y caminar en el pantano, completamente vestido, con traje y sombrero de fieltro, hasta que se sumergió totalmente y sólo quedó sobre la superficie su inconfundible sombrero. Esta acción enfatizaba su preocupación sobre las intervenciones adversas que el ser humano realizaba en la naturaleza e intentaba advertir los peligros que ello conlleva.

Otro artista, también alemán, Wolfgang Laib (Metzingen, 1950) trabaja con elementos utilizando con frecuencia polen, cera de abeja, arroz, leche. Con influencias de la cultura oriental, de la filosofía zen budista y taoísta, su obra tiene un carácter minimalista y conceptual, y proyecta un sentido tanto estético como místico. La obra es una invitación a la percepción de la belleza. Asimismo, entre muchos otros artistas, que desarrollan su obra a través de una poética personalísima, y desde diferentes ángulos, pero en donde hay una

relación notable con la naturaleza, podemos señalar a Giuseppe Penone o Nils-Udo.

Paralelamente a estas situaciones un considerable número de artistas desarrollan sus obras dentro de las manifestaciones tradicionales del arte plasmando en ellas sus inquietudes o admiración sobre la naturaleza. Es el caso de Jan Hendrix (Maasbree, 1949), artista que reside y trabaja en México desde 1978, y con una gran trayectoria internacional. Imágenes de la naturaleza las viene plasmando desde hace más de treinta años a través de diferentes técnicas pero esencialmente en la gráfica y sobre los más variados papeles o telas. Destaca igualmente en la creación de libros en colaboración con importantes escritores. En los últimos años las imágenes de la naturaleza las ha llevado también a láminas metálicas para crear enormes esculturas y grandes murales, que resultan de proyectos de colaboración arquitectónica. El acercamiento a los elementos naturales así como la simplicidad en las formas, le llevan a crear una obra con una poética singular. Como se comentó en el capítulo “Sobre el autor y su obra” ha trabajado en proyectos conjuntamente con Miguel Ángel Blanco que llevó a la exposición titulada *Botánica* exhibida en España y México.

La naturaleza sigue siendo un noble manantial para la creación artística, con su impresionante variedad de formas, texturas, colores, por lo que debemos contribuir a su preservación.

Como vimos anteriormente, las características que predominan en la obra de los artistas europeos que crean en y sobre la Tierra, son la creación a pequeña escala, con intervenciones mínimas, y una actitud no agresiva para con la naturaleza. Han sabido llevar a cabo una poética de la preservación. Y es que para desarrollar un proyecto creativo se puede

“intervenir levemente, casi sin que se note, haciendo de la fragilidad un instrumento para la defensa del lugar, proponiendo un nuevo modelo de intercambio entre la humanidad y su medio.[...] desde lo mínimo se puede comunicar más intensamente cosas que la monumentalidad oculta”<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> José Albelda y José Saborit, *op. cit.*, p. 146.



Al equiparar las obras de los artistas de las dos zonas aquí consideradas – Estados Unidos de América y Europa– podemos deducir que tuvieron un carácter visiblemente diferenciado. La historia de cada una de estas regiones con respecto a sus territorios ha marcado las actitudes de los artistas frente al paisaje como sustenta Michael Makarius:

“Europa y Estados Unidos mantienen una relación inversa con el tiempo y el espacio. Mientras Europa despliega una larga historia sobre un espacio restringido, la reciente historia de Estados Unidos se extiende sobre un territorio inmenso.”<sup>39</sup>

Los contrastes en los modos de hacer de los artistas de los diferentes continentes responden a las circunstancias particulares de cada una de las regiones. Mientras, en América existen todavía grandes extensiones de terreno donde es relativamente baja la injerencia del ser humano, en Europa el escenario es bien distinto: no hay prácticamente un palmo de tierra que no haya sido intervenido. Estas situaciones llevan a valorar la naturaleza de modo distinto, y por lo tanto, a tener una actitud diferente frente a una misma problemática.

El arte, en la medida en que es una manifestación de la vida, tiene la capacidad de expresar de una manera rotunda situaciones o preocupaciones que no debemos ignorar. Así lo expresa Gregoria Matos:

“Tengamos en cuenta que el tratamiento de la naturaleza en el arte actúa además como reflejo de la conciencia, la cultura y la forma en que ésta se percibe en cada época.”<sup>40</sup>

Además de su importancia desde el punto de vista estético, el arte puede ser fundamental como una esfera desde donde se reflexiona y se tratan asuntos que pueden influir sobre la toma de conciencia de determinados fenómenos y en consecuencia llevar al ser humano a rectificarlos llegando a actuar de modo

---

<sup>39</sup> Michael Makarius, *Ruines*, Paris, Flammarion, 2004, p. 236. Traducción de Filomena Gracio.

<sup>40</sup> Gregoria Matos Romero, *Intervenciones artísticas en “Espacios Naturales”. España (1970-2006)*. Tesis Doctoral, dirección Tonia Raquejo, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 24.

distinto al que ha venido haciendo, a fin de restablecer una armonía con su entorno. Desde el arte se han hecho reivindicaciones en defensa del equilibrio ecosistémico, así como de otros asuntos y creemos que se podrán seguir haciendo.

Por otro lado, en la medida en que la visión del arte es distinta a la de otras disciplinas –que por su naturaleza son más racionales– su aportación es complementaria al hacer visibles ciertos aspectos que de otro modo sería imposible de presentar. El arte puede tener sobre el espectador una incidencia positiva. Así, su aportación se suma a la diversidad de enfoques.

La disminución de la biodiversidad y sus fenómenos es una de las consecuencias más alarmantes de la crisis ecológica, por su dimensión; los especialistas calculan que para mediados de este siglo habrá sólo dos tercios de las especies actualmente existentes. Y lo más impactante es que se necesitarían miles de años para su recuperación. Hay que tener presente que el equilibrio y la resistencia de los ecosistemas aumenta en la medida en que hay mayor biodiversidad; la desaparición de especies rompe la red ecosistémica y la hace débil.

La biodiversidad, que se nos presenta hoy día es, todavía, de una gran riqueza. Nos ha sido transmitida y debemos de sentirnos obligados a protegerla y conservarla, pues para que se presente tal como actualmente la conocemos, han pasado miles de años.

De ahí la urgencia desde todas las perspectivas, incluido el arte, de sumar esfuerzos en defensa de la vida, pues como decía César Manrique

“se debe responder ... denunciando, condenando y luchando por mejorar en todo lo que podamos intervenir, ya que un artista de este momento debe aplicar todas sus posibilidades y talento a la vida”<sup>41</sup>

Deducimos, por los ejemplos mostrados anteriormente, que son muchos los caminos que podemos utilizar para expresar nuestro sentir al abordar la

---

<sup>41</sup> Fernando Gómez, *César Manrique – en sus palabras*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1995, p. 61.

naturaleza desde el arte. La multiplicidad de miradas ha llevado a un enriquecimiento conceptual y plástico cada vez más amplio.

#### 2.3.4. ¿Arte transgénico?

Hay quien denomina arte transgénico a los resultados que se obtienen por la intervención de la ingeniería genética en creaciones vivientes a petición de artistas en el desarrollo de determinados proyectos. Los resultados sólo son posibles, gracias a la colaboración del apoyo técnico-científico realizado por especialistas en laboratorios, muy sofisticados, y bajo unos presupuestos cuantiosos. Cabe preguntar, si se puede llamar arte a lo obtenido –seres vivientes– a partir de la aplicación de unas técnicas que son afines a la ingeniería genética, en el desarrollo de un proyecto artístico.

El brasileño Eduardo Kac (Brasil, 1962) es considerado por el *main stream* el principal artista del denominado arte transgénico. De hecho, fue él quién utilizó tal nomenclatura, por primera vez, en 1998, en un artículo publicado en el *Leonardo Electronic Almanac* en donde asentaba que el arte transgénico:

“se basa en el uso de las técnicas de ingeniería genética para transferir material de una especie a otras, o para crear singulares organismos vivientes con genes sintéticos.”<sup>42</sup>

En la década de los ochenta, en Brasil, Kac desarrollaba performances, intervenciones en espacios públicos, así como el arte postal. En 1983, junto con el técnico holográfico Fernando Catta-Petra fue el creador de la holopoesía o poesía holográfica creando textos poéticos que eran estructurados luminosamente en el espacio y rompiendo con la tradición monoscópica de la poesía. En estos años ya empleaba el ordenador en la creación artística y en 1985 empezó a trabajar en línea por medio del llamado videotexto, precursor de Internet. A partir de la década de los noventa reside en Estados Unidos de

---

<sup>42</sup> El artículo se titula “El arte transgénico” y fue publicado en *Leonardo Electronic Almanac*, Vol.6, Nº 11, 1998. Pertenece al Instituto Tecnológico de Massachusetts, MIT.

América en donde trabaja y explora las innovaciones de la tecnología digital en su obra. Asimismo, incorpora a sus proyectos procesos biológicos múltiples para crear híbridos. Desde joven escribe poesía y ha publicado numerosos ensayos sobre estética y telecomunicación. Su obra indaga sobre los vínculos entre lo físico y lo virtual, lo biológico y lo tecnológico. Pretende reflexionar desde el arte sobre lo híbrido y sobre lo ético en lo que acontece a nivel de ciencia y desplegó un gran debate acerca de las implicaciones artísticas en la ingeniería genética.

Eduardo Kac se dio a conocer cuando en 1997, en la Casa das Rosas, en Sao Paulo realizó la acción, intervención e instalación, que denominó *Time Capsule*, en donde un médico le insertó un microchip con información digital –el mismo sistema utilizado en la identificación de animales, con un identificador por radiofrecuencia– siendo así el primer ser humano portador de un microchip. Sobre el evento el artista comentó:

“Hice este implante en directo en la televisión, con unas fotografías de color sepia de mi familia en los años treinta en Polonia, consiguiendo así dos planos de memoria. El chip tiene memoria digital y detrás de mí las fotografías conservan la memoria analógica. [...] La cultura que está en el microchip se internaliza integrándose en mi cuerpo, pero al mismo tiempo a través de Internet las personas pueden extraer información de esta memoria digitalizada, es decir, la memoria se externaliza. La piel deja de ser una membrana rígida, produciéndose una relación particular porque el cuerpo humano se hace permeable a la Red, sin contacto físico. Es un proceso cultural que dentro de treinta años, creo, será habitual en nuestro día a día”<sup>43</sup>.

Pero muy probablemente el proyecto más conocido sea el denominado *GFP Bunny*. El 29 de abril del 2000, Eduardo Kac “mostró” a la opinión pública a Alba, una coneja albina que al ser iluminada con una luz azulada brilla presentando una luz verdosa, fluorescente. Sin embargo, Alba no es

---

<sup>43</sup> Declaraciones realizadas en la entrevista con Mercedes Rozas titulada “Crear nuevas especies equilibra la pérdida de biodiversidad” en edición digital de *La Voz de Galicia*, 6 de junio de 2010.

fluorescente todo el tiempo, sólo brilla cuando es bañada por esa luz. ¿Cómo obtuvo Kac una coneja “fluorescente”? En el ADN de conejo se introdujo el gen de la medusa *Aequorea victoria*, a la cual debe su capacidad de brillar.

Este proyecto fue dividido por el artista en tres fases: la primera se completó en febrero del 2000 al nacer Alba –el proyecto se desarrolló en laboratorios del Instituto Nacional de Investigación Agronómica, en Avignon, Francia–, dando paso a la segunda que involucraba su presentación y el debate que se produjo a partir del acontecimiento; la tercera fase consistía en que el propio Kac llevara el animal a su casa, en Chicago, para que viviera con él y su familia. Esto no ha sucedido, pues los investigadores no se lo permitieron y públicamente no han justificado su determinación.

Recientemente, presentó en una galería de Barcelona<sup>44</sup> lo que denominó ‘una plantimal’. Es una nueva flor, genéticamente manipulada a partir de una planta, una petunia, cruzada con el ADN del artista y a la que denominó Edunia. Esta creación es uno de los trabajos del proyecto que tituló “Natural History of the Enigma” (Historia Natural del Enigma)<sup>45</sup>. A partir de la sangre de Kac se aisló



Figura 2.17. Eduardo Kac, *Edunia*, 2003-2008.

<sup>44</sup> La exposición se tituló “Kac: Alba & Edunia” y fue exhibida en la Galería Tatiana Kurochkina entre el 17 de enero y el 24 de marzo de 2012.

<sup>45</sup> Fue realizado entre 2003-2008 y presentado en el Weisman Art Museum en Minneapolis, entre el 17 de abril y el 21 de junio de 2009.

un gen que se introdujo en la planta. Ese gen era el responsable de la identificación de cuerpos extraños; esto es, lo que identifica y rechaza al “otro” es lo que Kac añade en el “otro”. El gen, en la planta, forma una proteína que provoca el color rojo en las “venas” de los pétalos de la petunia. Es una planta que no existe en la naturaleza, sino que es un híbrido de Kac y de la petunia. El código genético de Kac se encuentra exclusivamente en las venas rojas de los pétalos.

El proyecto además de la creación de *Edunia* incluía: la realización de una escultura pública de gran escala *Singularis*, trabajada en metal y fibra de vidrio, que se encuentra en St. Paul, Minnesota y pertenece a la colección de Weisman Art Museum; semillas de *Edunia* que son propiedad del señalado museo; una serie de seis litografías que llamó *Edunia Seed Packs Studies*; fotografías de la planta que tituló *Plantimal* y una serie de acuarelas que denominó *Mysterium Magnum*.

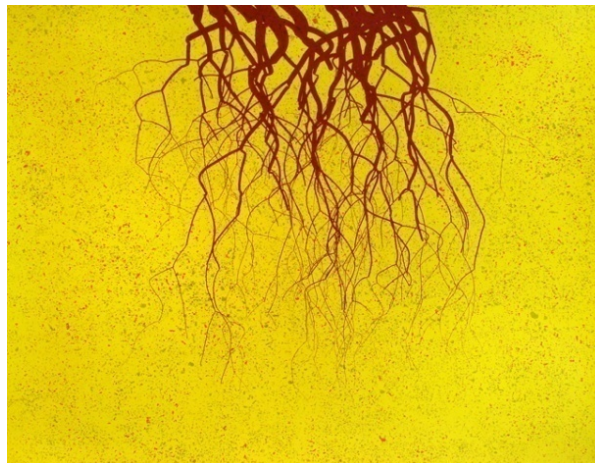


Figura 2.18. Eduardo Kac, *Edunia Seed Pack Study II*, 2006.

En la exposición en Barcelona el artista presentó fotografías de la flor *Edunia*, litografías en referencia a la planta, bolsas para semillas de la planta diseñadas por Kac, así como dibujos y fotografías de Alba o la conocida escultura, *Featherless*, de resina pintada, del artista con la coneja.

Según el artista, una de las finalidades al desarrollar tales proyectos es explorar entre lo humano y lo no humano, lo viviente y lo no viviente, así como crear obras que permitan nuevas experiencias estéticas.

Si algo puede tener de positivo los resultados de tales proyectos es que provocan, indudablemente, discusiones a niveles sociales, que de otro modo no se darían. Esta circunstancia puede llevar a formar círculos de opinión que, por lo menos, tienen conocimiento de ciertas situaciones que se están dando a nivel científico. Sobre los proyectos podemos hacernos muchas preguntas: ¿Por qué desarrollar proyectos artísticos que implican intervenir en seres vivos? ¿Es legal y ético? ¿Se sabe qué consecuencias trae, para el ser viviente en que se interfiere, al hacerle cambios o intervenir a nivel genético? ¿Y para los demás seres que conviven con él? Para que el proyecto sea un éxito, ¿Cuántos seres tienen que sucumbir? ¿Qué ha pasado con Alba? ¿Podía convivir con los demás seres de su especie o tuvo como destino vivir en solitario?

Renunciando aquí a la discusión de si *Alba* o *Edunia* son obra de un proceso artístico, parece que, para Eduardo Kac, estas situaciones no tienen gran relevancia al solicitar a los científicos realizar tales trabajos. Por otro lado, en sus escritos o sus declaraciones –que suelen ser bastante ambiguas– nunca hay una referencia o denuncia hacia los eventos que destruyen la naturaleza, como la deforestación o cualquier tipo de contaminación del medio ambiente. Nos lleva a pensar que necesita de historias excéntricas para que los medios de comunicación hagan una difusión de su obra artística. Es decir, parece más bien ser una estrategia de mercado.

Actualmente, el vínculo que se establece entre arte y naturaleza sigue impregnado por dos grandes discursos: el ecológico y el tecnocientífico. Lo que separa el uno del otro, es la diferente relación que establecen con la naturaleza. En general, el pensamiento tecnocientífico actúa desde una concepción antropocéntrica, basada en la supremacía del ser humano sobre la naturaleza. Por otro lado, el pensamiento ecológico considera el ser humano como parte integrante del sistema global, donde los recursos son limitados, por lo que reclama su salvaguarda, así como un respeto absoluto a todas formas de vida.

## 2.4. España. Naturaleza y arte contemporáneo

En España, a lo largo de su historia, son varios los artistas que han tenido interés en reflexionar sobre la naturaleza y su relación con ella. Ya en el siglo XX, y de manera notoria, especialmente en las últimas décadas, algunos se han preocupado por el deterioro y la conservación de la naturaleza, motivos por los cuales, la han abordado como uno de sus principales temas. Unos siguen creando a través de las fórmulas convencionales de paisaje o representando elementos naturales en la pintura, gráfica, escultura o fotografía, otros han desarrollado su trabajo directamente sobre la Tierra con intervenciones muy acertadas desarrollando poéticas originales, con contenido de gran nivel estético<sup>46</sup>.

En este apartado, nos acercamos a la trayectoria de algunos artistas, cuya obra se ha desarrollado en España, y que tuvieron una aportación significativa, de un modo más o menos directo, para la creación de la obra motivo de esta investigación: la *Biblioteca del bosque*.

Es indispensable empezar por señalar a César Manrique (1919-1992) como figura imprescindible en el modo de abordar la relación entre arte y naturaleza. Además de arquitecto, ecologista, diseñador de paisajes y jardines, fue pintor y escultor. Uno de los pioneros del arte abstracto en España, creó, dentro de esta línea, una pintura que, además de desenvolverse dentro de la temática de la naturaleza, presenta una gran riqueza en cuanto a elementos plásticos. Gran parte de su obra la desarrolló en la Isla de Lanzarote, su tierra natal, en donde mantuvo una posición sensata y firme en defensa del medio ambiente, de las tradiciones de los pueblos y a favor de la preservación de la diversidad en la vida.

Estas son cuestiones de fundamental trascendencia que están relacionadas con las condiciones de vida del ser humano. ¿Cuántas imágenes, cuántas alegorías emanan de la observancia de los elementos existentes en la

---

<sup>46</sup> Sobre el tema se puede consultar Gregoria Matos, *Intervenciones artísticas en "Espacios Naturales": España (1970-2006)*. Tesis doctoral, Dirección Tonia Raquejo, Universidad Complutense de Madrid, 2008.



naturaleza? Al dañar el entorno natural, al provocar la extinción de especies animales o vegetales, no se trata solamente de daños materiales. Se limitan también las posibilidades en lo mítico. La naturaleza con su gran diversidad de formas, texturas, colores, sonidos es un manantial de inspiración para la creación. Así, al reducir aquella, ésta también se limita.

Si bien la relación arte-naturaleza se había manifestado de un modo especial, ya en los años treinta, en la denominada Escuela de Vallecas, el arte español de las últimas décadas del siglo XX que se ocupó de la 'naturaleza' tuvo nítidas influencias externas.

En España, durante la década de 1970 se generan actitudes resultantes de los cambios de sensibilidad en la relación entre arte y naturaleza. Tanto algunos artistas españoles, como otros extranjeros residentes en el país, tenían conocimiento de lo que se realizaba, en materia de arte, fuera de la península. Si bien la situación tanto económica, como política y cultural era muy diferente a la de los demás países europeos o de los Estados Unidos de América había curiosidad sobre lo que se realizaba en esas regiones y se reflexionaba sobre ello.

Fue así, que se empezaron a abrir nuevos caminos en el campo artístico. Artistas como Adolfo Schlosser, Eva Lootz o Nacho Criado, entre otros, fueron creando con sus obras nuevas sendas que permitieron, en las décadas siguientes, que otras generaciones desarrollaran propuestas en concordancia con las de otros artistas a nivel internacional. Se cuentan, entre muchos otros artistas, Perejaume, Jorge Barbi o Miguel Ángel Blanco.

#### **2.4.1. Las fuerzas silenciosas de los materiales**

Adolfo Schlosser (Leitersdorf, 1939 – Madrid, 2004) fue un artista que, con su obra, influenció de modo notable a artistas de generaciones posteriores. Uno de ellos es, sin duda, Miguel Ángel Blanco. La obra de Schlosser, se desarrolló al margen de las tendencias e incluso de los avances tecnológicos y fue concebida por medio de una poética personalísima. Sus vivencias y los lugares

donde habitó fueron una fuente inspiradora y se reflejaron de un modo sublime en su obra.

Nacido en Austria, era hijo de un ceramista que vivía con su familia apartado del pueblo y muy cerca del bosque a causa del hollín que originaba el horno cerámico. Bosque, que Adolfo recorría desde muy joven en busca de troncos de pino para alimentar el fuego del horno, situación que le permitió disfrutar y admirar la naturaleza. En 1958, después de haber empezado su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de Graz y de haber estudiado pintura en la Academia de Bellas Artes de Viena, viajó a Islandia donde permaneció durante cuatro años trabajando en la pesca del bacalao. Su estancia aquí fue importante, pues la armonía que se percibe en estos parajes va a estar presente en su obra plástica posterior. Fue allí también, donde empezó a dedicarse a la escritura, incluyendo la poesía.

Al llegar a España, en 1967, se instaló en Madrid y participó en varias actividades siendo la más importante la que llevó a cabo en una fábrica de tapices en Vallecas. Así, a partir de 1970 y durante tres años realizó una serie de tapices con motivos geométricos que fueron expuestos en la Galería Ovidio en 1973.

La abstracción geométrica fue una constante también en sus dibujos. En la década de 1970, empezó a realizar esculturas, donde la tensión y el manejo del espacio, así como la experimentación con materiales como metacrilato, cuerdas y gomas elásticas, fueron los elementos principales en la creación de su obra.

A partir de 1974 empezó a utilizar materiales de la naturaleza que adquiría en el entorno de Bustarviejo, pueblo de la sierra madrileña donde vivía. Fue a partir de entonces que ramas de árboles, pieles, piedras, materiales que encontraba y conseguía en la naturaleza circundante, empezaron a ser parte esencial en la construcción de su obra, hasta el punto de establecer su característica trascendental.

Los elementos no eran demasiado manipulados, lo que permitía hacer aflorar sus cualidades y su estructura. Aún que en gran parte de las obras, utiliza

materiales muy disímiles, de ellas emana un aura mágica, de gran armonía y belleza.

Los elementos naturales que habitualmente nos parecen insignificantes, en la obra de Schlosser se transforman en distintivos, inconfundibles y representativos de lo esencial. El artista alcanza así una obra personalísima, íntima y de difícil calificación. Es prácticamente imposible incluirlo en un movimiento artístico determinado, pero se pueda relacionar su obra con el arte povera y con el arte conceptual. Sobre ello escribió José María Parreño:

“Quizá ese intento de pensar ‘desde’ la naturaleza, en lugar de ‘sobre’ ella, esté presente en toda la obra de Schlosser [...] Las piezas no parecen tanto esculturas como insólitos desarrollos orgánicos. No es producto de un trabajo ‘sobre’ la naturaleza sino ‘desde’ ésta.”<sup>47</sup>

Fue, sin duda, esa actitud que le permitió crear una obra tan primordial y estética, como notable.

La espiral fue una forma que empleó en muchas de sus esculturas, configurando, por veces, la estructura de otras más complejas.

La obra *Fliegender holländer* (El holandés errante) de 1993, es verdaderamente mágica, en grande medida, por la forma que exhibe. Es una pieza que al estar suspendida por un hilo está en constante movimiento, dependiendo de las corrientes de aire que se producen y que, al moverse, nos permite admirarla en su totalidad.

Es una obra extraordinaria, soberbia pues la forma que presenta se despliega del equilibrio de tensiones que se desencadenan entre los materiales utilizados en su creación: rosas, piel de cerdo y plomo. Es interesante notar que en ese equilibrio se presentan elementos de los tres ámbitos de la naturaleza: vegetal,

---

<sup>47</sup> José M. Parreño, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*. Tesis doctoral, Dirección Valeriano Bozal, Universidad Complutense de Madrid, 1995, p.151.



Figura 2.19. Adolfo Schlosser, *El holandés errante*, 1993.

animal y mineral. Aquí, la forma total se da, no precisamente por los materiales en sí, sino por la interacción de características no visibles –las tensiones invisibles–, que son inherentes y específicas de cada uno de los elementos presentes.

A finales de los años setenta participa en performances con varios amigos artistas y ya en los ochenta realiza varias instalaciones donde los elementos naturales son los protagonistas.

El árbol es uno de los elementos que utilizó desde sus primeras obras. En 1988, el árbol y el reflejo fueron el asunto de la instalación *La Rosa de los vientos* que realizó al aire libre alrededor de un estanque, en la península de La Magdalena de Santander. Éste, que tenía fondo negro, fue franqueado por cuatro árboles indicando los cuatro puntos cardinales. Dos de los árboles se encontraban en posición normal y los otros dos estaban invertidos, con las raíces hacia el aire. Debido a la disposición de los árboles se podía apreciar en el reflejo del estanque un árbol en su totalidad: desde las raíces a las ramas.

Su espíritu activo y emprendedor lo llevó a experimentar con otras técnicas y realizó en los últimos años montajes fotográficos con el apoyo del fotógrafo Enrique Carrazoni. Algunos de esos montajes fueron presentados creando formas escultóricas. Schlosser también concibió varios ‘instrumentos

musicales' a partir de elementos orgánicos y con los cuales realizó conciertos con varios amigos<sup>48</sup>.



Figura 2.20. Adolfo Schlosser, *Arpa*, 1978.

Adolfo Schlosser fue un artista polifacético que creó su obra dentro de una heterogeneidad técnica y formal, de gran capacidad creativa y en donde su sensibilidad fue el hilo conductor y facilitador de esa creación. Como escribió Serraller:

“¡Schlosser no ha hecho nada salvo lo fundamental! Es uno y por eso es múltiple. Es único. Se multiplica. No me *gusta*: me conmueve, me lleva a la verdad, que es lo que se desoculta, lo que acaece desocultándose. [...] ¿Cuál es, en fin, la técnica de Schlosser? Una técnica piadosa, curativa. Una invocación.”<sup>49</sup>

La excepcional particularidad de su obra es la de no ser una representación de la naturaleza a pesar de que sus impulsos y sus leyes son la esencia de sus creaciones.

---

<sup>48</sup> Por ejemplo, en 1979 celebró un concierto que posteriormente fue retransmitido en TVE1 por Paloma Chamorro.

<sup>49</sup> Francisco Calvo Serraller, “Invocación” en catálogo de la exposición *Adolfo Schlosser*, Valencia, IVAM, Institut Valencia d’Art Modern, 1998, p. 49.

### 2.4.2. Materia y lenguaje

Eva Lootz (Viena, 1940), si bien nació en Austria, es considerada una artista española pues vive en este país desde 1965 y es donde ha desarrollado su obra. Ha trabajado con gran variedad de materiales que son extraídos de la naturaleza como algodón, semillas, tierra, arena, madera, carbón, cera, parafina, mercurio. El tiempo, la memoria y el lenguaje son abordados en su obra que comprende dibujo, grabado, escultura, fotografía, instalación, sonido y vídeo.

En la década de los setenta, su obra denotaba un sello propio al experimentar con distintos materiales que eran extraídos directamente de la naturaleza. Ya para entonces trabajaba a partir de investigar y evidenciar las cualidades de los materiales. Asimismo, empezó a manifestar su interés y reflexión sobre conceptos como la memoria y el transcurrir del tiempo.

Pero en la obra de esta artista no solamente está presente la naturaleza a través de sus elementos. También propone, por medio de las temáticas que utiliza, analizar la relación del ser humano y la naturaleza, esto es, repensar la dualidad entre naturaleza y cultura. En el año 2002, en el Palacio de Cristal, en el Parque del Retiro, en Madrid, presentó la instalación *La lengua de los pájaros*. En ese espacio, y sobre un cono de arena, colocó jaulas que contenían altavoces que emitían el sonido de diversos pájaros los cuales habían sido registrados por la artista con ayuda de un equipo de ornitólogos. Junto a cada jaula estaba colocado un letrero que indicaba el nombre del pájaro correspondiente al sonido emitido. Se podía escuchar el canto del triguero, la abubilla, el mirlo, la alondra, entre otros. Asimismo, la jaula del palacio tenía medio centenar de pájaros, siendo la mayoría, de las mismas especies que viven en el Parque del Retiro. Había comida y bebederos con agua para que las aves tuvieran su propio hábitat, junto con otros pájaros del parque que eventualmente se incorporaron en busca de comida y atraídos por los sonidos. Como parte de la instalación se encontraban dos sillas, donde los músicos Pedro Bonet y Wade Matthews se presentaron; su participación formaba parte de un ciclo de intervenciones sonoras patrocinado por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Simultáneamente, y en el mismo

espacio se encontraban altavoces que emitían una conversación entre dos personas sobre ‘asuntos de la vida’. La artista registró los comportamientos de los pájaros a través de cámara de vídeo.

No fue la primera vez, que Eva Lootz realizó una obra para un lugar concreto. En esta ocasión, al estar el Palacio de Cristal integrado en un entorno natural, fueron mínimos los elementos que la artista utilizó y valiéndose de sonidos, de ‘las lenguas’ de los pájaros, de la música, creó una obra de gran pureza. Ésta, presentada en un lugar tan particular como notable, tuvo como objetivo reflexionar y trabajar con dos aspectos tan íntimamente relacionados como son naturaleza y cultura.

Más recientemente, en 2009, presentó en la Casa Encendida en Madrid, *Viajes de agua*, una muestra donde exhibió obras en las cuales empleó diferentes soluciones plásticas valiéndose del dibujo, vídeos, esculturas, cajas de luz y paneles. Las diversas series presentadas tenían como temática fundamental el agua. De modo particular tocaba asuntos como las transformaciones de los cursos de los ríos a causa de las aglomeraciones del hombre en espacios urbanos, el peligro de la mercantilización del agua o los estratos superpuestos de las toponimias. Aun que, gran parte de la obra presentada fue realizada por la artista pensando en los espacios de la ‘La Casa Encendida’, formaron parte de la muestra, series del proyecto *Hidrografías* –sobre el curso de los ríos de la Península Ibérica–, que venía desarrollando desde 2005.

En esta exposición la artista abordó el tema del agua desde un aspecto histórico. Por medio de frases, que se encontraban en las paredes, alertaba sobre la necesidad del aprovechamiento de los recursos hídricos. Junto a los ríos y sus afluentes esquemáticamente representados, se podía leer “Puede que un día encuentres el desierto en tu nevera” haciendo alusión al derroche que habitualmente hacemos del vital líquido; y “Bañarse en el río es llenar la piel de sarpullido” refiriéndose a la contaminación a que están sometidos aquellos.



Figura 2.21. Eva Lootz, *Viajes de agua*, 2009.

Asimismo, fueron presentadas unas esculturas fundamentadas en la visualización de datos a través de sistemas digitales y procesados informáticamente para obtener un modelo tridimensional que se trasladó al mármol. Estas obras, que tenían como finalidad revelar la evolución y el desarrollo de los ríos más importantes de la Península Ibérica, fueron el resultado de una confluencia entre ciencia y arte.

También aquí, estuvo presente otro tema con el que Eva Lootz trabaja de forma asidua: el lenguaje. Al recopilar y mostrar los nombres de ríos, afluentes y arroyos de la Península Ibérica, la artista manifestaba sus orígenes que son de muy diversa procedencia: latina, celta, árabe, portuguesa y castellana. Así, aquellos correspondían y revelaban un entramado histórico, que ha sido y es, rico y valioso, tanto de los lugares como de sus pobladores. Igualmente, se reflejaba que la cuenca de un río puede instaurar una unidad territorial y de igual forma, lingüística.

Una vez más Eva Lootz mostraba obras de gran intensidad poética a través de la utilización de registros tan heterogéneos como primordiales: naturaleza, materia y lenguaje.

### 2.4.3. El cuerpo y la tierra

Si bien Nacho Criado (Mengíbar, 1943 - Madrid, 2010) es un importante exponente del arte conceptual en España, en los primeros años de la década



de 1970 realizó acciones que tienen un fuerte vínculo con la tierra. Durante la década de los sesenta, desarrolló obras de carácter minimalista y se interesó de forma particular por el comportamiento de los materiales. Las particularidades de los procesos, la experimentación del tiempo y la identidad fueron temas que abordó paulatinamente. Durante la década de los setenta, para la creación de su obra, incrementó y rescató lenguajes que le permitieron ajustar de forma amplia y precisa las ideas y su materialización. Así, durante esos años, dentro de un contexto conceptual, desarrolló proyectos que tenían como protagonistas el tiempo y los procesos. Un ejemplo fue la obra *Indigestión* (1973-1976) donde revistas de arte fueron parcialmente comidas por termitas. Pero, dentro un mismo contexto conceptual, desarrolló también proyectos vinculados con la naturaleza.

Uno de esos trabajos fue *Ajustes* (1973) realizado en un entorno muy especial, Mengíbar, su pueblo natal. La percepción de la naturaleza siempre depende de una experiencia personal y de su relación con aquella, de tal manera, el artista exploraba interiorizar la práctica trasladándola a una vivencia personal. El vínculo con el territorio es algo íntimo, intenso, por lo que el autor buscaba moldearse y mezclarse con él. Había una necesidad, una obligación de fusionarse con lo tangible de ese espacio vital que lo vio nacer, a fin de reafirmar su identidad. Experimentaba con su cuerpo y su lugar de origen. El artista afirmó sobre los objetivos que persiguió al realizar la obra:

“...en Mengíbar, pueblo en el que yo nací y, donde me propuse trabajar con el material y las características de ese entorno. El trabajo en el barro, ajustarme a las grietas de las rocas, encontrar, a fin de cuentas, una identidad en el territorio del que yo provengo.”<sup>50</sup>

El contacto del cuerpo con la tierra, también se presentó en otras obras como *Recorrido blando* (1973). Esta acción fue registrada a través de una secuencia de fotografías donde se puede apreciar como el artista desnudo se va alejando de la cámara y se va sumergiendo en la tierra pantanosa hasta desaparecer.

---

<sup>50</sup> Nacho Criado, “Reflexiones en torno a un territorio”, en *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Diego Arribas (coord.), Artejiloca, 2002, p. 142.



Fig. 2.22. Nacho Criado, *Ajustes*, 1973.

Quedan únicamente sus huellas. Sobre esta obra escribió José Jiménez:

“La imagen del artista que camina hasta desaparecer fundido en su obra puede perfectamente servir como clave de interpretación de todo el itinerario creativo de Nacho Criado”<sup>51</sup>

Si bien Nacho Criado realizó trabajos en la tierra, no se consideraba un artista *Land Art*, pues sus razones e intenciones eran muy distintas a las de aquel movimiento. Para el artista español fueron búsquedas personales y de identidad tanto con el lugar del cual procedía, como con los materiales que le eran inherentes.

#### **2.4.4. Naturaleza y exceso**

Perejaume (Sant Paule de Mar, 1957) es uno de los artistas catalanes de mayor importancia en el arte actual siendo su obra de difícil clasificación. Realiza sus trabajos valiéndose de diversas disciplinas: la pintura, la escultura, el dibujo, la fotografía, el vídeo, las acciones, la escritura, desarrollando una poética propia. Estilísticamente es común ubicarla en el arte conceptual y en el *Land Art*.

Su obra, tanto escrita como visual, discurre sobre la reflexión de los límites entre naturaleza y arte así como entre lo real y lo imaginario. Mucha de su producción se refiere directamente a la naturaleza y muestra un profundo

---

<sup>51</sup> José Jiménez, “Cristales Rotos”, en *Nacho Criado. Tras la ruina*. Valencia, IVAM, 1999, p. 70.

interés por el paisaje. Desde los años noventa del siglo pasado el concepto de 'exceso' y las estrategias para contenerlo son también un tema recurrente.

Han sido muchas las formas a través de las cuales Perajaume pone en evidencia la preocupación que emana de la clásica oposición entre naturaleza y arte. La obra titulada *Intemperie*, realizada entre 1993-1999, está conformada por una enorme estructura metálica que en su totalidad forma un cubo cuyos lados están compuestos por conjuntos de varias molduras doradas de diferentes dimensiones.

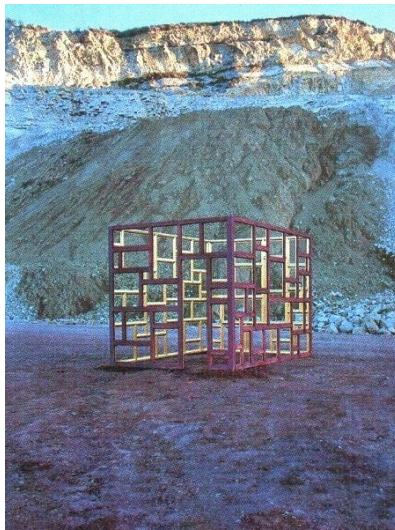


Figura 2.23. Perejaume, *Intemperie*, 1993-1999.

En esta escultura no sólo se oponen las rígidas formas creadas por el autor con las caprichosas de la naturaleza presente en el lugar de exhibición, sino que los colores de la pieza se contraponen a los del entorno donde se encuentra. Como anotó José M. Parreño:

“Las obras de Perejaume nunca *representan* la naturaleza, bien se inmiscuyen en ella o bien utilizan elementos naturales que bajo el régimen de lo artístico no sabemos si considerar realidades o metáforas. Así pues, colocará en plena naturaleza recursos expositivos como el marco, la cartela o el cordón de seguridad, para crear *umbrales* ante los cuales el espectador sabe que debe cambiar su registro de sensibilidad.”<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> José María Parreño, “Naturalmente artificial”, en *El arte español y la naturaleza 1968-2006*, Segovia, Museo Esteban Vicente, 2006, p. 48.

Asimismo, Perejaume también ha indagado sobre la relación de interdependencia entre el ser humano con su entorno más inmediato. La acción denominada *Tres dibujos de Madrid* se llevó a cabo en 2007 y fue el resultado de una invitación por parte de la Universidad Complutense a que el artista participase en las Jornadas “Espacio Abierto 2007” organizadas por la Facultad de Bellas Artes. El hecho se realizó durante veintiocho horas. Perejaume y una pequeña comitiva<sup>53</sup> recorrieron un trayecto de más de 50 Km, saliendo de la Facultad de Bellas Artes hasta la Depuradora Sur de Madrid, a pie, demostrando la dificultad que supone salir de la ciudad caminando. El recorrido fue posible solamente con la ayuda proporcionada por arquitectos e ingenieros quienes propusieron el itinerario. Parecía que trasladarse de un lugar a otro, por sus propios medios, en una ciudad –que es dibujada y construida por el propio ser humano– debía ser de lo más sencillo. Sin embargo, muchas veces es una aventura imposible: los ejes viales, que se encuentran en cualquier urbe, no permiten el paso al peatón. Durante el trayecto Perejaume llevaba en su mochila tres dibujos que forman parte de los fondos de la Biblioteca de Bellas Artes. Son tres dibujos del siglo XVIII: un dibujo de un pie izquierdo firmado por José Vergara y dos dibujos anónimos de un pie derecho. Son estudios anatómicos típicos realizados en la antigua Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Parecen reales y Perejaume al pasearlos por la ciudad les otorgó una trascendencia renovada.

En un escrito sobre la acción Perejaume anotó:

“Ante todo está Madrid: esta masa gigantesca de dibujo y condiciones conformadoras, esta interacción de trazas y trazados de una realidad que es dibujo y dibujante a la vez. [...] No debe haber otro dibujo de mayor mérito y más notable ingenio que estas tan colectivas combinaciones urbanas de trazo y de errancia. [...] Causa temor y maravilla que los transeúntes, los conductores, las singladuras, las decisiones políticas y las más diversas vicisitudes conformen un verdadero cuerpo vivo. ¿Cómo

---

<sup>53</sup> Acompañaron a Perejaume: Luis Ortega, Tonia Raquejo, Carles Guerra, Fernando Porrás-Isla, Javier Malo y Marcos Montes.

deben ser los pies de Madrid? ¿Con qué forma de pie se afianza y se extiende?”<sup>54</sup>

En seguida, reflexiona sobre las dificultades creadas por esos trazados y de cómo nos vamos transformando en presas de los laberintos que engendramos.

“Resulta sorprendente que una población de cerca de cuatro millones de habitantes haya aceptado la mutilación que supone no poder escaparse por sus propios medios del recinto donde habitan, que, a cambio del gregarismo, hayan tolerado la invalidez de depender de uno u otro vehículo mecánico para salir de ella. [...] Tanto o más paradójico resulta el hecho de que la mayoría de ciudades desmuralladas en un determinado momento se hayan rodeado después de infraestructuras que repiten aquel modelo defensivo, ahora del todo anacrónico en la medida que configuran un espacio cercado sin enemigo aparente. Las puertas de este nuevo cerco de murallas son las puertas aeroportuarias, telemáticas, ferroviarias y viales, por donde una ciudad se conecta con las otras, a menudo con una milagrosa inmediatez. Pero cuanto más se preocupa cualquier ciudad por ser accesible y visible, más se cierra y se ovilla; cuanto más se conecta con el mundo, más se desconecta de la realidad inmediata.”<sup>55</sup>

Las barreras con que se depararon no fueron pocas, a pesar de haber una ruta previamente pensada y trazada con el fin de evitar dificultades. La relación del ser humano con su entorno, más si éste es ‘elaborado’ por él, debería de ser una relación de armonía.

En la exposición inaugurada a finales de 2011, en Barcelona, los temas de mayor trascendencia para Perejaume estuvieron presentes. La muestra tuvo un carácter de retrospectiva de los últimos veinte años de su trayectoria artística y se tituló *Ay, Perejaume, si vieras la acumulación de obras que te rodea, no harías ninguna más*<sup>56</sup> Precisamente refiriéndose al concepto de ‘exceso’ en la

---

<sup>54</sup> Perejaume, “Tres dibujos de Madrid”, en *Tres dibujos de Madrid – una acción con Perejaume*, Madrid, Editorial Complutense, 2008, p. 41.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 42 y 43.

<sup>56</sup> La exposición tuvo lugar en La Pedrera y se mantuvo abierta del 25 de octubre de 2011 al 12 de febrero de 2012.

obra del artista, el comisario de la exposición, Martí Perán, indicó las prácticas que sigue el artista para contrarrestarlo:

“...por una parte, la promoción del reciclaje como nueva moral ecológica del capital para perpetuarse, y por otra, la necesidad de emprender una ruta decreciente.”<sup>57</sup>

Como metáfora de ese exceso estuvo presente *Obra en préstamo*; consistió en un bloque de piedra de 1500 Kg. A su lado se encontraba una foto del lugar del que fue extraída y en donde se podía apreciar una cartela colocada con la leyenda: “Esta obra ha sido trasladada temporalmente para su exposición”. Un letrero como éste, se ve usualmente en los museos cuando hay préstamos de obras a otras instituciones. Aquí, con ironía el artista ‘presenta’ la naturaleza en un espacio público tomándola prestada de su lugar de origen. Asimismo, la utiliza y la valora como una obra de arte, seguramente porque sin la naturaleza no habría la posibilidad de ésta. Pero al mismo tiempo es también una alusión a la despótica disponibilidad de los elementos naturales por parte del ser humano, esto es, de su completo dominio sobre los recursos naturales y su inmoderada e irrespetuosa utilización de ello.

Ya en 1994, en Madrid, en la exposición titulada *Espacios públicos, sueños privados* presentó una obra semejante.

La naturaleza, la relación entre ésta y el arte así como el vínculo del ser humano y su entorno son contenidos presentes una y otra vez en la obra de Perejaume, con diferentes enfoques y que nos invitan a reflexionar sobre ellos.

#### **2.4.5. El tiempo y el azar**

La naturaleza es también el motivo central del trabajo de otro artista cuya obra, de gran intensidad poética y variedad, es por ello, difícil de incluir dentro de un movimiento o estilo. Nos referimos a Jorge Barbi (1950), artista multidisciplinar, que desde mediados de los años ochenta del pasado siglo, viene realizando

---

<sup>57</sup> Citado por Martí Perán en reportaje *El exceso, hilo conductor de la antológica de Perejaume*, ELPAÍS, 25 octubre 2011.

una obra de carácter eminentemente personal. Esencialmente, la producción se ha llevado a cabo a través de la escultura, la instalación y la fotografía.

El caminar, el paseo por el entorno natural, es parte esencial de su método de trabajo. En los itinerarios que hace a diario en la costa o en las montañas, que son parte del entorno natural de su lugar de origen, A Guarda, en Pontevedra y espacio donde vive, recoge múltiples materiales –palos, corchos, hierros, huesos, cristales– que van a ser elementos fundamentales en su obra. Lleva años acumulando y coleccionando esos objetos ‘cargados de misterios’ en su taller. Esas agrupaciones de elementos encontrados constituyen un verdadero archivo de hallazgos.

Al caminar por la naturaleza, no sólo se apropia de los materiales que le resultan relevantes para la creación de su obra, sino que con una mirada atenta y constante va descubriendo los cambios que se dan en ella.

Es interesante lo que escribe en su página web sobre el encuentro con esos materiales, que hoy son parte de su obra. Se cruzó con ellos muchas veces, pero solamente los vio a partir de determinado momento. O dicho de otro modo, es difícil encontrar algo que no buscamos.

“La franja de costa desde la desembocadura del Miño hasta Cabo Silleiro, es un lugar frecuentado desde mi infancia, pero sólo a partir de los treinta y dos años descubro, en lo que siempre contuvo, una visibilidad insospechada. Cuando empecé a recolectar objetos en 1982, no veía en los maderos que los rodeaban la posibilidad de utilizarlos como hice 7 años después, tampoco hasta 1996 vi en los excrementos de gaviota algo más que un impedimento para estirar mi toalla. En 2005 encuentro ojos en las charcas, en 2006, paisajes en la arena, y en 2007 los juegos en la espuma. Esta sucesión de encuentros distanciados en el tiempo y no programados, han transcurrido a lo largo de 25 años. Tienen en común el lugar donde se originan y la condición de ser cosas reales recorridas de la superficie.”

En ese extenso archivo de situaciones y mutaciones, con que se depara cotidianamente en la naturaleza, el trabajo con la cámara fotográfica tiene una



Figura 2.24. Jorge Barbi, *Ego*, 1998.

función destacada. Así, ya avanzada la década de los noventa empezó a realizar series fotográficas que son una consecuencia de su minuciosa observación de la naturaleza y sus transformaciones.

En la serie *Antes / Después* presenta dos fotografías realizadas del mismo lugar pero en tiempo diferente. En algunas obras han pasado años entre los dos registros y el transcurrir del tiempo es evidente.

En otras series como *Charcas*, *Espuma*, *Argentea* o *Paisajes de arena* la conjunción de dos componentes es fundamental para la creación de la obra: el azar y la mirada atenta del artista.

En *Espuma* capta con su cámara formas caprichosas e irrepetibles de la espuma que se produce cuando las olas del mar revientan en la costa. Ya en su taller, trabaja algunas de estas imágenes y empleando desdobles simétricos por medio del ordenador, crea figuras fantásticas que nos sorprenden e intrigan.

El conjunto *Paisajes de arena* está conformado por fotografías de imágenes que obtiene de las formas tan fantásticas como singulares que el agua de las olas va dejando en la arena durante su retirada.

El grupo que ha denominado *Argentea* está constituido por fotografías que realizó de excremento de gaviotas y que percibimos como formas antropomorfas. ¡Es asombroso como parecen fidedignas 'pinturas' o 'dibujos' de personas!





Figura 2.25. Jorge Barbi, *Argentea*, 2001.

Otra serie de fotografías titulada *El final*, que fue realizada entre 2003 y 2007 llevó al artista a recorrer más de 10.000 Km por la Península ibérica. Las fotografías hacen alusión al paisaje y la memoria. La naturaleza sigue presente pero ahora en un contexto completamente diferente. Son el resultado de un trabajo de investigación que efectuó a partir de la información publicada por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica y otras asociaciones. Así, pudo reunir datos sobre los lugares de fusilamientos en zonas rurales durante la Guerra Civil Española, la mayoría de ellos espacios que no han variado desde entonces. El proyecto reúne las fotografías de los distintos paisajes de la Península que fueron testigos de tan terrible situación. El artista escribió sobre la serie desarrollada:

“Entre el lugar de origen y el lugar de destino pasamos por otros mil donde ningún motivo nos impulsa a pararnos, lugares comunes donde aparentemente nunca ocurrió nada, hasta que la memoria invisible que encierran los carga de singularidad. [...]

El aislamiento, que en un espacio natural nos acoge y nos protege, es también el más propiciatorio para cometer un crimen. Los lugares no son testigos de nada, los lugares no nos ven, nosotros los recreamos, nos apropiamos de su tiempo perdurable, de sus cambios lentos, de su majestuosa indiferencia hasta nuestro fugaz devenir. En nuestros paseos hay momentos que fundidos con el entorno, llegamos a desaparecer en un gozoso caminar hacia ninguna parte. Con un sentido paradójico, “Dar el paseo” resonó trágicamente en la Guerra Civil tras la ocupación de los sublevados. Miles de personas fueron asesinadas y muchas de ellas en lugares apartados como éste. En estas fotografías el punto de vista de la

cámara está situado en el sitio donde cayeron los paseados. No es posible pretender reproducir lo último que estas personas vieron por última vez, si es que en esa trágica circunstancia se puede ver otra cosa que los propios pensamientos, pero estos son los lugares que otros eligieron para su final; nosotros sí los vemos, y en ellos su última mirada.”<sup>58</sup>

Sus esculturas e instalaciones versan sobre diversas temáticas donde utiliza diferentes técnicas y, de un modo general, incorporan la reflexión sobre el transcurrir del tiempo, la relación de los objetos y su contexto, el diálogo entre forma y contenido así como la preocupación en torno a los mecanismos de percepción. La naturaleza está presente algunas veces. La obra, que evidencia un autor reflexivo, engancha con el observador a través de un puente intelectual y emocional.

#### **2.4.6. Naturaleza y ecología**

En el capítulo I de la presente investigación escribimos sobre el trabajo artístico que ha desarrollado Miguel Ángel Blanco, el autor de *La Biblioteca del Bosque*, y podemos constatar que la temática esencial de toda su obra es la naturaleza. En realidad es su único tema, aunque trate muchos asuntos, todos son referentes a ella.

En su obra el artista realiza una reflexión profunda sobre la naturaleza y sobre la relación del ser humano con ella. Así, a través de los años, podemos observar, en la caja de uno de sus libros, las formas de una piña de pino piñonero, o los ritmos que crean las cápsulas de eucalipto en otra, las líneas caprichosas que estampa con sus sellos de acículas, los colores y las transparencias que presentan diversas resinas sobre los cartones donde trabaja. Igualmente, podemos ver en pinturas imágenes de hojas u otros elementos vegetales, a través de fotografías, lugares solitarios e inhóspitos tras la consumación de un incendio, o las enormes oquedades en troncos de árboles provocadas por plagas, o la imagen contenida de las aguas de un río.

---

<sup>58</sup> Jorge Barbi , Web Personal. [jorgebarbi.com](http://jorgebarbi.com)

Artista multidisciplinario, Miguel Ángel Blanco ha trabajado con las técnicas más variadas: dibujo, pintura, collage, gráfica, escultura, fotografía, instalación y vídeo. Su prolífica obra se expande en diferentes territorios, pero el eje central de ella es la titulada *Biblioteca del Bosque* y que es motivo de estudio en esta investigación. Asimismo, son múltiples los soportes donde realiza toda su obra. En la *Biblioteca del Bosque* hay un amplio trabajo de experimentación con los más diversos papeles, permitiendo una enorme riqueza en lo que respecta a texturas. También los ritmos, la transparencia y la luminosidad son cualidades que están presentes en la obra. Como veremos al analizarla, es un incentivo a activar los sentidos del tacto, el oído, el olfato además de la vista. Conjuntamente, es memoria de la naturaleza que atesora el transcurrir del tiempo.

Igualmente, se puede decir que, el conjunto de su obra conforma un enorme archivo de imágenes de la naturaleza. Imágenes que pueden ser una representación o una presentación de la propia naturaleza. Pero también las hay resultantes de un imaginario del autor.

Si bien Miguel Ángel nació en una ciudad –Madrid–, como otros artistas ya abordados en este capítulo tuvo la necesidad de ir a vivir a un medio donde imperaba la naturaleza. Y es que en sus esfuerzos por crear, muchos artistas, entre ellos Miguel Ángel, han pretendido regresar a los manantiales originales de la naturaleza.

Su ‘internamiento’ en la Sierra del Guadarrama fue trascendental para percibir e impregnarse de las fuerzas esenciales que de ella emanan y poder crear su obra de una forma más ‘auténtica’, como resultado de una experiencia directa con los elementos naturales. Años después de haber empezado a recorrer esos territorios más cercanos a su lugar de origen, y después de conocerlos bien, Blanco tuvo necesidad de transitar por otros parajes naturales, por lo que emprendió viajes a tierras más lejanas. Así, ha explorado desiertos, playas, bosques, selvas, montañas y recónditos lugares en espacios urbanos en donde la naturaleza se encuentra presente. Y es que, como dice Miguel Ángel, ‘*la naturaleza también se encuentra en las ciudades*’.



Figura 2.26. Miguel Ángel Blanco, Libro-caja N° 782 *Nubes de obsidiana*, 2000.

Al transitar por la naturaleza no hay intención de cambiar o alterar el entorno. En su caso, ni siquiera hay un impulso por dejar huellas. Sólo toma de ella algunos elementos para, posteriormente, ya en su taller, crear nuevos universos dentro del espacio perfectamente delimitado de las cajas de sus libros, evidenciando cualidades que le son inherentes. Miguel Ángel Blanco realiza su obra a escala humana, es decir, no realiza obras monumentales, y con un profundo respeto y admiración hacia la naturaleza.

Si bien están presentes los elementos naturales de los tres reinos –vegetal, animal y mineral– predominan, en el conjunto de la obra, los elementos vegetales. Como veremos en el capítulo titulado “*La Biblioteca del Bosque*” la presencia de los árboles es muy notoria, destacando la de los pinos. Los minerales también se encuentran en abundancia. Sin embargo, elementos de animales concurren en menor número.

Blanco atesora en su estudio, además de la *Biblioteca del Bosque*, una interesante colección de minerales que ha formado a lo largo de los años; asimismo, un número relevante de xilópalos de diferentes regiones de la Tierra. Hay una fascinación por las formas, las texturas, los colores naturales y por atrapar el tiempo.

Miguel Ángel Blanco es un artista ecologista en la medida en que su obra presenta elementos naturales, denuncia actitudes que deterioran la naturaleza, defiende el cuidado de ella y asume posiciones del pensamiento ecologista, en tanto respalda un desarrollo equilibrado entre el ser humano y su entorno.

La obra de Miguel Ángel Blanco, por los asuntos que trata y la forma en que los aborda, nos impulsa a ser conscientes de la fortaleza de naturaleza y también de su fragilidad al intervenir nosotros de forma irresponsable en ella. Nos

exhorta a admirarla y respetarla y nos lleva a reafirmar que también somos parte de la naturaleza. Como escribió John K. Grande:

“Dándonos cuenta de que formamos parte de la naturaleza, incluso si vivimos vidas abstractas y descontextualizadas en grandes ciudades del mundo, lograremos dar un sentido a nuestras vidas, que de otro modo estarían relegadas a la distracción, el engaño y la destemplanza.”<sup>59</sup>



Figura 2.27. Miguel Ángel Blanco, Libro-caja N° 1087, *La noche oscura del ciprés de San Juan de la Curz*, 2010.

---

<sup>59</sup> John Grande, *Diálogos Arte-Naturaleza*, Taro de Tahíche, Fundación César Manrique, 2005, pp. 27-28.

## **CAPÍTULO 3**

### 3. Los libros y el arte. Una simbiosis creativa



Figura 3.1. Libros-caja de la *Biblioteca del Bosque*.

*Para viajar lejos, no hay mejor nave que un libro.*

*Emily Dickinson*

### **3.1. El libro en la actualidad**

El libro ha sido un prodigioso guardián del pensamiento y conocimiento de la humanidad. Ese objeto ha permitido al ser humano salvaguardar y transmitir sus ideas, sus creencias, sus deseos y sus sueños en el espacio y en el tiempo. Fue un invento extraordinario realizado hace ya varias centenas de años y, en el transcurso del tiempo, ha evolucionado principalmente en lo que concierne a los materiales utilizados en su elaboración.

Actualmente, estamos en una etapa muy particular en lo tocante al asunto de los libros. Después de cientos de años en que el libro ha presentado un formato que casi no ha variado, y que los materiales utilizados en su confección han sido esencialmente el papel y la tinta, el desarrollo de nuevas tecnologías han permitido la creación de nuevos soportes con características muy disímiles de aquel. Somos testigos de la aparición e incremento del 'libro' en formato digital. Nos referimos al e-book. Asimismo, observamos la expansión del audiolibro. Circunstancias nuevas se dan en la historia del ser humano que impulsadas por el acelerado desarrollo tecnológico tienen repercusiones en nuestro modo de vida. Ya es un hecho que el e-book se está expandiendo a una velocidad insospechada en sociedades con un elevado nivel tecnológico y en esferas sociales no contempladas como interesadas en el fenómeno.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Según la asociación estadounidense Book Industry Study Group (BISG) se contemplaba que el e-book penetraría primeramente en el mundo del ensayo y el libro académico; sin embargo,



Muchos consideran que el libro, en su formato tradicional, tiene sus días contados, dando paso al “e-book”. ¡Es posible! Tiene ventajas: la pasta de papel, que proviene de fibras vegetales, dejará de utilizarse. Esto supondrá que disminuirá la tala de bosques y se eliminará la emisión de sustancias tóxicas, que se producen en su elaboración, así como la contaminación de agua que se utiliza en el proceso. Pero hay que considerar que otro tipo de contaminación se generará con la fabricación del e-book: algunos de sus componentes –en especial, las baterías contienen mercurio y las pantallas otros metales– producen alta toxicidad.

Sin duda el e-book podrá suplir y hasta rebasar algunas funciones utilitarias del libro común y permitirá a las nuevas generaciones ampliar sus horizontes, pero no se clausurará la Era Gutenberg. Y es que ella ha permitido crear un objeto tan singular como es el libro de papel y tinta, con cualidades específicas, que son inherentes a sus materiales. Al tener un libro común entre las manos podemos sentir la textura de sus materiales o el olor que de él emana.

El libro, ese objeto con centenas de años de trayectoria, ha sufrido transformaciones importantes con el pasar del tiempo. Innovaciones que se han dado, no sólo en el ámbito de los materiales empleados en su realización, sino también en el tipo de contenidos y temas que justifican su creación.

Al entrar plenamente en la esfera del arte, el libro ha ampliado horizontes sorprendentes. Así, en el siglo XX, a partir de la década de los sesenta, y como consecuencia de un largo proceso, son varios los artistas que encuentran en el libro el soporte ideal para la realización de su obra. De tal manera, el libro se convierte en una obra de arte, tal como un grabado, una pintura o una escultura.

---

eso no ha pasado. Por un lado, los universitarios lo utilizan poco, porque los libros de consulta no se han reconvertido a la velocidad deseada y, por otro, los profesores, no acostumbrados a las nuevas tecnologías, los miran con desconfianza. No obstante, aún que no estaba previsto, se ha acelerado mucho las ventas de libros digitales en los géneros de la novela romántica y de ciencia ficción. El consumidor es el lector, en su mayoría lectora, de entre 30 y 44 años, de clase media y habitante de barrios residenciales de Estados Unidos de América.

En el campo artístico el libro con hojas de papeles, u otros materiales, seguirá vivo. Podremos seguir tocándolas y sentir su delgadez, su grosor o sus texturas, percibir su olor, además de poder mirar sus colores y formas que pueden ser las más variadas.

El presente capítulo nos aproxima al libro como soporte y depositario de conocimientos, experiencias, sueños, anhelos y fantasías del ser humano en el transcurso del tiempo.

Y es que el libro, como veremos en el último apartado de esta sección es el elemento esencial, básico que sustenta la obra objeto del presente estudio, *La Biblioteca del Bosque*. Aquí, es un libro muy singular: un libro-caja, un extraordinario contenedor de la naturaleza de la que somos parte.

### **3.2. Antecedentes de los libros**

En las cercanas grutas de Altamira, en España, o de Lascaux, en Francia, hace miles de años, el ser humano plasmó dibujos y pinturas que creemos tenían el objetivo de emitir ciertos conocimientos y percepciones. Allí, las imágenes son las que nos hablan, y con bastante contundencia.

Materiales muy diversos han sido el soporte donde quedaron plasmadas vivencias y anhelos del ser humano. Entre esos materiales se encuentran piedras, huesos de animales, tablillas de madera o de arcilla, conchas de tortugas, bronce. Estos soportes variaron dependiendo del desarrollo de cada cultura y de los recursos naturales que estaban a su alcance. Paralelamente, en el proceso de desenvolvimiento de esas sociedades fue evolucionando la escritura. Su perfeccionamiento se ha dado de un modo lento y a través de distintos pasos: primero las imágenes reproducían objetos cotidianos, lo que denominamos como pictografía; en una etapa posterior la representación se dio a través de símbolos, o sea, por medio de ideografía; por último se emplean signos y letras - signos fonéticos - que permiten hacer referencia tanto a objetos como a conceptos.

Asimismo, se han utilizado como soporte de la escritura materiales más perecederos. Cuando hoy día, empleamos la expresión “pasar las hojas de un libro” nos referimos a las páginas de éste. Utilizamos la palabra *hoja* porque algunos de los soportes más antiguos que conocemos, y que se remontan a más de cuatro mil años, son hojas de palmera escritas por los antiguos egipcios.

Con el paso del tiempo las hojas de palmera fueron sustituidas por los papiros, planta que crecía en abundancia a orillas del Nilo. La única parte de la planta que se utilizaba era el tallo, cortado en delgadas tiras colocadas de forma paralela. Sobre ellas y perpendicularmente se montaban hileras de tiras igualmente paralelas entre sí. Se humedecía esta superficie, se golpeaba para obtener una masa compacta que era engomada y finalmente pulida. La flexibilidad de las fibras del papiro permitieron hacer largas tiras que acomodaban en rollo. Sobre ellos elaboraban los escritos que disponían en columnas y que, por veces, eran ilustrados con exquisitos dibujos. Los textos fueron posibles gracias a la invención de un sistema de escritura, proceso de evolución lento, que para finales del IV milenio a. C. se desarrolló en el Antiguo Egipto y se caracterizó por la utilización de jeroglíficos.<sup>2</sup> La gran desventaja del papiro era que llevaba el texto en una sola cara, debido a lo delgado de sus hojas, que absorbían la tinta y la proyectaban en la otra cara.

No obstante, aunque el papiro es un material perecedero y frágil nos han llegado varios hasta nosotros, en forma de faja enrollada, los llamados rollos de papiro. Es un ejemplo *El Libro de los Muertos* de Nany, originario de Deir el-Bahri, el cual se considera fue realizado entre los años 1040 a 945 a. C. Actualmente, es parte de la colección del Museo Metropolitano de Nueva York.

---

<sup>2</sup> La escritura egipcia perduró más de tres milenios y mediante jeroglíficos representaba ideas abstractas, objetos, palabras, sílabas, letras y números. Evolucionó en las escrituras hierática (escritura sacerdotal) y demótica (escritura popular). En las mismas fechas en la antigua Mesopotamia se desarrolló un tipo de escritura mediante signos cuneiformes. La escritura cuneiforme fue utilizada por los sumerios, acadios, asirios, hititas, persas, babilonios entre otros pueblos de la región.



Figura 3.2. *El Libro de los Muertos* de Nany. 1040 - 945 a.C.

A pesar del tiempo que tiene podemos constatar la belleza de sus trazos, la armonía de sus colores, el equilibrio en la disposición de las imágenes y las columnas del texto.

Tenemos conocimiento también de que alrededor del año 1500 a.C. se utilizaba como soporte de la escritura otro material mucho más duradero y de mayor calidad. Nos referimos al pergamino que era elaborado a partir de la piel de res, oveja, cabra u otro animal. Preparar las pieles para utilizarlas como soporte de escritura era un proceso laborioso y tardado: se raspaba la piel y se maceraba con cal para eliminar la grasa; se frotaba con polvo de yeso y se pulía con piedra para obtener una superficie lisa y suave por ambos lados. Por sus cualidades, a pesar de ser más difícil de obtener, fue sustituyendo al papiro, esencialmente como contenedor de textos considerados de mayor importancia como podrían ser los “textos sagrados”. Primeramente, y durante un largo período, tuvieron la forma de rollo, que era propia de los papiros.

### 3.3. El codex

Con el pasar del tiempo se innovó la apariencia del pergamino. Fue inventado en los primeros siglos de nuestra era y tenía una apariencia bastante semejante a lo que conocemos como libro. Se obtuvo al cortar la piel en trozos iguales, plegarlos y preparar cuadernillos que eran cocidos y posteriormente

protegidos por unas tapas dando origen a lo que era conocido como *codex membranei*. Este nombre derivaba de los materiales empleados: la palabra *codex*, que hacía alusión a las tapas que eran tablillas de madera, significaba literalmente tronco de árbol, en la antigua Roma, siendo las hojas procesadas del pergamino (*membrana*).

El hecho de poder escribir en las dos caras de la piel, sin la pérdida de calidad, fue otra gran ventaja que el pergamino tenía sobre el papiro, a pesar de los altos costes. Además, por su gran resistencia, un texto podía ser raspado y en la misma superficie era posible transcribir otro, no perdiendo calidad. Durante largo tiempo se mantuvieron a la par como soporte de escritos, siendo el papiro para los de menor importancia y el pergamino utilizado en los de mayor trascendencia.

El formato del *codex*, además de ser muy manejable, permitía acceder con exactitud y directamente a determinado punto del texto, circunstancia que le incrementaba gran ventaja sobre los rollos, a pesar de seguir siendo escritos a mano. Su difusión se dio en Europa gracias a la expansión del Imperio Romano que impuso la lengua latina a la gran mayoría de los pueblos que ocupó.

En la época en que Roma dominaba parte de Europa los *codex* o *liber* tenían un valor notable y quien los poseía era detentor de valioso prestigio:

“En tiempos del imperio romano se manifestó el interés por los libros. Las bibliotecas se encontraban en las vías de mayor tráfico, siendo el lugar de reunión de los sabios y poetas. [...] Los copistas de libros eran por lo regular esclavos especializados que por lo general, estaban subordinados a algún potentado romano que los mantenía con el objeto de engrosar su biblioteca. La obsesión por la bibliofilia tuvo su justificación en el prestigio que la colección de libros ofrecía al dueño. Eran muchos los coleccionistas que tenían menos conocimientos que sus esclavos. Desde el siglo V, el libro adquirió características muy definidas como objeto de culto, con relación a su valor de mercado.”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Manzano, José Daniel. *El libro alternativo como medio de expresión: una propuesta personal*, tesis doctoral dirigida por José Manuel Guillén, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p. 62.

Con la decadencia del imperio romano y la expansión del dominio de la iglesia católica, los copistas pasaron a ser los monjes de los conventos que se iban edificando en los diferentes lugares conquistados.

Han llegado a nosotros pergaminos con textos de los siglos VIII, IX o X, realizados por aquellos en los monasterios de Europa y cuyas pieles habían sido tratadas mucho tiempo antes, en los siglos IV, V o VI. Observándolas con atención, se hace notorio que contenían previamente textos antiguos que fueron raspados para la reutilización de las pieles. Por tal motivo, son llamados *codex rescripti* o *palimpsestos*, palabras que significan “raspado de nuevo”.<sup>4</sup> Esta situación nos indica dos realidades: que, por un lado, se han perdido un número incalculable de textos,<sup>5</sup> ya fuera de modo voluntario con la finalidad de destruir determinado tipo de información, o porque no se consideraran de relevante importancia; y, por otro, que había escasez de materia prima para las necesidades de la época y se raspaban los textos que se consideraban innecesarios. En una primera etapa de la Edad Media la actividad cultural prácticamente se enfocó a la conservación y sistematización del conocimiento del pasado. Así, sólo se recuperaban los textos tanto religiosos como de los clásicos que fueran acordes con la doctrina eclesiástica.

A finales del siglo XII surgieron los escribas laicos, que se organizaron en talleres para redactar documentos a una nobleza, que si bien incipiente en un principio, empezó a prosperar rápidamente. Con el pasar del tiempo constituyeron un sector de la población que incrementó de modo considerable la producción de libros. Hasta entonces era la iglesia la que detentaba el monopolio de los copistas que realizaban principalmente textos de tipo religioso.

---

<sup>4</sup> Véase *Pequeña historia del libro*, de José Martínez de Sousa, Barcelona, Labor, 1987, para mayor información sobre “palimpsestos”.

<sup>5</sup> En algunos casos se ha logrado restaurar la escritura antigua de los palimpsestos con técnicas especiales. En 1822, el orientalista milanés Angelo Mai encontró bajo la escritura de diversos palimpsestos fragmentos de autores antiguos como Homero, Símaco o Dion Casio.

Así, con los escribanos laicos aparecen trabajos cuyos contenidos son de astronomía, matemáticas, filosofía y otras disciplinas que tienen que ver más con los conocimientos paganos que con la devoción.

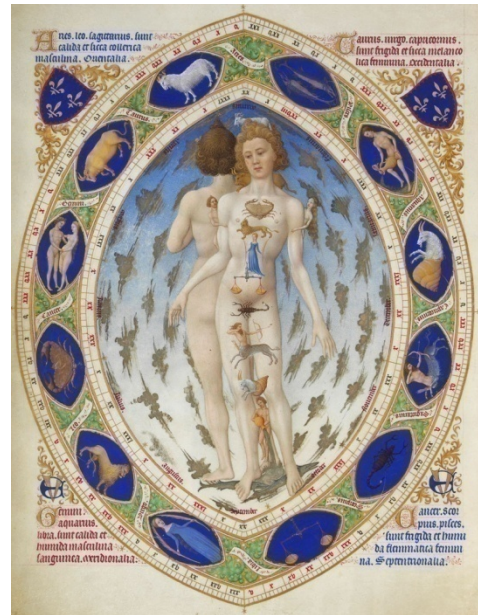
Si bien, en la mayoría de las obras predominaban los textos, muchos eran acompañados por imágenes, ya fuera con intención decorativa o de ayuda a explicar el escrito. Realizar ilustraciones, para hacerlas partícipes de la estructura de un texto a fin de garantizarle una mayor eficiencia, ya era aplicado por los egipcios en sus papiros, como se ha comentado anteriormente. Un texto ilustrado es un texto enriquecido. Así, esa tendencia fue practicada por remotas culturas; la griega y la romana no fueron excepción en occidente.

Desde el siglo V, en Europa, se realizaban las ilustraciones conocidas como *miniaturas*, cuya palabra proviene de *minium*; éste era el color rojo con el cual se pintaban partes de los códices. Así, por ejemplo, las iniciales de párrafos o capítulos, eran diseñadas presentando formas especiales, plasmaban fuertes contrastes de colores y, en ocasiones, eran enriquecidas con aplicaciones de oro y plata.

Hay que tener presente que el copista y el iluminador eran personas distintas. El iluminador no tenía poder de decisión en cuanto a la estructura del manuscrito, ni siquiera en cuanto a la situación de los espacios a iluminar. Así, primero, era escrito el texto y, posteriormente, realizada la ilustración en los espacios previamente dejados en blanco. Por esta razón, los motivos ornamentales rara vez tenían relación con el tema de los textos.

Uno de los manuscritos más comunes en la Edad Media fue el denominado *Libro de Horas*, que era un devocionario de los laicos. Era único, pues era realizado por encargo de una persona en concreto, generalmente un noble. En un principio los textos hacían referencias a la devoción cristiana y con el pasar del tiempo se fueron enriqueciendo con temáticas seculares. Uno de los tópicos incluidos era el calendario.

Como ejemplo podemos señalar el titulado *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*<sup>6</sup> realizado entre 1411 y 1416 en el taller de los hermanos Limbourg.



Figuras 3.3. y 3.4. Hermanos Limbourg, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Julio y El hombre anatómico.

Con más de cuatrocientas páginas, de las cuales más de la mitad están totalmente ilustradas, es considerado como un gran exponente de la pintura gótica a pesar de su tamaño: 294 X 210 mm.

Fue escrito en latín e incluye plegarias para ser recitadas en cada una de las horas canónicas del día por los fieles laicos. Además de las ilustraciones de salmos se distinguen las del calendario que representan los diversos meses del año a través de las labores, habitualmente agrícolas, que eran intrínsecas a cada uno de ellos. Incluye trescientas treinta y una miniaturas, trescientas letras capitales doradas y mil ochocientas cenefas doradas. Es considerado el manuscrito ilustrado más trascendente del siglo XV. En las ilustraciones se puede notar una gran influencia de la arquitectura gótica y las figuras están alargadas y representadas de modo muy estilizado.

<sup>6</sup> También es conocido como *Les Très Riches Heures*. Actualmente se encuentra en el Musée de Condé, en Chantilly, Francia.



### 3.4. El libro xilográfico

La xilografía, una técnica desarrollada por los chinos en el siglo V, llegó a Europa en el siglo XIII y permitió que se realizara el libro xilográfico<sup>7</sup> o libro *tabelario*; se llamó así porque se imprimía de un bloque de madera.

Los textos se tallaban en planchas de madera, correspondiendo una plancha a una página. El gran inconveniente consistía en tener que tallar una plancha entera al ser necesario introducir una modificación. No obstante, la ventaja era poder multiplicar el libro con las mismas planchas.

Sin embargo, los primeros ejemplos de la aplicación de la xilografía en Europa no se dieron en la fabricación de libros, sino en los naipes de juegos de azar; se empleó también copiosamente en la realización de estampas religiosas.

El libro xilográfico fue más pictórico que textual. A pesar de que se podían producir más volúmenes en menos tiempo, que los realizados a mano, era un proceso bastante laborioso. El procedimiento era conveniente cuando los libros no incluían muchas páginas –generalmente no excedían las treinta–, los textos eran reducidos y presentaban una importante demanda.

El primer libro xilográfico realizado en Europa fue la llamada *Biblia Pauperum*, a finales de la Edad Media. Se produjeron de forma apreciable y tenían el objetivo de representar visualmente pasajes de la biblia considerados importantes. Aquí, lo singular era que las imágenes tenían preferencia con respecto al texto. En lugar de que estuvieran subordinadas a él, como habitualmente, la situación era al revés: las imágenes tenían un breve texto o en algunos casos carecían completamente de él. Por veces, de los personajes representados parecen salir de sus bocas, rollos de pergamino donde se encuentran escritas las palabras habladas por ellos, como si fuera una historieta actual.

---

<sup>7</sup> El primer libro xilográfico, *Sutra el Diamante*, fue impreso en China en el año 868.



Figura 3.5. *Biblia pauperum*.

Otro ejemplo de libro xilográfico, y de enorme valor artístico, es *Apocalipsis*. Editado en 1498, en una versión alemana y otra en latín, contiene quince xilografías de Alberto Durero (Núremberg, 1471 – Núremberg, 1528). Pertenece al periodo que denominamos incunable. La segunda edición fue realizada en 1511 con texto en latín. El tema tratado se relacionaba con las inquietudes de la época, que culminaría con el cisma de la iglesia católica dando paso a la Reforma.



Figura 3.6. Alberto Durero, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1498.

Este libro fue el primero publicado con completa responsabilidad del artista. Se destaca porque Durero reservó el haz de la página para el grabado que realizó en blanco y negro y dispuso el texto en el dorso. En los anteriores *Apocalipsis* miniados, las imágenes a color eran dispuestas a página completa, o de menor tamaño insertadas en el texto o en hileras que eran acompañadas de epígrafes que las explicaban.

### 3.5. El papel

En virtud del incremento de la demanda de libros, los materiales utilizados, los pergaminos, eran cada vez más escasos. Esto provocó, como ya se mencionó anteriormente, que se borraran textos escritos previamente a fin de realizar otros. Urgía conseguir otro material que sirviera como soporte.

En consecuencia, en Europa, el pergamino empieza a ser sustituido paulatinamente por el papel, cuya elaboración fue inventada por los chinos<sup>8</sup> hacia el año 105 a.C. a partir de trapos y fibras de plantas. Los árabes aprendieron de los chinos la fabricación del papel durante el siglo VIII y lo introdujeron en Europa a través de la Península Ibérica<sup>9</sup>.

La enseñanza de la técnica de fabricación de papel se extendió, y a mediados del siglo XV, ya se conocía en la mayoría de los países europeos. Esta circunstancia aunada a la invención de la imprenta, como veremos más adelante, tuvo una importancia decisiva en la expansión del libro como soporte de conocimiento y expresión del ser humano. Por otro lado, la creación de bibliotecas en universidades, que había empezado en la Baja Edad Media, se ve beneficiada con la expansión de los ideales humanistas, que a su vez impulsaron un nuevo modelo de biblioteca. Las bibliotecas reales y de la alta nobleza, como beneficio de los nuevos valores, se abren a un público de eruditos y estudiosos.

Es oportuno señalar que, ya en el Renacimiento, había una cierta ‘competición’ entre escritores y pintores en la descripción de una situación. Al respecto, señaló el responsable del Departamento de Pintura Europea en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Keith Christiansen:

“Uno de los ejercicios favoritos de los escritores humanistas era componer descripciones escritas de los cuadros, imaginarios o reales, como una

---

<sup>8</sup> Sabemos que desde el II milenio a. C. el libro (de hueso, escamas, madera o seda) ya existía en China. Se conoce el libro de seda con temas astronómicos escrito para el 400 a. C.

<sup>9</sup> Se cree que fue en Córdoba donde se implantó el primer taller en 1036. Se tiene conocimiento que en 1144 se elaboraba papel en Xátiva.

especie de afirmación de la superioridad del poder descriptivo de la pluma del escritor sobre el pincel del pintor.”<sup>10</sup>

### 3.6. La imprenta de tipos móviles

Incrementar la producción de libros con rapidez, así como abaratar su coste, sólo fue posible a partir de 1450, fecha en que Johannes Gutenberg inventó la imprenta de tipos móviles.

El empleo del papel y la invención de esta imprenta permitieron la elaboración de libros de una forma vertiginosa lo que a su vez facultó difundir nuevos conocimientos e ideas. Fueron aportaciones trascendentes, si bien de naturaleza utilitaria y comercial.

En una primera etapa se siguieron ilustrando los libros impresos imitando los modelos dibujados de los manuscritos. Además, con los tacos xilográficos se realizaban las letras capitulares, orlas e ilustraciones sencillas.

Paralelamente, se siguieron haciendo los manuscritos por algún tiempo, que eran de índole más personal y de naturaleza más exclusiva. Algunos, por su belleza, tienen que ser considerados como auténticas obras de arte.

Cierto es que cuando los libros impresos empezaron a propagarse de modo notable, en los manuscritos se destacó cada vez más su carácter de obra única y su valor artístico. Así,

“...para seguir existiendo tenían que marcar claramente la distancia, resaltando su estatus como obras de arte y signos de distinción frente al carácter utilitario otorgado a los ejemplares salidos de las prensas, sus armas eran la originalidad y unos acabados muy exquisitos y de gran lujo. En este sentido se dice, por ejemplo, que la biblioteca del Duque de

---

<sup>10</sup> Keith Christiansen, “La importancia de Mantegna – La oscura belleza del Renacimiento” en José Saramago, *Andrea Mantegna – una ética, una estética*, Madrid, Casimiro libros, 2011, p. 54.

Urbino, Federico de Montefeltro, no contenía libros impresos por considerarlos *'demasiado plebeyos para el gusto ducal'*<sup>11</sup>.

Hay que tener presente que cuando el libro era manufacturado, antes del desarrollo de los procesos de industrialización, era un objeto muy valioso y sólo al alcance de muy pocas personas, las de mayores recursos económicos.

Los primeros libros impresos con caracteres móviles carecían de imágenes. Cuando se empezaron a introducir, tal como los elementos decorativos, se elaboraban a mano después de realizada la impresión en espacios previamente dejados en blanco para tal circunstancia.

Durante el Renacimiento tanto los aristócratas como los nuevos burgueses incrementaron sus colecciones de libros.

En los textos de este período, con frecuencia las miniaturas tenían incorporados motivos esencialmente de la antigüedad clásica como columnas, gemas o cupidos que eran utilizados en iniciales y márgenes.

De esta época es un documento de gran belleza titulado *De Aetatibus Mundi Imagines* creado por el artista portugués Francisco de Holanda (Lisboa, c.1517-Lisboa, 1584). Este códice, realizado en papel verjurado, que inició en 1545 pero que no terminó, fue el último de los tres<sup>12</sup> que se conocen del artista. Las imágenes se desenvuelven en espacios arquitectónicos marcadamente renacentistas y las inscripciones se realizaron en latín mostrando un profundo respeto y admiración hacia los autores clásicos de la Antigüedad, completamente acorde con el sentir renacentista. Esta obra demuestra lo polifacético y la sólida formación humanista, características del artista renacentista.

---

<sup>11</sup>Fernando Evangelio, "El Arte en el libro. De los manuscritos a los libros impresos" en *Sobre libros*, Blanca R. Pastor (coord.), Alcoy, Sendemà, 2009, p. 23.

<sup>12</sup> Los otros códices fueron *Antigualhas*, elaborado en 1538, contiene dibujos de fortalezas, antigüedades y otras obras de arte; y *Tratado da pintura antiga*, realizado entre 1538 y 1548, fue el primer tratado dedicado al estudio de la pintura en la Península Ibérica.

Fue durante los siglos XIV y XV que surgió la bibliofilia tal como la entendemos en la actualidad: el amor al libro como objeto de colección. Humanistas, príncipes, reyes y adinerados burguesas coleccionaban libros, manuscritos o cartas y admiraban en ellos no solamente la pureza de los textos sino también la calidad del papel o la encuadernación.



Figura 3.7. Francisco de Holanda, *Aetatibus Mundi: La creación del hombre*, 1553-1573.

Con el tiempo, el libro se fue transformando en una mercancía cada vez más accesible. Hay que señalar que la alfabetización, aun que de modo muy lento, se fue dando en los siglos XV y XVI, lo que incrementaba también la demanda del libro.

### 3.7. El libro ilustrado

Durante el siglo XVIII, el escritor profesional era ya una realidad que dependía de editores y libreros y no del mecenazgo de los nobles. La demanda de libros se incrementó y se extendieron las sociedades de bibliofilia. Se empezaron a producir los primeros libros ilustrados con grabados. Generalmente, contenían textos clásicos; algunas veces, los volúmenes con encuadernaciones muy exuberantes, estaban decorados con oro. Eran libros editados, en un principio, para coleccionistas, un público sin duda muy especial y reducido, pero con el transcurrir del tiempo, se fue ampliando. Los grabados en negro eran ejecutados con la finalidad de acompañar el texto.

El *libro ilustrado* fue una consecuencia normal de la industria del libro; contenía grabados realizados por un dibujante-grabador que era contratado para ilustrar un determinado texto, esto es, traducía éste en imágenes. Cabe mencionar que su creación no era considerada trascendente, contemplándose siempre en un segundo plano, después del autor del texto.

Un caso bastante excepcional, para la época, fue el de William Blake (Londres, 1757 - Londres, 1827), artista inglés que fusionaba la poesía con lo plástico combinando los textos con el dibujo y la pintura de un modo magistral. Algunos de los libros iluminados que se publicaron con sus trabajos son *Songs of Innocence* (1789), *Europe: a Prophecy* (1794) o *The Book of Los* (1795); asimismo, se publicaron varios libros por él ilustrados de literatos reconocidos como *Paraíso Perdido* (1808) de John Milton, *The Book of Job* (1823-1826) o *La Divina Comedia* (1825-27 que quedó inacabado) de Dante Alighieri. Producía su obra de un modo muy original: en la misma matriz donde dibujaba la imagen, trabajaba el texto invertido, fusionando imagen y escritura, lo que resultaba ser bastante novedoso entonces.



Figura 3.8. William Blake, *Europe: a Prophecy*, 1794.

Dentro de una sociedad en permanente y rápida evolución como era la occidental a finales del siglo XVIII, hay que señalar el descubrimiento de la técnica de impresión litográfica, en 1796, por el alemán Aloys Senefelder (1771-1834). En virtud de que los procedimientos son muy similares a los del dibujo, los artistas pudieron, de una forma más directa, incrementar sus intervenciones en las ilustraciones de libros. El proceso cromolitográfico

alcanzó su apogeo durante el siglo XIX, para ser desplazado por procedimientos de fotograbado, siendo la década de los noventa de un progresivo declive en lo que respecta a la litografía. A partir de entonces, queda reservada prácticamente a ser empleada en obra artística individual, con carácter muy exclusivo. Actualmente, varios artistas siguen empleando en la creación de su obra los procedimientos litográficos, con gran éxito; incluso se ha innovado en la utilización de materiales para la aplicación de la técnica.

En Francia, el pintor Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 1798 – París, 1863), además de su enorme producción pictórica, desarrolló una importante obra litográfica; así, con esta técnica colaboró durante el año 1825 con el escritor alemán J. W. Goethe (1749-1832) con algunas ilustraciones para la obra *Fausto*; entre 1827 y 1828 realizó diecisiete litografías más, al decidir con el escritor ilustrar toda la obra.

A principios del siglo XIX fueron varios los escritores que también se dedicaron a ilustrar. Sin embargo, eso no siempre tuvo un final feliz. Sobre el tema escribió Enrique Vila-Matas:

“A comienzos del XIX, comenzaron a aparecer escritores como Víctor Hugo que demostraron ser, encima de grandes narradores, buenos pintores. Pero es que Víctor Hugo era excesivo en todo y de hecho fue la excepción en la malévola regla que dice que los malos escritores dibujan bien, y viceversa.

Me acuerdo ahora de los casos de Stendhal o de Balzac, que lo intentaron, pero se vio que eran dibujantes ridículos, infantiles, patéticos. El caso más interesante, que quedó al descubierto con la nueva moda, fue el de los escritores que sabían dibujar demasiado bien ( Mérimée, Alfred de Vigny, Théophile Gautier, los Goncourt, siempre los Goncourt) y que precisamente a causa de esto escribían rematadamente mal.”<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Enrique Vila-Mata, “Libros en Pintura”, EL PAÍS, Babelia, nº 1019, 04.06.2011, p.4.



Pero, sin duda, fue Gustave Doré (Estrasburgo, 1832 – París, 1883) el gran ilustrador de libros de su época<sup>14</sup>; realizó más de cuatrocientos libros ilustrados, tratando los temas más diversos y colaborando con escritores de Francia, Inglaterra o España. Émile Zola escribió en sus ensayos sobre el grabador:

“Tiene la intuición de todas las cosas y dibuja a lápiz los sueños como otros esculpen realidades. Acabo de pronunciar la frase que es la gran crítica a la obra de Gustave Doré”.<sup>15</sup>

Este artista así como Honoré Daumier (Marsella, 1808 – Valmondois, 1879) fueron, además de ilustradores de obras literarias, los principales caricaturistas de la nueva prensa ilustrada en Francia.

En Inglaterra, también hubo importantes artistas plásticos colaborando con escritores en las ilustraciones de libros. William Morris (Londres, 1834 – Londres, 1896) además de poeta, escritor, pintor y diseñador fue un notable impresor. Fundador del movimiento Arts & Crafts, consideraba que la evolución de las técnicas de impresión no redundaban en una mejor calidad en la producción de libros<sup>16</sup>, y fundó en 1891 su propia imprenta, la *Kelmscott Press*. Aquí, realizó tanto reimpresiones de los clásicos –como los *Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer (1343-1400) que fue ilustrada por Burne-Jones– como obras originales, siendo una de ellas *The fall of the Nibelungs*. Diseñó sus propios caracteres –el *Golden Type*– que tenían influencia romana y romántica y, a su vez, estaban basadas en características góticas. La encuadernación tenía una fuerte influencia del renacimiento y fue realizada por

---

<sup>14</sup> Su obra ilustrada que se inscribe dentro del romanticismo tardío y evoluciona hacia el realismo francés se puede admirar en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Estrasburgo.

<sup>15</sup> Emmanuel Guigon, “En el hostal de las hadas” en *Gustave Doré*, obras de la colección del Musée d’ Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, p.19 citado por Verónica Alarcón, *Cuando el libro se hace arte*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2009, p. 40.

<sup>16</sup> William Morris estuvo vinculado a la Hermandad Prerrafaelista, la cual rechazaba la producción industrial en las artes decorativas y la arquitectura y defendía un retorno a la artesanía medieval; consideraban, además, que los artesanos merecían ser considerados como artistas.

especialistas que terminaban por incrementar una exquisitez distintiva a los libros.

En la Figura 3.9. podemos apreciar una página de la obra *Troilus and Criseyde*, de Chaucer, impresa en la Kolmscott Press con ilustraciones de Burne-Jones y elementos decorativos y tipos diseñados por William Morris.

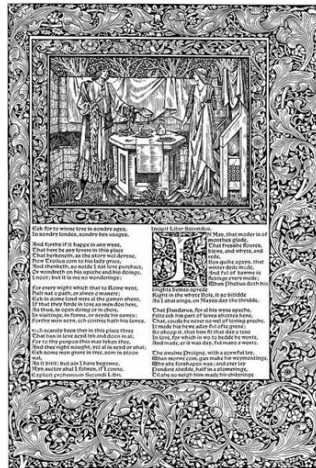


Figura 3.9. Geoffrey Chaucer y Burne –Jones, *Troilus and Criseyde*.

El movimiento de artes y oficios sostenía dos objetivos: uno, regresar a la manufactura artesanal contrastando con la producción industrial de la época, y el otro, acercar la cultura a las clases menos favorecidas. Sin embargo, esto no fue posible. Por lo complejo de su fabricación, con una excelente calidad pero un tiraje muy reducido, los productos tenían que ser vendidos por precios nada accesibles, lo que obligó a que fueran adquiridos sólo por coleccionistas con un elevado poder adquisitivo.

Propuestas como las de William Blake y William Morris, si bien de características muy diversas, podemos ubicarlas como antecedentes remotos de lo que será el libro de artista; pues, tanto el modo de ilustrar como los experimentos tipográficos en las páginas, permitían dar vida a nuevas experiencias visuales.

El desarrollo industrial durante el siglo XIX tuvo una repercusión en todos los ámbitos de la sociedad. Así, la producción del libro se extendió pues era un excelente medio de difusión masiva de información: ciencia, historia, política, literatura interesaban cada vez más a los lectores que también se

incrementaban y que exigían más títulos. Cabe señalar la importancia que tuvieron medios directos de información como los periódicos y revistas; se intensificaron y prosperaron de un modo exponencial, por su carácter más inmediato, pero que no son objeto de nuestro estudio en esta tesis.

Los bibliófilos empezaron a ser más exigentes: los libros, con tiradas muy limitadas, tenían cuidadas ilustraciones, eran trabajados con papeles de calidad y los materiales de encuadernación muy selectos. Todo estaba muy cuidado, las funciones de los participantes muy bien demarcadas, con reglas convenientemente definidas tanto en lo que respectaba a tipografía, ornamentación y encuadernación así como su distribución:

“En el libro de bibliofilia el texto y la imagen deben formar una unidad indivisible. La labor de los artistas es la de acompañar y aclarar el contenido literario, prevaleciendo el carácter narrativo. En el libro de bibliofilia el grabado siempre está ligado a él y las ilustraciones tienen que estar realizadas a partir de las técnicas tradicionales del grabado,... La tipografía preferiblemente debe estar formada por tipos de imprenta compuestos a la manera artesanal, teniendo en cuenta la uniformidad del entintado en cada página y entre todas las del libro, la presión justa y la justificación acertada de las líneas. En caso de existir ornamentación, ésta debe ser sintonizada con la tipografía, la cual está limitada a las innovaciones tipográficas. Se tiene muy en cuenta la consonancia entre texto e ilustración por lo que la tipografía elegida siempre está en armonía con el carácter del ilustrador. [...] El libro de bibliofilia pertenece más al mundo editorial que al galerístico, su comercialización se realiza a través de los editores habituales encargados de cuidar de su arquitectura.”<sup>17</sup>

En realidad son parámetros que se han mantenido y que se siguen cuidando actualmente, pues continúa existiendo un importante mercado para este tipo de libros.

---

<sup>17</sup> Marta Aguilar Moreno, “Estado actual de la bibliofilia en España”, revista *Grabado y edición*, n. 12, enero 2008, p. 29.

### **3.8. *Livre de peintre o livre d'artiste***

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, fue en París que empezó a darse una variante del libro ilustrado. Esto debido a que, con el transcurso del tiempo, las imágenes empezaron a tener una mayor significación e incluso comenzaron a desviarse de la narración de los textos, que en su mayoría eran de tendencia clásica. Así, lo creado por el artista plástico empezó a tener mayor relevancia que lo creado por el escritor.

Varios de estos libros resultaron de la amistad entre literatos y pintores conocidos. Fue el caso del pintor Edouard Manet que realizó en 1873 la ilustración de *Le Fleuve*, colaborando con el escritor Charles Cros. Para este libro elaboró varias aguafuertes resueltas con una gran soltura y en un estilo impresionista que fue de bastante agrado entre los nuevos coleccionistas, situación que no se presentó entre los bibliófilos tradicionales. Asimismo, Manet también colaboró en 1876, con Stéphane Mallarmé en la ilustración de *L'Après-midi d'un faune*.

Es oportuno remarcar que en los libros resultantes de estas colaboraciones – entre literato y artista plástico– éste realizaba una cooperación con aquel, pero la obra que creaba no estaba completamente subordinada al texto. Los bibliófilos no consideraban estos libros de gran importancia y los denominan *libres de peintres*. Sin embargo, su producción permitió el inicio de una alianza entre escritores, pintores y editores.

### **3.9. *Noa Noa. Un libro singular***

Muy original para la época en que fue realizado, puede ser considerado el libro que Paul Gauguin (París, 1848 – Atuona, 1903) empezó durante su permanencia en París entre agosto de 1893 y julio de 1895, entre dos estancias en Tahití. El manuscrito titulado *Noa Noa*, que en maorí significa “muy perfumado”, lo elaboró con la intención de ser publicado y en

colaboración con el poeta simbolista Charles Morice<sup>18</sup>. Éste publicó, en 1897, en la *Revue Blanche* extractos del texto de Gauguin con poemas y añadidos suyos, que fácilmente se identifican, al estar escritos con un carácter muy rebuscado, bastante diferente a la forma directa e inconfundible del pintor. Ya en 1908, Morice vendió el texto completo, esto es, el escrito de Gauguin con poemas y comentarios suyos a Edmond Sagot, un marchante de estampas, cuya hija, Bethe le Garrec publicó un facsímil en 1954. Si bien este texto contiene el primer escrito de Gauguin que tituló *Noa Noa*, comprende también participaciones poéticas y en prosa de Charles Morice. En 1902, meses antes de su muerte, el pintor escribió a su amigo Georges-Daniel de Monfried explicando las intenciones que perseguía al trabajar con Morice:

“Esa colaboración tuvo por mi parte, dos objetivos. No es como otras colaboraciones; es decir, dos autores trabajando en común. Tuve la idea, hablando de incivilizados, de hacer emerger su carácter al lado del nuestro y encontré bastante original escribir (yo simplemente como salvaje) y, al lado, el estilo de un civilizado representado por Morice ... saber de alguna manera cuál de nosotros dos valía más, el salvaje ingenuo y brutal o el civilizado podrido. De todas maneras, Morice quiso que el libro pareciera atemporal; eso no es, después de todo, deshonoroso para mí”.<sup>19</sup>

No obstante, al estar de nuevo en Polinesia, el pintor retomó el escrito, una copia hecha a mano, en París, por el propio Gauguin<sup>20</sup>, añadiendo nuevos textos y sobretudo imágenes, que creó con pinturas a la acuarela, dibujos a tinta, grabados en madera y collages con fotografías. Texto e imágenes son testimonio del sentir del artista viviendo en el seno de un pueblo que

---

<sup>18</sup> Gauguin dejó con Charles Morice el manuscrito que elaboró a fin de que éste pudiera colaborar y posteriormente lo publicara. Ese texto es el núcleo de lo que será el manuscrito que Paul Gauguin terminó después en Polinesia.

<sup>19</sup> Le Bot, Marc en texto sobre *Noa Noa Viaje de Tahití* de Paul Gauguin, Madrid, H Kliczkowski, 1996, p. 10.

<sup>20</sup> Actualmente este manuscrito se encuentra en el gabinete de Dibujos del Museo del Louvre, en París.

consideraba ingenuo y, todavía, no contaminado por la cultura occidental. Apuntó Marc Le Bot a propósito del libro:

“Mediante sus imágenes y palabras, Paul Gauguin quiere dar testimonio de lo que esas dos estancias en esas lejanas islas, la primera solamente en Tahití, la segunda en Tahití y después en las islas Marquesas, aportaron a su arte y a su pensamiento. Lo esencial queda dicho en el título del libro: la aventura física y moral del pintor en medio de ese pueblo y de ese país exótico adquirió para él, el encanto profundo, sensual y mareante de un perfume.”<sup>21</sup>

El libro que contiene las imágenes, es él que fue íntegramente realizado por Gauguin a pesar de ser consecuencia de un trabajo interrumpido y reanudado en un período de diez años, hasta su muerte en mayo de 1903.

Fue el escritor y poeta Víctor Segalen, que en ese entonces fungía como médico militar en un barco de la flota que estaba anclada en Papeete, que pasando por las Marquesas, buscó a Gauguin. Sin embargo, cuando llegó ya no encontró al pintor, solamente su casa: “una choza alta del tipo de las Marquesas, con tejado de paja y elevada sobre pilares”, escribiría Segalen. Nuevamente en Papeete, asistió a la venta, por liquidación, de algunas pertenencias de Paul Gauguin. Allí, compró entre otras cosas el manuscrito *Noa Noa*, cuyo núcleo, el pintor había escrito en Francia, transportado a Tahití y posteriormente a las Marquesas, completando el texto<sup>22</sup> y añadiendo imágenes. Segalen escribió sobre el manuscrito:

“Es un volumen de <sup>23</sup> páginas, escrito por completo sobre papel Ingres plegado en cuatro y cosido por el autor [...] La encuadernación es flexible y se abre bajo una cubierta oscura de color tabaco, aterciopelada, sin ranura y con lomo plano. El texto, cuya tinta oscura y pálida logra una armonía

---

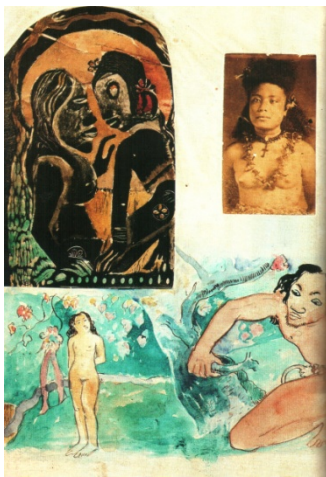
<sup>21</sup> Le Bot, Marc. en Prólogo de *Noa Noa Viaje de Tahití* de Paul Gauguin, Madrid, H Kliczkowski, 1996.

<sup>22</sup> Gauguin agregó un texto de quince páginas que es un panfleto contra el catolicismo denunciando la destrucción que llevaba a cabo dentro de las culturas autóctonas. Esta parte del manuscrito se encuentra en el Museo de San Louis, en Estados Unidos de América.

<sup>23</sup> Hay un espacio en blanco, por lo que no indica el número de páginas.

completa con el papel tostado está interrumpido por acuarelas –la mayor parte lavadas sobre papel separado, cortado y pegado. Hay rastros de todo lo que conformaba en ese momento la vida cotidiana del maestro, la lucha contra la existencia despiadada de los Trópicos, esplendor de luz, grandes esfuerzos y abandono.”<sup>24</sup>

El texto reúne lo que pensaba el artista con respeto a la sencillez, “salvajismo” e inocencia del pueblo maorí e indicando los contrastes con la cultura occidental que calificaba de “podrida”. Se reconocía con los nativos en sus vivas relaciones, en la verdad “primitiva”, y se proclamaba como un “civilizado salvaje”.



Figuras 3.10. y 3.11. Paul Gauguin, *Noa Noa*, dos páginas, 1893–1903.

En *Noa Noa* las palabras no fueron suficientes para Gauguin, aún que en un principio sólo realizó el texto. Ya en Tahití empezó a añadir acuarelas con los temas que venía desarrollando: los paisajes del lugar, los retratos de mujeres y hombres maoríes, así como algunas escenas de animales. Las acuarelas por medio de sus transparencias y opacidades contrastan fuertemente con las xilografías y fotografías que pegó a las hojas del manuscrito. Todas esas imágenes hablan fuerte, y ciertamente nos dicen mucho más que las palabras. *Noa Noa*, manuscrito de valor incalculable, contiene y nos transmite las ideas que esos seres lejanos han sabido sugerir al pintor.

<sup>24</sup> Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 8.

Gauguin hizo lo que, algunas veces, realizan también otros artistas plásticos: escribir un texto que tiene que ver con sus vivencias, o simplemente, con temas que les son trascendentes. Pero, además lo completó con imágenes que creó expresamente para el texto, reafirmando con ellas las ideas que sustentó con las palabras. Sobre esta doble expresión apuntó Le Bot:

“Y es que un pintor piensa con los ojos. Mientras piensa-pinta, le pueden venir palabras a la boca y, a veces, le vienen a la pluma. Porque nuestro cuerpo es uno: una sensación visual encuentra un eco en las palabras que forma la boca, o encuentra su eco en esos perfumes mareantes que Paul Gauguin, durante su estancia en París, halla en el fondo de su memoria. Por otra parte, Gauguin escribe para hablar de pintura. Sus palabras están allí para interpretar su pensamiento visual.”<sup>25</sup>

Esa actitud de realizar libros, donde los textos expresan el pensar del artista plástico, acompañado además de las imágenes que crea, es una situación que se va a repetir durante el siglo XX.

### **3.10. Nuevos aportes al modo de hacer libros**

Varios fueron los libros que editados a finales del siglo XIX y principios del XX, además de su belleza, tuvieron un fuerte impacto en la valoración que se daría al libro como un espacio de creación, en virtud de las innovaciones que presentaron. Entre ellos mencionaremos *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* de Stéphane Mallarmé (Paris, 1842 – Paris, 1898) con ilustraciones de Odilon Redon (Bordeaux, 1840 – Paris, 1916) y editado en 1897<sup>26</sup>, *La Prose du Transsibérien et la Petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars (Neuchâtel, 1887 – Paris, 1961) ilustrado por Sonia Delaunay (Odesa, 1885 – Paris, 1979), editado en 1913.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>26</sup> Fue editado por la revista *Cosmopolis*. Mallarmé lo escribió ese mismo año, poco antes de su muerte. En 1914, fue publicado, con la forma que conocemos hoy, por la *Nouvelle Revue Française (NRF)*.



En *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*, Mallarmé, que desde antes venía experimentando con el verso y la estructura de la poesía, buscaba reproducir el proceso de su pensamiento en la creación del poema, incluso representándolo a nivel tipográfico, concibiendo al libro como un espacio poético indisociable del visual. Además de ser un precursor de la poesía de vanguardia, con este libro, contribuyó a un nuevo tratamiento plástico en las páginas, incluso, representando el silencio, en la poesía, por medio de espacios en blanco. Promovió la libertad total, con respecto a la disposición de las palabras por toda la página y asimismo, no se vinculaba a ningún tipo de reglas gramaticales. Al escribir, trabajaba teniendo en cuenta tres conceptos: espacio, tiempo y movimiento. Es decir, este libre ya se planteó como un espacio para crear con plena libertad de expresión.

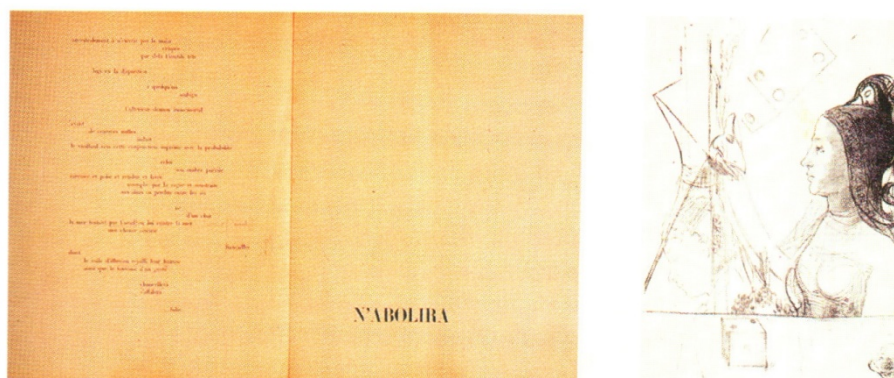


Figura 3.12. Stéphane Mallarmé y Odilon Redon, *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*, 1897.

La publicación, en 1913, de *La Prose du Transsibérien et la Petit Jeanne* resultó de la interpretación que Sonia Delaunay hizo de los poemas de Blaise Cendrars, quienes se habían conocido el año anterior. Hay una correspondencia entre los ritmos de la poesía y las formas de colores que ilustran la gran hoja de dos metros de largo. Esta novedosa forma de presentación se dobla a la mitad en el sentido vertical, para ser doblada diez veces en acordeón, a fin de tener un formato de 180 X 100 mm, aproximándose su aspecto, a un libro convencional. Debido a la disposición de los elementos en la hoja, la visión del lector para leer la obra, tiene que entrar por las formas geométricas y de intensos colores. Estas se encuentran en toda la mitad izquierda mientras el texto está dispuesto en la parte derecha. Éste está escrito con diferentes tipografías, distintos tamaños y en diversos colores



Figura 3.13 y 3.14. Blaise Cendrars y Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien et la Petite Jeanne de France*, 1913.

–azul, verde, rojo y naranja– lo que aporta mayor riqueza a la cadencia del texto. Igualmente las imágenes, trabajadas en colores complementarios y que se encuentran en toda la superficie de la hoja tienen esa función. Aquí, la disposición de las superficies de colores crea movimientos y ritmos que están en consonancia con el dinamismo del texto.

Otra importante aportación es la de Guillaume Apollinaire (Roma, 1880 – París, 1918) con *Calligrammes*, en 1918. Apollinaire fue un destacado creador de caligramas al emplearlos en sus libros, a pesar de que, ya en 1913, el poeta chileno Vicente Huidobro había incluido en su libro *Canciones en la noche* su primero caligrama que tituló *Triángulo armónico*. Los caligramas son un tipo de poesía en donde el texto se convierte en una composición plástica; en ellos, el poema dibuja un objeto relacionado con el tema que trata. Esta forma de escribir poemas creando con el texto un dibujo, aún que no es muy común, es, sin embargo, bastante arcaico. Los más antiguos que se conocen pertenecen a los poetas griegos del período helenístico realizados durante los siglos IV y III a.C. Los caligramas aportaron y siguen contribuyendo a una mayor riqueza visual en las páginas de los libros.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Sobre caligramas y su desarrollo a través de la historia consultar de Jérôme Peignot, *Du calligramme*, Paris, Dossiers du Chêne, Chêne, 1987. Asimismo, en Bartolomé Ferrando, *La mirada móvil – A favor de un arte intermedia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, en los primeros capítulos.

La literatura hispánica cuenta con sobresalientes autores de caligramas como los españoles Joan Brossa, Guillermo de Torre o Joan Salvat-Papasseit, el mexicano Juan José Tablada o el argentino Oliverio Girondo.

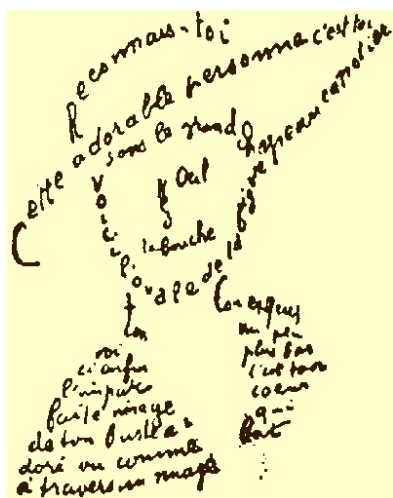


Figura 3.15. Guillaume Apollinaire, Caligrama.

A la esencia plástica de los caligramas se sumaron las de los diseños de nuevas tipografías que van a permitir originales y creativas composiciones. El intenso carácter de libertad y experimentación que respiraban los movimientos vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX, como el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo o el constructivismo contribuyeron de forma significativa en la originalidad de tipografías, algunas de ellas de gran sencillez en la forma y muy atractivas visualmente.

Ya en 1919, año de la apertura de la Bauhaus, la escuela de diseño, arte y arquitectura se preocupaba por estos temas y

“los estudiantes disponían de un taller de tipografía para experimentar con las letras en composiciones verticales, circulares o diagonales, aplicadas a propuestas de carteles y revistas, con un carácter absolutamente novedoso. Con Herbert Bayer como responsable, propusieron una renovación tipográfica, buscando nuevas familias sin concesiones a la ornamentación y de carácter geométrico.”<sup>28</sup>

Los artistas utilizaban las letras, no sólo con la intención de transmitir un pensamiento, sino también con otros propósitos, creando con ellos imágenes

<sup>28</sup> Antonio Alcaraz, “El libro espacio creativo” en *El llibre espai de creació*, Valencia, Generalitat Valenciana y Universidad Politécnica de Valencia, 2009, p. 235.

suggerentes. Esos movimientos de vanguardia tuvieron una importancia determinante en la revolución estética que influyó en la estructura, espacio, tipografía o color que conforman el lenguaje visual de un libro. Y lo hicieron tanto a nivel conceptual como de experimento.

Así, durante los años veinte del pasado siglo el artista alemán Kurt Schwitters (Hannover, 1887 – Kendal, 1948) desarrolló una serie de publicaciones con una nueva tipografía. Esta era parte no sólo de los textos, sino también de las imágenes, creando una perfecta unidad entre contenido e ilustración, siendo difícil determinar, en algunos casos, en donde termina uno y empieza el otro. Es el caso de *Los cuentos del paraíso*, un libro para niños, que publicó en 1924 en colaboración con Kate Steinitz.

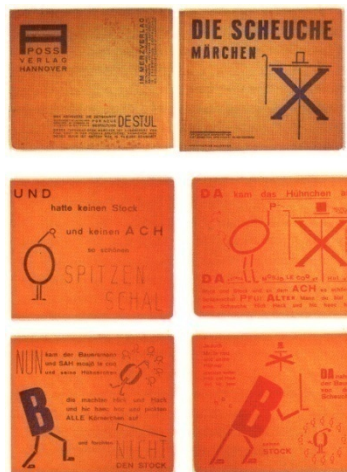


Figura 3.16. Kurt Schwitters y Kate Steinitz, *Los cuentos del paraíso*, 1924.

Al jugar con los tamaños de las letras, incluyendo en la misma página tipografías diversas e introduciendo algunos elementos tan sencillos como líneas y puntos, crean páginas de gran poesía y con un atractivo visual excepcional que fascinan a quién van dirigidos: los niños.

### 3.11. La contribución de los editores

Pero si artistas plásticos y literatos tuvieron actitudes determinantes en la evolución de concebir el libro, no menor fue la de algunos editores.

Ya durante el siglo XIX, la importancia del editor fue incrementándose y forjando un espacio cada vez mayor. Algunos editores van a saber conjuntar, en los proyectos que emprenden, no sólo importantes creadores, tanto en el campo de las letras como en el de la plástica, sino que tienen una visión amplia y abierta de su responsabilidad y tarea como editores. Su compromiso profesional les permite abordar y promover propuestas ambiciosas y novedosas. En Francia destacaron dos, si bien utilizaran normas diversas y sostuvieran propósitos heterogéneos: Ambroise Vollard<sup>29</sup> y Daniel-Henry Kahnweiler<sup>30</sup>.

Vollard, con una visión muy amplia del papel que podía desarrollar como editor, impulsó un trabajo de excelente calidad y con características que le permitieron destacarse de la mayoría de los empresarios en el campo. Trabajó con artistas plásticos, cuya obra era esencialmente de la esfera de la pintura y no sólo les permitía desarrollar una labor experimental sino que los incitaba a ello. Resultaron libros que formaban parte de ediciones de lujo, donde lo plástico y lo poético se fusionaban magistralmente, creando un perfecto equilibrio.

“Ambroise Vollard defendía la unidad del libro en la que todos sus elementos estaban conectados, como las diferentes personas que participaban en su elaboración, formando una sola creación. Sus ediciones podían suponer una propuesta antagónica a las ediciones que, con un carácter industrial, se estaban editando en la época, intentando utilizar los procedimientos artesanales que quedaban fuera de los intereses de la

---

<sup>29</sup> Ambroise Vollard (1866-1939) nacido en la Isla francesa Reunión, después de haber estudiado en Montpellier y en París, se dedicó al comercio del arte y abrió en 1890 su galería en la capital francesa. Expuso obras de artistas como Paul Gauguin, Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir o Henri Matisse. Después de haber conocido al dramaturgo, novelista y poeta Alfred Jarry se dedicó también a escribir y se interesó por el mundo editorial. En junio de 1901, organizó la primera exposición con obras de Picasso. *Suite Vollard* es el título que este artista dio a una serie de cien grabados en homenaje al editor.

<sup>30</sup> Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1976) nacido en Mannheim, Alemania, se nacionalizó francés en 1937. Fue escritor, coleccionista, marchante de arte y un importante promotor del cubismo en los años 1910 y 1920, impulsando de modo relevante las obras cubistas de Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris y André Derain.

reproducción masiva, pero que conceptualmente no se diferenciaban mucho del 'livre illustré' del siglo XIX. Por eso, en sus ediciones, de carácter limitado, siempre se incluían las firmas del escritor y el artista, así como la justificación de la edición.

Los criterios de Vollard encontraron difícil aceptación en gran parte de los bibliófilos quienes nunca aceptaron que los ilustradores fuesen pintores. Éstos, animados por el editor, se atrevían a experimentar con la obra gráfica."<sup>31</sup>

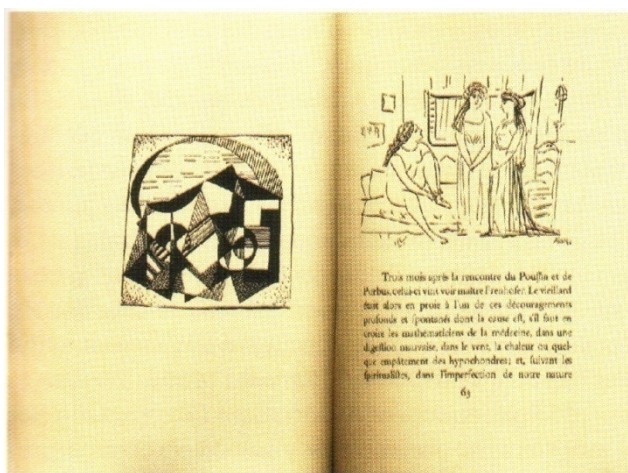


Figura 3.17. Honoré de Balzac y Pablo Picasso. Editor: Ambroise Vollard. *Le Chef d'oeuvre inconnu*, 1931.

El gran éxito de Vollard tuvo que ver también con el gran equipo de trabajo que poco a poco supo ir conjuntando y dirigiendo. Tenía plena conciencia de la necesidad de un buen equipo de trabajo para obtener un excelente resultado. Así comentó:

“Figúrese que hay que conseguir que el autor, el ilustrador, el fabricante de papel, el preparador de la tinta, el impresor, el grabador, el editor, y qué sé yo qué más, formen, en cierto modo, una sola persona.”<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Antonio Alcaraz, *op. cit.*, p. 232.

<sup>32</sup> Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*, Cantabria, Creática, 1998, p. 97.

Pero, además sabía la importancia que tenía permitir al artista plástico expresarse con plena libertad y no obligarlo a subordinar su creación al texto. La obra final se conseguía a través de una auténtica colaboración entre los dos creadores.

“Su principio era ofrecer libertad creadora al pintor y no obligarle a ceñirse al texto. Vollard opinaba que ni el escritor ni el pintor debían distraer al lector sino que debía ser una unidad total...El gran libro ilustrado era considerado desde un principio como una obra singular, entre dos disciplinas que se consumaban en una única pieza”<sup>33</sup>

Igualmente, Kahnweiler desarrolló su trabajo editorial con la colaboración de importantes pintores, y de una manera particular con los cubistas, pero aunque les permitía una gran libertad en la creación de sus obras:

“...orientó su producción abiertamente hacia la continuidad del ‘livre illustré’ francés siguiendo la línea establecida por escritores y artistas como Mallarmé y Manet. De esta forma en sus ediciones el texto suponía el punto de partida obligatorio para el desarrollo del libro.”<sup>34</sup>

El trabajo realizado por Vollard y Kahnweiler fue un ejemplo para las generaciones siguientes constituyendo una trascendencia muy notoria en la labor editorial que se desarrolló posteriormente.

En Europa, durante los años treinta, la situación en el mercado del arte decayó a causa de las grandes tensiones que se dieron a nivel económico y social y que desembocaron en la Segunda Guerra Mundial. Así, fue hasta terminada la Guerra, y ya en la segunda mitad del siglo, que otros editores dieron un nuevo impulso a la creación de libros ilustrados. Entre ellos, los más sobresalientes fueron Tériade y Aimé Maeght.

---

<sup>33</sup>Verónica Alarcón, *Cuando el libro se hace arte*, Valencia, Institutió Alfons El Magnànim, 2009, p. 47.

<sup>34</sup> Antonio Alcaraz, *op. cit.*, p. 23.

Tériade, que en realidad se llamaba Stratis Eleftheriadis,<sup>35</sup> durante los años comprendidos de 1934 a 1975 editó veintisiete libros, entre los que destacan *Les chants des morts* (1948) de Pierre Reverdy con litografías de Picasso, *Divertissement* de Rouault, *Jazz* (1947) de Matisse y *L'enfance d'Ubu* de Miró. La aportación más célebre que promovió fue la utilización de textos manuscritos e impresos en litografía en lugar de los realizados con los acostumbrados tipos. Estos libros, si bien tenían un aspecto tradicional, presentaban ya un lenguaje plástico bastante desenvuelto, lo que les permitía un gran acercamiento a los libros de artista. Un caso muy sobresaliente es el libro titulado *Jazz* de Henri Matisse.

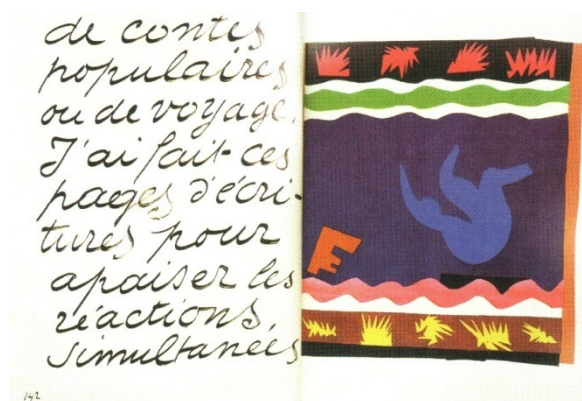


Figura 3.18. Henri Matisse, *Jazz*, 1947.

Por su lado, Aimé Maeght<sup>36</sup> supo combinar en su trabajo de editor las características más notables de Vollard y Kahnweiler. En 1946, abrió la Galería Maeght en París, manejando la obra de importantes artistas del momento como Kandinsky, Léger, Matisse, Braque, Giacometti, Miró, Chagal, Calder y otros. Como editor, fundó la Maeght Éditeur publicando en exclusiva grabados y litografías de algunos de esos artistas. Muchos de ellos crearon obras originales a petición de Aimé. Produjo con artistas españoles una gran cantidad de obras notables, entre ellas, *Parler seul* de Tristan Tzara ilustrado por Joan

<sup>35</sup> Tériade (1897-1983) era originario de Grecia pero vivía en París y trabajaba como crítico y editor.

<sup>36</sup> Aimé Maeght (1906-1981) nació en Azebrouck, Francia y fue grabador, litógrafo, comerciante de arte, editor de libros y productor de películas.



Miró (1948-50), *Le chemin des devins suivi de Ménebres* de Frénaud y Chillida (1966) o *Air* de André du Bouchet ilustrado por Tàpies (1971). Maeght Éditeur ha publicado e impreso la totalidad de grabados de Miró, así como de Giacometti.

Inauguró en 1964 la Fundación Maeght<sup>37</sup>, con la participación de numerosos y destacados artistas y con la presencia de André Malraux. Actualmente, cuenta con una colección de más de diez mil obras, entre las cuales se encuentran ciento cincuenta esculturas de Miró, sesenta y dos de Giacometti y el mayor lienzo de Marc Chagal.

Con las aportaciones y la constancia de editores, escritores, artistas plásticos y muchos otros colaboradores, el libro ilustrado fue ampliando su lugar en la historia de la cultura occidental y admitido en el mercado del arte.

“En menos de medio siglo el libro ilustrado se afianzó ganando terreno incluso en el mercado del arte, sostenido gracias al apoyo de los marchantes y galeristas más importantes que salieron en defensa de sus pintores. Se convirtió así, el libro ilustrado, en un instrumento venerado por los coleccionistas de arte del momento.”<sup>38</sup>

### 3.12. Otras aportaciones

Un artista cuyas obras y actitudes ante la vida tuvo una transcendencia fundamental para el arte posterior, incluidos los libros, fue Marcel Duchamp. La obra *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, que comúnmente se llama *El Gran Vidrio* es probablemente la obra que mayor repercusión ha tenido. La comenzó a trabajar en 1915, aunque anteriormente, en 1913, realizó dibujos y bocetos que le incluyó. En el año de 1923 abandonó las labores antes iniciadas dejando la obra inacabada. No obstante, empezó a realizar, en 1934, una caja de cartón con cubiertas en color verde, a la que tituló *La Caja*

---

<sup>37</sup> La Fundación se encuentra cerca de Nice y es administrada por su familia después de la muerte de Aimé Maeght, en 1981.

<sup>38</sup> Verónica Alarcón, *op. cit.*, p. 52.

*Verde*<sup>39</sup>, y donde guardó apuntes, notas, dibujos, fotografías, croquis, diversos esquemas que son explicaciones de la hermética obra señalada previamente, además de otras ideas que planteó, pero que jamás se realizaron. Se puede decir que el conjunto, sin encuadernar, es como un manual-instructivo para la comprensión de ella, o sea, es un anexo de *El Gran Vidrio*. Son documentos valiosos ya que fueron elaborados por el artista antes, durante y después de la realización de la obra. Sobre la necesidad de una explicación por escrito de *El Gran Vidrio*, el artista aclaró a Jean Suquet:

“A fin de cuentas el vidrio no está hecho para que lo miren (con ojos estéticos); debía ir acompañado de un texto de ‘literatura’ lo más amorfo posible que jamás cobró forma; y ambos elementos, vidrio para la vista, y texto para el oído y el entendimiento, debían de completarse y sobre todo, impedirse mutuamente la posibilidad de cobrar forma estético plástica.”<sup>40</sup>

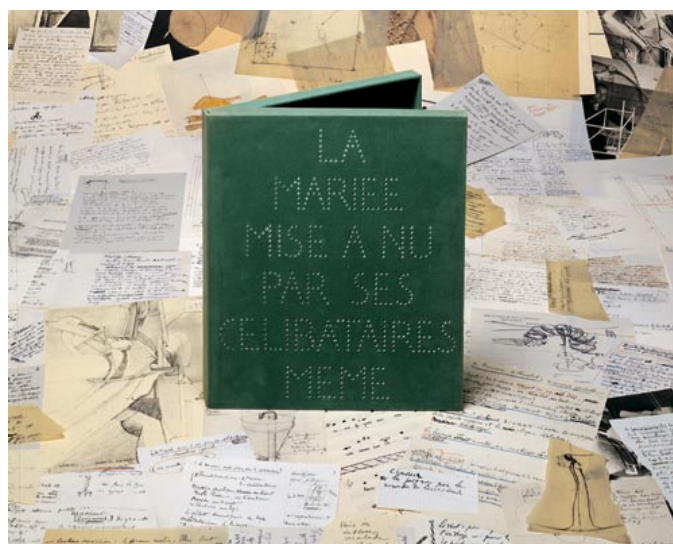


Figura 3.19. Marcel Duchamp, *La Caja Verde*,

Para realizar las notas explicativas de *El Gran Vidrio*, Duchamp llegó a idear un libro cuyas hojas estuvieran unidas por aros y alrededor de los cuales las páginas pudieran girar de modo a formar un libro sin principio ni fin. También

---

<sup>39</sup> Hay dos ediciones de la *Caja Verde*. Una dirigida por Arturo Schwarz en 1969 y con el título *Notes and projects for the Large Glass*. Otra, editada en 1975, por Michel Sanouillet con el título *Duchamp du signe*.

<sup>40</sup> Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999, pp.73-74.

pensó en que los textos deberían tener un estilo semejante a los catálogos de las grandes tiendas comerciales como Sears. Sin embargo, estos planteamientos no llegaron a realizarse.

Leyendo los escritos reunidos en la *Caja Verde* podemos darnos cuenta de las corrientes de pensamiento que influenciaron a Duchamp durante ese período: el semantismo espacial de Stéphane Mallarmé, el pensamiento mecánico de Raymond Roussel o el espacio cuatridimensional de Henri Poincaré. Hoy en día se considera a la *Caja Verde* como un libro de artista.

Otra obra que puede ser considerada como precursora del libro de artista es *La boîte-en-valise*, o simplemente *Valise*, una caja-maleta, que era una especie de “museo portátil”. La primera fue realizada a partir de 1936 y contenía sesenta y nueve reproducciones en pequeña escala de sus obras, que consideraba las más relevantes. Entre ellas estaban fotografías y réplicas en miniatura de los ready-made *La Fontaine* y *Gran Verre*. En 1941, esta maleta y sus contenidos fueron presentados públicamente.



Figura 3.20. Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, 1936-1941.

*La boîte-en-valise* tiene como referencia el universo concentrado de la caja de los surrealistas y el principio del gabinete de curiosidades.

Duchamp justificó su interés por los contenidos de *La boîte-en-valise* y las ventajas que ésta podía ofrecerle:

“En lugar de pintar algo, se trata de reproducir aquellos cuadros que tanto me gustan, en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía como hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de una caja en la que estarían recogidas todas mis obras como en un museo en miniatura, un museo portátil, y esto explica que lo instalara en una maleta.”<sup>41</sup>

Si bien, a Marcel Duchamp el libro no le fuera suficiente para contener los objetos que pretendía guardar y transportar, la idea de libro como un espacio de creación para un artista plástico estaba lanzada. ¡El libro contenedor de la obra de arte, o mejor, como una obra de arte, por decisión del artista mismo!

El polifacético artista y diseñador italiano Bruno Munari (Milán, 1907 – Milán 1998)<sup>42</sup> se distinguió en el ámbito de los libros en diversos frentes. Así, en 1949 empezó a realizar lo que denominó como *libros ilegibles* y que seguiría desarrollando hasta 1992. Eran libros que no tenían palabras, sino que sus elementos estaban conformados por recortes de papeles de diferentes texturas y colores. Era una invitación al ‘lector’ a participar con el libro de un modo distinto y a ser cómplice de una nueva forma de apreciar sus contenidos. Estos tuvieron como antecedente una *Mesa táctil para una niña ciega*, que creó en 1931, con los más diversos materiales que permitían percibir diferentes texturas, temperaturas y olores. Los *libros ilegibles* fueron expuestos en galerías y editados de manera artesanal.

Munari sabía que cada material transmitía una cualidad particular, que los tamaños de las páginas al ser iguales revelaban monotonía, que al utilizar diversos formatos se comunicaba mayor expresividad y

“Si los formatos están organizados de forma creciente o decreciente o alternadamente o en cualquier caso con un cierto ritmo, puede obtenerse una información visual rítmica, dado que el pasar una página es una acción

---

<sup>41</sup> Robert J. Stenberg, *La creatividad en una cultura conformista: un desafío en las masas*, Barcelona Editorial Paidós, 1997, p. 23.

<sup>42</sup> Munari formó el Movimiento de Arte Concreto en 1948 conjuntamente con Gillo Dorfles. Uno de sus libros fundamentales es *Como nacen los objetos*, donde presenta una metodología para cualquier tipo de diseño.

que se desarrolla en el tiempo y, por lo tanto, participa del ritmo visual-temporal.”<sup>43</sup>

Conocía perfectamente las capacidades de los colores y el dinamismo que activaban al ser utilizados de forma aislada o en conjunto. Creó libros que permitían una libertad total en su manejo:

“Este modelo de libro ilegible permite abrir las páginas al azar empezando por donde se quiera, proseguir y volver atrás, para componer y descomponer cualquier posible combinación...”<sup>44</sup>

Los primeros *libros ilegibles*, unos pocos ejemplares hechos a mano, fueron expuestos por primera vez en 1950, en la Librería Salto, en Milán. Fueron rechazados por muchos editores por no contener un texto.

Sin embargo, en 1955, el editor Steendrukkerij de Jong & Co., de Ámsterdam, hizo una publicación en donde se tiraron dos mil ejemplares. Tenían un formato de 235 por 235 mm, con páginas en blanco y rojo y una tapa de cartón gris cerraba el libro. Munari decía con orgullo, lo que le había escrito este editor después de haber conocido sus libros: “*Nosotros no tenemos problemas de cantidad en nuestros libros, sino de calidad. Desearíamos publicar su libro*”.<sup>45</sup>

Como consecuencia de estas experiencias, en 1970, empezó a realizar un proyecto que denominó *Prelibros*, dedicado a niños en edad preescolar, que todavía no sabían leer ni escribir, teniendo el objetivo de familiarizarlos con los libros y despertar su deseo por ellos.

Los *Prelibros* fueron editados en 1980. Eran doce tomos distintos, esto es, de materiales diferentes, pero del mismo tamaño, de 100 x 100 mm, a fin de ser muy manejables por los niños. Los elementos que contenían provocaban

---

<sup>43</sup>Bruno Munari, “Un libro ilegible” en [www.fritoweb.com/wolko1](http://www.fritoweb.com/wolko1) consultado el 21 octubre 2011.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

sorpresa, admiración; eran estímulos visuales, olfativos, sonoros, táctiles, térmicos. Invitaban a la participación y creación.

Con recursos tan sencillos como la utilización de papeles de diferentes colores, de acrílico transparente o papel vegetal, con recortes en las páginas o con la utilización de hilos adheridos a éstas, creó espacios y universos de fantasía y encanto. Ideas que todavía hoy podemos observar en muchos libros que se realizan para niños.

### **3.13. Libro de artista**

Mucho se ha hablado en las últimas décadas de libros de artista y se han multiplicado sus espacios de exhibición. Para algunos teóricos, 1963, año en que Edward Ruscha realizó la obra *The twenty-six Gasoline Stations*, es el momento a considerar como el nacimiento del libro de artista. Para otros, la fecha apropiada es 1977, cuando se efectúa la Documenta 6 de Kassel.

Lo que es importante tener en cuenta es que el libro de artista nace como parte del impulso que se presenta en dos ámbitos: por un lado, nace de un proceso de desarrollo en el campo del arte; por otro, hay una expansión en el modo de concebir y elaborar el libro.

En la década de los sesenta del siglo pasado, varios artistas, dentro de una línea experimental y conceptual, retomaron ideas que ya se habían debatido y desarrollado a principios de siglo,<sup>46</sup> pero con matices nuevos. Fueron portadores de una nueva actitud creadora y versátil, un gran espíritu autónomo y buscaron cierta democracia en el arte.

Algunos artistas vislumbraron en el libro tradicional un espacio idóneo que podían alterar con la finalidad de representar sus intereses particulares. Fue el caso de Edward Ruscha, Sol Lewit, Christian Boltanski, Richard Long, Joseph Beuys, Juan Hidalgo, John Cage, Joan Brossa y muchos otros. Ese libro

---

<sup>46</sup> El futurismo, el dadá y el surrealismo fueron movimientos que influenciaron acciones y modos de pensar en muchos artistas de la segunda mitad del siglo XX.

reinventado, el *libro de artista*, funcionó incluso como una alternativa de difusión y de los mecanismos instalados del mercado oficial del arte. El artista, al publicar su obra, fue él que la divulgó directamente al espectador, excluyendo a galerías, críticos o marchantes de arte<sup>47</sup>.

Las razones de la importancia que va adquiriendo el libro para diferentes artistas lo indicó de modo muy explícito Gloria Picazo:

“para unos era el medio idóneo para divulgar sus proyectos artísticos y facilitaba al máximo la circulación de la obra de arte, al facilitar la movilidad y el desplazamiento como incluso generadoras de los propios contenidos de las propuestas. Para otros, las características físicas del libro, el diseño de sus páginas, el hecho de considerar la página en blanco como un espacio en el que también era posible actuar, se convertía en un nuevo acicate para su trabajo.”<sup>48</sup>

Y seguía señalando otra particularidad que motivó a los artistas:

“...no trataban de realizar lujosas ediciones limitadas como hasta entonces había sido habitual, sino simples productos de calidad surgidos de los medios convencionales por los que se rige la sociedad de consumo.”<sup>49</sup>

Para entonces, a raíz de los avances tecnológicos, empezaba a ser viable la posibilidad de la autoedición por las técnicas que comenzaban a emerger. Por otro lado, no había una preocupación por utilizar materiales ‘nobles’, sino que se daba una trascendencia a lo efímero. Estas coyunturas permitían que las obras pudieran ser adquiridas a un precio asequible.

Además, los artistas tenían toda la intención de que esas obras llegaran a una gran parte de la población al no estar limitados a los canales tradicionales del

---

<sup>47</sup> Aún que hoy ya es bastante común que existan editores de *libros de artista*, en un principio no lo era.

<sup>48</sup> Gloria Picazo, “Nómadas y bibliófilos. Concepto y estética en los libros de artista”, en catálogo de la exposición *Nómadas y bibliófilos*, Sqañ Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2003, p. 17.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 18.

comercio del arte. Sin embargo, eso no siempre ha sido de ese modo como escribió en 2003 la mencionada Picazo:

“transcurridas cuatro décadas desde su aparición, algunas de ellas se han convertido en objetos de culto para coleccionistas e irremediamente han vuelto al ámbito del que trataron de alejarse en el momento de su aparición.”<sup>50</sup>

Una vez más, como en otras ocasiones y circunstancias de la historia del arte, el poder económico tiene la capacidad de desviar y absorber muy buenas intenciones.

### **3.13.1. ¿Qué es un libro de artista?**

Un libro de artista es, como cualquier obra de arte, concebido desde un principio como obra. El artista es quien controla y es el responsable de todos los procesos de su elaboración, decidiendo desde su concepción hasta establecer el número de tiraje.

El libro de artista puede estar elaborado con los más diversos materiales correspondientes a las necesidades de expresión del artista.

En él se valora la forma, el color, la textura, el espacio, el tipo de soportes que se utiliza para la realización de la obra. No hay reglas establecidas para definir el libro de artista, ni fórmulas para producirlo, como acontece en el libro tradicional donde hay normas bien determinadas para su realización y edición.

El artista, al tomar en cuenta como punto de partida el libro tradicional, experimentando con formatos y soportes para la realización de su obra entra en el ámbito de la experimentación plástica; puede además utilizar diferentes técnicas, aplicar conocimientos propios de oficios relacionados con lo artesanal e incluir lo que en un libro común es esencial, un texto, aunque no sea imprescindible. Todo esto imprime un carácter interdisciplinario y de experimentación plástica en el resultado final de la obra, esto es, en el libro de

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*



artista. El libro resultante de la plena libertad de creación, puede transformarse para el observador en un objeto singular como escribió José Manuel Guillén:

“El libro concebido como espacio de creación es un lugar donde los diferentes elementos que lo conforman se unen en un todo que lo convierten en objeto del deseo.”<sup>51</sup>

Hay cualidades propias de un libro impreso, que el artista plástico puede potenciar utilizándolas, de forma consciente, en la creación de la obra: sus propiedades sensitivas.

Un libro se puede percibir a través de la vista, observando sus formas, sus colores o texturas visuales; por medio del tacto, al sostenerlo entre las manos y hojeando sus páginas, advertir el grosor o delgadez de sus hojas, sentir la redondez o lo anguloso de sus bordes; al mismo tiempo, percatarse de su textura suave o áspera nos permite intuir el origen de las fibras empleadas en su fabricación; el olor que desprenden sus hojas al manipularlas siempre nos traen a la memoria recuerdos de experiencias vividas; asimismo, escuchamos el sonido que provocan sus hojas al pasarlas entre las manos.

Otras características inherentes al libro impreso son el fácil manejo y la posibilidad de transportarlo con comodidad.

Por otra parte, es inherente al libro tradicional el escenario de la edición, situación que interviene también en la esfera de la obra gráfica y que el artista plástico bien conoce. Éste sabe de todas las posibilidades que le ofrece el libro común y las aprovecha. Evidentemente, juegan un papel importante a la hora de elegirlo como soporte de creación de una obra.

El libro de artista es una obra enriquecedora y prolífica pues, además de que se puede diversificar en una amplia cantidad de géneros, cada uno, nos permite lecturas múltiples:

“El ‘libro de artista’ no provoca una lectura única porque al variar las coordenadas de lo convencional, la visión ya no es la misma. Se

---

<sup>51</sup> José M. Guillén, “El libro como espacio de creación” en *Sobre libros*, Blanca R. Pastor (coord.), Alcoy, Sendemà Editorial, 2009, p. 80.

transgreden las normas sociales y el 'libro de artista' emerge como una nueva idea visual. Dentro de los 'libros de artista' nos podemos encontrar con una gran variedad de tendencias: libros de viajes, libros de performances, libros de poesía visual, concreta y fonética, libros objeto..."<sup>52</sup>

Si comparamos un libro común con un libro de artista las divergencias son muy notorias. Así, en aquel una página es idéntica a la anterior y a la que le sigue. El valor e interés del libro está en el contenido, en las ideas que se desarrollan en lo escrito, no en su forma o estructura como objeto. Esta situación es muy diferente en un libro de artista, donde las páginas pueden ser de tamaños diversos, los colores, las texturas e incluso las formas disímiles. Aquí, la heterogeneidad, permisible y deseable, siempre lo enriquece.

Además, cada página puede ser completamente diferente a la anterior; las características de cada página corresponden a la función particular que el artista le quiere inferir. La participación del observador al percibir un libro de artista es fundamental y debe ser activa, pues al voltear una página puede encontrarse con una circunstancia muy distinta a de la página anterior.

En 1975, el artista mexicano Ulises Carrión (Veracruz, 1941-Amsterdam, 1989)<sup>53</sup> escribía sobre las posibilidades y aportaciones de los nuevos libros en el texto "El nuevo Arte de Hacer Libros"<sup>54</sup> evidenciando las diferencias entre el libro en tanto objeto y el libro en tanto arte:

"En el arte nuevo de hacer libros cada página es diferente; cada página es creada como un elemento individual de una estructura (del libro) en la que tiene una función particular que cumplir.[...] Un libro es una secuencia de

---

<sup>52</sup> José A. Sarmiento, "Libros de artistas, gasolineras y agentes de la SS", en catálogo de la exposición *Libro de las Maravillas*, Valencia, Universidad de Valencia y Generalitat Valenciana, 1997, p. 28.

<sup>53</sup> Publicó cuentos breves, poesía y teatro y desarrolló el arte correo y el libro de artista teorizando sobre éste. Fundó en 1975, en Ámsterdam, la primera galería especializada en libros de artista, poesía visual y efímera, a la que llamó "Other Books and So".

<sup>54</sup> Fue publicado por primera vez en "Second Thoughts", Void Distributors, Ámsterdam, en 1980.

espacio-tiempo. [...] los libros, vistos como realidades autónomas, pueden contener cualquier lenguaje, no sólo lenguaje literario, sino cualquier otro sistema de signos.”<sup>55</sup>

En la creación del libro de artista se pueden emplear todo tipo de técnicas: desde las más tradicionales a las más modernas tecnologías. Lo importante es que permitan crear una lectura diversa. El espectador no debe estar limitado a una única lectura sino que debe ser capaz de descifrar de las imágenes pintadas o grabadas, de los collages adheridos, de las fotografías incluidas o de un posible texto, una lectura nutrida, enriquecedora. Los elementos presentes en el libro deben ser estimulantes para el observador. Dicho de otro modo, a partir de las diversas fuentes, ya sean visuales, táctiles, sonoras, olfativas que están presentes en el libro de artista, el espectador queda invitado a crear y ampliar nuevos discursos. Por su lado, el observador-lector debe estar dispuesto a una interacción con la obra que se le presenta. Al respecto escribió Martha Hellión:

“Los *libros de artista* requieren de un lector activo, dispuesto a percibir la obra a partir de un cambio radical en sus hábitos de lectura y la alteración de sus preconceptos sobre lo que debe ser la poesía, las artes visuales y el lenguaje.”<sup>56</sup>

De igual forma, la ‘lectura’ o ‘apreciación’ de un libro de artista está impregnada de referencias, ecos, lenguajes diversos que lo traspasan y rebasan y que permiten al lector-observador recrearlo y disfrutarlo.

“El libro de artista decanta la obra de su consumo y la recupera como juego, actividad, producción, práctica. Exige de nosotros una colaboración activa, no entender el libro significa no poder producir el texto, jugarlo, abrirlo y ponerlo en marcha. Ello deriva en un acercamiento final: el del placer, un placer que no se agota en el consumo, sino que circula en la

---

<sup>55</sup> Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros” en *Libros de artista*, Martha Hellión (coord.), México, Turner, 2003, p. 313.

<sup>56</sup> Martha Hellión, “El origen del libro de artista moderno” en *Libros de artista*, México, Turner, 2003, p. 22.

práctica misma en la que la contemplación y lectura equivalen indistintamente.”<sup>57</sup>

Un libro de artista puede ser realizado por varios artistas pero es condición necesaria que no exista una jerarquía entre ellos, como en el caso del libro ilustrado en donde el escritor tiene un papel privilegiado con respecto al artista plástico.

En el libro de artista no hay limitaciones en cuanto a género y puede asumir todo tipo de características estéticas, sociales o políticas. El profesor Román de la Calle reconoce en una entrevista, la viabilidad de diversas coyunturas que en él se pueden celebrar:

“Los libros de artista han aportado intensas novedades, a lo largo del siglo XX. ...Al hablar de ‘libros DE artista’ estamos enfatizando unilateralmente esa clara referencia a SU autoría. Es el artista el autor, en colaboración o no con otras personas, según los casos, de la obra resultante. El propio libro pasa, de esta forma, a detentar la categoría de la obra artística, siendo incluso firmado por él. Y, en tal caso, aquella complementariedad o subsidiariedad, establecidas según las concretas circunstancias, entre las imágenes y las palabras ya no tienen por que darse. Más bien, se trataría de admitir claramente la posibilidad inversa. También en los ‘libros de artista’ podrá haber textos, palabras, grafías, signos, letras, pero siempre en la justa medida en que se subsumen a las imágenes o ellos mismos son incluidos, tratados y convertidos en parte sintáctica de las imágenes.”<sup>58</sup>

Hay artistas que utilizan el libro como un soporte donde registran sus experiencias, otros lo admiten como un soporte idóneo para experimentar. En su tesis doctoral José Daniel Manzano escribió:

“Los libros de artista son obras de arte visual y su principal característica es la de experimentar. En él se yuxtaponen imágenes, textos o palabras alejándose de los convencionalismos a los que se ha sujetado por siglos.

---

<sup>57</sup> Issa M. Benítez, “Otros libros otras obras”, en *Libros de artista*, Martha Hellión (coord.), México, Turner, 2003, p. 307.

<sup>58</sup> Catálogo de la exposición *Livres # Artistes – Vingt oeuvres des collections de Mariemont*, 19 abril- 29 junio, Musée royal de Mariemont, Bélgica, 2008, p.10.

Los artistas por medio del libro se encargan de romper con la relación monótona del libro tradicional, imitándola y parodiándola con el fin de crear una nueva forma de lectura de imágenes y visualización de textos. En este tipo de libros, el artista busca lo inesperado, el asombro, así como lo imposible y lo posible, por lo regular las páginas son diferentes y son creadas como elemento individual de una estructura –el libro–, en la que seguramente tiene una función definida que cumplir.”<sup>59</sup>

El libro de artista es un espacio donde se puede dar una simbiosis entre diferentes formas expresivas que permiten al observador verlo, tocarlo, sentirlo, olerlo, manipularlo, hojearlo. Es decir, es un objeto que permite una acción lúdica y participativa del observador.

### **3.13.2. Algunos libros de artista**

*Twentysix gasoline stations* (1963), obra del artista estadounidense Edward Ruscha (Nebraska, 1937) es un libro, que tal como su nombre sugiere, reproduce veintiséis fotografías de otras tantas gasolineras del oeste de Estados Unidos. Caracterizado por una gran sencillez, con un formato inusual de 18 X 14 cm, cada página contiene una fotografía de una gasolinera ya sea de California, Nuevo México, Oklahoma o Arizona. No hay ningún texto, solamente como pie de cada fotografía viene indicado el nombre de la gasolinera y el lugar en donde está ubicada.

Ruscha, quién se ha dedicado esencialmente a la pintura, empleó la fotografía, casi exclusivamente, en la elaboración de sus dieciocho libros. Éstos, si bien tienen contenidos diversos –pues presentan fotografías de casas o terrenos en venta o alquiler, aparcamientos, piscinas, fuegos, palmeras, etc. –, mantuvieron una estructura similar. Los libros son obras que muestran espacios del mundo urbano y suburbano de sitios concretos de su país. Sobre ellos comentó el artista:

“Uno de los propósitos de mis libros tiene que ver con el hecho de realizar un objeto producido en serie. El producto final tiene un aspecto comercial,

---

<sup>59</sup> José D. Manzano, *op. cit.*, p. 147.

profesional. He eliminado el texto de mis libros. Quiero material neutro. Mis imágenes no son ni interesantes, ni tienen un tema específico. Son simplemente una colección de hechos; mi libro es más una colección de ready-mades.”<sup>60</sup>

Varios artistas le siguieron, aceptando con agrado la propuesta del libro como objeto producido en serie.

Otro de sus libros es *Some Los Angeles apartments*, de 1965, y está formado por una serie de fotografías de apartamentos de la ciudad de Los Ángeles. Pero el que es considerado como el más representativo es *Every Building on the Sunset Strip* de 1966; en realidad está configurado por una sola página que se desdobra, en forma de acordeón, que alcanza los ocho metros de largo y que reproduce imágenes de las casas que se encuentran a ambos lados del boulevard Sunset, en la ciudad de Los Ángeles.

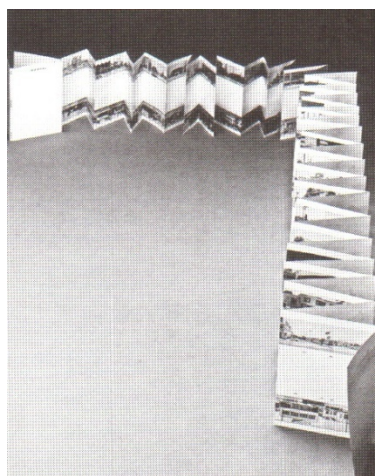


Figura 3.21. Edward Ruscha. *Every Building on the Sunset Strip*, 1966.

Otros libros publicados por Ruscha son: *Various Small Fires and Milk* en 1964, *Thirtyfour Parking Lots* y *Royal Road Test* en 1967, *Business Cards* y *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* en 1968, *Crackers* en 1969, *Real Estate*

---

<sup>60</sup> De una entrevista a Ruscha realizada por John Copians, “Artorum”, Nueva York, febrero 1965 y reproducida en Lucy Lippard: *Six years. The dematerialization of the art objects*. Studio Vista, Londres, 1973, pp.11-12.

*Opportunities y Babycakes* en 1970, *A Few Palm Trees, Records y Dutch Details* en 1971.

Estos libros también se caracterizaban por la utilización de material, técnicas y modos de producción de bajo coste. El papel no era especial, sino el que se encontraba fácilmente en el supermercado. Ruscha aplicó una tipografía simple, con un diseño muy sencillo, directo pero muy cuidado. La impresión era comercial. Los libros eran realizados con la intención de poder ser adquiridos por un público amplio.

En 1978, Ruscha publicó su último libro *Hard Light*, en colaboración con Lawrence Weiner, un artista estadounidense para quien los libros presentaban una infinidad de posibilidades para su trabajo como artista.

Varios artistas seguirían los pasos de Ruscha, en el sentido de fijar en sus libros de artista, imágenes que denotaban lo cotidiano o cierto tipo de escenarios o realidades. Sobre esta circunstancia escribió Gloria Picazo:

“El deseo de repertoriar minuciosamente todo tipo de hechos y situaciones se convirtió en un tema recurrente para muchos artistas... Douglas Huebler se empeñaba inútilmente en fotografiar todos y cada uno de los seres humanos,...Alighiero Boetti recopilaba los mil ríos más largos del mundo, Allen Ruppersberg copiaba íntegramente el libro de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray* sobre veinte telas y On Kawara mecanografiaba la relación meticulosa y exhaustiva de un millón de años hacia el pasado y un millón de años hacia el futuro...”<sup>61</sup>

Al otro lado del Atlántico, Dieter Roth (Hannover, 1930 – Basilea, 1998)<sup>62</sup> quién sufrió gran influencia del movimiento Fluxus fue uno de los primeros artistas, en Europa, en crear un libro de artista. Su producción fue muy prolífica al sobrepasar el centenar de publicaciones y además muy variada: experimentó

---

<sup>61</sup> Gloria Picazo, *op. cit.*, p. 17.

<sup>62</sup> Si bien nació en Alemania a partir de 1947 vivió en Suiza y desarrolló su trabajo artístico principalmente en este país y en Islandia, aunque también vivió en Londres, Viena, Berlín, Ámsterdam, entre otros lugares. Además de pintor, escultor, poeta, videoasta, editor o músico fue sobre todo un ser inquieto y emprendedor.

con todo tipo de soportes y diferentes técnicas como la fotografía, la pintura, el grabado y el vídeo. Se contempla además, que algunos llegan a ser también catálogos de artista al incluir en ellos su vida y su obra.

En 1966, realizó *Copley*, un libro con ciento doce hojas de material impreso, intervenido de diversas maneras: cortado, doblado, con textos, con fotografías, impreso en fotocopia, con estampado en relieve, con utilización de offset... Esta obra tuvo que ver con trabajos y experiencias previas pues ya en la década anterior, entre 1954 y 1956, había realizado *Kinderbuch*<sup>63</sup> con distintas planchas. Con impresión de tipo, estaba conformado por veintiocho páginas con patrones de formas geométricas tipo pop art. Él mismo lo publicó en 1956, con una edición de cien ejemplares, veinticinco de los cuales fueron firmados e incluyeron dibujos con perforaciones y para recortar.

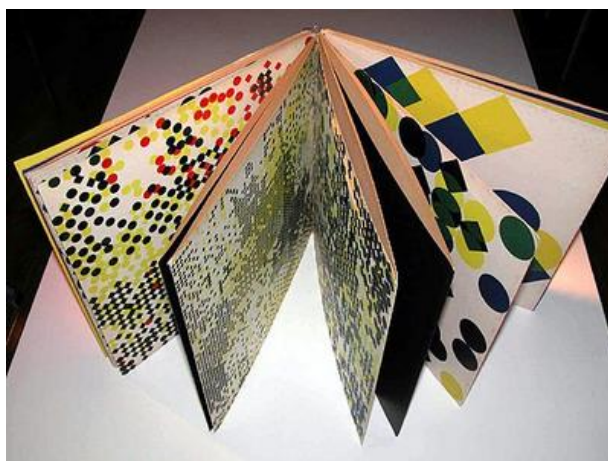


Figura 3.22. Dieter Roth, *kinderbuch*, 1954-1956.

El haber realizado estos trabajos le permitieron ampliar su interés en el proceso de experimentación, que fue una constante en todo su quehacer artístico.

“En la década de los setenta Dieter Roth tuvo una participación activa en la producción de libros. Experimentó con la poesía concreta, el diseño y los materiales. A él se le considera como el primer artista que se dedica por entero y de tiempo completo a la producción del libro como obra de arte....

---

<sup>63</sup> Empezó a crear el libro para el hijo de su amigo Claus Bremer, dramaturgo y poeta concreto alemán.



En 1976 edita *246 Little Clouds*, un libro totalmente manual en el cual utilizó tinta, papel y materiales de fácil obtención.”<sup>64</sup>

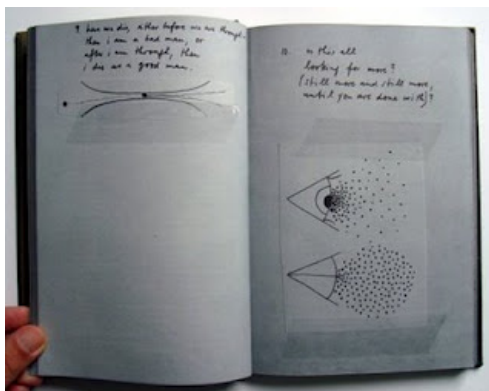


Figura 3.23. Dieter Roth, *246 Little Clouds*, 1968.

Dieter Roth fue también un destacado miembro de Fluxus<sup>65</sup>. Este movimiento, y de un modo particular uno de sus principales fundadores George Maciunas (Kaunas, 1931 – Boston, 1978)<sup>66</sup>, tuvieron una decisiva trascendencia en la divulgación y repercusión del libro de artista. La interdisciplinaridad era una característica que aplicaban a sus obras así como la utilización de materiales baratos, ya fueran de productos industriales de bajo coste o encontrados. Perseguían un acercamiento del arte con la vida cotidiana y buscaban que sus obras estuvieran al alcance de las mayorías, por lo que pretendían que aquellas no entraran en los canales tradicionales de difusión y comercialización. Tuvieron un amplio radio de acción que incluyó Europa, Estados Unidos y Japón. El Fluxus organizado informalmente en 1962, por George Maciunas, se desarrolló durante un largo período de tiempo: desde los años sesenta y setenta, principalmente, pero se prolongó hasta mediados de los años noventa del siglo pasado.

---

<sup>64</sup> José D. Manzano, *op. cit.*, p. 118.

<sup>65</sup> Algunos de los artistas que desarrollaron su obra en el movimiento: Robert Filliou, George Maciunas, John Cage, Dieter Roth, Henry Flynt, Daniel Spoerri, Takako Saito, Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostor, George Brecht, Ben Vautier.

<sup>66</sup> Nacido en Lituania, pero naturalizado estadounidense, fue artista, editor y galerista.



Figura 3.24. George Maciunas y Fluxus, *Flux Year Box 2*, 1966.

*Flux Year Box 2* fue editada y producida por George Maciunas en 1966 y contiene trabajos de varios de los primeros artistas que formaron parte de Fluxus, por lo que es el resultado de un trabajo colectivo. Es considerada una de las piezas más innovadoras y revolucionarias realizadas por el grupo, así como un vestigio clave para entender su trabajo.

También en Europa, otros artistas que se distinguieron en este campo fueron el belga Marcel Broodthaers (Bruselas, 1924 – Colonia, 1976) y el francés Christian Boltanski (París, 1944).

Broodthaers trabajó como librero, fotógrafo y crítico de arte. Primero, desarrolló sus actividades en la poesía y mantuvo, por algún tiempo, una posición cercana a los surrealistas de entonces. Con Magritte sostuvo una relación de amistad por largo plazo. Entró como creador en el mundo de la plástica, en 1964, por la desesperada situación económica en que se encontraba, después de la publicación del último libro de poemas *Pense-Bête* y del que vendió muy poco. Entonces, tenía la convicción de que un artista plástico podía vender con cierta facilidad su obra. Así, eligió algunos de los volúmenes no vendidos, los intervino y transformó. Sobre esta iniciativa escribió Ángela Sánchez:

“tapa con un *collage* de formas geométricas parte del texto de algunos ejemplares de su último libro de poemas, coloca el resto (cincuenta ejemplares) en una peana, los enyesa y los expone en la Galerie Saint-Laurent de Bruselas. A partir de entonces Broodthaers propone a su lector-

espectador mirar el texto en la sala del mismo modo en que lo leería en un libro.”<sup>67</sup>

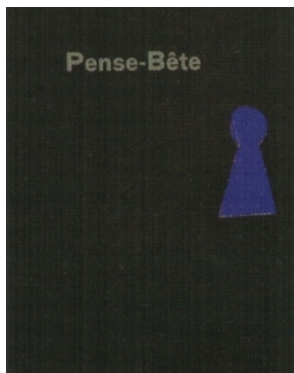


Figura 3.25 y 3.26. Marcel Broodthaers, *Pense-Bête* (libro de poemas), 1963 y *Pense-Bête* (libro objeto), 1964.

Con esta acción Broodthaers transformó un libro de poemas en lo que se denominó libro objeto. A partir de este momento el artista desarrolló proyectos que presentó en las galerías, a la par que editó los textos en múltiples, manuscritos, páginas de instrucciones, bocetos, dibujos, mapas y *collages*, esto es, todo el material que utilizaba en cada proyecto. ¡Finalmente era una manera de exponer sus textos!

En 1973, publicó entre otros libros, *Voyage to the North Sea*, donde utilizó imágenes de una pintura al óleo de un barco y una fotografía de un barco real; con estas dos imágenes jugaba en el libro presentándolas varias veces: ya fuera en tomas cercanas o alejadas. Acercamientos y alejamientos que provocan en el observador diversas sensaciones.

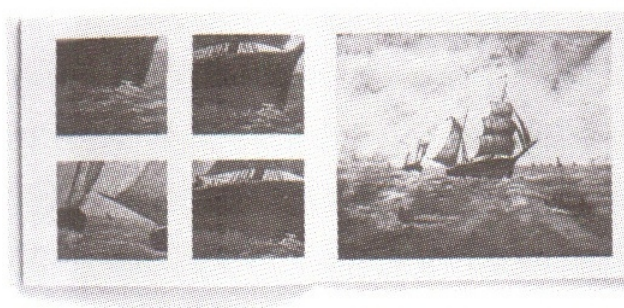


Figura 3.27. Marcel Broodthaers, *Voyage to the North Sea*, 1973.

<sup>67</sup> Ángela Sánchez de V., *La Puesta en escena del libro*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Fonaments 17, 2009, p. 54.

Otro libro, *Reading Lorelei* fue publicado en 1975 y contiene imágenes que son reproducciones cromolitográficas del siglo XIX, que muestran lugares de descanso en el Rin. Fue el corolario de la lectura del poema *Lorelei* de Heinrich Heine.

Pero el autor fue más allá de los libros en sus siguientes exposiciones: *Un jardín de invierno* (1974) era una instalación donde había palmeras, vitrinas con estampas de litografías del siglo XIX, seis ampliaciones fotográficas de ellas y un circuito cerrado de vídeo. Sin embargo, su interés primordial era el texto, del cual partía para montar sus exposiciones. Al hacer una segunda exhibición sobre el mismo tema siempre hacía modificaciones, añadía o quitaba elementos y manejaba los espacios de modo diferente. Se podría comparar con la situación que se da cuando se lleva a cabo una siguiente edición de un libro: se efectúan correcciones o actualizaciones.

“Broodthaers trabaja con la idea de un texto (bajo la forma de un proyecto artístico) e identifica a la exposición con su publicación. Cuando retoma un proyecto en una segunda exposición, actúa como si presentara una segunda edición del material, una relectura que invita a añadir notas al margen. *Un jardín de invierno* presenta cuatro ediciones, su formulación inicial y tres revisiones más.”<sup>68</sup>

Este caso es un ejemplo de la creación ilimitada que permite un libro de artista.

En Francia, fue Boltanski el iniciador del libro de artista con *Recherche et Presentation de tout ce qui reste de mon enfance* realizado en 1969 e impreso por el editor Givaudan en offset. Es un libro que está marcado por la intencionalidad de archivo y memoria, que va más allá de lo explícitamente presentado, como toda la obra del artista.

Otros libros son catálogos donde rescata lo que llama “la pequeña memoria” como por ejemplo, *Liste de suisses morts dans le canton du Valais en 1991*. Realizó una lista de las personas de nacionalidad suiza fallecidas durante ese año, en la región señalada. Justificó su labor diciendo que tenía la sensación

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 61.

que al escribir el nombre de una persona “*le devuelve la vida durante unos instantes.*”<sup>69</sup>



Figura 3.28. Christian Boltanski, *La Réserve des Suisses Morts*, 1991.

En sus libros se encuentran los temas que trata una y otra vez en la demás obra que realiza: la guerra, la muerte, la infancia y la memoria.

Idéntica situación se aplica a la obra de On Kawara (Kariya, 1933). El artista nacido en Japón, pero que vive en Nueva York desde 1965, ha desarrollado toda su obra en el contexto del arte conceptual. Su trabajo está íntimamente relacionado con su vida, a tal grado que en algunas series la obra se manifiesta como un archivo que documenta su día a día. Eso conlleva un acto de férrea disciplina pero ha supuesto muy poca variación en toda la obra.

Los dos libros denominados *One Million Years* (Un millón de años) parecen querer “archivar” el transcurrir y la inmensidad del tiempo. Además, simula adjudicarle una apariencia. Esta obra está formada por dos volúmenes: uno, el que realizó primero, titulado *Past – For all those who have lived and died* (Pasado – Para todos aquellos que vivieron y murieron) contiene una sistemática y metódica relación de los años que inicia en el 998 031 a.C. y se interrumpe en el año 1969, que corresponde a la fecha en que el artista empezó a realizar la obra. Cada página contiene el registro, por medio de números, de quinientos años, que se disponen en diez columnas. Así, el libro está conformado por dos mil páginas.

---

<sup>69</sup> Glòria Moure “Entrevista con Christian Boltanski”, en *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1996.

El otro volumen, con el título *Future – For the last one* (Futuro – Para el último), comienza con el registro a partir del año 1993 y termina en 1001992, esto es, un millón de años más tarde. Mantiene la estructura idéntica al libro anteriormente comentado, o sea, incluye también dos mil páginas.

Se puede decir que en esta obra, On Kawara consigue adjudicar materialidad, apariencia a un concepto tan intangible como el tiempo. Lo alcanza no sólo a través de medios visibles sino también audibles, pues los volúmenes se complementan con material que contiene el registro sonoro correspondiente al enunciado de cada año por medio de una voz femenina y otra masculina, que se van turnando.

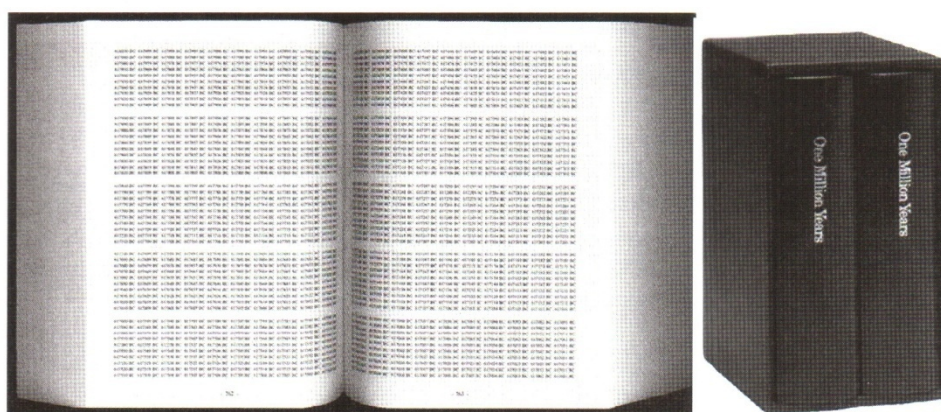


Figura 3.29. On Kawara, *One Million Years – Past* y *One Million Years – Future*.

En la Documenta 11, celebrada en el año 2002, la obra *One Million Years* estuvo presente: en una enorme vitrina se encontraban los volúmenes, encuadernados en cuero, así como las cajas, en cartón negro, que sirven para guardarlos. Igualmente se encontraban dos lectores, una mujer y un hombre, que se alternaban leyendo los años, en voz alta.

Richard Long, sobre cuya obra se reflexionó en el capítulo “Naturaleza y arte contemporáneo” ha creado también libros de artista como parte importante de su obra. Generalmente, tienen una relación directa con los espacios que recorre. Por veces, registra en sus libros descripciones de situaciones y las acciones de las intervenciones que establece en los espacios naturales. Los libros son un soporte muy adecuado donde plasma sus experiencias.



Figura 3.30. Richard Long, *Mountains and waters*, 1992.

Así, en el libro *Planes of vision a straight line of sight trough 360 degrees* (Planos de visión a través de una línea recta con vista de 360 grados) que elaboró en 1983, escribió en cada página, en forma de columnas, lo que veía después de recorrer cada milla de su viaje. El libro fue el resultado de un recorrido que hizo en línea recta, desde la costa atlántica de Inglaterra hasta la costa de la Mancha. El pequeño volumen, solamente con texto y sin fotografías, constó de una edición de mil ejemplares. Otro ejemplo es el libro editado en 1992 y que tituló *Mountains and waters* (Montañas y aguas), el cual contiene un registro fotográfico de los espacios por los que caminó.

Igualmente David Nash, ya abordado en el capítulo “Naturaleza y arte contemporáneo”, ha realizado libros de artista. *Wooden Boulder* es el título de uno de ellos. Está conformado por una caja con dimensiones de 30 x 21 x 3 cm que contiene un libro de diez páginas con un texto explicativo, dos dípticos con dibujos que muestran el itinerario de la pieza escultórica, un tríptico con fotografías, nueve láminas de dibujos y un DVD de doce minutos de duración que permite ver la obra en un contexto en relación a la naturaleza. Fue diseñado conjuntamente por David Nash y John Schmid y editado en Wabern, Suiza, por Benteli en 2008. Se hizo una tirada de 350 ejemplares, estando cada uno numerado y firmado por el artista.

Este libro de artista relata y muestra la historia del trayecto que efectuó una enorme escultura poliédrica que, en 1987, David Nash realizó a partir del tronco de un imponente roble de más de doscientos años, perteneciente a una arbolada cerca del Valle de Dfestiniog, en el norte de Gales y que había caído. Nash lanzó a un arroyo cercano la escultura, que a pesar de sus dimensiones, logró navegar durante veinticinco años por el lecho del río hasta llegar al mar.

El artista fue registrando durante ese tiempo, el avance que se iba dando y el deterioro de la escultura, por medio de fotografías, vídeos y dibujos. La “esfera”, dañada pero todavía imponente, fue vista por última vez junto a un banco de arena en Ynys Gifton, en junio de 2003.

Este libro de artista registra los cambios a que fue sometida la pieza escultórica y los nuevos aspectos que se produjeron a través de un accidentado viaje temporal.

Como hemos visto en este capítulo, el libro, ese ‘*objeto entre los objetos*’, como lo llamó Jorge Luis Borges, puede asumir las formas más diversas y presentar los temas más heterogéneos al grado de permitir una asociación perfecta con el arte y ser capaz de transformarse, también él, en una obra de arte.

### 3.13.3. El libro-caja

En la *Biblioteca del Bosque* el elemento básico es el libro-caja y la naturaleza el tema esencial de la obra. Por medio de fotografías, gráfica, collages o bocetos la podemos advertir, pero la naturaleza está igualmente presente de una forma real, en la caja que es parte integral de cada uno de los libros. Se puede apreciar en la Figura 3.31. el libro nº 683 titulado *Hiedra pasión*. Como en este

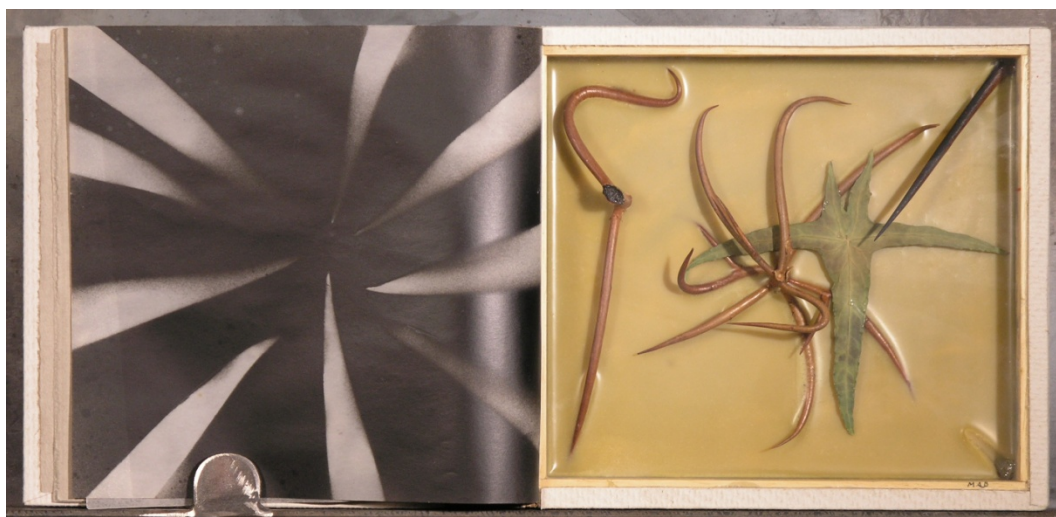


Figura 3.31. Miguel Ángel Blanco, Libro nº 683, *Hiedra pasión*, 2010.



volumen, todos los demás libros que conforman la *Biblioteca del Bosque* están constituidos por un número variable de hojas, que pueden ser de diferentes materiales, y por la caja, que está adherida a la contraportada. En este caso, hay seis hojas que son de papel verjurado y vegetal sobre las que se estamparon auras de espinas y lirios. Mientras, en la caja se encuentran espinas gigantes de acacia de tres espinas y una hoja de hiedra, sobre resina y cera.

Cada uno de los libros-caja está encuadernado y tiene un estuche de madera realizado por el artista. Asimismo, en la primera página de cada libro-caja se encuentra el número del libro correspondiente, el título de la obra, la fecha de realización y otros datos que se describen en el capítulo “La *Biblioteca del Bosque*”.

En los ejemplares que constituyen la *Biblioteca del Bosque* los dos componentes que los integran, el libro y la caja, son elementos que, después de haber tenido un desarrollo propio, afloran en el arte contemporáneo como medios idóneos para la creación artística. En su evolución, no sólo han sido un soporte para el arte sino que se han convertido también en arte. Lo hemos abordado en este capítulo con respeto al libro.

Durante el siglo XX, la caja fue utilizada por varios artistas, de diferentes modos. Joseph Cornell fue uno de ellos, si bien los resultados son muy diferentes a los de Miguel Ángel Blanco. En las cajas de Cornell la temática es esencialmente urbana y se pueden agrupar en varias series. Sobresalen una sobre hoteles y otra sobre aves, que llamó *Aviario* y explora el simbolismo de las aves y las jaulas. Igualmente, hay una serie que dedicó a Emily Dickinson. En esas cajas disponía fotografías y objetos o fragmentos de ellos que conseguía en diversas tiendas evocando temas cotidianos y nostálgicos. Los elementos eran dispuestos en la caja utilizando la técnica surrealista de yuxtaposición azarosa, pudiéndose apreciar a través del vidrio que constituye la pared frontal.

Son diversos los objetivos que se proponen los diferentes artistas al utilizar la caja como parte la obra, pero es un hecho que ella está presente en el arte contemporáneo.

En el caso de Miguel Ángel el 'libro' y la caja se complementan de modo extraordinario para constituir un nuevo objeto: el libro-caja.

A través de los varios ejemplos que hemos señalado podemos concluir que los libros de artista tienen una infinita trayectoria, pues al ser un soporte que permite una libertad total, es ideal para la experimentación e investigación en el ámbito del arte. Libros y arte, cuando se enlazan, crean una perfecta simbiosis.

*“Un libro es un cerebro que habla;  
cerrado, un amigo que espera;  
olvidado, un alma que perdona;  
destruido, un corazón que llora...”*

*Proverbio hindú*

## **CAPÍTULO 4**

## 4. La *Biblioteca del Bosque*



Figura 4.1. *Biblioteca del Bosque* (parte), 2009.

*Si junto a la Biblioteca tienes un jardín, ya no te falta nada.*

Cicerón

#### 4.1. ¿Qué es la *Biblioteca del Bosque*?

La *Biblioteca del Bosque* es una obra múltiple creada por Miguel Ángel Blanco. Es un excepcional poema que además de los sentires y pensares del artista alberga fragmentos no sólo del bosque que le dio inicio, sino de diversos sistemas de la naturaleza. Cobija sueños y experiencias resultantes del caminar del autor en el entorno natural. Es una balada que nos permite una lectura prodigiosa de la naturaleza a través de los sentidos; no sólo de lo visual, sino también de lo táctil, lo sonoro y lo olfativo.

Es el resultado de un gran proyecto artístico y vital para Miguel Ángel. Nació en diciembre de 1985 y sigue desarrollándose; en este sentido, es como cualquier biblioteca, un organismo en crecimiento. Por decisión de su autor no está insertado en el ámbito comercial del arte. Lo que busca el artista con la obra lo describió en un texto del catálogo de la exposición titulada *Biblioteca del Bosque* que se llevó a cabo en 1996, en la Biblioteca Nacional:

“Tal vez, el fin de la obra sea entender el lenguaje secreto del cosmos, crear un gran misterio partiendo de una hebra de helecho o una gota de resina. Ser eco de lo efímero.”<sup>1</sup>

Actualmente, la *Biblioteca del Bosque* está conformada por más de 1110 libros –a finales de diciembre de 2010, a veinticinco años de su origen, se contaban

---

<sup>1</sup> Miguel Ángel Blanco, catálogo de la exposición *Biblioteca del Bosque*, en el Museo del Libro, Madrid, Biblioteca Nacional, 1996, p. 7.

1101—, que protegidos en sus respectivos estuches se encuentran colocados en estanterías en el estudio de Miguel Ángel ubicado en Pinar del



Figura 4.2. Parte de la *Biblioteca del Bosque* en el taller de Cercedilla, hacia 1990.

Rey, en la ciudad de Madrid.<sup>2</sup> En su comienzo la biblioteca fue creciendo en el taller del artista, en Cercedilla, y desde marzo de 2003 ya se encuentra en el estudio de Pinar del Rey.

La *Biblioteca del Bosque* es una biblioteca especial pues ella permite al ser humano un acercamiento con su propia esencia. En el complejo mundo contemporáneo, de las grandes ciudades, el organiza sus relaciones humanas en función de su utilidad, pero, sigue teniendo la necesidad de mantener con la naturaleza relaciones sensibles. En este ámbito, la *Biblioteca del Bosque* tiene un notable valor.

En esta obra, cada libro es único y fue creado con libertad. No hay límites, máximos o mínimos, en cuanto a número de páginas, materiales, técnicas o elementos de la naturaleza, siempre que éstos quepan en la caja. Cada libro permite una 'lectura' libre, no siendo necesario que ésta se dé linealmente. Su alfabeto es parte de los lenguajes de la naturaleza, de los códigos poéticos de sus elementos.

---

<sup>2</sup> Algunos libros, muy pocos, no se encuentran en el estudio del artista. En el capítulo "Catálogo de la *Biblioteca del Bosque* se indica cuales.

#### 4.2. El origen de la *Biblioteca del Bosque*

Cuenta Miguel Ángel Blanco que los libros-caja nacen a partir de un incidente: a finales de 1985, al realizar uno de sus largos paseos por la Sierra del Guadarrama escuchó el graznido de tres cuervos y que al seguirlos lo “guían” hasta unas cajas de madera. Es ahí y entonces, que descubre su nueva forma de expresión: el libro-caja.

Aquí, el cuervo tuvo una función positiva, situación que no se daba, generalmente, en la simbología y la mitología clásica, donde este animal era definido negativamente, a pesar de ser apreciado por su inteligencia. La apreciación negativa se debía a su impertinente indiscreción, razón por la cual la diosa Atenea lo rechazó y eligió la lechuza en su lugar.

Desde hacía tres años, el artista venía realizando, con asiduidad, cuadernillos de bocetos donde escribía y dibujaba. A partir de ese momento imaginó agregar una pequeña caja a las páginas de aquellos y que sirviera como contenedor de los elementos del bosque que seleccionaba en sus caminatas. Comentó el artista en entrevista realizada en noviembre de 2010:

“Realmente empecé primero haciendo cuadernos por mi interés por el papel y el mundo del dibujo y luego se ampliaron con la caja. Mi relación con la naturaleza salvaje implicó la caja.”

El primer libro-caja fue realizado a finales de diciembre de 1985 con un total de dieciocho páginas de papel estraza, vegetal y parafinado que contienen dibujos y anotaciones; la caja encierra tres pequeñas ramas de pino silvestre –que en la ficha técnica, Miguel Ángel informa, son del Valle de la Fuenfría–, damas



Figura 4.3. Portada y páginas del libro-caja nº 1, *Deshielo*, 1985.



Figura 4.4. Páginas y caja de *Deshielo*.

chinas –negra y blanca– y tinta de agalla de nogal. Se titula *Deshielo*. (Figuras 4.3. y 4.4.). Durante el año siguiente, 1986, realizó ciento dos libros.

Fue el principio de una obra que lleva en construcción más de veinticinco años y que el artista sigue creando con tanto o más entusiasmo y dedicación que entonces. Palabras de Miguel Ángel Blanco:

“Hay una evolución a lo largo de los veinticinco años de trabajo en la *Biblioteca del Bosque* pero el vehículo original se mantiene: el libro-caja.

A través del tiempo, la experiencia, el conocimiento, el desarrollo como artista vas incorporando tu mirada, la selección. Efectivamente, sí hay progreso y sobretodo también se nota mucho en el tipo de papeles, y las técnicas que he ido incorporando para ilustrar estos papeles. Me han interesado los papeles porque es la madera transformada...”<sup>3</sup>

Más adelante agregó con satisfacción y confianza:

Me da felicidad, estoy orgulloso pues me doy cuenta que han pasado estos años con una obra que ha sido marginal, desde un principio, rara, extraña y que ahora ya tiene un reconocimiento cada vez mayor. Y ha permitido desarrollarme como persona y como artista.”<sup>4</sup>

El artista reconoce que la naturaleza, además de ser el espacio primigenio para la creación de su obra, le ha concedido los materiales con los cuales la elabora y le ha proporcionado un crecimiento como individuo.

---

<sup>3</sup> Palabras de Miguel Ángel Blanco en entrevista concedida el 27 de noviembre de 2010.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



### 4.3. El libro-caja

Como es comprensible, la *Biblioteca del Bosque* ha tenido una evolución, sin embargo, la unidad básica sigue siendo la misma: el libro-caja. En él, el artista relata la vida de la naturaleza en episodios que desvelan como ella se recrea, se reinventa constantemente. Es el caso de libros que hacen referencia a los temporales de viento y nieve o a la devastación que provocan los incendios; en estos volúmenes esa situación es muy notoria.

Cada volumen alberga en sus páginas, de forma gráfica y pictórica, la naturaleza misma y la caja es el refugio donde se hospedan los más diversos elementos naturales.<sup>5</sup> Si bien el artista se encarga de señalar, en muchos casos, el nombre científico de los elementos que encuadra, el libro-caja no tiene una finalidad taxonómica, sino emocional.

El libro-caja está constituido por hojas de papeles de fibras de diferentes materiales que involucran la presencia de diversas texturas y colores que, sólo por sí, enriquecen la obra. Con las mismas medidas de largo y ancho de las hojas, hace parte de cada volumen una caja de madera, con una altura variable, dependiendo de los elementos que contiene, y que se dispone debajo de aquellas. Este conjunto, de hojas y caja, está unido en el lomo, que se



Figura 4.5. Libro-caja nº 1000 *Trombosis*, 2006.

---

<sup>5</sup> Son contados los libros que incluyen hojas de acetato. En la tabla de catalogación se especifica que libros-caja las contienen.

extiende a la portada y contraportada. Ambas son de cartón y están forradas de telas o papeles como podemos observar en la Figura 4.5.

La primera hoja de cada ejemplar contiene la ficha técnica de la obra escrita a mano por el artista con tinta china negra. Hay un número muy limitado de libros que, al ser sus hojas negras, las letras son realizadas con tinta blanca. Como advertimos en la Figura 4.6. hay un orden en la elaboración de la misma. Así, primero reconocemos el número del libro-caja correspondiente, seguido por la fecha en que se terminó de realizar, el título de la obra, los materiales que contiene la caja, señalando en varios casos el nombre científico de los mismos, su lugar de procedencia y las medidas especificadas en milímetros del volumen cerrado; la estampación de un sello con las letras iniciales del nombre del artista –MAB– es el punto final de la página.

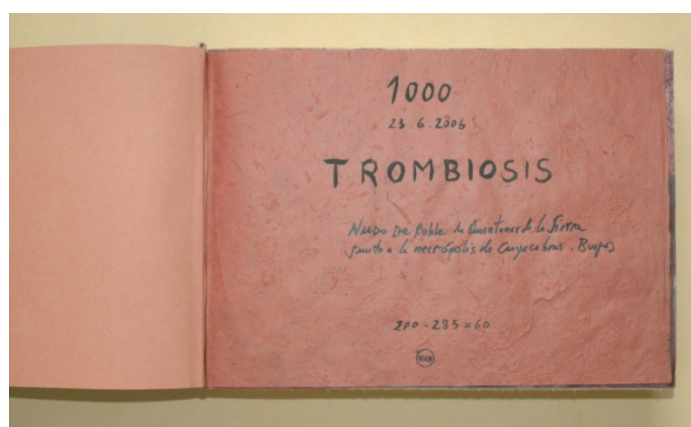


Figura 4.6. La página de identificación del libro.

Cada libro-caja tiene un número particular de hojas que pueden ser del mismo material, o de fibras de elementos distintos, y en las que Blanco trabaja con diversas técnicas dependiendo de los objetivos que se propone. Encontramos en ellas distintos procedimientos de gráfica, pintura, frottage, aplicaciones de resina, perforaciones, collage, fotografías estampadas, u otros. También podemos apreciar huellas del agua, del fuego o de los árboles que Miguel Ángel tanto admira.

Al ser de distintos materiales las hojas de un mismo libro-caja presentan cualidades plásticas diferentes, tanto en lo que se refiere a color como a textura; asimismo, es frecuente que en ellas el artista trabaje diversas técnicas, lo que en conjunto enriquece de forma exponencial las obras.

Cada una de las cajas está realizada en madera de pino excepto por su lado superior, donde se encuentra un vidrio que sella el espacio y que nos permite contemplar los elementos que encierra. Elementos, que Blanco previamente recolectó de la naturaleza.

La caja, aunque tridimensional, se revela como la última hoja del libro. A su lado, se encuentra la última página, trabajada con una o varias técnicas, y que es la resultante de una secuencia de imágenes que empieza en las primeras páginas del libro-caja; esto es, al voltear la última hoja de un libro-caja percibimos dos imágenes: una, la imagen a nuestra izquierda, la de la última página y otra, a nuestra derecha, nos llega de una caja, como de un cuadro se tratara, enmarcado por una moldura. Este espacio de composición y misterios está sellado por un vidrio, que nos permite admirar ese rincón mágico. La transparencia del vidrio permite que, en cada ejemplar, se establezca un diálogo entre lo que sucede en las hojas y los elementos presentes en la caja. Así, Miguel Ángel propicia y genera una sinergia entre el arte y la naturaleza.



Figura 4.7. Libro-caja nº 874 *Líquenes geográficos atravesados por buitres*, 2003.

En ese coloquio participan los más variados elementos con predominancia de los de origen vegetal, pero donde están presentes también los del reino animal y mineral como podemos ver en la Figura 4.7. En este libro, en la caja están presentes: laja de pizarra con líquenes de La Arrosa, del Valle de Alcudia, plumas de buitre común, flores de musgo, parafina y grafito.

El libro-caja, que es memoria de la naturaleza, tiene como soporte la esencia misma de la naturaleza: sus hojas de diferentes fibras derivan de la inmanencia

de lo vegetal así como la madera de la caja; igualmente el vidrio procede de ella.

El cristal tiene aquí, en la caja, una labor de protección, circunstancia contraria a la que pueda pasar al encontrarse en la naturaleza, donde al calentarse, por la acción de los rayos solares, puede desencadenar incendios; ahí, se vuelve en un potencial depredador de la vida.

A propósito de la madera y el vidrio, dos elementos que siempre han fascinado por sus cualidades, anotaba Jean Baudrillard:

“La madera, que es tan solicitada hoy por nostalgia afectiva, puesto que saca su sustancia de la tierra, puesto que vive, respira, “trabaja”. Tiene su calor latente, no sólo refleja, como el vidrio, arde por dentro; guarda el tiempo en sus fibras, es el continente ideal, puesto que todo contenido es algo que queremos sustraer al tiempo.”<sup>6</sup>

Y continúa:

“el vidrio no evoluciona con el tiempo en función del contenido (como la madera o el metal) y no esconde para nada este contenido. Resuelve inmediatamente toda confusión y no es conductor del calor. En el fondo, no es un recipiente, es un aislante”.<sup>7</sup>

El vidrio y la madera, dos elementos frágiles y delicados, se unen en la caja de cada ejemplar de la *Biblioteca del Bosque* y se complementan. Tienen la función de aislar, proteger, reunir y exponer. Establecen, junto con las páginas un objeto misterioso, una creación singular.

Las páginas y la caja están encuadradas como si de un libro común se tratara; con una cubierta de pasta dura, forrada de tela o papel –de diferentes colores y texturas, de distintas procedencias– que va variando en cada obra y que responde a los intereses del artista, de acuerdo a su contenido temático. Esto conlleva a que los libros-caja de la *Biblioteca del Bosque* presentan en su

---

<sup>6</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1997 (15ª edición), p. 39.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 44.

exterior colores y texturas múltiples (Figura 4.8.) que imprime a la obra, en su conjunto, una nutrida apariencia visual.



Figura 4.8. Parte de la *Biblioteca del Bosque*.

Cada libro tiene su propio estuche hecho en contrachapado de pino, el cual Miguel Ángel particulariza con una marca realizada en pirograbado con el número correspondiente al volumen, pues cada ejemplar está numerado por orden cronológico (Figura 4.9.). Este envoltorio es, finalmente, otra caja – también de pino–, que protege la obra y por ende la naturaleza, por ser parte fundamental de ella. Miguel Ángel, que se identifica con los pinos, es el creador y el guardián de la *Biblioteca del Bosque*.



Figura 4.9. Cada libro-caja está protegido en un estuche.

En la *Biblioteca del Bosque*, los libros-caja son de muy variadas dimensiones atendiendo ello a los objetivos particulares que el artista establece para cada obra. Igualmente, son muy dispares con respecto al peso que presenta cada uno, dependiendo de los materiales que contiene. Algunos pesan pocos gramos mientras otros pueden pesar varios kilos. Así, el libro más pequeño es el n° 702 *Tai-Shan (Monte de la Paz)* y mide 87 x 89 x 22 mm; mientras, el mayor y más pesado corresponde al libro n° 892 *Lavas lancerotensis* cuyas medidas son 400 x 600 x 63 mm.

Los libros-caja aunque no llevan un riguroso orden en las estanterías donde se encuentran acomodados, están lo más cercano posible a sus antecesores o sucesores. Se da esta circunstancia debido a los formatos y los pesos de los mismos. En consecuencia, los más pesados se localizan en las repisas inferiores y los más pequeños y ligeros en las repisas más elevadas. Las repisas son de contrachapado de pino y están montadas en estructuras de hierro.

Los libros de la *Biblioteca del Bosque* no se descifran de la forma acostumbrada, pues su lectura se descubre en el campo estético.

#### **4.4. Los procedimientos para la realización de libros-caja**

Miguel Ángel, para la construcción de la *Biblioteca del Bosque*, realiza múltiples actividades que implican trabajar en dos esferas distintas: primero, varias acciones se dan en el entorno natural y posteriormente, otras tienen lugar en su estudio.

##### **4.4.1. En el entorno natural**

La vivencia en el bosque, o en cualquiera de los sistemas naturales, es para Blanco de primordial importancia para la elaboración de toda su obra y muy especialmente para la *Biblioteca del Bosque*.

Las largas caminatas que realizó, los primeros años en la Sierra de Guadarrama, cerca de Cercedilla, lugar donde se encuentra su estudio, y posteriormente en territorios lejanos, como playas, desiertos, en la Selva Lacandona, o sobre las rocas volcánicas en la isla de Lanzarote, le han permitido tener un acercamiento directo con la naturaleza, observarla, vivirla. Todas estas circunstancias se traducen en sentires y pensares, que se ven reflejados en sus libros.

El acto de caminar es parte de la metodología que utiliza el artista para elaborar toda su obra, pero muy especialmente la *Biblioteca del Bosque*. Al caminar, el artista establece una relación íntima con la naturaleza.

Caminar para seleccionar pequeños elementos en la naturaleza que se revelan mágicos, místicos, para nuestro artista es una tarea placentera, que disfruta y que resulta de vital importancia tanto para la persona como para el artista.



Figura 4.10. Miguel Ángel trabajando en el entorno natural. Granada, septiembre de 2009.

Percibir y envolverse en los misterios de la naturaleza son acciones que le permiten concebir ideas que va a desarrollar en las páginas de su fantástica y soberbia biblioteca.

Al desplazarse por el territorio, Miguel Ángel emprende un reconocimiento del terreno y entabla un 'diálogo' con los elementos que en él se encuentran. Esta situación le permite entender y apropiarse de la esencia de la naturaleza para crear su obra posteriormente. Cuando emprende los viajes tiene objetivos bien determinados, sabe lo que busca, que elementos o situaciones quiere observar o captar. Así sucedió cuando se desplazó al Bosque de Bialowieza, en Polonia, o al Bosque Petrificado en Estados Unidos de América. Sin embargo, los itinerarios que realiza también le permiten percibir y adueñarse de circunstancias o elementos que no buscaba. El caminar por la naturaleza es comparable a una travesía interior, a la búsqueda del yo a la vez que una fuga permanente.

Caminar por la naturaleza es sinónimo de descubrir y descubrirse, de conocer y conocerse, de experimentar nuevas sensaciones y, al mismo tiempo, de apropiarse de elementos encontrados e incluso de los lugares transitados.

Durante su transitar en el entorno natural el artista no cambia el paisaje, como lo hacen mínimamente, algunas veces, Richard Long al realizar las líneas rectas o los círculos con piedras, o Goldsworthy al disponer de determinado modo hojas caídas o ramas de árboles. Miguel Ángel recoge ramas caídas, acículas de los pinos, piñas que encuentra en el suelo, pedazos de corteza de árboles, arena, semillas, u otros elementos en que es pródiga la naturaleza. Paralelamente, realiza fotografías, bocetos o anotaciones de aspectos que le interesan en cuadernillos de viaje para seguir trabajando en su taller posteriormente.

Todas estas acciones tienen un carácter, más o menos ritual, como explicó el artista en la entrevista:

“En el caminar se da la colaboración con las fuerzas de la naturaleza. El recolectar determinados elementos durante el caminar tiene que ver más con intentar encontrar las energías emergentes, que no se aprecian a primera vista, pero que sí contiene la naturaleza. Lógicamente, contiene una plasticidad por su forma, colores pero también es por la procedencia. Por ejemplo, si estoy junto a un árbol que es un ejemplar especial, un fragmento de su corteza no es puramente estético; es un material sagrado.



Y las cajas las hago en el estudio de Cercedilla. Las dejo a la intemperie para que se carguen con las fuerzas del sol, de la luna, de las estrellas”<sup>8</sup>

El transitar por lugares tan diferentes como un bosque, un desierto, la selva o la orilla del mar agudizan los sentidos y llevan a percibir múltiples sensaciones, unas más complejas y otras más sencillas, pero siempre heterogéneas y enriquecedoras.

#### 4.4.2. En el taller

Ya en el taller, con ideas, fragmentos de la naturaleza y diversos materiales, como pueden ser fotografías o dibujos realizados *in situ*, elabora unos bocetos que tienen como desenlace llegar a dos destinos: tanto a las hojas de diferentes papeles, que, en algunos casos pueden ser fabricadas por el propio artista, como a las cajas de los libros.

Al visitar el estudio del artista podemos comprobar la intensa labor que supone la realización de la obra. Ahí podemos verificar grandes cantidades de los más diversos elementos vegetales, animales y minerales que están acomodados y algunos ya minuciosamente catalogados<sup>9</sup>; entre tanto, otros se encuentran en espera de ser archivados mientras Miguel Ángel investiga su clasificación. Es que el artista antes de utilizar un elemento natural investiga sobre su historia, su procedencia, su familia, el nombre científico que tiene, los posibles nombres por los cuales es conocido en diferentes regiones, en que es utilizado comúnmente, sus particulares leyendas, o sea, en la elaboración de la *Biblioteca del Bosque* hay todo un ritual que anima el proceso creativo. Es en este espacio que el artista escoge los componentes que irán a hacer parte de la obra, toma decisiones, procesa los materiales, es decir crea de un modo palpable la obra.

---

<sup>8</sup> Entrevista realizada el 27 de noviembre de 2010.

<sup>9</sup> Sin duda los más abundantes son los de origen vegetal y les siguen los de procedencia mineral.



Figura 4.11. Elementos naturales en el estudio de Pinar del Rey para su clasificación.

En el taller encontramos también una extensa bibliografía sobre la naturaleza, un amplio número de libros referentes a fitología, biología, o mineralogía. En este lugar el artista atesora una pequeña, pero exclusiva y original, colección de minerales que ha reunido a través de los años. Es importante también la serie de xilópalos que reúne; estos le son particularmente entrañables por su contenido: la madera y el tiempo. O dicho de otro modo, la madera –la esencia de los árboles– petrificada, inalterada, conteniendo el tiempo desde hace millones de años. Igualmente, guarda su extenso repertorio de sellos de acículas que se cuentan por decenas. Además, se suman a estos conjuntos una extensa agrupación de pequeñas maquetas que corresponden a bocetos de proyectos escultóricos. A la par, en el estudio hay una enorme cantidad de elementos naturales como arenas y tierras de diversas regiones, partes de elementos vegetales y animales de diferentes latitudes que esperan, pacientemente, su traslado al mágico mundo de la *Biblioteca del Bosque*.

#### 4.5. Los materiales

Miguel Ángel siempre ha tenido un excepcional interés por trabajar con diversos tipos de papel. Además de las texturas múltiples que ofrecen, que por sí solos enriquecen la obra, también proporcionan diferentes resultados al aplicar las distintas técnicas y materiales. Pero, sobre todo, el papel es la inmanencia de lo vegetal, es lo arbóreo transformado por la mano del hombre. Igualmente, para la elaboración del papel son necesarios otros elementos

naturales como el agua y el aire, que cuanto más puros son, mejores serán los papeles. Todas estas situaciones tienen un valor especial para Blanco. De tal manera, un trozo de papel contiene las sustancias primordiales de la planta de donde es originario, emanando sus propiedades. Es el caso del papel 'gampi', papel resistente, de gran durabilidad, con superficie lustrosa, cuya fibra es considerada preciosa por la dificultad en cultivarla y la presencia tóxica de su savia que le permite ser bastante resistente a los insectos. Con él, Blanco viene trabajando desde algún tiempo atrás.

El autor ha utilizado tanto papeles tradicionales, de uso más común, y que son de fácil acceso en comercios de materiales para artistas, como otros de difícil obtención, por ser de fibras propias de determinadas regiones y que, por lo general, son realizados a mano.

En el primer caso son ejemplos los papeles verjurado, pergamino, de croquis, vegetal, de estraza, para acuarela, para grabado, reciclados.

En el segundo grupo están los papeles que podemos llamar "exóticos" y que generalmente son realizados de una forma artesanal. Es el caso del papel japonés que dependiendo del tipo de arbusto utilizado en el proceso de fabricación se obtienen el llamado de 'kozo', 'gampi' y 'mitsumata'. Algunos se consiguen en latitudes distantes. En ellos se percibe de un modo muy notorio la presencia de lo vegetal, de las fibras. Incluimos aquí los que son realizados con fibras de amate, de pochote, de papiro, de abacá, de ixtle, de morera, de lino, de esparto, de yute, de banano, de bambú, de té, de arroz, o de caña de azúcar; estarían aquí también hojas de corcho, de trapo de algodón. En los papeles de la segunda agrupación por veces se incorporan otros elementos como son semillas de diente de león, piel de cebolla, hebras de musgo o cáscara de huevo, los cuales generan nuevas texturas, grosores y colores. Todos estos papeles están presentes en la *Biblioteca del Bosque*, ya sea con mayor o menor asiduidad. En algunos libros, muy pocos, Miguel Ángel ha incorporado hojas de acetato de vinilo.

Sobre una enorme heterogeneidad de soportes ha aplicado a lo largo de los años una gran multiplicidad de técnicas que van desde el dibujo a la fotografía, pasando por la pintura, el grabado, el collage, el frottage o la realización de

troquelados, sutiles marcas que realiza con agua u otros líquidos, pero también con el fuego.

Sin embargo, los aportes del mundo vegetal no se limitan a la confección de los ‘soportes’ de los libros-caja –páginas, cajas, estuches, repisas–, sino que son parte fundamental de las composiciones que Blanco plasma tanto en sus páginas como en las cajas. En estos “baúles” que resguardan los secretos de la naturaleza, podemos encontrar secciones de raíces, troncos, corteza, ramas de árboles, hojas, flores, semillas o resinas.

Hay que destacar que los pinos son los árboles que mayor presencia tienen en la *Biblioteca del Bosque*. Éstos tienen para Miguel Ángel un valor especial, pues fue en los pinares de Valsaín que Blanco tuvo durante bastante tiempo un contacto directo con la naturaleza y fue el espacio que, en un principio, le proporcionó los materiales con los que empezó a crear su obra. Sin embargo, no sólo su madera está presente. Así, varias decenas de sellos de acículas realizó el artista que estampó en innumerables hojas de la biblioteca y en no

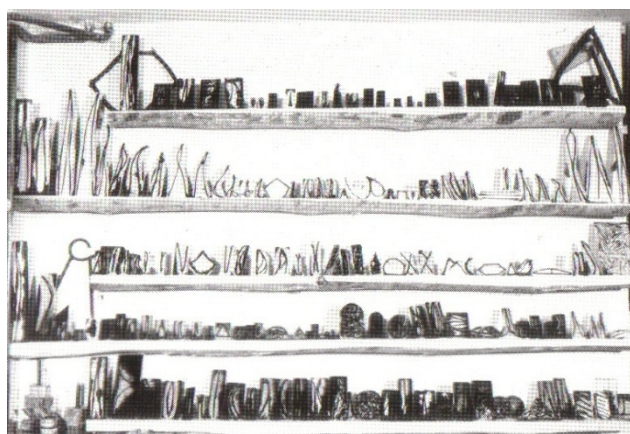


Figura 4.12. Estanterías con sellos de acículas.

menos obras sueltas. En la Figura 4.12. podemos apreciar en las estanterías algunos de los sellos.

Igualmente las piñas o sus escamas van a formar parte de los microuniversos contenidos en las cajas.

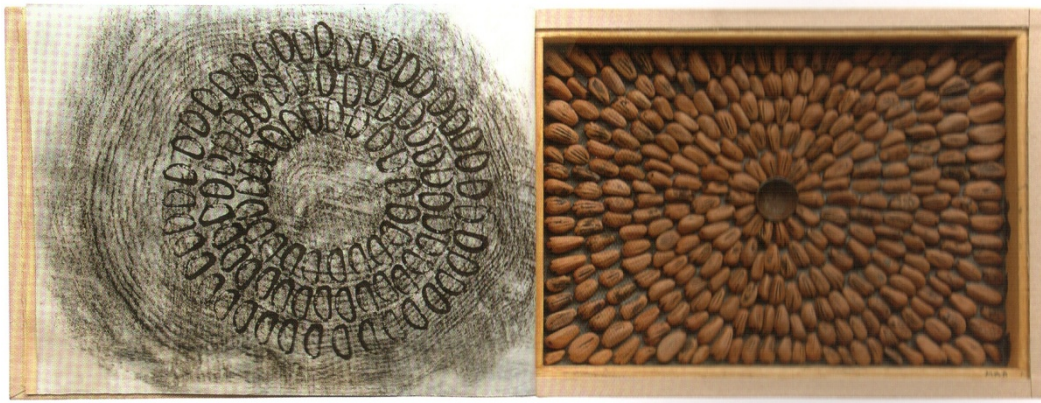


Figura 4.13. Libro-caja nº 790 *La salvación de Pinar del Rey I*, 2000.

Incluso los piñones de los libros-caja llegan a hablar en escenarios tan disímbolos como el senado español (Figura 4.13.). Y hasta la resina de los pinos va a estar presente ya sea como elemento primordial de la estructura espacial, como podemos observar en la Figura 4.14., donde la composición de la caja está conformada por la presencia de tres franjas de resinas de pino pinaster, de pino ellioti y de guayacol o como “fondo” y elemento

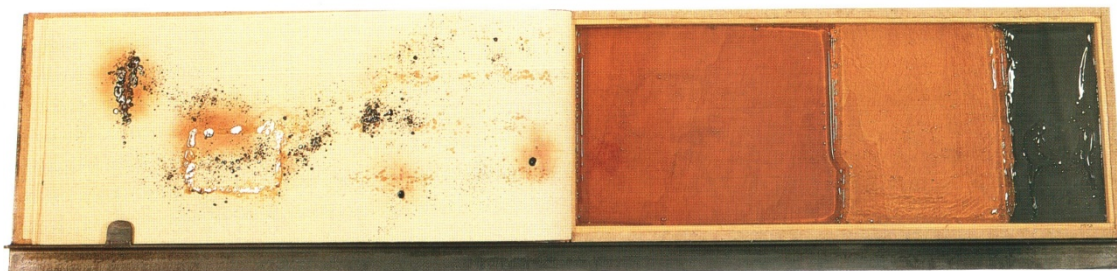


Figura 4.14. Libro-caja nº 544 *Las savias*, 1993.

aglutinador y de conservación de otros elementos que están presentes en la caja, lo cual podemos apreciar en la Figura 2.27. Igualmente tiene presencia en las páginas de los libros creando manchas, colores y texturas. Asimismo, están presentes en algunas cajas polen y serrín de diferentes pinos.

El llamado *Pino de las Tres Cruces* que se encontraba en el Valle de Cuelgamuros, en la Sierra del Guadarrama, fue tema y punto de partida para la creación de una serie de volúmenes de la *Biblioteca del Bosque*.



Figura 4.15. El *Pino de las Tres Cruces* antes de su derribo, 1991.

Pero además, muchos otros árboles están presentes en esta obra: el magnífico olmo tan característico de la Península Ibérica, la no menos emblemática y hermosa encina, el majestuoso roble, el solemne ciprés, el esplendoroso plátano, el sabino, o la milenaria secuoya.

Si bien, dentro del mundo vegetal los árboles tienen un lugar privilegiado, en esta biblioteca están también presentes muchos arbustos, plantas y flores. Asimismo, no faltan el musgo, los líquenes y gran variedad de algas de diversas regiones.

A pesar de que se encuentran en menor cantidad, tampoco faltan elementos de naturaleza animal como huesos, plumas, caparzones, pequeñas conchas, garras, dientes u algún trozo de piel.

Y no podrían faltar elementos del ámbito mineral, la naturaleza inorgánica que por veces se presenta en forma de hermosos cristales, pequeñas piedras de río o esponjosas rocas volcánicas; concurren también arenas y tierras de diferentes colores, de distintas procedencias, tanto cercanas como lejanas y hasta fulguritas.

Los libros-caja de la *Biblioteca del Bosque* están colmados de la fuerza vital, de la magia y la seducción de la naturaleza.

#### 4.6. Los contenidos

Son numerosas las temáticas, las historias secretas de la naturaleza, que reúne la *Biblioteca de Bosque*. Cada libro-caja encierra una memoria y nos relata un cuento particular de los parajes donde Miguel Ángel recogió los elementos que en él se encuentran, o nos muestra una situación concreta de los elementos que contiene. Al mismo tiempo, nos invita a conocer circunstancias, a imaginar situaciones y a admirar y maravillarnos con la naturaleza.

Desde la belleza de una flor a los fenómenos naturales más violentos, algunos de los cuales nuestro artista presencié, cómo fueron las fuertes nevadas y vendavales que derrumbaron árboles centenarios en el invierno de 1996, en la sierra del Guadarrama, a otros dramáticos que tuvieron el sello de la mano humana como incendios provocados, o la quietud en lo profundo de un bosque, están registrados en la portentosa biblioteca, que en su conjunto, invoca los misterios de la naturaleza como generadora de una poética que provoca una emoción en quien los contempla.

Los árboles son considerados por Blanco seres maravillosos y como tal, los admira y venera, por lo que su presencia en el conjunto de la biblioteca es muy relevante. De todos ellos, destacan los pinos, a través de los cuales nos llegan múltiples y trascendentales historias.

Es el caso de la serie que el artista desarrolló durante 1991<sup>10</sup> con motivo de la caída, a causa de una fuerte tormenta, del llamado *Pino de las Tres Cruces*. Era un pino laricio<sup>11</sup> que se encontraba en el Valle de Cuelgamuros, señalaba el límite de los municipios de Guadarrama, Peguerinos y El Escorial; había sido, durante siglos, referencia para los caminantes de la sierra del Guadarrama. En 2006, Miguel Ángel escribió en el catálogo de la exposición *Árbol caído* en el apartado que tituló *Testigos de la historia*:

---

<sup>10</sup> Durante 1991, Blanco realizó veinticinco libros-caja donde incluyó fragmentos del *Pino de las Tres Cruces*.

<sup>11</sup> Es el nombre vulgar de una especie arbórea de la familia de las pináceas, género *Pinus*. También se le conoce como Pino negral o Pino salgareño.

“El árbol al que más libros-caja he dedicado es el Pino de las Tres Cruces, que estaba ya en el Valle de Cuelgamuros cuando Rubens y Velázquez visitaron El Escorial en 1628; aparecía en una vista del monasterio del primero, que se quemó. Asistí a su tala, a la plantación de tres pinos laricios en su sustitución y realicé con fragmentos de su madera varios libros – actos simbólicos en defensa del paisaje...”<sup>12</sup>

En estas palabras de Blanco se puede percibir la intención del artista de dejar testimonio en sus libros de la importancia de ciertos elementos –aquí la importancia histórica del *Pino de las Tres Cruces*.

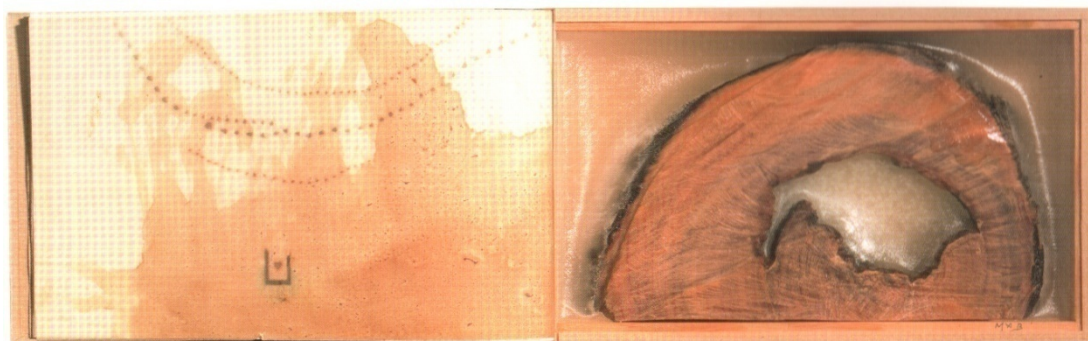


Figura 4.16. Libro-caja nº 434 *El Pino de las Tres Cruces*, 1991.

Un ejemplo de ese conjunto es el libro de la Figura 5.16., cuya caja contiene un fragmento del *Pino de las Tres Cruces* sobre parafina; sus hojas de papeles de estraza, vegetal y pergamino presentan aplicaciones de barniz y líneas que se definen con la sucesión de puntos realizados con marcas de fuego.

Si bien, los pinos tienen un sentido especial para Blanco –su estudio de Cercedilla se encuentra en una zona donde abundan estos árboles y él de Madrid está ubicado frente a Pinar del Rey–, eso no significa que su interés por otras especies arbóreas se vea disminuido. Así, los robles, árboles nobles que logran su desarrollo a los 200 años y que pueden alcanzar a tener varias centenas de años, muy apreciados por su madera, están presentes también en

<sup>12</sup> Blanco, Miguel Ángel, catálogo de la exposición *Árbol caído*, p. 24.



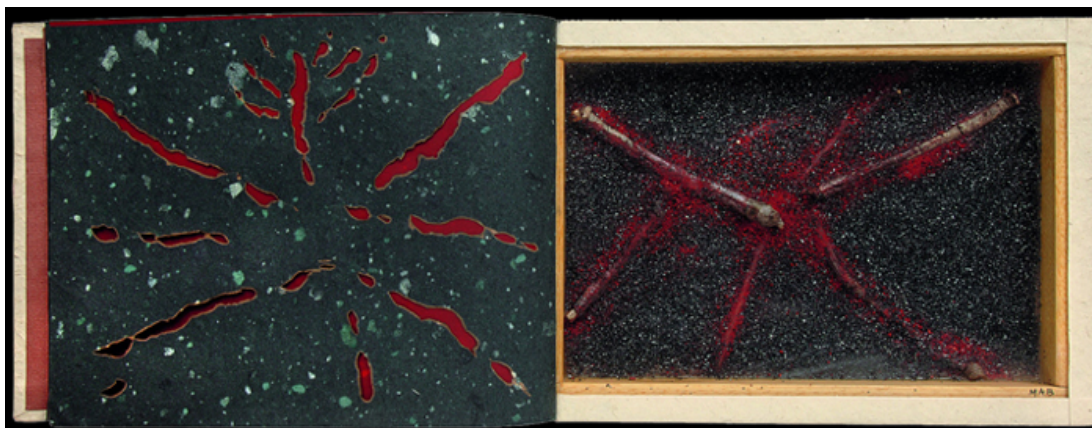


Figura 4.17. Libro-caja nº 924 *Árbol de Guernika*, 2004.

la biblioteca. El libro-caja nº 924 titulado *Árbol de Guernika* (Figura 4.17.) contiene ramas tronchadas por el viento de un árbol, el roble, que

“...es testigo del drama de una población y símbolo del pueblo vasco [...] y de colaboración por parte del hombre en la pervivencia de determinados ejemplares.”<sup>13</sup>

Del mismo modo, cortezas de robles lejanos del bosque de Bialowieza, en Polonia, guardan sus secretos en el libro-caja nº 938 llamado *Los robles reales*. Estas cortezas pertenecen a árboles centenarios de la reserva de los últimos bosques vírgenes de Europa que son el vestigio de un extenso bosque mixto que cubría gran parte de Europa central y oriental desde final de la última era glacial<sup>14</sup>. Árboles de hoja caduca como robles, hayas, tilos, fresnos o carpes pueblan junto con otros de hoja perenne, aunque en menor abundancia, el

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>14</sup> El bosque se mantuvo prácticamente intacto hasta finales de la Edad Media debido a la alta densidad de vegetación y a la despoblación en la zona. Las escasas rutas comerciales que lo cruzaban lo hacían a través de los cursos de los ríos a finales del siglo XIV. A partir de esta fecha empezó a experimentar un deterioro importante dependiendo de los intereses de gobernantes en turno de las regiones próximas, ya fueran reyes o zares. El mayor impacto lo sufrió durante la I Guerra Mundial, cuando en 1915 los alemanes empezaron con el aclaramiento de grandes áreas para la construcción del ferrocarril; asimismo, la caza a los animales se dio de una forma masiva a fin de alimentar las tropas que se encontraban en el frente. A principios de 1919 se cazó el último bisonte europeo que vivía libre. Los bisontes que viven actualmente en el bosque de Bialowieza son descendientes de los que entonces habitaban en diferentes zoológicos de Europa.

bosque de Bialowieza. Los árboles de esta región son muy conocidos por su longevidad y su altura pues abundan los que tienen más de quinientos años y más de cincuenta metros de altura.

Debido a la humedad existente predominan muchas especies de hongos, musgos y helechos que junto a gran variedad de hierbas y plantas arbustivas permiten la supervivencia de animales de gran porte como el bisonte europeo – actualmente protegido, pues se encontraba en peligro de extinción–, ciervos, alces, jabalíes y otros mamíferos menores.

El bosque también es un importante hábitat para muchas especies de aves; en los ríos que lo cruzan hay gran variedad de peces y otros animales acuáticos, como el castor europeo, que se encuentra en peligro de extinción.



Figura 4.18. Libro-caja nº 938 *Los robles reales*, 2004.

Así, *Los robles reales* (Figura 4.18.) entraña, en sus hojas y en su caja, historias centenarias, pues ésta contiene cortezas de la senda de los Robles Reales en Bialowieza con más de 450 años de antigüedad, serrín de las mismas y una bellota; las hojas de papel verjurado y de Nepal con fibras de morera están cubiertas con serrín de cortezas de pino y, presentan frotaciones al óleo realizadas sobre cortezas de robles y quemaduras.

Secuelas y fuerzas de fenómenos naturales violentos están registrados en numerosos libros como es el caso del vendaval que azotó la sierra del Guadarrama en el invierno de 1996. Este suceso impactó de modo particular al artista, pues muchos de los árboles –sus árboles, con los que se encontraba a menudo, en sus paseos y a los que vio crecer–, en su mayoría pinos, fueron

derribados o tronchados. El hostigamiento que sufrieron las montañas y sus elementos por parte de la furia del viento podemos percibirlos en una serie de libros que Miguel Ángel realizó entre los cuales podemos destacar el nº 653 titulado *Rancapinos* (Figura 4.19.). En sus páginas están las “auras” de fragmentos de ramas y hojas de pino realizados con la técnica que Blanco denomina ‘aurografía’, sobre papel reciclado y en la caja podemos observar ramas de pino silvestre, tronchadas por el vendaval, ahora aglutinadas por medio de cera negra y resina. La ‘aurografía’ es un estarcido.



Figura 4.19. Libro-caja nº 653 *Rancapinos*, 1996.

Están también asentados en la biblioteca otros fenómenos, que a pesar de intervenir de modo silencioso no son menos dañinos a los árboles y su entorno más inmediato. Del mismo modo, están aquellas situaciones donde si el hombre no interviene a tiempo se vuelven en una verdadera catástrofe. Nos referimos a plagas producidas por insectos. Es el caso de la grafiosis<sup>15</sup>, la mayor conocida hasta el momento: sólo en la Península Ibérica, desde los

---

<sup>15</sup> La grafiosis es una enfermedad fúngica que afecta al olmo común (*Ulmus minor*) y aunque haya llegado a Europa en los años 20 del siglo pasado, procedente de Asia, llegó a la Península Ibérica hasta la década de los años 80. Ha sido prácticamente imposible controlar la enfermedad y en la mayoría de los casos hay que derribar los árboles, desenterrar sus raíces y quemarlos completos a fin de que no se extiendan a otros individuos. A causa de que la enfermedad ha diezariado, los ejemplares autóctonos de la Península Ibérica y gran parte de Europa uno de los métodos de reemplazo que se aplica ha sido la introducción de especies exóticas más resistentes a esta enfermedad. Esto tiene el inconveniente de llevar a la pérdida de la especie autóctona por lo que se intenta actualmente reforzarla genéticamente en laboratorio, contra la plaga.

años 80 del pasado siglo a la fecha, ha provocado la desaparición del 80% a 90% de los olmos que a lo largo de centenas de años han formado parte del paisaje natural del territorio. La grafiosis es una enfermedad fúngica que se da con la actuación del hongo *Ophiostoma ulmi* propagado por el escarabajo (*Scolytus scolytus*) conocido como barrenillo del olmo. Estos árboles de porte majestuoso y robusto que pueden llegar a alcanzar los 40 metros de altura han sido desde antaño parte de la campiña de la Península y han tenido un lugar destacado en la vida de sus pueblos: la capacidad de su madera de ser resistente a la putrefacción si se mantiene húmeda, le ha permitido ser la preferida para hacer conducciones de agua desde tiempos muy remotos y tener una aplicación en la construcción naval, lo que fue determinante en la fundación de momentos de la historia del territorio.

Miguel Ángel, conocedor de la importancia de estos árboles en la tradición de los pueblos y de diversos olmedales, ha presenciado durante años, y en directo, los efectos de tan devastadora enfermedad. Así, la registra a su modo y hace conjuros en la *Biblioteca del Bosque* para que los olmos se puedan salvar y sigan siendo parte de los horizontes de la península.

En *Olmo interior* (Figura 4.20.) podemos apreciar en su última página una fotografía realizada por el artista que nos muestra las enormes oquedades provocadas en el tronco de un olmo muerto por la grafiosis. En la caja sobre un fondo con sílice se encuentran cortes de raíz y hongos del interior de un olmo de Rascafría así como un doble cuarzo. Éste, con su poder mágico, tiene la finalidad de inhibir tan devastadora calamidad.

Otro árbol que está presente en varios volúmenes de la biblioteca es la encina, también por motivos semejantes; en este caso el culpable de la mortandad de estos místicos árboles es el escarabajo *Cerambyx cerdo* cuya larva vive durante años realizando galerías en el interior de las encinas debilitándolas hasta que mueren. La encina (*Quercus ilex*), que los celtas llamaron 'Kaërquez', palabra que significa árbol hermoso, es en versión latina 'Quercus', que le otorga su nombre científico. Es un árbol emblemático de la Península Ibérica y ha sido considerado por diversas culturas un árbol sagrado en el



Figura 4.20. Libro-caja nº 775 *Olmo interior*, 2000.

mundo mediterráneo. Ya los druidas celtas danzaban alrededor de ellos, en sus rituales; para los griegos era símbolo de justicia y fuerza y lo utilizaban en ritos para el conocimiento de lo humano y lo divino; para los romanos era símbolo de constancia y fidelidad y consagraron el árbol al dios Júpiter. Pero, además de las leyendas y lo apacible de los paisajes que sustentan, estos árboles han tenido un papel importante en la economía<sup>16</sup> de la Península. Aparte de ser considerado un árbol muy hermoso, con sus copas redondeadas que albergan hojas perennes de verde oscuro permitiendo una sombra compacta, es también un árbol muy longevo, pudiendo vivir centenas de años. Cerca de Peracense, en Teruel, existe una encina a la que la población local atribuye 1300 años de vida.

Uno de los libros que abordan la problemática que viven estos representativos árboles es el denominado *Quercus Cerambyx. Segundo tratamiento* (Figura 4.21.) que contiene hojas de papel verjurado y japonés con serigrafías de anillos de crecimiento y papel croquis con frotaciones de rodajas de encinas; en

<sup>16</sup> Las encinas dan madera que es de gran calidad para generar calor y la bellota que actualmente es de primordial importancia en la alimentación de cerdos, lo fue en tiempos atrás un fruto muy preciado del que se obtenía harina que permitía hacer pan que era sustento de muchos. En nuestros días, el encinar es fundamental en la conformación de las dehesas, donde estos árboles se encuentran dispersos en convivencia con pastos en el suelo, lo que infiere un equilibrio entre ecología y explotación ganadera y agrícola.

la caja están presentes rodajas de encina del Valle de Alcudia –rayadas con grafito– , que fueron atacadas por el mencionado escarabajo, y en algunos de



Figura 4.21. Libro-caja nº 830 *Quercus Cerambyx*. Segundo tratamiento, 2002.

los orificios realizados por él se encuentran cuarzos blancos de Monterrubio de la Serena, como símbolo de una fuerza propiciadora de vida; cera y resina con grafito son los elementos que fijan las cortezas y que sirven de fondo al conjunto.

Varios libros-caja denuncian una actuación irresponsable del hombre: la corta indiscriminada que se ha hecho, y desafortunadamente se sigue haciendo, en muchos puntos de la Tierra. Sea para ampliar los cultivos o las zonas de pastos, cortar unos árboles para plantar otros de más rápido crecimiento, o para la utilización de madera o otros productos en la industria, la corta de árboles perjudica de forma descomunal y aterradora el equilibrio en el medio ambiente.

Blanco fue testigo directo de una situación de este tipo: vivía entonces en Cercedilla y se percató, al caminar por la sierra, que muchos pinos tenían las características marcas de corta. Empezó diferentes acciones –que se comentan en el capítulo I– y consiguió salvar 991 pinos. Entonces, durante el año 1993, realizó una serie dedicada a esta circunstancia. Presentamos como ejemplo el libro-caja nº 523 titulado *Sacrificio*: está constituido por seis páginas de papel vegetal y de caña de azúcar impregnadas con manchas de resina y en la caja se encuentra una porción de corteza de pino silvestre del Valle de la Fuenfría sobre la que están unidas lágrimas de resina transversales que son el testimonio de la salvación de corta de los pinos en esa zona; en el fondo de la caja se adhiere polvo de resina.

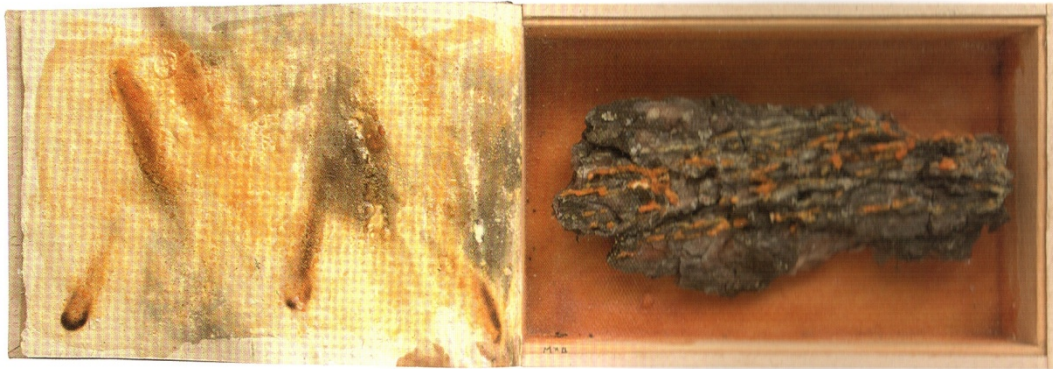


Figura 4.22. Libro-caja nº 523 *Sacrificio*, 1993.

En la *Biblioteca del Bosque* susurran sus historias árboles muy famosos: de tal suerte que en el libro-caja nº 1052 titulado *El ciprés de la Sultana* una pequeña porción del árbol nos habla de la tragedia que ha presenciado la Alhambra.



Figura 4.23. Libro-caja nº 1052 *El ciprés de la Sultana*, 2008.

Asimismo, el libro-caja nº 1047 denominado *Ciprés de San Juan de la Cruz*, nos revela que este ciprés-enebro fue plantado en Segovia por San Juan de la Cruz. De igual forma el nº 1028 nombrado *El árbol del incienso de Hatshepsut*,

cuya caja contiene algodón y arena de Egipto nos remite a episodios que sucedieron hace ya más de tres mil años<sup>17</sup> (Figura 4.24.).



Figura 4.24. Libro-caja n° 1028 *El árbol de incienso de Hatshepsut*, 2007.

También están presentes árboles que crecieron y siguen desarrollándose en espacios urbanos. Algunos libros nos hablan de su sufrimiento en las grandes ciudades, derivado de la contaminación como el n° 998 titulado *Lo que sienten los plátanos del Paseo del Prado* (Figura 4.25.); en sus hojas de papel verjurado y de pochote trazos caóticos de grafito y tinta china denotan una



Figura 4.25. Libro-caja n° 998 *Lo que sienten los plátanos del Paseo del Prado*, 2006.

situación anómala; mientras, su caja encierra junto a un grupo de vainas papiriformes sobre cera gris, escamas de corteza contaminada de uno de los plátanos del Paseo del Prado, en Madrid.

<sup>17</sup> Maatkara Hatshepsut fue reina-faraón en la dinastía XVIII de Egipto, manteniéndose en el trono desde 1479 a.C. a 1457 a. C.



Otros, nos revelan circunstancias particulares como el nº 790 designado *La salvación del Pinar del Rey I* (Figura 4.13.) y que se refiere a la protección de que fueron objeto los pinos que conforman el Pinar del Rey, en los alrededores de Madrid. El conjunto de pinos que aquí se encuentra es muy especial pues es uno de los pocos sitios con pinos salvajes en la ciudad. El libro participó en una de las acciones que se realizaron<sup>18</sup> a fin de detener el derrumbe del pinar para la construcción de un apeadero de una estación del Metro de Madrid. El compendio contiene de una manera bastante explícita la riqueza del lugar: en sus páginas de papel verjurado y de croquis exhibe frotaciones de anillos de crecimiento y huellas de piñones en tanto su caja ostenta 293 piñones de pinos de Pinar del Rey dispuestos de forma concéntrica sobre carburo de silicio y cuyo centro es un pequeño cuenco de hierro.

El libro-caja nº 1049 titulado *Las últimas hojas del haya Lazarus* (Figura 4.26.) nos exhibe una condición que se produce con cierta frecuencia: el daño que padecen muchos árboles en los espacios urbanos al momento de hacer res-



Figura 4.26. Libro-caja nº 1049 *Las últimas hojas del haya Lazarus*, 2008.

tauraciones arquitectónicas. En este caso, hubo un trágico final pues involuntariamente se provocó la muerte de un majestuoso ejemplar centenario. En las páginas de papel vegetal hay estampaciones fotográficas que nos muestran el árbol todavía erguido, pero ya sin vida, y páginas de papel de fibras que contienen frotaciones de hojas y ramas del haya en tanto la

<sup>18</sup> Una de ellas consistió en una exposición en el Senado.

caja reúne, sobre tierra y cera, cortezas, ramas y hojas caídas del árbol centenario del Jardín de la Fundación Lázaro Galdiano, en la ciudad de Madrid.

Otra causa de muerte masiva de árboles son los incendios. Éstos pueden forjarse de modo “natural”, al calentarse pedazos de cristal por los rayos del sol que inciden sobre ellos, o de modo artificial, provocados por el hombre; esta situación que es de lamentar, pero que desafortunadamente no es la menos común, responde la mayor parte de las veces a intereses de nivel económico, inmediato y particular, en deterioro de beneficios de las comunidades.

Sin embargo, el fuego que provoca devastación en la naturaleza sirve también para regenerar y dar paso a nuevas creaciones.

La dualidad destrucción-regeneración está presente en varios libros que el artista ha realizado en diferentes momentos y a causa de circunstancias diversas. Algunos ejemplos son el nº 773 *Regeneración en el Monte Abantos*, el nº 761 *Abantos encendido* (Figura 4.27.), el nº 311 *Cenizas y ardilla*, el nº 539 *Cabaña quemada* que responden a diferentes contextos y escenarios.



Figura 4.27. Libro-caja nº 761 *Abantos encendido*, 1999.

En *Abantos encendido* se denuncia la desolación y la muerte que provoca un incendio: las páginas de papel verjurado, de pergamino y de Katmandú realizado a mano nos muestran los paisajes de soledad y vacío después que las llamas del fuego consumen la vida en el bosque; la caja subraya esta sensación de muerte, que se perciben en las imágenes de las hojas, al contener cenizas de cortezas quemadas durante el incendio del verano de 1999 del Monte Abantos junto a cinco malaquitas. Aquí, la naturaleza está presente a través de la materia inorgánica, únicamente.

Pero, otros volúmenes de la *Biblioteca del Bosque* son un canto a la vida y hacen homenaje a esplendorosos y magníficos árboles. Es el caso del libro-caja nº 792, llamado *Puente de obsidiana entre taxodiums* (Figura 4.28.), donde fragmentos de dos sabinos, que se encuentran a miles de kilómetros de distancia, comparten sus secretos: nos referimos a los sabinos del Parque del Retiro, en Madrid y al ahuehuete de Santa María del Tule, en Oaxaca, México. El primero fue plantado en el Parque del Retiro, en Madrid, en la primera mitad del siglo XVII y tiene un diámetro de dos metros; el segundo es considerado el árbol más grueso del mundo, se estima que tiene alrededor de dos mil años de edad, presenta un diámetro de más de 14 metros y un perímetro que alcanza los cuarenta y seis metros<sup>19</sup>. El libro contiene en sus distintas páginas de papel verjurado, de algodón, de pochote e ixtle estampaciones fotográficas de los dos



Figura 4.28. Libro-caja nº 792 *Puente de obsidiana entre taxodiums*, 2001.

ejemplares. La caja atesora, sobre polvo de corteza de alcornoque, amentos de los ahuehuetes o sabinos del Parque del Retiro, en Madrid y de Santa María de Tule, en Oaxaca así como obsidiana de Teotihuacán, México.

Hay una serie de compendios, realizados en el año de 2003, que ostentan elementos naturales, vegetales o minerales, de las tierras volcánicas de Lanzarote como es el caso del nº 892 *Lavas lancerottensis* y del nº 881 *En la cueva de los Naturalistas* reafirmandonos la intención del artista de seguir ampliando su biblioteca más allá de los límites del bosque. El espacio volcánico, tan rico en piroclastos – materiales sólidos arrojados durante la

<sup>19</sup> Datos proporcionados por la Secretaria de Desarrollo Urbano y Ecología (Sedue), de México.

erupción por los volcanes –, moldea paisajes agrestes tan sublimes como espectaculares. El artista visitó la isla y caminó por varios sitios viviendo y sintiendo situaciones particulares, recolectando materiales que, posteriormente, en su estudio transformó interpretando la naturaleza y aportando nuevas sensaciones y emociones a quien contempla los libros de esta excepcional biblioteca. En las páginas de papel verjurado y de croquis de *En la cueva de los Naturalistas* (Figura 4.29.) podemos observar varias fotografías que Blanco realizó en el interior de la cueva y en la caja distinguir estafilitos<sup>20</sup> que datan de la última erupción en 1798, cenizas negras, olivino y cantos de lapillis<sup>21</sup> de Lanzarote.



Figura 4.29. Libro-caja n° 881 *En la cueva de los Naturalistas*, 2003.

Otras regiones áridas de la Tierra están presentes en la biblioteca como son el desierto de Saqqara, en el Norte de África o el desierto de Mexicali, en México, siendo ejemplos de ellos los libros-caja n° 1029 y el n° 928, respectivamente; arenas, piedras, partes de plantas de estos territorios insólitos son las protagonistas de los relatos que podemos advertir.

En otro serial encontramos materiales diversos y exóticos de zonas frondosas como lo son la Selva Lacandona, zona visitada por Miguel Ángel durante algunas semanas, en donde pudo sentir el palpitar fecundo y lujuriente de la

<sup>20</sup> Estafilitos son también denominados estalactitas de lava. Se forman a partir de la lava residual de una cavidad volcánica al gotear del techo en estado plástico durante el cese de la actividad reogenética que da origen a la cavidad. La lava que gotea puede provenir de la fusión de la bóveda o de salpicaduras del flujo lávico que forma la cueva.

<sup>21</sup> Lapillis son pequeños materiales sólidos, que miden entre 2 y 20 mm, arrojados por los volcanes en erupción.

vida y recolectar materiales característicos de la región. Esta zona, habitada por el pueblo maya Lacandón –de ahí su nombre–, está ubicada en el estado de Chiapas, en México; la cubierta vegetal es altamente heterogénea a nivel de especies, comunidades y ecosistemas. En ella se encuentra una de las extensiones más grandes en el país de selvas altas perennifolias, que es uno de los ecosistemas más complejos y diversos que se conocen, pero asimismo, uno de los más vulnerables y frágiles frente a la manipulación del ser humano. Con esos elementos taxativos los libros-caja nos cuentan historias de ensueño y de misterio como el n° 908 *Semilla mestiza* o el n° 953 *La inquietud que atraviesa la piel del mulato*. En las páginas de éste, que son de papel verjurado y de lotka, podemos vislumbrar formas delimitadas por puntos de fuego y a través de algunos de ellos como se asoman fibras de coco. Más de estas fibras



Figura 4.30. Libro-caja n° 953 *La inquietud que atraviesa la piel del mulato*, 2005.

percibimos sobre la piel de mulato (*Bursera simaruba*<sup>22</sup>) que se encuentra en la caja y que también presenta perforaciones realizadas con fuego; el fondo está cubierto por cera roja (Figura 4.30.). También con elementos de la Selva Lacandona es el libro-caja titulado *Chicarras irradiantes* comentado en el apartado “Una mirada puntual”.

Hay libros que hacen referencia a las montañas como es el caso del n° 165 titulado *Creecer en Navarrulaque (Taller en la montaña azul para trabajar piñas)*

<sup>22</sup> *Bursera simaruba* es un árbol que puede alcanzar hasta 20 m de altura. Originario de América, se encuentra en México, América Central, el Caribe, Brasil, Colombia y Venezuela. Se conoce como jiñocuabo, palo mulato, chaká, indio desnudo, encuero y almácigo dependiendo de la región.

que no sólo es un homenaje a la Sierra del Guadarrama sino que además, con humor, el artista nos informa de sus intereses.



Figura 4.31. Libro-caja nº 165 *Crecer en Navarrulaque*, 1987.

El agua, sustancia esencial para la supervivencia de todas formas de vida tal como la conocemos, que cubre el 71% de la superficie de la corteza terrestre, es también un tema importante en la *Biblioteca del Bosque*<sup>23</sup>. Así, aunque no está presente de forma real, es simulada en el libro-caja nº 553 titulado *El manantial*, por resina de pino o en el nº 186, nombrado *Arroyo de Butrón* por la presencia de cristales en la caja. El agua en estos volúmenes nos lleva a reflexionar sobre el valor de su presencia en los bosques – y en la naturaleza – como fuente esencial de vida.



Figura 4.32. Libro-caja nº 553 *El manantial*, 1993.

<sup>23</sup> Actualmente los científicos creen que el agua es muy común en el sistema solar, principalmente en forma de hielo; sostienen que una parte importante de los cometas están formados por ella. Creen que la mayoría del agua que existe en el universo surgió como derivado de la formación de estrellas que al explotar expulsaron vapor de agua. Se ha detectado agua en la Vía Láctea y se cree que existe en otras galaxias pues tanto el hidrógeno como el oxígeno, elementos de que se compone, son de los más comunes en el universo.

La nieve, una de las formas en que se puede presentar el agua en la naturaleza, se expone en varios volúmenes de la *Biblioteca del Bosque*. Esencialmente, hace referencia a las experiencias que cada invierno el artista tiene al vivir en Cercedilla, lugar donde todos los años, en esta estación cae la nieve. Ante la imposibilidad de mantenerla físicamente presente, está representada por sílice en el libro nº 662 *Niveus*, por cristales de cuarzo y yeso cristalizado en el libro-caja nº 769 *Paisaje invernal*, por parafina rayada en el nº 989 *El tirón de raíz y el nevazo* o por cristales de yeso en el nº 960 *Venas de hielo en el Puerto de Navacerrada* (Figura 4.33.). Aquí, además de que páginas de papel verjurado y vegetal muestran estampaciones fotográficas de los Pinos del Puerto de Navacerrada, otras, de fibras de pochote mexicano exponen auras de cortezas realizadas con esmalte blanco que nos sugieren la nieve; asimismo, la caja nos la insinúa con la disposición de cristales de yeso de Sorbas, Almería, al lado de cortezas de pinos silvestres de la primera línea del Puerto de Navacerrada.



Figura 4.33. Libro-caja nº 960 *Venas de hielo en el Puerto de Navacerrada*, 2005.

El libro nº 1 denominado *Deshielo* (Figuras 4.3. y 4.4.), fue realizado durante una fuerte nevada que cayó en la Sierra del Guadarrama a finales de 1985. Su título hace alusión a la transformación del agua del estado sólido a líquido, cambios físicos que se proyectan implicando el factor tiempo, concebido éste como un flujo sucesivo de situaciones atomizadas en la realidad.

Testigos del paso del tiempo son también los libros nº 312 intitulado *Astillas de un bosque petrificado en Albacete* y el nº 779 *Tremor en el castaño de El*

*Tiemblo* que nos enseñan como la naturaleza sabe conservar elementos que nos muestran escenarios que se desarrollaron hace miles de años.

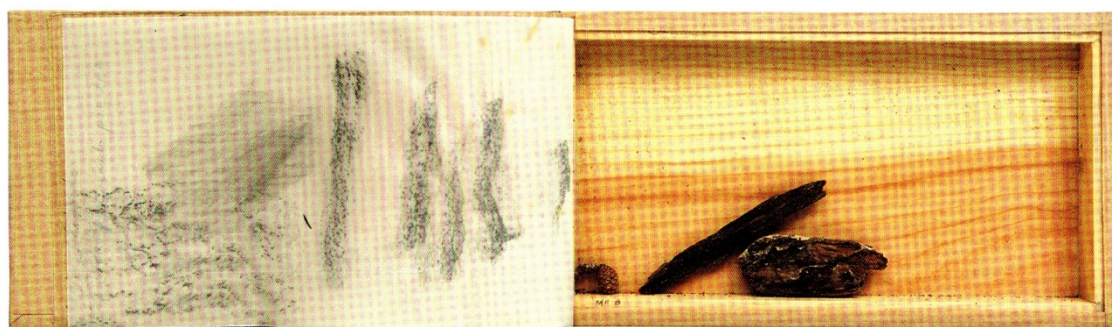


Figura 4.34. Libro-caja nº 312 *Astillas de un bosque petrificado en Albacete*, 1989.

*Astillas de un bosque petrificado en Albacete* ostenta en su caja, sobre un fondo que presenta suaves y ondulantes líneas de la propia madera que lo constituye, dos astillas y una pequeña piña de pino que no se encuentran fijas y que pueden adoptar cualquier posición en el espacio que es la caja. Pueden crear, así, diversas composiciones. Por el mismo motivo, éste es uno de los libros, que en la *Biblioteca del Bosque* crean sonidos al manipularlos.

Un conjunto notable de libros, que aluden al transcurrir del tiempo y manifiestan los procesos de desarrollo de la vida, tienen como elemento de fondo las algas dando origen a la exposición titulada *Las algas y los Alpes*.<sup>24</sup> Dos ejemplos de ello son los libros-caja nº 808 *Senda entre algas primigenias* y el nº 811 denominado *Eclosión* (Figura 4.35.). Este ejemplar, que contiene páginas de papel verjurado y reciclado con collage de algas presenta manchas, que son derivadas de contactos de agua y sal; reúne en su caja algas Agar Agar, huevos de codorniz, sal y polvo de mármol, elementos que por su transparencia y brillo retienen poderosamente nuestra atención.

---

<sup>24</sup> Las algas se desarrollan en todos los ambientes acuáticos, tanto de agua dulce como de agua salada, donde existe la luz, unas veces en el plancton otras en el bentos. Se encuentran también en ambientes terrestres húmedos, como es el caso del verdín que crece en suelos, muros, cortezas de árboles u otros espacios. Las algas tiene una importancia fundamental en el equilibrio ecológico pues son las principales productoras de materia orgánica a partir de la inorgánica, en el mar.





Figura 4.35. Libro-caja nº 811 *Eclósión*, 2001.

La *Biblioteca del Bosque* también guarda fenómenos naturales tan potentes y efímeros como un rayo. El libro nº 1069 llamado *Fulgurita desde Torre Moncorvo* (Figura 4.36.) contiene como elemento natural una extraordinaria fulgurita o sea, un rayo petrificado que cayó en Torre de Moncorvo, en el norte de Portugal. La espectacular creación vidriosa, tan hermosa como frágil, se forma cuando un rayo impacta con un suelo arenoso<sup>25</sup>. Se moldea entonces un tubo hueco que puede llegar a medir varios centímetros con la forma de un rayo, que es de cristal debido a la fusión de la arena por acción de las altas temperaturas que desprende el rayo.

*Fulgurita desde Torre Moncorvo* contiene páginas de papel gampi de Filipinas y papel vegetal en donde están estampadas fotografías y expone en su caja corazón del olmo de San Vicente, de Ávila, fragmento de un rayo pétreo que cayó en Portugal en la localidad señalada en el título, una punta de pino rodeno



Figura 4.36. Libro-caja nº 1069 *Fulgurita desde Torre Moncorvo*, 2009.

<sup>25</sup> Cada año se producen en la Tierra alrededor de 16 millones de tormentas eléctricas desencadenando la mayoría múltiples rayos. Sin embargo, muy pocas veces se producen fulguritas debido a las condiciones indispensables que tienen que coincidir, como la composición del suelo donde caen los rayos.

Carbonizada, de Pinar del Rey, sobre carborundum y sílice que conforman el fondo. La punta de pino carbonizada se encuentra suelta –al contrario de los demás elementos, que están fijos– lo que le permite desplazarse en el espacio introduciendo composiciones diversas y crear sonidos cuando manipulamos el libro.

Sólo un sitio mágico como lo es la biblioteca que estudiamos puede reunir componentes de procedencias tan distantes como es el caso del libro-caja nº 862 *Abedules y lava islandesa* (Figura 4.37.) donde podemos encontrar elementos naturales de Islandia, México y España peninsular – Cáceres– e insular –Lanzarote; o el nº 934 *Hel* que nos cuenta historias de España – Asturias–, Polonia y el Tibet al incluir materiales de estos territorios.

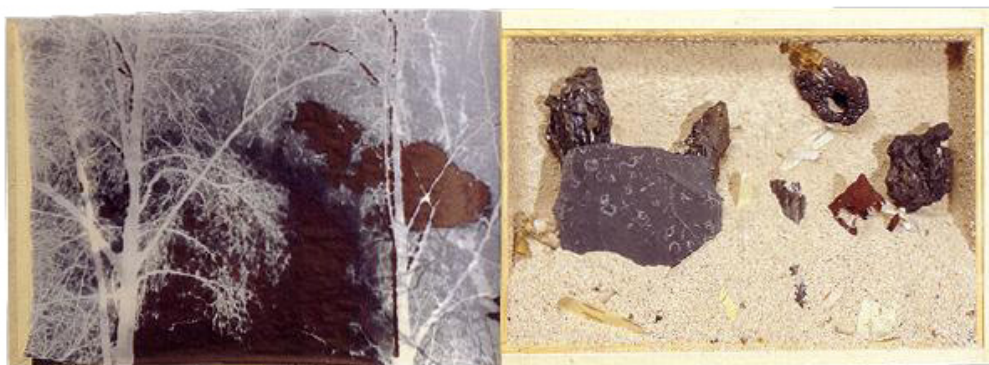


Figura 4.37. Libro-caja nº 862, *Abedules y lava islandesa*, 2003.

Muchos son los volúmenes donde esta situación se presenta pero no menos son los que encierran elementos de un mismo territorio: por supuesto que España encabeza esta lista, pero hay series abundantes que tocan relatos inherentes a México, Egipto, desierto del Sahara, Rumania, Polonia, Suiza, Islandia, Brasil, India, Tibet, Estados Unidos de América, entre otros, que podemos admirar en el catálogo incluido en esta investigación.

Otra temática que Miguel Ángel ha desarrollado es la referente a rituales de protección y conservación, como el libro nº 830 *Quercus Cerambyx. Segundo tratamiento* o el nº 995 *Encina interior* (Figura 4.38.) donde dispone ciertos elementos de determinado modo, como sortilegio, con la finalidad de salvaguardar y prevenir de una catástrofe, así como, favorecer a los elementos de la naturaleza que se ven amenazados. En la caja de este último libro se



Figura 4.38. Libro-caja nº 995 *Encina interior*, 2006.

resguardan cortezas de encina de La Ardoza, en el Valle de Alcadía, junto a selenita de Estados Unidos de América. La presencia de ésta, tiene la finalidad de provocar un conjuro para proteger a la encina del escarabajo que las destruye, como comentamos anteriormente.

El libro-caja nº 368 *Enterramiento del nogal caído frente a la puerta de mi estudio en Cercedilla* (Figura 4.39.) está dentro de esta catalogación pero podrá incorporarse también en la serie vinculada con relatos que tienen un sello esencialmente personal pues el árbol proporcionó sombra y cobijo al artista durante su vida; el nogal era para Miguel Ángel un árbol familiar. Las páginas de papel estraza están pintadas con acuarela en diferentes tonos;



Figura 4.39. Libro caja nº 368 *Enterramiento del nogal caído frente a la puerta de mi estudio en Cercedilla*, 1990.

mientras, la caja contiene dos ramas de pino, una del nogal y polvo y pedazos de corteza de pino. Todos estos elementos naturales se encuentran sueltos en la caja lo que crea una sonoridad desde el momento en que retiramos el volumen de su estuche. ¡Es un bello libro-caja sonoro!

En la lista de ejemplares que tienen un cuño personal está el volumen nº 1000, titulado *Trombosis*, que hace referencia a un incidente que le pasó a Blanco. Al respecto comentó en la entrevista que se llevó a cabo en noviembre de 2010:

“Poco tiempo antes de que me diera una trombosis encontré esa forma (Blanco señala el nudo del roble que se encuentra en la caja del libro) de un roble antiguo... Fue una señal de advertencia, y más ... justo fue el número mil. Fue un renacer. Fue como un aviso. Son señales... hay que estar atento a la naturaleza. Eso fue cuando estaba desarrollando el proyecto para la exposición del Reina Sofía, en la Abadía de Sislos. La foto fue realizada en ese lugar en Quintanar de la Sierra, junto a la necrópolis de Cuyacabras en Burgos.”



Figura 4.40. Libro-caja nº 1000 *Trombosis*, 2006.

Las líneas sinuosas del nudo de roble antiguo de Quintanar de la Sierra y sus formas son asociadas por el artista con situaciones que le pasarán posteriormente. Para Miguel Ángel, es el hechizo de la naturaleza que trastoca todas las cosas, incluyendo la *Biblioteca del Bosque* y el mago que la concibe. El nudo, que encerrado en la caja toca sus límites, se encuentra fijo en la cera roja. Igualmente, tonalidades de rojo invaden las estampaciones fotográficas con imágenes de robles de Quintanar de la Sierra en las hojas de papel vegetal.

En la *Biblioteca del Bosque*, no podrían faltar elementos misteriosos de sitios no menos recónditos, enigmáticos y mágicos como lo es el Jardín de Edward James<sup>26</sup>, conjunto artístico –arquitectónico, escultórico– en Las Pozas, Xilitla, en el estado de San Luis Potosí, México. El lugar, en las vertientes montañosas de la región denominada La Huasteca, fue ‘descubierto’ por el millonario, poeta, escultor y mecenas en 1945. El espacio fue durante años su principal residencia. Entre 1947 y 1957 utilizó la finca como plantación de orquídeas. En 1962, inició la construcción de un complejo arquitectónico que fue su hogar y que se parece a un castillo gótico<sup>27</sup>. Asimismo, en un área de 40 hectáreas edificó 36 esculturas con influencias de diversas corrientes artísticas estando algunas integradas a cascadas y piscinas naturales, que por sí solas imprimen un carácter fantástico en el entorno. El libro n° 911, denominado *En las pozas de Xilitla* (Figura 4.41.) contiene en sus hojas y en su caja elementos que emanan la magia de estos parajes.



Figura 4.41. Libro-caja n° 911 *En las pozas de Xilitla*, 2004.

<sup>26</sup> Edward Frank Willis James (Escocia, 1907 – 1984) era hijo de William James, magnate estadounidense de los ferrocarriles. En 1922, comenzó a escribir poesía y ese mismo año ganó el prestigioso *Geoffrey Memorial Drawing Prize* otorgado por Eton, la escuela pública más prestigiosa de Inglaterra. En los años 30 se vinculó con el movimiento surrealista y publicó poemas en la revista *Minotaure*. Fue el principal patrocinador del pabellón surrealista de la Feria Mundial de 1939 en Nueva York. En 1944 viajó a México con la intención de crear allí un *Jardín del Edén*.

<sup>27</sup> Actualmente, es el hotel *La Posada El Castillo*.

Mientras en las hojas de papel verjurado y de fibra de kozo hay estampaciones de fotografías donde podemos apreciar esculturas realizadas por Edward James y la exuberante vegetación del lugar, en la caja observamos sobre algodón diversas semillas encontradas por Miguel Ángel en Las Pozas.

También con semillas el libro nº 1100, titulado *Semillas santeras* y realizado en noviembre de 2010, a veinticinco años de iniciada la obra, augura, por sus contenidos, una fecunda vida a la *Biblioteca del Bosque*. En las páginas de papel de Nepal y de gampi de Filipinas, además de las diferentes texturas que podemos sentir al hojearlo, hay dibujos a lápiz y a tinta china que representan diversas semillas.



Figura 4.42. Libro-caja nº 1100 *Semillas santeras*, 2010.

En la caja, cuyo fondo es de arena de la playa de Binidalí, se encuentran adheridos dos rombos de flogopita de Canadá y varias semillas que se diferencian por sus formas, tamaños y colores. La mayoría están sujetas al fondo, mientras algunas de las más chicas se encuentran sueltas, así como raicillas del pantano de las Barceas, en Cercedilla, provocando ritmos y creando movimientos cuando manipulamos el libro. Este volumen es otro ejemplo de la variedad de elementos y de sitios que puede contener un libro-caja.

Si bien el título *Biblioteca del Bosque* es, como afirmó Blanco en la entrevista “un homenaje al bosque del Valle de la Fuenfría, sitio que le dio origen”, la obra rebasó desde hace muchos años esos territorios y reúne elementos de lugares tan lejanos como distintos atesorando poéticas de bosques, desiertos, montañas, ríos y mares, selvas y ciudades de diversos continentes.

#### 4.7. Una mirada puntual

En la presente investigación es imposible realizar un análisis específico de cada uno de los volúmenes de la *Biblioteca del Bosque*, dada su abundante cifra. Por tal motivo, en este apartado observaremos de cerca las páginas y las cajas de algunos de sus libros y se efectuará un análisis de ellos.

Los ejemplares que se analizarán son parte de una selección que se practicó posterior a una observación exhaustiva de las fotografías de los volúmenes, así como de las fichas técnicas de los mismos<sup>1</sup>. Se seleccionaron aquellos que tienen características heterogéneas y que pueden ser considerados representativos de otros. Sin embargo, hay que subrayarlo, cada libro-caja es un ejemplar único y tiene particularidades específicas. De la lista realizada, sólo a trece de ellos se le pudo fotografiar todas las páginas por la escasez de tiempo por parte del artista. Además del tiempo que necesita para crear su obra en el taller, en los últimos años ha realizado, con cierta frecuencia, viajes a diversos y distantes entornos naturales. Antes de realizar esos desplazamientos, Miguel Ángel investiga sobre los elementos naturales que podrá encontrar en esos espacios y que podrán ser de interés para la creación de su obra. Esto presupone que tiene que documentarse. Generalmente, lo hace a través de lecturas y entrevistas con biólogos, geólogos u otros especialistas de diferentes áreas que le pueden proporcionar información imprescindible para sus búsquedas.

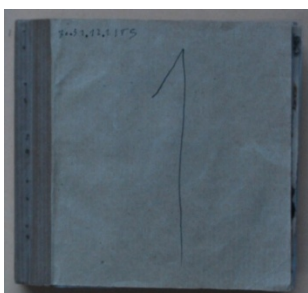
El análisis de los libros-caja se realizará por orden cronológico en que fueron creados. En consecuencia, empezamos con el libro-caja nº 1, un volumen importante no sólo por su extensión, pues es el que más páginas tiene, sino por todo lo que contiene.

---

<sup>1</sup> Se debe tener presente que en las fotografías observadas se podía advertir la última página y la caja de cada libro-caja, tal como las vemos en el CD que es parte de la presentación del catálogo.

4.7.1. *Deshielo*

<b>Libro-caja nº 1</b>	<b>Título: <i>Deshielo</i></b>
<b>Fecha de realización:</b> 30.12.1985	<b>Medidas:</b> 130 x 140 x 30 mm
<b>Las páginas: 18</b>	
<b>Material:</b> papel estraza, papel vegetal y papel parafinado.	
<b>Técnicas:</b> dibujo, escritura, pintura.	
<b>Observaciones:</b> en la página 11 se encuentra pegado un pedazo de vidrio en forma triangular junto a manchas de pintura.	
<b>La caja</b>	
<b>Elementos que contiene:</b> tres ramas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría, damas negra y blanca, tinta de agalla de nogal.	
<b>Fondo:</b> está pintado con tinta de nogal y a él están adheridos los elementos que se encuentran en la caja.	
<b>Observaciones:</b> la parte interior del vidrio que cierra la caja contiene manchas de tinta de agalla de nogal.	



Cubierta



Páginas 2 y 3



Páginas 4 y 5



Páginas 6 y 7





Páginas 8 y 9



Páginas 10 y 11



Páginas 12 y 13



Páginas 14 y 15



Páginas 16 y 17



Página 18 y caja

El primer libro-caja, de una serie que ya rebasa los mil cien, es el inicio de una “biblioteca” que se distingue de los cuadernillos que Miguel Ángel venía desarrollando desde años atrás y en los cuales registraba dibujos, pensamientos, intereses, inquietudes... La gran diferencia la hace la caja que, a partir de este momento, va adherida al cuerpo del “cuadernillo” y cuya estructura el artista va adecuando y mejorando con el paso del tiempo.

En esta caja, Blanco coloca elementos y objetos que encuentra en la naturaleza por donde se desplaza, cercanos al sitio donde se encuentra su estudio<sup>2</sup>, esto es, en la Sierra del Guadarrama.

Tres pequeñas ramas de pino que se entrecruzan como marcando un lugar y un tiempo y dos piezas de damas chinas –una blanca y una negra– como dos grandes puntos que todo lo contienen, son los elementos que atesora la caja.

Ya en este volumen, se encuentra presente el pino, que será el árbol con mayor presencia dentro de la *Biblioteca del Bosque*. Con este árbol, que hay en abundancia en la Sierra del Guadarrama, el artista se identifica plenamente.

En esta época Miguel Ángel no disponía de medios económicos para emprender su obra, razón por la cual emplea materiales que encuentra y de bajo coste. Esto se puede notar en la cubierta del libro-caja que es de papel estraza, situación bastante diferente en libros posteriores. Asimismo, en los papeles que utiliza para conformar el libro: además de papel estraza, papel vegetal y parafinado. La utilización de estos dos tipos de papel, principalmente el vegetal, por sus cualidades inherentes, introducen por si solos, una característica que hace acto de presencia y que se va a mantener y reforzar, con la manifestación de nuevos elementos, a través de la realización de la *Biblioteca del Bosque*: la transparencia.

Mirando una vez más la cubierta de este libro-caja es notorio el número uno que dibujado a lápiz, no precisamente en el centro de la página sino desplazado un poco hacia el lado derecho del observador, se hace notar por su tamaño, pues el trazo va prácticamente de arriba hasta la parte inferior como augurando una larga vida a la obra que se empieza a crear. Si bien el trazo que le da presencia es delgado, y la línea vertical no lo es de un modo contundente, su tamaño se impone y visualmente nos atrae.

---

<sup>2</sup> Fue hasta los libros-caja nº 331, 332, 333, 334 y 335, realizados en 1989, que introdujo elementos ajenos a la Sierra del Guadarrama, y que concretamente son del norte de África. Hasta ese momento los componentes de la caja eran elementos encontrados en el entorno de la Sierra, cercano a su taller.

Hay muchos modos de dibujar el número en cuestión. En este caso, la línea un poco sinuosa la podemos interpretar como las interrogantes que se plantea el artista al iniciar una obra y la falta de seguridad que puede sentir al empezar un trabajo que presagia y pretende valioso.

Si comparamos, contrasta con los números que se encuentran en el rincón superior izquierdo, de muy pequeñas dimensiones y que nos informan la fecha de realización de la obra (30 - 31 - 12 - 1985), como si importara poco el momento en que se hizo, pero, dando un realce sensible al primer elemento de una producción que se augura fecunda y potente.

Si bien la página dos presenta pequeñas manchas de nogalina, es en la página tres que se pueden observar dibujos, anotaciones así como la intervención de manchas. Los dibujos parecen hacer alusión a un proyecto escultórico, a un esquema de relieves montañosos y a una montaña con un acceso en forma de escalera a uno de sus lados.

Las anotaciones están conformadas por frases sueltas, escritas indistintamente con letras minúsculas y mayúsculas, que nos dan pistas de las preocupaciones e intereses del artista. En la parte superior de la página podemos leer: “aluviones posglaciares / aguas bravas / agua de nieve / la nieve posee por si misma una acción erosiva / contiene muchos gases activos, ácido carbónico y nítrico / capaces de descomponer las rocas / sensibles a la erosión química / como las calizas.” En el tramo inferior podemos advertir: “formas de relieve plegado / formas flexibles / formas dislocadas / dinamometamorfismo Mio.”

Las manchas de tinta negra y café destacan las formas dibujadas al rodearlas, mientras las anotaciones enmarcan todos los elementos presentes en esta hoja de papel vegetal que nos permite divisar líneas, manchas y formas realizadas en las hojas cinco y siete. La transparencia es un elemento que está presente de una forma potente en la *Biblioteca del Bosque* durante los veinticinco años que tiene de existencia y que se manifiesta ya en esta primera obra. Aquí, está reforzada por la presencia de un vidrio de forma triangular pegado en el espacio superior de la página once, de papel parafinado, justo arriba de dos manchas de color café y gris, también diáfanos, principalmente la que se encuentra a la izquierda del observador. De papel parafinado es la hoja

correspondiente a las páginas cinco-seis, de menor dimensión que las demás y que contiene en un lado líneas, que en algunos casos nos remiten a formas de letras, y en el lado opuesto manchas de nogalina.

En este libro-caja predominan las hojas translúcidas a las que corresponden las páginas tres-cuatro, siete-ocho, trece-catorce, quince-dieciséis y diecisiete-dieciocho al ser todas ellas de papel vegetal. Su presencia permite que, al hojear el libro, se perciban también las formas y los colores de las hojas subyacentes así como al voltear la hoja se perciben las formas al revés; en la página trece está escrito a lápiz negro las palabras “montañas diminutas” que acompañan pequeños dibujos en blanco que por la leyenda creemos que representan montañas.

En el interior del libro-caja sólo hay una hoja de papel estraza, que equivale a las páginas nueve y diez; aquella contiene dibujos a lápiz y manchas de tinta mientras la segunda se encuentra sin intervención, pero en la que se percibe una leve mancha de tinta resultado de la absorción que realizó el papel cuando el artista trabajó en la página anterior.

Es pertinente registrar que en este libro-caja las hojas que contiene no son todas del mismo tamaño.

Al mirar la caja vemos que se encuentra enmarcada por una cinta de papel estraza, como si se tratara de un marco de una pintura.

La parte interior del vidrio que cubre la caja fue pintado con nogalina, antes de ser colocado en aquella para sellarla.

Este libro-caja fue durante varios años parte de la colección particular de la Galería Jorge Juan, de Madrid, entidad que lo restituyó al artista con motivo de su cincuenta aniversario natalicio y a fin de que el libro-caja formara físicamente parte de la *Biblioteca del Bosque*.

Aunque de pequeño formato, *Deshielo* es uno de los pocos libros que más páginas contiene. Es el primero libro de una larga serie que se va extendiendo a lo largo de las repisas de una biblioteca, como el hielo al derretirse, cuya agua se derrama, se expande y lo invade todo.

#### 4.7.2. *Autorretrato*

El libro-caja que veremos a continuación muestra de un modo categórico la fascinación del artista por los pinos.

<b>Libro-caja nº 317</b>	<b>Título: <i>Autorretrato</i></b>
<b>Fecha de realización:</b> 14.07.1989	<b>Medidas:</b> 124 x 276 x 45 mm
<b>Las páginas: 4</b>	
<b>Material:</b> papel estraza, papel parafinado.	
<b>Técnicas:</b> dibujo, perforación con fuego.	
<b>Observaciones:</b>	
<b>La caja</b>	
<b>Elementos que contiene:</b> tres letras esculpidas en pino costero de Valsaín.	
<b>Fondo:</b> pintura blanca.	
<b>Observaciones:</b> las letras son las iniciales en mayúsculas del nombre del artista y se encuentran fijadas en la caja.	

Este volumen que el artista tituló *Autorretrato* contiene elementos con los que se reconoce plenamente.

Miguel Ángel sabe de la valiosa importancia de los árboles en el desarrollo de diferentes culturas y de su asociación simbólica con los dioses, con lo sagrado. Comprende además, que ha sido respetado como un ser de 'dos mundos', pues al tener sus raíces en la tierra y sus ramas en el cielo, se convierte en un elemento mediador entre 'abajo' y 'arriba'. Incluso se ha considerado al árbol el eje del mundo; para los pueblos germanos septentrionales, el árbol Yggdrasil era el eje central del cosmos. Asimismo, el dios sumerio de la vegetación Damuzi era adorado como árbol de la vida y en el antiguo Egipto la diosa Hathor extraía del venerado sicomoro alimento y bebida para los muertos o

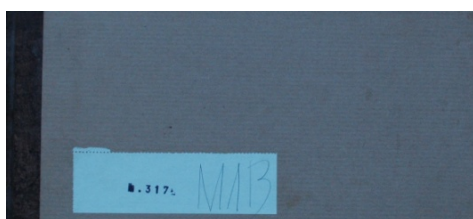
para el ave de su alma. En la antigua China eran honrados el melocotonero y la morera<sup>3</sup>.

Por otra parte, los árboles son el mundo, el sitio de muchas formas de vida: pájaros, insectos, líquenes y toda una infinidad de pequeños seres habitan y viven de los árboles. En muchas culturas, al árbol de la vida se le otorga una posición simbólica fundamental, como escribió Carl Jung:

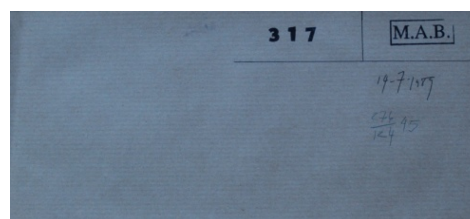
“Sin duda el árbol de la vida es primero un fecundo árbol generador, o sea, una especie de madre generadora. Múltiples mitos afirman que el hombre proviene de árboles y muchos muestran que el héroe está encerrado en el árbol materno: como Osiris muerto en el erica, Adonis en el mirto, etc. (...). Numerosas divinidades femeninas fueron adoradas en forma de árboles; de ahí el culto de los bosquecillos y los árboles sagrados.”<sup>4</sup>

Es un árbol, el elemento natural con el que Miguel Ángel se identifica. Inició el texto “Árboles de poder” con estas palabras:

“El árbol es uno de los más firmes ejes de la vida material y espiritual de numerosas culturas, con una historia inmemorial. Hoy continua siendo una gran fuente de conocimiento, caudalosa para quienes comprenden su valor y sienten su energía.”<sup>5</sup>



Cubierta

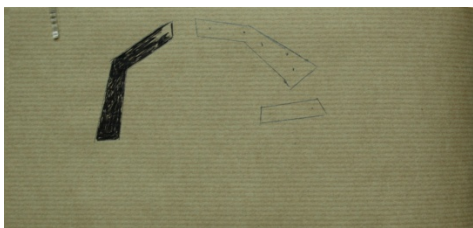


Página 1

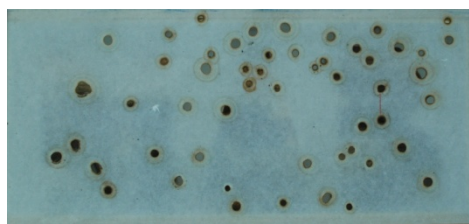
<sup>3</sup> Desde hace centenas de años, primero en China y después en Japón, con las fibras de las ramas de morera se elabora el fino y delicado papel washi.

<sup>4</sup> Carl Gustav Jung, *Símbolos de Transformación*, Barcelona, Ed. Paidós, 1998, p. 231.

<sup>5</sup> Miguel Ángel Blanco, “Árboles de poder”, catálogo de la exposición *Árbol caído*, Madrid, 2008, p. 17.



Página 2



Página 3



Página 4 y Caja

Y de todos los árboles son los pinos sus preferidos. Así lo expresa al término del mismo escrito:

“...la única conclusión a la que he llegado es ésta: siento devoción por todos los árboles pero estoy enamorado de los pinos.”<sup>6</sup>

En esta afirmación, realizada varios años después de haber elaborado esta obra, nos viene a confirmar el sentir y el pensar que el artista ya había expresado desde tiempos atrás en la realización de su libro. A Miguel Ángel le ha tocado vivir en un entorno, la Sierra del Guadarrama, donde los pinos crecen en abundancia. Ellos le han dado cobijo y el artista los ha defendido en varias ocasiones contra la arrogancia de los hombres. Los pinos son, como podemos observar al estudiar la *Biblioteca del Bosque*, los árboles que más se presentan en ella. En la antigüedad, este árbol era símbolo de inmortalidad y fecundidad, pues era respetado por su capacidad de supervivencia en las tierras menos féculdas y por la sorprendente capacidad de multiplicarse. Al estar presente en el primer ejemplar de la *Biblioteca del Bosque*, como lo vimos en el apartado anterior, presagia una larga y fructuosa vida a esta obra.

---

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 33.

Las letras iniciales del nombre del autor que se encuentran en la caja, y talladas directamente de un tronco de pino manteniendo incluso, parte de la corteza, refuerzan esa idea de identidad con ellos. Las letras MAB están resguardadas, protegidas en la caja, como el artista abrigado en el bosque.

De madera de pino es también la caja de este libro, igual que todas las demás cajas de la *Biblioteca del Bosque*. Si bien, cuando la observamos, lo único que se percibe de madera, es un angosto filo en la parte superior. El interior de la caja está pintado de blanco a fin de que se establezca un nítido contraste con los distintos colores que presenta la corteza del pino que conforma la sección superior de las letras. Así, podemos percibir con cierta facilidad variedad de matices, que van de los cálidos a los fríos, pero con predominancia de aquellos.

El número de hojas en este libro-caja es muy reducido, apenas dos, sin embargo, es un volumen de bastante valor por su significación.

Siguen presentes materiales de bajo coste en la elaboración de la obra como lo son las hojas de papel estraza y vegetal; sobre el papel estraza hay tres dibujos muy sencillos y geometrizados, hechos a lápiz, que ocupan una superficie muy reducida de la página dos y que se perciben muy diferentes a los realizados en el libro-caja nº 1, anteriormente estudiado. Esos dibujos están en armonía con el trabajo, muy minimal, de perforación con fuego en la hoja de papel vegetal; al estar colocada sobre la caja, por su característica transparencia, nos permite distinguir las letras talladas. Igualmente, se perciben los dibujos de la página dos, aún cuando ya pasamos página, por la transparencia del papel vegetal. Además de poder observar por medio de las perforaciones, advertimos las formas que se encuentran abajo.

Logramos apreciar con facilidad un alto contraste entre lo frágil, delicado y sutil que emana de las páginas y lo fuerte, masivo y pesado de las letras que se encuentran en la caja.

La utilización del fuego para provocar formas a través de quemaduras es un recurso que Miguel Ángel viene aplicando desde los comienzos de la *Biblioteca del Bosque*. Los emplea por primera vez en los libros-caja nº 22, y nº 24,



intitulados *Infiltración* y *Devorado por la tierra*, respectivamente. El fuego, un potente símbolo de purificación y regeneración, se encuentra en varios volúmenes de la *Biblioteca del Bosque*.

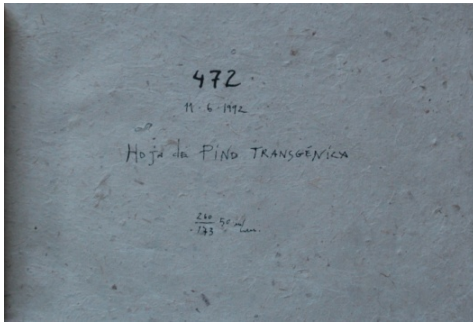
#### 4.7.3. *Hoja de pino transgénico*

Otra obra, también con elementos naturales que derivan de los pinos es *Hoja de pino transgénico*.

<b>Libro-caja nº 472</b>	<b>Título: <i>Hoja de pino transgénico</i></b>
<b>Fecha de realización:</b> 11.06.1992	<b>Medidas:</b> 173 x 260 x 50 mm
<b>Las páginas: 8</b>	
<b>Material:</b> papel de Nepal.	
<b>Técnicas:</b> estampaciones con sellos de acículas, manchas con tinta china.	
<b>Observaciones:</b>	
<b>La caja</b>	
<b>Elementos que contiene:</b> once acículas de pino coloreadas con acrílico.	
<b>Fondo:</b> cera roja.	
<b>Observaciones:</b> las acículas se encuentran fijadas en la cera.	

Al tener este libro-caja en nuestras manos podemos constatar que los materiales utilizados en su creación ya no son de bajo coste, sino que tienen otras características particulares. Así, la cubierta es de capa dura, forrada con papel hecho a mano, y las páginas son de papel de Nepal.

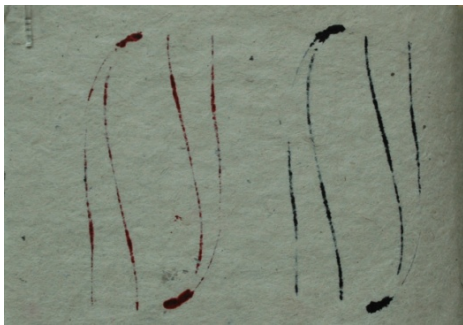
El libro trata un asunto de máxima importancia para el artista: el gran tema es el pino; de forma particular aborda la problemática de los organismos modificados transgénicamente.



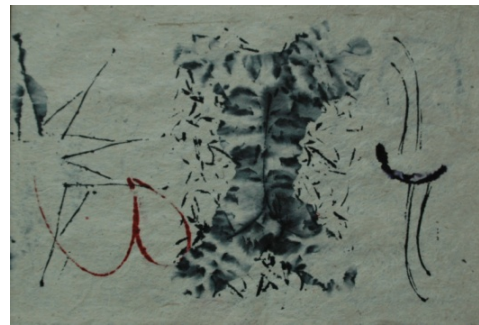
Página 1



Página 3



Página 4



Página 5



Página 6



Página 7



Página 8 y caja

En la sección correspondiente a las hojas del ejemplar, el artista trabaja con sellos de acículas de su prolífica colección, estampando algunos sobre el papel de Nepal que, debido a su consistencia, se deja traspasar por la tinta de una página a la otra. Esta circunstancia permite crear formas, que por un lado de la hoja se comportan como el anverso y por el otro se denotan como el reverso, contribuyendo a concebir una duplicidad inversa y en algunos casos incompleta, tal como se puede dar en los organismos modificados.

Lo ondulante de las líneas imprime una suavidad y volatilidad a la composición que es reforzada por la presencia de algunas manchas de color, muy diluidas, que transmiten al conjunto de las hojas un aire etéreo. Sin embargo, destaca el color rojo utilizado en algunas de las estampaciones y podemos descubrir al hojear el libro, que es él que tiñe la cera que llena el fondo de la caja y sobre la cual, se revelan varias acículas pintadas de diferentes colores. Tanto estas acículas de tonalidades irreales como las representadas en las hojas nos remiten a los organismos cuyo material genético fue manipulado en laboratorios donde han sido alterados deliberadamente con la intención de otorgarles alguna característica específica.

El artista conoce los debates y argumentos que se dan con respecto al tema de lo transgénico y nos presenta un libro con cierto humor.

Es interesante notar el contraste que se da entre el color de las hojas y el rojo de la caja; asimismo, existe un contraste visual entre la rugosidad del papel y la suavidad que denota la cera contenida en la caja. Mientras en las hojas reina lo etéreo, en la caja hay un peso visual inherente a lo terrenal.

El taller de Miguel Ángel ha sido, y sigue siendo, un laboratorio alquímico, donde los elementos son manipulados a voluntad del artista, pero con absoluta responsabilidad y respeto hacia la naturaleza.

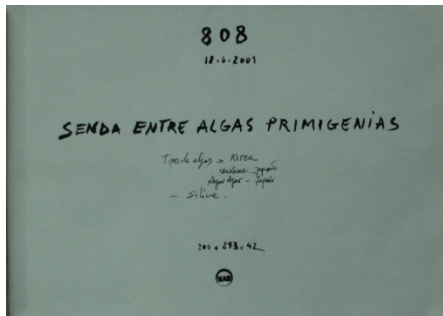
#### 4.7.4. *Sendas entre algas primigenias*

El ejemplar que a continuación veremos tiene elementos naturales de regiones distantes y nos presenta particularidades específicas que enriquecen la biblioteca que estudiamos. Se titula *Sendas entre algas primigenias*.

<b>Libro-caja nº 808</b>	<b>Título: <i>Sendas entre algas primigenias</i></b>
<b>Fecha de realización:</b> 18.06.2001	<b>Medidas:</b> 200 x 293 x 42 mm
<b>Las páginas: 6</b>	
<b>Material:</b> papel toscana verjurado con huellas de agua marina, disoluciones de lejía, tinta china y esmalte con collage de alga.	
<b>Técnicas:</b> huellas con agua marina, disoluciones de lejía, tinta china, collage.	
<b>Observaciones:</b>	
<b>La caja</b>	
<b>Elementos que contiene:</b> alga wakame, alga agar agar.	
<b>Fondo:</b> sílice.	
<b>Observaciones:</b> el alga wakame es del Mar de Japón y el alga agar agar, la traslúcida, es del Mar de Corea del Sur. Las algas están secas.	

*Senda entre algas primigenias* es uno de los libros-caja de una serie en la cual están presentes algas de diferentes mares de la Tierra. Con la misma temática, y obteniendo resultados similares a los de la caja de este libro, fue igualmente desarrollado un grupo que tenía como soporte, cajas metálicas.

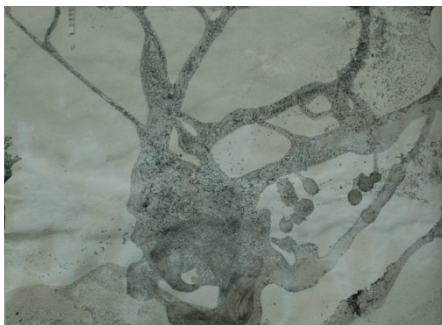
Las formas, creadas por las manchas o los collages con las algas adheridas, se extienden por las superficies de todas las páginas creando laberintos abstractos: sutiles, volátiles y delicados en algunas pero pesados, firmes, palpables y más notorios en otras. Así, las composiciones desenvueltas en todas las páginas contrastan con la composición que presenta la caja, que a



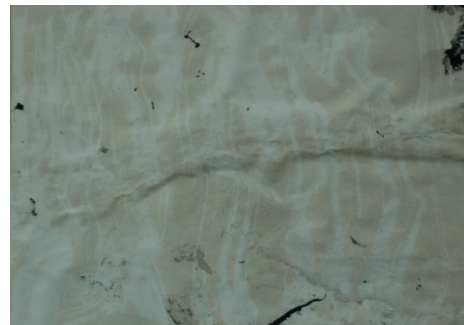
Página 1



Página 3



Página 4



Página 5



Página 6 y caja

base de la disposición de las algas Wakama de forma paralela denota bastante rigidez.

El collage es una técnica que Miguel Ángel ha utilizado con cierta frecuencia, aunque no de modo continuo, durante la construcción de la *Biblioteca del*

*Bosque*; en ella aparece por primera vez, en 1986, en el libro-caja nº 43, *La protección del tilo*.

En el libro-caja que analizamos, los colores se presentan sobrios y armónicos, no hay fuertes contrastes. Lo que sí es bastante notorio es la luz y el brillo que emanan de las páginas y sobretodo de la caja; en aquellas las huellas de agua, las disoluciones aplicadas con lejía o la pintura de esmalte amplían esos efectos, mientras en la caja, la presencia de sílice como base para sostener las algas hace lo propio.

Igualmente, las algas Agar Agar emiten un brillo que por naturaleza les es característico. Todos estos elementos proyectan en la obra un aire etéreo, de levedad y transparencia. Hay un equilibrio notorio entre lo presentado en la caja y lo elaborado en las hojas.

#### 4.7.5. *Cigarras irradiantes*

El siguiente libro-caja, *Cigarras irradiantes*, nos transporta a cálidos paisajes.

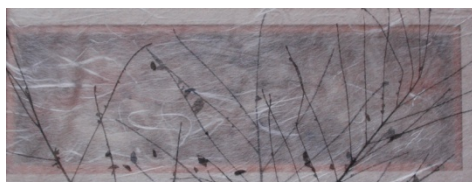
<b>Libro-caja nº 833</b>	<b>Título: <i>Cigarras irradiantes</i></b>
<b>Fecha de realización:</b> 31.05.2002	<b>Medidas:</b> 105 x 280 x 32 mm
<b>Las páginas: 4</b>	
<b>Material:</b> papel kozo japonés, papel verjurado.	
<b>Técnicas:</b> serigrafía.	
<b>Observaciones:</b>	
<b>La caja</b>	
<b>Elementos que contiene:</b> semillas volantes, alas de chicharras de la Selva Lacandona.	
<b>Fondo:</b>	
<b>Observaciones:</b>	



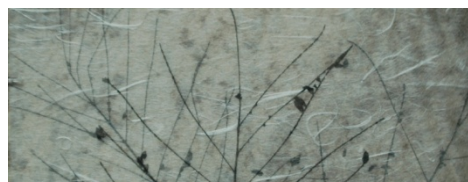
Página 1



Página 2



Página 3



Página 4



Página 4 y caja

*Cigarras irradiantes* es un libro que nos habla de lo diáfano, lo volátil, lo frágil, lo grácil, lo translucido y lo luminoso de la naturaleza.

Cuando observamos la página tres, podemos percibir la textura del papel japonés, sobre el que está la serigrafía, con tan sólo mirarla. Asimismo advertimos la transparencia del papel. El uso de éste, nos permite ver superpuestas las imágenes introducidas por la serigrafía y los elementos que se encuentran en la caja, de modo que podemos tener una visión simultánea y condensada estableciendo una poética temporal.

La transparencia, un elemento compositivo con destacada presencia en la *Biblioteca del Bosque*, se revela aquí con gran sutileza y delicadeza.

El papel empleado en la hoja donde el artista escribió el título y los datos de la ficha técnica de la obra es un papel grueso, con bastante consistencia, a base

de fibras muy distintas a las del papel japonés donde se estampó la serigrafía que representan delicadas ramas de un arbusto.

Los dos tipos de papel forman un contraste en cuanto a su textura táctil pero se complementan en extravagantes dualidades: áspero-suave, grueso-delgado, opaco-transparente.

La elegancia de las líneas realizadas en serigrafía conforma una armonía plena con las sutiles fibras del papel sobre las que están estampadas. Por otro lado, la delgadez del papel permite que la tinta se absorba y se traspase al otro lado de la hoja, lo que crea una composición inversa a la creada en el anverso.

La presencia de las alas de chicharras en la caja nos remite al sonido ensordecedor que estos insectos aportan al ambiente en donde viven. Recuerdo que, en la entrevista proporcionada, Miguel Ángel Blanco resaltaba que lo que más le había impactado en su estancia en la Selva Lacandona, en Chiapas, México, eran los sonidos que ahí permanentemente sobrevienen.

Los cicádidos, conocidos comúnmente como cigarras o chicharras, son una familia de insectos del orden Hemiptera. Son célebres por el sonido producido con el canto que emiten los machos a cualquier hora del día para atraer a las hembras, pero con mayor intensidad y asiduidad al amanecer y al anochecer. Ese sonido tan intenso<sup>7</sup> fue declarado por Calímaco (hacia 300 – 240 a.C.) como símbolo del 'fino' arte poético, y la cigarra fue, en ocasiones, símbolo del poeta infatigable, su ayudante o atributo de las musas. Según la leyenda, la cigarra es Tithonos, el amado de Eos, la diosa de la aurora, quién había pedido a Zeus que lo hiciese inmortal. Sin embargo, al olvidar solicitar también la eterna juventud para Tithonos, éste vivió eternamente pero se fue debilitando al mismo tiempo que seguía hablando sin sentido, hasta que encogió y se convirtió en cigarra que chirría permanentemente.

Al observar la caja, sobresalen sobre las semillas volantes la transparencia de las alas de las chicharras. Y aunque al manipular aquella no escuchemos

---

<sup>7</sup> El sonido es producido por un aparato estridulatorio que consta de membranas quitinosas llamadas timbales y de sacos con aire, que funcionan como cajas de resonancia, difundiendo cada especie un sonido particular.



sonido alguno, éstas nos llevan a percibir la cacofonía que alguna vez escuchamos al cruzar un campo en verano.

Este libro-caja es un ejemplo de la incorporación de elementos naturales de territorios cada vez más lejanos a los del inicio de la *Biblioteca del Bosque*, pero que enriquecen los contenidos de la misma. Desde que empezó a incorporar otros elementos naturales de sitios lejanos a su entorno más inmediato, no ha dejado de hacerlo. Muchas veces, hay elementos de cuatro territorios distintos y muy apartados atesorados en la misma caja, que nos reafirman que a pesar de las diferencias y particularidades, la naturaleza es sólo una.

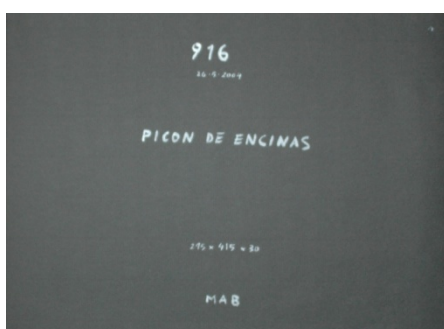
#### 4.7.6. *Picón de encinas*

El fuego y los árboles trazan rutas en la *Biblioteca del Bosque*. Para la creación del próximo ejemplar estos elementos fueron imprescindibles.

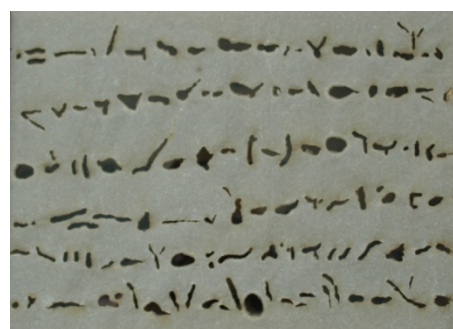
<b>Libro-caja nº 916</b>	<b>Título: <i>Picón de encinas</i></b>
<b>Fecha de realización:</b> 26.05.2004	<b>Medidas:</b> 295 x 415 x 30 mm
<p style="text-align: center;"><b>Las páginas: 4</b></p> <p><b>Material:</b> papel verjurado, papel mexicano de pochote hecho a mano.</p> <p><b>Técnicas:</b> quemadura.</p> <p><b>Observaciones:</b></p>	
<p style="text-align: center;"><b>La caja</b></p> <p><b>Elementos que contiene:</b> encina carbonizada (picón) del Valle de Alcudia, parafina.</p> <p><b>Fondo:</b> parafina</p> <p><b>Observaciones:</b></p>	

Este libro-caja está marcado por altos contrastes desde la primera página: sobre el papel negro resaltan las letras trazadas en blanco. Igualmente, en la caja, el picón negro contrasta con la blancura de la parafina. Y lo mismo pasa con las páginas tres y cuatro, con las oquedades realizadas en el papel y lo que queda de éste.

Las perforaciones, que los pedazos de encina carbonizada hicieron en la hoja de papel, nos muestran formas caprichosas que simulan representar un texto escrito, máxime porque están orientados horizontalmente y dispuestos en líneas paralelas.



Página 1



Página 3



Página 4 y caja

En la *Biblioteca del Bosque* coinciden varios tipos de alfabetos, unos secretos, otros notorios. Éste es uno de los más evidentes.

El modo como está dispuesto el picón de encinas en la caja aparenta ser un conjunto de signos, que se manifiestan en tres dimensiones. Sin embargo, también nos remite a una bandada de pájaros descansando de un vuelo exhausto sobre alambres equidistantes.

La composición horizontal, que tradicionalmente es sinónimo de pasividad, no es muy frecuente en la *Biblioteca del Bosque*. Aquí, se incrementa por su presencia en las hojas y en la caja.

Nuevamente el fuego hace acto de presencia a través de los orificios provocados por los pequeños segmentos de encina incandescentes.

### 5.7.7. *Fulgurita desde Torre Moncorvo*

El libro-caja que observaremos a continuación es de notable importancia artística, por su valor estético, así como de sobresaliente trascendencia científica por el insólito material que contiene.

<b>Libro-caja nº 1069</b>	<b>Título: <i>Fulgurita desde Torre Moncorvo</i></b>
<b>Fecha de realización:</b> 2.03.2009	<b>Medidas:</b> 210 x 300 x 50 mm
<b>Las páginas: 6</b>	
<b>Material:</b> papel gampi, papel vegetal.	
<b>Técnicas:</b> estampación fotográfica.	
<b>Observaciones:</b>	
<b>La caja</b>	
<b>Elementos que contiene:</b> corazón del olmo de San Vicente, Ávila, fragmentos de rayo pétreo enorme caído en Torre Moncorvo, Portugal y punta de pino rodeno carbonizada de Pinar del Rey, Madrid.	
<b>Fondo:</b> carborundum y sílice.	
<b>Observaciones:</b>	

*Fulgurita desde Torre Moncorvo* es una obra que nos muestra un fenómeno natural que todos conocemos, pero que muy difícilmente podemos tocar o mirar en estado físico: un rayo petrificado.

Cuando tenemos entre las manos esta obra y la manipulamos, además de sentir la textura del papel que reviste la cubierta del libro-caja, podemos escuchar sonidos. Éstos se producen al desplazarse de lugar la punta de pino rodeno, debido a que no se encuentra fija en la caja. Es un sonido suave, seco, de baja intensidad, muy diferente a la detonación de un trueno cuando se produce un rayo; sin embargo, es como si la caja contuviera el murmullo de la resonancia de un trueno que se produjo en algún lugar remoto.



Página 1



Página 3



Páginas 4 y 5



Página 6



Caja



Página 6 y caja

El hecho de que un elemento de la caja pueda situarse en infinidad de posiciones en ella, permite celebrar un sinfín de composiciones, enriqueciendo la obra visualmente. Lo podemos comprobar al mirar las dos imágenes de la caja aquí presentadas.

El movimiento y el ritmo son elementos que se dan de un modo real en este libro-caja. El movimiento está presente en las hojas por la cadencia que se da al repasarlas, así como por los desplazamientos que realiza la punta de pino rodano.

El ritmo se da en las páginas por la repetición de la imagen fotográfica en ellas, presentándose en positivo y negativo. Además, a causa de que la estampación de las imágenes está realizada sobre papel vegetal que tiene la cualidad de ser transparente y al sobreponer las hojas, podemos apreciar una tercera imagen creada a partir de la superposición de ellas –página 6 del libro-caja. En la caja, el ritmo permanece por medio de la disposición de las distintas partes de que está conformada la fulgurita, al ser estos elementos muy semejantes y repetitivos. Conjuntamente podemos crear ritmos reales al manipular el libro-caja.

Por estas circunstancias, hay otro elemento que es inherente a *Fulgurita desde Torre Moncorvo*: el tiempo. En esta obra se hace constar de un modo implícito y explícito.

La fotografía aparece en la *Biblioteca del Bosque* por primera vez en 1989, en el libro-caja nº 291, *Tras los pasos de yeti*. Es una técnica muy poco utilizada

en los años siguientes, pero a partir del año 2000, concurre cada vez con más frecuencia en la creación de las obras. Los soportes sobre los que se encontrarán estampadas las fotografías van a ser diversos; en este caso, es papel vegetal que por su transparencia permite enriquecer la obra.

La dualidad claro-oscuro hace acto de presencia en las hojas con la estampación de las imágenes en positivo y negativo. La misma circunstancia se da en la caja al tener ésta como fondo en la sección superior, carborundum, y en la parte inferior, sílice. La disposición de los dos elementos, un negro y el otro blanco, provoca un alto contraste que se acentúa con el brillo característico proyectado por ambos materiales. Duplicidad que nos remite a la luz y a las tinieblas, al día y a la noche.

Las composiciones de las páginas en diagonal reafirman el concepto de movimiento y la disposición de los fragmentos de fulgurita en forma circular sugieren una continuidad infinita.

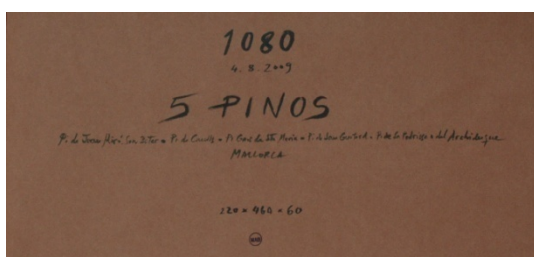
#### **5.7.8. 5 Pinos**

Las acículas de los pinos siguen susurrando en esta insólita biblioteca, siendo integrantes fundamentales en las obras de Miguel Ángel, como podemos constatar a continuación.

A pesar de que Blanco ha elaborado decenas de libros donde los pinos son su tema, a veinticuatro años del inicio de la *Biblioteca del Bosque*, estos árboles siguen interesando al artista consiguiendo volúmenes que presentan composiciones de gran frescura.

En este caso, se sirve de la técnica de gofrado para estampar de un modo directo las hojas de los diversos pinos que aglutina en tan sólo dos páginas; en una de ellas son dispuestas en pequeños grupos paralelos creando una composición bastante geométrica, predecible; en la otra página, las acículas están dispuestas de un modo caótico y los espacios entre ellas crean superficies de especial valor. La superficie de cada una de las páginas está trabajada en toda su extensión, situación que no pasaba en buena parte de los

<b>Libro-caja nº 1080</b>	<b>Título: 5 Pinos</b>
<b>Fecha de realización:</b> 4.08.2009	<b>Medidas:</b> 220 x 460 x 60 mm
<b>Las páginas: 4</b>	
<b>Material:</b> papel verjurado, papel de grabado.	
<b>Técnicas:</b> gofrado y grafito.	
<b>Observaciones:</b>	
<b>La caja</b>	
<b>Elementos que contiene:</b> corteza y acículas de los pinos: Pi de Joan Miró en San Boter, Pi de Cauls, Pi Gros de Santa María, Pi de San Guitard, Pi de Sa Pedrissa o del Archiduque.	
<b>Fondo:</b> resina	
<b>Observaciones:</b> todos los elementos son de Mallorca.	



Página 1



Página 3



Página 4 y caja

primeros libros de la biblioteca. Es notaria gran desenvoltura en la disposición de los elementos tanto en las páginas, como en la caja.

En la caja se encuentran almacenados cortezas, resina y acículas de famosos pinos de Mallorca que el artista conoce. Los tonos cálidos de las hojas se prolongan en los contenidos de la caja, creando una armonía en la obra.

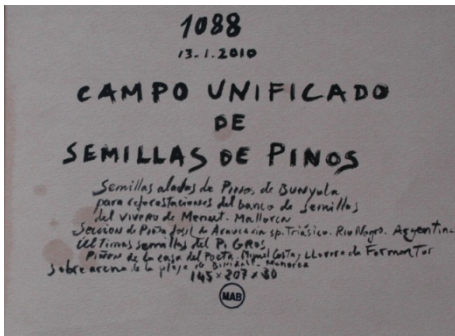
### 5.7.9. *Campo unificado de pinos*

El sonido, el movimiento y el ritmo están presentes en *Campo unificado de semillas de pinos*, el libro-caja que observamos a continuación.

<b>Libro-caja nº 1088</b>	<b>Título: <i>Campo unificado de semillas de pinos</i></b>
<b>Fecha de realización:</b> 13.01.2010	<b>Medidas:</b> 145 x 207 x 30 mm
<b>Las páginas: 6</b>	
<b>Material:</b> papel verjurado, papel de grabado.	
<b>Técnicas:</b> gofrado y lápiz.	
<b>Observaciones:</b>	
<b>La caja</b>	
<b>Elementos que contiene:</b> semillas aladas de pinos de Bunyola para reforestaciones del banco de semillas de Menut, Mallorca. Sección de piña fósil de araucaria (del triásico), Rio Negro, Argentina. Últimas semillas de Pi Gros, piñon de la casa del poeta Miguel Costa y Llobera.	
<b>Fondo:</b> arena de la playa de Binidalfí.	
<b>Observaciones:</b> en la caja están fijas la arena y la sección de piña fósil; los demás elementos se encuentran sueltos.	

Al tener este libro-caja entre las manos y manipularlo, podemos escuchar y sentir los movimientos que realizan, dentro de la caja, algunos de sus componentes –las semillas– que no se encuentran fijos. Otra circunstancia que ocurre es que se pueden formar una infinidad de composiciones con esos elementos al poder desplazarse con total libertad en el espacio interior de la caja, situación que comprobamos al observar las dos imágenes de la caja aquí incluidas.





Página 1



Página 3



Página 4



Página 5



Página 6



Caja



Página 6 y caja

Las páginas de papel grueso permiten trabajar los gofrados de un modo firme y contundente. Los sombreados aplicados a lápiz, después de realizados aquellos, crean superficies de diversas tonalidades que refuerzan los ritmos y movimientos que están representados por medio de puntos y líneas en las páginas de este libro; los cuales son anticipados por los ritmos y movimientos reales que se perciben cuando manipulamos el libro-caja. En las hojas hay una sobriedad en lo referente a color. Esta situación no se da en la caja, donde predominan los tonos cálidos de los elementos naturales que destacan sobre la tonalidad clara de la arena del fondo. Igualmente el tiempo está presente en el ejemplar. No sólo es sugerido en las hojas sino que también se encuentra en la caja: la hermosa sección de piña fósil de araucaria, del período triásico, es un espléndido y remoto testigo. Ese testimonio perteneció a un bosque subtropical perenne que estaba compuesto esencialmente por *Araucariaceae* y *Corystospermaceae*, hace más de doscientos millones de años, en lo que actualmente es la región de Mendoza, en Argentina. La zona donde se ubica el “bosque petrificado” es denominada “Bosque de Darwin” por ser descubierto por el naturalista y científico Charles Darwin, en 1835, cuando realizaba su viaje alrededor de la Tierra. Concentra la mayor cantidad de troncos petrificados de ese país. Además de la gran variedad de fósiles vegetales, también se encuentran fósiles de vertebrados e invertebrados del período triásico, en esa región.

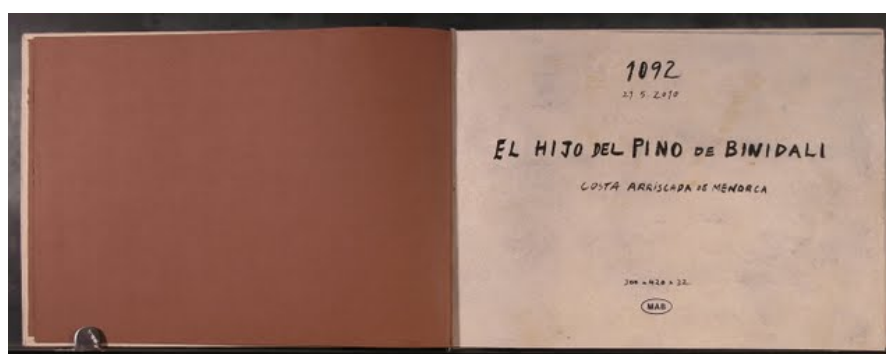
#### **5.7.10. *El hijo del pino de Binidali***

Algunos de los libros-caja de la *Biblioteca del Bosque* nos conectan con la riqueza de la naturaleza en las costas, tanto de España, como de otras regiones lejanas. Veremos elementos de las privilegiadas costas de Menorca.

Entre el considerable número de volúmenes de la *Biblioteca del Bosque* no es muy común libros-caja que hagan referencia y contengan elementos de territorios a orillas del mar. *El hijo del pino de Binidali* es uno que nos presenta naturaleza de esos sitios.

En las fotografías en blanco y negro nos llegan imágenes del mar y las escarpadas costas de Binidali, en Menorca, con las que dialoga y a las que baña constantemente de vida. Aquí, las formas angulosas y quebradas, porosas y envolventes de la costa arriscada contrastan fuertemente con la quietud y la densidad del mar que se ostenta compacto. Aquellas denotan movimiento y turbulencia frente a la aparente serenidad de éste. Las fotografías, al ser en blanco y negro, permiten un mayor enfoque sobre la estructura de la composición.

<b>Libro-caja nº 1092</b>	<b>Título: <i>El hijo del pino de Binidali</i></b>
<b>Fecha de realización:</b> 21.05.2010	<b>Medidas:</b> 300 x 420 x 32 mm
<b>Las páginas: 8</b>	
<b>Material:</b> papel amate de México, papel vegetal.	
<b>Técnicas:</b> estampaciones fotográficas.	
<b>Observaciones:</b>	
<b>La caja</b>	
<b>Elementos que contiene:</b> rocas, escamas de corteza de pino, pluma.	
<b>Fondo:</b> arena.	
<b>Observaciones:</b>	





Páginas 2 y 3



Páginas 4 y 5



Páginas 6 y 7



Página 8 y caja

Otro contraste se da entre lo monocromático de las imágenes de las páginas y los colores cálidos presentes en los elementos de la caja.

Las imágenes al estar estampadas sobre papel vegetal, nos permiten entrar en una múltiple apreciación: por un lado podemos percibir imágenes que son el resultado de la superposición de varias de ellas; por otro, advertimos dos aspectos de la misma imagen al observar el anverso y el reverso de cada página. Es un recurso que el artista ha utilizado en varios ejemplares pues permite ampliar las lecturas de la obra.

En la caja, los elementos naturales están dispuestos de tal modo creando dos áreas bien diferenciadas, que son delimitadas por una hilera de pequeños pedazos de roca de los acantilados. Ésta, se sitúa horizontalmente pero, crea una pequeña curvatura que imprime movimiento y plasticidad al conjunto; asimismo, las áreas que genera son disímiles: en la superficie inferior, que es la más extensa, se encuentran dispuestos, en el sentido vertical, varios pedazos de corteza –“escamas”– de pinos de Binidali que provocan una estabilidad visual al ubicarse paralelos unos a otros. Los tonos cálidos de las cortezas armonizan con la arena del fondo que es más oscura que la que se encuentra en la zona superior de la fila de pequeñas rocas. En esta área, más clara y luminosa que la anterior, se ubica una pluma de ave que introduce un valor etéreo y ligero a la obra y que, contrasta nítidamente con el área inferior, más pesada y terrenal. Si bien, sobre la pluma hay un pedazo de corteza de pino semejante a los del área inferior, éste se sitúa en el sentido horizontal, reafirmando la horizontalidad y levedad de aquella.

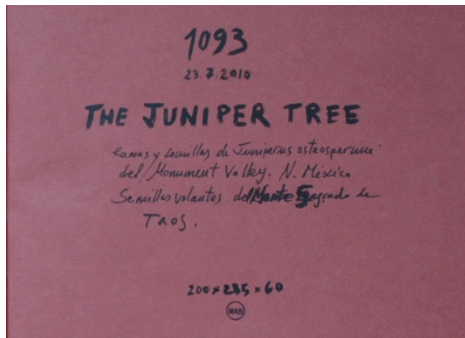
Pero la disposición de los elementos en la caja nos sugiere las diferentes áreas naturales que se encuentran en la isla y que observamos en las fotografías: las “escamas” de pinos en la parte inferior de la caja corresponden a los pinos que rodean las calas, los pequeños fragmentos de roca equivalen a las zonas areniscas y la superficie superior más clara se identifica con la mar que envuelve el territorio.

### 5.7.11. *The Juniper tree*

Vegetación de las zonas áridas de Nuevo México se encuentra en la *Biblioteca del Bosque*.

A diferencia del volumen anterior, éste presenta en sus hojas de papel vegetal fotografías a color que exhiben las formas caprichosas de un enebro que Miguel Ángel observó en Monument Valley. Los enebros, símbolo de longevidad y fuerza, son coníferas arbóreas o arbustivas que forman el género *Juniperus*. Hay más de cincuenta especies que se distribuyen en el hemisferio norte, desde el Ártico hasta las montañas de Centroamérica así como en Europa y hasta el África tropical. En la *Biblioteca del Bosque* hay varios elementos de enebros, de diversas regiones, por lo que éste viene a enriquecer el acervo. Las formas volubles de las ramas secas se superponen a la 'mesa' sólida del fondo. A pesar de la aridez de la zona hay vida en el área y esta variedad de enebro ha evolucionado al grado de adaptarse al extremo clima de la región.

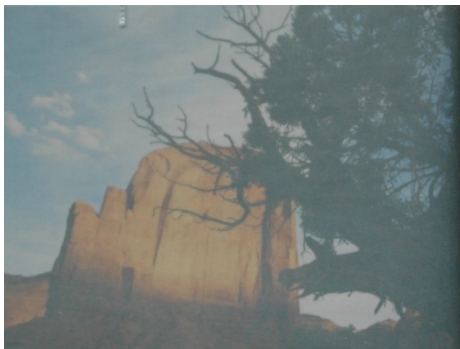
<b>Libro-caja nº 1093</b>	<b>Título: <i>The Juniper tree</i></b>
<b>Fecha de realización:</b> 23.07.2010	<b>Medidas:</b> 200 x 285 x 60 mm
<b>Las páginas: 8</b>	
<b>Material:</b> papel verjurado, papel vegetal, arena.	
<b>Técnicas:</b> estampaciones fotográficas, collage con arena.	
<b>Observaciones:</b>	
<b>La caja</b>	
<b>Elementos que contiene:</b> ramas y semillas de <i>Junipersus osteosperma</i> , semillas volantes.	
<b>Fondo:</b> tierra.	
<b>Observaciones:</b> el <i>Junipersus osteosperma</i> y la tierra son de Monument Valley, Nuevo México y las semillas volantes del Monte Sagrado de Taos.	



Página 1



Página 3



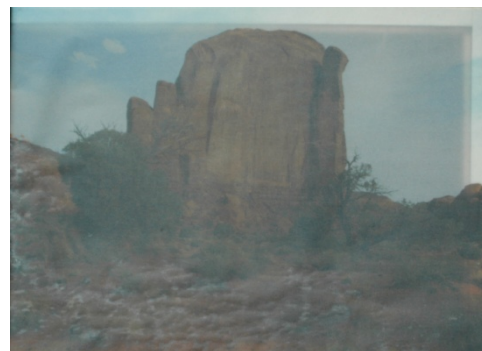
Página 4



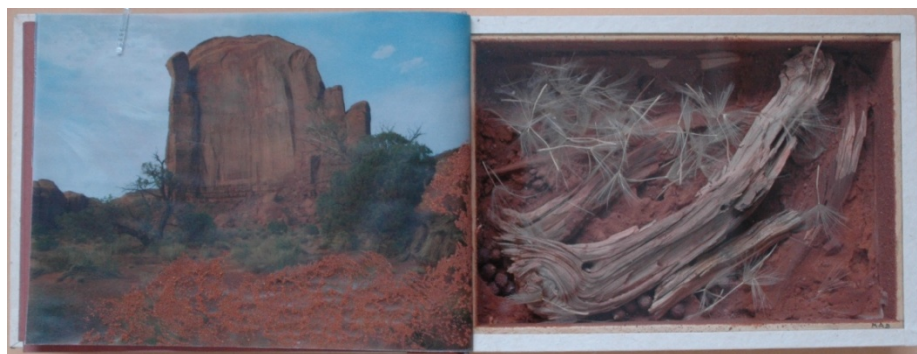
Página 5



Página 6



Página 7



Página 8 y caja

Monument Valley es una gran depresión que los pueblos autóctonos, los navajos, llaman “Valle de las Rocas”. En el territorio se encuentra abundante cantidad de las formaciones que, geológicamente, son denominadas mesas. Éstas son zonas elevadas de terreno con una cima que es plana y cuyos lados son, generalmente, acantilados abruptos. El nombre viene por parecerse a la forma de una mesa. Es un accidente geográfico propio de los ambientes áridos y se encuentran especialmente en Estados Unidos de América –en las llamadas tierras baldías y en Colorado– así como en Canadá. En España hay varios ejemplos, siendo uno de ellos, La Moleta, en Alfara, Tarragona. La mesa de la fotografía, de color cálido, por el tipo de minerales que la forman, queda bien definida sobre el azul intenso del cielo.

Adherida a la página, sobre la fotografía donde advertimos ramas secas del enebro hay tierra del lugar, creando texturas. Igualmente, se puede encontrar en la última página conectando ésta con la caja, que también contiene tierra pegada en su fondo. Aquí, se atesoran pedazos de ramas y semillas del particular enebro así como semillas volantes de Taos, otra mesa fascinante de la región.

En la caja podemos advertir el aire caloroso y árido de la región pero la presencia de las semillas nos confirman que aquí está contenida la vida.

Las composiciones de las fotografías se sienten pesadas, por lo voluminoso de los elementos que presentan, y al mirar la página seis vemos figuras difusas, resultantes de la sobreposición de las imágenes fotográficas de las páginas anteriores creando una consumada abstracción.

#### **5.7.12. Pow Wow**

*Pow Wow* reúne elementos vegetales, animales y minerales. ‘Pow Wow’ es una expresión, con la cual, tradicionalmente, el pueblo navajo denominaba una reunión o asamblea. Hoy en día se refiere a un evento donde participan pueblos nativos o no nativos de Norteamérica a fin de socializarse y donde realizan varias actividades, como bailar y cantar, que son representativas de



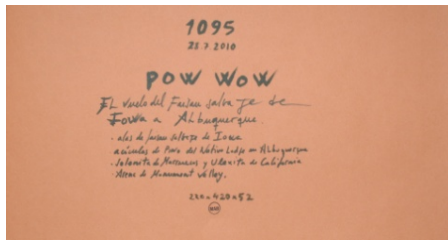
<b>Libro-caja nº 1095</b>	<b>Título: <i>Pow Wow</i></b>
<b>Fecha de realización:</b> 28.07.2010	<b>Medidas:</b> 220 x 420 x 52 mm
<b>Las páginas: 6</b>	
<b>Material:</b> papel verjurado, papel de grabado.	
<b>Técnicas:</b> gofrado, frottage.	
<b>Observaciones:</b>	
<b>La caja</b>	
<b>Elementos que contiene:</b> alas de faisán salvaje de Iowa, acículas de pino Nativo Lodge de Albuquerque, selenita de Marruecos , ulexita de California.	
<b>Fondo:</b> arena de Monument Valley.	
<b>Observaciones:</b>	

sus comunidades. Generalmente, lo hacen en honor a las culturas ancestrales y con el fin de mantener ciertas costumbres.

Tanto en las páginas como en la caja el tipo de composición se repite. A partir de un eje, que es central y vertical, los elementos se disponen de forma correspondiente. En las páginas, ese eje es insinuado por la presencia de pedazos de cortezas mientras, en la caja, lo es por un par de largas acículas.

En las páginas de este libro-caja hay una danza realizada por los gofrados de acículas y el frottage de las cortezas iluminadas que nos sugieren el vuelo de un ave, al presentarse las acículas, en las primeras páginas, en dirección descendente y en las últimas, con trayectoria ascendente.

En la caja, la disposición de las alas y de los dos minerales conforman una composición triangular, que se contrapone al movimiento señalado en las páginas. Pero, a pesar de su inmovilidad, las alas de faisán de Iowa, por la presencia mágica de los demás elementos, nos invitan a volar de Albuquerque a Marruecos a través de California y de regreso a Monument Valley.



Página 1



Página 3



Página 4



Página 5



Página 6 y caja

### 5.7.13. *The petrified forest*

La *Biblioteca del Bosque* también entraña elementos de lejanos bosques petrificados. Es el caso del libro-caja que veremos en seguida.

*The Petrified Forest* presenta una secuencia diferente a la realizada en la gran mayoría de los volúmenes de la *Biblioteca del Bosque*. La página que contiene la información, a modo de ficha técnica, es, en este caso, la página cinco, cuando lo habitual es que sea la uno.

En esta obra las páginas uno, tres y ocho tienen impresas fotografías que el artista hizo en The Petrified Forest, en el estado de Arizona, en Estados Unidos de América, parque visitado por Miguel Ángel poco tiempo antes de realizado el libro. A causa de que el papel de soporte de las fotografías es papel vegetal en las páginas dos, cuatro y siete apreciamos esas imágenes de modo inverso.

<b>Libro-caja nº 1096</b>	<b>Título: <i>The petrified forest</i></b>
<b>Fecha de realización:</b> 31.07.2010	<b>Medidas:</b> 200 x 285 x 52 mm
<b>Las páginas: 8</b>	
<b>Material:</b> papel vegetal, papel amate.	
<b>Técnicas:</b> estampación fotográfica.	
<b>Observaciones:</b>	
<b>La caja</b>	
<b>Elementos que contiene:</b> xilópalos de The Petrified Forest de Estados Unidos de América, astillas de Holbrook, Arizona, calcopirita de México.	
<b>Fondo:</b> arena.	
<b>Observaciones:</b>	

Asimismo, podemos distinguir las imágenes que se encuentran en las páginas inferiores; por ejemplo, cuando observamos la página siete percibimos las imágenes estampadas en la página ocho pero también sobreponiéndose con



Página 1



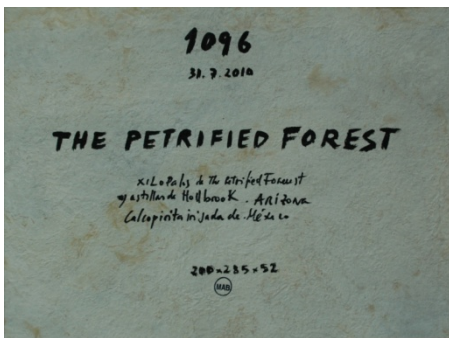
Página 2



Página 3



Página 4



Página 5



Página 7



Página 8 y caja

ellas los elementos que se encuentran en la caja. La transparencia, tal como en muchos otros libros-caja de la *Biblioteca del Bosque*, hace parte de las características de esta obra.

En los últimos años, Blanco ha incorporado con frecuencia imágenes de los lugares que visita y que están íntimamente ligados a los elementos naturales que incorpora en la caja. Es, sin duda, un testimonio de la metodología que el artista utiliza para realizar su obra: recorre los lugares que le son de particular

interés, recolecta materiales que le atraen, hace bocetos, realiza fotografías, para posteriormente trabajar con ellos en su estudio y materializar la obra.

Miguel Ángel atesora en su estudio una exclusiva y original colección de minerales entre los que destacan xilópalos de diferentes sitios.

Como artista que venera los bosques, como coleccionista y como creador de la *Biblioteca del Bosque* visitar un bosque petrificado fue de enorme significado. Sin duda, fue gratificante descubrir y deleitarse con las maravillas que se localizan en el Parque Nacional del Bosque Petrificado (Petriified Forest National Park) y que tiene la particularidad de poseer la más grande y colorida concentración de madera petrificada, que, en su mayoría, es de *Araucarioxylon arizonicum*. Este árbol era un conífero que crecía en las tierras húmedas de la región hace aproximadamente doscientos veinte millones de años, en el período Triásico Medio. Actualmente, el lugar presenta madera fósil pues el material orgánico fue reemplazado por minerales que retuvieron la estructura original de la madera. El proceso de petrificación se dio bajo tierra, cuando la madera quedó enterrada, bajo los sedimentos. El agua, rica en minerales, se filtró a través de los sedimentos depositando minerales en las células de las plantas, de modo que cuando la lignina y la celulosa se descompusieron, se formó un molde de roca en su lugar. Así, durante milenios la madera fue dando lugar a cuarzo sólido y coloreado. La presencia de diferentes minerales en el agua, como puede ser el caso de cobre, manganeso o hierro durante el proceso de petrificación provocan una variada gama de colores.

En las fotografías podemos apreciar diversas tonalidades en la madera petrificada que se exhibe sobre el terreno. Sin embargo, es mirando la caja que apreciamos bien lo intenso y variado colorido en los xilópalos.

El tiempo, su transcurrir y su paralización, están mágicamente presentes en este libro-caja, que de gran valor estético, es igualmente interesante, en la esfera del campo científico.

Poder mirar las páginas y las cajas de los volúmenes de la *Biblioteca del Bosque* nos permite abordarlos con una percepción más auténtica.

#### 4.8. Transformaciones

Cuando examinamos la obra múltiple que es la *Biblioteca del Bosque*, a veinticinco años de que se originara, podemos constatar que a pesar de que sigue en el manantial que le dio fundamento, varias circunstancias han sido modificadas como resultado lógico de una evolución a lo largo del tiempo transcurrido.

En consecuencia, después de la observación y reflexión que hemos realizado en torno a las características plásticas, así como a las técnicas y materiales empleados, ejes temáticos y elementos naturales que conforman los libros-caja de la *Biblioteca del Bosque*, llegamos a algunas inferencias.

En toda la obra la temática es la naturaleza, que está representada en las hojas de los volúmenes y presentada en las cajas. La gran cantidad de componentes naturales que la *Biblioteca del Bosque* atesora, no hace sino enfatizar la abundancia de elementos que nos brinda la naturaleza, con sus formas, texturas, colores, olores y que son motivo e impulso en la creación de las más diversas poéticas. En esta obra no hay la pretensión de imitar ni de representar la naturaleza, sino de enseñar lo que pasa en ella de una forma singular que, en muchos casos, nos permite desarrollar una consciencia de situaciones que en ella se proyectan.

En la *Biblioteca del Bosque* se muestran varios de los fenómenos de la naturaleza desde un enfoque plástico y estético, aunque algunas veces el artista incluya la denominación científica de los elementos naturales. Asimismo, pone en evidencia la relación del ser humano –que es parte de la misma naturaleza–, con ella. Varios libros-caja manifiestan intervenciones negativas que interfieren en ella y que provocan una alteración en el transcurrir habitual de los procesos naturales. Otros, son testimonio de la colaboración del ser humano con la naturaleza. Muchas veces, se presentan elementos sencillos o pequeños detalles que llegan a adquirir un papel protagónico. Pero, en todos los casos, está presente una poética que emana de la obra.

Cuando miramos los libros-caja que fueron realizados durante los primeros años podemos advertir que los elementos y los argumentos se refieren al entorno natural inmediato, al espacio en que habitaba Miguel Ángel, la Sierra del Guadarrama. Los volúmenes, realizados durante los años ochenta, denotan una búsqueda, un ímpetu curioso. En ellos, se presentan elementos encontrados por el artista en su caminar por la Sierra. Si bien se va dando la incorporación, de un modo cada vez más notorio, de elementos naturales, especialmente del mundo vegetal, también hay elementos que son producto de desechos humanos, además de elementos personales del artista. Así, el libro-caja nº 21 *La casa de las diversiones* contiene hojalata ondulada, tubería de plomo, chinatas sobre escayola y en las páginas de papel estraza y vegetal hay dibujos. *Caja fuerte*, libro-caja nº 40, contiene en sus páginas figuras efectuadas por quemaduras y la caja encierra la cabellera del artista. El libro-caja nº 99 titulado *A veces duermo aquí* incluye dibujos en sus hojas de papel parafinado y en la caja atesora un nido de petirrojo y ramas de piorno serrano que Blanco encontró en la laguna de Peñalara.



Figura 4.43. Libro nº 99 *A veces duermo aquí*, 1986.

En ellos se percibe que el autor tiene una fuerte necesidad de experimentar, de crear, de encontrar su camino.

Además, de estos materiales que Miguel Ángel encuentra, utiliza otros que son de muy bajo coste. Los papeles que emplea son esencialmente de estraza, vegetal y parafinado, llegando a introducir en algunas obras el papel de agenda telefónica. Al observar las páginas se nota que no hay un gran dominio de las técnicas aplicadas. Sin embargo, hay una gran espontaneidad y expresividad, lo que imprime frescura a la obra.

Las técnicas con que se expresa en la década de los ochenta, en las páginas de los libros-caja, tampoco exigen grandes gastos monetarios: dibujos a lápiz o tinta china, frotaciones que realiza con carboncillo o pasteles, collages con recortes, billetes de tren o sellos de correos; ejecuta cortes en las hojas, hace estampados que son las huellas de elementos naturales; efectúa marcas con fuego, perforaciones, manchado con nogalina o anilinas. Algunas veces utiliza acuarelas, gouache, o lápices de colores. En 1991, aplica de un modo asiduo, barniz sobre las páginas de los libros creando con manchas y trazos formas de gran sutileza o contundencia como advertimos al observar el libro nº 444. Este material, sólo con su presencia, contribuye a incrementar la transparencia que es inherente a toda la *Biblioteca del Bosque*.



Figura 4.44. Libro nº 444 *El Pino de las Tres Cruces*, 1991.

Así, ya en los primeros ejemplares, es bastante notorio que la *Biblioteca del Bosque* se manifiesta como un proyecto consistente y vigoroso.

En la década de los años noventa, concretamente, en los últimos libros-caja que realiza en 1991, Miguel Ángel empieza a introducir nuevos papeles como el de Nepal y el japonés. Con el pasar del tiempo, durante esa década y ya en este siglo, el artista va aplicando papeles importados, elaborados en territorios distantes, que muchas veces son realizados con procedimientos manuales. En muchos de estos papeles las texturas y colores que presentan enriquecen, por sí solos, la obra. Son ejemplos el papel de fibras de kozo, el gampi de Filipinas, el de fibras de bambú, el amate de México. Sin embargo, no renuncia a los que utilizaba anteriormente, como es el caso del papel vegetal, donde, con cierta regularidad, stampa fotografías, tanto en blanco y negro como en color.





Figura 4.45. La mayoría de los libros-caja de la estantería están forrados con algodón egipcio.

En realidad al observar los libros –es un buen ejemplo el nº 1 en las Figuras 1.2. y 1.3. – realizados en la década de los ochenta podemos advertir que se parecen más, en su aspecto externo, a los cuadernillos que el artista ya venía produciendo antes de iniciar la *Biblioteca del Bosque*, que con los que hace a partir de la década de los noventa. Lo que marca la diferencia es la presencia de la caja.

A medida que pasa el tiempo hay una inserción de nuevos materiales que Blanco va adquiriendo en comercios especializados en arte.

Incluso las cubiertas de los libros pasan de ser simplemente de papel estraza a tener una capa dura, forrada con papeles como pergamino, japonés, o telas como algodón o lino. Los volúmenes que podemos ver, dentro de sus estuches, en blanco, en la Figura 5.45., están encuadernados con algodón egipcio.

Al observar la *Biblioteca del Bosque* podemos constatar que a partir del año 1989 algunos libros poseen elementos de otros de territorios: del norte de África, de Francia y de Bélgica. Son elementos que el artista elige, y de los cuales se apropia, al visitar esos espacios. De este modo, con el paso del tiempo, los contenidos de la obra no se limitan a la Sierra del Guadarrama y sus bosques, pues el artista va a recorrer también desiertos, selvas, islas y

mares que le proporcionarán elementos e ideas que le permitirán crear y ampliar su biblioteca.

Aunque actualmente, se puedan agrupar muchos de los volúmenes por ejes temáticos, Miguel Ángel ha trabajado con gran libertad, esto es, generalmente no desarrolla la obra a partir de asuntos específicos. Hay que tener en todo momento presente que su gran proyecto es la *Biblioteca del Bosque...* y una biblioteca puede contener muchos temas.

Se han dado circunstancias que, en determinado momento le han llevado a crear varios libros, sobre un tema específico. Así, en 1991, la caída del Pino de las Tres Cruces, fue la causa que llevó a Miguel Ángel a desarrollar veinticinco volúmenes, donde utilizó diversas partes del famoso y centenario árbol.

Con el trascurso del tiempo, el artista va introduciendo tanto nuevos elementos, como técnicas en la creación de la obra, que se traduce en el enriquecimiento de la misma.

De tal manera, durante 1992, Blanco utilizó con bastante frecuencia los sellos de acículas que previamente había construido, y que estampó, en las páginas de diversos papeles, tanto en los libros-caja como en obras individuales. Las acículas se resguardan también en las cajas de los libros, con cierta asiduidad, ya sea sirviendo de fondo a otros elementos o como integrantes principales.

Las resinas invadieron de manera notoria, en 1993, tanto las páginas como las cajas de los libros. Están presentes de diversos tipos de pinos, aunque las hay de otros árboles, como el cerezo o de guayaco. En polvo, quemadas o en lágrimas, las diversas resinas enriquecen la obra con sus colores, texturas, brillo y transparencia.

La luminosidad y la transparencia emanan de muchos de los libros-caja elaborados en este período y varios de ellos, así como de los realizados en el año siguiente, tienen títulos que hacen referencia al cosmos, como podemos comprobar en el ejemplar titulado *Cosmos primitivo*.



Figura 4.46. Libro nº 545 *Cosmos primitivo*, 1993.

En 1994, en las hojas de los libros empezó a utilizar con frecuencia la xilografía y siguió manipulando las diversas técnicas de las obras anteriores. En las cajas sigue atesorando resinas, tierras, partes de pinos, ceras, musgos y líquenes, arenas, vidrios, polvo de cuarzo blanco y hasta una garra de halcón de la Peñota, de Cercedilla. Son elementos que pertenecían a la Sierra del Guadarrama. Lo novedoso, en algunas de ellas, es la presencia de relieves en sílice.

Observando con atención la *Biblioteca del Bosque* podemos darnos cuenta de que los elementos de las cajas son, hasta 1998, en su mayoría, de la Sierra de Guadarrama. Hay algunas excepciones en los que recoge elementos naturales de lugares cercanos, de España, Portugal, Italia o lejanos, como China o Japón, pero no dejan de ser casos aislados. En las cajas de algunos libros podemos encontrar nuevos elementos como pólvora, incienso, micas en polvo, tomillo, cenizas, ceras y hasta algunos animales hacen acto de presencia a través de fundas de serpiente, piel de sapo, plumas de halcón, oca y cuervo.

El ejemplar que lleva por título *La casa del Tibet*, contiene polvo de la flor de alheña, diez espirales de incienso que desprenden el olor que percibimos al manipular el libro.

Cuando, en 1998, Miguel Ángel permaneció durante varios meses en Galicia los libros-caja fueron elaborados con elementos naturales del lugar: robles, pinos, castaños, eucaliptos, vainas de glicina, o musgos y líquenes. En las páginas de los libros introduce fotograbado, fotocopia y experimenta con la elaboración de formas a partir de contactos de agua con los papeles.

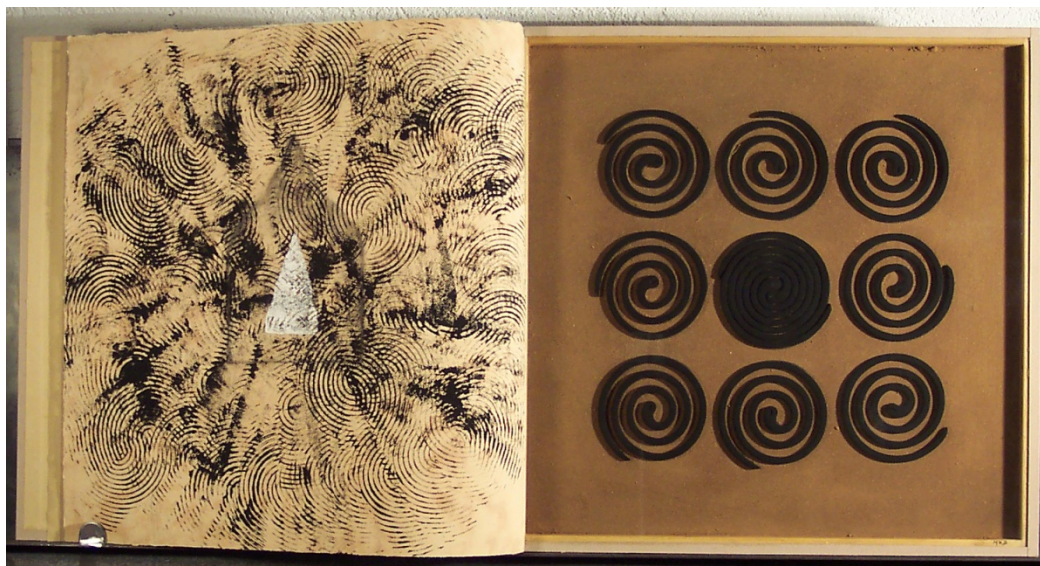


Figura 4.47. Libro nº 628 *La casa del Tibet*, 1995.

Fotografías que registran los espacios que recorre ya aparecen en las páginas de los libros de esta época y, en 1999, la fotografía es la técnica que predomina en las hojas. A partir de este momento y hasta el período en que realizamos nuestra investigación se manifiesta de forma sustancial, ya sea en negro y blanco o en color y sobre diversos soportes: papel pergamino, reciclado, vegetal o acetato. Por supuesto, sigue trabajando con la mayoría de las técnicas anteriormente presentes en la Biblioteca del Bosque. Durante ese año las cajas fueron elaboradas con materiales de muy diversos sitios de España; como excepción se encuentra en un volumen una piel de boa del Congo.

En el año 2000, a la *Biblioteca del Bosque* se siguen incorporando volúmenes con materiales del territorio peninsular de España y algunos con elementos de la Isla de La Palma. Asimismo, encontramos dibujos realizados con humo de velas en algunas páginas, mientras en otras, lo novedoso fue el registro de las huellas de piñones del Pinar del Rey. En otros libros-caja incorporó minerales de Estados Unidos de América, Canadá y Madagascar. De aquí, son dos xilópalos con una antigüedad de 80 millones de años. Ya en 1989, había introducido, en la biblioteca, trozos de madera petrificada en el libro nº 312 *Astillas de un bosque petrificado en Albacete*.

Elementos naturales de México, Suiza, Japón y España son parte esencial de los libros-caja que Blanco realizó en 2001. Es a partir de este año que, con cierta frecuencia, podemos encontrar ejemplares realizados con elementos naturales de México. Igualmente, se va ampliando la lista de países de donde proceden los variados componentes de la obra: Grecia, Argentina, Brasil, Canadá, República Checa, Polonia, Rumania, Inglaterra, Dinamarca, India, Egipto, Túnez, Rusia, Ecuador, Alemania. Hay que señalar que siempre están presentes volúmenes con elementos naturales de las diversas regiones de España.

De tal manera, hoy, la *Biblioteca del Bosque* incluye poéticas de la naturaleza de diversos entornos –bosque, selva, mar, desierto, territorios volcánicos– ampliando su ámbito desde lo local a varios continentes: Europa, Asia, África y América.

Con tal variedad y cantidad de volúmenes, es posible hacer agrupaciones de varios libros y crear series por temáticas como por ejemplo: ‘árboles famosos’, ‘la corta’, ‘fenómenos naturales’, ‘montaña’, ‘nieve’, ‘agua’, ‘fuego’, ‘cosmos’, ‘rituales de crecimiento, conservación y protección’, ‘canto a la vida’, ‘tiempo’, y muchos otros.

En los últimos años, el artista sigue trabajando con las técnicas ya utilizadas y realizando algunas variantes. Así, obtiene formas en las páginas de los libros-caja utilizando brasas de encina, o estampando huellas con esponja marina. Igualmente, crea nuevas texturas en algunas de ellas adhiriéndoles cenizas, arena o tierra. La estampación de fotografías a color o en blanco y negro, principalmente sobre papel vegetal, es una técnica adoptada con cierta asiduidad en los ejemplares elaborados durante el presente siglo. Del mismo modo, los gofrados obtenidos a partir de diversos elementos naturales, producen una fiel impronta de ellos en la obra.

Son varias las características que se presentan con asiduidad en la obra imprimiéndole un especial dinamismo: transparencia, luminosidad, tiempo, movimiento, ritmo, sonido, huella, memoria.

La transparencia existe con la sola presencia de los materiales que constituyen los libros –los papeles, el vidrio–y se incrementa con otros que dan vida a la obra como la resina o los barnices. Igualmente, la luminosidad se manifiesta con la presencia de la resina, los barnices o de la cera.

El tiempo es real cuando al tener un libro entre las manos pasamos una hoja detrás de otra. Pero, en varias cajas se encuentra detenido, atrapado en los elementos milenarios.

El rápido movimiento de la energía del rayo quedó solidificado en la fulgurita, cuando cruzó el suelo de arena dejando el vestigio de esa acción. Sin embargo, el movimiento se da también de modo real, provocado por los elementos sueltos que se encuentran dentro de la caja cuando manipulamos el libro. De este modo activamos otra de las características de la *Biblioteca del Bosque*: el sonido. Al manejar el libro, al producir los sonidos, podemos crear ritmos sonoros. Por otro lado, en varias páginas hacen acto de presencia los ritmos visuales que en muchos casos son consecuencia de la disposición y repetición de formas geométricas simples como se puede apreciar en el libro n° 783 *Diez raíces de opio*.

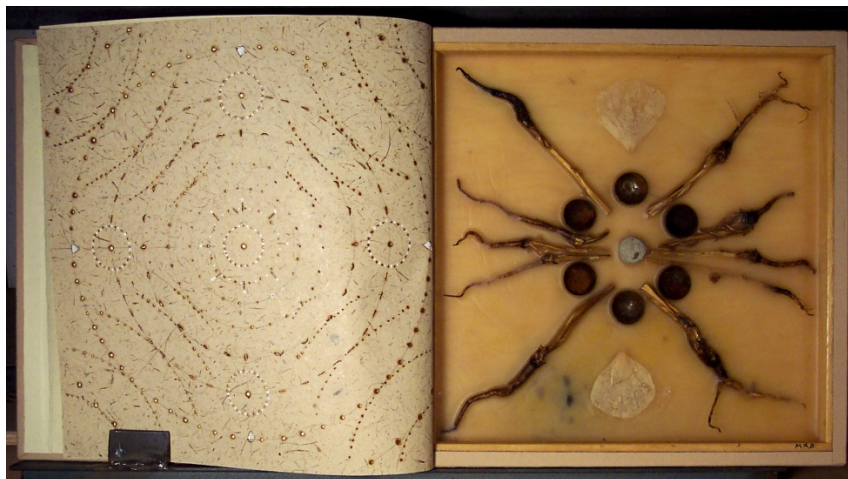


Figura 4.48. Libro n° 783 *Diez raíces de opio*, 2000.

Las huellas se incrementan cuando de un modo directo y contundente hacen perdurar las formas de diversos elementos de la naturaleza por medio de los

gofrados que el artista realiza sobre gruesas, pero dóciles hojas de papel. Huellas que se vuelven memoria.

Otro asunto interesante a notar es la cantidad de libros-caja que cada año y, a medida que pasa el tiempo, realiza el artista. La siguiente tabla nos muestra de un modo muy evidente como va desarrollando la *Biblioteca del Bosque*.

Año	Libros-caja realizados	Cantidad	*****	Año	Libros-caja realizados	Cantidad
1985	1	1		1998	695 - 736	42
1986	2 - 103	102		1999	737 - 764	28
1987	104 - 199	96		2000	765 - 790	26
1988	200 - 267	68		2001	791 - 822	32
1989	268 - 344	77		2002	823 - 857	35
1990	245 - 403	59		2003	858 - 898	41
1991	404 - 455	52		2004	899 - 944	46
1992	456 - 513	58		2005	945 - 980	36
1993	514 - 561	48		2006	981 - 1017	37
1994	562 - 599	38		2007	1018 - 1048	31
1995	600 - 629	30		2008	1049 - 1064	16
1996	630 - 659	30		2009	1065 - 1086	22
1997	660 - 694	35	*****	2010	1087 - 1101	15

En los primeros años hay una necesidad urgente y muy fuerte de realizar gran cantidad de obra<sup>1</sup>. Era natural, Miguel Ángel buscaba un cauce que le permitiera dar una dirección a sus intereses e inquietudes. En la entrevista el artista comentó, con cierta dosis de humor, que a medida que pasa el tiempo, va haciendo menos libros.

<sup>1</sup> Aunque no es motivo de nuestro estudio es pertinente señalar que también en este espacio de tiempo el artista realiza importante cantidad de obra, ajena a la *Biblioteca del Bosque*.

Con el transcurrir del tiempo va constituyendo su camino y lo va modelando con un trabajo constante; y sobre todo, con mucha admiración y respeto por la naturaleza. Actualmente, sigue incrementando la *Biblioteca del Bosque*, no con la velocidad con que empezó, pero con constancia, sabiduría y gran calidad estética que el camino andado concede.

Si bien la obra está constituida por libros, estos son siempre diferentes. Cada libro encierra una memoria, relata un cuento particular, nos invita a conocer circunstancias, a imaginar nuevas situaciones, a soñar y sobretodo nos invita a admirar y maravillarnos con la naturaleza.

La *Biblioteca del Bosque*, integrada por libros-caja, que a su vez están constituidos por un libro y una caja –ambos objetos tuvieron un papel y una evolución importante en el desarrollo del arte del siglo XX–, es un obra con valor y sello contemporáneos.



## **CAPÍTULO 5**

## 5. Catálogo de la *Biblioteca del Bosque*



Figura 5.1. Libro n° 935 *Wieczka sal*, 2004.

*¿De dónde saca el arte su posibilidad de mostrar vida en las materias más inermes? La sonrisa del artista muestra que él sabe las respuestas pero que la forma de decirlas está antes que nada en su obra.*

*Alberto Ruy Sánchez*

Este capítulo está estructurado en dos partes que se complementan: una tabla y un CD que contienen información de cada uno de los libros-caja que constituyen la *Biblioteca del Bosque*.

En la tabla se encuentra la ficha técnica de cada uno de los libros. Está compuesta por siete columnas donde se indican e identifican los contenidos de cada ejemplar. Así, de izquierda a derecha y en cada una de ellas se muestra el número del libro-caja, el título correspondiente, la fecha en que se terminó de realizar la obra, las medidas de cada volumen cerrado, especificadas en milímetros, el contenido de las páginas apuntando el número de ellas en cada ejemplar, el material de que están hechas y las técnicas en ellas empleadas por el artista. A continuación, se presenta el contenido de la caja apuntando los elementos naturales que están depositados en ella –algunas veces, además del nombre del elemento en español, se encuentra, entre paréntesis, su denominación científica en latín, así como el lugar de origen– y en la última columna, denominada “observaciones” se reúne información correspondiente a la participación de la obra en exposiciones individuales y colectivas.

El CD es un complemento importante a la información asentada en la tabla pues en él, está registrada una imagen de cada uno de los libros-caja correspondiente a la última página y a la caja de cada volumen. Ahí, podemos observar la disposición de los elementos naturales en la caja, sus colores y

texturas así como la técnica o técnicas aplicadas en la última página del libro, su estructura compositiva, los colores y, por veces, podemos advertir las texturas de los papeles.

La numeración de los libros está dispuesta cronológicamente en función de su fecha de creación.

Faltan trece imágenes que corresponden a los libros nº 9, 34, 54, 87, 97, 107, 114, 134, 139, 140, 582, 611, 615. El artista no los conserva y desconoce su paradero. En la columna “Observaciones” de la tabla la letra C indica la ausencia de imagen en el CD.

En la columna “Observaciones” de la tabla las letras señaladas indican:

A: Exposiciones individuales en las que participó la obra. En el CUADRO 1 que se presenta a continuación, se indica el título de la muestra, el año de inauguración y el espacio donde fue exhibida. El número posterior a la letra A especifica cada una de las exposiciones individuales.

B: Exposiciones colectivas en las que participó la obra. En el CUADRO 2 que se presenta en seguida, se indica el título de la muestra, el año de inauguración y el espacio donde fue exhibida. El número posterior a la letra B especifica cada una de las exposiciones colectivas.

C: No hay fotografía de la obra.

D: No hay información de las medidas de la obra.

E: No hay información de los materiales de las páginas ni de las técnicas empleadas en la obra.

F: No hay información de los elementos contenidos en la caja de la obra.

G: Libro transformado en fecha posterior a su creación. El número que se indica después de la letra G hace referencia al número del ejemplar en la *Biblioteca del Bosque*.

A continuación se describen las transformaciones realizadas en los cinco libros alterados y los motivos señalados por el artista:

G17: El libro nº 17 fue restaurado en 25.2.1997 debido a ser parcialmente destruido por ataque de un perro.

G621: El libro nº 621 es una réplica de uno que es propiedad de la Calcografía Nacional (fue galardón del III Premio Nacional de Grabado 1995); en la caja los elementos son diferentes. La caja del libro galardonado contiene un taco de madera con alto relieve de pentagrama.

G765: El libro nº 765 fue transformado el 9.12.2002 en virtud del deterioro de los materiales que contenía la caja. Anteriormente a la fecha señalada encerraba lana de oveja, cola de zorro y cuerno de carnero del Valle de Alcudia.

G768: El libro nº 768 fue modificado en 2002 debido al deterioro del material que contenía la caja: lana de oveja del Valle de Alcudia.

G1001: El libro nº 1001 fue transformado el 1.2.2009 incorporando nácar de conchas (*Placuna ephium*) de Polinesia en la caja, junto a los elementos inicialmente dispuestos.

CUADRO 1: Exposiciones individuales

	Título exposición	Fecha	Lugar
A1	A Forest	1986	Galería La Cúpula, Madrid.
A2	La fortaleza	1988	Galería Ángel Romero, Madrid.
A3	Singladuras	1889	Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca.
A4	Les livres de la forêt	1990	Galerie Façade, Paris, Francia. Galerie Bureaux et Magasins, Ostende, Bélgica.
A5	La cabaña mística	1990	Galería Columela, Madrid.
A6	El Pino de las Tres Cruces	1991	Euroforum, El Escorial, Madrid.
A7	El Pinus nigra de las Tres Cruces		Galería Bureaux et Magasins, Ostende, Bélgica.
A8	Miguel Ángel Blanco	1992	Galería Columela, Madrid.
A9	Miguel Ángel Blanco	1994	Galería Bárcena & Cía, Madrid.
A10	Biblioteca del Bosque	1996	Museo del Libro, Biblioteca Nacional, Madrid.
A11	El vendaval libera las auras	1997	Galería María Martín, Madrid.
A12	Flor de nieve negra	1998	Diputación Huesca.
A13	Miguel Ángel Blanco	1999	Galería Stefan Röpke, Colonia, Alemania.
A14	Piedras mensajeras	2000	Galería María Martín, Madrid. Galería La Caja Negra, Madrid.
A15	Sete lúas	2001	Casa da Parra, Santiago de Compostela.
A16	Las algas y los Alpes	2002	Galería Stefan Röpke, Colonia, Alemania.
A17	Dendrologías	2003	Galería Almirante, Madrid.
A18	Geogenia	2003	Fundación César Manrique, Tenerife.
A19	Botánica. Miguel Ángel Blanco / Jan Hendrix	2003 - 2005	Museo Nacional de la Estampa, México * Espacio Cultural Metropolitano Tampico, México * Museo de Arte de Querétaro, México * Centro Cultural Tijuana, México * Calcografía Nacional, Madrid, España.
A20	Musgo negro	2006	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Abadía de Silos, Burgos.
A21	Visiones del Guadarrama. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la sierra	2006	La Casa Encendida, Madrid.
A22	Árbol caído	2008	Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

CUADRO 2: Exposiciones colectivas

	Título exposición	Fecha	Lugar
B1	Naturalezas españolas, 1940-1986	1987	Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid * Palacio de Sástago, Zaragoza * Ateneo de Valencia * Museo de Albacete * Museo de Bellas Artes de Oviedo.
B2	ARCO'89	1989	Feria ARCO'89, Madrid.
B3	Line Art	1889	Gante, Bélgica.
B4	Feria de Los Ángeles	1989	Los Ángeles, USA.
B5	ARCO'90	1990	Feria ARCO'90, Madrid.
B6	Le jardin dans tous les sens	1990	Musée en Herbe, Bois de Bologne, Paris, Francia.
B7	Pretenkabinet	1991	Galería Bureaux et Magasins, Ostende, Bélgica.
B8	Premio Pintura L'Oréal, VIII Edición	1992	Casa Vázquez, Madrid * Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc, Francia.
B9	Premio Pintura L'Oréal, IX Edición	1993	Casa Vázquez, Madrid.
B10	El libro en sus mil formas	1993	Sala de la Comunidad, Mercado Puerta de Toledo, Madrid.
B11	Feria de Arte de Chicago	1993	.Chicago, USA.
B12	ARCO'94	1994	Feria ARCO'94, Madrid.
B13	IV Certamen de Pintura UNED	1994	Casa de Velázquez, Madrid.
B14	II Premio Nacional de Grabado 1994	1994	Calcografía Nacional, Madrid * Museo Pablo Gargallo, Zaragoza * Museo Pío V, Valencia *Fundación Rodríguez Acosta, Granada * Museo de Bellas Artes de Bilbao.
B15	III Premio Nacional de Grabado 1995	1995	Calcografía Nacional, Madrid * Kiosko Alfonso, A Coruña * Soc. Económica de Amigos del País, Málaga *Biblioteca Casa de las Conchas, Salamanca * Centro Cultural La General, Granada.
B16	Premio de Pintura de Valdepeñas	1997	Ciudad Real.
B17	II Certamen Unipublic de Pintura	1997	Galería Municipal Mitra, Lisboa, Portugal.
B18	Propios y extraños	1997	Galería Marlborough, Madrid.
B19	Otras lecturas	1998	Palacio Episcopal de Málaga, Málaga * Casa de Murillo, Sevilla.
B20	1898-1998: Dos fines de siglo para el grabado español	1998	Calcografía Nacional * Itinerante por Iberoamérica.

	Título exposición	Fecha	Lugar
B21	ARCO'99	1999	Feria ARCO'99, Madrid.
B22	Libros de artista	1999	Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela.
B23	Edición Grafica en España, panorama	1999	Museo San Telmo, San Sebastián * Ciudadela Pabellón Mixtos, Pamplona.
B24	VI Mostra Unión Fenosa	1999	Estación marítima, A Coruña.
B25	Arte con la naturaleza. Percepción del paisaje	1999	Casa de las Conchas, Salamanca.
B26	Premio de Pintura L'Oréal	2000	Cas de Cultura San Lorenzo de El Escorial
B27	La noche. Imágenes de la noche en el arte español, 1981-2001	2001	Museo de arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.
B28	Colección L'Oréal de Arte Contemporáneo, 1985-2002	2002	Fundación Laxeiro, Casa das Artes, Vigo.
B29	Plural. El arte español ante el siglo XXI	2002	Palacio del Senado, Madrid.
B30	X Edición de Estampa	2002	Pabellón de la Casa de Campo, Madrid
B31	Libros de artista en la Biblioteca Nacional	2002	Biblioteca Nacional, Madrid.
B32	Premio Nacional de Grabado y Arte Gráfico, 1993-2002. X Aniversario	2002	Artium, Vitoria * Fundación Antonio Pérez, Cuenca * Fundación Rodríguez Acosta, Granada * Calcografía Nacional, Madrid.
B33	ARCO'03	2003	Feria ARCO'03, Madrid.
B34	Colección L'Oréal de Arte Contemporáneo	2003	Casal Solleric, Palma de Mallorca.
B35	Naturalmente artificial. El arte español, y la naturaleza, 1968-2006	2006	Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia. Ideas y propuestas para el arte en ES
B36	Ideas y propuestas para el arte en España. ARCO'08	2008	Stand de Ministerio de Cultura en ARCO'08.
B37	Silensis	2008	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Abadía de Silos, Burgos.
B38	Otras Naturalezas. ARCO'2011	2011	El Corte Inglés, Calle Preciados, Madrid.



Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
1	Deshielo	31.12.1985	130 x 140 x 30	10 págs. de papel estraza, papel vegetal y papel parafinado con dibujos y anotaciones.	3 ramas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría, damas negras y blanca y tinta de agalla de nogal.	A21
2	Donde se pierde el horizonte	18.01.1986	133 x 433 x 33	12 págs. de papel parafinado y papel vegetal con dibujos y anotaciones.	Caja compartimentada con listones, avispero, piña de pino silvestre roída por ardilla del Valle de la Fuenfría y vidrio tallado sobre escayola en fondo pintado.	
3	Cristal hundido	19.01.1986	215 x 130 x 30	6 págs. de papel estraza, papel vegetal y papel parafinado con dibujos y frotaciones.	Cristal espejante y escayola . El cristal está pintado por su cara interior.	
4	Crepuscular	30.01.1986	130 x 213 x 30	8 págs. de papel estraza, papel parafinado rayado y papel vegetal con dibujos.	Rama con acículas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría y vidrio pintado sobre escayola. El cristal está lacado por su cara interior.	
5	Cristales filtro	6.02.1986	132 x 233 x 30	14 págs. de papel estraza, papel parafinado, papel vegetal y acetato con dibujos.	Láminas de vidrio, bloque de acero y círculo metálico sobre escayola.	
6	Cuatro cristales con escayola	1.02.1986	95 x 149 x 26	6 págs. de papel vegetal y papel parafinado con dibujos.	Cuatro cristales rotos sobre escayola.	
7	Tubo de ensayo y cristal ahumado	6.02.1986	95 x 164 x 26	8 págs. de papel de estraza, papel parafinado y papel vegetal con dibujos.	Tubo de ensayo, cristal roto y escayola. El cristal está pintado por su cara interior.	
8	Cerro Colgado	28.01. 1986	203 x 150 x 41	4 págs. de papel vegetal, papel de croquis y papel parafinado con dibujo y aguada.	Piedras, cristales y escayola.	A21
9	El Himalaya está más cerca	.01.1986	130 x 215 x 30	6 págs. de papel vegetal dibujado.	Cristal filtro y cristal pintado sobre escayola.	C
10	Caídas sobre nieve	9.02.1986	132 x 205 x 30	6 págs. de papel vegetal, papel estraza y papel parafinado con dibujos.	Escayola, cristales de casas abandonadas de Cercedilla, chinas y grafito sobre escayola.	A21
11	Sótano de la tierra	15.02.1986	210 x 189 x 41	8 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos más 12 págs. de cuaderno grapadas.	Huevo de carbón mineral con orificio. El cristal tiene cinta aislante pegada por su cara interior.	
12	Cristalografía	16.02.1986	139 x 259 x 38	8 págs. de papel estraza, papel vegetal y papel parafinado con dibujos y anotaciones.	Dos ramas de pino silvestre, tubo de hierro y cristales en escayola sobre fondo pintado.	
13	Ventana imprevista	18.02.1986	208 x 188 x 41	10 págs. de papel estraza con dibujo desplegable y frotación.	Pigmento negro mineral, sellada con vidrio con textura.	
14	Ruta de ladrillo	19.02.1986	170 x 305 x 41	6 págs. de papel estraza con dibujos.	Ladrillo machacado.	
15	Hierro funicular	21.02.1986	145 x 245 x 37	8 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos.	Viga cortada del funicular de Cercedilla, cristal y cartón con dibujo sobre fondo entintado.	
16	La residencia	24.02.1986	169 x 170 x 39	4 págs. de papel estraza con dibujo.	Construcción en plomo sobre yeso y escayola.	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
17	Encuentro con agallas	25.02.1986	173 x 214 x 42	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos y anotaciones.	Agallas del roble de Cantarranas, Cercedilla, alambre y piedra sobre escayola pintada con nogalina.	A1 * G17
18	Poblado de bellotas	28.02.1986	160 x 170 x 25	5 págs. de papel estraza con dibujos.	Cúpulas de bellotas del Roble de Cantarranas ( <i>Quercus robur</i> ), Cercedilla, escayola, púas de zarzal, parafina y cristal.	A21
19	Veinticinco pirámides	28.02.1986	215 x 210 x 37	4 págs. de papel parafinado con recortes.	Adoquín de calle de Madrid.	A1
20	Piensa en la travesía	1.03.1986	100 x 190 x 22	2 págs. de papel estraza con dibujo.	Barras de tiza tallada, hojalata en espiral y gotas de parafina sobre escayola.	
21	La casa de las diversiones	2.03.1986	158 x 190 x 37	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos.	Hojalata ondulada, tubería de plomo con agujero, chinas y piedras sobre escayola.	A1
22	Infiltración	6.03.1986	175 x 210 x 37	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujo y quemadura.	Fragmento de bloque de cemento y ladrillo, pieza de hierro con orificio en escayola.	
23	Ocultos detrás del sol	5.03.1986	127 x 170 x 20	4 págs. de papel estraza con dibujos.	Tallos vegetales y tinta china.	A1
24	Devorado por la tierra	12.03.1986	215 x 274 x 42	4 págs. de papel estraza con troqueles de fuego.	Pieza metálica rellena de piedras y escayola y sección de rama con cristal pintado sobre arena.	A1
25	Navegación forestal	13.03.1986	180 x 350 x 40	4 págs. de papel estraza y parafinado con frotación.	Cortezas de pino silvestre y cristal lacado. La caja está sellada con dos cristales, uno normal y otro esmerilado.	A1
26	San Simplicio	14.03.1986	234 x 225 x 40	6 págs. de papel parafinado con dibujo.	Cristales de faro de coche de Atocha en escayola.	A1
27	Trasvase	15.03.1986	145 x 200 x 22	2 págs. de papel vegetal perforado y grafito.	Fragmentos de ladrillo y láminas de cristal sobre escayola.	
28	Refugio bajo la superficie	17.03.1986	190 x 160 x 39	10 págs. de papel estraza y papel parafinado con dibujos y marca de fuego.	Cono de metal, clavo, hierro y vidrio ondulado sobre escayola.	
29	Alud de estantería (movimiento de los continentes)	17.03.1986	153 x 153 x 24	Sin páginas.	Cristales rotos y pigmento ocre.	
30	Las runas	18.03.1986	160 x 169 x 23	2 págs. de papel vegetal.	Composición de tablas de roble para parquet y ramas de pino silvestre.	
31	La burbuja	18.03.1986	172 x 177 x 45	2 págs. de papel vegetal con dibujo.	Cúpula de plástico dibujada y arena en escayola.	
32	Cámara magmática	8.04.1986	235 x 170 x 40	2 págs. de papel parafinado con diagrama de fuego.	Lava volcánica y sección de roble atornillado con plomo derretido y pirograbado.	A1

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
33	Aterrizaje	9.04.1986	168 x 229 x 43	Sin páginas.	Secciones y horquilla de ramas de pino silvestre con cuerda de bramante y papel de estroza engomado y recipiente de hierro con parafina en escayola.	
34	Buscador de nieve	12.04.1986	120 x 140 x 22	2 págs. de papel vegetal con quemadura.	Horquilla de rama de pino silvestre y escayola sobre fondo pirograbado.	C
35	Incendio	17.04.1986	110 x 280 x 26	Sin páginas.	Caja de antiguo marco sobre arpillera y trece velas de iglesia.	
36	Marca de territorio	18.04.1986	155 X 222 x 26	Sin páginas.	Ramitas de pino silvestre y escayola.	
37	Envasador de carbón	22.04.1986	150 x 240 x 34	2 págs. de papel estroza con orificio.	Carbón mineral y bloque de acero.	
38	Autorretrato en escayola y resina	22.04.1986	175 x 230 x 33	2 págs. de papel parafinado con agujero perforado.	Bloque de escayola con bajo relieve y cristal con barniz en su cara interior.	
39	Rupturas en escayola	23.04.1986	155 x 230 x 31	2 págs. de papel estroza.	Bloque de escayola con bajo relieve y cristal con barniz por su lado interior.	
40	Caja fuerte	23.04.1986	160 x 220 x 33	2 págs. de papel parafinado quemado.	Mi cabellera.	
41	Lengua de tierra	28.04.1986	155 x 217 x 53	2 págs. de papel estroza con recorte.	Plástico curvo con arena.	
42	Lámpara de brumas	8.05.1986	170 x 200 x 37	2 págs. de papel parafinado y grafito.	Fragmento de raíz y cristal esmerilado.	A21
43	La protección del tilo	18.05.1986	141 x 217 x 29	5 págs. de papel pintado, papel de estroza y papel parafinado con collage fotográfico.	Secciones de rama del tilo ( <i>Tilia platyphyla</i> ) de La Caprichosa, Cercedilla, cerámica, hilo de cobre, espejo y cristal.	A21
44	Hierba azul 1	14.05.1986	182 x 195 x 30	2 págs. de papel parafinado.	Hierba cortada del jardín de Cercedilla y pintura azul.	
45	Oscuridad	16.05.1986	189 x 238 x 47	Sin páginas.	Carbón vegetal y compartimentos de aglomerado flameado.	
46	Detrás del pico de la golondrina	21.05.1986	132 x 233 x 30	26 págs. de diario que abarca desde el 4.3.1986 al 21.5.1986. Plásticos, acetatos, papel estroza, parafinado y vegetal con dibujos y billetes de tren.	Cristal roto pintado y piedras de la cima de la Golondrina sobre escayola.	
47	Círculo de escamas de piña	21.05.1986	209 x 217 x 52	Sin páginas.	Conos y escamas de piñas de pino silvestre, cristal y escayola con dibujo.	
48	Transformación	12.06.1986	149 x 180 x 16	2 págs. de papel parafinado con recorte.	Escamas de piñas de pino silvestre, serrín y tablita de contrachapado con cristal.	
49	El reducto	13.06.1986	207 x 260 x 40	2 págs. de papel estroza con troqueles de fuego.	Chapa oxidada con relieve de calavera y letras con "no tocar peligro de muerte " y agujero.	
50	Utopía renacentista	19.06.1986	230 x 267 x 19	2 págs. de papel parafinado con quemadura.	Plancha de hojalata oxidada con cristales ensangrentados y adheridos. El cristal está grabado por su cara interior.	
51	Muy raticida	15.06.1986	90 x 136 x 17	6 págs. de papel parafinado gris y	Bolsa de plástico contenedora de veneno con	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
51	Muy raticida			papel reciclado con gotas de sangre.	cristales rotas de gafas.	
52	Artesonado con mercurio	16.06.1986	164 x 119 x 18	4 págs. de papel estraza y papel parafinado con marcas de fuego.	Estructura de listones de madera pirograbada pintada, con cristales y gotas de mercurio.	
53	Blanco - Smithson	16.06.1986	108 x 128 x 18	6 págs. de papel parafinado y papel de agenda con collage de entrada a la exposición en el Palacio de Velázquez en el Retiro y troquel.	Dos cristales de sal gema de la escultura de Robert Smithson "Proyecto de mina de sal gema en Cayuga", 1969) y cristal roto de ventana de casa abandonada en Cercedilla.	
54	La fortaleza valle	17.06.1986	No hay información	No hay información.	No hay información.	C * D * E * F
55	Borges y la jungla naranja	18.06.1986	139 x 219 x 38	4 págs. de papel cuadriculado y papel parafinado gris con troqueles.	Hojas de helechos del Valle de la Fuenfría y pintura amarilla y naranja.	
56	Cenizas de árboles junto a la vía del tren	18.06.1986	143 x 173 x 18	2 págs. de papel parafinado gris de carnicero con dibujo y troquel.	Cenizas de árboles caídos junto a la vía del tren de la estación de Cercedilla y cristal de casa abandonada.	
57	Enciéndete raíz	18.06.1986	141 x 278 x 67	2 págs. de papel estraza.	Bombilla y raíz de planta.	
58	Área en bosque	22.06.1986	113 x 174 x 17	4 págs. de papel estraza y papel de cuaderno con dibujos.	Acículas de pino silvestre entintadas con tinta china.	
59	Corteza espiritista	22.06.1986	191 x 163 x 33	2 págs. de papel de agenda de teléfonos con dibujos.	Corteza de pino silvestre del Valle de la Fuenfría y canica de cerámica del pintor Bardasano.	
60	Multivisión	22.06.1986	194 x 168 x 38	4 págs. de papel parafinado y papel de agenda teléfonos.	Piedras pintadas y cristales rotos de casas abandonadas.	
61	El laboratorio M	--.06.1986	141 x 171 x 26	2 págs. de papel parafinado con marca recortada.	Ramitas de abeto blanco del jardín de Cercedilla con marcas de pintura blanca y roja.	
62	Puente levadizo	29.06.1986	118 x 232 x 40	2 págs. de papel de agenda de teléfonos.	Pieza de hierro de funicular de Cercedilla sobre fondo teñido. El cristal está grabado por su cara interior.	
63	Abeto Blanco	29.06.1986	157 x 184 x 27	2 págs. de papel vegetal con silueta de bala recortada.	Ramitas de abeto blanco del jardín de Cercedilla, óleo blanco y cristal (regalado a mi madre).	
64	Enterramiento	06.07.1986	148 x 185 x 17	2 págs. de papel reciclado.	Arcilla refractaria y tira de cobre sobre fondo pirograbado.	
65	Hierba azul 2	06.07.1986	165 x 227 x 28	2 págs. de papel reciclado con acuarela.	Hierba segada del jardín de Cercedilla y pintura para piscina.	
66	Contiene	07.07.1986	166 x 213 x 28	2 págs. de papel vegetal con perforaciones.	Tabla de entrada de caja-nido para pájaros y seis bolas de plomo (plomadas para pescar)sobre fondo teñido.	
67	Parabrisas 1	09.07.1986	215 x 165 x 40	2 págs. de papel parafinado.	Fragmentos de parabrisas estrellado (mirador de Villa Ródenas, curva del Carrascal, Cercedilla) sobre fondo dibujado.	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
68	Parabrisas 2 (Helada)	09.07.1986	168 x 210 x 39	2 págs. de papel vegetal con recorte y caligrafía.	Fragmentos de parabrisas estrellado (mirador de Villa Ródenas, curva del Carrascal, Cercedilla).	
69	Cemento y cristal 1	09.07.1986	191 x 203 x 41	2págs. de papel parafinado gris con recortes.	Cristales rotos de casas abandonadas incrustados en cemento.	
70	Cemento y cristal 2	09.07.1986	163 x 216 x 46	2págs. de papel parafinado gris con dos perforaciones.	Vidrios pulidos por el Mar Mediterráneo en Marbella incrustados en cemento.	
71	La fortaleza , ideas	14.07.1986	112 x 166 x 18	6 págs. de papel de cuadernos con primeras ideas y dibujos sobre el proyecto de la fortaleza, diapositiva y estacas semillero.	Limaduras de hierro del funicular de Cercedilla sobre fondo teñido.	
72	Máscara	14.07.1986	169 x 222 x 40	2 págs. de papel estraza con dibujo.	Pieza de hierro de vía de tren sobre fondo teñido.El cristal está grabado en su cara interior	
73	En tierra extraña	15.07.1986	141 x 192 x 25	4 págs. de papel de lija y papel reciclado con dibujo.	Arena de río y hierro oxidado.	
74	Ojos de bosque	15.07.1986	163 x 181 x 28	2 págs. de papel estraza con troqueles de fuego.	Raíces de pino silvestre del Valle de la Fuenfría y cristales lacados.	
75	La profecía de FCS o Me convertiré en murciélago	16.07.1986	157 x 202 x 28	2 págs. de papel vegetal con dibujo y marcas de fuego.	Cristales de parabrisas accidentado, corteza de pino silvestre y ala de murciélago.	
76	Pared laberinto	18.07.1986	172 x 183 x 25	2 págs. de papel parafinado con troqueles de fuego.	Listones de cartón ondulado y cristales.	
77	Corteza laberinto	20.07.1986	177 x 184 x 28	4 págs. de papel estraza y papel parafinado con troqueles de fuego.	Cortezas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría, talladas en bajorrelieve.	A21
78	Representación en hojalata	31.07.1986	130 x 178 x 37	4 págs. de papel estraza doble y papel parafinado con cortes.	Hojalatas recortadas y clavo. El cristal está grabado por su cara interior.	
79	Respiración primitiva sobre nave vikinga	01.08.1986	155 x 222 x 42	2 págs. de papel estraza.	Rejilla-respiradero clavado sobre listones de madera en punta, cuerno de toro, asta de pino y panal de avispas.	
80	Esta caja está al revés, deme la vuelta	06.08.1986	171 x 222 x 53	4 págs. de papel calco y papel parafinado con troquel.	Tres muñecas incas, Perú. Hueso, tierra y tuerca.	
81	En aguas de Trinidad	07.08.1986	149 x 223 x 26	4 págs. de papel estraza con perforaciones de fuego.	Plástico alquitranado utilizado en un cuadro destruido de la serie Tinieblas, 1980.	
82	Sombras a la deriva	08.08.1986	133 x 196 x 28	6 págs. de papel estraza, papel de calco y papel vegetal pintado con troquel.	Fragmentos pintados de cristal roto de cuadro sobre fondo teñido.	
83	Albergue marino, fauna	12.08.1986	138 x 199 x 25	6 págs. de papel estraza y papel de seda con dibujos.	Sal marina y trozos de vidrio.	B1
84	La llamada del afilador	12.08.1986	134 x 214 x 29	4 págs. de papel de agenda de teléfonos y papel parafinado con	Cristales rotos de cabina telefónica frente a Pradoluengo en Cercedilla y piedra de afilar	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
84				troquel de fuego.	sobre fondo pirograbado.	
85	Dos unidades	12.08.1986	130 x 187 x 47	6 págs. de papel parafinado, papel estraza con pasta de papel con dibujos y perforaciones de fuego.	Dos bloques de escayola y polvo de granito de picapedrero.	
86	Como una tormenta de nieve que destroza las naves de Tarsis	13.08.1986	169 x 218 x 57	8 págs. de papel estraza, plástico plegado con pintura, papel estraza entelado con pasta de papel y papel parafinado con orificio y frotage.	Bloque de escayola, tacos de pino tea, rama, barra de hierro y bola de acero.	
87	Las mil sortijas de Rosalba	13.08.1986	105 x 178 x 26	No hay información.	No hay información.	C * E * F
88	Los sonidos de la tierra	20.08.1986	105 x 180 x 26	6 págs. de papel estraza y radiografía.	Canica de vidrio y limaduras de hierro. El cristal está rayado en su cara interna.	
89	Investigación en las alturas	22.08.1986	146 x 194 x 26	6 págs. de papel de agenda telefónica, papel calco y papel estraza con dibujos.	Cristal roto imitando vidriera de casa abandonada sobre piel de pino silvestre.	
90	La catedral, piedras que conforman el camino al infierno	24.08.1986	147 x 175 x 28	4 págs. de papel parafinado con marcas y papel entelado con perforaciones.	Piedras de la catedral de Segovia, hierba seca y escayola.	A20
91	El acantilado	23.08.1986	117 x 182 x 26	8 págs. de papel estraza, papel parafinado, plástico plegado con barniz y tierra; papel alquitranado con troquel.	Espejo y tierra granítica.	
92	Nadar sobre una góndola	28.08.1986	109 x 220 x 67	6 págs. de papel parafinado, papel reciclado gris y papel de seda con acuarela.	Escuadra de puerta doblada sobre cemento.	
93	Puerto sin retorno	26.08.1986	152 x 224 x 45	6 págs. de papel estraza, fotocopia y papel de seda.	Hierros de escultor y cardo sobre cemento.	
94	Castrum	28.08.1986	128 x 183 x 45	6 págs. de papel estraza y papel parafinado gris con troqueles de fuego.	Bote de hojalata troquelado en cemento.	A2
95	La máscara de Henry Moore	1.09.1986	117 x 192 x 18	6 págs. de fotocopia, papel estraza con texto y collage; papel de seda perforado con lápiz.	Hojalata oxidada, cristales rotos y huesos.	
96	El calidoscopio	9.09.1986	148 x 215 x 39	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con perforaciones de fuego.	Cristal verde de culo de botella y cazoletas de opio.	
97	Artefacto para evitar los desprendimientos	9.09.1987	71 x 117 x 20	4 págs. de papel parafinado.	Artefacto - trampa metálica.	C
98	Tabla de salvación	10.09.1986	149 x 207 x 40	4 págs. de papel alquitronado y papel de seda con quemadura.	Madera quemada con marca sobre fondo tiznado.	
99	A veces duermo aquí	10.09.1986	129 x 203 x 39	4 págs. de papel parafinado y rayado.	Nido de petirrojo ( <i>Erithacus rubecula</i> ) y ramas de piorno.	A21

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
100	Enterrad mi corazón en una pirámide	14.09.1986	146 x 201 x 38	8 págs. de papel estraza, plásticos dobles con barniz y dibujos y papel vegetal con perforaciones de fuego.	Fragmentos de ladrillo y hueso.	
101	Libro abstracto	10.09.1986	136 x 183 x 19	2 págs. de papel estraza.	Cristales rotos pintados.	
102	En la región de las piedras verdes	11.09.1986	152 x 197 x 44	6 págs. de papel estraza y papel de seda con dibujos.	Piedras teñidas del camino a campamentos del Valle de la Fuenfría sobre fondo pintado.	
103	Guillotina	6.10.1986	110 x 163 x 17	6 págs. de papel estraza y papel parafinado pintado.	Dos chapas de hierro móviles.	
104	Libro venenoso 1 – Arsénico Blanco	27.01.1987	92 x 164 x 18	14 págs. de papel estraza, hojas de cuadernos y papel parafinado con marcas de fuego.	Arsénico sobre contrachapado viejo. El cristal está pintado por su cara interna.	
105	Pájaro de aluminio	11.02.1987	118 x 163 x 17	14 págs. de papel estraza, hojas de cuadernos grapadas y papel parafinado.	Limaduras de aluminio y pluma de urraca.	B1
106	Serpiente a las dos y cuarto	14.02.1987	164 x 180 x 26	8 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos y marcas de fuego.	Muda de serpiente sobre fondo pintado y pirograbado con soldador eléctrico.	
107	Juego espacial	15.02.1987	96 x 58 x 13	8 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos y puntos de fuego.	5 bolsas de plomo sobre fondo pirograbado y pintado.	C
108	Sombra límite	15.02.1987	186 x 129 x 45	8 págs. de papel estraza, papel verjurado gris y papel de seda con dibujos.	Chinas de piedra. El cristal está pintado en su cara interior.	
109	Ardilla oppersiana	16.02.1987	192 x 125 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con cifras y marcas de fuego.	Maqueta de hojalata y cola de ardilla sobre fondo pintado (homenaje a Meret Oppenheim).	
110	Historia de cine mudo 1. Un desafío bajo el mar	16.02.1987	122 x 227 x 15	6 págs. papel estraza y papel vegetal pintado con troqueles de fuego.	Maquete de fortaleza, trozo de cristal pintado y pluma de avestruz sobre fondo pintado.	
111	Lugar para escultura real	17.02.1987	115 x 183 x 18	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con marcas de fuego.	Miniatura de hojalata troquelada y pluma de pavo real sobre fondo pintado.	B1 * A4 * B6 * B7
112	Ángulo sin nombre	18.02.1987	185 x 118 x 26	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con puntos de fuego.	Maqueta de hojalata troquelada sobre fondo pintado.	
113	Con sonidos de águila	19.02.1987	169 x 227 x 38	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Maqueta de fortaleza nº 62 y corteza de pino silvestre tallada y pintada sobre fondo pintado.	
114	Escenografía teatral. La verdad después de la sonrisa	26.02.1987	170 x 224 x 20	No hay información.	No hay información.	C * E * F
115	Cien vistas	28.02.1987	144 x 224 x 20	6 págs. de papel estraza y papel parafinado gris con dibujos.	Rejilla-respiradero clavada sobre fondo pintado.	
116	Fuerte avispa	28.02.1987	110 x 180 x 13	6 págs. de papel estraza y papel con fotocopia de fortaleza y papel vegetal.	Miniatura de fortaleza en hojalata dorada con troqueles y avispa gigante.	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
117	Columnas del zarzal	2.03.1987	149 x 200 x 43	6 págs. de papel estraza con dibujos y troquel de fuego.	Tallos de zarzas de rosál con hojalata troquelada, cristal roto y cenizas del primer árbol que trepé (olivo) sobre fondo pintado.	
118	Rendija hacia el sueño	4.03.1987	156 x 213 x 44	8 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con rendija de fuego.	Trozo de persiana de hierro con troquel y cristal pintado con adhesivo imitando vidriera.	
119	Bola de púas	10.03.1987	130 x 171 x 47	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con perforación.	Rama de pino silvestre con hojalatas troqueladas y erizo espinoso de castaño sobre fondo pintado.	
120	Un abeto en mi retina	11.03.1987	165 x 195 x 39	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con agujeros.	Rama de pino silvestre con pincel de pestañas, círculo de vidrio (embellecedor del interruptor de luz) y canica espejo sobre fondo pintado.	
121	Metamorfosis a través de una pluma	22.03.1987	178 x 210 x 39	8 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con perforaciones.	Tapón de corcho con pluma de abubilla ( <i>Upupaepops</i> ), corteza de pino silvestre pintada y vidrio estrellado de parabrisas (coche caído desde el mirador de "El Carrasca", Cercedilla) sobre fondo pintado.	
122	El refugio de Joseph Cornell	23.03.1987	133 x 228 x 45	6 págs. de papel estraza, papel vegetal y página de catálogo de papel pintado con dibujos y marcas de fuego.	Tronco de rama de cedro, hojalata troquelada, piedra, cristal y bola de corcho sobre fondo pintado (La caja de madera está hecha con listones de la techumbre de "La Caprichosa", casa cercana a la mía en Cercedilla).	
123	Musgo rojo	30.03.1987	160 x 204 x 41	6 págs. de papel estraza y papel parafinado con dibujos y marcas de fuego.	Musgo del Valle de la Fuenfría y tinta china roja.	
124	Corteza alpina	1.04.1987	129 x 163 x 39	8 págs. de papel estraza, papel parafinado y vegetal con dibujos y marcas de fuego.	Corteza tallada de pino silvestre pintada, placa de resistencia y alambre en espiral sobre fondo pintado.	
125	Historia de cine mudo 2. Vuelo en espiral	3.04.1987	156 x 203 x 45	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con marcas de fuego.	Caracol de tierra con plumas de gorrión, corteza de pino silvestre con caracola y púa de acero; triángulo de hojalata troquelada sobre fondo pintado.	
126	Pequeña aparición en la niebla	7.04.1987	175 x 250 x 40	14 págs. de papel estraza, papel vegetal coloreado, troqueles de fuego y papel de seda.	Cortezas de pino silvestre, alambre funicular y hojalata sobre fondo pintado.	
127	La división del líquen	21.04.1987	131 x 174 x 26	6 págs. de papel estraza y parafinado pintado.	Líquenes del Valle de la Fuenfría con línea roja.	B1
128	Twombly-Blanco	24.04.1987	190 x 120 x 18	2 págs. de papel estraza con collage con la entrada a la exposición en el palacio de Velázquez, 23.4.1987.	Astillas, corteza y ramitas de pino silvestre con lápiz enganchado en alambre, piedra sobre fondo pintado.	



Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
129	Efecto centrífugo alpino	29.05.1987	132 x 169 x 33	6 págs. de papel estraza con diagrama de fuego.	Secciones de piñas sobre fondo pintado.	
130	Historia de cine mudo 3. El pasado de los espíritus o sueño con águilas blancas	3.08.1987	147 x 222 x 30	10 págs. de papel estraza, papel parafinado y papel vegetal con dibujos.	Hojalata troquelada, articulada y curvada, esfera de plomo sobre fondo teñido.	
131	La droga está dentro del caracol	24.08.1987	116 x 228 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Caracol, hojas de cardo, acículas y brea.	B1
132	Montaña portátil para el desierto	25.08.1987	113 x 225 x 18	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos.	Miniatura articulada de madera con pirograbados sobre arena de río.	B1
133	Primera ola forestal	25.08.1987	217 x 217 x 35	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con betún de Judea.	Piñas y fragmento de pino silvestre del Valle de la Fuenfría sobre fondo teñido con nogalina.	A21
134	Umbral a una estancia subterránea	26.08.1987	134 x 182 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos.	Dos secciones de pino silvestre sobre fondo teñido.	B1 * B4 * C
135	Respira el bosque	26.08.1987	146 x 197 x 22	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con troqueles de fuego.	Trozo de hojalata troquelada sobre acículas de pino silvestre.	B1
136	Historia del cine mudo 4. La semilla del fantasma	26.08.1987	148 x 221 x 24	8 págs. de papel estraza, papel de seda y papel vegetal con dibujos y líneas de fuego.	Conos de piñas, alquitrán y piedra sobre fondo teñido.	
137	Historia del cine mudo 5. La arboleda te persigue	26.08.1987	146 x 122 x 20	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con marcas de fuego.	Cortezas de pino silvestre con ramita y caracol, canica de vidrio, hojalata pintada y troquelada sobre fondo teñido con anilinas.	
138	Guarda distancias	28.08.1987	146 x 222 x 26	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Miniatura articulada con ramas de pino y hojalata troquelada sobre fondo teñido con anilinas.	
139	Guardabosques 1	28.08.1987	148 x 227 x 28	No hay información.	No hay información.	B1 * C * E * F
140	Senderos por la sierra del ayer	29.08.1987	126 x 173 x 19	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Piel de pino silvestre y perfil de montaña articulada.	C
141	Montaña portátil para Ana Vázquez de Parga	29.08.1987	116 x 191 x 19	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos y marcas de fuego.	Miniatura en madera de perfil montañoso pirograbada y articulada con alambre sobre fondo de arena de río.	
142	Friso del pinar	2.09.1987	120 x 214 x 26	6 págs. de papel estraza y papel vegetal tintado con rendijas de fuego.	Cortezas de pino silvestre, piña y hojalata sobre fondo teñido.	
143	El pinarejo	2.09.1987	147 x 204 x 27	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos de acículas y líneas de fuego.	Manojo de acículas de pino y hojalata sobre fondo teñido de nogalina.	B1
144	Lugar de la piedra	2.09.1987	129 x 180 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujo y perforaciones de fuego.	Piedra de arroyo sobre fondo pintado y pirograbado.	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
145	El torreón circular	4.09.1987	126 x 218 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Maqueta de fortaleza en hojalata sobre fondo de acículas de pino silvestre pintadas.	
146	Forma rocosa	5.09.1987	137 x 212 x 24	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con aguada.	Piedras de granito sobre fondo pintado.	
147	Arquitectura animal (la cabaña de la Medusa)	29.09.1987	149 x 193 x 24	4 págs. de papel de croquis y papel estraza barnizado, con troquel.	Piel de pino silvestre, astillas de pino tea, hojalata y pluma de avestruz.	A21
148	Sin rumbo por la corteza del arce blanco	30.09.1987	139 x 222 x 28	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujo y perforación de fuego.	Cortezas de arce blanco ( <i>Acer pseudoplatanus</i> ), del atajo de Villa Ródenas a la estación de tren de Cercedilla y hélice de hierro galvanizado sobre fondo teñido.	
149	La trampa	5.10.1987	130 x 189 x 28	4 págs. de papel estraza y papel vegetal encolado y pintado.	Ramas de pino silvestre y anzuelo sobre fondo pintado.	
150	Las revoluciones de la naturaleza	6.10.1987	141 x 234 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con barniz.	19 conos de piñas roídas por las ardillas del Valle de la Fuenfría sobre fondo pintado.	A5
151	Ofrecimiento al templo del liquen	6.10.1987	138 x 231 x 26	6 págs. de papel estraza, papel vegetal y papel parafinado con pintura, frotaciones sobre vidrio y marcas de fuego.	Líquenes del Valle de la Fuenfría, cáscara de nuez y cráneo de pájaro.	A4 * B6 * B7
152	Cabaña en los helechos	6.10.1987	146 x 228 x 26	6 págs. de papel estraza y papel vegetal tintado con troqueles de fuego.	Helechos del Valle de la Fuenfría y hojalata troquelada sobre fondo teñido.	A21
153	Las revoluciones de la naturaleza. Roble de pino	8.10.1987	136 x 208 x 26	4 págs. de papel estraza perforado.	Secciones de ramas de roble y de pino sobre piel de pino silvestre, del Valle de la Fuenfría.	A21
154	Gran luna ( <i>Lunaria annua</i> )	8.10.1987	126 x 206 x 19	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con círculos de fuego.	Hojas de plata ( <i>Lunaria annua</i> ), una perforada con fuego, de Cantarranas, Cercedilla.	A21
155	Cuarto lunar	8.10.1987	122 x 215 x 20	4 págs. de papel estraza y papel vegetal troquelado con fuego, tinta china y grafito.	Hojas de plata ( <i>Lunaria annua</i> ), Cercedilla.	
156	Origen del bastón roble	13.10.1987	225 x 145 x 28	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Cortezas y ramas de roble con punta de hojalata sobre fondo teñido.	
157	Ciencias de la tierra. Orogénesis, primera parte	13.10.1987	140 x 220 x 26	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con perforaciones de fuego.	Estaño plegado y teñido con betún de Judea y arena de río.	
158	Ciencias de la tierra. Orogénesis, segunda parte	13.10.1987	124 x 197 x 26	4 págs. de papel estraza con líneas de fuego.	Estaño, para hacer iconos, plegado sobre fondo teñido.	
159	Ciencias de la tierra. Orogénesis. 3ª parte	13.10.1987	151 x 235 x 29	4 págs. papel estraza y vegetal grueso con betún de judea y perforaciones.	Relieve en estaño, tierra y tubo de vidrio.	A21

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
160	La montaña acordeón	14.10.1987	129 x 235 x 20	4 págs. de papel estraza y vegetal pintado con dibujos y líneas de fuego.	Trozo de hojalata plegada sobre tierra.	
161	Las revoluciones de la naturaleza. Estructura de agallas	15.10.1987	120 x 196 x 30	4 págs. de papel estraza y vegetal troquelado y pintado.	Hojas y agallas de roble ensartadas en alambre de cobre, una agalla pirograbada y pintada sobre fondo teñido.	
162	Territorio de amentos	20.10.1987	140 x 220 x 26	6 págs. de papel estraza y vegetal pintado con líneas de fuego.	Corteza de pino silvestre pirograbada y pintada, y amentos de cedros del paseo Francisco Morube en Cercedilla.	
163	Pasadizo en la niebla	22.10.1987	105 x 236 x 25	6 págs. de papel estraza y vegetal pintado con quemadura.	Hojalata doblada y cortada sobre parafina.	A2
164	Montaña de cristal	22.10.1987	143 x 226 x 24	4 págs. de papel estraza y vegetal pintado con líneas y marcas de fuego.	Fragmento de cristales pintado sobre piel de pino silvestre.	
165	Creecer en Navarrulaque (Taller en la montaña azul para trabajar piñas)	31.10.1987	142 x 217 x 25	4 págs. de papel estraza con dibujos a la acuarela y marcas de fuego.	Corteza de pino silvestre ( <i>Pinus sylvestris</i> )teñida de azul con muesca.	A10 * A21
166	La mente que dobla hojas	2.11.1987	190 x 140 x 25	4 págs. de papel estraza y vegetal pintado.	Hoja doblada con grapa sobre fondo teñido con anilinas.	
167	Hierba sabia	4.11.1987	139 x 212 x 28	6 págs. de papel estraza y vegetal pintado con barnices y marcas de fuego.	Composición con cortezas de pino silvestre y tubo de ensayo con semillas de hierba.	
168	Montaña sobre una hoja de roble	5.11.1987	118 x 197 x 20	4 págs. de papel estraza y vegetal con barniz y línea de fuego.	Hoja de roble y miniatura en hojalata de fortaleza sobre fondo pintado.	
169	Efecto del pino-roble	6.11.1987	121 x 230 x 20	4 págs. de papel estraza y vegetal barnizado y grafito.	Sección de pino silvestre teñido con barniz imitación de roble.	
170	Túnel vegetal. Pasando hojas	7.11.1987	113 x 241 x 21	4 págs. de papel vegetal con grafito.	Diez tiras de hojas de árboles de Cercedilla.	A21
171	Hecho con hojas	7.11.1987	116 x 185 x 21	6 págs. de papel estraza y vegetal pintado con barnices.	Secciones de hojas de árboles de Cercedilla.	
172	Sin título	30.11.1987	169 x 101 x 19	4 págs. de papel estraza y vegetal pintado con perforación de fuego.	Montaña pintada y mineral.	
173	Sistema montañoso desde latitudes lejanas	10.11.1987	130 x 204 x 25	4 págs. de papel estraza y vegetal pintado y líneas de fuego.	Marca de corta de madera de pino silvestre, hélice de cobre clavada sobre hojas.	
174	La levitación del hongo	19.11.1987	253 x 163 x 21	6 págs. de papel estraza, papel vegetal pintado y plástico doble con barniz y secciones de seta.	Corteza de pino silvestre, hongo y tubo de vidrio sobre fondo pintado.	
175	Pasadizo con pieles	19.11.1987	91 x 210 x 25	4 págs. de papel estraza y vegetal pintado con líneas de fuego.	Chapa de hierro troquelada y cortada, clavada sobre piel animal.	A2

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
176	La influencia de la estrella	20.11.1987	135 x 201 x 25	4 págs. de papel estraza y vegetal pintado con barniz y perforación de fuego.	Rodaja de rama de pino silvestre con espiral logarítmica pirograbada y estrella de mar sobre fondo pintado y serrín de pino.	
177	Sonidos del pinar A	23.11.1987	141 x 156 x 29	4 págs. de papel estraza y vegetal pintado con anilinas y líneas de fuego.	Cortezas de pino silvestre con tubos de vidrio sobre serrín de pino.	
178	Sonidos del pinar B	23.11.1987	157 x 113 x 29	4 págs. de papel estraza y vegetal pergamino con líneas y perforaciones de fuego.	Cortezas de pino silvestre con tubos de vidrio sobre polen de pino.	
179	Sonidos del pinar C	23.11.1987	127 x 215 x 28	4 págs. de papel estraza y vegetal con tinta china y perforaciones de fuego.	Cortezas y serrín de pino silvestre y tubos de vidrio.	A21
180	El conejo mercurial	26.11.1987	137 x 226 x 30	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Piel de conejo y gotas de mercurio.	
181	Corteza rostro	20.11.1987	185 x 194 x 29	4 págs. de papel estraza y parafinado con troqueles y líneas de fuego.	Cortezas de pino silvestre, funda de castaña y piñón.	
182	Gigante	7.12.1987	241 x 124 x 24	4 págs. de papel estraza y vegetal con dibujo.	Corteza montaña y rama de pino silvestre sobre fondo de sanguina.	
183	Ascensión al pino solitario	8.12.1987	233 x 138 x 28	4 páginas de papel estraza y vegetal con acuarela y grafito.	Secciones transversales de rama, piñones y corteza del Pino Solitario, en la ladera de La Peñota, Los Molinos, sobre fragmento de piel.	A21
184	Corteza máscara	8.12.1987	140 x 215 x 28	4 págs. de papel estraza y parafinado con troqueles y líneas de fuego.	Composición con cortezas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría sobre fondo pintado.	
185	Haz de la montaña (una montaña emite un haz)	9.12.1987	116 x 189 x 20	4 páginas de papel estraza y vegetal pintado con líneas de fuego.	Silueta de montaña en contrachapado dibujada y óvalo de acículas enlazadas con hilo de cobre sobre fondo pintado.	
186	Arroyo del Butrón	9.12.1987	124 x 212 x 24	4 págs. de papel estraza y vegetal, con puntos de fuego, grafito y nogalina.	Fragmentos de cristales esmerilados y óleo.	A21
187	Cabaña en el desierto del Thar	10.12.1987	117 x 246 x 20	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con puntos de fuego.	Siete cigarrillos del desierto de Thar, India y manecillas oxidadas de reloj sobre arena de mar	
188	Corro de brujas	11.12.1987	126 x 268 x 29	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con puntos de fuego.	Setas, alambres, clavos, raíz y arena.	A20
189	La furia del piñón	11.12.1987	80 x 265 x 20	6 páginas de papel estraza, vegetal y papel pergamino con quemaduras.	Sección de ailanto con piñón sobre serrín.	
190	Navegación por las nubes	14.12.1987	158 x 238 x 29	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con dibujo y marcas de fuego.	Semillas lanosas, corteza barco de pino silvestre y chinas.	
191	Catarata de cianuro	23.12.1987	120 x 203 x 26	4 págs. de papel estraza con letras de fuego.	Secciones de pino silvestre y cianuro	
192	Cataratas de arsénico	23.12.1987	121 x 240 x 29	4 págs. de papel estraza con letras de fuego y gouache.	Secciones de ramas de pino silvestre y arsénico.	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
193	Cauces	23.12.1987	123 x 190 x 29	4 págs. de papel estraza con quemadura y tinta.	Tallos huecos de ailanto y granito sobre fondo pirograbado.	
194	Adivinación de peciolos	31.12.1987	114 x 219 x 30	4 págs. de papel estraza y plástico doblado con tinta china y barniz con quemaduras.	Peciolos de castaño atados con hilo de cobre sobre fondo pintado.	
195	Anillo de raíces	29.12.1987	181 x 185 x 21	4 págs. de papel estraza con quemaduras y dibujo.	Dos raíces de pino silvestre atadas con alambre sobre fondo pintado.	
196	Anillo-rama-nube	30.12.1987	162 x 192 x 17	4 págs. de papel estraza y vegetal pintado.	Dos ramas de pino silvestre atadas con hilo de cobre sobre fondo pintado.	
197	Rama-anillo	30.12.1987	143 x 171 x 23	4 págs. de papel estraza y vegetal pintado con círculos de fuego.	Rama y alambre sobre fondo pintado.	
198	Carbonífero	30.12.1987	227 x 117 x 23	4 págs. de papel estraza y vegetal pintado con huellas de rostros.	Cuatro círculos de espinos y carbón mineral.	A4 * B6
199	Un nuevo planeta	31.12.1987	231 x 200 x 29	4 páginas de papel estraza y vegetal con dibujo y líneas de fuego.	Hongo yesquero, espinos atados con alambre y carbón sobre fondo teñido.	A5
200	Predicción de gran fiabilidad	1.01.1988	126 x 278 x 24	4 págs. de papel estraza y plástico doble con hebras de helechos, nota de papel y barniz.	Estructura de hojalata troquelada, tubo de vidrio curvado y zarcillo sobre fondo teñido.	
201	Enredadera y sal marina (La sal de la tierra)	3.01.1988	115 x 201 x 27	4 págs. de papel estraza y parafinado con troqueles de fuego y lápices de colores.	Zarcillos de enredadera y sal marina.	
202	La montaña desaparecida	10.01.1988	144 x 273 x 19	4 págs. de papel estraza con collage, escritura y cartela.	Maqueta en hojalata de escultura sobre granito.	B1
203	Cámara de aire	22.01.1988	123 x 238 x 28	4 págs. de papel estraza con dibujo y troquel de fuego.	Composición de cortezas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría, tubo de vidrio curvado y fondo pintado.	A4 * B6
204	Paisaje encantado – La ubicuidad de la madera	11.02.1988	174 x 224 x 25	2 págs. de papel estraza con dibujo, grapas y líneas de fuego.	Tabla de pino antiguo con hueco de nudo y miniatura de hojalata (fortaleza n° 136) y alambre sobre fondo pintado.	
205	Marco dorado para ardilla. Reconversión en Estructura ausente	12.02.1988	110 x 234 x 32	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con perforaciones de fuego.	Marco dorado de cuadro, maqueta de fortaleza n° 70 de hojalata y alambre sobre contrachapado de pino pirograbado sobre cera.	
206	Esfinge habitada por el infinito	12.02.1988	117 x 210 x 38	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con pintura y líneas de fuego.	Sección de pino silvestre del Valle de la Fuenfría pirograbada y cera.	B3 * A4 * B6 * B7
207	El fulgor en rama	12.02.1988	243 x 147 x 29	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con dibujos y perforación de fuego.	Rama de pino silvestre, cilindro de cobre, círculo de espinos y cera.	B2
208	Setas y lágrimas	12.02.1988	121 x 220 x 28	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con huellas de setas y	Setas ensartadas en alambre y lágrima de vidrio de lámpara sobre cera.	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido hojas	Observaciones
208				líneas de fuego.		
209	El tesoro de Navarrulaque (nueva vía)	13.02.1988	131 x 217 x 29	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con acuarela, frottage de cristal y cordón de fuego.	Granito con bajorrelieve de la pradera de Navarrulaque, Cercedilla y fragmentos de vidrio de un parabrisas.	A21
210	Volcanes	15.02.1988	263 x 147 x 31	4 págs. de papel estraza y papel vegetal y doble plástico con líquenes y barniz.	Doble chapa de hierro perfilada con soldador sobre polvo de hierro.	
211	Nube de aluminio sobre el musgo	18.02.1988	121 x 228 x 33	6 págs. de papel estraza, papel vegetal y doble plástico con hebras de musgo y barniz.	Musgo del Valle de la Fuenfría y volumen de aluminio.	
212	La ascensión de Ángel Romero	21.02.1988	86 x 257 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujo y líneas de fuego.	Plancha de hierro cortada y troquelada y pluma de gorrión sobre fondo pintado.	
213	Reloj solar	20.03.1988	114 x 165 x 40	4 págs. de papel estraza y papel vegetal milimetrado pintado con líneas de fuego.	Rodajas de pino y roble, manecilla de reloj y polvo de aluminio.	
214	El viento que no cesa	22.03.1988	74 x 172 x 29	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con quemaduras de fuego.	Clavo (de tienda de campaña que arrancó el viento) y parafina sobre fondo pirograbado.	
215	Alambre irreal por dentro	28.03.1988	70 x 143 x 37	4 págs. de papel estraza y papel de biblia con escritura china grapado.	Alambre, varilla de vidrio y parafina.	
216	Cueva lijar (Cueva y lija)	28.03.1988	266 x 206 x 30	4 págs. de papel estraza y papel vegetal milimetrado con dibujo.	Tabla de pino antiguo con hueco de nudo y papel de lija.	
217	Audición privada de roble	31.03.1988	104 x 206 x 38	8 págs. de papel estraza, papel vegetal, papel de lija con troquel y plástico doble con líquenes y cáscaras de huevo.	Cúpula de bellota de roble, hilo metálico y estropajo.	
218	Captando señales	7.04.1988	104 x 206 x 38	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con troqueles de fuego	Taco de madera y hojalata oxidada cortada sobre fondo pintado.	
219	Paisaje anfibio	13.04.1988	127 x 227 x 40	4 págs. de papel estraza con collage de papeles.	Madera y estructura de cobre sobre parafina.	
220	Paisaje orbital	14.04.1988	130 x 235 x 37	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con diagrama de fuego.	Ramita de pino silvestre atada con alambre y dos estructuras de hojalata sobre parafina.	B4
221	Hay montañas oscuras – Espectro de Broken	16.04.1988	122 x 248 x 35	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con nubes con escritura y líneas de fuego.	Cuña de madera ahumada y parafina.	
222	Transcorteza	17.04.1988	161 x 268 x 41	10 págs. de papel estraza y papel de aguas pintado y troquelado.	Cortezas de álamos y contrachapado de pino troquelado.	
223	Sección secreta sobre la navegación	25.04.1988	204 x 266 x 31	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con anilinas y perforación de fuego.	Raíz y tallos atados con alambre, dos láminas de contrachapado y láminas de cristal.	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
224	Diez maneras de alcanzar la iluminación	22.05.1988	143 x 258 x 31	4 págs. De papel estraza y papel vegetal pintado con líneas de fuego.	Diez bombillas explotadas sobre latón.	
225	Invasión nocturna del planeta	23.05.1988	116 x 211 x 30	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado y quemado.	Sección de pino silvestre pintada, semillas, alambre de cobre, hojalata pintada y canica.	
226	Hilo de cobre y piñones sobre aluminio	4.06.1988	157 x 240 x 31	4 págs. de papel estraza y papel vegetal quemado con brasas.	Piñones de pino piñonero, hilo de cobre y chapa de aluminio.	
227	Relámpagos en la noche anterior a San Juan	23.06.1988	133 x 218 x 27	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado y barniz.	Cuatro tacos de corteza de pino silvestre, punta de acero y parafina teñida.	
228	Cómo provocar el crecimiento del cedro cortado en Vila Ródenas	24.06.1988	156 x 156 x 40	4 págs. de papel parafinado, grafito y círculos de fuego.	Rodaja de rama del cedro de Villa Ródenas, estación de Cercedilla, plumas, carbón vegetal, plomos y punta de acero en parafina.	A22
229	Piñas verde brillante	24.06.1988	155 x 156 x 40	6 págs. De papel estraza y papel vegetal pintado.	Piña y pigmentos.	
230	Encrucijada en la resina	29.06.1988	129 x 211 x 28	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con barnices, lápiz de color y aspa de fuego.	Raíces de pino del Camino de Campamentos, Valle de la Fuenfría, y resina.	
231	Fragmentos de la serie Cuadros entelados	27.07.1988	138 x 340 x 42	4 págs. de papel estraza y lienzo escrito.	Cuñas y trozos de lienzos de las primeras ramas enteladas.	
232	Frontera entre Albacete y Cuenca	30.07.1988	153 x 272 x 40	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Caja dividida con listón rojo y tierras.	A5
233	Las cenizas del lago	3.09.1988	218 x 218 x 30	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Chapa ondulada, cenizas junto al embalse de la Toba, Cuenca, patas de gorrión, parafina y letras.	
234	Fragmentos después del hacha	20.09.1988	128 x 230 x 30	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con dibujos y barniz.	Astillas de pino silvestre (del ganador del concurso de corta de troncos celebrado en la plaza de toros de Cercedilla) y resina.	
235	Caudal	21.09.1988	147 x 235 x 29	4 págs. De papel estraza y papel vegetal con anilinas.	Corteza, ramas y costero de pino silvestre en resina.	
236	Tronco encantado	21.09.1988	105 x 216 x 29	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado y barnizado.	Trozo de pino silvestre del Valle de la Fuenfría y resina.	
237	Talking about the word	2.10.1988	126 x 273 x 41	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con pinturas.	Tres rodajas de árbol con hojalatas clavadas, sobre cera.	B5
238	Querida araña	2.10.1988	141 x 257 x 45	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con pintura y líneas de fuego.	Estructura de cuaderno de anillas doblada y cera.	B5

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
239	Viaje del fantasma vigia	4.10.1988	130 x 236 x 24	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con pinturas.	Corteza de pino silvestre pintada, del Valle de la Fuenfría, cera y resina.	
240	El refugio asombrado	4.10.1988	129 x 259 x 37	6 págs. De papel estraza y papel vegetal con pinturas.	Cortezas de pino silvestre, tabla con hojalata y cera.	
241	Estructura para ver a través de los árboles	11.10.1988	119 x 241 x 24	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con pinturas.	Acículas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría, rulos de plástico, cera y resina.	B2
242	Los dibujos del hombre árbol	11.10.1988	195 x 210 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con anilinas extendidas con ramilletes de acículas.	Acículas de pino y resina.	
243	Detector de luz	12.10.1988	219 x 219 x 30	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con anilinas.	Ramas de pino y abeto de Cercedilla, óleo blanco, resina y cera.	
244	Tabla compañera de viaje inseparable	23.10.1988	181 x 224 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal milimetrado con pinturas.	Astilla y hojalata sobre cera.	A3 * B2
245	Tabla en la colina	23.10.1988	84 x 223 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con nogalina y líneas de fuego.	Tabla y resina de pino sobre fondo con marcas de fuego.	
246	Tabla con ojos de cocodrilo	23.10.1988	110 x 230 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con anilinas.	Tabla con nudo, tres placas metálicas y resina.	
247	Las flechas del tiempo	25.10.1988	115 x 231 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con anilinas.	Tallos huecos, pluma, corteza de pino silvestre y resina cuarteada.	B7
248	Los ronquidos de la ballena	26.10.1988	173 x 183 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Corteza de pino silvestre, plástico ondulado y resina.	
249	Asombro en la pista	29.10.1988	202 x 204 x 29	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con dibujos y perforaciones de fuego.	Cortezas de pino silvestre, tabla, alambre, cera virgen y parafina.	A3
250	Escalera intangible	5.11.1988	131 x 223 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con nogalina.	Dos ramas de pino silvestre y gomas elásticas sobre cera.	
251	Leyenda del olmo-pezu	6.11.1988	200 x 200 x 37	4 págs. de papel estraza con huellas de hongos y línea de fuego.	Trozo de madera ccon grafiosis del olmo ( <i>Ulmus minor</i> ) desaparecido junto a la estación de trenes de Cercedilla en cera virgen.	A22
252	Introducción al destello	9.11.1988	114 x 242 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con nogalina.	Tabla y bombilla alógena sobre cera.	
253	Singladura	9.11.1988	190 x 252 x 38	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con anilinas.	Tabla con estructuras de hojalata clavadas y cera.	A3 * B28 * B29
254	Singladura C	9.11.1988	124 x 259 x 38	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con nogalina.	Tabla con estructura de hojalata clavadas y cera.	A3
255	Antes	23.11.1988	123 x 256 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos en anilina.	Cortezas de pino silvestre, tallos secos, calavera metálica y resina cuarteada.	
256	Calefacción troglodita	23.11.1988	109 x 218 x 27	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos en anilinas.	Placa de piedra, tubería de cobre de calefacción y resina de pino cuarteada.	



Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
257	Tendrás que adentrarte más	24.11.1988	149 x 160 x 25	4 págs.de papel estraza y papel vegetal con anilinas.	Rama de roble y fragmentos de piedra.	
258	Laboratorio junto al mar	24.11.1988	99 x 221 x 28	6 págs.de papel estraza y papel vegetal pintado con troqueles de fuego	Placa de hierro y cristal, miniatura de hojalata troquelada y curvada sobre cera.	B2 * B7
259	Baile de los cortadores de madera	24.11.1988	146 x 262 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con anilinas.	Rodajas de ramas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría, resina, cera y tinta china.	A3
260	Visita los icebergs	28.11.1988	110 x 227 x 25	4 págs.de papel estraza y papel vegetal con anilinas, troqueles y dibujos.	Resina, cera, óleo, corteza de pino y círculo de hierro en forma de hélice.	
261	Cómo hacer nubes de aluminio	5.12.1988	115 x 235 x 33	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con anilinas.	Trozo de pino silvestre del Valle de la Fuenfría, forma de aluminio y cera.	
262	Presencia no invocada	5.12.1988	137 x 244 x 34	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con anilinas y marcas de fuego.	Cicatrización de ramas de pino silvestre pintada del Valle de la Fuenfría, cera y humo.	B7
263	En los lugares que no se ven	5.12.1988	120 x 260 x 33	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con anilinas.	Cortezas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría y cera.	
264	Replicante	7.12.1988	272 x 137 x 41	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con nogalina.	Fragmento de pino procedente de la corta del sendero al mástil de Los Helechos, Valle de la Fuenfría, engranaje de reloj y parafina.	
265	Los portadores del fuego	7.12.1988	130 x 232 x 48	4 págs. de papel estraza y papel vegetal milimetrado con nogalina y puntos de fuego.	Hongos yesqueros ( <i>Polyporus fomentarius</i> ), trozo de cerámica, alambre y parafina.	
266	La importancia del humo	22.12.1988	143 x 214 x 40	4 págs. de papel estraza y papel de cuaderno con rayado caligráfico y dibujos.	Compartimentos con listones, secciones de ramas, semilla y parafina.	
267	Muestra del suelo del nuevo estudio (la falsa violación)	23.12.1988	285 x 146 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos con anilinas.	Paja y goma espuma del almacén de materiales frente a la gasolinera de Cercedilla y parafina.	
268	Junto al camino	2.1.1989	126 x 249 x 35	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con anilinas.	Madera recubierta de hojalata, ramita y astillas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría en resina de pino.	
269	Látigo	3.1.1989	140 x 265 x 26	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con nogalina.	Rama de pino silvestre, ángulo de corteza de pino, madera con trozo de pintura y cera.	B2
270	Marco-laberinto	3.1.1989	131 x 224 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con líneas de fuego y grafito.	Astillas de marco dorado y parafina.	
271	El renacimiento	3.1.1989	118 x 297 x 50	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Cristales de colofonia, madera y pieza de hierro doblada por el impacto de accidente en coche, 1 enero, 6:30 de la madrugada en la carretera de Cercedilla a Los Molinos.	
272	Ofrecimiento a los			4 págs. de papel estraza y papel vege-	Hexágono perforado de cartón de trapos (con la	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
272	abismos (a una baldosa de suelo)	9.1.1989	193 x 206 x 25	tal pintado.	forma y el tamaño de una baldosa de mi estudio en Cercedilla) y plumas sobre fondo de óleo rojo.	
273	Madera que arrastra al fondo del infierno	14.1.1989	131 x 249 x 25	4 págs. de papel estraza con dibujos.	Rodaja de pino silvestre y chapa de hojalata.	
274	Departamento en la cordillera	14.1.1989	145 x 258 x 29	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con nubes troquelado y dibujos	Laja de granito y cuñas de bastidor.	
275	El sendero eléctrico	15.1.1989	262 x 150 x 25	4 págs. de papel estraza y papel parafinado con quemadura y diagrama de fuego.	Cenizas de bosque y cartucho.	A4 * B6
276	Raíz volante	26.1.1989	140 x 260 x 30	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con sello de correos argentino con puma.	Cortezas de raíz, ala de cerámica y parafina.	
277	Parquet B	27.1.1989	133 x 234 x 21	6 págs. de papel estraza con dibujos de proyectos en parquet y círculos de invocación.	Figura en parquet sintético sobre fondo irregular blanco.	
278	La fraternidad templaria	18.2.1989	137 x 232 x 24	4 págs. de papel estraza con dibujos.	Fragmentos de ladrillo de las ruinas del convento de Casarás en el puerto de la Fuenfría y clavo oxidado.	
279	Perforación. Los elementos del caos	18.2.1989	147 x 268 39	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con perforaciones de fuego y dibujos.	Dividida por listón atravesado por varillas de cristal, flor venenosa y semillas en cera. Estructura de hojalata oxidada sobre arcilla.	A5
280	Vuelo estraboscópico	19.2.1989	149 x 261 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal y plástico doblado con barniz, fragmentos de madera, pluma y disco estraboscópico.	Ala de paloma y espejo sobre fondo de limaduras de hierro.	A20
281	Interrogad a la piedra I. Bígaro	21.2.1989	150 x 268 x 25	4 págs. de papel estraza y papel hecho a mano de diente de león con sellos de letras.	Piedra con forma de bígaro y cera negra con marcas.	
282	Interrogad a la piedra II. Sabina	21.2.1989	184 x 114 x 23	4 págs. de papel estraza y papel hecho a mano con hebras de musgo y sellos de letras.	Rama de sabina, piedra y cera negra.	A5
283	Interrogad a la piedra III. Semilla	24.2.1989	178 x 230 x 23	4 págs. de papel estraza y papel de semillas de diente de león con impresión de sellos de letras.	Piedra marítima, semillas de hierba y cera negra.	A5
284	Proyección excéntrica	25.2.1989	145 x 285 x 25	6 págs. de papel estraza y papel de lija para metal con quemadura.	Diapositiva con sopera, círculo de espinos y estropajo de aluminio.	
285	Sonido invisible	28.2.1989	269 x 141 x 39	4 págs. de papel estraza con dibujos.	Estructura de armónica, hojas de ciprés y cera negra.	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
286	Pezuña y raíz	28.2.1989	180 x 194 x 44	6 págs. de papel estraza, papel vegetal con nubes y papel parafinado gris con líneas de fuego.	Fragmento de pezuña de toro, raíz, cubo de madera y agalla sobre parafina.	
287	Héroe de montaña con nidos en los ojos	13.3.1989	157 x 255 x 30	4 págs. de papel estraza con dibujos.	Habitante del bosque (rama de pino y hojalata), dos nidos y parafina.	
288	La posición de Koop – Progresión horizontal-vertical	13.3.1989	172 x 261 x 30	2 págs. de papel estraza pintado.	Tabla de pino, rodaja de pino perforada y varilla de hierro sobre cera.	
289	Tres posibles esculturas	14.3.1989	194 x 194 x 40	4 págs. de papel estraza con dibujos.	Maquetas de habitantes del bosque, malla de alambre, chapa galvanizada, abrazadera y ramas de pino silvestre.	
290	Azulejos con rayos X	30.3.1989	136 x 241 x 22	4 págs. de papel estraza dibujado.	Azulejo, piel y círculo de contrachapado hueco.	
291	Tras los pasos de yeti	30.3.1989	177 x 262 x 30	4 págs. de papel estraza y fotografía en blanco y negro.	Goma (de mis chancas) sobre piel estropajosa y pelo.	
292	El silencio oscuro	24.4.1989	194 x 203 x 25	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con pinturas, letras y líneas de fuego.	Cuña de bastidor del estudio del pintor Nicolai sobre musgo.	
293	Musgo criminal	24.4.1989	250 x 117 x 25	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con líneas de fuego.	Dos círculos dentados de chapa de hierro sobre musgo.	B5
294	Adivinación	25.4.1989	114 x 290 x 30	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con líneas de fuego.	Musgo y cuatro maderas de marquetería de guitarra española.	
295	En las profundidades del musgo (Día del árbol precristiano)	1.5.1989	146 x 271 x 32	4 págs. de papel estraza y papel algodón con hebras de musgo y grafismo.	Nido de musgo, plumas, tubo de plástico y grafismos sobre cera.	A4 * B6 * B7 * A20
296	La noche y los destinos (Experimento vilano)	2.5.1989	77 x 279 x 22	4 págs. de papel estraza y papel hecho a mano con semillas de diente de león y sellos de letras.	Vilanos de diente de león.	
297	Tarima flotante 1	4.5.1989	272 x 149 x 40	4 págs. de papel estraza y papel parafinado y perforado con líneas de fuego.	Tablas de pino costero de Valsaín.	
298	Marca visual hacia el cerebro	5.5.1989	82 x 293 x 24	4 págs. de papel estraza, marcas de color y fuego.	Cera virgen con marcas.	A5
299	Madera flotante 2	6.5.1989	292 x 142 x 40	4 págs. de papel estraza y papel vegetal milimetrado con líneas de color y fuego.	Tablas de pino costero de Valsaín.	
300	Entrée à la ruche d'Or	15.5.1989	163 x 216 x 24	4 págs. de papel estraza y papel vegetal milimetrado con líneas de fuego.	Cera virgen y panal de avispas.	A4 * B6 * B7
301	Madera flotante 3	8.5.1989	136 x 292 x 40	4 págs. de papel estraza y papel parafinado con pintura y líneas de fuego.	Tablas de pino costero perforado de Valsaín.	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
302	Madera flotante 4	8.5.1989	137 x 290 x 40	4 págs. de papel estraza y papel parafinado con líneas de fuego.	Tablas de pino costero de Valsaín.	
303	La ciencia de los vilanos	9.5.1989	83 x 290 x 20	4 págs. de papel estraza y papel hecho a mano con semillas de diente de león y sellos de letra.	Vilanos de diferentes plantas.	A5
304	Madera flotante 5	9.5.1989	272 x 159 x 40	6 págs. de papel estraza y papel parafinado con lápiz y líneas de fuego.	Tablas de pino costero de Valsaín.	A5
305	Talo (diosa de la germinación de las plantas)	12.5.1989	86 x 293 x 21	4 págs. de papel estraza y papel hecho a mano con semillas de diente de león y huellas de espigas entintadas	Semillas algodonosas y tinta china.	A4 * B6 * B7 * A7
306	Asesinato del polen	15.5.1989	147 x 247 x 26	6 págs. de papel estraza fino con dibujos a lápiz de colores y caligrafía.	Polen y pluma de cuervo cortada por la mitad.	
307	Omphalos. Tiza y piel de álamo	16.5.1989	260 x 137 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con fotocopia, tinta y líneas de fuego.	Tiras de corteza de álamo ( <i>Populus alba</i> ) del primer campamento del Valle de la Fuenfría y barra de tiza.	
308	Personaje en las retamas negras	30.5.1989	145 x 245 x 25	4 págs. de papel estraza con dibujos.	Flores de retama negra ( <i>Cytisus scoparius</i> ) y fragmento de cristal esmerilado pintado.	
309	Leona-saltamontes	3.6.1989	125 x 212 x 21	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con lápiz y líneas de fuego.	Piel y chapa de aluminio troquelada.	
310	Lugar donde la montaña habla	8.6.1989	148 x 262 x 39	4 págs. de papel estraza con limadura de hierro y dibujo.	Pliegue de escoria de hierro sobre arcilla.	
311	Cenizas y ardilla	13.6.1989	146 x 245 x 26	4 págs. de papel estraza y papel parafinado gris, con líneas de fuego y cera roja.	Cenizas, hojalata y cola de ardilla.	A21
312	Astillas de un bosque petrificado en Albacete	19.6.1989	110 x 198 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con frotaciones.	Dos astillas fósiles y piña de pino.	A22
313	Cabaña egipcia	19.6.1989	97 x 185 x 35	4 págs. de papel estraza y papel de pergamino con tinta.	Piedras del Valle de los Reyes, Egipto, y espina de Acacia Seyal.	
314	Ensayo con maderas	30.6.1989	264 x 156 x 24	6 págs. de papel estraza y papel parafinado con trozos a lápiz de color y marcas de fuego.	Contrachapados pirograbados y láminas de maderas.	
315	Madera flotante 6	30.6.1989	138 x 283 x 40	4 págs. de papel estraza y papel parafinado con líneas de fuego.	Costero y corteza de pino de Valsaín, escayola con agua de nieve de la primera nevada del invierno (25.12.1988).	
316	Relajación en arenas movedizas	7.7.1989	264 x 148 x 25	4 págs. de papel estraza y papel reciclado con pinturas y collage de arena.	Corteza de pino, semillas, canto rodado, esqueletos de piña silvestre y arenas de la playa de San Juan, Alicante.	
317	MAB (autorretrato)	14.7.1989	124 x 276 x 45	4 páginas de papel estraza y papel	Letras recortadas en madera de pino costero de	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				parafinado con perforaciones de fuego.	Valsaín.	
318	Madera flotante 7	15.7.1989	136 x 291 x 39	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con líneas de fuego.	Maderas de pino costero de Valsaín.	
319	Tarima flotante 8	15.7.1989	133 x 289 x 39	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con líneas de fuego.	Maderas de pino costero de Valsaín.	A4 * B6
320	Cenizas de retama negra	17.7.1989	133 x 248 x 25	6 págs. de papel estraza y papel parafinado gris con líneas de fuego.	Doble en hojalata y cenizas de retama negra.	
321	Cenizas. Corta del invierno	24.7.1989	113 x 278 x 29	4 págs. de papel estraza y papel parafinado gris con óleo blanco, troquelado con fuego.	Cenizas de cortezas de pino quemadas después de la corta de invierno de 1989, Valle de la Fuenfría.	A5 * A21
322	Musgo protector	24.7.1989	80 x 169 x 30	4 págs. de papel estraza y papel hecho a mano con semillas de diente de león.	Nido de musgo.	
323	Madera flotante 9	27.7.1989	329 x 110 x 39	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con nogalina.	Madera de pino costero de Valsaín.	
324	Los viajes	31.7.1989	124 x 258 x 25	6 págs. de papel estraza con acuarelas	Voladores, semillas volantes de diente de león.	
325	El suelo vivo	1.8.1989	284 x 132 x 25	4 págs. de papel estraza coloreado y letras.	Arcilla, cortezas de pino silvestre con tubo de vidrio y espejo.	
326	La extinción provoca imágenes reflejas I	2.8.1989	254 x 112 x 25	4 págs. de papel estraza y papel parafinado gris con líneas de fuego.	Cenizas de bosque y ramillete de acículas de pino.	B7
327	La tarima en fundición	1.8.1989	274 x 119 x 40	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con pintura y diagrama de fuego.	Maderas de pino costero con restos de bronce.	
328	Irradiación nocturna	2.8.1989	265 x 110 x 30	6 págs. de papel estraza y papel hecho a mano con semillas de diente de león y sellos.	Maqueta de fortaleza en hojalata y alambre nº 137, tallos de hierba, pluma, lana y semillas sobre cera negra.	A4 * B6 * B7
329	La extinción provoca imágenes reflejas II	3.8.1989	133 x 276 x 25	4 págs. de papel estraza con escritura, líneas de fuego y pintura.	Cenizas de bosque, arena de río, secciones de cáscara de piñón y espejo.	
330	El líquen deslumbrado	31.8.1989	275 x 127 x 26	4 págs. de papel estraza pintadas.	Líquenes ardientes y cenizas.	
331	Unión en la jaima	11.8.1989	123 x 279 x 40	4 págs. de papel estraza y papel reciclado de Marruecos con dibujos.	Maderas trituradas de pino y retamas del Valle de la Fuenfría, cuero de Tánger y porta-corán (talismán) en hojalata.	
332	Nuevo tránsito. Sherwood-Fuenfría-Marrakech	1.9.1989	117 x 194 x 30	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Musgo y corteza de pino pintada de una tienda de especias de el Jadida, porta Alá y piedras del puerto de Tzimtest en el Gran Atlas, Marruecos.	
333	El viaje móvil. Once noches en Marruecos	3.9.1989	104 x 203 x 25	4 página de papel estraza con caligrafía y pintura.	Corteza de cedro de lfrane y raíz de palmera de Casablanca sobre tela árabe.	
334	Corteza buscada por			4 págs. de papel estraza con collage y	Corteza de cedro sujeta con hojalata clavada so-	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
334	los gorilas en los bosques de Ifrane, Marruecos	4.9.1989	126 x 231 x 40	dibujos.	bre fondo de tela árabe pintada.	
335	Maqueta de siesta (nunca lo encontraron)	4.9.1989	102 x 273 x 36	4 págs. de papel estraza con escrituras, collages y puntos de fuego.	Maqueta de mi cama en Cercedilla, cobre y muelle sobre tela árabe.	
336	Tarima flotante 10. La madera en conversión	11.9.1989	104 x 328 x 40	4 págs. de papel estraza y papel vegetal milimetrado con tintas chinas y líneas de fuego.	Tres tablas de pino costero de Valsaín recortadas sobre fondo negro.	
337	Centro de horizonte infinito	24.11.1989	111 x 293 x 35	6 págs. de papel estraza perforado y papel vegetal con serrín encolado y collage con lámina de madera de pino.	Estructura de costero de pino coloreada a lápiz con líneas de fuego sobre serrín de corteza de pino silvestre del Valle de la Fuenfría.	
338	Punto equinoccial de otoño	25.11.1989	135 x 275 x 25	6 págs. de papel estraza, papel parafinado gris con líneas de fuego y papel vegetal con serrín de corteza de pino y mancha de hongo ( <i>Coprinus comatus</i> ).	Corteza pintada y maderas de costero sobre serrín de corteza de pino silvestre del Valle de la Fuenfría.	A5
339	La asesina de dios (efectos alucinógenos forestales)	2.12.1989	133 x 275 x 40	6 págs. de papel estraza y papel vegetal milimetrado con sellos de esporas de amanitas.	Cortezas cubiertas de serrín de corteza de pino silvestre, líneas de colores y amanita muscaria.	A5
340	Señales alucinógenos forestales	3.12.1989	134 x 275 x 40	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos de tinta.	Corteza de pino teñida y fragmento de amanita muscaria sobre fondo de serrín de corteza de pino silvestre del Valle de la Fuenfría.	
341	La sombra de hongo es circular	4.12.1989	119 x 245 x 40	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con estampación de hongos y dibujos.	Corteza perforada de pino silvestre, alambre y hongos entintados del Valle de la Fuenfría.	A5
342	Tarima flotante 11	27.12.1989	234 x 119 x 40	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con diagramas de fuego.	Tablillas de pino costero de Valsaín.	
343	Senda hacia el lugar de la transparencia	29.12.1989	143 x 287 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal barnizado y líneas de fuego.	Trozos de cortezas de pino silvestre con marcas de pintura y fuego.	
344	Costero-visión en las praderas de Valsaín	31.12.1989	109 x 203 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con barnices, líneas de fuego, tinta china y gouache.	Costero y corteza de pino de Valsaín.	A21
345	La puerta dimensional	13.1.1990	222 x 222 x 32	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con líneas de fuego.	Composición de cortezas y madera de pino silvestre con fondo y borde pintado.	
346	Ramal sonriente	14.1.1990	222 x 222 x 40	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado con anilinas y marca de fuego.	Estructura de madera de pino con hojalata sobre fondo teñido con nogalina.	
347	Las amanitas muscarias intercambian el	18.1.1990	118 x 260 x 22	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujo y puntos de fuego.	Tres amanitas muscarias pigmentadas del Valle de la Fuenfría.	A5

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
	día con la noche					
348	Madera para dos órganos	29.1.1990	140 x 274 x 30	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con diagrama de líneas de fuego.	Ensamble con maderas de pino costero de Valsain.	A5
349	Satélite del infierno al décimo planeta	4.2.1990	110 x 212 x 30	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con líneas orbitales de fuego.	Dos tacos de pino costero de Valsain y dos ángulos de hierro soldados sobre un fondo pintado.	A5
350	Arco sobre musgo	17.2.1990	105 x 296 x 25	6 págs. de papel estraza y papel pergamino con líneas de fuego.	Chapa de hierro cortada y musgo.	
351	Atlas. Topografía invisible	17.2.1990	122 x 310 x 45	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con dibujos.	Chapa de hierro horadada con soldador y musgo.	
352	Conjuro sobre las raíces del pino horizontal	18.2.1990	122 x 260 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal teñido con nogalina y marca de fuego.	Estructura soldada de placas de hierro y raíces de pino silvestre caído junto al camino de campamentos de Valle de la Fuenfría sobre cera	
353	La pirámide del muérdago y sus raíces nómadas	18.2.1990	111 x 200 x 25	6 págs. de papel estraza y papel hecho a mano con dibujos a lápiz de raíces y gouache.	Raíces de chopos desaparecidos del jardín del Hotel Mirasierra, Cercedilla y triángulo de varillas de hierro soldadas, muérdago y cera.	
354	Inclinación magnética	22.2.1990	145 x 280 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado y líneas de fuego.	Chapa de hierro quemada con soldador, musgo y lava sobre cera marcada.	A5
355	En la fuerza vibrante Notre-Dame	16.3.1990	123 x 228 x 32	8 págs. de papel estraza y papel pergamino con tinta china y líneas de fuego.	Zarza y cera de velas de la catedral de Notre-Dame, y de la iglesia del Sacré-Coeur, París.	A20
356	Cercis. Un registro inmortal	20.3.1990	125 x 251 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con tinta y puntos de fuego.	Amentos de chopos ( <i>Populus tremula L.</i> ) cortados junto a la gasolinera de Cercedilla y aspa de hierro.	
357	Cuatro pétalos invasores	26.3.1990	96 x 251 x 25	8 págs. de papel estraza y papel parafinado con relieves, perforaciones y pintura.	Amentos de endrino ( <i>Prunus spinosa</i> ), pétalos y escoria de hierro sobre un fondo pintado de óleo blanco.	
358	La esencia del iris celuloide	30.3.1990	95 x 255 x 25	8 págs. de papel estraza y papel parafinado con relieves.	Pétalos de lirio blanco ( <i>Iris florentina</i> ) y película fotográfica virgen marcada con pirograbado sobrefondo pintado al óleo blanco.	
359	El sexto sentido	5.4.1990	115 x 212 x 25	8 págs. de papel estraza y papel verjurado negro con perforaciones, lápiz y puntos de color.	Sección de cactus perforado y pluma de avestruz hembra sobre fondo de óleo negro.	A5 * B6
360	Semilla hermafrodita	9.4.1990	64 x 205 x 20	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos.	Mitad de vaina de acacia de tres espinas del Jardín Botánico de Madrid y hojalata, fondo pintado con acrílico blanco.	
361	El camino flotante	11.4.1990	144 x 279 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado y escritura.	Estructura de madera de contrachapado clavada y palo de regaliz ( <i>Glycyrrhiza glaba L.</i> ) de París	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
					pintado sobre fondo de óleo.	
362	Nigra sum. Horizonte noreste	24.4.1990	121 x 259 x 40	4 págs. de papel vegetal con escritura mecanográfica y puntos de fuego.	Pizarras del prado de Peñas Arriba, Cercedilla.	A21
363	Piñas en expansión	25.4.1990	115 x 175 x 23	6 págs. de papel estraza y papel hecho a mano con dibujos y acuarela.	Madera pintada y 53 piñas diminutas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría con fondo de acuarela, óleo y marcas de fuego.	
364	Liquen T. bajo los efectos del cometa Austin procedente de la llamada Nube de Oort	25.4.1990	114 x 172 x 29	4 págs. de papel estraza y papel hecho a mano con mancha y dibujo.	Líquenes del Valle de la Fuenfría, limaduras de hierro y sección de ángulo de hierro.	
365	La tempestad surge del polen (Alud)	6.5.1990	110 x 212 x 22	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con polen, acuarela, y puntos de fuego.	Polen de pino negral ( <i>Pinus nigra</i> ) recogido el 1 de mayo de 1990, en el Valle de la Fuenfría.	A5 * A10 * A21
366	Unión con el Bois de Boulogne	8.5.1990	No hay información	Una página de papel vegetal con polen y grafito.	Piña y semilla con espiral del Bois de Boulogne, París, y polen de los bosques de Cercedilla.	B6 * D
367	Corteza Louvre	8.5.1990	No hay información	Una página de papel estraza francés con pentagramas.	Corteza de pino del Museo del Louvre bajo la pirámide Toyo Ito (después de ver los esclavos de Miguel Ángel) y del Bois de Boulogne.	D
368	Enterramiento del nogal caído frente a la puerta de mi estudio en Cercedilla	9.5.1990	107 x 237 x 30	4 págs. de papel estraza con acuarelas.	Dos ramas de pino, polvo de corteza de pino y rama de nogal.	A22
369	Cámara oscura	21.5.1990	143 x 228 x 32	6 páginas de papel estraza y papel vegetal pintado con troqueles.	Tablas costeras de pino de Valsain y óleo.	
370	Visión digital	22.5.1990	110 x 284 x 31	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con serrín y óleo.	Tabla costera de pino de Valsain.	A5
371	Invocación al mar del norte	10.6.1990	122 x 197 x 22	4 págs. de papel estraza y papel verjurado con fotografía, arena y tinta.	Caja dividida por listón de madera pintado y arena de la playa de Ostende, Bélgica.	
372	La mitad del alga mística	11.6.1990	147 x 240 x 30	6 págs. de papel estraza, papel verjurado y papel vegetal con anilina.	Algas recolectadas con llave en los diques-rompeolas de Middelkerke en la madrugada después de mi inauguración en Ostende, espejo y pizarra perforada.	A7
373	Objetos para un políptico flamenco	11.6.1990	122 x 200 x 31	6 págs. de papel estraza, invitación de inauguración en Ostende y papel vegetal con nogalina y tinta china.	Hueso, caracol, piedras, concha partida, ramas, fragmento de adoquín pintado, bombilla de foco halógeno y tornillo del montaje.	
374	El sol y el águila se aparecen en la chopera y aparecerá el cor-	29.6.1990	132 x 245 x 39	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con dibujos.	Lana de cordero de Abbas Awad-Khalid, Líbano, y trozos de chopo quemado del Valle de la Fuenfría.	A20



Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
	dero del Líbano					
375	Suprimir la intermitencia con la hierba del diablo	11.7.1990	132 x 241 x 31	6 págs. de papel estraza, papel vegetal y papel algodón gofrado negro, con línea de color y marcas de fuego.	4 cápsulas, 4 tallos y 1 semilla de <i>Datura estramonium</i> , recogidos el 30 de junio de 1990 en el Pardo junto a Siete Piquines, Los Molinos, y aluminio galvanizado.	A21
376	Devoción intro-datura	22.7.1990	130 x 225 x 20	6 págs. de papel estraza y papel vegetal coloreado.	Raíz y semillas de <i>Datura estamonium</i> , bajo Siete Piquines, raíz de pino y escoria de hierro, Cercedilla.	A20
377	Tierra nocturna, donde siempre vivirá el gran Fresno	23.7.1990	121 x 220 x 30	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con arena y círculo pintado.	Tierra recogida la noche del 6 de julio y raíz de fresno ( <i>Fraxinus excelsior</i> ) masacrado de la finca de Peña Arriba, en Cercedilla.	
378	Topografía, tierra de topos	29.7.1990	124 x 247 x 30	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con nogalina y líneas de fuego	Tierra que nace de la boca del topo (recogida la mañana del 23 julio en Cercedilla) y estructura de madera cubierta de tierra pintada.	
379	Señal en el líquen verde	20.8.1990	136 x 265 x 40	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Líquenes del Valle de la Fuenfría y hojalata pintada.	
380	Cómo llegar a las raíces	21.8.1990	134 x 241 x 40	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Raíces con nudos de pinos silvestres del Valle de la Fuenfría y alambre pintado.	
381	Línea blanca en tierras del Azar (Islas Azores)	24.8.1990	123 x 219 x 21	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con arenas.	Tierras diferentes de las Islas Azores y óleo.	
382	Ochomil patas de araña	30.8.1990	135 x 205 x 20	6 págs. de papel estraza y papel vegetal milimetrado con huellas de tinta	Arañas.	A21
383	Horizonte aligustre	14.9.1990	144 x 259 x 35	6 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Estructura pintada de aligustre ( <i>Ligustrum japonicum</i> ) frente a mi ventana del jardín de Cercedilla.	
384	Desde el jardín del poeta Luis Rosales	20.9.1990	135 x 260 x 25	4 págs. de papel estraza y papel verjurado pintado.	Tres ramitas de aligustre unidas del jardín de Luis Rosales en Cercedilla. -	
385	Raíz iónica	21.9.1990	120 x 290 x 40	4 págs. de papel estraza y papel verjurado pintado.	Raíz con nudos de pino silvestre del Valle de la Fuenfría, pintada.	
386	Ramas hormigueantes	9.10.1990	142 x 228 x 20	4 págs. de papel estraza y papel pergamino con dibujo y puntos de fuego.	Ramitas y tierra recogidas en tres entradas de hormiguero de <i>Formica rufa</i> , Valle de la Fuenfría.	A21
387	Claustro para un nudo de pino rojo	15.10.1990	173 x 279 x 50	6 págs. de papel estraza y papel vegetal dibujado.	Nudo de pino rojo ( <i>Sequoia sempervirens</i> ) de los bosques de Ara Muir, Mill Valley, California.	A22
388	Travesía con rayos ultravioletas	23.10.1990	133 x 234 x 20	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Juncos de totora ( <i>Scirpus californicus</i> ) del lago Titicaca en Perú de la nave URU que partió del puerto de Callo hasta isla de Tahití sobre arena.	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
389	Setas luminosas	5.11.1990	154 x 186 x 30	6 págs. de papel estraza y papel vegetal coloreado.	12 setas <i>Amillaria mellea</i> , del Valle de la Fuenfría.	
390	Sangre entre las ramas. Núcleo	12.11.1990	137 x 281 x 40	4 págs. de papel verjurado pintado con perforaciones.	Escobón de brujas de rama de pino silvestre teñida del Valle de la Fuenfría.	
391	Humo romboidal	20.11.1990	95 x 255 x 18	4 págs. de papel de Nepal y papel parafinado con líneas de fuego.	Cenizas de hojas de roble.	
392	Raíz de Nagual	20.11.1990	197 x 265 x 40	6 págs. de papel de estraza y papel vegetal esmaltado.	Fragmento de un nogal ( <i>Juglans regia</i> ) de trescientos años abatido por el viento en Cercedilla, escaramujos, alambre y plumas sobre limaduras de hierro.	A22
393	Desierto blanco en Nuevo México	20.11.1990	133 x 197 x 18	4 págs. de papel estraza y papel hecho a mano con sellos de letras.	Esqueleto de víbora y arena de yeso cristalizado de las dunas del monumento nacional de arenas blancas, Nuevo México.	
394	Los Llanos, Serbal-Uxmal	23.11.1990	138 x 248 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Arcilla catalana, cuatro frutos de serbal, de Cercedilla, piedra de Uxmal, México y rama de pino en forma de media luna pintada de azul.	
395	Amanitas negras	27.11.1990	152 x 232 x 40	4 págs. de papel estraza y papel vegetal coloreado.	2 <i>Amanitas muscarias</i> y carbón vegetal.	A21
396	Deslizamiento a través del hongo	4.12.1990	140 x 277 x 45	6 págs. de papel estraza y papel vegetal teñido y perforado.	Hongo agujerado con marcas de pintura, plumas de corneja atadas y carbón mineral.	
397	Tierra dunar - verde	7.12.1990	143 x 245 x 23	4 págs. de papel estraza y papel verjurado con cortes.	Relieve con arenas del Sahara Argelino, mesetas del Golea y dunas del Valle de las Rosas.	
398	Tierra dunar -negra	9.12.1990	147 x 247 x 25	6 págs. de papel estraza y papel verjurado con cortes.	Relieve con arenas del Sahara Argelino, mesetas del Golea y dunas del Valle de las Rosas.	
399	Auras de falsa oronja	10.12.1990	84 x 295 x 28	4 págs. de papel estraza y papel vegetal pintado.	Amanitas muscaria pintadas sobre fondo coloreado.	
400	El laberinto de las ardillas verdes	12.12.1990	131 x 212 x 24	6 págs. de papel estraza y papel hecho a mano con dibujos a lápiz de colores.	Piñas de pino silvestre roídas por las ardillas y depositadas a la puerta de mi estudio en Cercedilla.	
401	Flor de nieve negra	1990	115 x 207 x 18	2 págs. de papel calco y 2 de lienzo.	Edelweiss procedente de Bernasque, Huesca y óleo.	A12
402	La procesionaria del pino no debe rebasar la raíz inferior	12.1990	78 x 248 x 18	4 págs. de papel estraza con collage de fotocopias y dibujos.	Raíces de pino y nido de procesionaria ( <i>Faومتopola phytocampa</i> ).	A21
403	Hipnosis a la procesionaria del pino	12.1990	96 x 204 x 17	4 págs. de papel estraza y papel parafinado con collage de fotocopia y grafito.	Nido de procesionaria y corteza de cereza con lenticelas.	A21

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
404	La raíz desvela y siniestro a la vez	1.1991	174 x 174 x 35	4 págs. de papel estraza con dibujos y collage.	Nudo de raíz y cortezas de pino silvestre talladas, de Cercedilla.	
405	Nido de avispas	1.1991	145 x 145 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con flechas adhesivas.	Panel de avispero de la techumbre de La Caprichosa, Cercedilla.	
406	El rumbo de las avispas	1.1991	140 x 256 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con guarismos y flechas adhesivas.	Avispero de avispa papelera ( <i>Polistes gallicus</i> ) de la techumbre de La Caprichosa, Cercedilla.	A21
407	Panel oculto	27.2.1991	153 x 295 x 40	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con perforaciones de fuego, grafito y fotocopia de madera.	Colmena recogida en la ventana de una cabaña de madera, en el Camino de la Paloma, Cercedilla.	A21
408	El invierno sin corta (niveles de nieve)	28.2.1991	143 x 245 x 25	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con fotocopia de madera.	Láminas de madera y yeso.	A21
409	Multiplicidad del silencio	28.2.1991	134 x 157 x 25	6 págs. de papel estraza y papel vegetal cubierto de serrín y lápiz.	Láminas de alcornoque ( <i>Quercus suber</i> ) junto a la carretera a Collado Mediano.	
410	Black Oak – Roble negro	6.3.1991	174 x 174 x 40	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con fotocopia de madera.	Sección de rama de roble de Navacerrada.	
411	Navacerrada Red Elm (El gran árbol de la sangre)	11.3.1991	157 x 260 x 36	6 págs. de papel estraza y papel vegetal tintado.	Fragmento teñido de olmo de montaña ( <i>Ulmus glabra</i> ) de Navacerrada.	A21
412	Pino y azufre	18.3.1991	124 x 210 x 20	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con fotocopias de láminas de madera.	Sección de pino y azufre.	A22
413	Inflorescencia horizonte fértil	27.3.1991	109 x 249 x 22	6 págs. de papel estraza y papel vegetal milimetrado coloreado a lápiz.	Amentos de conífera y listón de madera pintado.	
414	Vibración germinal	14.4.1991	105 x 205 x 23	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con tinta azul y rastros de amentos.	Amentos de Bardaguera ( <i>Salix alba</i> ) del Valle de la Fuenfría y óleo.	
415	Lluvia negra y tierra de hermitaños	18.4.1991	160 x 200 x 23	6 págs. de papel estraza y papel vegetal milimetrado y papel hecho a mano con piel de cebolla, tinta china y puntos de fuego.	Tierra, astilla de enebro y tres piedras de la ermita de San Frutos, Sepúlveda, y dos semillas de la República Democrática del Congo.	A20
416	Sombra de líquen laricio	19.4.1991	155 x 230 x 30	6 págs. de papel estraza, fotocopia y papel vegetal tintado con mecanografía.	Líquenes del Pino de las Tres Cruces, Valle de Cuelgamuros, entre los términos de Guadarrama, Peguerinos y San Lorenzo de El Escorial.	A21
417	Espejo con lianas	25.4.1991	143 x 299 x 40	4 págs. de papel estraza y papel verjurado pintado.	Lianas de Cercedilla, espejo y óleo.	
418	Nudos El Escorial	1.5.1991	135 x 258 x 37	6 págs. de papel estraza y papel de acuarela.	Tacos de madera de pino con nudos y parafina.	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
419	Guinea Ondo (madera venenosa)	1.5.1991	117 x 200 x 21	6 págs. de papel estraza y papel vegetal acuarelado.	Tablilla africana y cera.	
420	Núcleo con sonido	2.5.1991	124 x 244 x 30	6 págs. de papel estraza y papel vegetal tintado con perforaciones.	Madera y esferas de pino silvestre en parafina.	
421	Maderamen	2.5.1991	123 x 200 x 23	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con acuarelas.	Maderas de pino de El Escorial y cera.	
422	Sobre el arroyo	15.6.1991	134 x 268 x 32	8 págs. de papel estraza y papel vegetal con acuarelas.	Cortezas de bardaguera del Valle de la Fuenfría y parafina.	
423	Distancia secreta	21.6.1991	119 x 200 x 21	8 págs. de papel estraza y papel vegetal tintado con líneas de fuego.	Flores de cantueso ( <i>Lavandula stoechas pedunculata</i> ) del inicio de la senda de Puricelli, Valle de la Fuenfría, y cañón de pluma.	A21
424	Eco interior, junto a la Laguna de los Pájaros (Peñalara)	1.7.1991	138 x 269 x 40	6 págs. de papel estraza, papel vegetal tintado con líneas de fuego y papel Arches tintado.	Ramas secas de matorral de piorno de la Laguna de los Pájaros, Peñalara, sobre resina y pez.	A21
425	La laguna emergente	2.7.1991	-----	3 págs. de papel vegetal con dibujos de tinta.	Liquen de turbera sumergido y rama de piorno de la Laguna de los Pájaros, Peñalara.	A10
426	Pino sobre el puente romano del Molino	2.7.1991	130 x 232 x 25	4 págs. papel estraza y papel vegetal con barnices.	Maderas de pino silvestre cortado a traición el jueves santo de 1991 en el puente romano en Cercedilla y resina de pino.	A22
427	Valeria y el Pino de las Tres Cruces	21.7.1991	130 x 232 x 25	8 págs. de papel estraza y papel vegetal con barnices.	Madera del pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial con tallo vegetal partido y resina sobre fondo pirograbado.	
428	El Pino de las Tres Cruces (primera incisión)	7.1991	154 x 260 x 40	8 págs. de papel estraza y papel vegetal con barnices.	Madera del pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial con marcas de fuego y parafina.	
429	El Pino de las Tres Cruces (segundo corte)	7.1991	153 x 260 x 50	8 págs. de papel estraza y papel vegetal con barnices.	Madera (primera incisión de corte) del pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial, pintura y parafina.	
430	El Pino de las Tres Cruces	7.1991	153 x 260 x 40	8 págs. de papel estraza, papel vegetal con barnices y diagrama de fuego.	Madera del pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial y cera de abeja.	A7
431	El Pino de las Tres Cruces	7.1991	157 x 258 x 46	6 págs. de papel vegetal pintadas con barniz.	Resina y maderas del pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial.	A7 * A12
432	El pino de las Tres Cruces	7.1991	154 x 260 x 40	8 págs. de papel estraza, papel vegetal y pergamino con barniz y diagrama de fuego.	Maderas de pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial y parafina.	
433	El Pino de las Tres Cruces	7.1991	154 x 260 x 40	8 págs. de papel estraza, papel vegetal y pergamino con barnices y troqueles.	Maderas de pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial y parafina.	
434	El Pino de las Tres Cruces	7.1991	154 x 260 x 40	8 págs. de papel estraza, vegetal y de pergamino con barniz y líneas de fuego	Fragmento del Pino de las Tres Cruces ( <i>Pinus laricio</i> ), Valle de Cuelgamuros sobre parafina.	A10 * A21

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
435	El Pino de las Tres Cruces	7.1991	154 x 260 x 40	8 págs. de papel estraza y vegetal con barnices, puntos de fuego y pintura.	Maderas de pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial y parafina.	
436	El Pino de las Tres Cruces	7.1991	221 x 230 x 50	10 págs. de papel estraza y papel vegetal con barniz.	Rodaja de rama del pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial con líneas de fuego y parafina.	A7
437	El Pino de las Tres Cruces	8.1991	157 x 258 x 46	10 págs. de papel estraza y papel vegetal barnizado.	Nudo con líneas de fuego del pino laricio ( <i>Pinus Nigra</i> ) del Valle de Cuelgamuros, El Escorial y parafina.	
438	El Pino de las Tres Cruces	8.1991	170 x 270 x 39	10 págs. de papel estraza y papel vegetal barnizado.	Maderas de pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial y parafina.	A7 * A22
439	El Pino de las Tres Cruces	8.1991	155 x 244 x 37	8 págs. de papel estraza y papel vegetal con barnices y pintura.	Maderas de pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial, pintura y parafina.	A7
440	El Pino de las Tres Cruces	8.1.1991	157 x 258 x 40	6 págs. de papel estraza y vegetal con barniz, pintura y marcas de fuego.	Maderas de pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial y parafina.	
441	El Pino de las Tres Cruces	8.1991	152 x 258 x 40	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con barniz y pintura.	Maderas de pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial, pintadas y parafina.	A7
442	El Pino de las Tres Cruces	8.1991	142 x 265 x 25	8 págs. de papel estraza y papel vegetal con barnices	Maderas de pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial y resina.	
443	El Pino de las Tres Cruces	8.1991	120 x 219 x 30	8 págs. de papel estraza y papel vegetal con barnices.	Maderas de pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial y resina.	A7
444	El Pino de las Tres Cruces	9.1991	151 x 256 x 40	8 págs. de papel estraza y papel vegetal con barnices y líneas de fuego.	Dos tacos de madera de pino de las Tres Cruces del Valle de Cuelgamuros, El Escorial y parafina.	
445	El Pino de las Tres Cruces	9.1991	151 x 254 x 40	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con barniz y tinta azul.	Madera con incisiones y tinta azul en el pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial y parafina.	A7
446	El Pino de las Tres Cruces	9.1991	151 x 256 x 40	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con barniz y grafito.	Maderas de pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial, con trazos a lápiz en parafina.	A12
447	El Pino de las Tres Cruces	9.1991	178 x 178 x 40	10 págs. de papel vegetal y pergamino con barniz, líneas de fuego y colores.	Madera central de pino laricio del Valle de Cuelgamuros, El Escorial y parafina.	A7
448	El Pino de las Tres Cruces	9.1991	177 x 177 x 40	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con barniz.	Fragmento de pino teñido con líneas de fuego sobre parafina.	
449	El Pino de las Tres Cruces	9.1991	176 x 176 x 40	6 págs. de papel estraza y papel vegetal con barniz.	Trozos de pino coloreado sobre parafina.	
450	El Pino de las Tres Cruces	9.1991	178 x 178 x 40	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con barniz.	Fragmento del pino con pirograbado y puntos de óleo sobre parafina.	
451	El Pino de las Tres Cruces	10.1991	122 x 219 x 30	4 págs. de papel estraza y papel vegetal con acuarela.	Piel de pino desprendida en su arrastre de descenso y acuarela.	
452	Brisas de la Rioja	15.9.1991	121 x 218 x 29	4 págs. de papel japonés con trazos de	Restos de uva y parra pintada de Aldeanueva	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				vino y sellos de acículas.	del Ebro con papel de acidez.	
453	Vino astral (Aldeanueva del Ebro, La Rioja)	12.10.1991	151 x 155 x 40	6 págs. de papel estraza y papel de croquis teñido de vino y sellos de acículas.	Escobajos de parra y papel de filtro con vino de Aldeanueva del Ebro, La Rioja.	
454	Almez, silencio lejano	11.1991	148 x 258 x 40	6 págs. de papel estraza y papel de Nepal teñido con sellos de acículas.	Corteza de almez ( <i>Celtis australis</i> ) llamado "El abuelo" del Jardín Botánico de Madrid, sobre amianto teñido.	A22
455	Viaje prohibido	11.1991	120 x 214 x 28	4 págs. de papel de Nepal teñido con estampación de sello de acícula.	Trozo de aislamiento térmico-acústico y esmalte.	
456	Vendaval y tinta azul	1.1.1992	151 x 157 x 40	4 págs. de papel de Nepal con impresiones de sellos de acículas.	Cortezas de almez de "El abuelo", del Jardín Botánico de Madrid y tinta china azul.	
457	Madera ardiente bajo las aguas del Río Lozoya	2.1.1992	121 x 215 x 28	6 págs. de papel estraza y papel de fibra de kozo entintado.	Sección de madera luminiscente sumergida bajo el tercer ojo del Puente del Perdón, Rascafría, sobre resina.	A21
458	Paisaje de olmos	3.1.1992	136 x 240 x 35	4 págs. de papel estraza y papel de Nepal con pintura dorada y perforaciones de fuego.	Rama dividida de uno de los olmos secos a ambos lados de la carretera al Puerto del León, a su paso por Guadarrama sobre fondo áureo.	A21
459	Acículas púrpura y violeta	2.1992	153 x 259 x 48	4 págs. de papel Nepal con impresiones de sellos de acículas.	Hojas de pinos coloreadas sobre parafina naranja.	
460	Acículas negras	2.1992	178 x 265 x 45	4 págs. de papel de Nepal teñido de naranja con impresiones de sellos de acículas.	Hojas de pinos del Valle de la Fuenfría pintadas de negro sobre cera naranja.	B8
461	Acículas celestiales	2.1992	178 x 265 x 45	4 págs. de papel de Nepal teñido de azul con impresiones de sellos de acículas.	Hojas de pinos secas sobre cera azul.	
462	Explosión de pino 610	13.2.1992	121 x 206 x 45	4 págs. de papel de yute resinado con impresión de sello de acículas.	Cortezas de pino silvestre anillado del pinar de la salvación, del Valle de la Fuenfría, Cercedilla.	
463	Vision animal	1.3.1992	118 x 199 x 20	6 págs. de papel de algodón grueso negro, perforado.	14 espinas de renuevo de acacia, en el Camino de Campamentos, junto a El Tomillar, Cercedilla.	A21
464	Germinación	15.3.1992	123 x 200 x 20	6 págs. de papel de kozo de fibra amarilla con gotas de tinta azul.	Esperma de ballena, esperma MAB y semillas de pino silvestre, Cercedilla.	A10 * A21
465	Estrobilum	25.3.1992	120 x 273 x 30	6 págs. de papel vegetal y fabriano gris con huellas de piñas y dibujos lineales con puntos de fuego.	52 placas escamiformes de <i>pinus pinea</i> y corrientes vitales que se deslizan invisibles.	A10
466	Jarahonda (encinar con luz ultravioleta)	31.3.1992	104 x 212 x 30	6 págs. de papel hecho a mano con manchas de tintas.	Piel de jaras de la finca Jarahonda en Los Molinos sobre cera ultravioleta.	
467	El hechizo del haya	1.4.1992	145 x 237 x 30	4 págs. de papel verjurado gris con estampación de sellos vegetales.	Hojas, raíz y corteza de hayas de Hayedo de Montejo, rama de pino silvestre y fragmentos de bombilla sobre cera teñida de oro y plata.	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
468	Rastro vital (diez días sin caminar)	6.4.1992	178 x 237 x 46	4 págs. de papel de Nepal con líneas de tinta china y perforaciones de fuego.	Escamas de pino silvestre y trazos de tinta china sobre pasta de papel.	
469	El abedul prohibido	14.4.1992	130 x 211 x 25	6 págs. de cartón negro con rendijas.	Piel de abedul blanco del Valle de la Fuenfría sobre cartón negro y moaré.	A10 * A21
470	Buscadores del infinito	15.4.1992	136 x 218 x 24	6 págs. de papel de Nepal con estampaciones de huella de piñón.	Bajorrelieve de huellas de piñones silvestres sobre arcilla.	
471	Acícula, espíritu volante	3.5.1992	174 x 260 x 40	6 págs. de papel de Nepal con estampación de sellos de acículas.	Acícula de pino <i>Pinus pinea</i> , pergamino y alambre.	A8 * A21
472	Hoja de pino transgénico	11.6.1992	173 x 260 x 50	8 págs. de papel de Nepal con estampación de sellos de acículas.	Once acículas de pinos coloreadas sobre cera roja.	A8 * A19
473	Escena acicular 1	12.6.1992	176 x 261 x 46	6 págs. de papel de Nepal con estampación de sellos de acículas diluidas.	Acículas de pinos sobre cera verde.	
474	Umbræ silentes	12.6.1992	136 x 249 x 30	3 págs. de papel de Nepal con estampación de sellos de acículas diluidas.	Cinco acículas de pino sobre cera verde.	A19
475	El espíritu del bosque central	15.6.1992	156 x 245 x 30	6 págs. de papel de Nepal con impresiones de acículas.	Acícula individual y partes de acículas de pino sobre cera de abeja.	
476	Signatura	16.6.1992	137 x 230 x 23	4 págs. de papel de Nepal con impresiones de acículas.	Huella de hojas de pinos sobre cemento.	A8
477	Signaturas Alhambra	16.6.1992	146 x 229 x 24	4 págs. de papel verjurado y de papel de Nepal con impresiones de sello en forma de celdilla hexagonal.	Huellas y raspaduras de acículas de la Alhambra sobre cemento rosa.	
478	Escena acicular 2	17.6.1992	172 x 460 x 46	4 págs. de papel de Nepal teñido con impresiones de sello de acículas.	14 acículas de pino pintadas y acículas de cedro del Líbano sobre cera de abeja.	
479	Daimon	21.6.1992	142 x 228 x 22	4 págs. de papel de Nepal con estampaciones de sellos de acículas diluidas.	Huella de rama y acícula de pino partida sobre cemento y tintas.	A8
480	Inscripción. Por un pino decapitado	21.6.1992	130 x 220 x 22	4 págs. de papel de Nepal con estampaciones de sellos de acículas.	Huella de la copa de un pino joven tronchada por la dentellada de un perro y sus acículas ínfimas sobre cemento.	A8
481	Mundo-horizonte	6.1992	170 x 257 x 42	6 págs. de papel de Nepal con estampación de sellos de acículas diluidas.	Hilera de 13 acículas de pino silvestre pintadas de negro sobre un fondo de serrín de pino y alambre curvado.	A8
482	Identidad	6.1992	170 x 170 x 40	4 págs. de papel de Nepal con estampación de sellos de acículas.	Acícula de pino silvestre sobre pasta de serrín y acículas de abeto blanco y alambre.	
483	Piñas escritas	3.7.1992	141 x 228 x 21	4 págs. de papel de Nepal con estampación de escama de piña.	Huellas de piña y brotes de acícula sobre cemento.	A8
484	Incógnitas de la	6.7.1992	142 x 228 x 21	6 págs. de papel de Nepal y papel	Tres alas de <i>Graellsiaisabellae</i> sobre semillas	A21

Libro N°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido de páginas	Contenido de caja	Observaciones
484	Graellsia isabellae entre los chopos			madera de Japón.	lanosas de la chopera de Las Barceas, Las Dehesas, Cercedilla.	
485	Amanecer lisérgico	12.7.1992	170 x 257 x 42	4 págs. de papel de Nepal teñido con estampación de sellos de acículas diluidas.	Acículas de pinos coloreadas sobre parafina amarilla.	
486	Ascensión al astro último	13.7.1992	137 x 225 x 28	10 págs. de papel de Nepal con estampación de sellos de acículas.	6 acículas teñidas sobre cera negra.	
487	Batalla celeste	14.7.1992	170 x 257 x 42	6 págs. de papel de Nepal con estampación de sellos de acículas diluidas.	Acículas de <i>Pinus pinaster</i> y <i>Pinus silvestre</i> pintadas sobre parafina negra.	A8
488	Deva	16.7.1992	151 x 280 x 39	6 págs. de papel de Nepal con estampaciones de sellos de acículas.	Acícula gigante triple de <i>Pinus pinaster</i> pintada de rojo sobre cera negra.	
489	Ángel caído	15.7.1992	280 x 151 x 30	6 págs. de papel de Nepal con estampaciones de sellos de acículas.	Acícula gigante de <i>Pinus pinaster</i> sobre parafina.	A8 * A20
490	La vida en la oscuridad de las acículas forestales	21.7.1992	168 x 257 x 43	4 págs. de papel de Nepal con estampación de sellos de acículas.	Dos ramos de acículas de pino laricio y una de pino silvestre sobre parafina negra.	A8
491	La vida en la oscuridad de las acículas forestales	22.7.1992	170 x 257 x 42	4 págs. de papel de Nepal con estampaciones de sellos de acículas.	Grupos de acículas de pino de Weymouth ( <i>Pinus strobus</i> ) sobre fondo de parafina negra.	A10 * A12 * A21
492	La vida en la oscuridad de las acículas forestales	24.7.1992	166 x 256 x 41	2 págs. de papel de Nepal con estampaciones de sellos de acículas.	Acículas circulares de pino ródano sobre parafina negra.	A8 * A19
493	Audición de madera quemada y oleaje	1992	145 x 257 x 40	4 págs. de papel de algas con líneas de fuego	Raíz de alga, tabla quemada y tímpano de caracola, bahía Dorada, Estepona.	B19
494	Mihrab del Mare Nostrum	14.10.1992	77 x 166 x 27	6 págs. de papel de fibras de kozo japonés con estampación de sellos vegetales.	Nácar de la playa de Arroyo Vaquero, Estepona, después de caminar entre las columnas basálticas de la mezquita de Córdoba.	
495	Selva. Bosques de Buçaco	15.10.1992	85 x 178 x 34	4 págs. de papel de caña de azúcar de la India con estampaciones de sello de acículas de cedro de Buçaco.	Semillas con piñón gigante de pino de Brasil ( <i>Araucaria</i> 1866) y óleo.	
496	Seis capullos de <i>Graellsia isabellae</i>	16.10.1992	86 x 195 x 37	6 págs. de papel de Nepal y papel de madera de Japón con quemaduras.	6 capullos de <i>Graellsia isabellae</i> de la calzada romana, Valle de la Fuenfría, sobre láminas de madera de castaño, roble y pino.	A21
497	Acículas devoradas por <i>Graellsia isabelle</i>	20.10.1992	138 x 138 x 18	6 págs. de papel de Nepal y papel de madera de Japón con quemaduras.	Excrementos de <i>Graellsia isabellae</i> . Valle de la Fuenfría.	A21
498	Movimientos litorales	21.10.1992	139 x 227 x 19	4 págs. de papel de Nepal con arena y tinta china de Indonesia.	Cañones de gaviota con acículas de pino mediterráneo, arena de Playa Arroyo Vaquero y de la Isla de Djerba (Túnez).	B19



Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido de páginas	Contenido de caja	Observaciones
499	Acículas del jardín	22.10.1992	139 x 225 x 19	4 págs. de papel de Nepal con estampaciones de sellos de acículas.	Acículas de pino silvestre de Cercedilla.	A19
500	Guayaco	26.10.1992	141 x 230 x 30	4 págs.de papel verjurado y Nepal resinadas y quemadas con tinta china.	Resina de guayaco y resina de pino de Burgos.	
501	Maderas encendidas del Pino de las Tres Cruces	27.10.1992	173 x 265 x 40	6 págs.de papel Nepal con carboncillo y lluvia.	Cuatro fragmentos del Pino de las tres Cruces, El Escorial y resina negra.	B13
502	Acículas celtas	1.11.1992	176 x 264 x 44	6 págs. de papel Nepal con estampación de sellos de acículas.	Raíz de alcornoque, piedra, acículas del castro de Citania de Briteiros, Portugal y círculo de madera quemada sobre cera.	A12
503	Monte Abantos	14.11.1992	140 x 226 x 35	4 págs. de papel pergamino y papel Nepal con cuarzo molido y grafito.	Cuarzo molido y trozos de cuarzo blanco y mica hallados en la cima del Monte Abantos.	
504	Cántico en Telluride	25.11.1992	140 x 235 x 20	8 págs. de papel Nepal con sellos de acículas y líneas de arena.	Arenas de Taos (Nuevo México), San Juan National Forest (Telluride, Colorado) y de la isla de Djerba (Túnez).	
505	Doble acacia	26.11.1992	95 x 298 x 48	6 págs. de papel Nepal con sellos de espinas de acacia.	Rama de acacia junto al primer campamento del Valle de la Fuenfría desgajada por la mitad.	
506	La primera encina (Quercus Ilex). A Elena Vozmediano	2.12.1992	139 x 139 x 20	4 págs. de papel Nepal y papel de Japón con fibras de seda, sellos de acículas y una pág. perforada con dos agujeros y líneas de fuego.	Musgo y acícula de Cercedilla, y hoja de encina del Parque del Retiro.	
507	Cántico en Telluride 2	15.12.1992	140 x 227 x 19	4 págs. de papel de Nepal con sellos de acículas y óvalo de arena.	Arenas de Taos (Nuevo México), San Juan National Forest (Telluride, Colorado) y minerales protectores de Río Grande.	
508	Ciclo de musgo. Actividad ígnea	14.12.1992	137 x 226 x 19	6 págs. de papel de Nepal negro y papel pergamino con líneas de fuego.	Musgo del Valle de la Fuenfría con líneas de fuego.	A10 * A21
509	Pórtico	17.12.1992	174 x 215 x 40	4 págs. de papel de Nepal teñido con estampaciones de sellos de acículas.	Cinco ramas curvadas en herradura del ciruelo del jardín de Cercedilla.	A20
510	Abantos	22.12.1992	80 x 141 x 22	6 págs. de papel de Nepal con incrustaciones de mica.	41 láminas espejantes de mica del camino al Monte Abantos.	
511	En los montes metálicos I	23.12.1992	140 x 227 x 59	4 págs. de papel de Nepal cubierto con limaduras de hierro.	Crestas de escorias de hierro sobre limaduras.	A21
512	En los montes metálicos II	28.12.1992	137 x 225 x 83	4 págs. de papel de Nepal cubierto con limaduras de hierro.	Cresta de escorias de hierro sobre limaduras.	
513	En los montes metálicos III	29.12.1992	138 x 223 x 62	4 págs. de papel de Nepal cubierto con limaduras de hierro.	Cresta de escorias de hierro sobre limaduras.	
514	Montes oxidados	3.1.1993	137 x 223 x 80	4 págs. de papel verjurado y papel de Nepal cubierto con limaduras de hierro oxidadas.	Escarpaduras de escorias de hierro oxidadas sobre limaduras.	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
515	Inicio de la salvación	9.3.1993	142 x 230 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de caña de azúcar resinado.	Haz leñoso de la señalización o marca de corta de pino silvestre de la zona tras el campamento de Los Helechos en el Valle de la Fuenfría, lápiz blanco y resina de pino.	
516	Salvación 726	10.3.1993	142 x 230 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel de caña de azúcar impregnado de resina de guayaco.	Haz leñoso de marca de pino silvestre del Valle de la Fuenfría con gota de resina del nº 726, óleo negro, resina de pino y rayaduras.	
517	Salvación 370	14.3.1993	169 x 272 x 25	4 págs. de papel verjurado y papel de caña de azúcar resinado con incisiones triangulares de fuego.	Envés leñoso de marca de corta de pino silvestre sobre resina en polvo quemada.	
518	Salvación negra	15.3.1993	167 x 246 x 30	6 págs. de papel verjurado, papel vegetal barnizado y papel de caña de azúcar resinado con diagrama de fuego.	Haz leñoso negro de pino silvestre sobre resina en polvo.	
519	Salvación 721	16.3.1993	165 x 270 x 40	4 págs. de papel de caña de azúcar impregnado de resina y puntos de fuego.	Haz leñoso con numeración de corta sobre resina y 4 hojas de romero.	A21
520	Salvación 520	19.3.1993	155 x 248 x 42	4 págs. de papel de yute resinadas y lacadas con puntos de fuego.	Haz leñoso de pino resinado oscuro sobre resina en polvo.	
521	Sator	20.3.1993	167 x 249 x 42	4 págs. de papel vegetal con barniz y papel de yute impregnado de resina.	Cortezas resinadas de pino y alas de murciélago sobre resina en polvo quemada.	A21
522	La cicatriz del rayo	21.3.1993	141 x 230 x 22	6 págs. de papel verjurado, papel vegetal y papel de caña de azúcar resinado por la acción de una vela.	Gotas de resina de pinos de Valsaín y resina en polvo suelta.	
523	Sacrificio	23.3.1993	166 x 253 x 51	4 págs. de papel vegetal y papel de caña de azúcar resinada.	Corteza de pino silvestre, testimonio de la salvación de corta en el Valle de la Fuenfría, con lágrimas de resina transversales sobre polvo de resina.	A22
524	Resina ascendente	23.3.1993	166 x 250 x 50	4 págs. de papel verjurado y papel de caña de azúcar impregnado de resina y goma laca.	Corteza de pino con resina ascendente del Valle de la Fuenfría sobre fondo de resina ahumada.	
525	Telúrico	24.3.1993	145 x 250 x 42	6 págs. de papel verjurado, papel vegetal barnizado y papel de yute resinado y perforado al fuego con la configuración atómica del Teluro.	Fragmento de resina de pino silvestre y hoja de muérdago.	
526	Avet	14.4.1993	400 x 590 x 35	4 págs. de papel de Japón y de Nepal con estampaciones de sellos de abetos	Líquenes del Valle de la Fuenfría y líquenes del bosque de Baricauba, Valle de Arán.	B9
527	Avet II	13.4.1993	140 x 273 x 18	6 págs. de papel de fibra de kozo japonés con sellos de abeto.	Hojas y resina de abeto del Valle de Arán y piedra de la abadía de Conques, Francia.	A10 * A12

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
528	Encuentro entre muérdagos	13.5.1993	168 x 272 x 41	4 págs. de papel japonés con gotas de cera y huellas de hojas de muérdago.	Muérdago de pino de Valsaín recolectado el 20 de marzo durante el solsticio de primavera y muérdago de un chopo de Bossóst, Francia recolectado el 2 de abril.	
529	"Bis"	14.5.1993	136 x 244 x 32	4 págs. de papel de Japón con fragmentos de hojas de muérdago y gotas de cera verde.	2 ramas de muérdago enfrentadas y soplo vital sobre cera verde.	
530	Salto confidencial (22 arcanos)	16.5.1993	172 x 265 x 42	4 págs. de papel de Japón con huellas de hojas de muérdago y gotas de cera.	Secciones de ramas de muérdago de Valsaín sobre serrín de muérdago.	
531	Gotas desde el gran espacio	19.5.1993	282 x 431 x 31	2 págs. de papel verjurado hueso jaspe, resinado con yantra y círculo de fuego; una pág. de papel vegetal barnizado.	Fondo de resina en polvo y once gotas de resina del gran pino del Valle de la Fuenfría.	A10 * A9 * A12
532	Bóveda negra	8.6.1993	282 x 433 x 32	4 págs. de papel verjurado resinado con salpicaduras de óleo negro y estampación de sección de rama de pino silvestre.	6 gotas de resina sobre resina en polvo en un fondo de madera quemado.	
533	Dammar	10.6.1993	279 x 434 x 31	4 págs. de papel verjurado resinado.	Gota transparente de resina dammar sobre resina en polvo.	
534	Arquitectura celeste	26.6.1993	368 x 570 x 36	4 págs. de papel verjurado resinado con diagramas de fuego.	5 gotas de resina derretidas de pino ellioti y seis de pino silvestre del Valle de la Fuenfría.	A9
535	La mano	25.6.1993	260 x 325 x 32	6 págs. de papel vegetal y papel de caña de azúcar indio con huella de mi mano izquierda resinada y puntos de fuego.	Resina sólida de pino Elliot de Navas de Oro, Segovia, pavesas de dibujos quemados en la Noche de San Juan, pigmentos de óxido negro y líneas diagramáticas de fuego.	A21
536	Piedra lunar	19.7.1993	280 x 434 x 32	6 págs. de papel verjurado resinado bajo la acción del soplete con formas de piedras marinas.	Piedra circular recogida con luna llena el 5 de julio en Bahía Dorada, Estepona. Resina de pino pinaster de Navas de Oro, Segovia y huella de mi respiración.	A9
537	Stone pine	8.8.1993	280 x 433 x 32	8 págs. de papel verjurado y papel vegetal con barniz goteante.	Chapa plegada galvanizada, resina de pino ellioti, piña desgajada y piedra The Upper Rock, Gibraltar.	
538	Gotas de resina atravesando el espejo	28.7.1993	154 x 292 x 27	8 págs. de papel de Nepal y papel vegetal con goteos de barniz.	Espejo horadado por tres puntos, resina ellioti y resina de pino pinaster.	
539	Cabaña quemada	1.8.1993	222 x 518 x 46	8 págs. de papel de Nepal con trazos al óleo.	Restos de madera finlandesa quemada de la cabaña de información de Las Dehesas, Cercedilla.	B10 * A21
540	Piedras escritas por el mar Mediterráneo	2.8.1993	130 x 260 x 29	8 págs. de papel de Nepal y papel vegetal con goteos de barniz.	Tres piedras escritas por el mar Mediterráneo en Bahía Dorada (Om MAB) y resinas.	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
541	Gredos, pasto fugaz	27.9.1993	300 x 420 x 35	4 págs. de papel vegetal con frottage de grafito.	Pastizales de alta montaña del Valle de la Candeleda, siete puntos de líquen de Rhizo Carpon, sobre lecho de arena del océano Pacífico de Viñas del Mar (Valparaíso, Chile).	A12
542	Serranía de Ronda	27.8.1993	297 x 418 x 30	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con barniz y frotación.	Resina de pino rodeno, polvo y esquirlas de la serranía de las Nieves y sección de rama de pino.	
543	Doble receptor	27.8.1993	324 x 460 x 41	8 págs. de papel verjurado y papel vegetal con barnices.	Resina de pino rodeno y dos grapas de hierro galvanizado recolectoras de resina junto al bosque de la resinera abandonada de Navas del Marquez, Ávila.	
544	Las savias	1993	222 x 550 x 31	2 págs. de papel verjurado hueso resinado.	Tres franjas de resina líquida de pino pinaster, pino ellioti y guayacol.	A9
545	Cosmos primitivo	1993	368 x 570 x 41	2 págs. de papel verjurado hueso resinado, una pág. de papel de caña de azúcar de la India.	Tres bolas de resina y cinco de goma arábica del río Ganga, Ouessou, al norte del Congo, y un cubo de resina de pino pinaster de Navas de Oro, Segovia.	A9
546	Azur	7.9.1993	280 x 430 x 30	4 págs. de papel verjurado resinado.	Resina en polvo coloreada con cuatro bolas de resina del Valle de la Fuenfría y dos del Valle del Paular.	A9
547	El firmamento invisible	14.9.1993	366 x 570 x 34	4 págs. de papel verjurado negro resinado.	Gotas de resina de cerezo y resina dammar, fondo de pino medio quemado en las Dehesas de Cercedilla.	A9
548	Segul	18.9.1993	366 x 570 x 34	6 págs. de papel verjurado y papel de yute resinado.	Resina rusa y resina de pino ellioti.	A9
549	El talismán	8.10.1993	94 x 168 x 20	4 págs. de papel verjurado y papel de yute resinado con dibujo a lápiz de la hilera de los pinos vista desde la mesa de mi estudio en Cercedilla.	Doble ramita de pino en resina con fondo pirograbado.	
550	Eje mundial	15.10.1993	400 x 400 x 30	2 págs. de papel verjurado, cartulina y papel vegetal barnizado con puntos de fuego.	Polvo de mármol blanco de la Sierra de las Nieves, Ronda; y resina de pino rasgada.	
551	El filo del corazón	28.10.1993	397 x 601 x 42	6 págs. de papel verjurado y papel de fibra de kozo con estampaciones de sellos de cipreses diluidos.	Segmentos del interior de un pino silvestre del Valle de la Fuenfría en parafina con un vaciado semiesférico y líneas en bajo relieve que lo cruzan.	B12
552	Luz eterna	8.11.1993	399 X 399 x 27	4 págs. de papel reciclado resinado.	Pan de oro y resina dammar.	A9 * A20
553	El manantial	10.11.1993	438 x 685 x 48	4 págs. de papel de yute resinado.	Hueco de rama de pino silvestre y resina de pino pinaster.	A21

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
554	Viento entre las raíces de los helechos	18.11.1993	400 x 600 x 43	4 págs. de papel de fibra de kozo con estampaciones de sellos vegetales.	Tallos y raíces de helechos del Valle de la Fuenfría en resina de pino pinaster.	B12
555	Paraje maldito	23.11.1993	397 x 397 x 21	4 págs. de papel verjurado y papel con bajorrelieve de vetas de madera, con frottage de barra litográfica.	Resina de pino pinaster arañada y pez negra.	A21
556	El eclipse	1993	437 x 650 x 53	4 págs. de papel verjurado y papel de yute resinado.	Semiesfera de resina guayacol y pez negra, en resina de pino pinaster.	A9
557	La búsqueda indefinida (Cenizas que se retuercen)	27.12.1993	185 x 604 x 29	4 págs. de papel de fibra de kozo con estampaciones de sellos de acículas y aurografías.	Resina y cenizas.	A18
558	Incisión en Sumatra	6.12.1993	165 x 605 x 29	6 págs. de papel verjurado y papel de yute hindú resinados.	Benjuí de Sumatra y raíz de tea.	
559	Ládano al pie de La Maliciosa	20.12.1993	397 x 596 x 27	4 págs. de papel verjurado con resina.	Resina y hojas de jara de la ladera de La Maliciosa, resina de pino pinaster y goma copal.	A21
560	Loma de los ojos	15.12.1993	400 x 598 x 44	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal entintado con anilinas.	Cortezas y madera de pino silvestre de la presa del río Moros, El Espinar, Segovia.	B12
561	Raíces proyectadas por el canto del picapinos	29.12.1993	400 x 598 x 48	4 págs. de papel de Nepal con estampación de sellos de acículas.	Raíces tea y fragmento de pino seco con agujero de picapinos, sobre resina de pino pinaster.	
562	Dendritas	18.1.1994	398 x 597 x 42	6 págs. de papel de fibra de Kozo con estampaciones de sellos de acículas.	Resina y corteza de pino silvestre del Valle de la Fuenfría.	A20
563	Sacerdotisa en la noche	17.2.1994	399 x 599 x 32	6 págs. de papel verjurado y papel de Nepal con trazos al óleo resinados.	Resina de pino rasgada, aceite y carbón vegetal.	A12
564	Estela volcánica	1.2.1994	168 x 512 x 25	2 págs. de papel de yute con xilografías.	Arena volcánica del Acantilado de los Gigantes, Tenerife, y resina de pino silvestre de Valsaín, Segovia.	A18
565	Hachero	19.2.1994	205 x 515 x 27	6 págs. de papel verjurado y papel de Nepal con xilografías a golpes de hacha.	Virutas de vara de pino devastada por el hacha alumbrada.	
566	Meridion	7.3.1994	205 x 400 x 40	4 págs. de papel de yute de la India, resinado.	Semiesfera de resina de pino pinaster de Navas de Oro, Segovia, sobre fondo de resina guayacol y pez.	A10 * A21
567	Formas espirituales desde el pino de William Blake	8.3.1994	203 x 395 x 51	6 págs. de papel verjurado y papel japonés con sellos diluidos de acículas.	Doble rama de pino silvestre del Valle de la Fuenfría y núcleo de resinas sobre parafina.	A12
568	Dinámica estelar	9.3.1994	194 x 397 x 31	4 págs. de papel verjurado y papel de yute resinadas y perforadas con puntos de fuego con trazos a lápiz.	Gotas de resina y cera.	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
569	Luz roja	1994	400 x 400 x 26	4 págs. de papel verjurado y de caña de azúcar con xilografía a dos tintas.	Resina de pino pinaster teñida de rojo.	A9
570	Círculo en sílice	25.3.1994	350 x 606 x 31	4 págs. de papel vegetal con xilografía.	Relieves en sílice.	
571	El espíritu del universo	24.3.1994	396 x 515 x 26	4 págs. de papel Nepal y papel vegetal con xilografía.	Relieve en sílice.	A9
572	Emisión desde la Vía Láctea	7.4.1994	299 x 608 x 23	4 págs. de papel de Nepal y papel vegetal con xilografía.	Relieve en sílice.	
573	Orbitales	10.4.1994	396 x 525 x 23	4 págs. de papel de Nepal y papel vegetal con xilografía.	Relieve en sílice.	
574	El leñador del más allá	26.5.1994	400 x 595 x 46	4 págs. de papel de grabado con xilografía de hachazos.	Astillas de pino tea con incisiones en aspa.	
575	El libro de las estelas	26.5.1994	278 x 593 x 27	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con diagramas de fuego.	Relieve en polvo de granito.	
576	Conjunción hermética	6.6.1994	398 x 595 x 46	4 págs. de papel de Nepal con frotaciones de óleo.	Impurezas de miera, Cuenca, restos de cortezas y acículas de pinos, Cercedilla y resina ennegrecida.	A9
577	Octogonal	28.6.1994	277 x 534 x 27	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con diagramas de fuego.	Relieves en polvo de granito y octógono con calcopirita, cobre y hierro.	
578	Cristalización caelum	3.7.1994	273 x 273 x 27	6 págs. de papel verjurado, acetato de vinilo y vidrio con puntas de fuego.	Vidrio machacado de Real Fábrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso, Segovia.	
579	La voz solar	12.8.1994	396 x 596 x 27	4 págs. de papel verjurado y papel de yute resinado.	Resina de pino pinaster de Navas de Oro, Segovia sobre pan de oro.	A9
580	El espíritu del árbol xilográfico	15.8.1994	370 x 531 x 41	4 págs. de papel vegetal con xilografías.	Taco de pino de Valsaín con bajo relieve entintado.	B14 * A19
581	Bola del Mundo	16.8.1994	429 x 644 x 47	4 págs. de papel verjurado y papel de caña de azúcar resinado.	Gran gota de resina de pino silvestre del Valle de la Fuenfría sobre gotas dammar y polvo de resina.	
582	Constelación M	21.8.1994	430 x 645 x 47	4 págs. de papel verjurado hueso resinado.	10 bolas de resina de pino en formación estelar sobre polvo de resina.	C
583	Las raíces del cielo	25.8.1994	395 x 592 x 30	4 págs. de papel de yute resinado.	Raíces de pino y resina.	A13
584	Hielo azul	31.8.1994	398 x 596 x 31	4 págs. de papel verjurado y papel de yute con deshielo de nieve en acuarela	Resina de pino y pigmento azul.	
585	Volcán	12.10.1994	395 x 600 x 27	4 págs. de papel vegetal con xilografía.	Bajo relieve en lava.	A18
586	Sol iniciador	23.9.1994	274 x 274 x 34	4 págs. de papel verjurado y papel de yute resinado.	Resina dammar en resina de melocotonero y resina de pino pinaster sobre pan de oro.	
587	El hormiguero pentagrama	24.9.1994	163 x 270 x 26	4 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano por mí con pasto de Mestanza, dibujo a tinta china y letras.	Restos de hierbas de la boca de un hormiguero sobre sílice.	
588	Zarzamora virgen			4 págs. de papel verjurado y papel	Cera virgen y púas de zarza.	A21

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
		25.9.1994	164 x 252 x 32	hecho a mano con relieves de hojas de zarzal y manchas de mora.		
589	Felice estrella	4.10.1994	394 x 575 x 26	4 págs. de papel japonés con xilografías.	Lava y sílice.	
590	Un helecho rojo	29.9.1994	171 x 268 x 29	4 págs. de papel de morera con impresiones naturales de helechos.	Granito rosa y resina de pino teñida de rojo con incisiones de tallos de helechos del valle de la Fuenfría.	A13
591	Copas de liquen esperando a la aurora boreal	10.10.1994	131 x 212 x 22	4 págs. de papel verjurado y papel teñido.	Líquenes finlandeses sobre placas 9-12 sobre expuestas.	
592	Arenas finlandesas	20.10.1994	160 x 260 x 26	4 págs. de papel japonés teñido con resina de jara y barniz.	Rama de serval con líquenes sobre tierras geométricas finlandesas.	
593	De algas y líquenes en Laponia	21.10.1994	150 x 254 x 27	4 págs. de papel verjurado y papel japonés resinado con jara.	Musgos y líquenes finlandeses, placa negativo 9-12 y tierra de Movite.	A12
594	Pielpajärven	24.10.1994	190 x 295 x 34	4 págs. de papel verjurado y papel de yute resinado.	Corteza de abedul con restos de resina de Laponia.	
595	Entre niebla y relámpagos	3.11.1994	190 x 293 x 28	4 págs. de papel verjurado y papel con relieve gris teñido con lejía.	Cera virgen rasgada sobre plancha de aluminio.	
596	La mente vegetal	16.11.1994	256 x 349 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de trapo con huellas de hongo.	Secciones de hongo ( <i>Gyromitra esculenta</i> ) sobre cera gris, Cercedilla.	A10 * A21
597	Halcón y luna	12.12.1994	137 x 195 x 22	4 págs. de papel verjurado y papel de grabado con xilografía, sílice y tinta china.	Sílice, arena volcánica y garra de halcón de la Peñota, Cercedilla.	
598	Crisol blanco	24.12.1994	177 x 177 x 21	4 págs. de papel verjurado y cartulina negra cubierta de polvo de sílice y círculo grabado.	Polvo de cuarzo blanco.	A10
599	Cuatro hogueras hacia el suroeste	29.12.1994	177 x 177 x 21	4 págs. de papel verjurado y papel imitación mármol tiznado con quemaduras.	Cenizas de zarzal y retama. Cuadrado de polvo de ladrillo. Valle de la Fuenfría, Cercedilla.	
600	Yuste	6.1.1995	434 x 434 x 33	4 págs. de papel verjurado impregnado de tierra de Yuste con huellas de cápsulas de eucalipto.	Tierra y nueve cápsulas semillares del eucalipto centenario del monasterio de Yuste, Cáceres.	A20
601	La rotación del silencio en los campos de Extremadura	15.1.1995	411 x 610 x 42	4 págs. de papel verjurado y papel de Japón con frotaciones al óleo de corteza de alcornoque.	Dos fragmentos de un tabique de corcho de una ermita construida en el s. XVII por los carmelitas descalzos en los bosques de Buçaco, Portugal y siete trozos de alcornoque del convento de San Pedro de Alcántara en El Palancar, Cáceres, en cera de Brasil.	A20
602	Explosión del Tao	18.1.1995	42 x 186 x 21	4 págs. de papel verjurado y papel de	Pólvora de cartuchos (salitre, azufre y carbón).	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				yute resinado y quemado con pólvora.		
603	Cenizas de incienso experimentado	19.1.1995	42 x 185 x 21	4 págs. de papel verjurado y papel de yute resinado, aromatizado y quemado con varilla de incienso.	Ceniza de inciensos del Tíbet y de la India.	
604	Pineal	1.2.1995	431 x 645 x 52	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con tinta diluida.	Cortezas de pino silvestres tallados en el camino a la Fuente del Zarzal, Valle de la Fuenfría, resina rusa y madera astillada.	A21
605	Laguna subterránea del Potala	2.2.1995	394 x 595 x 48	4 págs. de papel vegetal con dibujos de tinta.	Cortezas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría y resina rusa.	A20
606	Bosque Nandana	6.2.1995	432 x 691 x 48	4 págs. de papel vegetal continta china diluida con lejía.	Hongo seco teñido de Bhután y cortezas de pino silvestre sobre resina.	A12
607	Nunc in aenigmate	21.2.1995	396 x 595 x 34	6 págs. de papel verjurado y papel de Nepal con frotaciones de óleo sobre perfiles de piedras.	Piel de pino en cera negra.	A20
608	Musgo negro (De profundis)	4.4.1995	435 x 435 x 32	4 págs. de papel verjurado y papel de bambú con huellas de musgo entintado	Musgo del Valle de la Fuenfría y tinta china.	A20
609	Kyabdo (me refugio en todos los refugios puros)	26.4.1995	393 x 595 x 28	4 págs. de papel verjurado y papel de morera de Thailandia con impresiones al óleo.	Incienso en conos de la India sobre incienso espolvoreado.	A20
610	Nubes de cinabrio	3.5.1995	312 x 213 x 28	4 págs. de papel verjurado con cortes de cuchilla y carboncillo.	Alto relieve en polvo de cinabrio de las minas de Almadén, Ciudad Real.	
611	Simiente de vida (JMRN)	4.5.1995	164 x 164 x 21	4 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano con semillas de diente de león y xilografía con las iniciales de José Marroquín por su nacimiento.	Semilla de pino silvestre del Valle de la Fuenfría sobre mica en polvo.	C
612	Kether. Emanación litúrgica	18.5.1995	435 x 435 x31	4 págs. de papel verjurado y papel de Nepal con frotaciones de perfiles de piedras.	Hueso horadado y ocho pastillas de carbón litúrgico de Jerusalén sobre carbón vegetal.	A20
613	Cortafuegos Fuenfría	22.5.1995	211 x 500 x 31	4 págs. de papel de Nepal con frotaciones y auras.	Piel de pinos silvestres del cortafuegos hecho detrás del Hospital de la Fuenfría, Ceredilla.	
614	Conincidentia oppositorum	25.5.1995	214 x 399 x 28	4 págs. de papel verjurado y papel hecho con semillas de diente de león con xilografías.	Cuadrado de carbón mineral y cuadrado de cristal de cuarzo con hongos de chopo.	
615	Simiente de vida (RLG)	30.5.1995	166 x 263 x 23	4 págs. de papel verjurado y papel hecho mano con piel de cebolla con xilografía con las iniciales de Rita Lara por su nacimiento.	Cartón horadado cubierto de mica en polvo con siete semillas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría.	C
616	Campo de incienso	13.6.1995	400 x 594 x 27	4 págs. de papel verjurado y papel de yute con xilografías.	Líneas convarillas de incienso tibetano sobre amentos de acacias.	



Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
617	El tomillar	15.6.1995	399 x 595 x 48	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal gris con dibujos en tinta china realizados con ramas de tomillo.	Tomillo de tres procedencias sobre tierra del jardín de Cercedilla.	B16
618	Ensoñación geológica en La Maliciosa	5.7.1995	164 x 268 x 31	4 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano con piel de cebolla, con estampaciones de tubérculo.	Carbón vegetal, piedras de cuarzo blanco, una de ellas de la cumbre de La Maliciosa y vilanos gigantes.	A21
619	Zarzal	11.7.1995	402 x 593 x 40	4 págs. de papel verjurado y papel pergamino marrón con sombras de zarzas y espinas quemadas.	24 troncos de zarza del Valle de la Fuenfría en cera negra.	A10 * B27* A19 * A21
620	El pentagrama viviente	17.7.1995	492 x 492 x 27	4 págs. de papel japonés con xilografías y estampaciones de sellos de acículas.	Estrella de cinco puntas en sílice y carbón mineral.	B15 * A19
621	El pentagrama viviente II	25.12.1995	490 x 490 x 35	6 págs. de papel de Nepal y papel japonés con xilografías y sellos de acículas.	Alto relieve de una estrella de cinco puntas en carbón mineral, carbón de Jerusalén y carburo de silicio sobre sílice.	B15 * G621
622	Algas y espuma	1995	433 x 644 x 33	4 págs. de papel de Nepal dibujadas con tinta y auras en espiral de algas.	Tres tipos de algas del Estrecho de Gibraltar.	B19
623	Ojos de palmera	1995	433 x 642 x 52	4 págs. de papel vegetal con tinta sepia.	Híbrido de palmera malagueña y pino silvestre en resina de pino.	B19
624	Aura	16.10.1995	436 x 436 x 28	4 págs. de papel verjurado y papel bambú de la India estampadas con xilografías.	Ocho ondas de barras de inciensos sobre cúrcuma.	A20
625	Hachero	23.10.1995	431 x 641 x 52	4 págs. de papel de Nepal con xilografías al hacha.	Astillas de pino tea en cera y resina.	
626	El crujiir del chopo negro	24.10.1995	430 x 640 x 26	6 págs. de papel verjurado y papel de bambú de la India con xilografías.	Lámina de chopo de Segovia, entintada.	A10 * A19
627	Visión interior desde la acacia ródena	30.10.1995	431 x 641 x 61	6 págs. de papel verjurado y papel de bambú de la India con aguafuertes y xilografía.	Cuatro franjas de corteza de acacia del paseo de Ródenas de Cercedilla y cera virgen.	A19
628	La casa del Tibet	10.12.1995	490 x 490 x 24	4 págs. de papel pergamino marrón con estampaciones, papel de kozo de fibra amarilla con xilografía y serigrafía de acículas y papel marrón azteca con xilografía y dibujos al gouache.	Diez espirales de incienso sobre polvo de la flor de alheña.	A20
629	El muérdago providencial	26.12.1995	430 x 640 x 62	4 págs. de papel pergamino con estampaciones al aguafuerte, huellas y auras de ramas de muérdago.	Muérdagos del monasterio de San Juan de la Peña, Huesca, y de la Boca del Asno, Valsain, sobre cera virgen.	A12 * A21
630	Cortezas incensadas	10.1.1996	400 x 595 x 44	6 págs. de papel verjurado, papel reciclado y papiro marrón egipcio	Cortezas de pinos silvestres procedentes de una corta en La Adrada, Ávila, cera y tres barras de	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				estampadas con xilografías.	incienso de Jalgaón, Maharashtra, India.	A22
631	El silencio constructivo	15.1.1996	400 x 595 x 33	6 págs. de papel verjurado y papel reciclado con aguafuertes y xilografías con auras.	Varillas de incienso hindú y helecho sobre serrín de pino.	
632	El descubrimiento en Arcis Marmaricis	2.2.1996	490 x 490 x 32	6 págs. de papel verjurado y papel japonés con serigrafías, frottage y dibujo.	Sílice y musgo de la fachada del pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela.	A19 * A20
633	Pórtico venera	5.2.1996	230 x 230 x27	4 págs. de papel de Nepal con dibujos y auras.	Sílice incandescente con bajo relieve de vieira y hojas de cedro junto al auditorio de Santiago de Compostela.	
634	El vendaval libera las auras	7.2.1996	430 x 643 x 33	4 págs. de papel de Nepal grabadas al carborundum con aurografías.	Cortezas de pino y plátano pintadas de negro en parafina.	
635	Picea Avies Nigra	19.2.1996	430 x 641 x 64	4 págs. de papel verjurado y papel de caña de azúcar indio con aguafuerte iluminado con aura de piña blanca.	15 piñas de Picea Avies de El Escorial sobre arena de río.	
636	Sondeos del leñador	10.3.1996	430 x 642 x 66	3 págs. de papel de Nepal con xilografías.	Astillas de pino con hendiduras de hacha y grafismos en cera y resina.	A19
637	Entre nieblas	19.5.1996	432 x 643 x 29	4 págs. de papel de grabado con monotipos.	Liana, cenizas y auras	A11
638	El vendaval domado	21.5.1996	431 x 642 x 36	6 págs. de papel velin con aguafuertes y monotipos.	Fragmentos de árboles del vendaval en cera y resina negras.	A19
639	Lianas vórtice	3.6.1996	490 x 490 x 41	4 págs. de papel pergamino con aurografías.	Lianas en cera negra.	
640	Lung, llevado por el viento espectral	4.6.1996	429 x 642 x 33	4 págs. de papel reciclado con aurografías.	Fragmentos de pinos del vendaval en cera y resina.	
641	Himno	5.6.1996	233 x 687 x 28	4 págs. de papel reciclado con aurografías.	Hojas de palmera en cera negra.	A11
642	Serpens	9.6.1996	400 x 596 x 25	6 págs. de papel pergamino marrón con estampación al aguafuerte y papel de cáscara de huevo con aurografías.	Dos fundas de serpientes sobre cera y resina negra.	A11 * B18 * A20
643	Mayombe	10.6.1996	101 x 243 x 21	6 págs de papel verjurado y papel pergamino marrón con auras de víbora.	Liquen, raíz de pino y funda de serpiente sobre piel de boa de la selva de Mayombe, Congo.	
644	Boreas (Viento del Norte)	11.6.1996	430 x 640 x 45	4 págs. de papel pergamino marrón con aurografías.	Fragmentos de pinos del vendaval en cera y resina.	A11
645	Aquelarre y vendaval	13.6.1996	429 x 641 x 50	4 págs. de papel reciclado con aurografías.	Fragmentos de pinos del vendaval en cera y resina.	A11
646	Hybernus	14.6.1996	430 x 640 x 30	6 págs. de papel Velin con aguafuertes al carborundum.	Plancha de hierro grabada al aguafuerte.	A19
647	Abertura al caos	18.6.1996	494 x 494 x 50	4 págs. de papel verjurado y papel de	Líquenes, tiras de cortezas del arrastre de los	A11

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				morera con auras.	pinos y vara de zarza en cera y resina.	
648	Ventus increbescit	20.6.1996	430 x 640 x 64	6 págs. de papel reciclado, pergamino y de cáscaras de huevo con aurografías.	Maderas de pinos silvestres tronchados por el vendaval que azotó la Sierra del Guadarrama el invierno de 1996 sobre cera negra.	A11 * B18 * A22
649	Bósforo	26.6.1996	430 x 640 x 30	4 págs. de papel de grabado con grabados al aguafuerte y carborundum.	Plancha de hierro con relieves de rama de pino de Kanlica, Estambul al carborundum y aura de pino del vendaval.	
650	El libro de las raíces rayo	28.6.1996	430 x 642 x 26	6 págs. de papel verjurado y papel pergamino blanco con auras de raíces.	Plancha de chapa galvanizada cubierta por raíces, cera y resina negras con incisiones.	A11 * A21
651	Hierba hereje	11.7.1996	462 x 588 x 47	4 págs. de papel de bambú con litografías.	Matojo de pasto en cera marrón.	A19
652	Sortilegios del Levante	6.10.1996	355 x 490 x 35	4 págs. de papel pergamino con aurografías de caña fina y viento.	Cañas, piel de sapo y arena de la desembocadura de Arroyo Vaquero.	A11 * B19
653	Rancapinos	25.9.1996	431 x 642 x 61	8 págs. de papel reciclado con auras de fragmentos de ramas y hojas de pino.	Ramas de pinos silvestre tronchadas por el vendaval que azotó en 1996 la Sierra del Guadarrama, sobre cera negra y resina.	A11 * A21
654	Alas muro	30.9.1996	431 x 640 x 42	6 págs. de papel reciclado con aurografías.	Plumas de cuervo y de halcón y hojas de pino en cera y resina negra.	A11
655	Migrans. Un vuelo irreal	3.10.1996	405 x 607 x 48	6 págs. de papel reciclado con aurografías.	Ala de oca, plumas de halcón, acículas de pino silvestre y fragmentos de vendaval en cera y resina.	A11
656	Monasterio musgo	23.10.1996	358 x 491 x 46	6 págs. de papel velin Arches con aguafuerte y dibujos de hojas de roble, decalcomanía y aurografía.	Musgo de El Escorial y esmalte negro.	A20
657	Buhos	28.11.1996	432 x 643 x 39	4 págs. de papel pergamino y papel Velin con aguaintas.	Musgo y esmalte negro.	A19
658	Mutandos	16.12.1996	90 x 258 x 21	4 págs. de papel de grabado con aguafuertes.	Hojas de pino silvestre mutando, Cercedilla.	
659	Vereda de enmedio	26.12.1996	140 x 220 x 23	6 págs. de papel verjurado con aguaintas de nube de incienso y con fondo de tierra ocre y siluetas de coníferas.	Barras de incienso negro hindú sobre fondo de corteza de pino rallada.	A21
660	Aurero. Lugar donde se reúnen las auras	23.1.1997	230 x 160 x 33	6 págs. de papel Velin y papel hecho a mano con agua de tintas de cortezas de plátano de Aranjuez, acículas de Suecia y acículas maya.	Cortezas-escamas de plátanos de los Jardines de Aranjuez y esmalte.	
661	Boj escorialense	10.2.1997	173 x 271 x 33	6 págs. de papel verjurado con auras de hojas de boj y la silueta del monasterio de El Escorial.	Ramas y hojas de boj del jardín del monasterio de El Escorial.	A21

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
662	Niveus	19.2.1997	133 x 210 x 25	6 págs. de papel verjurado y papel de grabado con gofrados de cortezas de pino.	Corteza de pino desprendida en la gran nevada de enero de 1997 en Cercedilla, cubierta de sílice.	A21
663	Planta oracular	4.3.1997	405 x 604 x 34	6 págs. de papel reciclado con aurografías	Hojas de aloe, Málaga, sobre cera de abeja.	A12 * A20
664	Ceremonia	1.4.1997	75 x 273 x 23	4 págs. de papel de caña de azúcar de India con auras de amentos de plátano.	Amentos masculinos y femeninos de plátano híbrido común del molino de la Venta en Cercedilla.	
665	Pino trajano	6.5.1997	73 x 250 x 22	6 págs. de papel reciclado veneciano con auras de ramas de pino y el cometa Hale-Hopp.	Capas de corteza de pino junto a la columna de Trajano en Roma y letras de fuego.	
666	En las catacumbas de San Calixto	19.5.1997	75 x 260 x 22	6 págs. de papel verjurado y papel reciclado veneciano con impregnación de tierra y tinta marrón.	Toba volcánica de las catacumbas de San Calixto, Roma, y tinta china.	A20
667	Solsticio vernal	12.5.1997	154 x 274 x 29	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal gris con auras de hojas de chopo.	Semillas lanosas del chopo de la entrada de la cueva del estudio del artista en Cercedilla.	A12 * A21
668	Estancia Fray Angelico	13.5.1997	125 x 195 x 22	6 págs. de papel verjurado y papel reciclado veneciano con aurografías.	24 escamas de cedro del claustro del convento-museo de San Marcos, Florencia.	A20
669	Ceres	21.5.1997	134 x 309 x 30	6 págs. de papel verjurado y papel de grabado con gofrados de avena y cebada.	Espigas de avena y cebada de Aguilar de Campo y pintura blanca.	A12
670	El Gianicolo (Monte de Jano)	2.6.1997	492 x 492 x 33	4 págs. de papel de morera de Tailandia con auras de acanto.	Hojas de acanto de la academia de España en el Monte Áureo, Roma y tierra de la cantera de Sancho Pedro en Segovia con esmalte negro.	
671	Chopera blanca	11.6.1997	430 x 641 x 65	6 págs. de papel verjurado y papel de grabado con gofrado de ramas de chopo y papel vegetal con hebras con auras blancas de chopo.	Cortezas y semillas lanosas de la chopera de Las Dehesas y pintura blanca.	A12 * A21
672	Núcleo en Pinar del Rey	16.6.1997	433 x 643 x 65	6 págs. de papel verjurado, papel vegetal con auras blancas de escobillas de acículas y papel de Nepal con xilografía.	Ramas de pino de Pinar del Rey, Madrid y ramas de pino silvestre de Las Dehesas de Cercedilla, sobre cera y óleo blanco.	
673	La higuera de la calle Málaga	18.6.1997	158 x 269 x 35	6 págs. de papel verjurado y papel satinado con auras de hojas de higuera perforadas.	Estructura hecha con cinco cortezas de la higuera ( <i>Ficus carica</i> ) que hubo en un solar de la calle Málaga, Madrid, sobre hojas trituradas.	A22
674	Hoguera con lirios	24.6.1997	151 x 430 x 36	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con auras de lirios y marcas de fuego.	Musgo serrano y esmalte blanco y negro.	A12

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
675	Opios	8.7.1997	492 x 492 x 34	6 págs. de papel verjurado y papel de kozo grueso con huellas y auras de amapolas blancas.	Treinta y nueve cazoletas de opio toledano sobre cera.	A12
676	Acacias gemelas	15.7.1997	212 x 430 x 35	4 págs. de papel reciclado con auras de flores de acacias.	Flores, ramas y púa de acacias de las tres espinasen la calle Antonio Cervero, Madrid y esmalte negro.	
677	Hiedra loca	16.7.1997	188 x 605 x 37	6 págs. de papel reciclado con auras y estampación de hojas de hiedra.	Rizomas de hiedra y cera.	
678	Corrientes en la araucaria	12.8.1997	183 x 283 x 40	8 págs. de papel Canson y papel reciclado con auras de hojas.	Hojas de <i>Araucaria heterophylla</i> de Arroyo Vaquero, Estepona.	
679	16 posiciones flotantes	1997	168 x 272 x 30	4 págs. de papel reciclado con aerografías.	Secciones de cactus seco ( <i>Euphorbia Marmorata</i> ) y arena de playa Málaga.	B19
680	Señal sobre torreón	1997	149 x 231 x 34	4 págs. de papel Canson crema con aerografías.	Dos púas de agave, fragmentos de palma y cera virgen. Bahía Dorada, Estepona.	B19
681	Semillas Gulbenkian	29.9.1997	210 x 210 x 32	4 págs. de papel reciclado con auras de semillas.	Semillas de magnolia del jardín de la Fundación Gulbenkian en Lisboa, capsula semillar de eucalipto en cera verde.	
682	Sin respiración	30.9.1997	80 x 207 x 22	4 págs. de papel verjurado y papel de Nepal con xilografía y sellos.	Corteza-cápsula de un chopo de la fábrica de materiales frente a la gasolinera de Cercedilla, semillas de opio de Toledoy cuatro pelos de elefante del Congo.	
683	Hiedra pasión	22.10.1997	180 x 197 x 35	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con auras de espinas y lirios.	Espinas gigantes de acacias de tres espinas y hoja de hiedra de la calle Antonio Cervero en Madrid, en resina y cera.	
684	Secoya y Vesubio	23.10.1997	300 x 300 x 65	4 págs. de papel verjurado con pintura al óleo y aurografías.	Rocas volcánicas del Vesubio y estróbilo de secoya de La Granja, Segovia.	A18
685	Encuentro con palmera sufí	11.1997	357 x 491 x 30	4 págs. de papel hecho con la albura del árbol de amate, con aurografías.	Piel de palmera de Arroyo Vaquero, Málaga.	A18 * A20
686	Naciente	12.11.1997	164 x 164 x 40	4 págs. de papel verjurado y cartulina con sílice, óleo y aura de piña.	Piña de pino piñonero y piña naciente de El Escorial en cera y resina.	
687	Aspa	11.11.1997	214 x 214 x 53	4 págs. de papel verjurado y papel de Nepal con xilografía de hachazos y aura iluminada de piña silvestre.	Cuatro esqueletos o ejes de piñas de pino piñonero de El Escorial en cera y resina.	
688	Cuernipiña	18.11.1997	300 x 300 x 65	4 págs. de papel verjurado y papel pergamino blanco con auras.	Piña y cuernos de rebeco sobre parafina y resina.	B22 * A21
689	El árbol matriz	18.11.1997	300 x 300 x 65	4 págs. de papel verjurado con dibujos de auras y aguafuerte.	Siete mitades de piña y núcleo del Monte Abantos, El Escorial, sobre cera y resina.	A17 * B29
690	Emeth	25.11.1997	152 x 430 x 28	6 págs. de papel verjurado y de papel pergamino marrón con auras de	Escamas negras de pino piñonero de El Escorial en cera verde.	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				escamas de piñas, acículas y letras.		
691	Piña incógnita	27.11.1997	156 x 157 x 45	6 págs. de papel verjurado y papel de Nepal con xilografías, auras y collages de nubes de incienso.	Piña de Liquidambar americano y diez varillas de incienso hindú sobre cúrcuma.	
692	Cordillera-signo	9.12.1997	54 x 215 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel pergamino marrón con auras de piñas de pino silvestre.	Hilera con siete escamas negras de pino piñonero en cera y resina.	
693	Estigma central	16.12.1997	73 x 263 x 34	4 págs. de papel verjurado y papel pergamino marrón con auras de escamas y piñas.	Estructura con seis escamas y corteza de pino piñonero de Pinar del Rey, Madrid.	
694	Piceas y piedra Schlosser	17.12.1997	144 x 301 x 46	4 págs. de papel verjurado y papel pergamino con auras de escamas y piña de pino piñonero y línea de fuego.	Piñas de piceas y piedra que me dio Adolfo Schlosser en el paseo al torreón de la mina en Bustarviejo.	
695	El paseo de los filósofos	5.1.1998	166 x 250 x 30	6 págs. de papel verjurado y papel de fibras vegetales de Pokhara, Nepal, con xilografías.	Hojas del Paseo de los Filósofos, Kyoto, bambú y té verde.	A20
696	Diagrama con 90 escamas de Pinus Pinea	5.1.1998	300 x 421 x 34	4 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano con hierba de París con auras.	90 escamas de pino rodeno y tres esqueletos de piñas de pino silvestre roídas por ardillas de Cercedilla sobre arena de río.	
697	Rotación en el pino del arenal	7.1.1998	300 x 421 x 28	4 págs. de papel francés de paja hecho a mano con aurografías de escamas de piña.	Espiral de 106 escamas y dos semillas de Pinus Pinea de la quinta de Miravel, Toledo, sobre arena de río.	A12
698	Coro	31.1.1998	300 x 300 x 66	2 págs. de papel verjurado azul y 2 págs. de papel de algodón imitación amate con aurografías y xilografías.	Setas de cornisa ( <i>Coriolus Verdicolor</i> ) de un fresno seco de Cercedilla, rotulador y cera verde.	A12
699	Él observa	3.2.1998	94 x 264 x 39	4 págs. de papel verjurado y papel pergamino marrón con auras.	Maderas quemadas del Valle de la Fuenfría y musgos.	A12
700	Nieve a través de alas de libélula	2.2.1998	68 x 273 x 23	6 págs. de papel reciclado con tinta china y nieve derretida.	Tres alas de libélula y sílice.	A12 * A21
701	Piñas abiertas	10.2.1998	145 x 215 x 42	4 págs. de papel verjurado y papel de algodón imitación amate con xilografía, aura y líneas de fuego.	Secciones externas de piña de El Escorial y dos piedras, una de la montaña budista de Wutai-shan y otra de la montaña taoísta de Tai-Shan (Monte de la Paz), China y semillas de pino.	
702	Tai-Shan (Monte de la Paz)	9.2.1998	87 x 89 x 22	4 págs. de papel verjurado y papel de Nepal con xilografía y puntos de fuego.	Trece semillas de Tai-Shan, China, y piñas de pino silvestre del Valle de la Fuenfría sobre ceniza y pigmento.	A20
703	Cámara roja	16.2.1998	300 x 300 x 66	4 págs. de papel de algodón y lino imitación amate con xilografías y auras de piñas.	Piñas seccionadas y semillas sobre tierra de El Escorial.	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
704	El círculo de azafrán	2.3.1998	90 x 90 x 22	6 págs. de papel verjurado y papel de la India teñido con estampaciones circulares.	Hebras de azafrán de Cuenca y acuarela.	
705	Canoas entre adelfas	5.3.1998	115 x 200 x 33	4 págs. de papel de fibra de kozo con xilografías.	Semillas pilosas y folículos (vainas) de adelfas ( <i>Nerium oleander</i> ) frente a la puerta de mi estudio en carretera de Canillas, Madrid.	
706	El doble luminoso	16.3.1998	150 x 250 x 28	4 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano confibras vegetales de Katmandú, con xilografías.	Cuarenta lascas de mica y una corteza de rama de abeto blanco plantado por mi nacimiento en el jardín de Cercedilla.	A21
707	En estado mineral	20.3.1998	90 x 90 x 22	4 págs. de papel verjurado y papel de Nepal con frotaciones y puntos de fuego.	Corteza de ciprés Alajarín, doble yema, brotes de lilo, Cercedilla, coral de la isla de Bali sobre fondo de hierro.	
708	Tiene más ojos que una piña	24.3.1998	114 x 200 x 22	4 págs. de papel verjurado y papel de grabado con xilografías.	Semillas y escamas de piña de pino silvestre sobre sílice y resina.	A21
709	Umeiros	15.5.1998	120 x 260 x 32	4 págs. de papel de caña de azúcar y fibra de kozo con aurografías y estampación de hojas de aliso.	Treinta y dos fluorescencias de aliso y hongo en cera y resina.	A15
710	Carballeira Santa Minia 41	21.5.1998	163 x 251 x 32	6 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano de fibras vegetales de Katmandú con estampaciones de hojas de hiedra, roble y pelos de cuco.	Musgos y líquenes de la carballeira de Santa Minia y hebras vegetales teñidas, Galicia.	A15
711	Máscara	26.5.1998	300 x 420 x 37	4 págs. de papel verjurado y papel algodón gris hecho a mano con estampación de hojas de eucalipto.	Piel de eucalipto con marcas de fuego, Galicia.	A15
712	Tréboles de las Torres de Altamira y topos	28.5.1998	148 x 232 x 33	4 págs. de papel hecho a mano de fibras vegetales de Katmandú con xilografías y auras de topos.	Torres de las ruinas de las Torres de Altamira, Brión, y sus tallos anudados.	A15
713	Pelos de cuco	1.6.1998	300 x 420 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de fibra amarilla de kozo con estampación vegetal.	Pelos de cuco (nombre de planta lugareña) en cera y resina, Brión, Galicia.	A15
714	Eucalipto marcado en Boaventura I	3.6.1998	369 x 571 x 48	4 págs. de papel verjurado y papel algodón gris con auras y estampación de hojas de eucalipto y líneas de fuego	Cortezas de eucalipto y cápsula semillar, Galicia.	A15
715	De Argus a Lecina	29.6.1998	400 x 600 x 52	6 págs. de papel verjurado, papel de caña de azúcar con aguafuerte, litografía y auras y papiro egipcio con xilografías y auras.	Musgo, bifurcaciones de ramas de boj y fragmentos de raíces del cauce de un arroyo de montaña recolectadas con la última luz diurna del Valle de Arguis. Cortezas de la encina milenaria de Lecina de la sierra de la Guara, sobre cera. Huesca.	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
716	Árboles ligados	30.6.1998	84 x 300 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de corteza de amate, México, con aerografías.	Cortezas de la carrasca de Lecina y la oliva de Nadal de la sierra de la Guara, Huesca, musgo y cera.	
717	Ofrenda a O Pindo	3.7.1998	147 x 446 x 35	4 págs. de papel verjurado y papel de grabado con gofrados de espigas.	Espigas arrancadas a una duna en la playa de Carnota y cera, Galicia.	A15
718	Flor de la Huesca	24.7.1998	300 x 300 x 66	4 págs. de papel verjurado y papel de Kozo con diagramas de fuego.	Saxifraga longifolia de una roca del Valle de Arguis, Huesca y cera virgen.	B21
719	Trasbastavales	29.7.1998	150 x 432 x 35	6 págs. de papel verjurado y papel velin con gofrados y marcas de fuego.	Brotos de piñeiro bravo sobre cera y resina del pinar detrás de la iglesia de Bastavallillos, Galicia	A15
720	Trance	31.7.1998	300 x 300 x35	4 págs. de papel verjurado y papel de de fibras de banano con diagramas de fuego.	Cápsulas semillares de eucalipto <i>globulus</i> sobre tierra atlántica.	A15 * A19
721	Cruce de castaños	30.7.1998	138 x 246 x 27	2 págs. de papel imitación amate con marcas de fuego y 2 págs. de papel pergamino con aguafuerte y fotograbado.	Espigas de amentos de castaños de un Valle de Lugo y el Valle de la Mahía, sobre madera de castaño de Lalín, Galicia.	A15
722	Lunes y planta meiga	1.9.1998	366 x 572 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de piel de cebolla con aerografías de pata de gallo negro y hojas y 2 págs. de papel reciclado con auras de fuego y ramas.	Brotos de planta trepadora del jardín de Brión, naranja, concha de mejillón en cera y resina, Galicia.	A15
723	El roble de Guldrís	20.9.1998	120 x 225 x 28	4 págs. de papel verjurado y papel de piel de cebolla con marcas de burbujas de bellotas expandiéndose.	Fundas de bellotas de roble y líquenes de tierra de Castrigo, Galicia.	A15
724	Límite norte	22.9.1998	118 x 307 x 28	4 págs. de papel de acuarela con tinta china y oleaje marino.	Semillas, moluscos y arena cantábrica de la playa de Estaca de Bares, Galicia.	A15
725	Los estigmas del maizal	24.9.1998	172 x 281 x 28	4 págs. de papel de Katmandú teñido con nicotina y estampaciones con las hojas que protegen la panocha del maíz.	Hojas de mazorcas y barbas de maíz, Brión de Abaixo, y muda de víbora, Galicia.	A15
726	Sueño (metamorfosis en piedra vegetal)	30.9.1998	400 x 600 x 43	4 págs. de papel verjurado y papel de fibra de banano con aerografías de hojas de roble.	Cenizas de hoguera de la noche de San Juan, musgos de roca, piedra y agalla de roble, Galicia.	A15
727	Embrión	1.10.1998	400 x 600 x53	4 págs. de papel verjurado y papel de fibra de kozo con tinte de jara y auras de roble.	Nudos de roble, musgo y líquenes de Brión, Galicia.	A15
728	Caudal herbáceo	3.10.1998	400 x 600 x 34	6 págs. de papel verjurado y papel reciclado marrón con auras de acedera.	Semillas y plantas deacetosa de Brióndera ( <i>Rumex Acetosa</i> ) de Brión, Galicia.	A15



Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
729	Aguas de roble	4.10.1998	299 x 420 x 44	4 págs. de papel verjurado Van Geldargonen con contactos de agua y esmalte.	Líquenes y cortezas de roble, Galicia.	A15
730	Que tornen los robles santos	6.10.1998	105 x 299 x 27	2 págs. de papel de grabado Velin con aguafuertede hojas de roble y 2 págs. de papel de algodón imitación amate con agua y esmalte.	Serrín de roble de la carballeira de Santa Minia, Brión, bellota, raíz de eucalipto y tapas de cápsulas semillares, Galicia.	A15
731	Hebras atlánticas	16.10.1998	127 x 227 x 27	2 págs. de papel de fibra de kozo con estampaciones de hebras de musgo y 2 págs. de papel de Nepal con agua y esmalte.	Arena blanca del río Tambre, hebras de musgo y caracolas de la isla de Arousa, Galicia.	A15
732	Refuxio Os Toxos	22.10.1998	194 x 281 x 28	4 págs. de papel verjurado y papel de grabado Velin con gofrados de pino y savia.	Cenizas de toxo macho, cortezas de piñeiro bravo y raíces, Galicia.	A15 * A19
733	Pedra de Abalar	1.12.1998	156 x 434 x 35	4 págs. de papel verjurado y acetato de vinilo con estampación digital.	Fragments de la Pedra de Abalar partida, Muxía (La Coruña) y musgos, Galicia.	A15 * A20
734	Bosques de Sobrado y Riveira Sacra	14.12.1998	153 x 272 x 37	6 págs. de papel verjurado y acetato de polivinilo con fotocopias.	Líquenes de Sobrado y Riveira Sacra, rama hueca y raíces, Galicia.	B21 * A15 * A20
735	San Andrés de Teixido	12.12.1998	163 x 236 x 32	6 págs. de papel verjurado, papel vegetal y papel de de la India con estampaciones digitales.	Incienso íbero (romero, jara, laurel, espliego, melisa y tomillo) y tres ramas de árbol de ofrendas de San Andrés de Teixido, junto a la Fuente de los Tres Caños, Galicia.	A15 * A20
736	Glicinas	31.12.1998	300 x 420 x 35	6 págs. de papel verjurado con contactos de agua.	Vainas de glicina sobre carburo de silicio, Galicia.	B21 * A15
737	Altamira	5.1.1999	400 x 600 x 45	4 págs. de papel verjurado y papel de pergamino con estampaciones digitales de brocal del pozo de las Torres de Altamira, Brión.	Cápsulas cilíndricas de catalpa americana ( <i>Catalpa bignonioides</i> ) y musgo, Galicia.	B21 * A15
738	Cristal y Líquenes	23.2.1999	300 x 420 x 45	4 págs. de papel pergamino con estampación digital.	Yeso laminar, líquenes de las Dehesas, Cercedilla sobre polvo de mica.	A14
739	El árbol alquímico	9.3.1999	207 x 290 x 35	6 págs. de papel de fibras vegetales de la India con estampación de piel de boa y símbolos.	Piel de boa del Congo, cortezas de pino silvestre, Cercedilla, malaquita, cruz de cuarzo y raíz galaíca.	
740	Ficus religiosa	10.3.1999	218 x 313 x 35	4 págs. de papel verjurado y papel pergamino con estampación digital del baño sagrado de Polonnaruwa, Sri Lanka.	6 hojas del Ficus religiosa de Bodhgaya, árbol de la iluminación de Buda.	A20 * A22
741	El anillo del mesto	11.3.1999	400 x 600 x55	4 págs. de papel verjurado con estampación digital.	Arcilla roja de Tormelloso, líquenes y musgos de Cercedilla, cortezas del mesto de las Tres Tetas,	A14 * B35

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
					Peña Aguilera, Montes de Toledo y cristal de cuarzo ahumado.	
742	Ananda	23.3.1999	300 x 400 x 34	4 págs. de papel vegetal con estampación vegetal de la axila de un Buda yacente del Galvihara en Polonnaruwa, Sri Lanka.	Seis ramas de tilo entrelazadas, musgo y mica.	A14 * A20
743	Nigredo	10.4.1999	400 x 600 x 54	4 págs. de papel pergamino con estampación digital.	Biotita y vellón de oveja del Valle de Alcudia.	A14
744	Tiedra	12.4.1999	400 x 600 x 43	6 págs. de papel verjurado y papel pergamino con estampaciones fotográficas.	Minerales y vellón de oveja merina del Valle de Alcudia.	
745	Helechos en espiral	14.4.1999	301 x 422 x 33	4 págs. de papel verjurado con estampaciones digitales de la corriente del río Tambre.	Once helechos de la ribera del Tambre, Ponte Maceira, Galicia.	A15
746	Piedras mensajeras	20.4.1999	400 x 600 x 53	4 págs. de papel reciclado con contactos de agua y estampación digital.	Líquenes y musgo del Valle de la Fuenfría y de Valsain, seis piedras de cuarzo blanco y dos plumas blancas de palomas mensajeras de Brión, Galicia.	A14 * A15
747	Arpegio	27.4.1999	147 x 435 x 28	4 págs. de papel pergamino y papel vegetal con estampación digital.	Vaina de catalpa, semillas de carpe y polvo de mica.	A14
748	Ovas del río Tormes	29.4.1999	433 x 643 x 50	4 págs. de papel hecho a mano con algas y papel vegetal con estampación fotográfica con líneas de fuego.	Ovas del río Tormes a su paso por Huerta, Salamanca, cera virgen de abeja, resina de pino y óxido de cobre sobre arena de pantano de Navacerrada, Madrid.	
749	Alcorcho en la Sierra de Casares	30.4.1999	128 x 215 x 28	6 págs. de papel verjurado, papel de corcho y papel vegetal con estampación fotográfica.	Corteza de alcorcho, coral de Bali y prisma de cristal de roca sobre polvo de mica.	
750	Ondas	1.5.1999	302 x 422 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación digital de ondas en el arroyo de la Maliciosa.	Líquenes de robles de Galicia sobre cera virgen, resina y óxido de cobre.	A15
751	El pino de los siete rayos	9.6.1999	303 x 420 x 45	6 págs. de papel verjurado y papel reciclado con fotografías.	Diez despuntes quemados del Pino de los Siete Rayos en la Quinta de Mirabel, Toledo, y dos mandíbulas de conejo, sobre polvo de mica.	
752	Corpus	23.6.1999	23.6.1999	6 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano por mí con pasto de Mestanza condibujos a lápiz y sellos de tinta.	Huesos de conejo y urraca de la quinta de Mirabel y ramita de tomillo del recorrido del Corpus por las calles de Toledo sobre fondo de hena.	
753	El enebro	24.6.1999	402 x 602 x 54	6 págs. de papel verjurado y papel reciclado con fotografías.	Rodajas de enebros utilizados en la construcción del Chozo de los Enebras en la	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
					Quinta de Mirabel, Toledo y dos cráneos de conejo sobre fondo de piedra pómez.	
754	De que hablan las semillas	7.7.1999	149 x 435 x 30	4 págs. de papel imitación amate con dibujos a lápiz, aguas y huellas de semillas.	Semillas lanosas voladoras de cuatro variedades del Pinar del Rey, Madrid.	
755	Principio	8.7.1999	140 x 227 x 30	6 págs. de papel verjurado y papel imitación amate con contactos de agua y grafito.	Semillas curvas del Pinar del Rey sobre tierra selladora.	B29
756	El ojo del corazón	19.7.1999	152 x 280 x 28	6 págs. de papel verjurado y papel de Nepal confotografías de pino corazón de las Dehesas del Valle de la Fuenfría	Astilla de pino silvestre y semillas de acacia de Constantinopla ( <i>Albizia julibrissin</i> ) junto al museo Reina Sofía, Madrid.	
757	Hormigas plegadoras	28.9.1999	160 x 257 x 35	6 págs. de papel verjurado y papel Katmandu con estampaciones fotográficas, rastros de tinta china y quemaduras.	Restos de semillas a la entrada de un hormiguero en Pinar del Rey, Madrid y tira de aluminio serigrafiado imitando la madera de pino.	
758	Eucalipto marcado en Boaventura	29.9.1999	396 x 584 x 42	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones fotográficas	Líquenes de roble y musgo, rodaja del árbol sobre serrín de eucalipto, Galicia.	A15 * A22
759	El caminante nocturno	2.10.1999	210 x 310 x 33	6 págs. de papel verjurado y papel de fibras de cebolla con estampaciones fotográficas.	Semillas de serval, musgo y semillas de haya del Hayedo del río Argora, Cantabria, sobre carburo de silicio.	B27
760	Los agaves y las letras	24.10.1999	400 x 400 x 44	4 págs. de papel reciclado con dibujos y estampación digital.	Pitas y esqueleto de erizo de mar de Alboran en cera verde.	A19
761	Abantos encendido	6.10.1999	164 x 254 x 30	6 págs. de papel verjurado, papel pergamino y de katmandú hecho a mano con estampaciones fotográficas.	Cenizas y corteza quemada del incendio en verano de 1999 del Monte Abantos, El Escorial, y cinco malaquitas.	A21
762	Filamentos luminosos entre palmeras gemelas	7.10.1999	142 x 142 x 30	6 págs. de papel verjurado, papel pergamino y de katmandú con estampaciones digitales y de feijoas.	27 semillas de palmera del umbral de nuestra casa en Brion sobre polvo de mica, Galicia.	A15
763	Roble. Girasol en Colonia	15.10.1999	104 x 163 x 30	6 págs. de papel verjurado y papel de katmandú con estampaciones fotográficas de hileras de tejos y árbol del parque del Museo de Artes Orientales en Colonia.	Capsula de roble, pipa de girasol de un cuadro de Anselm Kiefer y semillas de acacia negra ( <i>Acacia melanoxyton</i> ) sobre hena.	
764	El tejo del arroyo del infierno	21.10.1999	396 x 597 x 54	6 págs. de papel reciclado con serigrafías.	Musgo y fragmentos de rodaja de tejo pintadas del Valle de la Fuenfría.	A14 * A19
765	Alcudia	13.1.2000	400 x 600 x 57	6 págs. de papel verjurado, papel pergamino con estampación digital.	Sol de pirita, geoda, pizarra, cuarcita, tres escarabajos ( <i>Thaumas topeus viridianus</i> ) de Malasia, fragmentos de encinas y plumas de águila.	A14 * G765

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
766	El Hatillo. Lumbre, encinas y estrellas	17.1.2000	205 x 285 x 43	4 págs. de papel verjurado, papel de Nepal con frotaciones de rodajas de encina y configuración astrológica del monasterio de El Escorial.	Lino quemado en los bordes, lana de oveja del Valle de Alcudia, bellota, rama podada de roble, corteza de abeto y serrín.	
767	Hermanidad	28.1.2000	300 x 430 x 32	6 págs. de papel verjurado con estampación fotográfica y frotaciones de óleo.	145 escamas de <i>Pinus pinea</i> , Pinar del Rey, Madrid, y dos piñas unidas de pino silvestre, Cercedilla, sobre tierra.	
768	Doble lumbre	4.2.2000	300 x 420 x 40	6 págs. de papel verjurado y papel pergamino con fotografía de lumbre del Hatillo.	Helechos cuerno de arce, cinabrio de Almadén, mineral encendido (mimetita de México) y polvo de mica.	G768
769	Pasaje invernal	8.2.2000	302 x 422 x 53	6 págs. de papel verjurado y papel pergamino con estampación digital.	Dos cristales de cuarzo, yeso cristalizado, acículas blancas de <i>Pinus pinea</i> y polvo de cristal de cuarzo.	A21
770	Irradiaciones	2.3.2000	401 x 601 x 50	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación fotográfica de una helada en Valle de la Fuenfría.	Cristal de yeso laminar, corteza de abedul, musgo y polvo de mica.	A21
771	Daturas	15.2.2000	400 x 600 x 40	4 págs. de papel indio de fibras de te con dibujos de auras de roble y datura.	Capsulas semillares de <i>Datura estramonium</i> , semillas, fibras de amianto, cera y resina.	A14 *A21
772	Raíz ardiente	18.2.2000	400 x 600 x 64	4 págs. de papel verjurado y papel de corcho con dibujos de auras.	Corteza de alcornoque de la Sierra de Casares, Cádiz, minerales de hierro, cristal de cuarzo, raíz, líquenes, carburo de silicio y escorpión de Almería.	A14
773	Regeneración en el Monte Abantos	23.2.2000	400 x 600 x 35	4 págs. de papel reciclado con cenizas y óleo.	Cenizas del incendio de Abantos, piñas roídas por ardillas, raíces de pino, sol de piritita, selenita, fósil de helecho, hierro fundido, escamas de piña y semilla de muérdago.	A14 * A21
774	Nudos de raíz del olmo de Rascafría	23.3.2000	300 x 422 x 43	4 págs. de papel japonés rojo con auras.	Nudos de raíz seccionados en cera roja.	A17
775	Olmo interior	30.3.2000	430 x 430 x 60	6 págs. de papel verjurado con estampaciones digitales.	Doble raíz, doble cuarzo y hongos ( <i>Trametes</i> ) del interior del olmo de Rascafría sobre sílice.	A17 * A21
776	Rascafría. Ulmus Minor Lux	31.3.2000	420 x 640 x 60	4 págs. de papel reciclado y papel de Nepal con frotaciones de cortezas de olmo.	Secciones de tronco de la olma de Rascafría, caída por el peso de la nieve y cristal de roca sobre polvo de mármol.	A17 * A22
777	Las rocas y el muérdago	11.4.2000	420 x 640 x 60	6 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano con trapos, con frotaciones de muérdago y deshielo de nieve sobre tinta china.	Muérdago recolectado en el Parque Natural de Hoces del Duratón, rocas erosionadas por el viento de la ermita de San Frutos, Segovia, <i>Goetthita</i> irisada y otro mineral sobre cera vegetal, hena y polvo de granito.	
778	Dendritas y raíz pri-			4 págs. de papel de cáscara de huevo	Dendrita, raíz negra, secciones de raíz de la	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
	mera del olmo de Rascafría	7.4.2000	300 x 422 x 34	con auras, frotaciones y letras.	olma de Rascafría y magnetita de USA sobre feldepató, arena de sílice y tierra selladora.	
779	Tremor en el castaño de El Tiemblo	16.6.2000	114 x 205 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel de Pokhara, katmandu, con estampaciones fotográficas.	Dos xilópalos de Madagascar, cortezas y castañas del castaño centenario "El abuelo", El Tiemblo, sobre serrín de eucalipto.	B29 * A21
780	Refugio fósil	20.6.2000	201 x 296 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano con paja de trigo con frotaciones de rocas e impresiones de hojas aciculares.	Hojas fósiles de Canadá, piñas roídas por ardillas, Cercedilla, hoja de cardo y semillas sobre carburo de silicio.	
781	Olmo piedra nube	23.6.2000	400 x 400 x 55	4 págs. de papel verjurado y papel reciclado con contactos de agua y esmalte.	4 secciones de raíz de la olma de Rascafría y trozo de mármol solsticial arrastrado por el Mar de Alboran sobre polvo de mármol de la Sierra de las Nieves.	A17
782	Nubes de obsidiana	25.6.2000	160 x 440 x 42	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación digital.	Siete obsidianas nevadas y plumas de gaviota del Mar de Alborán sobre cenizas volcánicas.	A18
783	Diez raíces de opio	5.7.2000	300 x 300 x 35	4 págs. de papel reciclado y papel de fibras de té con diagramas de líneas de fuego y gouache blanco.	Diez raíces y dos pétalos de opio de Toledo, seis recipientes de hierro y una piedra esférica del desierto sobre cera.	
784	Isla de dragos	13.9.2000	300 x 420 x 45	8 págs. de papel vegetal con frotaciones sobre troncos, hojas de drago y rocas volcánicas.	Doce hojas de dragos del Valle de Ariadne y piedra subplutónica (Gabro) del Barranco de las Angustias en la Caldera de Taburiente, La Palma sobre cera.	A18
785	El río de la noche. Sonidos nocturnos del almendro de La Pedregosa	4.10.2000	205 x 280 x 32	4 págs. de papel verjurado y papel toscana con impresión digital, contactos de agua, collage y líneas de fuego.	125 almendras horadadas por la noche en la Isla de la Palma sobre polvo de mica (dedicado a mi abuela Pascuala Blanco).	B27
786	Humo y cornocal	10.10.2000	160 x 440 x 32	4 págs. de papel de croquis con humo de vela y grafito.	Vainas con semillas volantes de la Caldera de Taburiente, concha y cera.	A18
787	Alisios	11.10.2000	205 x 282 x 42	4 págs. de papel de Pokhara, Nepal, con estampación digital.	Un bejeque noble ( <i>Aeonium nobile</i> ), acículas canariensis atadas, fragmento de lava, Caldera de Taburiente, sobre cera azul.	A18
788	Leyenda	16.10.2000	100 x 295 x 33	4 págs. de papel verjurado con estampaciones digitales.	Esqueleto de helechero ( <i>Pteridium aquilinum</i> ), Bosque de Laurisilvas, Los tilos, acículas de pino canario, fragmento de lava de la cumbre del Roque de los Muchachos, capullo de seda del Museo de Historia Natural del Museo de Santa Cruz de La Palma, bola de resina de pino gigante de El Paso y cinco semillas de drago sobre carburo de silicio.	A18

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
789	Raíz de drago en Garafía	31.10.200	205 x 283 x 35	4 págs. de papel de esparto hecho a mano con estampaciones digitales.	Raíz y corteza del drago de Garafía, cera y resina verde.	A18
790	La salvación del Pinar del Rey I	1.12.2000	205 x 280 x 32	6 págs. de papel verjurado y papel de croquis con frotaciones de anillos de crecimiento y huellas de piñones.	293 piñones de pino piñonero ( <i>Pinus pinaster</i> ) del Pinar del Rey, Madrid, y cuenco de hierro sobre carburo de silicio.	B29 * A22
791	La salvación del Pinar del Rey II	20.2.2001	207 x 283 x 32	6 págs. de papel reciclado y papel de croquis con dibujos.	Cortezas con señalamiento de corta y cuatro rodajas de piña de <i>Pinus pinea</i> y piñones sueltos del Pinar del Rey, Madrid, sobre polvo de corteza.	B29
792	Puente de obsidiana entre taxodiums	2.3.2001	126 x 226 x 34	6 págs. de papel verjurado y papel algodón, ochote e ixtle mexicano con estampaciones digitales.	Amentos de los ahuehetes o sabinos del Parque del Retiro, Madrid, y de Santa María del Tule, Oaxaca, obsidiana de Teotihuacán, Cerro Colorado, San Marcos, México, sobre polvo de corteza de alcornoque.	A18
793	La casa del Arcángel	7.3.2001	300 x 420 x 42	4 págs. de papel de pochote con serigrafías.	Semillas de jacaranda, líquenes y plumas de gallo de pelea de la casa del Arcángel en San Felipe del Agua, Oaxaca, sobre carburo de silicio, México.	A19
794	El árbol de la víbora	29.3.2001	161 x 444 x 53	4 págs. de papel verjurado y papel de corteza de madera con xilografías.	Nueve fragmentos de árbol de la víbora, Chihuahua, México, sobre cera y resina.	A19 * A22
795	Fuerzas del Valle de Bravo	15.3.2001	400 x 600 x 42	4 págs. de papel verjurado y papel de fibra de kozo con serigrafía.	Cuatro papiros del jardín de Jan Hendrix en Valle de Bravo, cuatro piñas de los bosques de Valle de Bravo, piñones de pino azul, lava del templo de Quetzalcoatl, Teotihuacán, vela de cera negra, copal en astillas y habas de mar, Chiapas, México.	A19
796	Tlacolula	16.3.2001	430 x 430 x 63	6 págs. de papel de fibra de kozo con serigrafía de rodaja de árbol, serigrafías con ramas de pirul en papel washi japonés.	Alumbre y fibras de agave de Tlacolula, semillas y púas sobre polvo de mármol.	A17 * A19
797	Yagul	10.5.2001	300 x 300 x 50	4 págs. de papel verjurado y papel ixtle, algodón y pigmento verde de Oaxaca, con estampaciones digitales.	Esfera de vidrio, esqueleto de palas de nopal, tallo de garambullo y piedras verdes del cerro de Yagul, México, sobre parafina.	A19
798	A través de las montañas imantadas de cactus	18.4.2001	300 x 420 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel de majahua textura petate del molino de Francisco Toledo, Oaxaca, con espinas de cactus y cochinilla.	Hongos blancos del interior del olmo de la Fuenfría, Madrid, semillas y púas de cactus de Oaxaca, tiras de corteza de ciprés del Japón de los jardines del Pazo de Oca, Galicia, y púa de erizo, Marruecos,	A19
799	La gran Tenochtitlán	18.4.2001	205 x 280 x 35	6 págs. de papel verjurado y papel de	Fragmentos de raíz de nopal de Zacatecas,	A19

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				lino con lejía.	piedra de ámbar de Chiapas y parafina.	
800	Fumarolas desde el Popocatepetl	24.4.2001	123 x 295 x 42	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones digitales.	Grafito de Oaxaca, púas de pochote de Monte Albán, hilos de agave y seda blanca de cactus, México.	A19
801	El sembrador de Amates	19.4.2001	125 x 296 x 33	4 págs. de papel de algodón y papel de pochote con lejía.	Semillas de amate de Tepoztlán y líquenes de la iglesia de Santa María de Tule sobre polvo de granito. México.	A19
802	Pasaje mineral en Fuendetodos	18.4.2001	205 x 280 x 41	4 págs. de papel verjurado y papel de esparto con estampación fotográfica con líneas de fuego.	Nueve piedras fósiles, caracoleñas, tres ágatas marrones del camino a la hoz de los latoneros (almeces) y tres raíces de bulbo de Fuendetodos, Zaragoza, sobre fondo de polvo granítico.	
803	Línea de piritas	1.5.2001	187 x 300 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel de abacá con estampación digital.	Veintisiete cubos de piritas, La Rioja, y secciones de tallos de herbáceas de Galicia sobre polvo de granito.	A18
804	Burbujas en resonancia	11.5.2001	202 x 280 x 32	4 págs. de papel verjurado y papel de esparto con estampaciones fotográficas y líneas de fuego.	Tapas de eucalipto de Boaventura, Brión y cápsulas pintadas de eucalipto del monte de Santa Tecla, La guardia (recolectadas con Jorge Barbi) sobre fondo de arena de la duna gigante de Corrubedo, Galicia.	A17
805	Cruz de los astures	4.6. 2001	200 x 200 x 32	4 págs. de papel verjurado y papel de pochote, México, con huellas de cápsulas de eucalipto.	7anillos de cápsulas de eucalipto del monte de Santa Tecla, La Guardia, semillas de eucalipto y semillas de datura y andalucita quaiastolítica de Poal, Asturias. (edad: 650 millones de años).	A17
806	Hacia el árbol de mica	7.6.2001	200 x 290 x 32	4 págs. de papel verjurado y papel de lino de Oaxaca, México, con decoloración de lejía y tinta china.	Piedra de río de lava en Tenerife, rama de pino silvestre, valle de la Fuenfría, tallo de planta enrollado con telas de araña de mi estudio en Brión, Galicia, hilos de fibra anudada de agaves de México sobre fondo de inflorescencias de acacias de Madrid.	A17
807	La cascada estupeariente	11.6.2001	200 x 291 x 32	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones digitales de la cascada Cola de Caballo, del Monasterio de Piedra.	Hongo negro del Monasterio de Piedra, 16 piedras con forma de piñón de Fuendetodos, corteza del Bosque de Chapultepec, México, teñida de cochinilla, grafito de Oaxaca y vilanos de Madrid.	A20
808	Senda entre algas primigenias	18.6.2001	200 x 293 x 42	4 págs. de papel Toscana verjurado con huellas de agua marina, disoluciones en lejía, tinta china y esmalte con collage de alga.	Alga wakame del mar de Japón y alga Agar Agar de los mares de Corea del Sur sobre sílice.	A16

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
809	Nomos. Casa de pastores	27.7.2001	300 x 420 x 55	6 págs. de papel de pochote con decoloraciones de legía, plano de la casa en La Ardosia y papel vegetal con estampación fotográfica.	Piedras de cuarzo blanco de la mina de Lomo abandonada de la finca del Hatillo, Mestanza, fragmentos de maderas de encinas secas y hoja de encina en cera vegetal.	B33
810	Sal aérea	29.7.2001	200 x 292 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones digitales de fotografías de cordilleras salinas.	Sal mediterránea, plumas de golondrina y hoja seca de helecho cuerno de alce ( <i>Platycerium alcicornis</i> ).	A18
811	Eclosión	23.9.2001	200 x 293 x 43	4 págs. de papel verjurado y papel reciclado con collage de algas y contactos de agua y sal.	Algas Agar Agar, huevos de codorniz, sal y polvo de mármol.	A16 * A18
812	Dobles piñas del cedro en el parque de Beaulieu, Ginebra	24.9.2001	112 x 294 x 28	6 págs. de papel verjurado y papel de fibra gruesa de kozo con estampaciones digitales del ramaje del cedro.	Dos dobles piñas de cedro, sal gorda y polvo de mármol, Suiza.	
813	Zinal	21.10.2001	200 x 290 x 33	6 págs. de papel verjurado y papel depochote mexicano hecho a mano con disoluciones de lejía y collage de algas.	Piedra con líquenes que miran al monte Cervino, pizarra cobriza, piedra cruzada del rio en Melchtal, Suiza, líquenes mexicanos y algas Wakame japonesas.	A16
814	Alga del extravío	16.10.2001	200 x 290 x 29	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones digitales de fotografías de montañas salinas.	Alga negra china troquelada, alga Agar Agar, polvo de mármol y sal del Jura, Saline Royale, Arc et Senans, Francia.	A16
815	Jura	19.10.2001	400 x 600 x 52	4 págs. de papel verjurado y papel de fibra de kozo japonés con serigrafía de dendrologías.	Cortezas de tilo, Suiza y parafina.	A16 * A19
816	Tiras de corteza de abeto golpeado por un rayo en Grindelwald	25.10.2001	400 x 600 x 52	4 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano con líneas de fuego.	Cortezas de abeto, parafina, grafito y resina. Suiza.	A16
817	Nudo de abeto gigante en Sapins de la Glacière	4.11.2001	300 x 420 x 33	6 págs. de papel verjurado y papel de pochote mexicano hecho a mano con estampaciones digitales de fotografías de los bosques de abetos gigantes.	Nudo de abeto gigante, parafina, cera vegetal, óxido de cobre y algas.	A16 * B33
818	Pizarras, espejos de los Alpes	14.11.2001	300 x 420 x 33	6 págs. de papel hecho a mano y papel vegetal con estampaciones digitales de fotografías de reflejos en pizarras alpinas.	Pizarras de Balmeregghorn, Melchtal, Suiza, algas, parafina y granito.	A16
819	Lluvia de algas circulares sobre semillas lanosas junto al Lago Melchsee	15.11.2001	200 x 290 x 29	4 págs. de papel de pochote mexicano hecho a mano troquelado con círculos.	Semillas lanosas y círculos de algas. Suiza.	A16



Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
820	Algas carnívoras	16.12.2001	200 x 290 x 35	6 págs. de papel verjurado y papel de fibra de kozo japonés rojo y de papel de corteza lokhta de Nepal con estampaciones digitales de fotografías de plantas carnívoras.	Algas del mar de Alborán y plantas carnívoras ( <i>Nepenthes</i> ) sobre parafina.	A16
821	Posidonias, pradera abisal	5.12.2001	300 x 422 x 40	4 págs. de papel verjurado con contactos de agua y sal y estampación digital.	Posidonias arrastradas a la orilla por un temporal en Ibiza, tres cápsulas semillares del Jardín Botánico de Madrid, algas Agar Agar y parafina.	A18
822	Camino salino	8.12.2001	200 x 290 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel pergamino blanco con estampaciones digitales de fotografías de estructuras salinas.	Barras cristalizadas de yeso, sal y polvo de mármol.	A16
823	Sendero salino entre Taranto y Somo	18.1.2002	200 x 293 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel de croquis con estampación fotográfica.	Cortezas de <i>Picea orientalis</i> (Caucaso) del jardín botánico de Taranto, Verbaina, lago Maggiore, Italia. Alga cantábrica ( <i>Ascophyllum nodosum</i> ) playa de Somo, Santander, tiras de algas coreanas, cristal de yeso y sal recogida en Madrid tras la nevada caída el 23-12-2001.	
824	Ancestros Serena	21.1.2002	200 x 242 x 25	6 págs. de papel verjurado, papel hecho a mano con fragmentos de clavel y rosas y papel de croquis con estampaciones fotográficas alteradas.	45 chinatas de cuarzo blanco y arcilla roja de un campo de olivos de Monterrubio de la Serena. Pizarra dendrítica, hojas de olivo junto al Meiac, Badajoz, y flores secas de Dama de noche, Estepona.	
825	Cabaña pasiega	7.2.2002	200 x 290 x 25	4 págs. de papel verjurado y papel de corteza de árbol con xilografía.	Varas de matojos del Alto del Caracol, Cantabria sobre arena de río.	
826	Pastor de encinas	16.2.2002	162 x 400 x 63	6 págs. de papel verjurado y papel de croquis con estampaciones digitales.	Once chupones de encinas de La Ardosa, Mestanza, sobre cera, parafina y resina de jara.	A17
827	Cripta griega	5.2.2002	200 x 292 x 32	6 págs. de papel verjurado y papel reciclado con contactos de aguas.	Cúpulas escamosas de bellota, Itaca, hojas de roble, Olimpia, sílex del desfiladero de la garganta de Vikos, cera de la cripta del monasterio ortodoxo de Ossios Lucas, Grecia. Nueces raras de Los Molinos y sección de rama doble de encina de Mestanza, sobre parafina y grafito.	A17
828	El enebro trashumante	10.4.2002	303 x 422 x 40	6 págs. de papel verjurado y papel de croquis con frotaciones.	Cantos pulidos del arroyo del Venero y ramas de La Ardosa, Mestanza, plumas de gallo, mineral, cera y resina.	A17
829	Quercus Cerambyx	10.5.2002	295 x 416 x 42	2 págs. de papel de Japón con serigrafías, 2 págs. de papel de croquis	Rodajas de encinas atacadas por el escarabajo Cerambyx Cerdo, de La ardosa, cuarzo blanco	A17

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				con frotaciones de rodajas.	de Monterrubio de la Serena, cera, resina y grafito.	
830	Quercus Cerambyx. Segundo tratamiento	12.5.2002	400 x 600 x 41	8 págs. de papel verjurado, papel japonés con serigrafías de anillos de crecimiento y papel de croquis con frotaciones de rodajas de encinas.	Rodajas de encinas ( <i>Quercus illex</i> ) atacadas por el escarabajo <i>Cerambyx cerdo</i> , Valle de Alcudia, cuarzo blanco de Monterrubio de la Serena, cera, resina y grafito.	A22
831	Quercus Sanex Ilex	21.5.2002	400 x 600 x 54	4 págs. de papel japonés con serigrafías de anillos de árbol.	Rodajas de encinas pirograbadas, granito, amento de plátano, cera y resina.	A17 * A19
832	Hacia la noche verde	30.5.2002	103 x 155 x 32	4 págs. de papel japonés y papel de Nepal con estampaciones digitales.	Púa de acacia cornígera de la Loma Bonita, semillas de leguminosas de la Selva Lacandona y mica fuchsita de Brasil.	A19
833	Cigarras irradiantes	31.5.2002	105 x 280 x 32	6 págs. de papel verjurado y papel de kozo japonés con serigrafías de ramas.	Semillas volantes y alas de chicharras de la Selva Lacandona, México.	A19
834	Navegación por el Lacantúm mulato	1.6.2002	295 x 415 x 40	6 págs. de papel verjurado, papel de Nepal y de pochote con estampaciones digitales.	Piel de mulato ( <i>Bursera simaruba</i> ) de la Selva Lacandona, hilos minerales (crisolito), cera y resina.	A19
835	Ascensión a la plataforma en la ceiba	2.6.2002	200 x 290 x 28	4 págs. de papel verjurado y papel de banano con estampaciones digitales.	Flores de ceiba, Kapok, liana y vainas de semillas de la Selva Lacandona, México, cera y resina.	A19
836	Gotas de hule voladoras	3.6.2002	182 x 280 x 32	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal, de algodón, pochote e ixtle con lejía.	Plumas, gotas de hule, serrín de cedro colorado ( <i>Cedrela odorata</i> ) de la Selva Lacandona, México.	A19
837	Cámara en Bonampak	6.6.2002	97 x 160 x 26	4 págs. de papel verjurado y papel de kozo japonés con estampación fotográfica.	Líquenes de Bonampak y láminas de mica, México.	A19
838	Jalapelos	14.6.2002	165 x 230 x 31	4 págs. de papel verjurado y papel de algodón con auras.	Jalapelos y serrín de cedro de la Selva Lacandona, México.	A19
839	Difluente	30.6.2002	200 x 244 x 42	4 págs. de papel verjurado y papel de katamdú con estampación digital.	Caracoles del río Tzendales, vaina abierta y semillas de la Selva Lacandona, México y cornamenta de escarabajo de Rascafría sobre polvo de mármol.	A17 * A19
840	Avispero en Cuernavaca	2.7.2002	108 x 161 x 27	4 págs. de papel verjurado y pirograbado.	Semillas de ciruelos de Morales y avispero de la casa de pancho Hinojosa y María Baranda sobre cera. México.	
841	Zarzillos lacandonos luminosos	14.7.2002	140 x 207 x 30	4 págs. de papel de pochote e ixtle con estampaciones digitales.	Zarzillos de la selva Lacandona, hongo, cristales de goma laca y óxido. México.	A19
842	Chacras entre bonsais	10.7.2002	300 x 300 x 62	4 págs. de papel verjurado y papel de croquis con frotaciones y ceras.	Semillas de la Selva Lacandona, México y bonsáis <i>Ficus retusa</i> y <i>serissa phoetida</i> sobre arcilla.	A17

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
843	Crines de caballo girando a un roble	22.7.2002	300 x 300 x 42	4 págs. de papel verjurado y papel de croquis con frotaciones.	Rodaja de roble de Matabuena, Sierra del Oso y crines de yeguas rubias del semental "Caracol de la yeguada Vega Yares", Salinas de Pisuerga, Palencia.	
844	Algarrobo invertido en alabastro	13.9.2002	180 x 256 x 42	4 págs. de papel verjurado y papel de pochote con estampación digital iluminada.	Legumbres de algarrobo europeo ( <i>ceratonia siliqua</i> ), Bunyola, Mallorca, y alabastro de Tarragona.	A18
845	Orient	15.9.2002	132 x 232 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de pochote perforado con estampación digital.	Hojas gigantes perforadas de encinas de Orient, Mallorca, sobre cera.	A18
846	Orden de mar. Cueva cartuja en Calonges	10.10.2002	210 x 298 x 48	4 págs. de papel verjurado y papel de pochote hecho a mano en Oaxaca con collage fotográfico.	Cortezas de pino resinado por Joan Miró en su estudio en palma de Mallorca, piedras calcáreas del bosque comunal de Bunyola, arenisca roja de la playa de Calonges, piedra de mar pintada y fragmentos de fotografías.	
847	Riscos fluctuantes	4.11.2002	300 x 300 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel de pochote con collage de fotografías.	Astillas de pizarras, cápsulas con semillas de retama común ( <i>Retama sphaerocarpa</i> ) y gábulos de enebro de la Ardosia, Mestanza, sobre tierra de Madrid.	A18
848	Kerás	7.10.2002	170 x 173 x 30	4 págs. de papel de pochote y papel pergamino con quemaduras y tinta china.	Quilates (semillas de algarrobos), caracoles, olivas y madroño sobre arcilla blanca de Bunyola, Mallorca.	A18
849	El encinar estalagmítico	17.11.2002	137 x 300 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de lino, México con diagramas de fuego.	Bellotas de encinas del Valle de Alcudia y aragonito sobre cera.	
850	Selenita entre cornicabras y nebrinas	25.11.2002	138 x 278 x 30	6 págs. de papel verjurado, papel de fibra de kozo rojo y papel de lino textil perforado con hebra de agave.	Gábulos de enebro rojo ( <i>Juniperus oxicedrus</i> ), semillas de cornicabras ( <i>Pistacia terebinthus</i> ) del Valle de Alcudia, espato satinado, cristales de yeso transparente y selenita.	
851	Agallas de cornicabra crepusculares	2.12.2002	170 x 173 x 30	4 págs. de papel de fibra de kozo y papel de pochote con perforaciones y quemaduras.	Agallas de <i>Pistacia terebinthus</i> del Valle de Alcudia, mineral, berilo rosa y gel de sílice (protector de máquina de cine del estudio de Fernando Trueba).	
852	Piñón fósil tronador	3.12.2002	100 x 70 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de grabado con gofrado de semillas.	Fósil de piñón de araucaria sp., Jurásico Medio, Patagonia, Argentina, polvo de roca producto de la acción del glaciar de Cerro Tronador, Bariloche, Argentina, semillas de leguminosa, Valle de Alcudia, y alas de insecto.	A18
853	Bambú-coral	10.12.2002	300 x 420 x 30	4 págs. de papel verjurado, de gampi de Filipinas y de abacá con hebras.	Hojas de bambúes de China y coral de Bali sobre cera.	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
854	Termitero y pergamino	12.12.2002	163 x 205 x 50	4 págs. de papel verjurado y papel de grabado con gofrado de semillas y hiedras.	Termitero de la Selva Lacandona, tiras de pergamino y parafina.	A18
855	Piedras nevadas	23.12.2002	160 x 442 x 50	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación fotográfica.	Cinco piedras rodadas por el Mar Mediterráneo con firmas de nieve y parafina.	A18
856	Solsticio de invierno entre árboles sulfúricos	27.12.2002	134 x 233 x 40	4 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano con gofrado de plantas y semillas.	Piritas, canto rodado, semilla, colmena y hierba sobre fondo sulfuroso.	A18
857	El madroño mercurial	31.12.2002	130 x 232 x 33	4 págs. de papel de grabado con aguafuertes, contactos de agua y frutos de madroños.	Frutos de madroños ( <i>Arbutus unedo</i> ) de Madrid, Palma de Mallorca y Galicia, halita naranja (sal de roca), tubo de ensayo con mercurio de las minas de Almadén y cera.	
858	Raíces giratorias y azufre	13.1.2003	297 x 416 x 54	4 págs. de papel reciclado con dibujos a tinta china.	Raíces de tarajes ( <i>Tamarix africana</i> ), bolas de raíces de posidonia, Mallorca, azufre de Sicilia y parafina.	A18
859	Biografía estalactítica	22.1.2003	162 x 442 x 42	4 págs. de papel de yute con deshielos y auras de chupones de hielo.	Aragonitos coraloides, raíces y estalactita en parafina.	A18
860	Polen y meteoritos	10.2.2003	125 x 233 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de grabado con gofrado de semillas.	Polen de abeja, con seis meteoritos de las Montañas de Sikhote-Aline, Siberia.	A18
861	Refugios en sepiolita	20.2.2003	210 x 298 x 52	4 págs. de papel verjurado y papel de grabado con gofrado de frutos y hiedra.	Rama de enebro del Valle de Alcudia, semillas de hidra, sepiolita de Madrid, silvina de Barcelona y paligorskita de Segovia, semillas de cactus y pergamino.	A18
862	Abedules y lava islandesa	6.7.2003	200 x 290 x 44	6 págs. de papel verjurado y papel de croquis con estampaciones digitales.	Semillas y cortezas de abedul de Europa ( <i>Betula pendula</i> ), lava islandesa, piel de mulato de México, graptolitos de Cáceres y arena voladora del Jable, Lanzarote.	A18
863	Ensayos con bambúes-Hortaleza	4.3.2003	302 x 420 x 32	4 págs. de papel verjurado y papel de fibra de gampi y hebras de abacá.	Bambúes chinos del barrio de Hortaleza, Madrid y tubos de ensayo con semillas de hortalizas sobre fondo de laurel.	
864	Hibridación	3.2003	165 x 250 x 30	8 págs. de papel reciclado y papel de abacá amarillo con disoluciones de lejía.	Azufre, alga, semillas de pepino y calcita verde de México.	A18
865	Cebolla cobre nativo	24.3.2003	165 x 250 x 30	6 págs. de papel de fibra de kozo y papel de lino con huellas de cebollas moradas.	Piel de cebollas, cobre nativo de Michigan y tubo de ensayo con semillas de cebolla morada de Amposta, cebolla de Valencia y dichondria.	
866	Musgo y temple	25.3.2003	147 x 200 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de algodón hecho a mano por mí con relieve vegetal y líneas de fuego.	Tres placas de ágata musgosa de la India, líquenes y musgos en parafina.	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
867	Raíces de biotita	4.4.2003	85 x 160 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de corcho con raspaduras.	Biotitas de El Cabril, raíces, parafina y grafito.	A18
868	Eco luminoso	7.4.2003	107 x 212 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel gampi con tiras de abacá fluorescentes.	Fluorita de El Tule, México, semilla de ahuehuete, semillas de la Selva Lacandona, fibras de pita luminiscentes y mica verde ( <i>Fucshita</i> ), Brasil.	A18
869	Espejismos	12.4.2003	84 x 149 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel de lino con disoluciones de lejía.	Tres láminas de moscovita de El Cabril y espinas solitarias de citrus sobre sepiolita.	A18
870	Espejismos II	14.4.2003	65 x 165 x 33	4 págs. de papel de lino con disoluciones de lejía.	Láminas de moscovita de Brasil, flogopita de Madagascar, ramas de muérdago, secuoya y tamarix, semilla de hiedra y raíz sobre fondo de sepiolita.	
871	Pastor de encinas	24.4.2003	200 x 290 x 42	8 págs. de papel verjurado, papel pergamino y papel de croquis con líneas de fuego y estampaciones fotográficas de cicatrizaciones de podas.	Podas de ramas de encinas con abultamientos, plumón y brotes de encinas jóvenes de La Ardoza, Valle de Alcudia y mineral sobre parafina.	
872	La encina malaquita	25.4.2003	200 x 290 x 42	6 págs. de papel verjurado y papel de croquis con estampaciones fotográficas.	Ramas, amentos, corteza y pizarra de la encina de las mil ovejas en Brazatortas, Almodóvar del Campo, Valle de Alcudia, malaquitas del Zaire y parafina.	
873	Tormenta de arces sobre alabastro	8.5.2003	214 x 305 x 42	4 págs. de papel verjurado y papel de pochote con dibujos y líneas de fuego.	Alabastro de Jadraque, Guadalajara, semillas voladoras de arce, parafina y grafito.	A18
874	Líquenes geográficos atravesados por buitres	12.5.2003	214 x 305 x 42	4 págs. de papel verjurado y papel velin con aguafuerte de mapa topográfico iluminado.	Laja de pizarra con líquenes geográficos de La Ardoza, Valle de Alcudia, plumas de buitre común, flores de musgo, parafina y grafito.	A18
875	In vitro	20.5.2003	84 x 152 x 32	6 págs. de papel velin con gofrados, savia de semillas y ondas de alcachofa.	Funda de semilla con mineral sobre un fondo de calcantita de Rio Tinto, Huelva.	
876	Archipiélago de líquenes	26.5.2003	300 x 420 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel reciclado con contactos de agua.	Costras de líquenes del Valle de Alcudia, escorias de hierro, parafina y grafito.	A18
877	Paisaje cúbico	10.6.2003	92 x 230 x 32	4 págs. de papel verjurado y de corcho con auras de semillas blancas de amapola.	Limonitas pseudomórficas de piritas de Málaga y semillas de amapola.	A18
878	Azabache y piritas	12.6.2003	160 x 160 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel de croquis con estampación fotográfica.	Azabache de Villaviciosa, Asturias, piritas californianas y semillas de lino sobre carborundum.	A18
879	Rayo fósil en el Malpais de la Corona	13.7.2003	207 x 243 x 44	4 págs. de papel verjurado, de lino y de pochote con auras y líneas de fuego.	Fulgurita de los desiertos de Egipto, escorias de hierro, estafilito, fragmento lítico de restos de	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
					algas calcáreas, lapilli antiguo, erizo de Lanzarote y lino.	A18
880	Laberinto de estafilotos	8.7.2003	155 x 230 x 32	6 págs. de papel verjurado, papel de kozo y papel de croquis con estampaciones fotográficas del interior de la cueva de los Naturalistas.	Estafilotos de lava de la cueva de los Naturalistas sobre fondo de arenas calcáreas y lapilli de Lanzarote.	
881	En la cueva de los Naturalistas	9.7.2003	102 x 162 x 32	4 págs. de papel verjurado y papel de croquis con fotografías del interior de la cueva de los Naturalistas.	Estafilotos de lava de la cueva de los Naturalistas (tubo lávico del s. XVIII), cenizas negras, olivino y cantos de lapilli rodado. Lanzarote.	
882	Stereocaulon Vesuvianum. Nieva líquenes	14.7.2003	77 x 290 x 32	4 págs. de papel verjurado y papel de fibra de kozo con puntos de fuego.	Líquenes ( <i>Stereocaulon Vesuvianum</i> ) recogidos hacia el Volcán del Cuervo, Lanzarote, sobre parafina.	A18
883	Aulagas	17.7.2003	300 x 420 x 52	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con aurografía de mi mano derecha y semillas.	Aulagas secas, conchas de gasterópodos, cenizas negras y olivino, lana de cactus de Lanzarote y semillas de lino.	A18
884	Episodio dunar	18.7.2003	296 x 417 x 42	2 págs. de papel reciclado con contactos de agua y 2 págs. de papel japonés con incrustaciones de madera con impresión.	Fósiles de nidos de himenópteros del género <i>Antophora</i> , arena blanca y pelos de cactus de Lanzarote.	A18
885	Campo de bombas volcánicas	21.7.2003	300 x 420 x 32	4 págs. de papel verjurado y papel Arches con pintura metálica.	Nódulos de manganeso del volcán de Guanapay, Lanzarote, ceniza roja y semillas volantes.	A18
886	Plantas de vidrio voladoras	30.7.2003	400 x 600 x 63	4 págs. de papel verjurado y papel de algodón con grafías de agua y fuego.	Escarchosa ( <i>Mesembryanthemum crystallinum</i> ), tres plumas de paloma unidas por una laja de biotita, cenizas negra y olivino.	A18
887	Comunicación entre nidos fósiles de himenópteros	14.8.2003	65 x 315 x 30	4 págs. de papel de kozo con incrustaciones de maderas y papel vegetal reflectante con fotografía y puntos de fuego.	Dos nidos fósiles de himenóptero comunicados con tubo de ensayo con diferentes arenas volcánicas y pelos de cactus de Lanzarote.	
888	Alineación de nódulos	22.8.2003	60 x 200 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de algodón pintado.	Siete nódulos de manganeso sobre tierras rojas de Lanzarote.	
889	Litofonía	28.8.2003	300 x 300 x 50	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal reflectante con estampación digital de litófono.	Fonolitas de los llanos de Guatiza, Lanzarote, cenizas rojas, espejo y estibina (antimonita) de la región de Maramures, Rumanía.	A18
890	Transfaras	12.9.2003	300 x 300 x 32	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal reflectante con impresión fotográfica de mineral (calcita).	Mica de los Cárpatos entre la montaña Nagoru y el Moldoveanu y semillas voladoras de cardosde un bosque de hayas cerca de Sighisoara, Rumanía.	
891	El suelo carpático	19.9.2003	200 x 290 x 32	6 págs. de papel verjurado y papel	Cáscaras de nuez de Shigisoara, estibina,	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				vegetal con impresiones fotográficas.	micas, liquen y cortezas de los bosques de robles de Vad, semilla rara de Bucarest, rama y serrín de abeto y haya de las Fagaras. Rumania.	
892	Lavas lancerottensis	27.9.2003	400 x 600 x 63	6 págs. de papel verjurado y papel reciclado con esmalte y quemaduras.	Muestras de diferentes tipos de lava de la isla de Lanzarote sobre arena volcánica.	A18
893	El ojo vulcanizado	30.9.2003	300 x 400 x 40	4 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano con fibras de bambú, con estampación fotográfica.	Ágata gris y líquenes: <i>Xantoria</i> , <i>Rochella canariensis</i> (orchilla) y <i>Ramalina</i> de Lanzarote.	A18
894	Minas de sal en Praid	19.10.2003	200 x 290 x 42	6 págs de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones fotográficas de interior de la mina.	Sal de roca de Praid, cristalización de yeso de Baia-Mare, Rumanía y gota de petróleo, chapopote de Galicia en parafina.	
895	Lago Ness imaginario	21.10.2003	86 x 150 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal reflectante con impresión fotográfica y líneas de fuego.	Cantos rodados de Fort Augustus junto al castillo de Urkhart, Escocia, mica dendrítica plegada de Brasil, parafina y chapopote de Galicia.	
896	Nieve futura	28.10.2003	200 x 290 x 28	6 págs. de papel verjurado, papel vegetal y papel reciclado con impresiones digitales y auras de lapilli.	Sal de las salinas de Guatiza y lapilli de Lanzarote.	
897	Circulación rudraksha	6.11.2003	79 x 290 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de pochote, México con huellas de semillas entintadas.	Semillas esféricas de mestanza y semilla de árbol rudraksha del norte de la India.	
898	Koelreuteria paniculata	29.11.2003	200 x 290 x 38	4 págs. de papel verjurado y papel de fibra de kozo con estampaciones fotográficas.	Cápsulas trigonas (celdas) y semillas de jabonero de la China o árbol de la lluvia dorada, en parafina.	
899	Seis hojas de arce canadiense	4.1.2004	200 x 290 x 26	4 págs. de papel de fibra de kozo con estampaciones fotográficas.	Seis hojas de arce y tinta china del jardín japonés de Montreal, Canadá, en parafina.	
900	Vancouver	5.1.2004	200 x 290 x 30	6 págs. de papel verjurado y papel de fibra de kozo con impresiones fotográficas.	Musgos y cortezas de Abeto de Douglas ( <i>Pseudotsuga menziesii</i> ) de Stanley Park, Canadá, ágatas musgosas de Brasil y parafina.	
901	Cistus-cistus	19.1.2004	93 x 238 x 27	4 págs. de papel verjurado y papel de algodón con gofrado de plantas y resina de jara.	Frutos secos de jara ( <i>Cistus laniferus</i> ) del Monte del Pardo y cera.	
902	Enjambre de espinas	28.1.2004	300 x 420 x 73	4 págs. de papel verjurado y papel de grabado con aguafuerte y gofrado de ramas.	Púas de acacia de tres espinas ( <i>Gleditsia triacanthus</i> ), Madrid, sobre lava y olivino de Lanzarote.	A20
903	Paisaje sinensis	2.2.2004	66 x 316 x 30	4 págs. de papel de pochote, México, con estampación fotográfica.	Diez frutos musiformes de ciruelo de China ( <i>Lichi sinensis</i> ), parafina y grafito.	
904	Agallas tintóreas de Cotinus coggygria	16.2.2004	60 x 200 x 25	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación fotográfica.	Agallas de árbol de las pelucas, fustete ( <i>Cotinus coggygria</i> ) de Madrid y cera.	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
905	Búho entre Sierra de Cazorla y Sierra Morena	20.2.2004	200 x 287 x 50	4 págs. de papel verjurado y papel de fibra de kozo amarilla con frotaciones sobre pizarras y perforaciones.	Dos pizarras de La Ardosa, Valle de Alcudia, plumas de búho real en el nacimiento del río Guadalquivir, Cañada de las Fuentes, Sierra de Cazorla, Jaén, piedra horadada de Almería sobre fondo de sílice gris.	
906	Naranja de los Osajes	24.2.2004	60 x 200 x 25	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación fotográfica del tronco del árbol distorsionado.	Corteza del Naranja de los Osajes ( <i>Maclura pomifera</i> ) del Jardín Botánico de Madrid y cabeza de víbora de Cercedilla en cera.	
907	Piel Pedriza	17.3.2004	300 x 420 x 50	4 págs. de papel verjurado y papel de fibra de kozo con frotaciones sobre rocas de La Pedriza.	Amalgama de cortezas de ciprés de Arizona ( <i>Cupressus arizonica</i> ), sílice y esparto.	A21
908	Semilla mestiza	26.3.2004	90 x 135 x 32	4 págs. de papel hecho a mano y papel vegetal con auras de semillas.	Dos semillas de tomates marinos de la Selva Lacandona, México, ópalo menilítico de Agramón, Albacete, esparto y fondo de sílice.	
909	Driadas	29.3.2004	170 x 290 x 30	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal milimetrado con estampaciones fotográficas.	Raíces de pino piñonero caído en el jardín de El Capricho, Madrid, y cinco gotas de ámbar de Lituania.	A22
910	Metamorfosis en Tampico	29.3.2004	170 x 290 x 30	4 págs. de papel hecho a mano y papel vegetal con auras de semillas.	Semilla fósil de araucaria (del Jurásico), Patagonia, Argentina, semilla de Tamarindo, Tampico, medio esqueleto de encope, de la playa de Cabo Rojo, Veracruz, México, semillas de sésamo de Vietnam, huevo de gorrión y cañón de pluma del Valle de Alcudia, fibra de coco sobre fondo de grafito.	
911	En las pozas de Xilitla	15.4.2004	135 x 215 x 27	4 págs. de papel verjurado y papel de fibra de kozo con estampación fotográfica.	Cápsulas y semillas desconocidas del jardín de Edward James en Xilitla, Sierra Madre Oriental, San Luis Potosí, México sobre algodón.	
912	Manglar	23.4.2004	300 x 300 x 60	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	Raíces de Mangle del Carpintero en Tampico, México, petróleo de Bolivia y parafina de la República Checa.	
913	Uvas de Cabo Rojo	29.4.2004	300 x 420 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de algodón con contactos de agua.	Hojas de uvas de Cabo Rojo en Tampico, México, perforadas con fuego, arena roja y parafina.	
914	El gran acebuche	12.5.2004	300 x 420 x 50	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	Ramas de acebuches ramoneadas por cabras de La Ardosa, Valle de Alcudia, hongos y parafina.	
915	La invisible hermandad	21.5.2004	200 x 290 x 30	4 págs. de papel lokta de Nepal aceitado con manchas de petróleo, tintura de yodo y dibujos.	Diez raíces de cardos ( <i>Silibium marianum</i> ), avispero, escorias de hierro y petróleo de Irak sobre parafina.	



Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
916	Picón de encinas	26.5.2004	295 x 415 x 30	4 págs. de papel verjurado y papelpochote mexicano hecho a mano con quemaduras.	Picón (encina carbonizada) del Valle de Alcutia sobre parafina.	B35 * A22
917	En las lagunas de Ruidera	3.6.2004	200 x 290 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de croquis con estampación fotográfica coloreada.	Carrizo, espadaña, juncos de agua y pluma de pato de las lagunas de Ruidera sobre fondo de calcantita de Huelva.	
918	Chuveje	21.6.2004	200 x 290 x 30	6 págs. de papel verjurado, papel de fibra de kozo y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	Bellotas de roble, helecho de junto a la Cascadade Chuveje, líquenes, xilópalo y copal de San Joaquín, Querétaro, México y parafina.	
919	Danza de los huesos de fraile	28.6.2004	200 x 290 x 50	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones digitales.	Semillas de ayoyote ( <i>Thevetia thevetioides</i> ) de Querétaro, galena y grafito de Oaxaca, México.	A20
920	Semillas de árbol del tule junto a la cueva de Montesinos	6.7.2004	115 x 185 x 32	6 págs. de papel verjurado, papel de fibra de kozo y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	17 semillas del árbol de Tule, ahuehuetes ( <i>Taxodium mucronatum</i> ), Tequisquiapán, México, tierra y piedras de la Cueva de Montesinos en Albacete y plumas de pájaros.	
921	Mesquite, el árbol fundador de Tequisquiapán	6.7.2004	126 x 290 x 27	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación fotográfica.	Vainas longitudinales de semillas del interior del árbol del mezquite ( <i>Prosopis glandulosa</i> ) de México y mica verde de Brasil.	A22
922	Encina celestial Artziniega	15.7.2004	280 x 285 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de madera con estampaciones digitales y quemaduras.	Hojas troqueladas con fuego de la encina de Artziniega, Álava y lajas de mica sobre parafina.	A20
923	Hayas de Alkiza	19.7.2004	120 x 250 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de algodón con estampación fotográfica.	Verrugas de haya de Alkiza, Vitoria, esperma de ballena y parafina.	A22
924	Árbol de Gernika	20.7.2004	165 x 230 x 32	6 págs. de papel vegetal rojo y papel pizarra quemado.	Cinco ramas tronchadas por el viento del roble de Gernika, cera y carburo de silicio.	A22
925	Calcinación de La Barranca del Infierno	21.7.2004	130 x 180 x 34	4 págs. de papel verjurado y papel de lino blanco con frotaciones y hebras de esparto teñidas.	Bolas de cal de la montaña de Pamukale, Turquía, y fragmento de pino quemado en La Barranca.	A21
926	Espejismo bajo la Peña Bernal	1.9.2004	300 x 300 x 55	4 págs. de papel verjurado y papel de esparto hecho a mano en Cuenca con huellas de flor de peña en tinta china.	Espina de acacia en forma de cruz del convento de Santa Cruz, Querétaro, estropajo vegetal, Tampico, doradilla de Tequisquiapán, roca de la Peña Bernal, Querétaro y placa de mica gigante sobre fondo de arena de playa de Miramar, Madero, México.	A20
927	Pinar de Amores (Pinal de Amoles)	3.9.2004	300 x 420 x 30	6 págs. de papel verjurado, papel vegetal con estampación digital y papel de fibras con líneas de fuego.	Muérdago, piña, hojas de pino y plumas de Pinal de Amoles, Sierra Gorda, Querétaro, México.	B35
928	La bufadora	28.9.2004	200 x 285 x 50	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación fotográfica a	Placas arrancadas a las rocas del litoral del océano Pacífico, Tequesquite, tierra de la falla	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				color.	de San Andrés cerca del pueblo Salsipuedes, roca volcánica junto al geiser marino de La Bufadora, Ensenada, rama de pino salado del ejido Durango, desierto de Mexicali, Baja California, México.	
929	La rumorosa	8.10.2004	200 x 285 x 50	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación fotográfica y frotaciones.	Esqueletos de cactus secos de la Rumorosa, piedras graníticas y arena del desierto de Mexicali, Tijuana, México.	
930	Staropolskie - Barondillo	9.10.2004	200 x 285 x 30	6 págs. de papel verjurado, papel vegetal con estampación digital y papel de Nepal rojo con frotaciones, auras y troquelados.	Cortezas de tejo y arena gris ceniza devorada por los topes de la Reserva Cisy Staropolskie, Tuchola, Polonia, corteza de los tejos milenarios del Arroyo de Barondillo, Rascafría.	B35
931	Ambar Gdansk	13.10.2004	200 x 285 x 35	4 págs. de papel verjurado aceitado con quemaduras de resina.	Fragmentos de ámbar de playas fósiles de 800 años de antigüedad en la base del río Vístula, Polonia y espejuelos.	
932	Bialowieza Zubrów	15.10.2004	200 x 285 x 53	4 págs. de papel verjurado y papel madera con auras.	Pelos de bisonte y hongos del Parque Natural de Bialowieza, Polonia y cera de abeja.	
933	Semillas reales	16.10.2004	90 x 215 x 27	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal naranja con dibujos.	Vainas y semillas del Parque Real de Bialowieza, Polonia y cera de abeja.	
934	Hel	21.10.2004	120 x 260 x 40	4 págs. de papel verjurado y papel de esparto con huellas de esponja marina en tinta.	Lignito y arena de la playa de la Península de Hel, Polonia. Carbón gema del Tibet, azabache del periodo carbonífero, Asturias. Esponja marina entintada.	
935	Wieliczka sal	25.10.2004	200 x 285 x 25	6 págs. de papel de fibra con estampaciones digitales y papel de kozo con disoluciones de sal.	Cristales de sal de la mina de Wieliczka, Cracovia, Polonia.	B35
936	Ginkgo Varsovia	27.10.2004	120 x 235 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano, México, con frotaciones de hojas.	Cortezas de <i>Ginkgo biloba</i> del Jardín Botánico de Varsovia y sal de roca de Wieliczka, Cracovia, Polonia.	
937	Raíces tatrycas	3.11.2004	200 x 285 x 52	4 págs. de papel verjurado y papel impregnado de tierra con rasguños.	Raíces de abetos del Parque Nacional de los Tatras entre Zakopane y Bukowina Tatrzańska, mineral y tierra de Polonia.	
938	Los robles reales	28.11.2004	300 x 420 x 65	4 págs. de papel verjurado y papel de Nepal hecho con fibras de morera, cubierto de serrín de cortezas de pino, con frotaciones al óleo sobre cortezas de robles y quemaduras.	Cortezas de 450 años de antigüedad de la senda de los Robles Reales en Bialowieza, Polonia, serrín de cortezas y bellota.	A22
939	Camino a Bialowieza	11.11.2004	200 x 285 x 44	6 págs. de papel verjurado, papel de pochote de México, con dibujos y auras	Muérdago y corteza de abedul, Bialowieza, Polonia.	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				de muérdago y papel de croquis con estampación fotográfica troquelada.		
940	Zubrówka	14.11.2004	300 x 300 x 30	4 págs. de papel verjurado, papel de pochote de México, con auras y huellas de hebras.	Hierba del bizonte ( <i>Hierochloe odorata</i> ) de Bialowieza y semillas de Torum, Polonia.	
941	Campo de algodón en Mexicali	16.12.2004	300 x 420 x 50	6 págs. de papel verjurado, papel de fibra de kozo y con huellas de cápsulas de algodón entintadas.	Cápsulas de fibra de algodón ( <i>Gossypiumhirsutum</i> ) del desierto de Mexicali, Tijuana, México y tinta china.	
942	Los acebos del refugio Peñalara	21.12.2004	166 x 194 x 30	6 págs. de papel verjurado, papel de lino y papel vegetal milimetrado con dibujos en grafito y quemaduras con brasas de encina.	Semillas y hojas de acebo ( <i>Ilex aquifolium</i> ) del Valle de la Fuenfría troqueladas con letras de fuego en parafina.	A21
943	Estación Calocedrus	23.12.2004	200 x 285 x 30	4 págs. de papel verjurado, papel de croquis con estampación digital solarizada.	128 conos de cedro blanco de California ( <i>Calocedrus decurrens</i> ), Cercedilla, sobre carburo de silicio.	A21
944	Pino negral de los Juanelos	26.12.2004	200 x 280 x 40	4 págs. de papel verjurado, papel de croquis con estampación digital solarizada y líneas de fuego.	6 piñas de pino negral del Valle de los Caídos, El Escorial, roídas por ardillas sobre polvo de corteza de pino.	
945	Monte Flora	14.1.2005	95 x 195 x 27	6 págs. de papel verjurado, papel de fibra de kozo con aguadas de tinta china diluida en sal.	Pizarras con petrificaciones vegetales de flora jurásica de Bahía Esperanza, Península Antártica, sal de la isla de Lanzarote y lámina de mica con pliegues.	
946	El sabinar de Hornuez	20.1.2005	105 x 305 x 32	4 págs. de papel verjurado, papel de lino con aurografías.	Maderas y semillas roídas del interior de la sabina albar ( <i>Juniperus thurifera</i> ) de 700 años de Moral de Hornuez, Segovia y cera.	
947	Semillas de algodón y escafópodos	7.2.2005	185 x 285 x 45	6 págs. de papel verjurado y papel de algodón con impresiones fotográficas de campos de algodón en Mexicali.	Semillas de algodón de Sevilla y escafópodos fósiles del plioceno, Huelva.	
948	Pino vigía	8.2.2005	200 x 285 x 55	4 págs. de papel verjurado y papiro egipcio con estampación digital y lápiz litográfico.	Fragmentos del pino del Puerto de la Fuenfría sobre obsidiana.	A21
949	Cristal de los desiertos	15.2.2005	200 x 285 x 45	4 págs. de papel verjurado y papel de pochote con arena y perforaciones de fuego.	Meteorito cristalizado caído en noviembre de 1999 y arenas de los desiertos del oasis de Tamesza, Hammamet y Dougga en Túnez y del desierto de Asuán, Egipto.	
950	Tejos milenarios de Barondillo	14.3.2005	300 x 420 x 65	6 págs. de papel verjurado, papel vegetal y papel mexicano hecho a mano con estampaciones digitales y huellas de hojas de tejo.	Ramas de tejos de Barondillo, Valle Alto de Lozoya, Rascafría, sobre cera roja.	A21

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
951	Campo de guisantes psicoactivos	22.3.2005	205 x 285 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de lino verde con disoluciones y tinta azul.	Guisantes ( <i>Pisum sativum</i> ) y diente de tiburón fósil sobre carborundum irisado de Cuenca.	
952	El fuego vivo	27.3.2005	200 x 285 x 45	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal rojo y blanco quemado con brasas de encina.	Semillas incombustibles de <i>Magnolia obovata</i> de Bucarest sobre cenizas de lumbre de encina de La Ardosia.	
953	La inquietud que atraviesa la piel del mulato	30.3.2005	205 x 285 x 33	6 págs. de papel verjurado y papel Loktadel norte de la India aceitado con disoluciones, puntos de fuego e hilos de fibras de coco.	Palo Mulato ( <i>Bursera simaruba</i> ) de la Selva Lacandona, México con perforaciones de fuego, cera roja y fibras de coco.	
954	Cúpulas sinfónicas de encinas	4.4.2005	250 x 250 x 33	2 páginas de papel con estampaciones de cúpulas de encinas.	216 cúpulas de encinas de La Ardosia, Valle de Alcudia, arena del crematorio de Mari Karnika a orillas del Ganges, Veranesi y tierra de Jaisalmen, desierto del Thar, India.	A22
955	Nicotania rustica	11.4.2005	177 x 400 x 55	4 págs. de papel pergamino y papel de fibra de kozo con estampaciones de secciones de la planta del tabaco y quemaduras de brasas.	44 secciones de tallos de la planta de tabaco ( <i>Nicotania rustica</i> ), Fuente Vaqueros, Granada y parafina.	
956	Experiencia kárstika en Sorbas	20.4.2005	300 x 300 x 45	4 págs. de papel verjurado y papel de mica con disoluciones y tinta china.	Cristales de yeso evaporítico, karst de yesos de Sorbas, Almería, gorgonia de Filipinas y espinas de tintorera.	
957	Arquitectura arácnida (spiderweb)	9.5.2005	153 x 230 x 30	6 págs. de papel verjurado y papel de croquis con estampaciones fotográficas	Telas de araña capturadas con talos de pasto de La Ardosia, Valle de Alcudia y parafina.	
958	Piel Kew	25.5.2005	94 x 270 x 33	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal milimetrado con estampaciones fotográficas.	Híbrido de <i>Hacer griseum</i> (China central) y <i>Araucaria cunninghamii</i> (Queensland, Australia) de los jardines de Kew y tierra de Kensighton, Londres, Inglaterra.	
959	Sicilia	6.6.2005	154 x 232 x 41	6 págs. de papel verjurado, papel de fibra de kozo con esmalte y papel de croquis con impresión fotográfica.	Bola lanosa con semillas de palo borracho ( <i>Chorisia speciosa</i> ) junto al Palacio de los Normandos en Palermo, púas de espinillo ( <i>Acacia caven</i> ) y cera.	
960	Venas de hielo en el Puerto de Navacerrada	14.6.2005	300 x 420 x 40	6 págs. de papel verjurado, papel vegetal con estampación digital de los pinos del Puerto de Navacerrada y papel de pochote mexicano con auras de cortezas en esmalte blanco.	Cortezas de pinos de la primera línea del Puerto de Navacerrada y cristales de yeso de Sorbas, Almería.	A21
961	Senda Fuenfría	16.6.2005	295 x 295 x 40	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación digital.	Fragmentos de carbón vegetal obtenidos de ramas de la limpia hecha en la senda de El Carrascal, a la entrada del Valle de la Fuenfría, sobre parafina.	A21

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
962	Robinia pseudoacacia	2.7.2005	200 x 280 x 32	6 págs. de papel verjurado y papel de croquis con estampaciones fotográficas.	Dos vainas de acacia de flor blanca ( <i>Robiniapseudoacacia</i> ) del árbol original del jardín de Kew y amentos desconocidos de Kesington Garden, Londres, sobre parafina con marcas de letras en bajo relieve.	
963	Nothofagus obliqua	6.7.2005	205 x 285 x 32	4 págs. de papel verjurado y papel de lino verde con frotaciones de cortezas.	Cortezas de <i>Nothofagus dombeyi</i> originario de Chile, de los jardines de Kew, Londres, óxido de cobre y parafina.	
964	Fagus Selvatica Purpurea (Kew original)	11.7.2005	205 x 185 x 42	4 págs. de papel verjurado y papel lokta rojo aceitado con auras de hojas.	44 hayucos o cápsulas de fruto de haya roja del jardín de Kew, Londres y minerales sobre tierra púrpura.	
965	Palo de tres costilla	15.7.2005	185 x 93 x 42	4 págs. de papel de grabado con gofrados de acículas y grafito.	Palo de tres costillas ( <i>Serjania mexicana</i> ) Museo de Tepoztlán, ex - convento de La Natividad, Morelos, sobre carbón de silicio, Cuenca.	A22
966	Nascencia magnética. Semillas de Helianthus Annuus	21.7.2005	250 x 250 x 30	4 págs. de papel de lino con auras de pipas y papel vegetal púrpura con disoluciones.	Semillas de girasol ( <i>Helianthus annuus</i> ) tipo híbrido simple tratadas contra el midin, Andalucía. Arcilla de Almería.	
967	Sequoia Silos	31.7.2005	205 x 285 x 30	6 págs. de papel verjurado, papel de pergamino y papel de algodón con estampación digital.	Segmentos de ramas de la sequoia de la abadía de Silos, Burgos, sobre parafina negra.	A20
968	El roblón	31.7.2005	200 x 285 x 50	4 págs. de papel de fibra de kozo gruesa con dibujos a tinta china y óleo y papel vegetal con impresión fotográfica.	4 fragmentos de madera quemada por un rayo, líquenes y hojas del roble negro ( <i>Quercuspetraea</i> ) milenario de Estalaya, Palencia, sobre parafina.	A22
969	Zugarramurdi akelarre	19.8.2005	205 x 285 x 40	4 págs. de papel verjurado y papel de algodón con estampaciones vegetales y tinta china roja.	Tierra de la entrada a la cueva de Zugarramurdi y del interior de un roble seco, raíz de roble y corteza de castaño, roca erosionada por el río del Infierno y frutos venenosos de Campo del Diablo sobre parafina negra.	A20
970	Basajaun	10.9.2005	300 x 420 x 73	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones digitales.	Raíces, líquenes, musgos y cortezas de robles del Señorío de Bertiz, Navarra.	B35
971	Señor de Bertiz	11.9.2005	205 x 285 x 60	4 págs. de papel vegetal con impresiones fotográficas del roble caído y del roble erguido.	Hongo yesquero ( <i>Plyporus fomentarius</i> ), cortezas y serrín del hueco interior de un roble caído en el jardín secreto de Bertiz, Navarra, y corteza de gran cedro de Bertiz.	A22
972	Haritzak	19.9.2005	200 x 285 x 33	4 págs. de papel vegetal con fotos digitales del roble.	Bellotas con rabo del rebledal de Orgi, cuerno de rama de roble y tierra de la senda de la entrada al señorío de Bertiz, Navarra.	
973	Encina de las tres			6 págs. de papel vegetal con fotos	Bellotas enanas de la encina centenaria de Men-	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
	patas.	20.9.2005	140 x 205 x 33	digitales del hueco interior de la encina.	danza, cúpulas (boinas) gigantes de roble americano, en Bertiz, Navarra y óxido de cobre.	
974	Blóndós y eclipse anular	10.10.2005	140 x 205 x 35	4 págs. de papel de grabado con gofrados vegetales, lava pulverizada y anillo de fuego.	Semillas lanosas para encender lámparas de aceite de ballena en Islandia; proceden de la puerta del Ártico, Skagaheidi, lava y cartón recortado.	
975	Bioturbaciones en Sierra Madrona	10.11.2005	85 x 135 x 40	6 págs. de papel hecho a mano con hebras de helechos y papel de fibras de kozo con frotaciones.	Skolito fósil de Sierra Madrona, gota del laboratorio geominero de Tres Cantos; fondo de ofitas (roca volcánica del Triásico) Valle de Ultzama, Navarra.	
976	Acantilado en Jutlandia	15.11.2005	100 x 230 x 40	6 págs. de papel vegetal y fibra de kozo, tinta china y lápiz litográfico.	Ocho cantos de silexy fragmento de rama del acantilado de Lonstap, Mar del Norte, Dinamarca.	
977	Agallas de escaramujo profético	27.11.2005	90 x 215 x 33	4 págs. de papel de fibra de kozo amarillo y lino tintado con tisana de escaramujo.	Agallas de escaramujo ( <i>Rosa canina</i> ) y plumas de pájaro. Berzales de Lozoya. Madrid.	
978	Benim	26.11.2005	135 x 198 x 44	4 págs. de papel de algodón impregnado de arena y acuarela.	Semillas de "Badamier" o almendro tropical ( <i>Terminalia catappa</i> ) y otras desconocidas, tierra de Toffo, norte de Benim, Africa. Marfil de mamut, Siberia.	
979	El tejo secreto de Cotos	6.12.2005	200 x 285 x 42	4 págs. de papel verjurado y papel al aceite de linaza con auras de tejos.	Madera y hojas de tejo del Arroyo de las Guadarramillas, Puerto de Cotos, pluma y cera verde.	A21
980	Musgo luminosos	26.12.2005	170 x 230 x 27	4 págs. de papel de kozo y papel de lino con auras fosforescentes de musgo y grafito.	Hebras de musgo del Señorío de Bertiz, Navarra. Arcilla de Almería.	
981	La gruta Ikaburu-Urdax	24.1.2006	82 x 135 x 33	4 págs. de papel de algodón y papel de kozo rojo con estampaciones fotográficas del interior de la cueva.	Raíces de roble rojas y dos ramitas de carpe ( <i>Carpinus betulus</i> ) de San Juan Xar. Valle del Bidasoa, sobre sílice.	
982	Isla Mauricio	26.1.2006	108 x 156 x 43	4 págs. de papel de kozo y papel vegetal milimetrado con quemadura de brasa de hoguera.	Corales y arenas de la playa de Flic y Flac, debajo de Port Lis, costa oeste.	
983	Salix Galapaguera	29.1.2006	202 x 285 x 35	8 págs. de papel verjurado, papel vegetal con estampaciones digitales y papel de grabado con gofrados y huellas vegetales.	Ramas y cortezas del sauce ( <i>Salix alba</i> ) del Monasterio de El Paular, Rascafría, y piel de frutos del naranjo de los osajes ( <i>Machura pomifera aurantica</i> ) de Valdecaballeros, Badajoz.	A21
984	Pino Collado Ventoso	1.2.2006	200 x 285 x 60	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones fotográficas	Ramas y corteza de pino silvestre de Collado Ventoso, Valle de la Fuenfría, punta de cuerno	A21

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				en color.	de vaca y escamas de semilla exóticas.	
985	La sombra blanca. Casa de nieve	7.2.2006	205 x 285 x 40	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones fotográficas en color.	Ramas y cortezas de pino silvestre y piedra de las ruinas de Casa Eraso, Segovia.	
986	Lianas Baztan	22.2.2006	146 x 287 x 40	4 págs. de papel vegetal con estampaciones digitales de fotografías.	Lianas del Señorío de Bertiz sobre fondo de ofitas (rocas volcánicas del Triásico) de robledal de Orgi, Navarra.	
987	Peña del Arcipreste de Hita	3.3.2006	300 x 400 x 50	6 págs. de papel verjurado y papel de Kozo con estampación de líquenes en tinta china.	Líquenes <i>Umbilicaria hirsurtade</i> la Peña del Arcipreste de Hita, Puerto del León, sobre parafina.	A21
988	Roble del Arroyo del Hornillo	6.3.2006	300 x 400 x 50	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones digitales en color.	Cortezas de roble <i>Quercus petraea</i> del Arroyo del Hornillo, Rascafría, cabellos de MAB y parafina.	A21
989	El tirón de la raíz y nevazo	16.3.2006	203 x 290 x 63	6 págs. de papel verjurado, papel de croquis y papel de algodón con estampaciones digitales.	Raíz de retama negra ( <i>Cytisus scoparius</i> ) junto al Arroyo de la Navazuela, Valle de la Fuenfría, astilla de pino tronchada por el peso de la nieve y parafina rallada.	A21
990	Senda de pétalos para EV	17.3.2006	65 x 315 x 27	6 págs. de papel de croquis y fibra de kozo con estampaciones digitales de fotografías iluminadas con lápiz.	Pétalos de almendros ( <i>Amygdalus communis</i> ) y fragmento de madera de la Quinta de los Molinos, Madrid.	
991	Río Guadarrama	20.4.2006	200 x 285 x 40	6 págs. de papel vegetal con estampación digital y de papel de pochote mexicano impregnado de limo.	Limo y cortezas de bardaguera ( <i>Salix atrocinera</i> ) en la confluencia del Río de la Venta y el Río de las Puentes, y zarzas del regato del Puerto de Navacerrada.	A21
992	Pino Cerro Hornillo	7.4.2006	300 x 300 x 60	6 págs. de papel reciclado y papel vegetal con estampaciones digitales.	Ramas secas de pino de Cerro Hornillo, Valle de la Fuenfría, sobre arenas volcánicas.	A21 * A22
993	Transahara	10.4.2006	200 x 285 x 60	4 págs. de papel verjurado y papel de pochote mexicano impregnado con arenas de los desiertos de Túnez con auras blancas.	Púas de <i>Calletia paradoxa</i> y farolillos (cápsulas semillares) del Jardín Botánico de Madrid sobre arenas del desierto del Sahara. Túnez.	
994	Kolkwitzia amabilis	18.4.2006	205 x 285 x 30	4 págs. de papel de cebolla y papel reciclado con huellas de mis manos con arenas del desierto de Jordania.	Piel de arbusto amoroso, originario de China. Jardín Botánico de Madrid sobre arenas jordanas.	
995	Encina interior	10.5.2006	200 x 285 x 52	4 págs. de papel vitrificado y papel de kozo con parafina y frotaciones de cortezas de encina.	Cortezas de encina de La Ardosa, Valle de Alcudía, y selenita estadounidense sobre parafina.	A22
996	Claustro para <i>Psilocybe cubensis</i>	18.5.2006	200 x 285 x 42	6 págs. de papel de fibra con petróleo y carboncillo y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	Tres conos femeninos del ciprés de Silos, carbón vegetal, raíz de pino silvestre del Valle de la Fuenfría y hongo <i>Psilocybe cubensis</i> ,	A20

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
					Ámsterdam, sobre cera negra.	
997	Nidos de agallas de alcornoque	21.5.2006	200 x 285 x 60	4 págs. de papel vegetal encenizado y papel hecho a mano en México con carboncillo y cenizas de encina.	16 agallas de alcornoque (de avispa gallarita) de sierra Madrona, corteza de alcornoque, nido de pared de vencejo común ( <i>Apus apus</i> ) de Los Molinos, esfera de sílice sobre cenizas de encinas de La Ardosa.	
998	Lo que sienten los plátanos del Paseo del Prado	22.5.2006	140 x 205 x 32	6 págs. de papel verjurado, papel de pochote y papel de fibras vegetales con trazos de grafito y tinta china.	Escama de corteza contaminada de uno de los plátanos del Paseo del Prado, Madrid, y vainas papiriformes o caliptras sobre cera gris.	A22
999	Semillas silensis	6.6.2006	150 x 230 x 33	6 págs. de papel verjurado, papel de pochote decolorado y papel de fibra de morera con tinta china y grafito.	Víbora de Mestanza, arenisca de los pinares de Quintanar de la Sierra, semillas del ciprés de Silos y piedra caliza y semillas lanosas de chopo del huerto de la abadía; y gálbulos de sabelga de La Yecla.	A20
1000	Trombosis	23.6.2006	200 x 285 x 60	10 págs. de papel vegetal con estampaciones fotográficas y decoloraciones.	Nudo de roble antiguo del Quintanar de la Sierra, junto a la necrópolis de Cuyacabras, Burgos, señal de la trombosis que sufrió posteriormente en el brazo derecho, cera roja y sangre.	A22
1001	Cardos ultravioleta	25.6.2006	205 x 285 x 44	6 págs. de papel verjurado, papel de grabado con gofrados y extractos vegetales y papel de lino parafinado y tinta china violeta.	Cardos violetas de Las Tuerces y dos piedras de la entrada a la ermita rupestre San Pelayo, Palencia. Cabezuelas de <i>Carduus crispus</i> y semillas lanosas de chopos junto al río tras el muro de la Abadía de Silos, Burgos. En 2009 fue transformado con incorporación de conchas de nácar ( <i>Placuna ephium</i> ), Polinesia.	G1001
1002	Claustro, nido de urracas	2.7.2006	75 x 195 x 32	8 págs. de papel verjurado, papel pizarra decolorado con gráficos y papel vegetal con estampación fotográfica en color.	Piña, escamas y semilla de abeto español ( <i>Abies pinsapo</i> ) del claustro nuevo de San Pedro de Arlanza, Burgos. Plumitas de Pica inmaduro del Pinar del Rey, Madrid.	
1003	Eremitorio - ayahuasca	11.7.2006	200 x 285 x 63	6 págs. de papel verjurado, papel de algodón impregnado con tierras, lodos y grafismos de tinta china, papel vegetal con salpicaduras de tinta china con ramas de retama.	Rama de pino en ángulo recto de Cueva Andrés y trozo de nogal milenario del Campo del Moro, frente a San Pedro de Aranza, Burgos, sobre hojas de ayahuasca ( <i>Banisteriopsis caapi</i> ) cera humana y parafina.	
1004	El capricho y León. Ciclamor	13.8.2006	135 x 200 x 33	6 págs. de papel de pochote embadurnado con arcilla verde y grafito.	Vainas y semillas de ciclamor ( <i>Cercis siliquastrum</i> ) de alrededor del MUSAC, León y del Jardín del Capricho, Madrid. Lana merina de León y plumón.	



Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
1005	El serval merino	3.9.2006	155 x 230 x 33	4 págs. de papel pergamino con pulsaciones dendríticas de arcilla verde.	Pomos de Serval de los cazadores ( <i>Sorbus aucuparia</i> ) Saliencia, tira de madera para hacer cestos de Belmonte de Miranda, Asturias y lana de ovejas merinas de León.	
1006	La castaña, Selviella	12.9.2006	200 x 285 x 50	8 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	Bolas de musgo, fragmentos de maderay serrín de los castaños ( <i>Castanea sativa</i> ) de Riera y Selviella, Asturias.	A22
1007	Centaurus saliencia	13.9.2006	205 x 290 x 32	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	Semillas desconocidas y vilanos de cardo junto a los lagos de Saliencia, Asturias, cera y grafito.	
1008	El teixu de Santa Coloma	14.9.2006	220 x 220 x 50	4 págs. de papel reciclado y papel vegetal con estampación fotográfica.	Pizarras del tejado de la iglesia de Santa Coloma y piel de tejo milenario, el árbol más antiguo de Asturias.	
1009	Presencia extraña en serrano azafrán tóxico	11.10.2006	111 x 210 x 30	4 págs. de papel de cáñamo y papel acuarela con explosiones de frutos y tinta violeta.	Flores de <i>Colchicum gadarramicum</i> , Valle de la Fuenfría, pluma de abubilla ( <i>Upupa epops</i> ), alas de saltamontes y cera negra. El 18.2.2009 se incorporó círculo de nácar, de Polinesia y azafrán de Toledo.	
1010	Nube de avispas	12.10.2006	189 x 287 x 40	4 págs. de papel hecho a mano y papel reciclado con estampaciones fotográficas.	Avispero y avispas ( <i>Polistes gallicus</i> ) de La Ardosa, Valle de Alcudia, raíces de patatas y cera virgen.	
1011	Archangelica sex	3.11.2006	300 x 300 x 40	4 págs. de papel hecho a mano con huellas de tinta china y orificios de fuego.	Raíz y secciones de tallos de la planta <i>Angelicaarchangelica</i> , Cercedilla, semilla incógnita y parafina.	
1012	Danza umbelífera	5.11.2006	200 x 286 x 42	6 págs. de papel de fibra kozo fino, papel vegetal y papel de croquis con estampación fotográfica.	Radio de umbela y umbélulas de <i>Angelica archangelica</i> , Valle de la Fuenfría y cenizas de encinas del Valle de Alcudia.	
1013	Sombras absorbentes del majuelo	13.11.2006	77 x 290 x 28	6 págs. de papel Lokta y papel de grabado con gofrados y disoluciones de tinta.	Arenas del desierto de Jordania, puntas de flecha de jaspe y obsidiana, México, frutos de majuelo ( <i>Crataegus oxyacantha</i> ), Valle de la Fuenfría y lava volcánica de Lanzarote.	
1014	Pinos y susurros	15.11.2006	73 x 190 x 28	4 págs. de papel de pochote y papel de grabado con gofrados y tinta.	Tres piñones germinando tras la caída por el viento de un pino negral en Pinar del Rey, Madrid, sobre cera.	A22
1015	Ajna agave	29.11.2006	400 x 600 x 60	4 págs. de papel verjurado y papel papiro con trazos de lápiz de óleo y quemadura.	Pétalos secos de agave de Bahía Dorada, Estepona, sobre un lecho de tierra almeriense y parafina.	
1016	Encina ártica	30.11.2006	300 x 420 x 60	4 págs. de papel hecho a mano de Thailandia y papel cristal con quemaduras y esmalte.	Dos trozos de una encina caída del Valle de Alcudia, La Ardosa, resina, serrín y parafina.	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
1017	Saga de los bejines	12.12.2006	295 x 295 x 40	4 págs. de papel verjurado y papel de fibras de coco y tinta china.	Bejin negruzco ( <i>Bovista nigrescens</i> ), esporada marrón, tubérculos desenterrados por un jabalí, La Ardosa y semillas de palmera, Miami, sobre cera.	
1018	Laurus bindu	14.1.2007	11 x 210 x 33	6 págs. de papel de grabado enterrados y metidos entre la leña de encina hacinada por mí, La Ardosa.	Lana de cordero no nacido, La Ardosa, frutos de laurel, Jardín del Capricho, Madrid, y rana disecada.	
1019	La nieve emplumada	22.1.2007	130 x 225 x 33	4 págs. de papel japonés y papel al aceite de linaza con llama y huellas de plumas.	Tres plumas de perdiz macho con máculas, de una cacería real en la encomienda de Mudela, Ciudad Real, escamas de pino silvestre decoloradas y sal Maldon sobre sílice.	
1020	Vida de hierba	26.1.2007	400 x 600 x 65	8 págs. de papel vegetal y papel cristal con huellas de hierba.	Hierba de pelo y cruz de hiedra con nido caído de un tilo ( <i>Tilia tomentosa</i> ) Selviella, Asturias.	
1021	Acacia efervescente	31.1.2007	310 x 310 x 55	4 págs. de papel verjurado y papel de fibras de morera con dibujos y auras de vainas de acacia.	Legumbres indehiscentes de robinia de la miel ( <i>Gleditsia triacanthos</i> ) de calle Antonio Cavero, Madrid, hierba y parafina.	
1022	Piña chaman. Rito Gut	25.2.2007	105 x 155 x 50	6 págs. de papel vegetal y papel de algodón con estampación fotográfica (arco de entrada con ramas de pino y piñas) y quemadura.	Piña silvestre del arco de entrada al espacio sagrado, telas de colores, pluma de gallina blanca y arroz que me ofreció con la punta de su espada la chamana coreana Kim Keum del rito Gut oficiado en el matadero, Madrid.	
1023	Meditación	27.2.2007	200 x 285 x 30	4 págs. de papel verjurado y papel de grabado con gofrado de semillas.	Semillas y cáscaras de espelta ( <i>Triticum spelta</i> ) de Cataluña, semillas lanosas de <i>Aemone</i> del Jardín Botánico, Madrid sobre radiografía frontal de mi boca.	
1024	Las raíces de Linneo	28.2.2007	200 x 285 x 62	8 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones fotográficas en color.	Gálbulos y raíces del ciprés de Arizona ( <i>Cupressus arizonica</i> ) caído la madrugada del 9 de febrero por el viento en la plaza de Linneo, Madrid, hongos xilógrafos del almez seco en el Jardín Botánico de Madrid, fluorita y parafina.	A22
1025	Philae	2.4.2007	200 x 270 x 65	6 págs. de papel verjurado y papel de algodón del Cairo hecho a mano con trazos de henna de Al Dammar, Sudán.	Plantas del templo de la isla de Philae, algodón egipcio, cera negra e incienso sobre arena del desierto oriental de Aswan. Egipto.	
1026	Raíces de palmera en Medinat Habu	3.4.2007	303 x 303 x 50	4 págs. de papel verjurado y papel de pochote con trozos de henna.	Algodón egipcio de Esana, arena del desierto nubio, henna del Sudán y semillas de lechuga egipcia.	A22
1027	Árbol interior Saqqara	4.4.2007	102 x 102 x 28	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación fotográfica.	Tres astillas de una viga de madera que sobresalía desde el interior de la cara oeste de la pirámide escalonada de Saqqara, sobre	A22

Libro n°	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
					algodón y arena de Egipto.	
1028	El árbol del incienso de Hatshepsut	4.4.2007	102 x 102 x 28	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación fotográfica.	Dos astillas del tocón de un árbol del incienso ( <i>Boswellia sacra</i> ) que la reina Hatshepsut hizo plantar a la entrada del templo de Deir el Bahari, Luxor, en el año 1450 aC., y astilla de una doble "puerta falsa" de un jefe de escribas, Museo del Louvre, sobre algodón y arena de Egipto.	A22
1029	Emanación Djoser	5.4.2007	105 x 160 x 50	8 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampación fotográfica.	Piedra arenisca de la pirámide escalonada de Djoser y arena de Saqqara. Incienso del Yemen.	
1030	La casa de la vida	9.4.2007	200 x 270 x 55	6 págs. de papel verjurado y papel hecho a mano en el Cairo, con trazos e impronta dehenna.	Fragmentos de adobe de la casa de los sacerdotes-escriba en Medinat Habu, ladrillos de adobe de la casa de la vida del templo de Edfu, piedras calizas de las pirámides de Keops y Saqqara, algodón y cera sobre arena de adobe, Egipto.	
1031	Las raíces del cáñamo	22.4.2007	400 x 600 x 55	4 págs. de papel verjurado con aspersiones de tinta china.	Raíces de <i>Cannabis sativa</i> , cuerno de pino silvestre y cera negra.	
1032	Juramento	26.4.2007	400 x 600 x 45	6 págs. de papel verjurado y papel de fibra de kozo con auras de hojas arrugadas de marihuana.	Gajos de hojas y tallos de <i>Cannabis</i> en parafina.	
1033	Juncos del Nilo	27.4.2007	300 x 400 x 40	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	Juncos de la crecida nilótica a su paso por la isla de Elefantina, Aswan sobre té misterioso (ayahuasca) y parafina.	
1034	Polen de encina	9.5.2007	55 x 400 x 25	4 págs. de papel de grabado con gofrado de cápsulas de polen y papel vegetal con estampación de secuencia fotográfica.	Polen de encinas recogido con luna llena en La Ardosa, Valle de Alcudia.	
1035	Sicomoro Sejemet	9.5.2007	190 x 290 x 35	6 págs. de papel verjurado y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	Higos y ramas de sicomoro ( <i>Ficus sycomorus</i> ) del templo de karnak, henna, cera y arena del desierto egipcio.	A22
1036	El cogollón	28.5.2007	200 x 285 x 40	4 págs. de papel verjurado y papel de grabado velin con gofrados de hojas y tallos de marihuana.	Cogollo de híbrido de <i>Cannabis sativa indica</i> y resina de Pino.	
1037	Glicinas Alhambra	31.5.2007	300 x 420 x 40	6 págs. de papel Antemoro hecho a partir de corteza del árbol Havoha, en sudeste de Madagascar con auras y papel de grabado con gofrados de glicinas.	Vainas, semillas y zarzillos de glicina ( <i>Wisteria floribunda</i> ) de la Alhambra e del Carmen de la Alcubilla del Caracol, Granada, en cera.	
1038	Raíces expandidas	6.6.2007	300 x 400 x 30	6 págs. de papel verjurado y de papel	16 raíces de helecho macho ( <i>Dryopteris filix-</i>	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
	de helechos macho			de grabado con relieves de raíces de helechos.	mas) y hojas en resina de pino, Valle de la Fuenfría.	
1039	Soma	12.6.2007	300 x 420 x 55	6 págs. de papel verjurado y papel de grabado velin con relieves de plantas de marihuana.	Tres plantas de <i>Cannabis sativa indica</i> sobre parafina y resina de pino.	
1040	Phoenix björk	17.7.2007	300 x 400 x 35	6 págs. de papel verjurado y papel de grabado con gofrados de varas de racimosde palmera.	Varas de racimo de palmera datilera ( <i>Phoenix dactylifera</i> ), Madrid. Hebras de papel lanzadas hacia mí por Björk en su concierto en los jardines de La Granja de San Ildefonso, Segovia.	
1041	Emanaciones desde el alcornoque de la Pedriza	10.9.2007	200 x 285 x 50	8 págs. de papel verjurado, papel de grabado con gofrado de ramas y hojas de alcornoque y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	Corcha de raíz y rama, hojas y bellota con cascabillo de <i>Quercus suber</i> , junto a la Cabeza del Indio, conocido por alcornoque del bandolero, La Pedriza, Manzanares el Real y panal de abeja de Segovia.	
1042	Retamas de teito	13.9.2007	200 x 285 x 40	8 págs. de papel verjurado, papel de grabado con gofrado de retamas y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	Retamas de teito de la Braña de la Pomacal, Somiedo, Asturias. Púa de acacia de las tres espinas, Madrid.	
1043	Senda del líquen caracol	24.9.2007	150 x 230 x 30	6 págs. de papel verjurado, papel pergamino blanco y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	Líquenes desconocidos y caracol con plumasdel sendero del Molina, Las Viñas, Somiedo, Asturias.	
1044	Rama oso	24.10.2007	155 x 305 x 50	6 págs. de papel verjurado, papel de México hecho a mano y papel vegetal embarrado con estampaciones fotográficas.	Rama de guindo tronchada por un oso pardo en las Brañas de Arriba, Las Viñas, Somiedo, Asturias y barro negro.	
1045	Ocho avisperos	1.11.2007	235 x 305 x 50	4 págs. de papel con micas y papelde México hecho a mano con trazos de tinta china y perforaciones circulares de fuego.	Siete avisperos de las ventanas en la casa de La Ardosa hechos durante el verano, sobre cera azul.	
1046	Cardos Ponderosa	12.11.2007	300 x 300 x 40	6 págs. de papel verjurado negro con collage de pelos y brácteas de cardo y papel de fibras con marcas en tinta china.	Semillas con coronas de pelos y brácteas de alcachofilla o flor de cuajo ( <i>Cynara humilis</i> ) del Jardín de la Ponderosa, Mestanza, Ciudad Real, sobre grafito de Oaxaca.	
1047	Ciprés de San Juan de la Cruz	15.11.2007	150 x 230 x 33	8 págs. de papel verjurado, papel hecho a mano con fibras de musgo y papel vegetal con estampaciones fotográficas.	Astilla del medio ciprés-enebro plantado por San Juan de la Cruz en Segovia y ramas de su renuevo sobre cera violácea.	A22
1048	El libro de las micas	20.12.2007	200 x 285 x 32	4 págs. de papel de fibras vegetales y	Micas con dendritas de pirolusita y oligisto	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				papel hecho a mano con fibras de musgo y collage con lajas de micas.	Procedentes de entre Gobernador Valadares y Teofiotoni, Minas Gerais, Brasil sobre sílice segoviano.	
1049	Las últimas hojas del haya Lazarus	31.1.2008	300 x 300 x 40	8 págs. de papel vegetal con estampaciones fotográficas y papel de fibras con frotaciones de hojas y ramas del haya.	Cortezas, hojas y ramas caídas del haya centenaria ( <i>Fagus Sylvatica purpurea</i> ) del Jardín de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, sobre tierra y cera.	A22
1050	MAB50	28.2.2008	95 x 285 x 33	6 págs. de papel de grabado con gofrados de muérdago chico verde.	Gramma de enebro ( <i>Arceuthobium oxycedri</i> ) de la ladera de los Almorchones, Navacerrada. Plumazón, plumas de diadema selvática de Brasil y mica dendrítica en parafina.	
1051	Agallas auspicio	10.3.2008	130 x 330 x 40	6 págs. de papel de fibras vegetales y papel de grabado con gofrados de semillas de quínoa y amapola con grafito.	Agallas gigantes (agallas del cinípido <i>Diplolepismayri</i> en rosal silvestre) de Las Viñas, Somiedo Asturias. Muérdago enano de enebros, Navacerrada y micas dendríticas de Brasil.	
1052	Ciprés de la Sultana	20.4.2008	177 x 111 x 41	4 págs. de papel hecho a mano con hebras de musgo y papel vegetal con estampación fotográfica.	Astilla del ciprés seco ( <i>Cupressus sempervirens</i> ) de la Sultana, en el Generalife, rama de mirto ( <i>Myrtus communis</i> ) del Patio de los Arrayanes y funda de víbora, La Alhambra, sobre algodón, grafito y hojas de té.	A22
1053	Cedro castellana	4.5.2008	145 x 205 x 33	8 págs. de papel verjurado, papel de grabado con gofrados de hojas de cedro y papel vegetal con impresiones fotográficas en color.	Cortezas de cedro gigante ante el Museo de Ciencias Naturales, semillas y frutos de Belo Horizonte, Brasil, ramita del haya roja, Museo Lázaro Galdiano. Acículas de abeto blanco del Jardín de Cercedilla, vaina de árbol, Quinta de los Molinos, Madrid. Resina de pino y goma copal ( <i>Cupania belizensis</i> ).	
1054	Abeto açai	5.5.2008	285 x 395 x 33	6 págs. de papel verjurado y papel de grabado con gofrados de acículas de abeto.	Acículas de rama tronchada por el viento del <i>Abies alba</i> del Jardín de Cercedilla y semillas de açai ( <i>Euterpe oleracea</i> ) del Jardín Botánico de Rio de Janeiro y resina de pino.	
1055	Hayas Rojas Berlín	15.6.2008	300 x 300 x 35	8 págs. de papel verjurado, papel vegetal con impresiones fotográficas en color y papel de grabado con gofrados de ramas y hojas de hayas.	Hayuco y envueltas de flores masculinas de <i>Fagus sylvatica purpurea</i> del Museo de Historia Natural de Berlín y resina de pino.	
1056	Tilos alemanes	16.6.2008	145 x 300 x 32	10 págs. de papel verjurado y papel vegetal con fotografías y papel vegetal nacarado con contactos de lodo.	Oxido de hierro de la escultura de Joseph Beuys "Tramp stop" 1976 y semillas de un libro de plomo de la biblioteca de Anselm Kiefer, Hamburguer Museum Berlín y hojas de tilos de Berlín (tilo gigante del parque Victoria).	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
1057	Roble Humboldt	25.6.2008	200 x 200 x 52	6 págs. de papel lokta y papel vegetal con impresiones fotográficas en color.	Trozos de <i>Quercus robur</i> , la "Dicke Marie" de los bosques de Tegel, Berlín. Escoria y élitros de escarabajo ( <i>Plusiotis aurigans</i> ). Cera y resina.	
1058	Roble palustris	26.6.2008	200 x 285 x 30	6 págs. de papel verjurado, papel hecho a mano con contactos de hojas con arcilla y papel vegetal con impresión fotográfica.	Dos hojas plegadas y corteza de <i>Quercus palustris</i> y semillas de <i>Berberis Juliana</i> , (de China) del Jardín Botánico de Dahlem, Berlín en resina de pino.	
1059	Alerce mayor	17.7.2008	310 x 100 x 33	8 págs. de papel imitación amate, papel vegetal con fotografías en color y papel de grabado con gofrados de cortezas de árbol.	Cortezas de alerce ( <i>Larix decidua</i> ) más alto de Alemania (43 mt.) y hongo del bosque de Tegel, Berlín.	
1060	Salvación argentea	2.8.2008	200 x 200 x 35	6 págs. de papel de fibras vegetales y papel vegetal con fotografías en blanco y negro y cera plateada.	Cortezas de pino silvestre con marca de corta plateada en el Valle de la Fuenfria y resina de pino.	
1061	Presencia en la olma de Guadarrama	5.8.2008	300 x 150 x 55	8 págs. de papel verjurado, papel vegetal con fotografías en blanco y negro y papiro egipcio con siluetas en cera y aguada.	Corteza y serrín del olmo ( <i>Ulmis minor</i> ) del pueblo de Guadarrama, petróleo de Asthart, Túnez y resina de pino.	
1062	Crujir de erizos en bahía comanche	6.9.2008	300 x 300 x 45	6 págs. de papel de fibras de helechos y papel vegetal con impresiones fotográficas.	29 esqueletos de erizos y arena de playa de Bahía Dorada, Estepona.	
1063	Segunda iluminación	22.9.2008	200 x 285 x 30	6 págs. de papel verjurado y papel "budha" hecho con hojas de <i>Ficus religiosa</i> con diagramas y quemaduras de fuego.	9 hojas verdes de <i>Peepal</i> , bajo el que se iluminó Buda en Bodhgaya, tierra sagrada del bosque de Lumbini y arena de Jaiselmar, India, sobre cera gris.	
1064	Haya interior	26.9.2008	300 x 300 x 55	10 págs. de papel verjurado, papel vegetal con impresiones fotográficas, papel hecho a mano de Nepal y México con frotaciones del tronco del haya con perforación de fuego y mi sangre.	Cortezas del haya roja de la Fundación Lázaro Galdiano y cilindro muestra de su madera interior extraída con sonda forestal y resina.	
1065	Imago y otolitos	8.1.2009	148 x 207 x 32	6 págs. de papel verjurado negro y papel de fibra de kozo traslúcido con siluetas en rotulador de alas de mariposas.	Alas de la Reina de Madagascar ( <i>Chrysidia madagascariensis</i> ) y una de pavo real ( <i>Papilio bianor</i> ), china y 3 otolitos de merluza sobre óleo negro.	
1066	Sonda forestal	13.1.2009	100 x 310 x 32	6 págs. de papel verjurado y papel de fibras vegetales con perforaciones.	22 testigos, muestras o núcleos de 5 mm de calibre de catas hechas con barrena de Pressler en pinos del Valle de la Fuenfria; en su cavidad insulé mi aliento. Resina de pino.	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
1067	El alcornoque magnético	19.1.2009	150 x 230 x 40	8 págs. de papel gampi de Filipinas y papel vegetal con fotografía.	Cubiertas o cascabillos de alcornoques gigantes ( <i>Quercus suber</i> ) del Monte de El Pardo, Madrid, sobre grafito de Oaxaca.	
1068	Olmos místicos Ávila	25.2.2009	210 x 300 x 50	14 págs. de papel verjurado, papel pergamino con cruz de fuego y papel vegetal con fotografías	Partes de los Olmos de San Vicente, la Ronda Vieja, iglesia de Santa María, Plaza de la Santa, Paseo del Rastro y Plaza de Italia. Plumón de cigüeña, Ávila y parafina.	
1069	Fulgurita desde Torre Moncorvo	2.3.2009	210 x 300 x 50	6 págs. de papel gampi de Filipinas y papel vegetal con fotografías.	Corazón del olmo de San Vicente, Ávila, fragmento de rayo pétreo enorme caído en Torre Moncorvo, Portugal, y punta de pino rodeno carbonizada en Pinar del Rey, Madrid, sobre carborundum y sílice.	
1070	Pinos Amitges	17.3.2009	200 x 285 x 40	4 págs. de papel de fibra de maíz y papel de grabado con gofrado de acículas y puntos de fuego.	Brinzal, pino hijo del Pino de Amitges, raíces y ramas de pinos negros ( <i>Pinus uncinata</i> ), exudación de resina de pinos de Pui de Finistrelles del Parque Nacional de Aigüestortes i Estany de Sant Maurici, Lérida.	
1071	Anomalías en el abetal	19.3.2009	235 x 305 x 40	8 págs. de papel verjurado, papel vegetal con fotografías y papel de grabado con gofrado de ramas de abetos.	Cortezas, ramas y liquen del abetal de la Mata de Valencia de Aeneu, Bosque del Cerder, corteza de abeto gigante-refugio sobre el lago de Sant Maurici, corteza del Avet del Pla de La Selva, Parque Natural de L'alt Pirineu, Lérida. Ramillo de híbrido de <i>Abies masjoannis</i> , Museo de Ciencias Naturales de Madrid.	
1072	Bosque negro	24.3.2009	300 x 420 x 60	10 págs. de papel verjurado y papel vegetal con fotografías	Materiales de tinieblas boscosa de pinos negros del Pla de la Font con luna nueva. Espot, Lérida.	
1073	Hierbas Pirenaicas	25.3.2009	300 x 300 x 30	4 págs. de papel de lokta con salpicaduras y rastros de hierbas entintadas.	Hierbas del Pirineo Leridano.	
1074	Quatre Pins	26.3.2009	170 x 333 x 40	4 págs. de papel de morera hecho a mano con acuarela diluida en agua de azufre (fuente de azufre, hacia la laguna negra en Spot) y líneas de fuego.	Maderas secas de la Creu de l'Eixol y del Pi vell (800 años) sobre limo del Lago de La Ratera, Parque Nacional de Aigüestortes y Lago de Sant Maurici, Lérida, sobre resina roja.	
1075	Fuencaliente - Navalmanzano	31.3.2009	300 x 300 x 60	4 págs. de papel verjurado y papel de hebras de gampi aceitado con frotaciones de madera.	Astillas trituradas de pinos reforestados de <i>Pinus Pinaster</i> acículas de pinos testigos del camino al Pinar de Navalmanzano, bosque residual en Sierra Madrona, y plumas de La Ardosa, Valle de Alcudia, Ciudad real, sobre resina roja.	
1076	Haya orbital	15.4.2009	300 x 300 x 60	4 págs. de papel de lokta con frotacio-	Rodaja de copa con órbitas de fuego pirograba-	

Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
				nes de rodajas alteradas y puntos de fuego.	das del haya roja de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, sobre resina y cera.	
1077	Vértice vegetal en Sierra Bermeja	17.6.2009	200 x 285 x 50	8 págs. de papel verjurado, papel vegetal con fotografías en blanco y negro y papel velin de grabado con gofrado vegetal.	Conos femeninos de araucaria ( <i>Araucaria excelsa</i> ) de Bahía Dorada, Estepona, maderas de pinsapos indígenas ( <i>Abies pinsapo</i> ) y piedra roja de Sierra Bermeja con fondo de resina de pino teñida de verde.	
1078	Comunicación dendrítica entre Ibiza y Formentera	20.6.2009	130 x 210 x 40	4 págs. de papel verjurado y papel vegetal con fotografías a color.	Placa dendrítica del Paseo de Talamanca y astilla de la Oliva de Espanya, Ibiza, rama y caracol de la higuera de las 200 estacas, Formentera, sobre sal.	
1079	Ojo de cigüeña	27.7.2009	200 x 285 x 54	6 págs. de papel de fibras vegetales y papel de grabado velincon gofrados de cálamos de plumas de cigüeñas.	Plumas de cigüeñas de Manzanares el Real y madera hueca de renuevo de álamo del Valle de la Fuenfría sobre arena negra.	
1080	5 pinos	4.8.2009	220 x 460 x 60	6 págs. de papel verjurado y papel de grabado con gofrados de acículas marrones.	Cortezas de los pinos: Pi de Joan Miró en Son Boter, Pi de Cauls, Pi gros de Santa María, Pi de San Guitard, Pi de Sa Pedrissa o del Archiduque, acículas y resina. Mallorca.	
1081	Verdeña sangriento	21.10.2009	200 x 285 x 50	10 págs. de papel de cáñamo de la India y papel vegetal con fotografías.	Piedras del aparato radicular ( <i>Stigmaria</i> ) del bosque fósil de Verdaña de Sicofitas arborescentes ( <i>Lycopsida sigilaria</i> ) del período carbonífero en Liébana, Palencia. Resina y pigmento rojo.	
1082	Alma de ayahuasca	27.10.2009	170 x 333 x 40	6 págs. de papel verjurado, papel mica y papel de lokta y fibras de caña de Nepal con dibujos e impresiones de palo ayahuasca.	Liana o palo de ayahuasca ( <i>Banisteriopsis caapi</i> ) cortada por el chaman Shuar (Jívaro) Miguel Chiriap en la Selva Gualaquiza, Ecuador, tableta de moscovita, Karelia del norte, Rusia, incienso americano, salamanquesa común ( <i>Tarentola mauritanica</i> ) y mica fushita de Brasil.	
1083	<i>Pinus silvestris nevadensis</i>	2.11.2009	100 x 310 x 83	6 págs. de papel verjurado y papel de kozo con dibujos y frotaciones de hojas de pinos.	Acículas de pinos silvestres del Jardín Botánico Universitario en Sierra Nevada y bambú negro del Carmen de la Victoria, Granada, en parafina.	
1084	Primeras piñas	11.11.2009	85 x 200 x 33	6 págs. de papel verjurado y papel velin de grabado con gofrados de piñas.	Pequeñas piñas en crecimiento de pino silvestre caído en el sendero tras la fuente del primer campamento del Valle de la Fuenfría, recolectadas con mucho viento el 4.11.2009 sobre parafina.	
1085	Spiral Manzanares	10.12.2009	192 x 192 x 40	6 págs. de papel de algodón y papel vegetal con fotografías.	Basalto de la Spiral Jetty de Robert Smithson del lago salado de Utha, EEUU y escamas de carpa del embalse de Santillana en Manzanares	



Libro nº	Título	Fecha	Medidas en mm	Contenido páginas	Contenido caja	Observaciones
					el Real.	
1086	La leñera carbonizada o el fuego lituano	12.12.2009	300 x 420 x 35	12 págs. de papel verjurado y papel vegetal para horno con quemaduras de brasas de chimenea.	Carbón vegetal de encinas de mi leñera en La Ardosa, Valle de Alcudia, Ciudad Real y parafina.	
1087	La noche oscura del ciprés de San Juan de la Cruz	11.01.2010	200 x 285 x 33	8 págs. de papel pergamino y vegetal rojo con estampaciones fotográficas (pluma de pavo real)	Cortezas de ciprés, cedro de Buçaco del Carmen de los Mártires ( <i>Cupressus lusitánica</i> ). Cristales de yeso especular de Baeza, Granada. Piñas de ciprés de Buçaco del Parque de la Fuente del Berro, Madrid. Resina roja.	
1088	Campo unificado de semillas de pinos	13.01.2010	145 x 207 x 30	6 págs. de papel verjurado y de grabado con gofrados de semillas de pinos y fibras con frottage.	Semillas aladas del pino de Bunyola para reforestaciones del banco de semillas del vivero de Menut, Mallorca. Sección de piña fósil de araucaria (sp. Triásico) de Rio Negro, Argentina. Últimas semillas de Pi Gros. Piñón de la casa del poeta Miguel Costa y Llobera sobre arena de la playa de Binidali, Menorca.	
1089	Circunnavegación de la Isla de Cabrera	15.01.2010	150 x 150 x 50	4 págs. de papel hecho a mano con huellas de tinta de esponja.	Esponja marina de la Cala de L'Olla, Cabrera. Piñones de Formentor, Mallorca. Arena de Binidali, Menorca, sobre cera azul.	
1090	Gabinete de musgo	15.02.2010	200 x 287 x 33	8 págs. de papel hecho a mano con fibras de musgo y papel vegetal con estampaciones fotográficas de en color del cuarto de musgo del Jardín del Capricho de la Alameda de Osuna.	Flogopita de Quebec, Canadá. Musgo serrano de las dehesas de Cercedilla.	
1091	El Botánico sin cedro	7.03.2010	300 x 300 x 63	6 págs. de papel verjurado y de grabado con gofrados de ramas y acículas de cedro con frotaciones.	Fragmentos del cedro de Líbano derribado por el viento el 14.02.2010 en el Real Jardín Botánico de Madrid, serrín y resina roja.	
1092	El hijo del pino de Binidali	21.05.2010	300 x 420 x 32	8 págs. de papel amate de México, y papel vegetal con estampaciones fotográficas de los acantilados de Binidali, Menorca.	Rocas del cantil frente a la casa de Roberto Lara en Binidali. Escamas de corteza de pino. Arena.	
1093	The Juniper tree	23.07.2010	200 x 285 x 60	8 págs. de papel verjurado y vegetal con fotografías con superposiciones de arena de Monument Valley.	Ramas y semillas de <i>Junipersus osteosperma</i> de Monument Valley, Nuevo México. Semillas volantes del Monte Sagrado de Taos. Arena.	
1094	El ojo del albaricoquero de Bishop's Lodge	26.07.2010	166 x 245 x 60	8 págs. de papel verjurado y vegetal con impresiones fotográficas.	Nudo del gran albaricoquero ( <i>Prunus armeniaca</i> ) en las montañas de la Sangre de Cristo, Santa Fe, Nuevo México y grafito de Oaxaca.	
1095	Pow wow	28.07.2010	220 x 420 x 52	6 págs. de papel verjurado y velina de grabado con gofrados de acículas y	Alas de faisán salvaje de Iowa, acículas de pino Nativo Lodge en Albuquerque, selenita de	

Libro n°	Título	Fecha	Medidas	Contenido páginas	Contenido hojas	Observaciones
				cortezas iluminadas y frottage.	Marruecos y Forest y ulexita de California. Arena de Monument Valey.	
1096	The petrified forest	31.07.2010	200 x 285 x 52	8 págs. de papel vegetal con impresiones fotográficas en color.	Xilópalos de Petrified Forest y astillas de Holbrook, Arizona. Calcopirita irisada de México. Tierra de Monument Valey, Nuevo México.	
1097	El salto de una rama-delfín de un pino milenario desde Rannoh Moor hasta la calzada romana del Valle de la Fuenfria	3.10.2010	200 x 285 x 50	4 págs. de papel verjurado y papel con tallos de helechos con dibujos de grafito y sanguínea.	Ramas de pinos silvestres de las ciénagas de Rannoh Moore de Western Highland de Escocia tiradas por Robert MacFash. Piel de pino silvestre y rodaja de pino cortada sobre la calzada romana. Placa de mica negra de Quebec y grafito de Oaxaca.	
1098	Árbol de viajes	28.10.2010	138 x 222 x 33	4 págs. de papel de Nepal con arena de Binidalí y cristal de mica con quemaduras.	Diez semillas del Árvore do viajante ( <i>Ravenola madagascariensis</i> ) del Jardín Botánico de Río de Janeiro, Brasil. Ocho placas de lepidolita de Mozambique. Avispero, arena y rama de Binidalí, Menorca.	
1099	Senda hacia la noche	5.11.2010	200 x 285 x 30	4 págs. de papel de Nepal con collages de micas, flogopitas y quemaduras.	Fondo con flogopitas de Quebec, Canadá. Cristal de mica de Brasil. Semillas cubanas de frijoles, guacalote ( <i>Caesal pina crosta</i> ) ojo de buey ( <i>Murmuia mutsiana</i> ). Arena de playa de Binidalí, Menorca.	
1100	Semillas santero	11.11.2010	210 x 300 x 40	4 págs. de papel de Nepal y papel doble de fibras vegetales (gampi y Filipinas) con dibujos a lápiz y tinta china.	Dos rombos de cristal de mica, flogopita, de Quebec. Semillas cubanas de zapote, mate ( <i>Ilea paraguariensis</i> ) uña de gato o pico de aura, poa o corazón de chongo. Raicillas del pantano de las Barceas, Cercedilla. Arena de la playa de Binidalí.	
1101	Emisiones de Baobab	20.11.2010	111 x 180 x 30	8 págs. de papel antemoro a partir del árbol Havoha, Madagascar y papel madera con contactos de siluetas de baobab con óleo blanco.	Seis semillas de <i>Adansonia bilboa</i> y <i>Adansonia adandicom</i> , Madagascar. Cristal de lepidolita del Alto de Ligonha, Mozambique sobre arena de Somalia.	

## **Conclusiones**

Después de haber realizado el estudio de la obra *Biblioteca del Bosque* de Miguel Ángel Blanco, en el período entre 1985 y 2010, se logran obtener las conclusiones que a continuación se indican.

La investigación realizada se puede calificar como el primer estudio sobre esta parte fundamental de la obra del artista. Si bien una pequeña fracción ha sido exhibida en exposiciones y se han publicado catálogos que recogen imágenes y escritos sobre algunos de los libros-caja expuestos, no se había llevado a cabo un estudio que reuniera prácticamente la totalidad de la obra y con la profundidad que aquí se presenta.

En este sentido, se ha elaborado una catalogación de la *Biblioteca del Bosque* que queda recogida en una tabla y un CD. La tabla reúne la ficha técnica de cada uno de los libros y el CD registra las imágenes correspondientes a cada uno de los volúmenes incluidos. La catalogación contiene un registro de mil ciento un libros, que Miguel Ángel Blanco, desde su afán de coleccionista, ha ido elaborando y atesorando a lo largo de estos veinticinco años. También en su estudio, el artista posee una importante selección de minerales, un nutrido conjunto de sellos de acículas que ha elaborado para plasmar en su obra y reúne un cuantioso grupo de cuadernillos de viaje que ha realizado desde la década de 1980, cuando fue a vivir a la Sierra del Guadarrama. La *Biblioteca del Bosque* es más que una colección, pero tampoco es un archivo típico. Los elementos que la constituyen se vinculan y relacionan entre sí, crean una entidad propia: son parte de la naturaleza recreada por Miguel Ángel Blanco.

A través del estudio realizado he podido comprobar que la *Biblioteca del Bosque* se presentó desde su inicio, en 1985, como un proyecto estético coherente, que ha ido desarrollándose y creciendo en el transcurso del tiempo.

En consecuencia, pude notar que hay una evolución y una transformación en esta obra a lo largo de todos estos años. En una primera etapa, que abarca la segunda mitad de la década de los años ochenta del pasado siglo, hay la búsqueda de un lenguaje propio que se va reafirmando. Desde principios de la década de los años noventa la senda está perfectamente trazada y, el camino de esta obra abierta sigue profundizando en los fenómenos y misterios de la naturaleza. Sin embargo, por las poéticas que atesora, es también una obra cerrada, adoptando entonces, la forma de un círculo, como un tronco de un árbol. La madera, esencia de los árboles, está transformada en los papeles y la caja de los volúmenes. Éstos integran la biblioteca, que a su vez reúne los secretos y las evidencias de los mismos árboles que contiene.

Confirmé que la *Biblioteca del Bosque*, eje principal de toda la obra de Miguel Ángel, está constituida por un objeto innovador: el libro-caja.

Verifiqué que cada libro, elemento básico de la obra que se estudia, es una variación de un mismo argumento: la naturaleza. Pero, en virtud de la enorme cantidad de temas y poéticas que en ella se revelan, y que una biblioteca permite incluir, los libros se pueden agrupar en muy diversas series. Aquellas que se refieren a historias de árboles centenarios, otras a árboles testigos de hechos históricos, o a fenómenos de la naturaleza –incendios, vendavales, plagas–, o aquellas que registran la huella del agua o el fuego. En algunas series, la presencia de minerales es mayoritaria y otras, son un canto a la vida. Aunada a esa variedad temática y de elementos, hay una multiplicidad de técnicas plásticas que dan cuerpo a la obra –dibujo, gráfica, pintura, fotografía, collage o frottage– y con las cuales el artista expresa las poéticas de la naturaleza. Miguel Ángel Blanco utiliza indistintamente técnicas tradicionales junto a otras que no lo son tanto; es el caso del estarcido, que el artista llama ‘aurografía’, o la realización de manchas que logra con marcas de agua y con fuego; con éste, quema los papeles de las páginas y consigue sombras alrededor de las superficies quemadas.

Comprobé que los libros permiten una interacción con el ‘lector’ no sólo de tipo visual, sino también táctil, sonora y olfativa, pudiendo activarse varios sentidos

a la vez, dependiendo de los elementos que hacen acto de presencia en cada ejemplar.

Cada libro de la *Biblioteca del Bosque* está compuesto por dos objetos –un libro y una caja–, elementos que, por separado, tuvieron un notable significado y desarrollo en el arte del siglo XX. Aquí, juntos constituyen una unidad perfecta, donde confluyen las poéticas de la naturaleza y la exteriorización de la sensibilidad del artista en la creación de una obra original.

Verifiqué que la obra además de hacer referencia al bosque que le dio origen se ha ampliado a otros sistemas naturales. Hoy, incluye poéticas de la naturaleza de diversos entornos –selva, desierto, mar, territorios volcánicos– ampliando su ámbito de acción de lo local –Sierra del Guadarrama– a territorios lejanos de diversos continentes: Europa, África, Asia, América.

A pesar de la amplia cantidad de ejemplares que reúne la *Biblioteca del Bosque* y del tiempo que lleva creciendo, hay una serie de características, plásticas y poéticas, que se han mantenido a lo largo del tiempo como la transparencia, la luminosidad, el tiempo, la huella, el movimiento, el ritmo. Se presentan tanto en las páginas como en las cajas y contribuyen a develar los misterios de la naturaleza.

Es importante también destacar la presencia en varios volúmenes, de formas geométricas realizadas de diversos modos. En las cajas, aquellas se establecen por la disposición de elementos naturales adheridos al fondo, mientras que en las hojas se da por medio de dibujos, que muchas veces son realizados con fuego.

Comprobé que la *Biblioteca del Bosque* ofrece una lectura original de la naturaleza a través de la presentación real y simbólica de la singularidad de los elementos que la constituyen.

Pude notar en la *Biblioteca del Bosque*, la presencia de una poética que rebasa los límites de las imágenes y que transmite y provoca emociones, que la obra atesora. Al ser creada a partir de elementos de la naturaleza, se expresa en un idioma universal, que permite llegar a la emotividad de quien la contempla. Cada libro, a través de sus páginas y de su caja, está dotado de una

capacidad de sugerir y provocar interpretaciones poéticas. Al mismo tiempo, es una obra para la memoria, en la medida en que resguarda y refleja situaciones efímeras y concretas que se dan en la naturaleza. Igualmente, es un medio para llegar al conocimiento, además de un registro estético.

Puede cotejar que cada libro, que es único, es un universo, pues cada volumen cuenta una historia particular. Los elementos naturales, al ser arrebatados de su espacio original y ubicados en la caja, establecen nuevas relaciones entre sí, facilitando nuevas coyunturas visuales y semánticas.

Puede advertir que la *Biblioteca del Bosque* admite la contemplación de la naturaleza e invita a la reflexión sobre ella desde su relación con el ser humano. La obra no se inscribe dentro de los parámetros de los movimientos en turno en el campo del arte y por decisión de su creador, tampoco está dentro del circuito comercial del arte. Se trata de una obra singular de difícil categorización. Es el resultado de una profunda reflexión y en ella hay un mensaje ecologista.

La *Biblioteca del Bosque* es el fruto de la admiración y respeto que Miguel Ángel Blanco profesa por la naturaleza. La obra sugiere que ésta es, para el artista, algo sagrado. Por su parte, Blanco considera la obra como resultado de un proyecto vital, tanto desde el punto de vista artístico, como personal. La naturaleza es un espacio fundamental de actuación del artista para la creación de la obra. El caminar por la naturaleza es la primera fase de ese proceso. Esa acción de pasear, de viajar, le permite apropiarse de la esencia de la naturaleza pero, a la vez, también es un acto de búsqueda del 'yo'.

Desde la primera fase del proceso hasta el momento en que podemos apreciar el libro, son varias las etapas que se van sucediendo, y a las cuales podemos identificar como rituales: el caminar del artista en el entorno natural; su encuentro en la naturaleza con los materiales que pasarán a formar parte de la obra; ya en el taller, la toma de decisiones y la elaboración física de los libros. Igualmente, podemos considerar como un ritual el conjunto de acciones que el 'lector' realiza al tener un libro-caja en sus manos: advertir las formas y colores que están plasmadas en las páginas, tocar las texturas de las hojas, exhalar su aroma y escuchar sus sonidos.

La *Biblioteca del Bosque* es la exteriorización de un sentimiento profundo que Miguel Ángel Blanco desarrolla al caminar por la naturaleza, producto de una vivencia e interiorización de ella. El artista al desplazarse por bosques, desiertos, selva o costas observa, se apropia de elementos residuales que la naturaleza le proporciona y que le atañen de un modo especial. La obra es consecuencia de un gran respeto hacia la naturaleza, a la que nunca somete a una acción violenta. A cambio, los elementos le revelan sus secretos que Blanco desvela en sus libros. Miguel Ángel, manejando diversos materiales y aplicando diferentes técnicas, les otorga nuevas connotaciones y los dota de inéditos contenidos. El artista trabaja a escala humana –no realiza obras monumentales–, pues sabe encontrar en lo mínimo, en los pequeños elementos naturales, la esencia de la naturaleza misma. Con lo mínimo alcanza lo inmenso. Sabe agrupar los elementos idóneos y potenciarlos, a fin de que, en su conjunto, creen magia y poesía provocando una emoción estética en quién los observa.

Miguel Ángel Blanco, que inició su actividad artística cuando se trasladó a vivir a la Sierra del Guadarrama, alejándose de lo académico e introduciéndose en el bosque, es un artista contemporáneo, que ha asumido una actitud de compromiso y protección hacia la naturaleza. En varios momentos ha denunciado, a través de su obra, acciones en contra de ella y la ha defendido. Hay una coherencia entre las acciones que realiza y su obra; esto es, hay una profunda unión entre su vida y su obra, siendo ésta la expresión de su transcurrir por la naturaleza y por la vida.

La *Biblioteca del Bosque* es una obra insertada dentro del arte contemporáneo por varios motivos: es una obra abierta, en continuo proceso de construcción desde hace más de veintiséis años; es una obra múltiple que incluye una vasta heterogeneidad de poéticas que están directamente relacionadas con la naturaleza, admitiendo en su proceso de creación una importante multiplicidad de técnicas. Su elemento básico, el libro-caja, está constituido por dos objetos –el libro y la caja– que tuvieron un importante desarrollo y valor dentro del arte



del siglo XX. La obra, que refleja antiguas y profundas experiencias, está creada con medios modernos.

La *Biblioteca del Bosque* es también un extenso 'archivo' de la naturaleza que, actualmente, no se limita a ser un recuerdo vivo del bosque, como sugiere su nombre, sino que atesora elementos e imágenes de varias regiones del planeta, cual relicario de esta Tierra nuestra.

*“...parecía que habíamos llegado al final del camino y resulta que era solo una curva abierta a otro paisaje y a nuevas curiosidades”*

*José Saramago*

*El año de la muerte de Ricardo Reis*

## **Bibliografía**

- AA.VV., *100 Artistas Españoles*, Madrid, Exit Publicaciones, 2008.
- AA.VV., *Aventura del viaje: aventura del Arte*, Universitat Jaume I, Castelló, 2001.
- AA.VV., *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Llibres de Recerca, MACBA, Barcelona, 2000.
- ALARCÓN, Verónica, *Cuando el libro se hace arte*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2009.
- ALBELDA, José y Saborit, *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.
- ALCARAZ, Antonio, *El llibre espai de creació*, Generalitat Valenciana y Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2009.
- ARRIBAS, Diego (coord.), *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, Artejiloca, Teruel, 2002.
- BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1994.
- BACHELARD, Gastón, *El derecho de soñar*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1997.
- BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo Veintiuno Editores, México, D.F., 1997.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1993.
- BLASSELLE, Bruno, *Histoire du livre*, Gallimard, Paris, 2008.
- BORGES, Jorge Luis, *El jardín de senderos que se bifurcan*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1941.
- BORRÁS, Gonzalo, *Cómo y qué investigar en historia del arte – una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.

- CALVO S., Francisco, *España: medio siglo de arte de vanguardia. 1936-1985*, Fundación Santillana / Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
- CARERI, Francesco, *El andar como práctica estética*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002 (6ª impresión 2009).
- CARRIÓN, Ulises, *El nuevo arte de hacer libros*, Second Thoughts, Void Distributors, Ámsterdam, 1980.
- CASTRO F., Fernando, *Una "verdad" pública – Consideraciones sobre el arte contemporáneo*, Documenta Artes / Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009.
- CIRLOT, Juan E., *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2000.
- CHAVALIER, Jean y Gheerbrant Alain, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1999 (6ª edición).
- COEN, Lorette (coord.), *Grandes paisajes de Europa*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2009.
- DANTO, Arthur, *Más allá de la caja de brillo – Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, Madrid, 2003.
- DORFLES, Gillo, *Naturaleza y artificio*, Editorial Lumen, Barcelona, 1972.
- ECO, Humberto, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979.
- ECO, Humberto, *Cómo se hace una tesis*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2006.
- ECO, Humberto, *Historia de la belleza*, Editorial Lumen, Barcelona, 2007.
- ECO, Humberto, *Historia de la fealdad*, Editorial Lumen, Barcelona, 2007.
- ECO, Humberto, *La definición del arte*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005.
- FERRANDO, Bartolomé, *La Mirada móvil – a favor de un arte intermedia*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2000.
- FUSI, Juan P. / Calvo S., Francisco, *El espejo del tiempo. La historia y el arte de España*, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2009.

- GALOFARO, Luca, *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2003 (2ª edición ampliada: 2007).
- GARRAUD, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1994
- GARRAUD, Colette, *L'artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*, Éditions Hazan, Paris, 2007.
- GOMBRICH. E. H., *Arte, percepción y realidad*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2007.
- GOMEZ, Fernando, *César Manrique - en sus palabras*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1995.
- GRAHAM, Gordon, *Filosofia das Artes – Introduçao à Estética*, Edições 70, Lisboa, 2001.
- GRANDE, John, *Diálogos Arte-Naturaleza*, Fundación César Manrique, Taro de Tahíche, 2005.
- GUASCH, Anna Maria, *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, Ediciones Akal, Madrid, 2011.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX – Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2009.
- GUASH, Anna María (coord.), *La crítica de arte - historia , teoría y praxis*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003.
- GUASCH, Anna Maria, *La crítica dialogada (2000-2007)*, Cendeac, Murcia, 2007.
- HEIDEGGER, Martin, *¿Para qué poetas?*, México, Editorial de la UNAM, 2004.
- HELLIÓN, Martha, *Libros de artista*, Turner, México D.F., 2003.

- HELLION, Martha. *Ulises Carrión ¿Mundos personales o estrategias culturales?* Turner, México D.F., 2003.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Editorial Crítica, Madrid, 2003.
- HOLDEN, Robert, *Nueva arquitectura del paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- IMPELLUSO, Lucia, *La naturaleza y sus símbolos – Plantas, flores y animales*, Electa, Barcelona, 2005.
- JELLICOE, Geoffrey y Susan, *El paisaje del hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*, (1975) Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- JUNG, Carl G., *Símbolos de Transformación*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998.
- LAILACH, Michael, *Land art*, Taschen, Barcelona, 2007.
- LE BOT, Marc, *Noa Noa viaje de Tahití*, H Kliczkowski, Madrid, 1996.
- MADERUELO, Javier (dir.), *Actas Arte y Naturaleza*, Huesca, 1996.
- MADERUELO, Javier (dir.), *El jardín como arte*, Actas, Huesca, 1997. Diputación de Huesca, 1998.
- MADERUELO, Javier (dir.), *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada Editores, Madrid, 2005.
- MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Abada Editores, Madrid, 2006.
- MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y arte*, Abada Editores, Madrid, 2007.
- MADERUELO, Javier, *Paisaje y territorio*, Abada Editores, Madrid, 2008.
- MAKARIUS, Michael, *Ruines*, Flammarion, París, 2004.
- MANZANO, José D., *El libro alternativo como medio de expresión: una propuesta personal*, Tesis doctoral, Dirección José Manuel Guillén, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2000.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto – epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Ediciones Akal, Madrid, 2001.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José, *Pequeña historia del libro*, La bor, Barcelona, 1987.

MARTÍNEZ M., Juan, *un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*, Creática, Cantabria, 1998.

MARZONA, Daniel, *Arte minimalista*, Taschen, Barcelona, 2004.

MATOS, Gregoria, *Intervenciones artísticas en 'Espacios Naturales'. España (1970-2006)*. Tesis doctoral, dirección Tonia Raquejo, Universidad Complutense, Madrid, 2007.

MCEVILLEY, Thomas, *De la ruptura al "Cul de Sac" – Arte en la segunda mitad del siglo XX*, Ediciones Akal, Madrid, 2007.

PARREÑO, José M., *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*, Tesis doctoral, Dirección Valeriano Bozal, Universidad Complutense, Madrid, 1995.

PASTOR, Blanca R. (coord.), *Sobre libros*, Sendemà, Alcoy, 2009.

PEIGNOT, Jérôme , *Du calligramme*, Dossiers du Chêne, Chêne, Paris, 1987.

PEREJAUME, *Tres dibujos de Madrid – una acción con Perejaume*, Editorial Complutense, Madrid, 2008.

PÉREZ, Héctor Julio, *La naturaleza en el arte posmoderno*, Ediciones Akal, Madrid, 2004.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999.

RAQUEJO, Tonia, *Land Art*, Nerea, Madrid, 2001.

ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007 (1ª ed. en francés, 1997).

RONNBERG, Ami, *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, Taschen, Madrid, 2011.

SANCHEZ DE VERA, Ángela, *La puesta en escena del libro*, Institució Alfons el Magnànim, Fonaments 17, Valencia, 2009.

SANTIAGO, Paula, *In situ: espacios urbanos contemporáneos*, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia, 2011.

SARAMAGO, José, *Andrea Mantegna – una ética, una estética*, Casimiro libros, Madrid, 2011.

SAVATER, Fernando, *Diccionario filosófico*, Barcelona, Planeta, 1995.

STENBERG, Robert, *La creatividad en una cultura conformista: un desafío en las masas*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997.

TAYLOR, Brandon, *Arte hoy*, Ediciones Akal, Madrid, 2000.

THOREAU, Henry D., *Walden, o la vida en los bosques*, Los libros de la frontera, Barcelona, 2002.

TIBERGHIEU, Gilles, *Land Art*, Ed. Carré, Paris, 1993.

VILA-MATAS, Enrique, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1985.

WAGENSBERG, Jorge, *La rebelión de las formas*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005.



## CATÁLOGOS

- Adolfo Schlosser*, Institut Valencia d'Art Modern, Valencia, 1998.
- A Forest*, Galería La Cúpula, Madrid, 1986.
- Árbol caído*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2008.
- Botánica. Miguel Ángel Blanco y Jan Hendrix*, México y España, 2005.
- Dendrologías*, Galería Almirante, Madrid, 2003.
- El vendaval libera las almas*, Galería María Martín, 1997.
- El arte español y la naturaleza 1968-2006*, Museo Esteban Vicente, Segovia, 2006.
- Flor de nieve negra*, Diputación de Huesca, Huesca, 1998.
- Geogenia*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2003.
- La Biblioteca del Bosque*, Madrid, 1996.
- La cabaña mística*, Galería Columela, Madrid, 1990.
- La Fortaleza*, Galería Ángel Romero, Madrid, 1988.
- Las algas y los Alpes*, Galería Stefan Röpke, Colonia, 2002.
- Libro de las Maravillas*, Universitat Valenciana / Generalitat Valenciana, 1997.
- Libros Alternativos. Libres Alternatius*, Sala Josep Renau, Facultad de San Carlos UPV, Valencia 2000.
- Livres # Artistes – Vingt oeuvres des collections de Mariemont*, Musée royal de Mariemont, Bélgica, 2008.
- Miguel Ángel Blanco – Cosmocrator*, Galería Bárcena & Cía., Madrid, 1994.
- Musgo Negro*, Abadía de Santo domingo de Silos, 2006.
- Nacho Criado. Tras la ruina*, Institut Valencia d'Art Modern, Valencia, 1999.
- Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza, 1968-2006*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2006.

*Nómadas y bibliófilos*, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 2003.

*Otras naturalezas*, ARCO 2011, Madrid, 2011.

*Paisaje y memoria*, La Casa Encendida, Madrid, 2004.

*Sete Lúas*, Casa da Parra, Santiago de Compostela, 2001.

*Un coup de livres*, Fundación Juan March, Cuenca, 2010.

*Visiones del Guadarrama. Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la Sierra*, La Casa Encendida, Madrid, 2006.

REVISTAS

*ABC de las Artes*, 10 marzo 1988, Madrid.

*ABC de las Artes*, 2 junio 1996, Madrid.

*ABC de las Artes*, 31 octubre 1997, Madrid.

*ABC de las Artes*, 20 mayo 2000, Madrid.

*ARCO, revista de arte contemporáneo* nº 31, primavera 2004, Madrid.

*Babelia*, 1 noviembre 1997, Madrid.

*Babelia*, 12 marzo 2005, Madrid.

*Babelia*, 4 junio 2011, Madrid.

*El Cultural*, 17 febrero 2005, Madrid.

*El punto de las Artes*, 2 octubre 1992, Madrid.

*Leonardo Electronic Almanac*, Vol. 6, Nº 11, 1998. Instituto Tecnológico de Massachusetts.

*Grabado y edición* nº 12, enero 2008, Madrid.

*Lápiz*, nº 164, junio 2000, Madrid.

*Revista Plural*, México, 1975.

## **Anexo**

## EL BOSQUE COMO GENERADOR DE IMÁGENES

Texto en el catálogo de la exposición *A Forest*. 1986.

El bosque como generador de imágenes, espacio concebido esencialmente como lugar de metamorfosis y migraciones ..... Cristales pintados con sangre de toro ..... «Taurobolium» rito que haciendo aspersiones de sangre de toro pretendía borrar el carácter que imprime el bautismo ..... ARTE OSCURO-PODER

SOBERANO ..... CRISTALES ESPEJISMO ..... Dispersión ..... Arsénico BLANCO ..... 310 cm acristalados ..... Período de alto riesgo ..... Material vacío ..... Sellos de álamo Monocristal: suba a bordo ..... 5 días de arresto por romper cristales ..... BRUMAS ..... cristal túnel ..... Irán música tradicional.

Las botellas y los trozos de vidrio pueden ser también causa de incendios, déjelos siempre enterrados ..... BUGUAN en zulú = ojo de cristal ..... Desentrañando el sentido oculto de las neblinas ..... FANTASMAL (se les hacía unos agujeros para «matarlos»); así el espíritu quedaba libre para acompañar al ser humano en la otra vida ..... RESTAURACIÓN DE VIDRIERAS ..... AZAGAYA: lanza o dardo pequeño, arrojadizo que utilizo para extender la pintura ..... silo bajo tierra ..... 3 CORNEJAS NEGRAS ..... ad infinitum ..... Música de Mali ..... PROXIMIDAD A CAUCE FLUVIAL ..... congelador ..... Blanco en ruso ..... CUIDE SU CRISTALINO.

EXPEDICIÓN: un recorrido por el arte de la fuga (lo que estamos viendo es completamente inesperado y muestra la continua sorpresa y misterio del universo) ..... catálogo de las grandes cavidades conocidas en el mundo entero ..... abrir ventanas imprevistas ..... viaje a Ponape -cristal- filtro ..... BASAJAUN ..... sondeos en el bosque ..... INVOCACIÓN ..... Los placeres digitales de lo vítreo.

EN EL MUNDO DE LOS CRISTALES SUBYACE ALGO SOBRENATURAL.

Miguel Ángel Blanco

MI FORTALEZA TENDRÁ...

Texto en el catálogo de la exposición *La fortaleza*. 1988.

Mi fortaleza tendrá unas características propias y diferenciadas del resto de los castillos con posibilidad de permutaciones múltiples.

(Lugares de reunión) refugios, misión protectora, aislamiento, salvaguarda, necesidad de paz, contacto con la naturaleza.

La fortaleza un lugar en sí mismo, oculta lo que significa.

Sucesión de vértigos y delirios.

Fórmulas abstractas sobre las propiedades del espacio, establecer una relación entre dimensiones conocidas y desconocidas.

Artefactos físicos que pueden describirse como diagramas o fórmulas. Espacios condenados. Imprecisos ámbitos.

El libro de la naturaleza está escrito en caracteres geométricos. (Galileo).

Líneas y curvas que pueden trazarse para hallar las direcciones que llevan a otros espacios más allá.

La naturaleza en su forma más primitiva posee una correspondencia numérica. La naturaleza como parte de la realidad elevada al rango de misterio.

Descubrir en medio de los bosques, ruinas inverosímiles, templos dedicados a la naturaleza.

Las distintas épocas y culturas de la historia han atribuido las curaciones a una misteriosa energía que en opinión de algunos podría ser recogida por ciertas formas geométricas.

Realizar una obra tan perfecta que sea capaz de curar.

Detrás de sus branquias-persianas.

Poner de manifiesto lo lejano, lo parcialmente descubierto, lo difuso, lo fantástico.

Ventana cerrada al comportamiento social.

Introducirse como una sombra por las fisuras donde habitan las imágenes de otros mundos.

M.A.B.

## LA BIBLIOTECA DEL BOSQUE

Texto en el catálogo de exposición *La Biblioteca del Bosque*. 1996.

Aún es posible sumergirse en la vida secreta de la naturaleza. La tierra aún exhala en no pocos lugares un aliento denso que, al ser respirado por el hombre, le insufla de forma inmediata conocimientos y sensaciones que ya poseyó antes, cuando vivía en su seno. La sensibilidad telúrica del hombre antiguo puede recuperarse todavía. Nuestra capacidad de profundizar en lo antiguo para descubrir lo nuevo. La naturaleza se presenta así como una experiencia trascendente, un medio para que el hombre rescate su grandeza oculta, para que crezca espiritualmente y penetre en lo oscuro.

El bosque es uno de esos lugares privilegiados en los que se puede sentir la palpitación de la madre tierra. Es el punto en el que el cielo se enraiza en la tierra, un espacio sagrado cargado de misterios. Es, por tanto, un ámbito propicio para la creación artística. El hombre, como el árbol, busca allí el alimento necesario para el desarrollo del alma. Hace ahora veinte años que me retiré a los bosques del Valle de la Fuenfría, en la Sierra del Guadarrama, movido por la constatación de que la intensidad y la verdad de mi trabajo artístico dependían de la concentración y, especialmente, de la soledad y el silencio que sólo allí encontraría. La vida vegetal nos enseña que la muerte y el enterramiento son imprescindibles para el renacimiento. Yo quise germinar en los bosques.

Hasta alcanzar una forma de expresión propia, experimenté un arduo y lento proceso de maduración y de búsqueda de lo esencial, de la auténtica sencillez, que me hizo ver que el orden superior se manifiesta casi siempre en lo pequeño y en lo humilde. El arte es vivencia. La simple acción de caminar a lo largo de los senderos del bosque desarrolla una mirada para lo esencial, acrecienta la receptividad y afina los sentidos. El caminante está al acecho, en estado constante de alerta, intentando ver en el paisaje más allá de lo acostumbrado, extendiendo la realidad. El bosque comunica un estado interior de serenidad, de pureza y de optimismo. Lo que allí ocurre, esos



acontecimientos que pasan desapercibidos para los extraños, es siempre razonable, justo y definitivo. Ningún copo de nieve cae en el lugar equivocado.

No es posible describir la experiencia de la participación en el misterio de lo natural. Mi obra, que surge toda ella de esa participación, no es explicativa: es una recopilación, en crecimiento continuo, de descubrimientos, de revelaciones, de invocaciones, de conjuros, de ceremonias rituales, conservados, VIVOS, en los libros-caja que componen mi Biblioteca del Bosque. Aunque he hecho diversos tipos de dibujos, esculturas y grabados, considero que mi creación más importante es la Biblioteca, comenzada en el invierno 1985 y compuesta en la actualidad por 906 libros-caja, en la que continuaré trabajando seguramente aún muchos años.

La Biblioteca, como proyecto escultórico y vital, obra abierta a la amplitud de la naturaleza realizada con la lentitud y constancia con la que crece el árbol, simbiosis entre el ángulo recto y la forma biológica. Comparto con el arte oriental el deseo de alcanzar una composición orgánica, en la cual lo lleno encarna la sustancia y el vacío garantiza la circulación de los soplos vitales. Uniendo así lo finito a lo infinito, como la propia creación. Tal vez, el fin de la obra sea entender el lenguaje secreto del cosmos, crear un gran misterio partiendo de una hebra de helecho o una gota de resina. Ser eco de lo efímero. Lograr la correspondencia con el universo y que el universo responda.

El libro, instrumento por excelencia de transmisión de conocimientos, no está compuesto, en mi caso, de palabras. Es otro el lenguaje el que habla. Es el fragmento de naturaleza capaz de comunicar todo un mundo al que las palabras sólo pueden aproximarse. Invocaciones silenciosas. Todos los componentes de mis libros proceden de los reinos de la naturaleza, incluso la madera de las cajas y los distintos papeles -transformación sutil del corazón leñoso- de las páginas sobre las que dibujo. Los libros tienen, de hecho, una gran relación con el árbol, incluso terminológicamente, pues *liber* es también la parte viva de la corteza de éste.

Las palabras, libro, liber, byblos, biblia, son sinónimos, y designan en botánica la corteza del árbol, la corteza de la madera, el habitus, el revestimiento.

Cuando ejecuto un libro sigo un ritual. Para lograr una obra verdaderamente pletórica de la energía que percibo y que pretendo transmitir, es fundamental no salir en ningún momento de ese estado de concentración. La montaña interviene en la creación sugiriendo, a través de algún elemento del paisaje: es el momento en el que, en mis recorridos atentos, se produce la *visión*. Pero también participa en otro sentido: me proporciona los materiales que incluiré en la caja o que me servirán para hacer los dibujos de las páginas. Por ello, la naturaleza generosa, de la que dependo, ha de ser propiciada con gestos de agradecimiento que piden además su protección. Así ha ocurrido siempre, y de esos gestos de propiciación nació el arte.

La caja es un pequeño santuario recóndito, un *sancta sanctorum*. Sellada con vidrio, hermética, para mantener sus contenidos, es arca, esenciario, relicario y crisol todo a un tiempo. Musgos, líquenes, cortezas, acículas, piñas, pólenes, zarzas, hongos, cera, raíces, tierras, minerales o resinas son algunos de los materiales que he recolectado. Materiales que liberan imágenes ocultas. Dentro de una pequeña caja pueden abrirse abismos insondables, vislumbrarse lagos profundos, espacios infinitos, tormentas, arroyos, fuegos... y hasta, a través de una gota de resina, la formación del Universo. Micropaisajes. El libro caja es la memoria de lo inmemorial. Pero nunca podremos abarcar la infinitud de la dimensión íntima.

El acontecimiento que se recoge o se recuerda en la caja es introducido por las páginas que la preceden. El sucederse de las páginas es asimilable al movimiento del alma al caminar, relación que otorga al libro un carácter dinámico. La elección del papel es muy importante, pues su textura y su color están ya hablando antes de convertirse en dibujos. Que el papel se adapte al material. He utilizado una gran cantidad de variedades de papel: desde el humilde de estraza al suntuoso de pergamino, pasando por el vegetal, los japoneses de kozo, los nepalíes de corteza de lokhte, los indios de caña de azúcar, los tailandeses de fibra de morera y otros muchos. Las técnicas puestas en juego para la realización de los dibujos son también muy variadas: las aspersiones de tinta, las huellas positivas o negativas de materiales utilizados en la caja, las líneas de fuego, las marcas hídricas o distintas técnicas de grabado.

Una vez sellada la caja, procedo a encuadernar el libro y a realizar un estuche de madera para él. Es importante para mí el ejecutar yo mismo cada una de estas operaciones, lo que me proporciona una independencia creadora total y evita cualquier contaminación externa. Finalmente, el libro pasa a integrarse en mi gran escultura, la Biblioteca del Bosque, que concibo como una obra en proceso de crecimiento continuo. La Biblioteca es un pinar donde la escala variable de los árboles queda reflejada en los distintos formatos de los libros.

A pesar de que algunos libros han abandonado la Biblioteca, ésta tiene vocación de unidad y de permanencia. Es seguramente aún pronto para pensar en su destino, pero sí tengo claro que no debe desmembrarse, y que en el futuro debe reunirse en un pequeño museo que tendría que ubicarse en el medio natural. Un museo para paseantes, con arquitectura integrada en el paisaje, a través del cual se profundizara en el conocimiento y la sensibilidad hacia el entorno.

Miguel Ángel Blanco

## LA REVELACIÓN NATURAL. LAS IMÁGENES DEL VIENTO

Texto en el catálogo de la exposición *El vendaval libera las auras*. 1997.

Estas obras fueron provocadas por el temporal de viento y nieve que azotó la Sierra del Guadarrama en el invierno de 1996, del 20 al 22 de enero. El vendaval tronchó, arrancó, derribó de raíz cientos de miles de pinos.

La exposición está compuesta por dieciocho libros-caja, dibujos y cajas de hierro que contienen fragmentos, capas de cortezas, alas, lianas de niebla, raíces-relámpago, en un flujo constante, vertical y ascendente. Imágenes dinámicas de ingravidez fantasmal.

Son formas derivadas del poder del viento: auras, signos dibujados por el aire, emanaciones volátiles o sonidos, liberados por los árboles. Los libros, a modo de ráfagas, establecen una relación de compenetración con los azares del viento. ¿No hay un plan del Universo en el temporal de nieve, lluvia y viento?

Miguel Ángel Blanco

CAMPO A TRAVÉS. 1996. UN PASEO CON ADOLFO SCHLOSSER AL TORREÓN DE LA MINA Y LA PIEDRA DEL RAYO

Texto publicado en "Arte y Parte" N° 13, febrero-marzo 1998.

Hora de la siesta, iniciamos la andadura a la montaña.

Calor, resoplidos. Cogemos la sombra de una hilera de robles. Camina con calma y asciende en lo físico y lo extrasensorial. Los árboles se desdoblaron a nuestro paso, visión perdida y emancipada. A nuestra derecha, el pinar prieto como un felpudo compuesto por pinos de Aleppo y pino piñonero que le enseñaron el interior de sus piñas. *Fata Morgana*.

La imagen de los estróbilos del pino piñonero en el antiguo cristianismo era símbolo de la fuente de la vida.

Amigo de los pastores que han vivido tormentas a la intemperie diviso prodigios que la naturaleza oculta al resto, como la formación de piedras en el cielo por el choque o la descarga de los relámpagos al atardecer: la piedra del rayo.

Pastores-arúspices (evocación de rayos creadores de piedras celestes).

Ermitaño, quieto en su escondite, y guardabosques de la naturaleza original, de sendas intemporales. La verdadera aproximación a lo que nos rodea debe entenderse como una purificación.

Nadie puede sustraernos el don luminoso de caminar entre pinos.

El torreón restalla de luz. Su interior es de cuarzo blanco, donde se escuchan las venas del agua que desciende por la ladera.

Fumamos, nuestro humo asciende por el círculo abierto de la torre, dejamos grabada nuestra voz en las piedras.

Hace tres días fue el solsticio de verano. El sol incide sólo sobre nuestros rostros al borde del arroyo.

Respira con tesón hasta la raíz y renuévate. Basta el alto silencio y la contemplación y el Puerto de Canencia obedece.

Sobre la chimenea encendida, un dibujo a lápiz, *Is/a*. En la repisa, un cactus pinchado por sí mismo, setas, escamas de piña, una rama de muérdago, proyectos diminutos para esculturas, arcilla e instrumentos musicales de madera fabricados por él.

Arden encina y celofán en la lumbre.

En el suelo, cantos rodados de un glaciar de Gredos, cañas y paneles cortados de corcho de Alcántara que formarán parte de su última escultura.

Esfera silente.

Delante, Adolfo, con ciática, en zapatillas, balanceándose vertiginosamente en la mecedora.

Miguel Ángel Blanco

## EL CAMINO A LA CARBALLEIRA DE SANTA MINIA

Texto en el catálogo de la exposición *Sete lúas*. 2001.

El 6 de abril de 1998, a las siete de la tarde, llegamos a Galicia, coincidiendo con el mes de abril más frío y lluvioso de las tres últimas décadas. Las carreteras eran verdaderos cauces de ríos y del asfalto mojado ascendían inmensas nubes de vapor, aguas de brumas (que nos enseñan a mirar), llenando de misterio el entorno. De la casa fluye agua por todas partes. Nos acercamos a Ponte Maceira, donde por un momento surgió el arcoiris.

Al día siguiente comencé los preparativos de mi estudio, situado en la aldea de Brión, calle de Santa Minia, 41, en el Valle de Mahía y las riveras del Tambre, a 12 kilómetros de Santiago de Compostela.

Una vez instalado en el lugar de trabajo, me propuse conocer los alrededores y averiguar mi viento favorable. Para ello, durante nueve lunaciones debía sentir el viento, anotar su dirección y sus efectos. Mi primera lunación comenzó el 17 de abril.

Caminar por un nuevo valle. Al tercer día se levantaron las nubes salvajes sobre los robles y eucaliptos, atravesando los rayos de sol su vaho, iluminando frente a mí. Señal de buen recibimiento por parte del lugar. Khalil Gibran nos advierte de que la belleza no es una necesidad, sino un éxtasis: “La belleza es la vida cuando la vida alza el velo y muestra su rostro esencial y sagrado”.

Durante este mes de abril, con tiempo de luna atrasada, se fue definiendo un paseo circular que haría a diario al comenzar el día.

El camino a la carballeira de Santa Minia surgía por detrás de mi estudio hacia el Noroeste, adentrándose sobre mareas de hierba y aguaceros (la hierba, que incluso crece sobre el asfalto de las pistas) y ascendiendo entre pinares, parcelas de eucaliptos y algunos robles hasta Brión de Abaixo, desde donde se contempla todo el Valle de la Mahía. Pequeños arroyos, venas de agua surgen por doquier y a su vera crecen los alisos, o umeiros; sus influorescencias en

forma de piña diminuta fueron el primer material que recogí en Galicia para realizar el libro inicial, que hacía el número 709 de mi Biblioteca del Bosque.

Plantaciones de maíz de crecimiento vertiginoso, borbotones de agua con su extraña lengua, palomas mensajeras, acompañan mi caminar hasta el roble de Guldrís -árbol ancestro- con el sonido de las campanas de San Fiz.

El carballo genuino y mítico es el “Quercus Robur”, proveniente de la voz prerromana “CARB”, piedra, planta que nace entre las piedras, “la piedra que nada”.

Cómo recorre mi sombra los herbales hacia la carballeira de Santa Minia  
entre la mirada lanceolada de los eucaliptos  
y el latido de los robles.

Aviso de campanas, las nueve en San Fiz.

El roble de Guldrís suelta burbujas de luz al valle extenso.

Retumban camiones cargados de troncos de eucalipto.

Praderas de hierba iluminada, olor a boj.

Me refugio en los toxos.

Desciende el camino, y en lo alto, las ruinas de las Torres de Altamira, lugar selvático, distante y alejado del mundo, construido sobre un castro celta.

Cerca, en Boaventura, entre sus bosques, he marcado un eucalipto al que cuento mis sueños.

En el libro *Caminar*, de H. D. Thoreau defiende la experiencia liberadora de recorrer a pie parajes cuanto más inhóspitos mejor. Tal era para Él la única



forma de hallar la iluminadora verdad que habita en la naturaleza no contaminada por el hombre.

Camino impulsado por los restos de un ciclón en O Enxo. Recolecto el rocío celeste al amanecer, baño astral.

Las mujeres mayores del lugar, temerosas, me conocen por “el hombre que camina solo por los bosques”. Ellas me enseñaron las plantas y su uso, con las que crearía un herbario de sombras, serie de dibujos bajo el nombre de *Las plantas meigas*, utilizadas por las mujeres sabias en sus ritos a través de la historia.

Boris Pasternak, escribió:

“Pero no, no es la hiedra la que envuelve

a los arbustos, es una embriaguez

tendamos pues bajo nosotros en toda su amplitud la capa”

Ya diviso la cúpula de la iglesia de Santa Minia, circundada de glicinas y sus robles.

Humo de esperma y llamas de roble mercurial donde atesoro musgo, líquenes y cenizas de la hoguera de la noche de San Juan.

Los murciélagos sobrevuelan la caja preparada con tréboles gigantes de Altamira, en la mesa de trabajo, hecha con castaños de Lalín, en mi estudio pétreo con sus siete ventanas al Sur, al que invaden las sombras de las ramas del mandarino y los limoneros, en el silencio vegetal de la noche gallega.

Durante siete lunas, recorrí lugares, creando vínculos afectivos, formas de resonancia para mi obra, lazos sonoros como el de un puñado de eucaliptos arrancados a la tierra, ruido de cuarzo partido al Castro de Baroña, el roce (beso) entre ramas de eucalipto y pino en Trastastavales, los tintineos de la lluvia golpeando el limbo de las hojas en las plantas, dibujé su eco. Anduve por los bosques de Sobrado, atravesé un valle lucense por los regatos de Bravos,

presenció la ceremonia en la ría de Viveiro, la bendición en el mar de los barcos que parten a faenar hacia Escocia, crucé la Ribeira Sacra, bebí de la fuente de los tres caños en San Andrés de Teixido, pasé noche en el puerto de Estaca de Bares, hice una ofrenda a O Pindo en la ría de Muros abrasada, subí a la Piedra de Abalar en Muxía.

De esta experiencia y de la contemplación ferviente de estos paisajes surgieron los libros y los dibujos (oblaciones y prácticas vegetales) que ahora presento, y que recogen mis emociones, enraizándome de por siempre en Galicia. Con la serenidad que contagia la naturaleza y el viento del Noroeste.

Miguel Ángel Blanco

ANDUVE ENTRE ABETOS GIGANTES

Texto en el catálogo de la exposición *Las algas y los Alpes*. 2002.

Anduve entre abetos gigantes

Penetrando un glaciar universo

Hasta el valle de Melchtal

Junto a Niklaus von Flüe

En su cabaña de madera de cedro

Ascendí cubierto por algas extraídas

De los océanos profundos de Asia

Y sal del Jura

Por sendas alpinas

Y me extravié.

Miguel Ángel Blanco

## TODAS LAS FUERZAS

Texto en el catálogo de exposición *Dendrologías*. 2003.

Todas las fuerzas espirituales forman, como el árbol, una sucesión de anillos concéntricos

Proceso vital del universo, símbolo de la continuidad y de la totalidad

Vetas de madera portadoras del fuego y la vitalidad

Templos del cuerpo sutil

Donde se escucha el latido de la madera

Del interior de la olma de Rascafría al rito de

Salvación de las encinas del Valle de Alcudia.

MAB

NEURODENDRÓN. DENDROCRONOLOGÍAS. DENDROGRAFÍAS.  
DENDROLITO. DENDROVIDAS. DENDRIFORME.  
DENDROIDEO.DENDRÓMETRO. DENDRITA.

EL OJO VOLCANIZADO. QUINCE DÍAS CAMINANDO SOBRE FUEGO  
PÉTREO

MATERIALES RECOGIDOS EN LA ISLA DE LANZAROTE. JUNIO DE 2003

Texto en el catálogo de la exposición *Geogenia*.

16 de junio

Ermitaño en Punta Mujeres. Lava calcárea blanca.

Felizmente atrapado en los campos de lava del Volcán de la Corona, entre sus bosques de líquenes. Existen en la isla más de 180 especies.

17 de junio

Aulaga espinosa (*Launaea arborescens*) recogida en el Malpaís del Corona.

18 de junio

Cenizas rojas en la cantera abandonada del Volcán de la Caldera.

Episodio dunar. Subfósiles de nidos de himenópteros, avispas, en las dunas fósiles (litodunas) del Charco del Palo, en Mala.

Arena blanca.

19 de junio

Ascensión al Volcán de la Corona (609 m.) como buscador de líquenes. Comunidad liquénica de orchilla (*Roccella* spp) en la entrada del Camino de los Gracioseros en el Risco del Famara, municipio de Guinate.

Ramalina spp. y cenizas rojas del cráter del Corona.

Sonido de “sonajeros” (*Reseda lancerotae*) provocado por los fuertes alisios.

Goma-resina blanca de euforbias (*Euphorbia dulcis canariensis*).

20 de junio

Llanos de Guatiza, a por fonolitas, piedra sonora. Roca efusiva terciaria, gris verdosa o pardusca, constituida por una pasta densa de sanidina, anortoclasa, nefelina o leucita con fenocristales especialmente de sanidina. Se disgrega en forma de láminas delgadas que suenan al golpearlas o en forma de columnas.

Litófonos, Peña de Luis de Cabrera.

Campo de pequeñas bombas volcánicas bajo el Volcán de Guanapay.

Líquenes rojos (*Xanthoria* sp.) y lapilli gris antiguo del campo de lava de Los Quemados, La Vegueta.

21 de junio

Cueva de los Verdes. Casa de los Volcanes.

22 de junio

Arena negra y olivino de la Playa de las Malvas, Parque Nacional de Timanfaya.

23 de junio

En la Cueva de los Naturalistas, Masdache, por un laberinto de estafilitos.

En el Volcán del Cuervo, lavas reverberantes de líquenes, como fuego de nieve. Líquenes blancos (*Stereocaulon vesuvianum*).

Arenas voladoras del Jable.

Noche de San Juan. Flores secas de berol (*Aeonium lancerotensis*).

24 de junio

Sal de las salinas de Guatiza y arenas blancas (organógena) del caletón blanco, Órzola.

Lapilli negro.

25 de junio

Escarchosa o planta de vidrio (*Mesembryanthemum crystallinum*) en Punta Mujeres.

26 de junio

Por las montañas de fuego.

27 de junio

Masas lanosas con pelos y sedas del Jardín de Cactus. Vilanos de aulaga.

28 de junio

Regreso al Volcán del Cuervo. Bomba volcánica con núcleos de olivino rojizo transformado en hematites. Piedras lávicas.

29 de junio

Falsas piñas globosas de casuarina cola de caballo (*Casuarina equisetifolia*) recogidas en el paseo matinal entre Punta Mujeres y la Casa Azul en Arrieta.

30 de junio

Sima del Malpaís del Corona. Fragmentos de lava.

1 de julio

Regreso a mis bosques.

Miguel Ángel Blanco

## EL ESPÍRITU DEL ÁRBOL XILOGRÁFICO

Texto en el catálogo de la exposición *Botánica*. 2004.

La fuerza impulsora que recorre mi obra proviene de mi relación con la naturaleza. La Biblioteca del Bosque (nacida en el invierno de 1986), mi proyecto escultórico y vital, es una obra abierta a la amplitud de la naturaleza realizada con la lentitud y constancia con la que crece el árbol, simbiosis entre el ángulo recto y la forma biológica. Comparto con el arte oriental el deseo de alcanzar una composición orgánica, en la cual lo lleno encarna la sustancia y el vacío garantiza la circulación de los soplos vitales. Uniendo así lo finito a lo infinito, como la propia creación. Tal vez, el fin de la obra sea entender el lenguaje secreto del cosmos, crear un gran misterio partiendo de una hebra de helecho o una gota de resina. Ser eco de lo efímero. Lograr la correspondencia con el universo y que el universo responda.

La colaboración con Jan Hendrix, iniciada los días en que se abría el milenio, tuvo como fruto una serie de serigrafías en las que descubrimos lo profundas que son nuestras afinidades, nuestro entendimiento de lo natural. A partir de esa experiencia, he recuperado para esta exposición, de la Biblioteca del Bosque, algunos libros-caja en cuyas páginas he utilizado diversas técnicas de estampación.

Grabar-crear es aprender de los rastros que vemos en la naturaleza primigenia. Huellas fósiles de las gotas de lluvia en el barro, granitos gráficos, maderas quemadas, la cristalización del hielo, la geometrización perfecta de las telarañas, los caracteres de la venación en las alas de las libélulas... Los elementos trazan, dibujan, graban.

Huellas naturales de cápsulas semillares de eucalipto glóbulus en el libro *Trance*.

Gofrados de raíces, plantas y savias en *El refugio de los toxos*.

Xilografías aciculares, estampación con sellos de hojas de coníferas procedentes de diversos lugares del planeta en *La vida en la oscuridad de las*



*acículas forestales, Acículas del jardín, Hoja de pino transgénico y Umbræe silentes.*

Xilografías con tacos de madera de pino de Valsaín en el libro *El espíritu del árbol xilográfico*, con láminas de chopo de Segovia en *El crujir del chopo negro*, o con maderas menos nobles como contrachapados o aglomerados en *Visión interior desde la acacia ródena*.

Xilografías salvajes realizadas a hachazos en *Sondeos del leñador*.

Aguafuertes para grabar las fuerzas del viento, un vendaval que arrasó la sierra del Guadarrama en 1991, en los libros *Hybernus* y *El vendaval domado*.

Aguatintas sobre pergamino para el vuelo nocturno de los *Búhos*.

Litografías en papel hecho a mano con fibras de bambú en *Hierba hereje*.

Serigrafías para grabar el interior de los árboles en *La casa del arcángel, Tlacoula* o *Fuerzas del Valle de Bravo*, estampadas en el taller de Jan Hendrix en México D.F. sobre papeles hechos a mano, orientales y procedentes del molino de papel de Francisco Toledo.

Técnicas digitales, que me permiten integrar en los libros, sobre papeles inhabituales, fotografías, alteradas o no, de lugares por donde caminé y en los que recolecté materiales para mis libros, como *Hacia la noche verde, Navegación por el Lacantún mulato, Difluente...* creados a partir de la expedición por la Selva Lacandona en marzo de 2002.

#### Ediciones

Los libros son ejemplares únicos e irrepetibles. No obstante, a partir de los elementos, dibujos o estampaciones de algunos de ellos, han nacido ediciones. Es así en *El pentagrama viviente*, que fue Premio Nacional de Grabado de la Calcografía Nacional de Madrid en 1995, en *El tejo del arroyo del Infierno* o *Los ágaves y las letras*.

Miguel Ángel Blanco

## SANTUARIOS NATURALES

Texto en el catálogo de la exposición *Musgo negro*. 2006.

Esta exposición dibuja un recorrido, invisible y silencioso, que se ramifica en el tiempo y en el espacio, por distintos lugares sagrados vinculados a la naturaleza. En unos casos, el emplazamiento natural convertido en santuario era (es) ya sagrado de por sí, por las fuerzas telúricas que allí se manifiestan; en otros, lo natural ha penetrado en el recinto sacro, a menudo en forma de árbol, y se ha vinculado estrechamente a su imagen, a sus ritos o a su significado.

La senda de meditación que imagino entre todos estos lugares que he visitado se convierte en una peregrinación creativa en la que desarrollo nuevas liturgias naturales. He buscado en cada punto los elementos que pudieran transmitir la energía espiritual y la energía botánica, que son una, que emanaba del espacio sagrado. Esos elementos se han integrado en las páginas y las cajas de los libros -epifenómenos de acontecimientos- de mi Biblioteca del Bosque, un proyecto vital que se origina en invierno de 1985 y que es una exploración artística al poder de la naturaleza, en todos sus reinos, en toda su fenomenología y en toda su extensión geográfica y simbólica. Los 44 libros que ahora se reúnen en la abadía de Silos están fechados entre 1986 (libro nº 90) y 2006 (libro nº 999), año en que el ciprés y la sequoia de Silos me señalan este itinerario que ya existía en la Biblioteca. Había dedicado libros a otros majestuosos árboles enclaustrados, como el eucalipto de Yuste (en el nº 600) o el cedro del claustro del convento-museo de San Marcos, en Florencia (nº 668), donde vivió el gran Fray Angelico. A otros monasterios que, como Silos, se ubican en parajes de naturaleza mística, como el convento del Palancar y el monasterio de San Pedro de Alcántara en Cáceres (nº 601), El Escorial (nº 656) o el monasterio de Piedra en Zaragoza (nº 807). A los antiguos eremitas, que se escondieron, para buscarse, en cuevas (*Lluvia negra en tierra de ermitaños*, ermita de San Frutos, nº 415) o en el interior de los árboles (*Dendritas*, nº 562). Pero el árbol es lugar de iluminación no sólo para la religión cristiana, que retoma la adoración pagana de lo vegetal (el *árbol*

*pre cristiano*, nº 295) en las iglesias construidas junto a santuarios naturales, o que hace aparecer a la Virgen en las copas de los árboles (como en la encina de Artziniega, nº 922); Oriente tiene una larga historia de meditación sobre las raíces, y los budistas reverencian el *Ficus religiosa* bajo el que Sakyamuni vio el camino al nirvana (nº 740). El incienso, que es una decantación de las esencias del árbol, destinado a ser consumido en pequeños incendios rituales, ha estado muy presente en una serie que dediqué a esta preciosa sustancia, utilizada en los santuarios asiáticos (nº 609, 628), pero también para perfumar las catedrales, los grandiosos templos de la cristiandad: Nôtre-Dame (nº 355) o Santiago de Compostela (nº 632), de cuya fachada recogí musgos.

El musgo aparece en no pocos libros de la Biblioteca del Bosque, probablemente por su significado protector y porque su visión nos traslada de inmediato a la intemperie boscosa. Es una de las plantas terrestres más antiguas, creada para una temporalidad que no es la humana: crece muy lentamente y su vida es muy larga. Incluso cuando es arrancado de su habitat conserva su verdor durante largos años, como he podido comprobar en mis libros. Hay en nuestro país más de mil especies de briofitos -la familia botánica que incluye a los musgos, las hepáticas y las antocerortas- y se encuentran en casi todas las regiones. He utilizado sobre todo dos de ellas: la más abundante, el *Leucobryum glaucum* (cuyo nombre genérico, procedente del griego, significa *leuco*=blanco *bryon*=musgo), que forma masas pulvulares (en forma de almohadilla), y el *Antitrichia curipendula*, cuya presencia implica la existencia de nieblas y aire puro y que en la Edad Media se usaba para llenar colchones, se dormía sobre él.

El musgo representa la protección y el silencio grave. La paz del santuario. Su manto grueso y compacto crea las condiciones para comprender la esencia. El musgo negro sublima, transmuta en sentido alquímico; es invocación y cántico. Sumerjámonos en las profundidades del musgo negro.

En ocasiones, el recinto sagrado es más amplio, como la montaña de Tai-Shan, santuario taoista (nº 712), la Peña Bernal, en Querétaro (México, nº 926), o nuestros bosques gallegos de la Riveira Sacra (nº 734). Pero la naturaleza tiene también sus santuarios malignos, donde se concentran las fuerzas

negativas, tan intensas como las positivas. He encontrado lo demoníaco y sus símbolos en las guaridas de las serpientes (nº 642), en las plantas alucinógenas como la datura (nº 376), en el prado de Zugarramurdi donde se celebraban los aquelarres (nº 969), en la figura del ángel caído, mutado en gigantesca acícula (nº 489), o en el 666 (es el número de ese libro) de las catacumbas romanas de San Calixto.

En la abadía de Silos, antiguo centro de espiritualidad cargado de su larga historia y de la quietud de su territorio, pasé tres noches en junio de este año. En 2005 ya había hecho un libro sobre la gran sequoia del patio exterior (nº 967), y ahora pude acceder al ciprés centenario -cuyas semillas me ofreció el abad, Clemente Serna-, a sus huertos y, desde allí, a la sierra de la Demanda, a sus bosques de sabinas, a sus eremitorios y al monasterio abandonado de San Pedro de Arlanza (con su enorme árbol enclaustrado, un pinsapo). Con todos los materiales recogidos he trabajado en un momento clave en mi Biblioteca: alcanzar el número 1000, un libro sanguíneo y dramático que se podría asociar con el milenarismo cristiano, en el que interviene un fragmento de roble antiguo de la necrópolis medieval de Cuyacabras. El claustro de Silos es uno de esos espacios en los que naturaleza y culto se fusionan, y a él he dedicado dos libros: el 996, *Claustro para Psilocybe cubensis*, y el 999, *Semillas silensis*.

Quisiera agradecer al abad y a los monjes de Silos su acogida y a Ana Martínez de Aguilar su inmediato apoyo a este proyecto. Y no puedo dejar de mencionar a dos grandes naturalistas que pasaron sus días en este recinto. El primero es Isidro Saracha (1723-1803), encargado del huerto medicinal y boticario de la abadía, que se relacionó con los más adelantados botánicos españoles y extranjeros, colaborador con el Jardín Botánico de Madrid y recordado para siempre por haber dado su nombre a plantas americanas como *Saracha acutifolia*, *Saracha contorta*, *Saracha herrerae*, *Saracha jaltomata* y *Saracha procumbens*. El segundo es Saturio González, que catalogó también nuevas plantas, fue disecador de aves y pasó una temporada en la estación alpina de biología en el Ventorrillo, junto al Puerto de Navacerrada, a principios del siglo XX. En mis bosques.

## BAJO EL PINO SOLITARIO

Texto en el catálogo de la exposición *Visiones del Guadarrama*. 2006.

Hay destinos ligados a un lugar, a un paisaje. La cultura contemporánea es fundamentalmente urbana, pero alguna de sus aportaciones más brillantes, o más originales, se han hecho desde la naturaleza. Por lo general, los artistas o los escritores que han hundido sus raíces en la tierra, en un enclave determinado, han mostrado (al menos durante un período de su vida) una necesidad de aislamiento y de concentración. Lo natural ha sido y es sin duda un tema, un argumento para el arte, pero también un fundamento existencial para un tipo de artistas. Cuando la observación, la descripción y el intento de interpretación de un territorio se convierten en algo obsesivo, debemos pensar en una relación que va más allá de la representación del paisaje: la vinculación de Constable a los campos de East Anglia, de Caspar Wolf a los Alpes suizos, de Cézanne a la montaña Sainte-Victoire o de Emily Carr a la Isla de Vancouver, son ejemplos de este tipo de relación vital, en la que el arte es el mediador entre hombre y naturaleza, y una vía de conocimiento mutuo.

Yo siento ese lazo con el Valle de la Fuenfría, en la Sierra del Guadarrama. Lo conozco desde los dos años de edad y lo sigo frecuentando hoy. Tengo una deuda personal con él, pues en un momento de incertidumbre busqué en él refugio, en soledad, y me mostró mi camino, dándome además sus sustancias orgánicas y minerales como materiales de trabajo. Allí nació la Biblioteca del Bosque, que es un registro de lo que la naturaleza me ha ofrecido y de lo que yo he ofrecido a la naturaleza durante más de veinte años. Y, en cierto sentido, es un triunfo sobre una encrucijada de vida o muerte, pues el bosque me salvó a mí y yo he impedido cortas hirientes. He vivido quince años en medio de las formas y el secreto del bosque, donde todos los árboles me conocen.

La Biblioteca del Bosque se inició en ese valle el invierno de 1985, entre nieves, resina y niebla. Recientemente, durante la preparación de esta exposición, ha rebasado la cifra de mil ejemplares. Una cifra que confirma que ha llegado el momento de rendir homenaje al Guadarrama, mi territorio, al que pertenezco, y para ello he seleccionado un centenar de libros que están íntimamente ligados a este paisaje, realizados con los elementos que he recogido en sus múltiples parajes. Cimas, arroyos, sendas, laderas empinadas, refugios... son muchos los topónimos que se mencionan en los títulos de estos libros, llenos de topografías íntimas, reelaboradas. Me gustaría creer que mi obra hará del Guadarrama, definitivamente, un "territorio artístico". Pero soy muy consciente de que no soy el primero que ha sido presa de su fascinación. Tal y como detalla Javier Portús en el excelente texto que se incluye en este catálogo, son muchos los pintores que han seguido la dirección señalada, desde Madrid, por Velázquez. Como artista, apenas he sentido vínculos con otros creadores españoles de mi tiempo, si exceptuamos a Adolfo Schlosser, a quien recuerdo con respeto y afecto y que pasó gran parte de su vida en estas montañas; me siento más cercano a esos otros pintores que atendieron a la llamada de la sierra y que por primera vez se internaron en ella. He convocado un encuentro de artistas de distintos tiempos que confluyen en una naturaleza común. Devotos de un paisaje. He elegido sólo a los que han tenido una vinculación vital con el Guadarrama; a los que han mostrado un entendimiento de su realidad y de su poesía latente, dejando de lado los tópicos; y naturalmente, a los mejores artistas. Son Martín Rico, Carlos de Haes, Jaime Morera, Aureliano de Beruete, Juan Espina y Capó y Joaquín Sorolla. Una línea de artistas que ha marcado la evolución del género paisajístico en España en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. He buscado, con la inestimable ayuda de M<sup>a</sup> Paz Pérez Piñán, sus obras relacionadas con el Guadarrama menos conocidas, algunas en grandes museos y otras en colecciones particulares, que no se han visto en público en mucho tiempo. Creo que sorprenderán a muchos por su libertad y su fuerza expresiva: la aspereza, la grandeza de la montaña tal vez les hizo olvidar las convenciones que se perciben en otro tipo de obras de estos artistas. Éstos fueron los maestros de otros. Seguidores de mucho menor interés. Pero, en los últimos años, algunos

artistas se han adentrado en la sierra. Sus aportaciones serían motivo de otra exposición.

## REPRESENTAR EL GUADARRAMA

El primer gran artista en el Guadarrama fue Sánchez Cotán. Ya célebre por sus extraordinarios bodegones, ingresó en la orden de la Cartuja en 1603 e hizo su noviciado en el Monasterio de El Paular, en Rascafría, donde se cree permaneció de 1604 a 1612. Los bodegones de Sánchez Cotán, que quedan fuera de esta selección tanto por cronología como por tipología, han sido un referente para mí en cuanto “cajas” que contienen materias vivas, significativamente dispuestas. El monasterio del Paular se sitúa, por otra parte, en un eje de vida espiritual que atraviesa la cadena montañosa hasta el monasterio de El Escorial. Las masas de piedra de ambos conjuntos monumentales marcan hitos históricos y culturales y han sido tradicionalmente puertas de acceso al paisaje serrano.

Martín Rico (1833-1908) nació precisamente en El Escorial. A los 22 años, en 1855, antes de que comenzara su periplo internacional, subió a la sierra en la diligencia de Valladolid, hasta el puerto de Guadarrama, donde se alojó durante varios meses en la Venta del León. En España apenas puede hablarse de paisajismo romántico y entre sus escasos pero importantes cultivadores, como Pérez Villaamil, era rara la atención a la naturaleza “real”. Es a mediados de siglo cuando los pintores españoles empiezan a sentir la necesidad de describir lo que ven, y Rico es uno de los primeros, junto a Haes, en avanzar en esa dirección, y lo hace con esta serie de cuadros del Guadarrama. Hizo excursiones por los montes de El Espinar, Peguerinos y El Escorial, tomando apuntes del natural, así como las acuarelas que se reproducen en este catálogo (colección de Claude Rico). Esa inmediatez es evidente en los cuadros que se incluyen aquí, en los que no se centra tanto en parajes reconocibles como en los constituyentes básicos del paisaje del Guadarrama:

los sobrios y venerables pinos de las alturas y las corrientes de agua que recorren las laderas y los valles. Muy cerca dell Alto del León, el lugar desde el que recorrió la sierra Martín Rico, se encuentra espacio natural protegido de la Peña del Arcipreste de Hita, donde recogí raros líquenes *Umbilicaria hirsuta* para hacer el libro nº 987, Peña del Arcipreste de Hita.

Pintor decisivo para la pintura de paisaje española, Carlos de Haes (1826-1898) regresa desde Bruselas a España en el mismo año, 1855, en que Rico sube al Alto del León. En Madrid, se instala en un estudio en la calle de San Quintín nº 10, junto a la plaza de Oriente (jardines de Campo Noval), desde la que debía avistar la sierra en la lejanía. Dos años después gana la plaza de catedrático de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde formó un grupo de alumnos que le acompañaban en sus salidas al campo, muchas de las cuales tenían como destino el Guadarrama. Haes fue más allá de los límites de la pintura académica en su identificación con la naturaleza, de cuyo contacto sentía auténtica necesidad, y tal como lo recuerda Jaime Morera, “Ya entrado en años le sucedía lo que al paisajista Charles de la Berge que, enfermo, se hacía traer musgos y ramas de los árboles para vivir del recuerdo de lo que más quería. O lo que a Durero, que también imposibilitado, estudiaba y admiraba las rugosidades de las conchas”. En la exposición, los cuadros de Haes no obedecen a su tipología más habitual, que tiende a lo anecdótico: son “retratos” de La Maliciosa y de los perfiles de la cordillera, representados con austeridad y verdad. Una visión que se contrapone a la que he dado de esta montaña con nombre engañoso en los libros que le he dedicado: el nº 559, Ládano al pie de La Maliciosa, que contiene la destilación y el aroma de sus bosques en resinas y hojas de jara, y el nº 618, Ensoñación geológica en La Maliciosa, que asocia el peso de las piedras de cuarzo blanco encontradas en su cumbre a la ligereza de los vilanos gigantes (montaña volante).

Jaime Morera (1854-1927) fue el discípulo más querido de Haes, gran amigo y compañero plenairista. Es el pintor de alta montaña por excelencia, y quien mejor ha reflejado el dramatismo de las cumbres. Buscador del alma de la



nieve, a los 36 años se extravió en el mundo blanco del Guadarrama, en una época en que los inviernos eran mucho más duros que hoy. Su libro de memorias *En la sierra del Guadarrama, divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves* da cuenta de ese momento crucial, entre 1890 y 1895, en el que pinta lo mejor de su producción. Morera estuvo recorriendo diversas zonas de la sierra, y pasó por Cercedilla. No encontró allí, sin embargo, su paisaje mental, ni en el Valle de El Paular: lo halló en los Picos de Najarra, los puertos de Canencia y de La Morcuera y los montes del Hueco de San Blas el Viejo, a los que accedía desde su base en Miraflores de la Sierra. Morera fue un gran viajero y conoció muchas bellezas, pero guardó como un tesoro sus vivencias en el Guadarrama, que reflejó en el libro citado, impreso solo al final de su vida. “Horas antes de morir su gran amigo Kaulak le llevó el primer ejemplar encuadernado. Morera ya no hablaba. Tomó el libro, lo contempló un instante y lo abrazó contra su pecho. Era un abrazo paternal. Era el abrazo de la última ilusión de una existencia colmada de ilusiones. También era un abrazo al recuerdo feliz de una etapa gloriosa de su existencia”. Como él, he sentido el abrazo frío de la nieve, uno de los pocos elementos del paisaje que no es posible trasladar, ni siquiera en una muestra pequeña, a los libros. Pero he logrado registrar el silencio que impone sobre el paisaje el agua helada: dibujando con nieve derretida —en el libro nº 700, *Nieve a través de alas de libélula*— y fotografiando sus casi invisibles sombras —en el nº 989, *El tirón de la raíz y nevazo*— o las placas de hielo que cubren rocas y caminos —en el nº 960, *Venas de hielo en el Puerto de Navacerrada*—. El sílice, la parafina, el cristal de yeso, la mica o el cuarzo son materiales con los que la he evocado en las cajas.

Los rigores del invierno en la montaña los sufrió más que nadie otro de los discípulos de Haes, José Giménez Fernández, muerto en 1873, a los 27 años, de una pulmonía que cogió pintando por las alturas de El Escorial. Más importante es el legado de uno de sus compañeros en las clases de la Academia de San Fernando, Juan Espina y Capó (1848-1933). Es uno de los artistas menos conocidos del grupo, aunque existen unas “Notas sobre el viaje de mi vida, 1850-1929”: el pintor del Guadarrama por descubrir. Los madrileños

podieron admirar los paisajes que colgaban a la entrada del Círculo de Bellas Artes, por lo que hemos preferido dar a conocer un gran cuadro de una colección particular en el que quedan patentes su ambición pictórica y sus cualidades técnicas. Frente al detallismo de sus magníficos aguafuertes, la pintura es sorprendentemente despojada, dominada por un amplio cielo tormentoso. Este tipo de atmósferas cargadas eran de su predilección, y las retoma tanto en la segunda de las pinturas, un neblinoso valle, y en algunos de sus grabados, como *Día gris*. En este ámbito de la gráfica, en la estela de Haes, Espina realiza una gran contribución a la consideración del grabado como medio de creación, más allá de la reproducción, y supo trasladar perfectamente en estas obras el latido entintado de la savia de los pinos. A este artista le debemos además la fundación de la Asociación de Pintores y Escultores, de la que fue presidente (así como la institución de los agregados artísticos en las embajadas de España en países extranjeros).

Aureliano de Beruete (1845-1912) es conocido como iniciador del impresionismo en España y como paradigma de la visión del paisaje castellano de la Generación del 98. Pero fue, no hay que olvidarlo, uno de los alumnos de Haes, con el que visitó y descubrió el Guadarrama. De Beruete son célebres sus vistas del perfil de la sierra desde Madrid y sus cercanías, desde las que pinta habitualmente las lejanías de la sierra y los montes del Pardo, como en uno de los cuadros seleccionados en la exposición. En otro de ellos (Museo del Prado), sin embargo, se produce un salto vertiginoso a los altos de la Fuenfría, donde observa con detalle realista los grandes pinos silvestres agarrados a la tierra pedregosa. Uno de esos pinos es el que llamo Pino vigía en el libro nº 948, cuya caja contiene fragmentos del pino silvestre más añoso del Puerto de la Fuenfría sobre una piedra poderosa, la obsidiana, y en cuyas páginas se reproducen imágenes de sus retorcidas ramas, resultado de su exposición a vientos y nieves.

El recorrido por el Guadarrama se cierra con Joaquín Sorolla (1863-1923), que viene a morir a Cercedilla y nos ha dejado su jardín serrano, vecino de la

crystalería donde me han cortado casi todos los cristales que sellan los libros de la Biblioteca del Bosque, plantado de pinos mediterráneos. Sus últimas miradas, ya sin poder pintar, debieron dirigirse hacia las montañas que rodean el pueblo: Siete Picos y La Maliciosa. Sorolla forma parte de otra tradición pictórica, el luminismo levantino, que él potencia y hace internacional. Fue muy al final de su vida cuando se instaló en el Guadarrama, pero ya antes había observado y transitado la sierra, pues iba a menudo a El Pardo y estuvo un tiempo en La Granja, en 1907, para hacer los retratos de los reyes, allí alojados. Aunque la montaña no fuera un tema principal en su trayectoria, sus paisajes serranos constituyen un hito en la pintura del Guadarrama. Son muy distintos de otras obras suyas, más narrativas y compuestas. En ningún otro lugar se muestra Sorolla más libre y más dramático. Capta perfectamente la energía de la Tormenta sobre Peñalara (Museo Sorolla, Madrid), mostrando cómo las nubes cargadas se agarran a una de las cumbres más interesantes del Guadarrama, la más alta (2.430 metros), tanto desde un punto de vista paisajístico como geológico, ya que allí se formaron bien conocidas lagunas glaciares; una de ellas es el tema del libro nº 424, *Eco interior*, junto a la Laguna de los Pájaros (Peñalara), con ramas secas de matorral de piorno recogidas junto a esos ojos de la montaña que reflejan cielos sobrevolados por los buitres y que durante el invierno producen la llamada niebla engelante o niebla del hielo.

Otras escuelas nacieron en estas montañas. En 1918 la Dirección General de Bellas Artes creó la residencia de pintores de paisaje en el monasterio de El Pualar, a iniciativa de Sorolla, que era entonces catedrático de Paisaje en la Academia de San Fernando: Enrique Simonet acampaba con sus alumnos en rincones apartados —durante todo un mes—, siguiendo el ejemplo de Morera, y pasaron grandes dificultades en el monasterio —otro mes—, por la condición ruinosa de éste. La Sociedad Peñalara pensionó a partir de 1928 a artistas durante quince días en sus albergues de la Fuenfría y Navacerrada. Al parecer, también se alojaron pintores en el Chalet Peñalara, uno de los refugios históricos de la sierra, a cuyo vecino bosque de acebos he dedicado un libro, el nº 94, *Los acebos del refugio Peñalara*, en el que en las hojas de este árbol de

bayas venenosas se dibujan como fuegos fatuos las letras que componen el nombre de la cima vecina. Pensé en el refugio como posible sede futura de mi Biblioteca del Bosque; idea que los planes de destinarlo a uso hotelero, en una zona protegida, me han hecho desestimar.

## LA SIERRA DEL DRAGÓN

Esta exposición es ante todo un reconocimiento a estas montañas, la Sierra del Guadarrama, a sus calizas cristalinas, a su geología. Parte de la Cordillera Central, es también centro de mi mundo. Las altas alineaciones de Cuerda Larga y de la Mujer Muerta, los Montes Carpetanos y los picos de Peñalara, Cabezas de Hierro, Dos Hermanas, Bola del Mundo, La Maliciosa, El Montón de Trigo, Siete Picos, La Peñota, Abantos y El Yelmo, han constituido mi horizonte. Los bosques antiguos, extensos y oscuros de pino silvestre son siempre diferentes y cada enclave ofrece una perspectiva cambiada del conjunto. Resultado del choque de las placas de la submeseta sur y la submeseta norte, se origina en el Terciario con materiales graníticos anteriores; fue isla y es más vieja que los Pirineos o los Alpes. La riqueza geológica y botánica de la sierra es excepcional. Los estudiosos han localizado multitud de rarezas geobotánicas, como el pino Pudio de la Covacha, que es un *Pinus nigra* Arnold, por encima del embalse de La Jarosa, hacia Cabeza Lijar; o el *Erodium paularense*, mata leñosa postrada, única en el mundo. O como los dos cedros blancos (*Calocedrus decurrens*) procedentes de California que crecen sobre el túnel de la estación de Cercedilla, de donde parte el funicular hacia las cumbres del puerto de Cotos, y de los que he tomado 128 conos para hacer el libro nº 943, *Estación Calocedrus*. O el exótico y alimenticio sauce que bordea el estanque de piedra del monasterio de El Paular y que probablemente ya vio Sánchez Cotán, quien tal vez comería los galápagos que se criaban allí para suplir la carne en los días de vigilia: esta historia desencadenó el libro nº 983, *Salix Galapaguera*. O el *Quercus petraea*, el Roble del Arroyo del Hornillo, también en Rascafría, una subespecie rara, vestigio de los robles antiguos que existieron en la sierra: en la caja del libro nº 988 me he fusionado con él

haciendo que mis cabellos crezcan entre las cortezas cubiertas de líquenes de su tronco.

Los del Guadarrama son bosques históricos, admirados desde antiguo. Bosques cuyos árboles descubrieron América, pues se dice que Cristóbal Colón seleccionó pinos de Valsaín, por su rectitud, para el palo mástil de las carabelas. En época medieval, antes de que se extendiera la denominación actual, de origen árabe (Guadarrama significaría “río de arena”), se conoció la cordillera como Sierra del Dragón, probablemente por su sucesión de picos, pero tal vez también por sus crepúsculos llameantes. Y ninguno como los que acontecieron hacia 1833, tras la famosa erupción del Krakatoa. Sorprendieron a toda Europa las incandescentes puestas del sol rojas que se sucedían día tras día con intensidad nunca vista sin encontrar explicación al fenómeno. José Macpherson, examinando al microscopio el residuo de una nevada en el Guadarrama advirtió elementos muy diferentes de los que componen las rocas de la sierra, entre ellos algunos procedentes de rocas volcánicas. Interpretó acertadamente los espléndidos ocasos por la refracción de la luz a través del polvo volcánico de la erupción del lejano cráter.

Los libros que muestro ahora son la crónica de mi exploración artística de la Sierra del Dragón, en busca de manantiales y pinos testigo de mi vida en los bosques. Un reflejo de las montañas y parajes boscosos que han alimentado mi proceso de crecimiento artístico. Son aproximadamente un centenar y están fechados desde el invierno de 1985 a abril de 2006. Parto del mismo origen de la Biblioteca del Bosque, del nº 1, titulado *Deshielo*, realizado después de una nevada que duró tres días en los que estuve aislado en mi cueva-estudio en el Valle de la Fuenfría. Es la semilla, un libro germinativo a partir del cual va creciendo un caudal de obras. En su caja dispuse, entrecruzadas, unas ramas de pino silvestre del hoy desaparecido campamento de Los Helechos. Es una cruz, una señalización. Añadí dos fichas de damas, una blanca y una negra, encontradas en el mismo campamento: un diagrama de oposiciones solventadas. Y llego al último de los libros que he hecho ex profeso para esta

exposición, el nº 992, *Pino Cerro Hornillo*, finalizado el 7 de abril. Es un tributo a uno de los árboles singulares del paisaje del Guadarrama, situado al pie de La Peñota, en un lugar que he utilizado a menudo como mirador contemplativo del valle. Vi a ese pino en plenitud, verde, creciendo. Hoy está seco, tumbado por un golpe de viento, apoyado sobre las rocas del Cerro Hornillo, pero mantiene su poder y su función de pino centinela, vigilante. He titulado esta introducción “Bajo el pino solitario”, haciendo mención a otro de esos árboles de presencia poderosa, también en La Peñota —la montaña de los tres picos, mi montaña mágica— al que he consagrado un libro, el nº 183 *Ascensión al pino solitario*. A la sombra de este pino silvestre, completamente aislado, el único superviviente a los muchos incendios (casi siempre provocados) que arrasaron esa ladera, se produjo mi bautismo forestal, con el agua contenida en un pequeño hueco de su tronco tras una tormenta. El tercer celador, en lo alto del Valle de la Fuenfría, frente al Montón de Trigo, es el *Pino Collado Ventoso* (libro nº 984), uno de los más antiguos de esta parte de la sierra, junto a otros ubicados en Las Dehesas ya la entrada del chalet Peñalara, tal vez de la misma edad del ya desaparecido Pino de las Tres Cruces, que fue motivo de una serie de libros que funcionan casi como relicarios.

Aunque en ocasiones he realizado algunas pequeñas series y es cierto que hay grupos de obras relacionadas por la vinculación a un elemento, una sustancia o un lugar, es más frecuente que trabaje a partir de acontecimientos naturales, de encuentros, de viajes. Por ello, la Biblioteca no tiene otro orden que el de la numeración correlativa de sus ejemplares. Su estructura es similar a la de un diario: una sucesión de reflexiones, de datos, de parcelas de conocimiento y de momentos de implicación personal en los ritmos y los hechos de la naturaleza. La presentación de este centenar de libros relacionados con el Guadarrama exigía una estructura, y he propuesto unas agrupaciones, flexibles, que no cierran los significados, más amplios, de los libros. En primer lugar estarían los que tienen como asunto los componentes básicos del paisaje: la montaña, o configuración geológica de la sierra; el agua —los manantiales, los arroyos, las lagunas—; los árboles —los bosques y ejemplares señeros—; y los menos visibles insectos, que contribuyen a la reanudación de la vida en el bosque y

que han colaborado en más de una ocasión en mi obra. El segundo gran grupo lo constituirían los libros que son testigo de la fenomenología del paisaje, que siguen el curso de los días, desde la germinación primaveral a las nieves y los hielos invernales; que recogen los restos del fuego devastador y que vigilan ese otro universo secreto y oscuro de la noche. En tercer lugar, libros que señalan el camino que el hombre dibuja en el interior del bosque: sendas y refugios. Finalmente, los libros de la Biblioteca que revelan las imágenes ocultas del paisaje, las visiones del Guadarrama.

Durante más de dos años, he trabajado en esta exposición y, aunque eran muchos los libros ya creados en los años pasados sobre el Guadarrama, he aprovechado la invitación de La Casa Encendida (cuyo nombre procede de un poema de Luis Rosales, escritor que vivió en Cercedilla) para completar algunas exploraciones que tenía pendientes y para visitar de nuevo los lugares que prefirieron los pintores que había elegido. De estas renovadas perspectivas han surgido nuevos libros y un vídeo. He mencionado ya algunos de estos libros recientes, dedicados muchos de ellos a árboles raros, emblemáticos o secretos. De entre ellos, he de recordar finalmente a los tejos, los seres vivos más viejos, junto a los líquenes, del Guadarrama. En el Valle Alto del Lozoya existe un bosque de *Tejos milenarios del Barondillo* (libro nº 950) y junto al Arroyo de las Guadarramillas, en el Puerto de Cotos, un impresionante ejemplar, escondido y solo, al que he ofrecido el libro nº 979, *El libro secreto de Cotos*.

El vídeo, titulado Ojos del Guadarrama. La búsqueda de los nacientes, obedece a un deseo equiparable de llegar a lo hondo del paisaje, y ha querido paliar de la escasez de información sobre la localización de las fuentes del río que da nombre a la sierra. Muchos dicen saber dónde se origina, pero pocos atinan, y menos aún han subido a los manaderos más altos y escondidos. He filmado, en abril de este año, con el deshielo, todos los nacimientos y veneros de los arroyos que conforman el río Guadarrama. Arroyos que han memorizado mis pensamientos, que brillan como ojos de pájaro y cuyo canto acompaña a

las obras en la exposición. El Guadarrama, desde su nacimiento en el Puerto de la Fuenfría y en el Puerto de Navacerrada hasta su confluencia con el río Tajo en el sitio llamado Begonza tiene 127,952 km de longitud, con las cabeceras a unos 1.300 metros de altitud, pero toma su nombre sólo en el punto de unión entre el río de la Venta y el río de las Puentes. Para mostrar esa confluencia totalmente enzarzada, junto al prado de Mataasnos y a unos 200 metros del Puente Verde —entre los términos municipales de Cercedilla y Los Molinos— hubo que abrirse paso con dificultad entre la maleza. Ese “descubrimiento” fue el origen del libro nº 991, Río Guadarrama. Confluencia, terminado el 20 de abril, con páginas impregnadas de limo del río y caja también con limo y cortezas de bardaguera (*Salix atrocinera*) de sus orillas. Allí sumergimos las cámaras, para captar la turbulencia del agua que ha tallado el paisaje de la sierra, y para ofrecer al espectador de esta exposición un bautismo en las aguas del Guadarrama.

Miguel Ángel Blanco



## ÁRBOLES DE PODER

Texto en el catálogo de la exposición *Árbol Caído*. 2008.

El árbol es uno de los más firmes ejes de la vida material y espiritual de numerosas culturas, con una historia inmemorial. Hoy continúa siendo una gran fuente de conocimiento, caudalosa para quienes comprenden su valor y sienten su energía. Mi Biblioteca del Bosque, iniciada en 1985 y compuesta en la actualidad por 1055 libros-caja, se ha construido en torno a ese eje — aunque haya dado cabida a otras muchas formas orgánicas e inorgánicas —, siempre a partir de experiencias personales. La muerte del haya roja (*Fagus sylvatica* var. *purpurea*) en el Jardín Florido de la Fundación Lázaro Galdiano ha dado pie a esta exposición que revisa mi relación con individuos arbóreos de particular relevancia, por su antigüedad, su carácter legendario, su protagonismo en mi entorno vital y artístico. Mi devoción hacia ellos. Son árboles vividos y ensoñados cuya existencia es inmortalizada en mi Biblioteca y que, juntos, constituyen un bosque de presencias imponentes. El homenaje, la protección y la renovación han sido las formas de diálogo con ellos más frecuentes.

Los yacimientos arqueológicos, los museos de historia natural y las especies prehistóricas que se han perpetuado hasta hoy dan testimonio de la sabiduría con la que el árbol ha hecho frente a las adversidades geológicas y climáticas. Unas especies son más longevas que otras, pero siempre han existido ejemplares con particular resistencia al tiempo, venerados por su antigüedad. Cuando su vida se extingue por causas naturales no nos queda más que admitir la justicia de los ciclos vitales y admirar el poder que conserva el árbol caído. Pero el árbol, más allá de su explotación sostenible para la obtención de madera, está bajo la amenaza del ser humano. La excelencia de la naturaleza nos ha dado los árboles y nuestra obligación es preservarlos. En vez de ello, vemos cómo grandes extensiones forestales son mermadas y, a nivel más local, cómo se trata con desprecio a los árboles en las calles y en los jardines. Por razones diversas, entre otras las obras de rehabilitación del palacio y una mala actuación “paisajística” que cortó parte de sus raíces secundarias, el haya roja del Jardín Florido, que tenía más de cien años, se secó. La consternación

del personal de la Fundación Lázaro Galdiano y de todos aquellos que conocían y amaban a este magnífico ejemplar fue muy grande. Se estudiaron las posibilidades de salvarlo y se concluyó que no eran viables. La Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura quiso entonces, en colaboración con la Fundación, encargarme un proyecto artístico para hacer perdurar de alguna manera la presencia del árbol. Lo primero que hice fue tener una audiencia con el haya, que tuvo lugar el 7 de diciembre de 2007, con el fin de comunicar con su poder, sentirlo e interpretarlo. También visité el otro haya centenaria existente en Madrid, que se encuentra, esplendorosa, en el Real Jardín Botánico. Y realicé una expedición al Hayedo de Montejo, helado. Tras este cónclave de las hayas, el código comunicativo que elegimos fue el del húmedo silencio, el de la levedad y la transparencia. El proyecto, el renacer del haya, será sombra luminosa y hielo, luz y cristal escarchado.

Al igual que el árbol nunca puede ser percibido desde un único punto de vista, el memorial del haya debía tener varias perspectivas, expresadas en diferentes medios, visibles desde diferentes ubicaciones y con distintas condiciones lumínicas, diurnas y nocturnas. Son, por tanto, tres intervenciones en el jardín las que evocan sutilmente la presencia ya fantasmal del árbol. La primera consiste en la proyección de la silueta del haya seca sobre el torreón del museo. Al atardecer se empieza a dibujar sobre la fachada del edificio que da al jardín, centrada en el torreón, la sombra luminosa del árbol ausente. Se ha instalado un potente foco que muestra no la sombra sino el negativo de la sombra, es decir, una figura de luz. La segunda intervención ha fijado, a través del grabado al ácido en el gran ventanal de la tienda, la parte de la imagen del árbol que se veía desde el interior y a través de él —aproximadamente desde el centro de esa estancia—. Esta forma de trabajo enlaza con la destacada colección de objetos de vidrio y cristal que atesora el museo. La tercera, de la que soy sólo promotor y testigo, cierra el ciclo vital con la plantación de una nueva haya roja traída, como la que murió, de Navarra, de donde procedía también Lázaro Galdiano.

El proyecto se completa con la realización de dos libros-caja de la Biblioteca del Bosque con materiales del haya: uno con sus últimas hojas y otro con su madera interior. Y con la exposición *Árbol caído* en la sala de exposiciones de

la Fundación Lázaro Galdiano, una senda a través de la noche de los árboles antiguos o caídos que he conocido y he vivido. Libros-caja que contienen partículas de estos árboles y sus experiencias. Su viaje al más allá.

He querido dividir la exposición en diferentes apartados o secciones, reuniendo árboles clasificados en distintas categorías.

## ÁRBOL DE PIEDRA

Son los fascinantes árboles fósiles, caídos y eternizados por la petrificación. En abril de 2007 se encontró el árbol más antiguo conocido hasta la fecha, con 385 millones de años, que vivió en unas fechas en que aún no habían aparecido sobre la Tierra ni los dinosaurios ni, por supuesto, el hombre. Sus únicos compañeros eran los artrópodos. Es un ejemplar de *Wattieza cladoxylopsid* del Devónico, un tipo de helecho arborescente hallado en el condado de Schoharie, en el estado de Nueva York. Tiene casi nueve metros de altura y, de manera excepcional, conserva las ramas y las raíces; se mantenía en pie cuando fue cubierto por sedimentos y posteriormente se fosilizó. Igualmente impresionantes son los bosques petrificados del noreste de la provincia de Santa Cruz, en la Patagonia argentina, más jóvenes —unos 130 millones de años— y por tanto con árboles más evolucionados, del tipo de la araucaria. A principios del Cretácico, las erupciones volcánicas enterraron esos bosques en cenizas, por lo que algunos troncos quedaron en pie y forman hoy grandes conjuntos de fósiles.

En España tenemos un yacimiento de árboles fósiles en el entorno del pueblo de Hacinas, en la Sierra de la Demanda, con la misma antigüedad que los de la Patagonia. En esos tiempos había en Burgos un caluroso y húmedo clima tropical que permitió el desarrollo de una espesa selva en la que crecía una variedad de conífera de la familia de las podocarpáceas, que podía alcanzar los 80 metros de altura.

A lo largo de los años me he interesado por los xilópalos, fragmentos de troncos o ramas fósiles que atrapan la edad infinita de los árboles, y he reunido una pequeña colección. Los he utilizado en algunos libros, como el nº 312, *Astillas de un bosque petrificado en Albacete*, o el nº 779, *Tremor en el castaño*

de *El Tiemblo*, en el que incluí dos rodajas de xilópalo procedentes de Madagascar, con una antigüedad de 80 millones de años, junto a unas castañas del centenario “El abuelo”.

## ÁRBOLES MÍSTICOS, LEGENDARIOS Y PROFÉTICOS

El árbol es un símbolo universal. Venero de sabiduría, tiene un papel destacado en ceremonias de muchas culturas y religiones, y es personaje de numerosas narraciones míticas y leyendas. Está implicado en diversas cosmogonías, en historias de fundaciones de ciudades, de revelaciones, de epopeyas históricas o imaginarias. Árboles que tuvieron o no una existencia física pero que viven en la memoria; ejemplos de sorprendente perennidad, por su asociación a restos arqueológicos o por el cuidado que muchas generaciones han puesto para hacer vivir los renuevos de esos árboles venerables.

Uno de los más célebres es el pipal o árbol de Bodhi bajo el que Siddhartha Gautama se convirtió en Buda tras alcanzar la iluminación, en Bodhgaya, estado de Bihar, India. En el lugar que ocupó vive un descendiente suyo con seis de cuyas hojas, reducidas a sus nervaciones, realicé el libro nº 740, *Ficus religiosa*, nombre científico de ese tipo de higuera. La tradición dice que, después de la iluminación, durante una semana Buda siguió sentado donde estaba, meditando; la semana siguiente hizo lo mismo caminando y la tercera la dedicó a contemplar el pipal. Sobrevivió durante siglos y, además, tiene numerosos hijos en India y otros países budistas: es especialmente reverenciado el que florece en el monasterio Mahavihara de Anuradhapura, en Sri Lanka.

También en países desérticos, como Egipto, han desempeñado los árboles un papel de importancia capital. Hatshepsut quiso justificar la usurpación que la llevó al poder y ganarse el favor de los sacerdotes de Amón ofreciéndoles el olivano, o incienso en resina, sustancia ritual imprescindible para el culto. Organizó una gran expedición marítima al Punt para llevar a Egipto el árbol del incienso (*Boswellia sacra*), enviando allí cinco grandes navíos hechos con espléndidos troncos de cedro del Líbano con mástiles de nueve metros de altura. Ella consideró este viaje como la culminación de su reinado, y así lo hizo

saber en los exquisitos relieves de su templo funerario en Deir el-Bahari, de gran interés etnográfico y botánico. El templo estuvo rodeado de estanques y jardines, y en el recinto quedan tocones de los viejos árboles que plantó la reina. De esos tocones extraje unas astillas conservadas en el libro nº 1028, *El árbol del incienso de Hatshepsut*.

Los enclaves religiosos no sólo incluyeron árboles en los jardines, sino que alcanzaron sus formas arquitectónicas canónicas a partir de la elaboración de las construcciones vegetales en las que se realizaron las ceremonias más ancestrales. Así, en el complejo funerario de Zoser en Saqqara, el arquitecto Imhotep imitó los tallos de palmera o de papiro en las columnas nervadas. De la fachada oriental de la pirámide escalonada sobresalen dos viejos troncos de madera hacia los que trepé por la piedra ardiente para obtener tres astillas guardadas en la caja del libro nº 1027, *Árbol interior Saqqara*.

A Karnak se llevaron los árboles del incienso de Hatsepsut, pero no son los únicos que crecieron y crecen en el recinto más sagrado de Egipto. En su extremo septentrional, fuera del trasiego de visitantes, una de las tres capillas del templo de Ptah está dedicada a la diosa Hathor, que habita allí en forma de una de sus manifestaciones, la leona solar Sekhmet; es una impresionante estatua de granito negro sumida en la oscuridad e iluminada cenitalmente por la luz del ocaso de Tebas. A la puerta de ese templo crece un sicomoro, que fue el árbol asociado a Hathor: uno de sus títulos era el de “Señora del sicomoro”. No sería raro que ese árbol, del que tomé los rezumantes higos y unas ramitas que se ven en el libro nº 1035, *Sicomoro Sejemet*, fuera descendiente de los que en tiempos faraónicos debieron rodear la construcción. El sicomoro, por otra parte, fue una especie muy valorada por los egipcios porque con su madera se fabricaban los mejores sarcófagos, y confería así a los muertos vida eterna. El Libro de los Muertos lo expresa así: “He abrazado el sicomoro y el sicomoro me ha protegido; las puertas de la Duat me han sido abiertas”. Además, sus fibras se utilizaron para tejer los cordones de los que colgaban los amuletos de vivos y muertos.

La mística y el árbol se vinculan a menudo. En lo más alto del monasterio de los Carmelitas Descalzos en Segovia se yergue el esqueleto del ciprés —otro

árbol funerario— que allí plantó, en el siglo XVI, San Juan de la Cruz. Fragmentos de su madera seca, recogidos a la luz crepuscular reflejada por el Eresma, agua encendida, y de los renuevos que han nacido de sus raíces, se reúnen en el libro nº 1047, *Ciprés de San Juan de la Cruz*. San Juan plantó otro ciprés, éste vivo, en el Carmen de los Mártires de Granada, a cuya sombra, dicen, escribió *La noche oscura del alma*. Es curiosa la indefinición botánica de los árboles plantados por el santo, pues al de Granada se le ha conocido tradicionalmente como “el cedro de San Juan” y el de Segovia, según el vigilante de la capilla alta, sería un ciprés-enebro de madera incorruptible.

El ciprés es símbolo de longevidad, y en la China antigua se consumían sus semillas para dotarse de ella; también se aseguraba que si se frotaban los talones con su resina, se podría caminar sobre el mar. El ciprés más antiguo de la ciudad de Granada, con 600 años de edad y ya seco, se encuentra en un patio del Generalife al que da nombre: es el “ciprés de la sultana”, paradigma de una categoría de árboles que propician los encuentros furtivos. Bajo éste, dice la leyenda, la mujer de Boabdil tenía encuentros con un abencerraje; la venganza del rey contra todos los varones de la familia del traidor dio nombre a la una de las más bellas de la Alhambra. El ciprés, según la leyenda, fue fulminado por un rayo, y es recordado en el libro nº 1052.

También van de la mano el árbol y el chamanismo. En el libro nº 392, *Raíz del nagual*, que recoge en su caja fragmentos de un anciano nogal abatido por el viento, se recuerda al espíritu animal, vehículo de los dioses, que da poder a los chamanes y que, en la tradición tolteca, es el doble proyectado que cada ser posee desde su nacimiento, encargado de protegerlo y guiarlo. El nagualismo dice que los árboles están más cercanos al hombre que las hormigas. Árboles y hombres comparten emanaciones. Antiguos videntes desarrollaron técnicas de brujería para atrapar la conciencia de los árboles, usándolos como guías para bajar a los niveles más profundos. El nogal es mi nagual. En la rama que hay en el libro perforé una forma trapezoidal similar a las que he visto en representaciones antiguas de los chamanes mexicanos.

Conseguí en la puerta principal del mercado de Sonora, en Ciudad de México, que está especializado en plantas curativas y materiales para la magia, unos

extraños fragmentos de madera con vetas oscuras que me vendieron como “árbol de la víbora”, remedio para infecciones y hongos. He clasificado el libro que hice con ellos, el 794, entre los árboles míticos porque no he conseguido identificar esa especie sanadora o mágica. Sólo encontré un estudio sobre curanderos de Veracruz en el que se habla de un “árbol de la víbora” descrito como *Erythrina americana*. Por lo que he sabido, no se corresponde con los fragmentos que tengo. Involuntariamente, he hecho compartir el misterio con quienes han visto la reproducción de mi libro en algún catálogo, y he recibido algunas consultas al respecto que no he podido contestar.

En México, los árboles están en el origen de fundaciones de ciudades. Tenochtitlán (hoy Ciudad de México) se ubicó en el entorno señalado por la legendaria águila que, tras cientos de años de peregrinar, se posó en la cima de un nopal para devorar a una serpiente en el año 1325. A ese acontecimiento dediqué el libro nº 799, *La gran Tenochtitlán*, con fragmentos de raíz de nopal de Zacatecas (no incluido en la exposición). El nopal no es en propiedad un árbol, sino una cactácea, —aunque los ejemplares añosos pierden sus hojas inferiores y crecen sobre un tallo leñoso— y su capacidad de renovación lo convierte en símbolo de inmortalidad. Sí lo es el gran mesquite (o mezquite, del nahuatl mizquitl) que crece junto al Templo de Santa María Magdalena en Tequisquiapán. La historia revela que bajo él se celebró la misa de fundación de la ciudad en 1551; pero la población existía antes, y circula la leyenda, seguramente inspirada en la de la antigua Ciudad de México, de que otro águila fundadora se posó en el mesquite en tiempos prehispánicos; las vainas de sus semillas están en el libro nº 921, *Mesquite, árbol fundador de Tequisquiapán*. Como el nopal, el mesquite parece eterno pues, aunque se tale, renace de cualquier pedazo de raíz que haya quedado enterrado.

Mi vida ha estado ligada a los árboles, a los que he mirado como iguales, y en ellos he querido ver mi destino. El libro nº 1.000, *Trombosis*, marcó un momento de crisis milenarista, con un presagio de muerte. En Quintanar de la Sierra, junto a la necrópolis de Cuyacabras, encontré un nudo de un roble antiguo tallado con unas hendiduras que prefiguraban el recorrido alternativo que habría de buscar la sangre en mi brazo derecho tras sufrir una trombosis.

## TESTIGOS DE LA HISTORIA

El árbol al que más libros-caja he dedicado es el Pino de las Tres Cruces, que estaba ya en el Valle de Cuelgamuros cuando Rubens y Velázquez visitaron El Escorial en 1628; aparecía en una vista de El Escorial del primero, que se quemó. Fue durante siglos hito geográfico —pues marcaba la linde entre los territorios de San Lorenzo de El Escorial, Peguerinos y Guadarrama—, árbol vigía, lugar de leyendas y referente para caminantes. Los vientos y el paso del tiempo acabaron por abatirlo en 1991, cuando tenía cerca de quinientos años. Asistí a su tala, a la plantación de tres pinos laricios en sustitución y realicé con fragmentos de su madera varios libros —actos simbólicos en defensa del paisaje—, tres de los cuales fueron adquiridos por los ayuntamientos citados a instancias de la Agencia de Medioambiente de la Comunidad de Madrid en el primer acto de homenaje institucional a un árbol caído recogido en mi Biblioteca del Bosque, y precedente de este renacimiento del haya roja de la Fundación Lázaro Galdiano. En la exposición, el Pino de las Tres Cruces está representado por el libro nº 438, que contiene un fragmento de su corazón lígneo.

Muchos pueblos tienen su árbol emblemático. El gran ejemplar que preside la vida cívica o que se asocia al acontecimiento histórico o religioso que más ha marcado a la villa. Fueron muchas las plazas presididas por un gran olmo. La grafiosis, como veremos, acabó con casi todos, incluyendo al conocido como “olma de Rascafría”, que finalmente fue derribado en el año 2000 por el peso de la nieve. En el libro nº 776 evoco la larga lucha del árbol con la nieve. Tenía, como el Pino de las Tres Cruces, cerca de cinco siglos de vida, y se cuenta que servía de refugio al bandolero decimonónico “El Tuerto Pirón”. No sería difícil cobijarse dentro de él, pues el proceso que la misma Agencia de Medio Ambiente eligió para conservar el árbol muerto —completando su ahuecamiento natural y liofilizándolo— permite ver su dilatado espacio interior.

Significado cívico, y político, tiene el árbol de Guernica, el roble bajo el que el Señor de Vizcaya primero y los reyes castellanos después juraban respetar los fueros vizcaínos; hoy, el Lehendakari promete allí cumplir su cargo. Una misma historia, pero cuatro ejemplares en una línea sucesoria que arranca del siglo



XIV con el “árbol padre”, que vivió hasta 1742; en su lugar se plantó el “árbol viejo”, superviviente hasta 1860 y sustituido a su vez por el “árbol hijo”, que murió en 2004 y fue reemplazado por uno de sus retoños. Recogí, antes de que fuera talado, algunas ramitas tronchadas por el viento, que forman parte del libro nº 924. El roble de Guernica es testigo del drama de una población y símbolo del pueblo vasco, es también ejemplo de respeto a la vida arbórea, y de colaboración por parte del hombre en la pervivencia de determinados ejemplares.

Hay dinastías de árboles de la misma manera que hay dinastías de hombres. Una idea que recoge la “senda de los robles reales” de Białowieża, en la frontera entre Polonia y Bielorrusia. Son robles de cerca de 50 metros de altura apodados con los nombres de los más celebrados reyes de Polonia y Lituania, que en muy temprana fecha protegieron la zona como reserva de caza, propiciando su conservación como la única zona de bosque atlántico original que se conserva en Europa. Estos robles son contemporáneos de los monarcas que cazaron aquí en el siglo XVI, y son los verdaderos reyes del bosque. El libro nº 938 está hecho con sus cortezas.

#### ABATIDOS POR CAUSAS NATURALES

He citado algunos casos de árboles que han sucumbido a las fuerzas de la naturaleza en la montaña. Pero también en la ciudad ocurre. El Jardín Botánico de Madrid, refugio de muchas especies arbóreas de gran valor, ha debido lamentar la muerte por causa natural de uno de sus emblemas: el almez llamado “El abuelo”, al que he homenajeado en el libro nº 454, *Almez, silencio lejano*. Además, unos hongos xilográficos tomados de su corteza aparecen en otro lamento por un árbol caído, una arizónica derribada por el viento en la plaza de Linneo de Madrid: el libro nº 1024, *Las raíces de Linneo*. A medio camino entre la ciudad y el campo está el bellissimo parque de El Capricho, por el que paseaba Goya, en el que viven algunos de los pinos más majestuosos de Madrid. Uno de ellos cayó en 2004, y le dediqué el libro nº 909, que recuerda a las dríadas o espíritus de los árboles, cuyas voces se confunden con el murmullo de las hojas en el viento.

Son casos aislados frente a los que adquiere dimensiones catastróficas el vendaval de viento y nieve que azotó la sierra del Guadarrama en el invierno de 1996, del 20 al 22 de enero. El vendaval tronchó, derribó, arrancó de raíz cientos de miles de pinos. Estudié entonces las formas derivadas del poder del viento: auras, signos dibujados por el aire. Emanaciones volátiles o sonidos liberados de los árboles que capturé en libros como el nº 648, *Ventus increbescit*, que formó parte de la exposición “El vendaval libera las auras”.

No sólo el viento o la nieve son capaces de abatir árboles. La lenta muerte por estrangulamiento es otra causa de deceso. La fuerza de las lianas puede apreciarse en el libro nº 965, *Palo de tres costillas*, que conseguí en el ex-convento de Tepoztlán y que, como la especie trepadora que lo protagoniza, la cual roba la vida al árbol, tiene un destino vinculado al hurto.

## SUPERVIVIENTES

Pero, a veces, ni las potentes fuerzas naturales pueden con la tenacidad del árbol que se aferra a la vida, desafiando al tiempo. Varios lugares del mundo pretenden ser cuna del árbol de Matusalén. En Dalarna, al noroeste de Suecia, hay una picea o falso abeto con 9.950 años, que ha alcanzado tan fabulosa edad porque renueva continuamente su tronco, clonándose desde la raíz y adaptándose al clima de cada época. Más viejo aún podría ser el Lagarostrobos franklinii o pino de Huon que se ha encontrado en Mount Read, Tasmania, y al que se atribuyen 10.500 años. Es otro caso de inteligencia biológica: se trata de un grupo de árboles compuesto por machos genéticamente idénticos y que se ha reproducido de forma vegetativa. Ninguno de los árboles es tan viejo, pero juntos conforman un solo organismo que sí tendría esa edad.

Aunque el más sorprendente ejemplo de supervivencia sea quizás el ginkgo de Hiroshima, que se encontraba en los jardines de un templo budista a un kilómetro del lugar en el que cayó la primera bomba atómica. Fue el único árbol superviviente en la ciudad, y floreció al año siguiente sin mayores problemas. El *Ginkgo biloba* es una especie única, antiquísima, que puede llegar a vivir mil años. Se considera como un fósil viviente, y si pudo sobrevivir a la radiación es

porque posee una resistencia a la oxidación adquirida hace muchos millones de años, cuando la atmósfera era más rica en oxígeno que en la actualidad.

La supervivencia más allá de lo esperable no es exclusiva de las especies paleontológicas. En cada bosque antiguo no es raro encontrar a algún anciano que suma siglos. Casi huecos, aparentemente frágiles, siguen dando hojas. Entre los que he conocido figuran el roblón de Estalaya, en Palencia, erguido a pesar de las heridas de los rayos (libro nº 968) o multitud de castaños asturianos, cuyos huecos son tratados con fuego para evitar la descomposición (libro nº 1006). Los castaños figuran, de otro lado, entre los árboles nutrientes, que durante siglos alimentaron a los habitantes del norte de España, y seguramente por eso han sido especialmente cuidados y han llegado a ser tan viejos.

## TUMBADAS

Los árboles nos dan de comer y nos surten de madera. Entre las muchas cortas que se realizan con el fin de explotar su madera hay grandes tumbadas de miles de árboles. Casi nunca somos conscientes de que estamos rodeados de árboles muertos en forma de muebles, objetos que incluyen aglomerado, o papeles. En el libro nº 630, Cortezas incensadas, hice una ofrenda por todos esos pinos anónimos, sacrificados como en una gran hecatombe para nuestro aprovechamiento.

En muchos lugares, y en diversos momentos de la historia, ese aprovechamiento adquiere carácter depredatorio. Es notable el caso del palo de Campeche (*Haematoxylon campechianum*) en la península del Yucatán, que fue motivo de un largo enfrentamiento entre españoles y británicos. Árbol tintóreo (produce un atractivo negro azulado), era muy demandado por la industria textil europea, y España quiso monopolizar su comercio. Pero los piratas que quedaron sin oficio ni beneficio tras el Tratado de Madrid, en 1667, y se instalaron en la zona del Caribe descubrieron la rentabilidad de la corta en las zonas menos vigiladas y se reconvirtieron en piratas taladores, con sede principal en Belice y con el beneplácito de la corona inglesa. No hace falta decir que la actividad forestal de los españoles en América no fue menos dañina que la de los contrabandistas.

Se cortan los bosques también para abrir espacio a diversos cultivos, o a plantaciones de árboles de rápido crecimiento como el eucalipto. El mundo se preocupa por la tala de los bosques amazónicos, pero también recientemente se ha llamado la atención sobre la acelerada desaparición de los bosques del valle de Florentine, en Tasmania, donde los *Eucalyptus regnans*, que alcanzan los 90 metros de altura, y los prehistóricos helechos arborescentes, ambos integrantes del antiguo bosque austral ya muy diezmado, están siendo arrasados para plantar eucaliptos genéticamente modificados para la explotación de la pulpa de madera. Más cerca de nosotros, en Galicia, los bosques autóctonos hace tiempo que han sido arrinconados por las plantaciones de eucaliptos nacidos para morir pronto, y dañinos para los territorios ajenos al suyo original. A uno de ellos, el Eucalipto marcado en Boaventura (libro nº 758), que con seguridad ya no estará vivo, le contaba mis sueños más vívidos, y dibujé sobre él un signo protector.

#### LA AMENAZA

Las culturas más avanzadas cuidan los árboles porque aprecian su belleza y valoran su utilidad. Un respeto que se impone desde antiguo. Tenemos un ejemplo en las penas descritas en la literatura canónica india a los que atentaban contra ellos. Se había de pagar multas elevadas por cortar árboles junto a los caminos y las fuentes, o por arrancar hierbas sin motivo. El Kurma Purana señala las penitencias para purgar la culpa de quienes corten un árbol, enredadera, matorral o cualquier tipo de planta. En el Agni Purana se decreta castigo corporal por cortar árboles umbríos como el baniano o el mango. El Vayu Purana afirma que la tala masiva de bosques provoca catástrofes naturales.

Nos escandalizan las talas en los bosques, pero deberían dolernos lo mismo los crímenes contra los árboles que se cometen en el entorno urbano. Frente al Museo de Historia Natural de Berlín hay un grupo de enormes hayas rojas que conservan toda su copa. Son paradigma de la actitud de respeto y admiración hacia los árboles por parte de una ciudad. Madrid desprecia y mutila todos los árboles con cortas a traición y podas asesinas. Con ese espíritu arboricida tan español.

Uno de los mayores enemigos de los árboles es la construcción. Todos conocemos la amenaza que pesa sobre los plátanos del Paseo del Prado, debido a que el proyecto urbanístico no había tenido en cuenta que esa masa vegetal debe ser intocable. Incluí sus cortezas, castigadas por la contaminación, en el libro nº 998, *Lo que sienten los plátanos del Paseo del Prado*. También en las construcciones a menor escala los primeros en caer son los árboles, en ocasiones de gran porte. En muchas casas pequeñas y medianas había, en los patios interiores, higueras. Una de ellas estaba en la calle Málaga y, antes de que fuera levantada por las excavadoras, de ella recogí materiales para hacer unos dibujos y el libro nº 673. En la zona de Pinar del Rey los jardines son sacrificados para ganar superficie construida y, a unos metros de mi estudio, el que fue hermoso vivero de Bourguignon, un remanso de frondosa humedad, se ha vendido a la presión del ladrillo y ha perdido —o perderá debido al daño ocasionado en las raíces— grandes ejemplares. Es sólo uno de los miles de ejemplos de árboles caídos en jardines privados con consentimiento de las autoridades.

#### RITUALES DE CRECIMIENTO, CONSERVACIÓN Y PROTECCIÓN

Cuando un árbol o un bosque de mi entorno, con los que tengo una relación habitual, está en peligro o ha sufrido algún percance, actúo mediante sortilegios plásticos para propiciar su renovación. No son ritos que tengan lugar en el territorio sino en mis cajas. El primer ejemplo de esta práctica en mi Biblioteca del Bosque es el libro nº 228, *Cómo provocar el crecimiento del cedro cortado en Villa Ródenas*, en un jardín de Cercedilla. Transitar por los árboles a diario crea un vínculo con ellos cuya ruptura produce sufrimiento. Algún tiempo después, en la misma puerta de mi estudio serrano cayó un pequeño nogal para el que oficié un enterramiento en el libro nº 368.

En ocasiones, las especies luchan infructuosamente contra enfermedades y plagas que no son combatidas con la suficiente energía por las autoridades medioambientales. La grafiosis, ya mencionada, hizo descender entre un 80 y un 90 % la población de olmos ibéricos a partir de los años 80, y los pocos supervivientes son mimados para retrasar su fin y poder tener un banco genético para su recuperación. La enfermedad es producida por el hongo

*Ceratocystis ulmi*, de carácter semiparasitario, transmitido por un escarabajo conocido como barrenillo del olmo. El libro nº 251, *La leyenda del olmo pez*, contiene un trozo de madera de un gran olmo, atacado por la grafiosis, desaparecido junto a la estación de trenes de Cercedilla.

Otro escarabajo, el *Cerambyx cerdo* o capricornio de las encinas, está produciendo daños devastadores en los encinares del sur y del oeste de la Península, muy debilitados por la seca y las malas podas realizadas tiempo atrás. Es muy difícil de tratar, pues la larva de gran tamaño vive durante dos años en el interior de la encina, taladrando y pulverizando su madera, y haciéndola muy vulnerable a la sequía creciente y a los vendavales que las tronchan con enorme facilidad. He conocido de cerca el problema en el Valle de Alcudia, Ciudad Real, y he hecho varios libros en los que protejo simbólicamente a las encinas incrustando fragmentos de cuarzo blanco de Monterrubio de la Serena, Badajoz, en las galerías devoradas por las larvas (libro nº 830) o intercalando trozos de selenita transatlántica entre trozos de corteza (libro nº 995). En el libro nº 954 hay *Cúpulas sinfónicas de encinas*, recolectoras de sonidos amenazantes, que navegaron a orillas del Ganges y se depositaron sobre la arena del crematorio de Marikarnika, en Veranesi. Este sortilegio musical se relaciona también con el lenguaje cifrado, secreto, que contiene el picón de encinas del libro nº 916.

Hay otras especies amenazadas. El pino insignis sufre en la cornisa cantábrica el llamado “cáncer del pino”, causado por otro hongo, el *Fusarium circinatum*, procedente de Estados Unidos. Pero finalmente, el mayor enemigo de los pinos es el ser humano, y para defenderlos de él tracé líneas de defensa con azufre en el libro nº 412. De la misma manera, esparcí esperma de ballena entre las hayas de Alkiza, Guipúzcoa, para contribuir a su fertilidad y preservación, en el libro nº 923.

## SALVACIONES

Hace tres siglos, en Rajastán, India, Amrita Diva lideró a más de trescientas mujeres que sacrificaron sus vidas abrazándose a los árboles para salvarlos de la corta. Su espíritu vive en los integrantes del movimiento Chipko (la palabra significa “abrazar”), iniciado en 1972 por dos seguidoras de Gandhi y las

mujeres de Gashwal (Uttar Pradesh) con los mismos fines. También ellas se abrazan a los árboles para conservarlos.

El afán de conservación de la naturaleza se fundamenta en el amor a los árboles, y ha tenido a lo largo de la historia grandes campeones. Admiro particularmente a John Muir, que promovió la protección de Yosemite Valley y otras áreas, y es uno de los padres del ecologismo. Le recuerdo en el libro nº 387, *Claustro para un nudo de pino rojo*, que contiene un pedazo de Sequoia sempervirens del bosque de Muir en Mill Valley.

Es menos conocido el caso de la protección del bosque de Fontainebleau por parte de los artistas. La primera causa de su conservación fue la de su condición de reserva de caza de propiedad real, inalienable desde el siglo XVI. En 1682, 1720 y 1802 se realizaron plantaciones para hacerlo más frondoso. Entre 1831 y 1848 se reforestó intensivamente con pino silvestre, a lo que se oponían los pintores de la escuela de Barbizon que hicieron del lugar su arcadia. En 1837 consiguieron revocar la corta de los árboles más antiguos y evitaron los pinos en sus rincones preferidos. Esa sensibilidad hizo que, ya en 1853, 624 hectáreas de bosque antiguo fueran protegidas y en 1861 se creó una Serie Artística de más de mil hectáreas a través del primer estatuto de protección de la naturaleza del mundo. El del parque Yellowstone es de 1872.

También he de homenajear a Aldo Leopold, ingeniero forestal y precursor del ecologismo en Estados Unidos, que se dedicó a la repoblación de pinos en la granja familiar de Shacq. Murió de un ataque al corazón el 11 de abril de 1948, mientras intentaba apagar un incendio en la granja de un vecino, que amenazaba sus plantaciones. Su obra cimera es el *Almanaque del Condado Arenoso*, publicado en 1949 poco después de su muerte, con el que se funda la ética ecológica como disciplina filosófica.

Mis actuaciones en el campo del conservacionismo han sido misiones salvíficas más sigilosas. El libro nº 523, *Sacrificio*, forma parte de una serie sobre la salvación de la corta de un importante conjunto de pinos en mis bosques del Valle de la Fuenfría. En el invierno de 1992 se marcó allí una numeración de corta según el método tradicional de sacar un trozo de la corteza y escribir un número en los árboles que serán talados. Eran 991 pinos

en Los Helechos, una zona de bosque profunda y sombría, casi inalterada. Me propuse salvar los pinos que por su antigüedad, majestuosidad, formas y rareza consideré que debían seguir existiendo. Para ello camuflé el tajo que se da al tronco para estampar la numeración. Quitaba el número de un pino de gran fuste o belleza y lo pasaba a otro más pequeño. Esto descolocaba a los forestales, que no se decidían a iniciar el trabajo. No estando seguro de la eficacia de este método, me dirigí al responsable de la Agencia de Medio Ambiente, Juan Vielva, solicitando la salvación de doce pinos, que fueron borrados de la lista. Finalmente, conseguí evitar la totalidad de la corta.

En Madrid, algunos de los que vivimos en el entorno del Pinar del Rey, uno de los pocos reductos de pinar salvaje en la ciudad, con más de doscientos años de antigüedad, tuvimos que manifestar nuestra oposición a su tala parcial para abrir un apeadero del metro, consiguiendo la paralización del proyecto. El pinar está situado en el punto más alto de la ciudad, y se llama así porque por allí paseaba Alfonso XII (y hasta cazaba Franco). Borré las marcas rojas que señalaban los pinos a cortar y realicé diagramas protectores con sus piñones en dos libros; uno de ellos es el nº 790. Ambos formaron parte posteriormente de una exposición de arte español de los noventa en el palacio del Senado. Hablaron allí. De ese mismo pinar recogí un brinzal que brotaba de un piñón que se había desprendido de un árbol cortado y que incluí en la caja del libro nº 1014, *Pinos y susurros*, como testimonio de esperanza en la conservación de este espacio natural.

Miguel Ángel Blanco



## AUGURACULUM

Texto en el catálogo de la exposición *Otras naturalezas*. 2011.

Aunque la palabra “diorama” surge en 1822 para referirse a la pintura panorámica sobre las paredes de un espacio cilíndrico que los espectadores podían contemplar situándose en una base giratoria, la traslación del término a los museos de historia natural, donde designa un tipo de escenificación más compleja, es algo más tardía. El primer diorama fue creado en 1893 por Gustaf Kolthoff, naturalista, cazador y taxidermista, en el Museo de Biología de Estocolmo, que aún sobrevive. Es, como los dioramas de Daguerre, una habitación circular en la que se representan, separados por árboles o rocas, los habitats suecos más característicos. Ante cada paisaje pintado, se distribuyeron los correspondientes animales disecados. Posteriormente, en 1902, el conservacionista Olof Gylling perfeccionó el sistema con pinturas más detalladas, vegetación artificial (la de Kolthoff era natural) y un menor número de animales.

Casi al mismo tiempo se creaban los primeros dioramas del Museo de Historia Natural de Nueva York, que siguen siendo una referencia en este ámbito. Cuando se concibió la nueva sala de pájaros norteamericanos, el conservador de Ornitología del museo, Frank Chapman, construyó un acantilado en el que situó unas 70 aves marinas, aún sin pinturas. El primer diorama que sí las incluyó fue inaugurado, como los de Gylling, en 1902; enseguida se percibió la conveniencia de los fondos curvos, que permitía la visión lateral sin perder realismo.

También en 1902 se terminó *Cuatro estaciones*, una serie de dioramas sobre el ciervo de cola blanca realizados por Carl Akeley con la colaboración de pintor de panoramas Abel Corwin utilizando métodos novedosos de taxidermia y un proceso por él patentado para hacer hojas artificiales. El grupo fue adquirido por el Field Museum de Chicago, que tomó la delantera a Nueva York en la exhibición de panoramas de mamíferos. A partir de entonces los museos rivalizaron en la excelencia de sus dioramas, y enviaban en sus expediciones

científicas a los taxidermistas y a los pintores que, a partir de sus bocetos en el terreno, representarían los paisajes reales. El momento álgido se sitúa en 1936, cuando se abrió la Sala Akeley de mamíferos africanos en el Museo de Historia Natural de Nueva York.

En España no existen conjuntos comparables de dioramas, pero el Museo Nacional de Ciencias Naturales conserva una extraordinaria colección de naturalizaciones de los hermanos Benedito, realizadas a partir de 1911. Luis, especializado en mamíferos, y José María, experto en aves, no hicieron dioramas pero sí vitrinas, en ocasiones de grandes dimensiones, en las que situaban a los animales en actitudes verosímiles y acompañados de abreviadas imitaciones de su entorno.

El escaparate se asimila, como dispositivo para la contemplación de una “teatralización”, cerrado por un cristal, a la vitrina y al diorama. El cristal también sella, protege y da a ver las cajas de los libros de mi Biblioteca del Bosque. En esas cajas se reconstruyen igualmente medios naturales, ecosistemas modificados por la mirada artística. Dar el salto del libro al diorama ha sido algo perfectamente lógico para mí; no supone más que un cambio de escala. Por otra parte, me interesa mucho la visibilidad que tendrá esta intervención, convertida en un teatro de la naturaleza con un número elevadísimo de espectadores a los que se dirige esta pregunta: ¿qué haces tú por el planeta? Los humanos somos también un proyecto de la naturaleza. Debemos mostrar una inteligencia ecológico-creativa y ser más respetuosos con el medio ambiente, escucharlo y actuar en favor de su permanencia.

La naturaleza ha hablado siempre al hombre y, desde la infancia de la humanidad, los chamanes y los adivinos han interpretado sus mensajes. La “lectura” de los elementos o los fenómenos naturales se ha basado a lo largo de los siglos, de los milenios, en diversos “lenguajes”. En ese fluir temporal me he detenido en la antigua Roma, en la que la adivinación, guiada por la naturaleza, adquirió un enorme peso en los destinos de los individuos y de las comunidades. El *auguraculum* era una construcción, un tipo de templo de planta cuadrada con sus lados orientados a los puntos cardinales, desde el que los augures pronunciaban sus dictados. El *augurium* es el indicio, el presagio

de los acontecimientos futuros. De él deriva la palabra “inaugurar”. Cualquier ceremonia de inauguración exigía la presencia inexclusable de los augures. Este nuevo *Auguraculum* es un lugar para la interpretación del devenir del planeta y en él intervienen tres “mancias” o artes de la adivinación. La primera es la ornitomanía, adivinación por medio del canto y del vuelo de los pájaros, practicada por los auspices. La segunda es la osteomanía o espatulomanía, adivinación por los huesos de los animales, que adopta diferentes prácticas en diversas culturas; en África se da un tipo de oráculo llamado el “texto de los huesos”, consistente en echarlos sobre el suelo e interpretar su disposición; en la antigua China se utilizaban también huesos oraculares, en los que se insertaba fuego para crear un craquelado que daba señales a los adivinos; se conservan más de 200.000 huesos grabados, soporte de la más completa colección de escritura china arcaica -preguntas y respuestas-, con una antigüedad de más de 3.000 años. La tercera es la aeromanía, adivinación basada en la dirección de los vientos (anemoscopia) y la forma de las nubes.

Las aves incluidas en *Auguraculum* son animales iluminatorios: un buitre leonado capturado en 1911 en Riofrío (Segovia), un búho real, una corneja negra y una alondra albina, todos procedentes, como los huesos de lobo, y bisonte, las costillas de jirafa la vértebras de ballena, el cuerno de rinoceronte, la cornamenta de wapiti, los desmoches de ciervo y las astas de bóvidos sobre los que se apoyan, del Museo Nacional de Ciencias Naturales, que ha colaborado generosamente en este proyecto poniendo a mi disposición sus impresionantes colecciones.

El buitre tenía un lugar privilegiado entre las aves augurales, en la categoría de las *alites* o voladoras. La razón es mítica: cuando Rómulo y Remo discutían si Roma debería fundarse sobre el Aventino o sobre el Palatino, la solución vino del cielo: desde esas respectivas colinas, Remo vio seis buitres, mientras que Rómulo vio doce. El gran auguraculum romano no estuvo, sin embargo, en ninguna de las dos, sino en el Capitolino, sobre el Arx. La simbología del buitre es múltiple y aparece en diferentes culturas. En Grecia estaba consagrado a Apolo; en el mismo sentido, los mayas lo relacionaron con la fuerza purificadora y vivificadora del fuego y del sol. Es símbolo de la superación de la muerte por su capacidad de convertir en fuerza vital la carroña que le sirve de alimento, y

en diversos lugares de África es considerado como ser que conoce el secreto de la verdadera transformación de la materia inerte en oro. En Egipto, como diosa Nejbet, era protector de los faraones, y las reinas egipcias llevaban a menudo un tocado formado por un buitre, cuyas alas protegen los lados de la cabeza; como jeroglífico, representaba la idea de madre. En el cristianismo se asocia a la Virgen, como resultado de la creencia en que sus huevos eran fecundados no por los buitres macho sino por el viento del Este. Así, cobra sentido la inclusión de su figura, tal y como la vio Freud, en el cuadro *La Virgen con Santa Ana y el Niño* de Leonardo da Vinci, basándose en una anotación del maestro: "Escribir de un modo tan claro sobre el buitre parece ser mi destino, porque entre mis primeros recuerdos infantiles creo recordar que, mientras estaba acostado en la cuna, un buitre se me acercó, me abrió la boca con su cola y me golpeó muchas veces (con su cola) dentro de mis labios".

El búho es un símbolo casi universal de sabiduría, y mensajero de premoniciones. Mientras que el buitre se asocia al sol y, por tanto, al día, el búho pertenece al ámbito de la luna y de la noche, a lo femenino. Sus primeras representaciones se remontan al Paleolítico, con los tres búhos navales de la cueva de Trois Frères; en el Neolítico son frecuentes las figuras de barro con su forma, y era costumbre en algunos lugares quemar huesos de búho en las cremaciones. Es compañero de Atenea y, si el buitre está vinculado a la fundación de Roma, el búho representaba a la ciudad de Atenas. También se le atribuían, como a aquél habilidades proféticas pero no ya como *alites* sino como *oscines*, cuyos cantos interpretaban los auspices. Con similar admiración hacia sus poderes, los adivinos Luba guardaban cabezas disecadas de búhos en sus cestos para incrementar su percepción y su habilidad para penetrar en la oscuridad.

La corneja negra, y en general los córvidos, tienen un especial significado para mi obra. El vuelo de tres cuervos me dirigió a un cerro en el bosque sobre el que se posaron y en el que encontré unos bastidores de madera con los que realicé las primeras cajas para libros de la Biblioteca del Bosque. La voz de la corneja podía ser interpretada por los augures, pero sus propiedades mánticas más notorias y persistentes fueron las relacionadas con su vuelo. Aún en el siglo XII el Cid Campeador veía en su presencia, a izquierda o derecha del

camino, un augurio seguro de suerte o desgracia. Esta corneja es, por otra parte, una pieza destacada en la colección del Museo Nacional de Ciencias Naturales, pues su naturalización es obra del mencionado José María Benedito.

La cuarta de las aves, la alondra albina (*Emberiza calandra*, naturalizada en 1937), anuncia la llegada del nuevo día. En la mitología del Próximo Oriente, la alondra fue la primera criatura que vivió sobre la tierra. Por construir sus nidos sobre el suelo, se considera como intermediara entre el cielo y la tierra, y su canto expresa felicidad. Las aves albinas son muy raras; padecen una enfermedad llamada leucismo, que impide la coloración total o parcial de las plumas. Como otros animales albinos asumen los valores de pureza y prodigio que atribuimos al blanco en la naturaleza. Esta alondra blanca expresa un alba para el mundo: un nuevo inicio para la naturaleza.

Los dioramas tienen un fondo pintado, que en ocasiones se ilumina desde detrás. Los medios tecnológicos de los que hoy disponemos invitan, en un diorama concebido como proyecto artístico, a sustituir la representación pictórica por la proyección de imágenes en movimiento. He optado por mostrar imágenes de nubes por tres razones fundamentales: la primera es mi fascinación por ellas como formas plásticas; la segunda es su relación con las antiguas artes adivinatorias; la tercera, su importancia en los procesos atmosféricos desencadenados por el cambio climático. Con la colaboración de Paco Mesa y Lola Marazuela, amigos artistas que han visto muchos cielos, filmé durante el otoño diferentes formaciones nubosas sobre La Pedriza, en Manzanares el Real.

El contraste entre la velocidad de las formaciones nubosas y el estatismo de los animales disecados crea una brecha entre un tiempo acelerado y un tiempo detenido que la percepción humana debe cerrar. En la instalación, la presencia de la cabeza frenopática francesa del siglo XIX -también prestada por el Museo Nacional de Ciencias Naturales- recuerda cómo desde ese momento de esplendor en el conocimiento científico y el desarrollo tecnológico ha derivado un peligro mortal para la naturaleza. La mente humana es capaz de hundir el

planeta o salvarlo. O tal vez la naturaleza se libere del ser humano y se regenere a sí misma.

Los simbolismos asociados a todos los elementos que forman parte de este diorama no agotan su significado. También en cada uno de los 1.101 libros que componen hasta ahora mi Biblioteca del Bosque las imágenes y los materiales se disponen para que quien los abre tenga una visión personalizada y los “lea” de acuerdo con su sensibilidad. Querría que *Auguraculum* funcionase como un instrumento para favorecer las interpretaciones individuales. Y como una contribución para volver a hechizar el mundo.

Miguel Ángel Blanco

## ENTREVISTA

Entrevista realizada el 27 de noviembre de 2010

MAB: Miguel Ángel Blanco

FG: Filomena Gracio

MAB: En Cercedilla, la casa era de mis padres (Sergio Suarez Murillo y Carmen Blanco Blanco), pero allí vivían mis abuelos maternos (Pascuala Blanco Vaca y Caetano Blanco Miguel). La casa, el chalet se llama Villa Germina. Un bisabuelo era 'guarda bosques mayor' de los pinares de Valsaín. No lo conocí. Que me hayan llevado desde pequeño, desde los dos años a Cercedilla es fundamental, es decisivo para mi desarrollo.

FG: *¿Cuándo empezaste a hacer los 'cuadernos'?*

MAB: Si bien antes ya los hacía, durante todo 1984 los hice de un modo constante y continúan hasta ahora. Es como mi diario; mis memorias están allí. Si miro los cuadernos puedo saber con exactitud la fecha en que fui a México a inaugurar; seguro que lo pongo ahí. Así, que ahí está toda mi vida. Por ejemplo, los actos a que he ido, las exposiciones, lo que me ha interesado, los viajes... En el futuro pienso escribir un libro comentando yo mismo sobre los libros...Donde y como conseguí los materiales...

FG: *¿Qué haces para que los materiales se conserven?*

MAB: Hay algunos materiales que llevan un secado riguroso, que necesitan un proceso de conservación mayor. Pero, hay otros que al estar en contacto con la cera o la resina, éstas los protegen. Pero los libros deben de seguir su desarrollo, como la naturaleza misma que se transforma.

FG: *Un comentario sobre los libros.*

MAB: Los libros están trabajados por las dos páginas de las hojas. Hay varios en que los elementos de la caja están sueltos. Depende de lo que requiere la obra. Hay elementos fijos y otros sueltos. Las diferentes posiciones de los

elementos provocan sonidos. También están los olores, porque hay páginas resinadas con resinas aromáticas o elementos, como los eucaliptos, que siguen desprendiendo su olor. Los cinco sentidos están allá, a la hora de coger el libro, de manipularlo, de abrirlo...

La primera página, la página titular, es escrita a mano y normalmente está en tinta china negra, salvo cuando son páginas en papel negro. Entonces trabajo con tinta blanca.

FG: *¿Es importante ‘mirar’ los libros con determinado orden?*

MAB: Cuando estoy haciendo un libro y ya tengo varias hojas hechas, preparadas, intento darles una secuencia. Sí, hay una cierta secuencia en la disposición de las hojas. La última es la que más tiene que ver con el contenido de la caja.

FG: *¿Cómo consigues los elementos que van en la caja?*

El recolectar determinados elementos durante el caminar tiene que ver más con intentar encontrar las energías emergentes, que no se aprecian a primera vista, pero que sí, contiene la naturaleza. Lógicamente, tiene una plasticidad por su forma, por sus colores pero, también es por la procedencia. Por ejemplo, si estoy junto a un árbol que es un ejemplar especial, un fragmento de corteza no es puramente estético; puede ser un material sagrado. Con el pasar del tiempo, se va educando la visión para valorar que materiales pueden interesar, en un determinado lugar.

Cuando voy de viaje, llevo mis cuadernos de notas. Ahí, anoto donde localizo los materiales para después trabajar en el estudio. En el caminar se da la colaboración con las fuerzas naturales, pero los libros se hacen aquí. Las cajas las hago en el estudio de Cercedilla. Las dejo a la intemperie para que se carguen con las fuerzas del sol, de la luna, de las estrellas...

FG: *Un comentario sobre un libro que sea, para ti, especial.*

MAB: Éste, el número 1000. Me dio una trombosis en el brazo derecho. Un tiempo antes de ese suceso encontré esa forma (*señala la caja*) de un roble antiguo, con unas rugosidades que luego fue la forma que tomó la vena que



colapsó. Fue una señal de advertencia, y más justo el número mil. Fue un renacer. Fue como un aviso. Son señales... hay que estar atento a la naturaleza. La foto que está en la última página fue realizada en ese lugar. En Quintanar de la Sierra, junto a la necrópolis de Cuyacabras, en Burgos. La caja contiene además cera roja con unas gotas de sangre mía. En las paredes interiores hay arena y tierra del lugar.

FG: *Una observación sobre la naturaleza.*

MAB: La naturaleza no me da miedo. Me da asombro. Me gusta el peligro. Los árboles que más me interesan son los pinos. He dibujado muchas acículas, he realizado muchos sellos con ellas y también gofrados. Me encantan. Tengo acículas de diversos países y de muchas especies de coníferas. Normalmente, las he conseguido yo, pero a veces también intervienen personas conocidas que hacen un viaje a cierta región que no he estado y les sugiero que puedan traerme algún material. Aprecio mucho que me traigan materiales de lugares lejanos, aunque unos sí germinan en obras, y otros no. No todos.

Cuando se dio el vendaval, en enero de 1996, realicé una serie de trabajos que llamé 'aurografías'. Fue como captar las auras de las plantas y las fuerzas del viento. El vendaval que se presentó en un territorio amigo, en mis bosques en la Sierra del Guadarrama, me motivó a crear. La fuerza de la naturaleza que destruye también genera nueva vida. Cuando estuve en Galicia, con la misma técnica, realicé un 'Herbario' con las plantas que utilizan las meigas.

FG: *¿Cómo ves la Biblioteca del Bosque a veinticinco años de su origen?*

MAB: Hay una evolución a lo largo de estos años de trabajo en la *Biblioteca del Bosque* pero el vehículo original se mantiene: el libro-caja. A través del tiempo, la experiencia... Efectivamente, sí hay progreso y sobre todo también se nota mucho en el tipo de papeles, las técnicas que he incorporado para ilustrar estos papeles. Me han interesado los papeles, porque es la madera transformada. Me da felicidad, estoy orgulloso. En un principio era una obra marginal, rara, extraña y ahora ya tiene un reconocimiento cada vez mayor. Y sobre todo me ha permitido desarrollarme como persona y como artista. Así, que estoy feliz

con mi obra. Pienso que, aunque trabaje con otros proyectos la *Biblioteca del Bosque* continúa desarrollándose.

FG: *¿Qué es lo más importante en la 'Biblioteca'?*

MAB: En la *Biblioteca del Bosque* los árboles tienen una importancia muy grande. El reino de lo arbóreo está muy presente, pero también el mundo los desiertos, de las semillas. Estoy abierto a nuevos espacios de la naturaleza.

FG: *Los minerales también se presentan con cierta frecuencia en la 'Biblioteca'.*

MAB: Sí, aquí tengo algunos, pero el acervo más importante lo conservo en el estudio de Cercedilla. He tenido acceso al mundo mineral gracias a un amigo, Juan Antonio Alajarín, que es mi vecino en Cercedilla. Me ha enseñado mucho sobre el reino mineral. Tenía una importante colección que donó al Museo Geominero, aquí en Madrid. La mayor parte de los minerales que tengo es gracias a él.

FG: *¿Por qué el nombre 'Biblioteca del Bosque' a la obra?*

MAB: El título es un homenaje al bosque del Valle de la Fuenfría, donde tiene su origen.

FG: *Comenta sobre una región o un lugar donde estuviste y que consideras especial por las situaciones que se dieron.*

MAB: Cada lugar es distinto. Siempre son experiencias nuevas. Cuando estuve en la Selva Lacandona, en Chajul, con Jan Hendrix, fue algo especial. Esa atmósfera casi de ingravidez, como de otro planeta, la intensidad del calor, de los sonidos, ese poderío... es una malla que te puede atrapar. Y todas las formas de los árboles, los animales... También las tribus. Incluso hicimos navegaciones por partes de ríos donde los árboles los cruzaban y no se podía pasar, a causa de las tormentas y riadas de la noche anterior. También hay bosques muy duros y salvajes, pero aquí se acentúa la frondosidad de especies y de sonidos, sobretodo los sonidos de animales. La presencia de animales como cocodrilos muy cerca y las serpientes, los olores, la selva gritando, aullando. A México he ido también en otros viajes, con motivo de la

itinerancia de la exposición *Botánica* y fui a otros lugares que me interesaban. Estuve en varios sitios y he realizado varios libros con materiales de ellos.

FG: *Has trabajado con resinas de diversas formas. ¿Por qué las resinas?*

MAB: En la mayor parte de la obra de la exposición *Cosmocrator* desarrollé un proceso de investigación que resultó fascinante pues las resinas son muy diversas. Se catalogan como los diamantes, según la transparencia que tienen. Sus tonalidades dependen de los tipos y de la procedencia de los árboles. Quiero recuperar otra vez las resinas. Esa exposición fue también un homenaje a mi procedencia forestal. Algunos antepasados miembros de la familia también fueron resineros. Además, es la sangre de los árboles y tengo una fascinación por sus colores y su translucidez.

FG: *Hace poco tiempo participaste en un Congreso Forestal mostrando y hablando de tu obra. ¿Cuál es tu impresión de la relación que se da entre científicos y artistas?*

MAB: Lo que noté es que la mayoría de los científicos están muy desconectados de los artistas, de la creación. Eran ingenieros, unos tenían mayor sensibilización, otros no. Di una conferencia y tampoco había mucha gente. No creo que haya tenido gran influencia mi participación en su manera de actuar en los bosques. Hay algunas personas que sí se interesaron, pero no muchas. Algunos me han ayudado mucho. Conocí al jefe forestal de Mallorca. Allí, me abrieron todas las puertas. En zonas de bosque que no se puede entrar, me pusieron una persona como guía. Tengo muy buena relación con ellos. Tienen aprecio hacia lo que hago y hacia mí. Como trabajo con materiales reales de su entorno, también estaban agradecidos y lo aprecio mucho. Mantengo una buena relación... y hay ayuda. Creo que cada vez los científicos están más abiertos a trabajar con artistas. Para el proyecto "Auguraculum", que estoy desarrollando, para presentar en febrero del 2011, colabora el Instituto Meteorológico de España y el Museo de Ciencias Naturales que me va a prestar materiales disecados.

Creo que cada vez los científicos están más abiertos a trabajar con artistas. Es un proceso lento, pero si uno reclama su atención, ellos están deseando

colaborar. Me gusta que en mis proyectos colaboren diferentes personas de diversos campos de la ciencia, que tienen que ver con la naturaleza.

*FG: Muchas gracias por la entrevista, el tiempo y la posibilidad de acercarme a la 'Biblioteca del Bosque'.*