

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTE**



**EL PASO DE LO FEO A LO SÓRDIDO EN LA PINTURA DESDE  
EL BOSCO HASTA FRANCIS BACON**

Tesis para optar el Título de Licenciado que presenta el Bachiller:

José Alejandro Alfredo Hernández Chávez

**ASESORES**

Julio del Valle Bayón

Giorgio di Giovanni Abarca

LIMA, NOVIEMBRE DE 2013

*A mamá.*

*Lo único puramente bello que han contemplado mis ojos.*





*«Pero es que a mí no me gusta estar entre locos», observo Alicia.*

*«Eso sí que no lo puedes evitar», repuso el Gato; «todos estamos locos por aquí. Yo estoy loco; tú también lo estas».*

*«Y ¿cómo sabes tú si yo estoy loca?», le preguntó Alicia.*

*«Has de estarlo a la fuerza», le contestó el Gato; «de lo contrario no habrías venido aquí».*

*Lewis Carroll – Alicia en el País de las Maravillas*



INDICE	
Introducción	2
Resumen por capítulos	4
Capítulo 1: El Bosco y lo feo	7
1.1 El rol del arte en la Edad Media	11
1.2 Concepción de lo feo en la Edad Media como representación del mal	14
1.3 El Bosco y “El Jardín de las Delicias”	19
Capítulo 2: De lo feo a lo sórdido como forma de arte: Francis Bacon	32
2.1 El paso de <i>lo feo</i> en la Edad Media hasta el Romanticismo Inglés	34
2.1.1 <i>Lo sublime</i>	37
2.1.2 La novela gótica	43
2.2 Arte y sordidez en el siglo XX	44
2.2.1 La pintura expresionista: Schiele	51
2.2.2 Francis Bacon y el triunfo de lo sórdido	60
Capítulo 3: Lázaro (Proyecto)	69
3.1 Resumen de proyecto	74
3.2 Galería	82
Conclusiones	95
Bibliografía	97

## El paso de lo feo a lo sórdido en la pintura desde el Bosco hasta Francis Bacon.

El tema de esta investigación es la transformación del concepto de *lo feo* en la Pintura desde la Edad Media hasta su conversión en el concepto de *lo sórdido* en la edad contemporánea. A lo largo de esta tesis el autor hace un análisis tanto histórico como artístico, enfocándose en diversos artistas representantes de sus respectivas épocas, iniciando con El Bosco y finalizando con Francis Bacon y lo que se busca con todo ello es comprender la propia motivación creativa del autor, quien también es artista plástico. Dicha motivación se ve inspirada por la elaboración de seres monstruosos y de apariencia violenta y, más que una interpretación conceptual, el autor de esta tesis busca responder a la pregunta: ¿Cómo se llegó aquí? ¿Cómo es que un pintor llega a construir personajes horribles y que son aceptados como forma de arte hoy?

Tomando como parte de esta investigación a autores como son Umberto Eco, Raymond Bayern y Edmund Burke, entre otros, se parte de la hipótesis de que existe una relación directa entre arte y sociedad, específicamente entre el concepto de fealdad e historia y lo que se logra es ir descubriendo no solo las diferentes manifestaciones artísticas en torno a *lo feo*, sino también su evolución conceptual como resultado de transformaciones a nivel del pensamiento. Producto de estas transformaciones sociales es que se tiene tanto a la óptica medieval y su interés de difundir el mensaje eclesiástico, pasando por el Romanticismo Inglés y su inseparable relación con *lo sublime* hasta encontrar cabida en las vanguardias del siglo XX, especialmente en el Expresionismo Alemán.

Se toma como punto de partida al Bosco no por ser el primer artista que abordó *lo feo* como forma de arte, sino por hacer de *lo feo* una especie de sello personal para poder distinguir su obra del resto de artistas. Su bestiario y la manera de construir sus portentos hacen que salga del anonimato, dando como resultado un tipo de arte aceptado pese a las condiciones en las que se contextualizó.

La segunda parte de esta investigación tiene que ver con el cambio de paradigma artístico a raíz de nuevas ideas incorporadas en el mundo moderno y que calan en el arte contemporáneo como es la relación de *lo feo* y *lo sublime*, relación establecida con el Romanticismo Inglés a fines del siglo XVIII y la exacerbación de las pasiones que proclamaba. A ello se le suma el nacimiento de la novela gótica y todo un imaginario nuevo que forja las bases de *lo sórdido* en el arte. Se pasará luego a exponer su consolidación como forma de arte valorado a inicios del siglo XX debido,

en gran medida, a la decepción generalizada que el artista encuentra en el falso ideal de progreso del que mucho se esperaba, exponiendo su malestar y gestando las grandes vanguardias artísticas. Establecidos estos antecedentes, la pintura inicia como uno de los principales medios que el arte encuentra para romper su vínculo con una realidad a la que denuncia de hipócrita y que considera insuficiente, buscando redefinirla. Aquí entrará en escena el Expresionismo que marca el camino que *lo sórdido* seguirá dentro de la pintura.

El reconocimiento y la valoración de este nuevo tipo de arte evidencian un cambio en el gusto y el modo de apreciar el arte. Se pone claro entonces en evidencia que el largo camino de transformaciones de *lo feo* a *lo sórdido* y su consolidación en el mundo del arte está casi dado. Pero no es sino hasta la llegada de Francis Bacon en que *lo sórdido* dentro de la pintura adquirirá una nueva dimensión, situando a su expresión de lo horrendo como, según el autor, el “triunfo de *lo feo*”.

Un capítulo final identifica y analiza las características de la estética personal del autor a través de la presentación del proyecto centrado en la figura de Lázaro, aquel personaje bíblico que plantea la propuesta artista que expone esta investigación, quien justifica la construcción de su bestiario plástico dentro de la investigación realizada en los capítulos anteriores, apoyándose en referentes artísticos y conceptuales, finalizando la presentación con una sucesión de una galería consistente en doce pinturas sobre lienzo que concluyen esta tesis.

Para terminar, el autor quisiera agregar que desea presentar esta investigación como herramienta de comprensión que vaya más allá la obra del propio artista y su relación con *lo feo*. Desea, además, plantear un panorama referido a las grandes transformaciones a las que el arte y sus diferentes vertientes son sometidas, pues aquello que es aceptado hoy como forma de arte puede haber sido rechazado ayer y para entender ello es necesario muchas veces – sino siempre – mirar un momento atrás.

Resumen por capítulos.

## **Capítulo 1: El Bosco y lo feo**

El capítulo sitúa al lector en la Edad Media y tiene como finalidad ubicar al Bosco y justificarlo como artista elegido para dar inicio a esta tesis y como se relaciona directamente con lo que era conocido como lo feo en su tiempo. Se abordan de manera general dichas justificaciones.

### **1.1 El rol del arte en la Edad Media**

El siguiente subcapítulo especifica el rol del arte en el medioevo, su relación con el pensamiento netamente eclesiástico y cómo el arte servía de herramienta pedagógica para transmitir el mensaje cristiano, permitiendo así informar al lector bajo qué condiciones estaba establecido el arte.

### **1.2 Concepción de lo feo en la Edad Media como representación del mal**

Se determina la concepción de fealdad medieval y los parámetros para su aceptación como forma de arte en la época.

### **1.3 El Bosco y “el jardín de las delicias”**

Se elige al Bosco como pintor representante a estudiar respecto a su relación con lo feo-malo, se justifica dicha elección mediante el análisis de una de sus obras, “El jardín de las delicias”, explicando la concepción de sus criaturas.

## **Capítulo 2: De lo feo a lo sórdido como forma de arte: Francis Bacon**

Habiendo situado la concepción de fealdad y su representación plástica se inicia una etapa de transformación alrededor de la idea de *lo feo* fue y que la cambiará para siempre en la historia, presentando como nueva forma de fealdad el concepto de sordidez que se gesta en el Romanticismo Inglés y que se establece como forma de arte gracias a las vanguardias del siglo XX, encontrando a su principal exponente en la pintura visceral del artista Francis Bacon.

### **2.1 El paso de *lo feo* en la Edad Media hasta el Romanticismo Inglés**

El siguiente subcapítulo describe el proceso de transición que sufrió *lo feo* luego del cambio de paradigma de maldad hasta encontrar cabida en el siglo XVIII con el



Romanticismo Inglés y su búsqueda de la exaltación de las pasiones, ideas que modelan *lo feo* y que cambia su definición para siempre.

### 2.1.1 *Lo sublime*

Se detalla el nuevo concepto del mal que se encuentra ahora vinculado no a la teología, sino a la naturaleza, las pasiones, lo visceral y que dictamina las bases del Romanticismo en todas sus vertientes: *Lo sublime*. Dicho concepto marcaría la manera de entender el arte desde ese momento y para siempre.

### 2.1.2 La novela gótica

En la Inglaterra de fines del siglo XVIII se presenta un género literario que manifiesta todo expuesto en *lo sublime*: “*La novela gótica*”, género que presenta todo un imaginario nuevo asociado a características del género romántico bajo la forma de bosques tenebrosos, paisajes oscuros y criaturas tenebrosas propios de la mentalidad medieval. Este nuevo imaginario y su aceptación abren el camino hacia nuevas formas de arte que escapan de aquellas complacientes, presentando una visión mucho más sombría sin el estigma de vincularse a la maldad.

## 2.2 Arte y sordidez en el siglo XX

Aparece un nuevo concepto vinculado a *lo feo* como consecuencia de la decepción que las guerras de inicios de siglo traen: *Lo sórdido*. Esta idea de un mundo en ruinas invita a crear nuevas formas de arte y movimientos dentro de las formas ya establecidas que busquen separarse de un falso ideal de armonía. Como respuesta aparecen las vanguardias europeas del siglo XX y que traen como resultado la consagración de *lo sórdido* como forma de arte valorada y aceptada.

### 2.2.1 La pintura expresionista: Schiele

La pintura expresionista, sobre todo el expresionismo austríaco de Egon Schiele se presenta como antecedente de cómo lo sórdido encuentra su espacio en las artes plásticas gracias al conjunto de imágenes eróticas-pornográficas que presenta el imaginario de Schiele. La aceptación de su obra evidencia un cambio en el gusto de quienes aceptan el arte.

### 2.2.2 Francis Bacon y el triunfo de lo sórdido

Se finaliza este capítulo con uno de los mayores exponentes de *lo sórdido* en la pintura: Francis Bacon y el triunfo de su obra grotesca como forma de arte aceptada y

valorada. Se explicará además la concepción de sus criaturas y las motivaciones alrededor de ellas.

### **Capítulo 3: Lázaro**

Este capítulo incluye la propuesta artística del artista, sus vínculos con los capítulos mencionados y como consolida su obra como forma aceptada de arte teniendo como soporte a la pintura. Explica además los referentes que utiliza en su obra, el proceso de creación de sus personajes y las situaciones que a ellos acompañan, tomando como soporte los temas anteriormente mencionados en este proyecto.

#### **3.1 Resumen de proyecto**

El artista hace de lo sórdido y lo ingenuo una forma consolidada de arte en la que ninguno de los dos conceptos compiten entre sí, sino que generen una sola unidad.

#### **3.2 Galería**

Selección de obras que fundamentan este proyecto. Doce (12) óleos sobre lienzo

#### **Conclusiones**

Ideas generadas alrededor de esta investigación.

## Capítulo I: El Bosco y *lo feo*

La Edad Media es el nombre que recibe el período histórico comprendido entre los siglos V y XV, periodo que inicia con la caída del Imperio Romano Germánico, que tiene como escenario a la civilización occidental y que abarca un desarrollo social y religioso fuertemente vinculado al cristianismo, cuyo pensamiento y poder iban en expansión. La Iglesia Católica, por su parte, fue el organismo encargado de administrar este poder en surgimiento y educar al pueblo del que se valía. Es así que se debe partir del hecho de que el inconsciente colectivo de la Edad Media estaba sometido al pensamiento cristiano, el cual era monoteísta. Se trata de una religión cuya ideología radicaba en la existencia de un único dios que premia o condena a todo aquel que se acerca o aleja de su voluntad, por lo tanto la concepción que se tiene de lo que es el bien y el mal en aquel entonces correspondía a la misma ideología que manejaba el cristianismo. Lo bueno como cercano a Dios, mientras que lo malo manejaba la idea inversa, es decir lejano a él.

Bajo esta premisa se desarrolla, en líneas generales, el inconsciente colectivo del medioevo. La iconografía medieval, por otro lado, cumplía una finalidad: Transmitir el mensaje de la Iglesia al pueblo y educarlo en él. Imágenes en las que la virgen María sostiene en brazos a su hijo, el salvador, retratos de los santos y representaciones de imágenes bíblicas (fuente de inspiración y principal manifiesto del cristianismo) suelen formar parte del imaginario de los artistas encargados de desarrollar dicho rol. Es curioso, sin embargo, como es la iconografía del infierno y no la del paraíso - principales escenarios del bien y el mal en esta religión - la que acapara la atención del hombre en general y del artista en particular, muy probablemente por la "cercanía" que existe entre la tragedia que el mal encarnaba y el día a día de una sociedad azotada por pestes y hambrunas.

Se habla del infierno como un lugar de horrores y dolor. Un lugar feo. En términos generales se entiende por "*feo*" a todo aquello desprovisto de belleza y hermosura, que causa desagrado y aversión, ya que, independientemente del periodo histórico al que se refiera, *lo feo* siempre ha atentado contra el ideal de belleza y ha generado rechazo, entendiéndose como la antítesis de lo bello. En la Edad Media este concepto tendría implicaciones morales que irían en paralelo al desarrollo de la estética que se manejaba y, partiendo de la idea de que lo bello es bueno, se le relaciona con la máxima expresión de bondad y perfección de aquel entonces quien es Dios. El diablo y el pecado, por otra parte y al ser conceptos opuestos reciben el calificativo no solo de feo, sino de malo e imperfecto y su representación, al estar condicionada por la

Biblia busca representar los horrores del pecado narrados en ella, especialmente en su última parte, el Apocalipsis de San Juan y la idea del Juicio Final por parte de Dios a los hombres. Umberto Eco considera al respecto lo siguiente: Lo feo, bajo la forma de lo terrorífico y de lo diabólico, aparece en el mundo cristiano con el Apocalipsis de Juan evangelista. (Eco 2007: 73)

El Apocalipsis de San Juan se convertiría en la principal fuente de inspiración para la representación terrenal del infierno, pues como documento es bastante descriptivo en lo que respecta al destino de los condenados. El dolor y muerte tampoco son ajenos a una época en la que la esperanza de vida no superaba los cincuenta años y en las que plagas y enfermedades terribles azotaban a la población.

Es en este contexto en que aparece Jerónimo Van Aken, pintor nacido alrededor del año 1450 que vivió y trabajó en Hertogenbosch, ciudad ubicada en Holanda y cerca de lo que actualmente es la frontera belga y que era en su tiempo un emergente centro comercial. El apodo que recibe, "El Bosco", se debe precisamente a su ciudad de origen, la cual era una de las cuatro ciudades principales del ducado de Brabante, parte de los dominios del duque de Borgoña (Bosing 2010: 11).

Si bien es cierto, no se trata del único artista reconocido de su tiempo, El Bosco posee la particularidad de que la representación del pensamiento cristiano en la que se basa su obra de manera casi exclusiva está plagado de imágenes correspondientes al infierno, al pecado y a la representación del mal. Su iconografía muestra el pecado o castigo de Dios desde un punto de vista terrenal, mezclando su imaginario con las sentencias de dolor con las que el cristianismo condena a quienes se alejan de Dios: muerte, sufrimiento, tragedia, agonía y a ello se le suma su visión personal de lo que es el mundo, una visión marcada no solo por el sentir medieval, sino por el sentir neerlandés.

A diferencia de otros artistas, el Bosco no dejó documentos o diarios personales que dieran mayores indicios de su vida, por lo que muchos de los datos que se prestan a brindar en esta parte inicial de la investigación son aproximados. La mayoría de la información que se tiene responde a registros municipales de Hertogenbosch y sobre todo a la "Hermandad de Nuestra Señora" a la que pertenecían sus antepasados y quienes ya habían sido empleados por esta para la realización de trabajos como la policromía (Bosing 2010: 12-14) pero es entre los años de 1486 y 1487 en que el nombre del Bosco aparecerá entre la lista de miembros de la Hermandad, quienes oficializan la labor que como artista realizaba para ellos (Bosing 2010: 12). Respecto a la Hermandad de Nuestra Señora se menciona que era un culto dedicado a la Virgen

María y que floreció a finales de la Edad Media junto con otros más alrededor de 1318 y que contribuyó “de forma significativa a la vida religiosa y cultural de Hertogenbosch” (Bosing 2010: 12). Ya se ha mencionado que Hertogenbosch gozaba de gran acogida comercial y la actividad cultural parece no ser ajena a ella pues, adicional a lo mencionado, la vida religiosa en la ciudad tuvo un florecimiento religioso peculiar debido al gran número de conventos y monasterios que allí existían, lo que pudo contribuir al desarrollo de la obra del artista.

Los primeros acercamientos del Bosco con el arte son poco claros, en general se sostiene que fue aprendiz de su padre o de alguno de sus tíos quienes, como ya se mencionó, formaron parte de la Hermandad de Nuestra Señora. Sin embargo, aunque muchas de las obras que la Hermandad encargó desaparecieron se tiene una pista sobre sus orígenes estilísticos si se le establece dentro del contexto general de la pintura neerlandesa del siglo XV, por lo que hay una pista de que, efectivamente, el Bosco pudo haber recibido una educación artística acorde al estilo de su tiempo. Este contexto general nos habla de que, si bien es cierto, en los Países Bajos del norte no se presentaban sino estilos individualistas y locales (hecho por el cual no existía una unidad dentro de la pintura flamenca) los artistas holandeses poseían, empero, características en común, siendo quizá la más importante aquí “las interpretaciones expresivas y profundamente sentidas de la narrativa bíblica” (Bosing 2010: 17) lo que convierte al artista en un recreador de experiencias en lugar de estar sujeto a las convenciones artísticas que se daban por el resto de Europa.

Este modo de interpretar la Biblia, tan sensible y personal puede haber generado en el Bosco un acercamiento a lo que sería su estilo o temática en donde la insensatez del hombre y el pecado toman un lugar privilegiado siguiendo pasajes de dicho libro, en especial la idea del Juicio Final. Si el apocalipsis de San Juan es, como ya se mencionó, de suma importancia en la Edad Media para entender los horrores del pecado y la ausencia de Dios, para el Bosco supone un sentir dramático y angustiante, por ello la necesidad de recrear estos tormentos, pensamiento que caracterizará su obra.

Los primeros acercamientos del Bosco a *lo feo* pueden entenderse como una suerte de transposición del infierno sobre la tierra, un intento de ir más allá de la descripción religiosa. Ya se había incorporado a lo largo de toda la Edad Media una idea del mundo infernal, encontrándose omnipresente en el imaginario de su tiempo y ello parece ir de la mano con aquellos días de angustia, de muerte, enfermedad, hambruna y agitaciones políticas como por ejemplo la Reforma de la Iglesia. *Lo feo*, sin embargo,

obtiene un significado totalmente opuesto al que manejamos en la actualidad, pues no solo se rige bajo principios estéticos, sino que dichos principios iban directamente relacionados hacia la idea que se tenía del bien y del mal en aquel entonces. Como se menciona al inicio de este capítulo dichas categorías no eran gratuitas, pero lo más importante es que nada podía ser concebido de manera “fea” o “bella” sin una justificación de por medio. Por otro lado, el papel del miedo a ser uno de los condenados por Dios cumple un rol pedagógico para el pueblo. Las imágenes en las iglesias y monasterios educaban a una población mayoritariamente analfabeta “con único objetivo de infundir un saludable miedo a la condenación” (Minois 2004: 96).

El Bosco entendería ello y la idea de un “inimaginable dolor” para los condenados, lo que permite una serie de excesos visuales y que además corresponden a los estereotipos de su tiempo, por no referirse a simbolismos. Este tema se mencionará finalizando este capítulo con el tríptico “el Jardín de las Delicias”. Sus primeras obras, sin embargo son simples y llenas de convencionalismos tradicionales en la composición de los elementos y no es hasta ejemplos tempranos como “El Prestidigitador” en que se utiliza lo cotidiano para denunciar aquello que estaría incorrecto en el mundo medieval. Los iluminados holandeses de aquel entonces interpretaban historias bíblicas en términos y situaciones cotidianas para que resultaran más comprensibles al espectador (Bosing 2010: 20) y, en el caso de esta obra, el Bosco se vale de un ejemplo particular para exponer o, si se quiere ver de otro modo, denunciar una situación general como es el pecado de la mentira y el hurto. En la obra se observa como un charlatán engaña a toda una audiencia a su alrededor haciéndoles creer que extrae una rana de la boca de un anciano, mientras que otro individuo, disimuladamente, intenta robar la bolsa de dinero que el anciano trae consigo.

Aunque esta obra presente similitudes con las enseñanzas de los iluminados holandeses no se puede descartar el que ya existiese la idea de sátira o de ideal moralizador inspirada en una situación cotidiana llevada a la plástica, en este caso el robo y la estafa.



### El prestidigitador

Óleo sobre tabla, 53 x 65 cm

Saint-Germain-en Laye, Musée Municipal

El reflejo del hombre medieval, la insensatez y el pecado trabajado en una libre interpretación se convierten en los temas elegidos por el artista holandés y encuentran en el Juicio Final el espacio ideal para poder ser apreciados en su totalidad. Es este tema, precisamente el que ocupa una especial atención en esta investigación pues presenta una peculiar preocupación en el Bosco por infundir ese miedo cristiano en la población y además expone a la perfección el imaginario que inspira dicho temor. Sin embargo, y pese a lo comentado, no se podría entender en su magnitud la obra de El Bosco si no se comprenden dos ideas: El papel del arte en este periodo y la relación que existe entre *lo feo* y el mal.

#### 1.1 El rol del arte en la Edad Media

Para poder entender la obra de El Bosco primero hay que entender cómo funcionaba el arte en su tiempo. Ya se ha comentado al inicio que el rol del arte en el medioevo tenía como fin servir de herramienta educadora desde la Iglesia hacia el pueblo, lo que

implica que se educa al pueblo bajo los principios morales-filosóficos del cristianismo. Partamos por el hecho de que el cristianismo contempla una única verdad: la revelación de Dios y su hijo Jesús y es esta verdad la encargada de darle al hombre la salvación eterna. Dichos principios cristianos, los cuales permitían alcanzar este ideal añorado, traen como resultado un pensamiento en el que se suprime el placer sensible frente al placer intelectual (Bayern 1965: 86) y es este ideal el que permite aspirar a una vida mejor más allá de este mundo. El placer sensible no hace sino distraer al hombre de su meta ideal y condenarlo a un mundo sin esperanza de salvación. El paraíso cristiano, por su parte, responde a esta meta y es el objetivo a alcanzar, es el espacio celestial en donde se podrá descansar finalmente luego de haber renunciado a distracciones pasajeras y donde se heredará la vida eterna al lado de Dios. Estos placeres enfrentados responden a la idea de que todo lo que realmente es verdadero resulta inmortal e infinito. Eterno. Mientras que toda forma sensible evoca la naturaleza terrenal del ser humano que es mortal y pasajera.

La figura de este conocimiento eterno encarnado está dado por Dios y todo aquello que haga peligrar el aproximarse a este objetivo es considerado placer terrenal y obra de los enemigos de Dios y del hombre, pues condena a este a estar sumergido en este mundo de pecado. El pecado es un elemento muy importante en el pensamiento cristiano medieval, pues es por él que la humanidad fue expulsada del Jardín del Edén, alejándose de Dios y trayendo como consecuencia el inicio de la tragedia que significaría el paso del hombre en el mundo, condenándolo a la mortalidad. La relación entre el pecado y lo mundano parece estar clara.

Si el hombre encuentra en el placer de lo sensible al pecado es porque este está al servicio de alguna entidad contraria a la idea de bondad y perfección. El diablo, antítesis de Dios en el cristianismo, es quien quiere alejar a la humanidad de este, por lo que se vale de los placeres sensibles para seducirlo y condenarlo a una vida perecible, sin trascendencia y sin esperanza de salvación más allá de la vida. El pecado es entonces la herramienta de control del mal que intenta arrebatarse al hombre la esperanza de una vida eterna. Toda esta historia de revelaciones, esperanza y castigo tiene un origen y se resume en la Biblia. Como se menciona inicialmente, este documento no es solo un conjunto de preceptos e historias de enseñanzas, sino que, literalmente es considerada la palabra de Dios y sirve de piedra angular para establecer lo que es correcto y lo que no lo es en la sociedad medieval, todo esto en base a las interpretaciones que la Iglesia hace de ella.



El arte cumple un papel interesante en este tiempo, el rol que cumple consistiría más que una función deleitable, un papel educador y utilitario. La Edad Media no distinguía a las Bellas Artes del arte en general, el arte era uno solo y estaba sometido a la idea de que, al ser virtud, estaba formada por razonamientos especulativos que conducen a actividades operativas y estos actos u objetos generados estaban destinados a mejorar la vida del hombre (Bayern 1965: 93), además no existían reglas específicas para las diferentes disciplinas de aquel entonces y era el principio de utilidad el que dominaba todas las artes que a su vez eran reguladas jurídicamente. Todos los artistas, sean artesanos y artistas, pintores, talladores, etc. debían someterse a especificaciones de carácter durable y eficiente y es que finalmente el arte medieval estaba "al servicio de" por lo que su carácter su estética no era la preocupación elemental (Bayern 1965: 93) y la pintura no era la excepción.

El artista, de este modo, se acercaba a Dios, pues era un agente terciario en un sistema de roles en el que primero Dios y luego la naturaleza (al ser obra directa de Dios) cumplían la labor de continuar la misma voluntad de Dios. Una suerte de intérprete. Esto queda claro para las obras de arte útiles, en los que la imaginación desempeña un rol no tan importante, pero también existen juicios respecto a lo que es bello y lo que no lo es. *Lo bello*, como forma de expresión artística y concepto ya aparecía en el mundo medieval. Contrario a lo que se piensa, esta no fue una época únicamente de castigos, hambrunas o miseria llena de callejuelas sucias y miseria y esto es lo que reflejaría su arte. De hecho, esta imagen preconcebida del medioevo se ve opacada cuando hay evidencia de que es el color puro una de las características del arte de de aquel entonces, por ejemplo. Pese a que se ha referido anteriormente al arte como carente de estética, este lo es en tanto a la representación de las forma si nos referimos a la proporción y armonía y las comparamos con las que se manejarán posteriormente en el Renacimiento, mas esto no es impedimento para relacionar este arte con la concepción que se tenía de la belleza. En apariencia, la Edad Media descuida la idea de proporción o reproducción de formas como lo es, por ejemplo, el cuerpo humano, pero si partimos de la premisa de que el pensamiento cristiano aprecia la belleza del espíritu sobre la valoración del mundo terrenal no es de extrañar que como resultado tengamos una proporción no contemplada con los cánones que se manejan hoy en día. El cuerpo humano representaba en aquel entonces una belleza maldita al ser una representación de lo sensible.

Pero volvamos a la belleza. La belleza guarda un profundo significado en el mundo cristiano ya que sin estas no habría forma de explicarse todo el arte que gira en torno a alegorías, imágenes de santos, Dios, María y demás imágenes de historias bíblicas

que tanto fascinan a los investigadores e historiadores de este período. La belleza interior es la principal preocupación aquí, sin embargo dicha belleza termina revelándose en la ornamentación la cual resulta deleitable situándola “entre lo bello y lo honesto “ (Bayern 1965: 95). Los bellos ornamentos son atractivos, deleitables y el espectador termina por llamarlos bellos. Hay un sentido de utilidad que, sin embargo, responde a la belleza de las formas: Si estas responden a un ideal superior, entonces es permitido. La reproducción de la naturaleza es permitida si y solo si es útil, pero ya no se habla de una utilidad práctica como era al inicio, sino de una utilidad estética. Lo bello se orienta hacia la teología.

La defensa de la ornamentación va encontrando justificación, no es que el arte y su rol pedagógico fuesen de la mano desde un inicio, sino que fue un proceso gradual en el que las formas iban conciliándose con el concepto. La ornamentación y la reproducción de la naturaleza real es permitida al referirse a esta belleza como el reflejo de una belleza ulterior, superior y es esta idea la que permite el desarrollo de formas alegóricas que acaban por representar abstracciones (Bayern 1965: 98). Esto da pie a una aceptación de formas y gustos sin perder la consigna de que el arte, a fin de cuentas, es para los hombres de la Edad Media una suerte de actividad sometida a principios teóricos.

La emotividad, la deleitación y los sentimientos que genera una obra de arte se complementan perfectamente con la parte intelectual que esta debe evocar. No existe aquí la deleitación gratuita de una obra, la simple anécdota o el propio gusto por generar una obra de arte, como se acostumbraría hoy en día. Empero, dicho deleite solo se le está permitido al pueblo el cual en su sencillez encuentra en la contemplación del arte una mezcla de placer y estudio del saber eclesiástico. El clero, sin embargo, debe atenerse exclusivamente al estudio de Dios (Bayern 1965: 96).

La aceptación a la apreciación del arte es el resultado de un proceso de ideas y funciones, de roles y objetivos que le permiten destacar y encontrar cabida en el pueblo. Su rol pedagógico y sus condiciones serán una constante en toda esta época y en el desarrollo de ideas estéticas buenas como malas, tanto bellas como feas.

## **1.2 Concepción de *lo feo* en la Edad Media como representación del mal**

Toda esta investigación ha iniciado en la elección de un artista medieval en particular que expone de un modo sin igual el ideal de fealdad por aquel entonces, bajo el sello sensible de las costumbres neerlandesas usando como vehículo a la pintura,

describiendo luego la mentalidad cristiana, los conceptos del bien y el mal al servicio de su ideología, el rol del arte en favor de difundir la voluntad del clero al pueblo, las condiciones para que el arte dentro de este periodo florezca y evolucione y el concepto de belleza. Todo dentro de un marco utilitario para el cristianismo. Ya se ha mencionado también las condiciones para un “arte bello”, por lo que no sería difícil imaginar a qué condiciones responde un “arte feo”. Sería fácil entender *lo feo* simplemente como la negación de lo bello o ausencia de este, sin embargo lo feo en este período guarda para sí mucho más que ser la idea de una mera antítesis y sería muy injusto reducirlo a tal.

*Lo feo* aparece en el mundo cristiano como una idea al servicio de Dios y a la vez en su contra. Bajo la forma del mal no solo contradice a Dios, sino que además de negar toda recompensa de una vida eterna y condenar al hombre a un sufrimiento eterno es esta idea la que permite que la empresa cristiana logre emancipar su poder en el pueblo. Si la idea maravillosa e idílica de un paraíso eterno después de la vida no resultara lo suficientemente conmovedora e interesante lo sería la idea horrenda y macabra de una vida de condena sin fin, de fuego y azufre.

El infierno, como se ha mencionado anteriormente, era el lugar de los condenados, el reino de aquellos que cedieron al placer de lo terrenal y que encontrarán tormento a manos de Satanás, pero es también un lugar en el imaginario que despertará quizás las ideas más ingeniosas y cautivadoras de todo este período. La idea de generar un temor moralizador capturaría la imaginación tanto del pueblo como de artistas, ya que la idea de tormento resultaría mucho más cercana o familiar que la de un mundo utópico lleno de paz y serenidad. El Infierno encarnaba la morada del mal y del pecado a tal punto que el arte en general encontró una finalidad tan adecuada como había resultado de su relación con *lo bello*. No solo encontró en la plástica el vehículo en el por el cual expresarse, sino que *lo feo* y el Infierno encontrarían también en otras artes una tribuna de expresión a tal punto de que sería muchas veces esta quien marcaría las pautas de lo feo dentro del resto de las bellas artes.

La *Divina Comedia* de Dante Alighieri alimenta un imaginario respecto a la idea del infierno y cómo está compuesto dicho espacio. No se trata de una revisión del infierno y ya, sino que pese a que solo una tercera parte de la novela narra las aventuras de Dante en este territorio, es la verosimilitud en su descripción en donde radica su importancia. No se trata de la única obra literaria que al género se refiere, pero es quizá la más emblemática de todas, cuyo atractivo “se debe a la fusión de imaginario de terror, el rigor intelectual lógico, el simbolismo evocador y el rigor doctrinal” (Minois

2004: 99). Escrita entre 1308 y 1320, la Divina Comedia se caracteriza entre el resto de visiones del Infierno en su coherencia aparente en torno a la descripción de este mundo y la lógica que existe entre el tormento del condenado y el pecado que lo lleva a recibir dicho tormento y es esta lógica la que generará en el oyente o lector la idea perturbadora de causa - consecuencia, pues cada uno de los condenados tiene la suerte que ha elegido.

En el poema, Dante, quien es también protagonista del mismo, debe atravesar el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso acompañado del poeta Virgilio, escritor de 'La Eneida' y a quien Dante admiraba y a esta travesía se suma la descripción de estos tres espacios, siendo muy específico en esta labor. Dante le da al lector una idea muy detallada de cómo está compuesto este universo regido bajo reglas lógicas que parecieran cumplir las mismas que en el mundo real. Pero volviendo al tema del Infierno, las descripciones que se dan de este resultan de una extravagancia y a la vez de una lógica interesante. Un ejemplo de lo mencionado anteriormente se encuentra en la descripción de los "círculos", siendo nueve en total los que componen el Infierno. Los círculos son lugares a los que van a dar los condenados dependiendo de sus pecados en vida y a ellos se les asigna un castigo específico. Lo perturbador comienza no solo en este hecho, sino que se le añade el que muchos de los condenados son personajes reales e históricos, entre ellos papas como es el caso de Bonifacio VIII y Nicolás III, lo que le da al lector la idea de que incluso el clero no estaba libre de caer en el pecado (Alighieri 1894: 108-113). El Infierno es, penosamente, un lugar al que todos pueden acceder.

Estaba claro que *lo feo*, bajo la forma del Infierno y del Juicio Final, se encontraba al servicio del adoctrinamiento del miedo. Este imaginario despertado por el poema de Dante alimentaría también el del resto de artistas y su influencia calaría en una representación infernal más cotidiana, lo que no era conocido pues hasta ese momento el Infierno solo estaba reservado a paganos e infieles, por lo que la salvación ya no era para todos los cristianos y se crearía así una inquietud sobre el destino de estos (Minois 2004: 103-104).

Queda más que evidente que el infundir miedo era una labor importante de la Iglesia para con el pueblo. El día del Juicio Final parece infundir un temor terrible en el inconsciente colectivo. Las visiones del apóstol Juan en el Apocalipsis bíblico, aunque menos descriptivas en torno a la morada de Lucifer, también llegan a una descripción de criaturas inconcebibles y de horrores y martirios que, pese al final feliz que comparte junto con el texto de Dante, resulta en una suerte de esperanza tardía en la

mentalidad medieval luego de tantos horrores descritos. Ambos textos resultarían en el surgimiento no solo de las calamidades citadas en el imaginario colectivo, sino que es gracias a ellos que un nuevo elemento hace acto de presencia: los monstruos.

*Lo feo* experimenta una nueva dimensión con la aparición de estos seres y el cristianismo es muy enfático en muchas de las descripciones de seres con siete cabezas, con ojos de león o mezcla de dragón y muchas otras ideas fantásticas y esta nueva dimensión de imaginario resulta curiosa por citarlo de algún modo, pues una cosa es la representación del pecado, de los horrores, del infierno y del juicio al que se le da y otra la de describir criaturas imposibles y presentarlas como reales y auténticas. ¿Cómo hablar de algo que no existe en el mundo?

La figura del monstruo no es exclusiva de la Edad Media y de hecho toda civilización anterior ya la ha tenido, la griega la tuvo, la egipcia la tuvo, ni siquiera podríamos afirmar que es exclusiva de la civilización occidental. Por definición, un monstruo es un ser que va contra el orden natural de las formas y se entiende ello como algo carente de belleza e inexistente en este mundo. Así tenemos a la medusa griega por ejemplo: Una mujer con cabello de serpientes y que convertía en piedra a quien la mirara. El mundo clásico relacionó este tipo de anomalías a sucesos extraños, siendo interpretados como signo de desgracias inminentes (Eco 2007: 107) por lo que su repercusión en el mundo cristiano adoptaría una misma forma. La Biblia tiene, de hecho, su propio bestiario y es el libro del Apocalipsis de San Juan el que goza el crédito de poseer las criaturas más fantásticas de todas, por ejemplo describe lo siguiente:

<sup>1</sup>Me paré sobre la arena del mar, y vi subir del mar una bestia que tenía siete cabezas y diez cuernos; y en sus cuernos diez diademas; y sobre sus cabezas, un nombre blasfemo. <sup>2</sup>Y la bestia que vi era semejante a un leopardo, y sus pies como de oso, y su boca como boca de león. Y el dragón le dio su poder y su trono, y grande autoridad. <sup>3</sup>Vi una de sus cabezas como herida de muerte, pero su herida mortal fue sanada; y se maravilló toda la tierra en pos de la bestia, <sup>4</sup>y adoraron al dragón que había dado autoridad a la bestia, y adoraron a la bestia, diciendo: ¿Quién como la bestia, y quién podrá luchar contra ella?

<sup>5</sup>También se le dio boca que hablaba grandes cosas y blasfemias; y se le dio autoridad para actuar cuarenta y dos meses. <sup>6</sup>Y abrió su boca en blasfemias contra Dios, para blasfemar de su nombre, de su tabernáculo, y de los que moran en el cielo. <sup>7</sup>Y se le permitió hacer guerra contra los santos, y vencerlos. También se le dio autoridad sobre toda tribu, pueblo, lengua y nación. <sup>8</sup>Y la adoraron todos los moradores de la tierra cuyos nombres no estaban escritos en el libro de la vida del Cordero que fue inmolado

desde el principio del mundo.<sup>9</sup> Si alguno tiene oído, oiga.<sup>10</sup> Si alguno lleva en cautividad, va en cautividad; si alguno mata a espada, a espada debe ser muerto. Aquí está la paciencia y la fe de los santos.

(Apocalipsis 13: 1-10 : La Iglesia de Jesucristo de los Últimos Días)

¿Cómo entendía el hombre medieval a estos seres? Con miedo, lógicamente. Ya se ha hecho una revisión del papel de *lo feo* al servicio del mal, pero no solo eso. Hay un intento de moralizar a estas criaturas, de otorgarles un rol como todo lo que compete a las artes, de que no sean únicamente la antítesis de Dios. Por ejemplo, algunos de estos seres que aparecen en el Apocalipsis se encuentran al servicio de Dios, como el león o el águila, pero este valor era otorgado tanto por ser criaturas de Dios como por el valor que esta tenían en el imaginario colectivo. Existe una dicotomía entre la perversidad que deben evocar estas criaturas y el placer de su contemplación fuera de su contexto infernal. Existía el deleite además del pavor que incitaban sus historias y, como en el caso de *lo bello*, existía un deleite ante su expectación en las esculturas de capiteles o frescos, por ejemplo. Los monstruos capturan el imaginario del hombre medieval tanto por su contenido moral como por su extravagancia, recordando que en aquel entonces existía un desconocimiento sobre el medio que rodeaba al hombre, dando lugar a la interpretación de seres fantásticos, producto de la atracción que el hombre pudiera sentir ante estas tierras aún inexploradas. "Para el hombre medieval aquellos monstruos resultaban tan atractivos como lo son para nosotros los animales exóticos del parque zoológico" (Eco 2007: 113)

¿Podría preguntarse uno ante esto si existe una bella representación de *lo feo*? Si las obras de arte bajo la forma de *lo feo* evocaban, además de pavor, un sentido del deleite en lo que respecta a las formas ingeniosas se podría afirmar que sí. El arte tiene el poder de representar de un modo bello *lo feo* a tal punto de que se hace agradable a la vista por razones que no solo competen al sentido de maldad, sino del mero gusto estético.

Para finalizar este punto hay un tema pendiente y es el sadismo. Cabe recordar que el placer por el dolor y la muerte no es tampoco privilegio de este período, ya existía desde la antigüedad y qué mejor manera de exponerlo con los gladiadores romanos y sus presentaciones en los anfiteatros llenos de esa masa fanática a la muerte. Pero volviendo a la Edad Media ¿no cabe preguntarse si el sadismo juega un papel en toda esta explicación de lo feo y el mal? Fuera del pecado, el Infierno, el Juicio y los monstruos hay una idea que, curiosamente, no responde al tema del diablo o *lo feo* asociado a este y es el tema de la Pasión de Cristo y los santos. Este tema pareciera

estar en la división de lo que es bello y feo pues es el hijo de Dios quien se presenta en su punto máximo de humillación, golpeado y herido de muerte mientras cuelga de una cruz, pero es en esta atrocidad en que lo feo encuentra un espacio para moralizar, por lo que la fealdad se justifica. La representación de *lo feo*, entonces, es válida, siempre y cuando se le justifique. La atrocidad, la muerte y el pandemonio son solo maneras de educar.

### 1.3 El Bosco y “El Jardín de las Delicias”

La relación que esta investigación presenta respecto al Bosco con *lo feo* no aparece en toda su obra, de hecho su singular visión del pecado y el mal no aparecerá sino hasta un periodo posterior en el que su pintura se encontrará en plena madurez, ello es debido a que su obra inicial carecía de licencias más que las que poseían cualquier otro pintor de su tiempo, cumpliendo con hacer una descripción visual de las sagradas escrituras. Se ha mencionado en la primera parte de este capítulo que es con “El Prestidigitador” que su obra comienza a moralizar y cuestionar el pecado desde el punto de vista cristiano combinados con el imaginario de costumbres neerlandesas en las que fue educado. En adelante su obra se ocuparía del pecado y la insensatez que en el hombre desatarán, valiéndose del uso de alegorías como las que, por ejemplo, se aprecian en el “Tablero de los Siete Pecados Capitales y las Cuatro Postrimerías”, obra en la que los personajes que representan cada uno de los pecados se encuentran divididos dentro de un círculo en donde se presentan, en cada una de las divisiones, situaciones cotidianas pero que representan al nombre del pecado que tienen escrito al lado. Al centro del círculo se haya una imagen de Cristo.

“La nave de los necios” es el título de una obra publicada por Sebastián Brant en 1494 y que consiste en una sucesión de 112 cuadros con carácter crítico y moralizador “que satiriza los defectos y flaquezas de la humanidad” (Bosing 2010: 25) y que tuvo un fuerte impacto en la pintura del Bosco debido al singular formato que esta obra posee: una sucesión de grabados con un rotulo que denuncia el pecado o defecto del hombre y una explicación posterior que la complementa.

(El grabado adjunto en la siguiente página forma parte de las varias ilustraciones que acompañan los textos de “La nave de los necios” de Brant)



“A quien cree que Dios no le va a castigar porque Él acostumbra esperar, le fulmina a menudo el rayo antes de declinar el día” (Brant 1998: 157)

#### DEL DESPRECIO DE DIOS

Un necio es quien desprecia a Dios y noche y día le contradice, pensando que Él es como los hombres, que calla y deja que de Él se burlen. Pues muchos tienen por seguro que, si el rayo no les incendia al punto la casa y los fulmina cuando cometen su fechoría, o no mueren pronto, no tienen por qué seguir temiendo, pues Dios se ha olvidado de ellos y esperará aún muchos años y hasta puede que les recompense por su acción. Así ofende a Dios más de un necio que persevera en su pecado; dado que Dios a veces no se ocupa de ellos, dan en la idea de tirarle de la barba, como si quisieran bromear con El y Dios hubiera de soportarlo. ¡Escucha, insensato! ¡Sé sabio, necio! ¡No confíes en tales aplazamientos de tu deuda! Gran suplicio, en verdad, padece el que cae en manos de Dios; pues, aunque tenga contigo indulgencia mucho tiempo, se te pasarán cumplidamente las cuentas de la espera. A muchos permite pecar Dios nuestro Señor para castigarlos después con mayor severidad y para que le paguen todo de un golpe: se dice que eso deja limpia la bolsa. A algunos que mueren en pecado venial, Dios les concede la gracia de llevárselos a tiempo de este mundo,



para que no se echen muchos pecados a sus espaldas y ello redunde en mayor perjuicio para la salvación de su alma. Dios ha prometido a todos los arrepentidos su perdón y misericordia. Mas nunca prometió a ninguno que le dejaría vivir hasta que se arrepintiera y corrigiera o asumiera el propósito de la enmienda. A menudo concede Dios su gracia hoy a algunos, pero mañana ya no quiere otorgársela. Ezequías consiguió de Dios no morir al llegar su día, y vivió aún quince años; por el contrario, a Baltasar le llegó su final antes de tiempo a causa de sus pecados. La mano que le apartó de todos los placeres fue la que escribió mené, teqel, ufarsin; era demasiado ligero para el buen peso, por lo que se le privó de su luz; y no reparó en que su padre había sido castigado por Dios muchos años antes y se había corregido y había hecho penitencia, por lo que el Señor lo escuchó, y no murió en forma de bestia, sino que por su arrepentimiento consiguió la Gracia y el tiempo para la expiación. A cada mortal se le ha fijado su tiempo de vida y el número de sus pecados, nada más; por ello, nadie se apresure a pecar, que quien mucho peca, pronto llega a la meta. Muchos han muerto ahora en este año: si se hubieran enmendado antes y hubieran girado a tiempo su reloj de arena, ésta no se habría consumido, y, sin duda, seguirían viviendo aún en este día. (Brant 1998: 157-158)

Esta obra y lo que suscita inspirarían al Bosco en la reinterpretación de muchos temas bíblicos, entre los cuales destacan "las bodas de Canaán" y el propio "Tablero de los siete pecados capitales y de las Cuatro Postrimerías" (Bosing 2010: 25), en los que, como se mencionó, ofrecen una imagen más cercana a la del hombre medieval promedio respecto a la condición humana y su propio destino y es esta idea de proximidad entre el castigo y el castigado aquello que conmovió su obra en adelante. Así se observa por ejemplo en "la gula" a un hombre que está dándose un gran festín con la comida que una ama de casa le ofrece, o en el caso de "la lujuria" a una pareja dentro una tienda o carpa, acompañados de instrumentos musicales y bebidas y así del mismo modo esto se da con el resto de pecados ilustrados. Lo particular es el aproximamiento que el Bosco genera entre el mensaje moralizador, valiéndose de figuras y simbolismos propios de su tiempo como ropajes u objetos cotidianos que escondían un significado más profundo o a veces de un un doble discurso.



### Tablero de los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías

Óleo sobre tabla, 120 x 150 cm

Madrid, Museo del Prado

Hay un tema interesante en este punto pues, además de la cercanía de las situaciones descritas en las imágenes de este cuadro, hay un tema que aparecerá a lo largo de la obra del Bosco y que es necesario mencionar antes del análisis de la obra que compete a la parte final de este capítulo. Se trata del carácter simbólico de muchos de los elementos que se presentan alrededor de la obra del artista. Por ejemplo, el que los pecados representados en el “Tablero de los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías” estén inscritos dentro de un círculo y que Cristo aparezca en el centro de este no es gratuito (como ya se ha mencionado, nada es gratuito en la Edad Media). La forma de círculo que contiene los pecados corresponde posiblemente al esquema tradicional de la idea de que el pecado se propagó por el mundo entero y por si ello no bastara el Bosco incluye al hijo de Dios en el centro de la composición, como una

suerte de mensaje que le dice al espectador que Dios espía al hombre desde los cielos y que disuade al hombre de estar cerca del pecado (Bosing 2010: 26). Este sistema resultará en una constante a lo largo de muchas obras y es importante tenerlo en cuenta si se quiere entender el carácter de la obra que compete a esta parte del capítulo.

Antes de analizar la obra que compete a esta sección se debe mencionar que hay un tema posterior al del pecado e insensatez del hombre en el que se ocupará el Bosco y es el tema del Juicio Final. Este le daría a su pintura una dimensión más sólida respecto a su obra anterior y en general permitiría un abanico de posibilidades en cuanto a la creación de personajes y a las situaciones en las que estos se presentan. Su importancia no solo radica como tema cristiano, sino que permite explayar el imaginario del artista a un nivel superior en el que tanto la tradición local como la cristiana puedan unificarse. Este proceso de consolidar su obra inicia con la pintura “El Juicio Final” en la que se describen los horrores que este día ha de generar y por supuesto, la finalidad de estos. Lo interesante con la visión del fin de los tiempos del Bosco es que la esperanza, representada bajo la forma del Paraíso es insignificante ante la representación de una escena llena de horrores donde los condenados superan en número a los elegidos y que además dan la idea de que los tormentos ocurrirán no en un futuro impreciso sino en tiempos presentes (Bosing 2010: 34). Se suma a ello que el Infierno bosquiano está plagado de situaciones y personajes de su tiempo como monjes, herreros, cabañas, barriles y otros utensilios contemporáneos.

Esta visión del caos, similar a la que ofrece Dante en su célebre obra, la encuentra el Bosco tanto en “La Divina Comedia” como en otras fuentes, tales como “La Visión de Tundal”, texto irlandés escrito en 1150 y de temática similar a la de Dante que ofrece al lector un acercamiento en primera persona a las visiones que se creía tener del Infierno. En ella, Tundal (el protagonista) es un pecador que es invitado a cenar por un vecino suyo. En medio de la comida Tundal muere repentinamente y su alma escapa de su cuerpo y viaja al Infierno en donde se encontrará con su ángel guardián quien le recrimina su vida de excesos carnales y de pecado, por lo que lo somete a un martirio físico y psicológico en el Infierno y, una vez arrepentido, Tundal inicia su viaje al purgatorio para obtener su salvación. Un ejemplo de la brutalidad con la que se describe el castigo del condenado se encuentra en el Passus VII de dicha obra:

“Y en cuanto Tundal se aproximó a la casa vio a muchos siniestros carniceros que se hallaban en medio del fuego llevando en las manos afiladas herramientas. Algunos tenían hoces, cuchillos y sierras; otros, picas, gruesas hachas, taladros, cuchillas de azadón, guadañas y afiladas horcas que utilizaban para castigar a las almas. El aspecto de las herramientas era, a la vista, absolutamente aterrador. Había otros carniceros, sin embargo, que llevaban espadas, ganchos y enormes hachas que parecían estar muy afiladas. Aquella visión causó en Tundal una fuerte impresión, especialmente por la forma en que los demonios golpeaban a las almas hasta despedazarlas por completo. Algunos destrozaban sus cabezas, otros los muslos. Los había que gustaban de desmembrar los brazos mientras que otros arrancaban las piernas a la altura de las rodillas. Otros, no obstante, deshacían las almas en pequeños pedazos para después volver a recomponerlas con el fin de despedazarlas posteriormente de nuevo. Tundal pensó que aquél era uno de los tormentos más horribles y le dijo al ángel: “Señor, libradme de este castigo, os lo ruego, pues es, a todas luces, espantoso. Prometo que sufriré de buena gana el resto de los tormentos que me están reservados”. Pero el ángel le respondió a Tundal: “Ya sé que es horrendo este castigo, pero es necesario que lo sufráis así como otros muchos que veréis más adelante.” (Navarro 2011: 120)

Lo interesante de esta obra es que, a diferencia de la obra de Dante, es el protagonista quien recibe el castigo de sus propios pecados y no es un mero espectador. Si bien se comparte la idea de salvación y felicidad al final de la obra, lo curioso es que el protagonista vive en carne propia los martirios del Infierno y el poder de convencimiento respecto a las consecuencias del pecado posee un enfoque distinto al dantesco, proporcionando otro tipo de sensibilidad.

“*El Jardín de las Delicias*” es el nombre que recibe la tabla central del tríptico que es conocido también bajo el mismo nombre. Es una obra hecha al óleo y pintada sobre tabla y que consiste en la representación de un gran paraje lleno de hombres y mujeres desnudos que parecen entregarse a un frenesí de excesos debido tanto a la desnudez que estos personajes presentan como al conjunto de elementos tales como frutas sobredimensionadas o fantásticas y criaturas de naturaleza zoomorfa. El postigo izquierdo a la tabla central, titulado “El Paraíso” consiste en una representación del Jardín del Edén en el que se hayan un hombre y una mujer desnudos y rodeados de animales y vegetación pero que, a diferencia de los seres que aparecen en la tabla central, estos no poseen formas abstractas o profanas. Al lado de los personajes desnudos aparece un hombre vestido con largas túnicas, se trata de Jesús y en el centro de la obra aparece una fuente de la que beben muchos de los animales

presentes. El postigo derecho a la tabla central se titula "El Infierno" y presenta un pandemonio de formas en los que destacan los condenados siendo torturados tanto por demonios como por seres de naturaleza ambigua entre objeto y criatura.



**Tabla central:**

**El Jardín de las Delicias**

Óleo sobre tabla, 220 x 195 cm



**Postigo izquierdo:**

**El paraíso (El jardín del Edén)**

Óleo sobre tabla, 220 x 97 cm

**Postigo derecho**

**El infierno**

Óleo sobre tabla, 220 x 97 cm

Objetos como instrumentos musicales y cuchillas son utilizados como las armas que estos engendros usan para torturar a los condenados quienes se encuentran en la morada de Satanás, la cual consiste en un paraje lúgubre, en ruinas y con fuego además de un mar de sangre recorriéndolo. En términos formales esta descripción corresponde al tríptico, pero entender el simbolismo y mensaje en su magnitud implica conocer las ideas manejadas previamente en esta investigación,

No sorprende que, hasta ese entonces, la pintura medieval no hubiera experimentado semejante sensibilidad y apropiamiento de formas en relación a *lo feo*, no son sino en encuentros posteriores como en el caso de la obra inicial de Brueghel el Viejo y su imaginario demoníaco que se mostrará una aproximación similar a la obra del Bosco. Aquello que hace especial a su obra e incluso la vuelve atemporal se expresa en este momento de desborde imaginativo. Otras obras anteriores como “La carreta de Heno” (obra de la que se hará mención en breve) ya poseían un sentido metafórico, pero lo que hace especial al “Jardín de las Delicias” es el desborde de pecado que en el tríptico se refleja. La desnudez con la que se presenta a los personajes de la tabla central no puede ser vista con ojos de espectador contemporáneo, se debe recordar que la belleza del cuerpo era una belleza maldita y si se observa que los personajes se hayan retozando desnudos o en juegos amorosos es porque se está haciendo un alarde a lo carnal, a lo corpóreo, al pecado y específicamente un alarde a la lujuria. Se habla aquí de una manifestación de carácter sexual del ser humano, lo que en la Edad Media era un mal necesario, pues el propio acto sexual era considerado una suerte de pérdida del estado sacro del hombre quien se rinde ante la carne por una necesidad mayor, la necesidad de procrear. Pero el enfoque que la tabla central presenta es el que hace interesante el discurso que maneja “El Jardín de las Delicias”. Además de la idea moralizadora que ya se ha venido mencionando se presentan aspectos novedosos como son cierta apología al pecado o al triunfo del mismo que se presenta bajo la forma de festín y orgía. Los personajes no se ven atormentados, se divierten en este gran jardín y disfrutan tanto de los frutos del mismo como de la compañía de sus cofrades desnudos, sin embargo es esta aparente inocencia la que guarda un significado mucho más profundo. La idea del fruto y del jardín no hacen sino mención a la tradición cristiana y a la historia que da origen al pecado y a la perdición: El fruto prohibido y el jardín del Edén, símbolo de la caída de la humanidad y de su alejamiento de Dios. Una vez más nada es gratuito en el arte medieval, pero no solo lo acompañan analogías o simbolismos de carácter cristiano, sino también se incorporan partes del folklore holandés, elementos distintivos en la obra del Bosco que como se

han mencionado al inicio del capítulo, otorgan una peculiar sensibilidad al momento de entender su obra.

“El tríptico “El Jardín de las Delicias” ha sido estudiado cuidadosamente por Dirk Bax, quien, por sus vastos conocimientos de la literatura holandesa antigua, pudo identificar muchas de las formas de la tabla central – frutos, animales, estructuras minerales exóticas -, como símbolos eróticos, inspirados por las canciones populares, los dichos y las expresiones de jerga de la época del Bosco. Por ejemplo, muchos de los frutos que mordisquean o sostienen los amantes del jardín, sirven como metáforas de los órganos sexuales; los peces, que figuran en dos sitios del primer plano, aparecen como símbolos fálicos en los antiguos proverbios neerlandeses. El grupo de jóvenes y doncellas que recogen fruta en el centro también posee una connotación erótica; “arrancar fruta” (o flores) era un eufemismo del acto sexual. Los motivos más interesantes son, quizás, los frutos y hollejos enormes y huecos, en los que se han introducido algunos de los personajes. Bax los interpreta como un juego con el uso medieval de la palabra holandesa “schel” o “schil”, que significaba tanto la “piel” de una fruta, como una “pelea” o “controversia”. De ahí que, estar en una “schel” tenía el sentido de entrar en contienda con un opositor, y esto incluía el combate más placentero del amor; la propia cascara vacía implicaba lo que no tiene utilidad. El Bosco escogió el símbolo más apropiado para el pecado, ya que fue un fruto el que ocasionó la caída de Adán” (Bosing 2010: 53)

No son una novedad este tipo de simbolismos producto de tradiciones o del imaginario local, de hecho se hizo una mención a otra obra, “El carro de Heno”. Lo particular en esta obra es la presencia del heno del que todos los personajes del cuadro toman un poco de este para sí mismos y en el que se encuentran curas, campesinos y aldeanos alrededor del carro de heno. El heno tenía el valor de falsedad o de fraude (Bosing 2010: 45, 47) y el que todo el pueblo esté deseándolo simbolizaba la entrega al pecado y a lo banal de este. Para reforzar el mensaje un diablo azul se encuentra sobre la carreta de heno y pareciera que toca su flauta al compás del frenesí al que se entregan los aldeanos. Como dato adicional, el color azul es el color del engaño (Bosing 2010: 50) y todo parece indicar que no solo los bienes materiales no tienen valor, sino que son herramientas del propio diablo. El Jardín de las Delicias utiliza un sistema similar respecto al simbolismo que guardan sus formas, mientras que “El carro de Heno” alude a la codicia al tener a una multitud desesperada por el heno, la obra en cuestión alude a la Lujuria.

Otro particular en relación a esta obra es su ubicación, la cual se encuentra entre los postigos izquierdo y derecho titulados “El Paraíso” y “El infierno”, los cuales refieren a los sitios que mencionan. Lo que hace especial dicha ubicación es el mensaje que



parecieran transmitir, ubicando a este jardín de excesos en un estadio intermedio entre el Paraíso y el Infierno, haciendo una alusión de que lo que se observa no es sino la vida misma en la tierra en la que se destacan sus excesos pasionales, el erotismo pervertido y como este se encuentra intoxicando el mundo.



### El carro de Heno

Óleo sobre tabla, 147 x 232 cm

El Escorial, Monasterio de San Lorenzo

En el centro del cuadro aparecen dos elementos, una fuente de agua y un estanque circular en el que, únicamente mujeres, se encuentran nadando y bañándose mientras que una ronda de hombres montando caballos y otros animales las circundan, dando la apariencia de un cortejo. Una vez más no ha sido gratuita la aparición de estos elementos

Por un lado la presencia de la fuente se diferencia del estanque en el hecho de que tanto hombres y mujeres se bañan en él, sin embargo es solo el estanque en la parte central el que ocupa la atención, ya que en él se presentan únicamente mujeres como el foco de atención de estos hombres que en un símbolo de cortejo esperan por ellas. Las mujeres en la Edad Media ocupan un rol bastante despectivo y se refiere a ellas como el instrumento del que se vale el diablo para hacer caer al hombre ante la tentación de la carne, por ello la mujer ocupa el centro de la escena, focalizándola como el origen de las tentaciones en esta apología a la Lujuria. Como una suerte de “*Woodstock*”, no hay dolor ni castigo en esta escena, sino más bien da la ilusión del goce terrenal en el que la presencia de Dios no existe y en donde los individuos solo se entregan al mero placer, este jardín no es el Jardín del Edén ni los humanos cumplen el mandato divino. Este es un mundo sin Dios.

El poder de esta obra radica en la libertad con la que el artista ha abandonado los convencionalismos medievales para desembocar su imaginación en la problemática del pecado, alejándose de la rigurosidad con la que el arte debía ser regulado, algo sumamente interesante en un periodo en el que el arte se encontraba “al servicio” de fuerzas políticas y religiosas, lo que permite una mirada más que sobresaliente hacia el artista en cuestión. Pero no es solo el cuadro central al tríptico el que captura la atención.

La aparente felicidad, producto del frenesí de excesos sensibles se ve rota cuando se observan los postigos laterales: “El Paraíso” y “El infierno”, siendo éste último el que presenta un interés mayor a esta investigación. Los postigos laterales permiten al espectador enfrentarse a la cruda realidad y “romper” la ilusión de un mundo lleno de pecadores y libertinaje. “El Paraíso” presenta una representación del Jardín del Edén en la que formas más tradicionales de representación son mostradas: animales, vegetación, riachuelos. Pese a ello hay alguna que otra licencia creativa como la “fuente de la vida” que aparece en el centro de la obra o las estructuras fantásticas que se distinguen en el horizonte. Dos personajes desnudos aparecen a los laterales de un hombre vestido, se trata de Adán y Eva quienes se encuentran al lado de Jesús, quienes parecen aguardar en el paraíso a los elegidos. Al respecto no hay mucho más que agregar, pues como se ha mencionado no es el Paraíso el mejor exponente de *lo feo* y el imaginario que este suscita es más bien algo soso si se le compara con los otros dos paneles, de hecho la guarida de Lucifer y el momento del castigo de quienes se alejan de Dios resulta exquisito en su interpretación.

“El infierno”, ubicado en el extremo derecho del tríptico, resulta ser la cúspide del ingenio del Bosco. No hay una representación sin igual en toda su obra y es la que presenta una madurez total y un manejo de su lenguaje visual como no se vio ni verá en el resto de representaciones concernientes al tema del Juicio Final. Al igual que en “El Jardín de las Delicias”, esta obra consiste en la representación de una serie de excesos visuales que atiborran el espacio en donde la acción se lleva a cabo. Dicha acción se genera en un territorio lúgubre, totalmente infestado de criaturas tan alucinantes que toma un tiempo identificar la forma que los inspira y las acciones que estas mismas realizan. Con una mezcla de formas entre animal y objeto los demonios hacen su aparición torturando a los pobres infelices que han caído en desgracia y para cada grupo de los mismos hay, como es de esperarse en este tipo de representaciones, un castigo en particular.

Como se ha evidenciado, la obra “fea” del Bosco es rica en imaginación y formas pero incluso esta libertad creativa e imaginario sin igual se encuentra limitado por condicionamientos de índole social y pese a que aún con estas limitaciones la obra bosquiana resulte alucinante, aún *lo feo* encuentra restricciones en torno a su ejecución. Lo que se verá en adelante será la lucha que *lo feo* libraré para desatarse de condicionamientos sociales, dejar de ser una forma de arte menor y convertirse en una forma de arte elevado.

## Capítulo 2: De lo feo a lo sórdido como forma de arte: Francis Bacon

Hasta fines de la Edad Media la concepción de fealdad no vario mucho, *lo feo* dentro de la pintura y en general como forma de arte no suponen grandes transformaciones para sí más allá de las licencias excepcionales que ciertos artistas se tomaron, licencias que fueron muy rigurosas en lo que respecta a la libertad que el artista pudiera tener respecto a su obra, por más impresionante o vanguardista que esta pudiera parecer. Ya se ha revisado la pintura del Bosco y, pese a lo excepcional de su imaginario, este aún se regía bajo ciertas condiciones y principios de índole social. Sin embargo *lo feo*, desde este punto en adelante, sufrirá una serie de transformaciones que poco a poco irán alejándolo de su vínculo maligno-cristiano medieval y que le irán otorgando libertades tanto en la manera de representar *lo feo* como en el modo de valorarlo, hasta que finalmente *lo feo* pase de ser una categoría estética a una forma más de arte. Para que ello ocurriera debió existir una gran transformación de índole social y esta transformación es la que se revisará en esta segunda parte de esta investigación. ¿Cómo admirarnos ante lo horrendo y valorarlo y aceptarlo como una forma de arte libre de toda atadura social que la someta y justifique? ¿Cómo es que hoy en día una obra que fue considera horrenda siglos atrás pueda hoy suscitar la admiración de muchos?

Este segundo capítulo centrará su atención en el proceso de cambios que *lo feo* tuvo que tener para que encontrara en la pintura uno de sus principales vehículos de expresión y lograra así emanciparse como forma de arte. Dichos cambios inician una vez que la Edad Media ha finalizado y el Renacimiento presenta un cambio en el paradigma no solo estético, sino ideológico, sobreponiendo al hombre sobre el Dios cristiano. Es en ese momento cuando el camino de transformaciones inicia, comenzando con la anulación de toda idea dogmática y sin razón científica, motivo por el cual existe una erradicación de las formas estéticas medievales y en consecuencia se pierde todo el simbolismo e imaginario irracional propio del medioevo. La pintura sufre un cambio respecto a la representación de lo feo, pues el ideal estético de la época centrara sus esfuerzos en una representación naturalista de las formas, mientras que lo feo bajo la forma de la sátira o lo obsceno estará más familiarizado a cuestiones filosóficas que abrazan dichas formas en favor de una unificación del pensamiento.

Sin embargo, la clave de esta gran transformación y uno de los puntos en los que centra su atención esta segunda parte es el retorno de una estética de *lo feo* que iniciará con el Romanticismo Inglés en el siglo XVIII y la redención de las pasiones,

todo ello acompañado de cambios ideológicos sumados a la aparición de nuevas ideas en el estudio de la estética como es el concepto de “*lo sublime*” que abrirá el paso a una investigación a formas de arte que no buscan el deleite o agrado y además la aparición de géneros literarios como la “*novela gótica*” que incorporará el imaginario medieval a la literatura moderna. Estas nuevas ideas marcarán el camino de una búsqueda que pretende exaltar *lo feo* e impulsarlo como forma de arte. La representación de *lo sublime* y, en consecuencia, una representación del miedo y el dolor pueden ser una causa de deleite al espectador (Burke 1997: 99)

Finalmente, es este momento el que permite dirigir la atención de esta tesis hacia el siglo XX y a las vanguardias artísticas generadas al inicio de dicho siglo las cuales, debido una vez más a transformaciones sociales, centran su atención ya no más hacia una estética que contemple una representación bella o halagadora de la formas, sino a una ruptura con el academismo clásico. Las motivaciones para estas nuevas ideas respondieron tanto a un nivel de rechazo al academismo clásico y a la representación de las formas (como si de una especie de remedo de la naturaleza se tratara) como a una suerte de decepción que el artista encuentra en lo que debería ser un ideal de progreso que se esperaba por parte de la revolución industrial. Revolución que centró sus esfuerzos en la guerra y no en construir un mundo mejor. Dentro de las vanguardias que se mencionan destacaron en ámbito de la pintura el expresionismo y bajo esta óptica esta parte de la investigación tendrá primero a Egon Schiele, expresionista austriaco y finalmente al pintor Francis Bacon, como el ejemplo elegido para referirse al triunfo de *lo feo* y con el que se cierra esta segunda parte, refiriéndose con “triunfo de lo bello” a una liberación del arte en general y de la pintura en particular de toda justificación de carácter social o moral y que a pesar de ello produce placer y fascinación ante su expectación.

La elección de Bacon al igual que se hizo con El Bosco tampoco es gratuita: Francis Bacon es, como se explicará más adelante, quien encarna la nueva naturaleza que *lo feo* ha alcanzado. Ya no existe una representación de *lo feo* que deba justificarse bajo parámetros de carácter social o político, es así como *lo feo* cede su paso a una nueva categoría: *Lo sórdido*. Aquella forma de arte carente de prejuicios, escandalosa e indecente, aquella misma que a su vez fascina.

El gusto por el horror, la tragedia y la muerte, esta vez bajo la forma de *lo sórdido* vuelven a tener cabida en el imaginario colectivo. Pero para llegar a este punto primero se deberá comprender el camino que *lo feo* tomará desde el final de la Edad Media en adelante.

## 2.1 El paso de *lo feo* en la Edad Media hasta el Romanticismo Inglés

Finalizada la Edad Media inicia el Renacimiento, periodo histórico que abarca los siglos XV y XVI y que presenta un amplio movimiento cultural en el que destaca un gran apogeo en las artes y las ciencias, además de un especial aprecio por el hombre sobre Dios, ya que contrario al pensamiento medieval que presentaba un dogmatismo rígido, este periodo propone en Florencia - Italia (cuna del Renacimiento) un gran entusiasmo de descubrimientos de índole artístico relacionados con el mundo clásico (Grecia y Roma) que la desliguen de todo arte primitivo (Bayern 1965: 101). El descubrimiento de la perspectiva por parte de Giotto de Padua, por ejemplo, es uno de los grandes aportes del mundo renacentista venido desde las ciencias e incorporados a la pintura y es este descubrimiento de la mano de otros factores como las nuevas técnicas pictóricas venidas desde Flandes y el regreso a los ideales del mundo clásico (neoplatonismo) lo que permite concentrar esfuerzos en la valoración de la belleza, la que es vista no solo como una imitación de la naturaleza “según reglas científicamente verificadas”, sino como el medio para llegar a entender un conocimiento superior y suprasensible (Eco 2004: 176-178).

Una de las grandes transformaciones referidas a la pintura inicia aquí. Hay un gusto excesivo por el mundo sensible y no ya por el simbolismo medieval de aparente carencia de proporción y armonía. Los objetivos del arte ya no son más regidos por el pensamiento cristiano que “infunde temor” sino que estos son autónomos y es así que nace la representación de las formas “por lo que son” y no por lo que puedan llegar a representar. La religión aquí es solo un pretexto para la representación de las formas. (Bayern 1965: 101)

*Lo feo* también presenta dichos cambios. Al cambiar la concepción de lo que es bello y experimentar un florecer de las ciencias se pone al hombre frente a las deidades, por lo que una estética de *lo feo* inspirada en demonios que castigarán al hombre que se aleja de Dios - seres ahora imaginarios o irreales a los que se les debe desmitificar por su propia naturaleza medieval – ya no está contemplada y solo es tolerada por el artista (quien ahora posee cierta autonomía sobre su obra) como excusa. No es que se dejaran de pintar cuadros con motivos cristianos, pero es la representación lo que ha cambiado, ya no hay más discursos morales y en consecuencia una estética de lo feo dentro de ese sistema pierde sentido. Lo que ocurre entonces es que, al defender y preferir al hombre sobre lo divino, *lo feo* centra su atención en ideas como lo obscuro, lo cómico y la sátira las cuales ridiculizan al hombre y son estas mismas ideas las que no se limitan más a una minoría, sino que son de uso común dentro de

la alta cultura (Eco 2007: 142). Algo así como un intento de integración entre las artes. La pintura, en este sentido, está más interesada en *lo bello* y el ideal renacentista que en *lo feo*, que está más orientado a ideas filosóficas, y aunque artistas como Pieter Bruegel siguen la línea tardía del Bosco de fines del medioevo, serán los principales exponentes de la pintura renacentista como Leonardo, Miguel Ángel y Rafael quienes prestarán una clara disposición a exaltar las cualidades físicas mediante la exquisita representación de sus formas en favor del ideal renacentista.

Mención merece que en este periodo no existe un desarrollo de *lo feo* en comparación a la estela dejada a finales de la Edad Media, ya que, a diferencia de lo mencionado en el primer capítulo, son muy pocas las referencias a *lo feo* dentro de la pintura y visto desde la óptica del siglo XV y XVI esto tiene sentido. Incluso aquella misoginia aparecida entre la Edad Media y el Barroco que, como se comentó brevemente en el capítulo anterior, pretendía culpar a la mujer del pecado cambia hacia a una posterior ironía, carente de malicia y que incluso resulta ligeramente afectiva (Eco 2007: 159, 167)

*Lo feo* ya no es más un universo de personajes estafalarios y fantásticos. El imaginario bosquiano, rico en formas que podrían definirse como atemporales o vanguardistas, cede su lugar a discusiones de carácter filosófico que valoran la importancia a *lo feo* ya no dentro de un ámbito marginal, sino hacia todos los niveles de la alta cultura renacentista.

Todo este giro en torno a *lo feo*, pese a otorgarle nuevas dimensiones y alcances, neutraliza el exquisito imaginario de formas medievales, por lo que resulta un tanto intrascendente referirse a *lo feo* dentro la pintura si los artistas que hemos mencionado (y los mejores exponentes dentro de la plástica renacentista) presentan un culto hacia las ciencias, la belleza y una especie de “redención de la belleza naturalista”.

El Manierismo y el Barroco (siglos XVI – XVII ) suponen un nuevo giro en torno a la representación de formas ya que, si bien es cierto guardan ciertos vínculos con *lo bello* y su representación naturalista, en esta ocasión se opta más bien por un sentido de lo expresivo justificando la deformación o alargamiento de la figura humana, por ejemplo, “como rechazo de la imitación llana y de las reglas, que no determinan el genio sino que nacen de él” (Eco 2007: 169) y así se tienen ejemplos de la talla de El Greco, Caravaggio y Velázquez, quienes apelaron a la expresión de las formas, colores y espacios carentes de la armonía propia del Renacimiento, introduciendo en su pintura elementos que le permitirían a *lo feo* tener nuevamente cabida, encontrando en lo expresivo el vehículo idóneo para manifestar sus inquietudes. La exageración y

desproporción en el canon de proporción humana, como es el caso del Greco, claroscuros tenebristas y escenas de decapitados en la obra de Caravaggio o pinceladas toscas en los lienzos de Velázquez son algunos de los elementos de los que disponen los artistas manieristas y barrocos. Al propósito de la obra de Caravaggio, "La cabeza de la Medusa" podría ofrecer un panorama similar al horror del infierno, la pasión de Cristo o el martirio de los santos, sin embargo y a pesar de las aparentes similitudes con el arte medieval aquí no hay ningún vínculo con lo cristiano o lo moral, sencillamente se ha adecuado un tema clásico (la medusa griega) a una representación naturalista con matices expresivos que le den identidad. La expresión del rostro horrorizado con los ojos inyectados, la boca abierta emulando un grito o la sangre que brota de lo que fuera su cuello no hacen sino reforzar estas ideas. El tema es solo una excusa para llevarlas a cabo.



**Michelangelo Merisi da Caravaggio**

La cabeza de Medusa

Óleo sobre tabla



El neoclasicismo (siglo XVIII) sería una revisión a los fundamentos renacentistas en un intento por reinventar sus formas y otorgarles una nueva dimensión, en consecuencia no habría cabida para ideas que atenten contra el tipo de estética que se maneje y si se considera el hecho de que se parte de las bases del Renacimiento para reinventarlo, estas bases supondrían apelar a la belleza estética. Sin embargo y pese a este gran entusiasmo por encontrar nuevas formas de representación no será hasta el siglo XVIII en que *lo feo* reaparezca revalorado en el mundo moderno bajo la forma de *lo sublime* del Romanticismo. Este periodo que data de finales del siglo XVII y que se extendió en Europa, principalmente en Alemania, Inglaterra y Francia, se caracterizó por ser un movimiento de reacción opuesto a la Ilustración y el Racionalismo y que se interesó por devolverle la sensibilidad al hombre que es anulada en favor de la razón, por lo que se apela exaltar los sentimientos

### 2.2.1 Lo sublime

En el siglo XVII conceptos como “genio”, “gusto” y “sentimientos” dan indicios de lo que sería una nueva concepción de *lo bello* (Eco 2004: 275) y en consecuencia nuevas ideas respecto a la estética. Asimismo, en el subcapítulo “Lo sublime y la grandeza” perteneciente a la “Historia de la Estética” de Raymond Bayern se sostiene que a lo largo del Romanticismo existe una idea de la crítica que va predominando y la noción de lo sublime adquiere una mayor importancia lo que permitiría presentar una raíz estética adicional a la de la belleza (Bayern 1965: 243) y en consecuencia la importancia de este concepto para las reflexiones acerca del Romanticismo y los juicios estéticos.

*Lo sublime* es el término otorgado a todo aquello que genere en quien lo contemple una sensación de agobio, miedo y terror, todo lo contrario a aquello que *lo bello* y su sensación de agrado y deleite ofrecen entendiéndose con “miedo” o “terror” a una sensación de intranquilidad, a diferencia de la comodidad, el deleite o halago propios de *lo bello*. Se dice que algo es sublime cuando todo aquello que lo genera viene acompañado de ideas de sobrecogimiento, dolor y sensaciones de peligro que producen en quien lo experimenta ideas que son mucho más intensas que aquellas que producen placer. (Burke 1997: 29) Esta manera de concebir las emociones y sus repercusiones en el espíritu humano resumirían bien las bases del Romanticismo que, como se explicó en el subcapítulo anterior, comparte con *lo sublime* el hecho de exacerbar las pasiones en contra de un racionalismo que no contempla el particular de la sensibilidad.

El concepto de *lo sublime* no es exclusivo del siglo XVII, de hecho había sido tratado anteriormente por Pseudo Longino, autor del tratado "Sobre lo sublime" en algún punto del siglo I d.C. en el que describe a *lo sublime* como el eco de las emociones humanas, una suerte de manifestación expresiva de las propias pasiones humanas que implica "una participación sentimental tanto del sujeto creador como del sujeto que goza de la obra de arte" (Eco 2004: 278) pero es su redescubrimiento a través de diversas traducciones modernas que dicho concepto vuelve a tener vigencia y surgen las reflexiones en torno a este tema (Eco 2007: 272). Si se tiene como base a la exacerbación de las pasiones es lógico asociar la importancia que *lo sublime* tenía para los defensores del Romanticismo. No es de extrañar que *lo feo* encontrara una oportunidad para ser revisitado nuevamente y en esta ocasión bajo nuevos parámetros.

- 2 Pues por naturaleza nuestra alma es exaltada por lo verdaderamente sublime, y toma una elevación ufana y es colmada de alegría y orgullo, como si ella misma hubiese creado lo que escuchó<sup>45</sup>. 3 Así, cuando un hombre sensato y experto en literatura escucha muchas veces un pasaje que no dispone su alma a la grandeza ni deja en su pensamiento nada para meditar más allá de lo dicho, y cuando, después de haberlo examinado cuidadosamente, este disminuye en su valor, entonces no se trata de lo verdadera mente sublime, pues su efecto se agota en el momento de ser escuchado. Lo realmente grande es aquello que da mucho que pensar, a cuya fascinación es difícil, más bien imposible sustraerse, y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable. 4 En suma, considera cumplida y verdaderamente sublime aquello que complace a todos en todo tiempo.

(Pseudo Longino 2007: 31)

Lo particular en *lo sublime*, según el escrito de Longino, radica en cómo confronta la sensación de agobio frente a la de confort, argumentando que las sensaciones de agobio son más poderosas que las de goce. Las razones por las que ocurre este fenómeno se explicaran más adelante. Al respecto de la obra de Pseudo Longino, las ideas que presenta respecto a su descripción de *lo sublime* no han mutado mucho a lo largo del tiempo, sin embargo, la diferencia entre Longino y las reflexiones *sobre lo sublime* que se harían en el siglo XVII radica en que mientras para el primero *lo sublime* es un efecto propio del arte, para los albores del mencionado siglo la idea de lo sublime "se asocia ante todo a una experiencia no vinculada al arte sino a la naturaleza, y en esta experiencia se le otorga un lugar privilegiado a lo informe, lo doloroso y lo terrible" (Eco 2004: 281). De hecho muchas de estas ideas guardan semejanza con la obra de Edmund Burke "Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello". Publicada en 1757, esta obra presenta

una serie de pautas a considerar para referirse tanto a *lo sublime* como a aquello que lo genera, presentando muchas similitudes con el manuscrito original respecto a las condiciones que podrían desatarlo.

Lo *sublime* confronta la naturaleza humana, poniendo en evidencia el placer por la desgracia ajena o *Schadenfreude*, como se llama en alemán. Lo sublime propone que, si bien es cierto, todo tipo de dolor extremo resulta insoportable y sin deleite, “a ciertas distancia y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días” (Burke 1997: 37), lo cual refiere a que existe la sensación de placer hacia el peligro, hacia la sensación de temor. *Lo sublime* claramente supone una redención de todos esos miedos humanos, una redención que asimismo supone un nuevo rol de *lo feo* en el gusto estético a lo que Edmund Burke refiere en su sección XIV “Los efectos de la simpatía en los pesares de los demás”. Si consideramos que es exclusivamente humano el experimentar placer ante la desdicha ajena, el contemplar objetos o formas relacionados a este tipo de goce y que al mismo tiempo permitan sentir gusto y admiración no ha de resultar extraño (Burke 1997: 34-35), ya que este tipo de deleite ha estado presente en el hombre a lo largo de su historia. Se debe pensar en un ejemplo elemental: El deleite del pueblo romano ante la desgracia inminente del pobre condenado quien, luchando por su vida, entretenía a las masas sedientas de sangre. Incluso no hay que ir muy lejos y solo se debe pensar en la prensa contemporánea que expone la muerte de otros seres humanos, causando interés en el espectador. Esta distancia que permite el no ser el partícipe de la miseria brinda la posibilidad de encontrar entretenimiento en lo funesto, la sensación de seguridad que acompaña al espectador permite disfrutar de tales acontecimientos.

Pero ¿Cómo se produce *lo sublime* y por qué se le asocia tanto con la idea del dolor y del miedo? Burke establece una serie de pautas para explicar cómo un objeto o situación pueden generarlo. Establece vínculos entre las asociaciones que hacemos en aquello que nos perturba y las pasiones resultantes a ello que son semejantes de aquello que lo desata, considerándolos “fuente de lo sublime” (Burke 1997: 99). Aquello que desata *lo sublime* corresponde a diferentes asociaciones que el individuo hace respecto a aquello que le causa temor y aunque sea imposible explicar las causas particulares de lo que atemorice a cada individuo no es ese el objeto de investigación, sino la sensación que resulta de estas causas. Respecto a *lo sublime* y su asociación con el terror o el miedo ocurre que las ideas de dolor, enfermedad y muerte generan angustia en quien las padece por aquel miedo natural a la muerte. El instinto de auto conservación produce este tipo de pasiones que resultan mucho más

poderosas que aquellas que brindan las ideas de vida y salud, ya que, aunque estas últimas llenen de goce a quien las experimenta, la impresión que han de causarle no son tan poderosas como aquellas generadas por el miedo a morir (Burke 1997: 28-29).

Respecto a la naturaleza de las formas sublimes en comparación a las bellas, se debe agregar que, aunque las formas bellas también genere emociones, estas resultan gratas y producto del goce, diferenciándose de *lo sublime* en aspectos como la proporción de sus formas, siempre grandes para el caso de *lo sublime*, mientras que son formas pequeñas aquellas que resulten bellas, ya que estas no operan en el sentido de hacer peligrar a quien las posee. *Lo bello* resulta halagador y delicado, *lo sublime* oscuro, macizo, *lo bello* es delicado y suave, *lo sublime* es tosco y bruto, etc. Lo que se intenta explicar es que la forma y naturaleza de los objetos de estudio influyen en las sensaciones que a partir de ellas se experimenten. Mientras que *lo bello* se funde en el placer, *lo sublime* lo hace respecto al dolor (Burke 1997: 94). Solo se debe pensar nuevamente en la misma obra de Caravaggio que se presentó páginas atrás, “La cabeza de medusa” y se podrá entender cómo las formas también evocan la naturaleza propia de *lo sublime*, pues se observa una cabeza decapitada lo que sumado a la expresión de la víctima genera una idea de angustia respecto a la sensación de morir decapitados. Si a ello se le agrega el uso de colores en tonos oscuros, ya se tiene una idea de forma que evoque *lo sublime* siguiendo las pautas mencionadas.

Ya que se ha utilizado una obra de arte, en esta caso una pintura, para tratar de explicar los puntos mencionados, uno de los aspectos más interesantes acerca de *lo sublime* radica en cómo estas ideas trascienden del sentimiento que pueda evocar hasta convertirse en categoría estética que abarca todo tipo de arte capaz de provocar estas reacciones, de hecho esto permite que *lo feo* resurja y se contraponga a la belleza como la idea dominante dentro de una estética (Eco 2007: 276) lo que permitirá no solo asombrarse y hacer reflexiones frente a aquello que le da al espectador placer, sino a todo aquello que también le produce rechazo. *Lo sublime* y sus formas pueden ser motivo de placer porque pese a este horror que se experimenta se sabe que no podrá poseer ni dañar a quien lo contemple (Eco 2007: 276).

Todas estas reflexiones y la trascendencia de sus ideas proponen, como se ha mencionado, nuevas formas estéticas y en consecuencia una vez más se genera nuevos cambios dentro del ámbito del arte y sus géneros, como a nivel literario, escultórico y pictórico por citar algunos ejemplos. La pintura del Romanticismo,

contempla las bases de *lo sublime* y las explora en diversos temas, la idea de la guerra, las revoluciones, la muerte, los paisajes, las montañas, la inmensidad de la naturaleza, etc. Todo lo que infunda temor parece funcionar y en ese sentido una suerte de redención de *lo feo* y todo un nuevo imaginario que parecía perdido desde el fin de la Edad Media y aunque las bases que infundan estas nuevas formas no sean las mismas la experiencia vivida resulta similar.



### Caspar David Friedrich

El mar de hielo

Óleo sobre lienzo, 97 x 127 cm

Así es como artistas de la talla de Goya, David, Delacroix o Friedrich entienden las bases de lo sublime y se apoyan en imágenes de fusilamientos, aquelarres de brujas, la revolución francesa, la guerra, el caos, la muerte y los paisajes sobrecogedores, todo ello con la intención de generar en el espectador una experiencia “aterradoramente deleitable”.

El ejemplo que se presenta en la página anterior es una obra de Caspar David Friedrich titulada "El mar de hielo" y perteneciente al periodo de la Pintura Romántica Alemana. La obra presenta unos bloques de hielo, posiblemente del ártico o alguna otra zona glacial, y que aparecen en la escena completamente despedazados en medio del mar del que parecen emerger. En dicha escena no aparecen humanos, animales o algún otro personaje viviente, sino que se presenta únicamente este mar congelado del que solo se destacan la devastación y el caos producto del hielo resquebrajado que está ubicado en la parte central de la obra y que cobra protagonismo debido al caos que generan.

Aquí no se presenta otro personaje que no sea la propia naturaleza y la belleza del caos que esta ofrece, confrontando al hombre (en este caso podría tratarse del propio espectador) frente a la inmensidad de esta destrucción glacial de la que no tiene control alguno. Uno no puede controlar el caos y los desastres que esta genera, solo puede ser partícipe de él, como mudo testigo. Uno no puede hacer nada frente a la inmensidad de este paraje en ruinas, sino impresionarse ante un poder más grande que el de sí mismo y es en esa sensación de sobrecogimiento frente a una fuerza mayor y que hace sentir vulnerable al espectador en donde radica el poder de *lo sublime*, en este caso en la pintura.

¿Acaso se puede huir de la sensación de temor que un terremoto causa? ¿Se puede domar una tempestad? Y sin embargo el espectador puede deleitarse con este paisaje de destrucción porque esta "libre" de la angustia de encontrarse en aquella situación y siente deleite ante ella porque solo se encuentra como mero testigo ocular, con la seguridad de que la escena descrita en la pintura no tendrá efecto alguno en él más que el de brindarle una sensación de angustia que puede ser controlada. El arte puede convertirse en un excelente vehículo en el cual se pueden volcar las pasiones y *lo sublime* en la naturaleza es una excelente forma de descubrir las sensaciones que presenta, probablemente debido al entusiasmo de viajeros del siglo XVIII, quienes eran muy entusiastas por conocer nuevos paisajes y costumbres sin ánimo de conquista, sino por la mera experiencia del gusto por lo exótico, desconocido, diferente y sorprendente (Eco 2004: 282)

Pero *lo sublime* encuentra otras formas de manifestarse no solo con la pintura y su descripción de la naturaleza y en aquello que infunde temor o impacto, sino que serán otros los vehículos que liberarían un imaginario tan rico y variado que le otorgaría nuevas dimensiones a la manera de sentir este sobrecogimiento, añadiendo ideas de un imaginario decadente y solitario, en ruinas, a oscuras y que infundiría en quien lo

experimente una sensación similar frente a aquello que no existe. La literatura se encargaría de ofrecer un género interesante, cuya repercusión calaría desde entonces hasta nuestros días. El autor se refiere a la “Novela Gótica”.

### 2.1.2 La novela gótica

¿Alguna vez se ha preguntado el lector de dónde viene todo ese imaginario de historias con castillos embrujados, atmósfera tremebunda y seres sobrenaturales que acompañan incluso el imaginario contemporáneo? ¿O la idea de Drácula o vampiros, demonios de ultratumba y todo el *background* que lo acompaña? A mediados del siglo XVIII en adelante existió un gusto por las ruinas y construcciones góticas en contraste con las construcciones neoclásicas entre las que destacaban por la desproporción e irregularidad que estas presentan y mientras que el Renacimiento reivindica las ruinas de la antigüedad griega y en Neoclasicismo busca reinventar estas formas, el Romanticismo se apasiona con las ruinas debido a su “carácter incompleto” y la idea de vestigio que el tiempo ha dejado en ella (Eco 2004: 285), por lo que un nuevo gusto por lo gótico y las ruinas emerge, permitiendo el nacimiento de un nuevo género literario aparecido en el corazón del Romanticismo Inglés. Se trata de la “Novela Gótica”.

No es casualidad que este género literario naciera en este período si se considera que las primeras grandes reflexiones sobre lo sublime la precedieron, dando paso a nuevas formas artísticas que contemplarán sus lineamientos. Gran parte de este género (además del gusto mencionado por los vestigios góticos) está poblado de castillos y monasterios decadentes, pasadizos subterráneos terroríficos, fantasmas, asesinatos terroríficos, apariciones demoniacas y cuerpos putrefactos (Eco 2007: 282) y es “El castillo de Otranto” de Horace Walpole en concreto la obra que daría inicio a este género literario.

Escrita en 1765, esta novela se ambienta en la Italia medieval y narra la historia de Manfredo, príncipe de Otranto, y su familia quienes viven una serie de sucesos trágicos e intrigas que tienen como escenario al castillo del príncipe y elementos que se repetirán a lo largo de este género como son mazmorras, pasadizos secretos, armaduras, fantasmas y otros sucesos sobrenaturales. Al igual que ocurre con *lo sublime*, el Castillo de Otranto ofrece al lector una visión siniestra y lúgubre y es que Walpole considera el trasladar la acción y sucesos a aquellos propios del tiempo en que se supone se desarrolla su novela (la Italia medieval), pues en aquel entonces era

de uso común la creencia de que todo tipo de prodigios eran comunes y el empleo de estos acontecimientos en su novela contribuye a ser fiel con el desarrollo de la historia, presentando estos eventos paranormales como si fuesen reales (Walpole 1983: 10)

Hay que considerar, entonces, que Walpole intenta reincorporar elementos de la tradición medieval en la literatura, para así poder presentar no solo una historia oscura o tétrica, sino que permita otorgarle al lector un panorama semi-histórico de las costumbres y modos del pensar medieval. Así como lo sublime supone una revalorización de las pasiones, el Castillo de Otranto utiliza el mismo sistema valiéndose del imaginario, de las formas o de los sucesos que crean imágenes perturbadoras en el lector y, sin embargo, esto no impide disfrutar de una historia construida bajo las bases de cualquier otra historia real.

“Si se disculpa esta atmosfera de milagrería, el lector no encontrará nada más que refrene su lectura. Acéptese la verosimilitud de los hechos, y los personajes se comportarán como lo haría cualquier persona en su lugar. No hay ampulosidad, símiles, florituras, digresión o descripción superflua. Todo tiende directamente a la catástrofe. Jamás se permite que vague la atención del lector. A lo largo de la obra se observan casi las reglas del drama. Los personajes están bien trazados y aún mejor sostenidos. El terror, motor principal del autor, impide que la historia languidezca; a menudo está tan contrarrestado por la piedad, que una constante alternancia de interesantes pasiones mantiene nuestro interés.”

(Walpole 1983: 10)

Si en la sección referida a *lo sublime* se ha descrito la necesidad de la Inglaterra del siglo XVIII de devolverle al mundo las pasiones y reivindicarlas mediante experiencias particulares, el Castillo de Otranto ofrece en el inconsciente de sus lectores un vínculo entre los parajes que acompañan al desarrollo de la historia (castillos, ruinas, catacumbas, fantasmas, etc.) y el terror que estos infunden. Walpole fusiona lo antiguo con lo moderno de su tiempo y si se piensa en el resto de historias de terror referidas al género que aparecerían siglos después y en diversos formatos, tanto Edgar Allan Poe como el mismo cine de terror del siglo XX y XXI guardan similitudes con las imágenes descritas en el Castillo de Otranto. El imaginario ofrecido gracias a este género puede haber contribuido a una estética de la desmesura o del horror, después de todo si lo horrendo causa fascinación de acuerdo con lo establecido por *lo sublime*, una estética que refuerce este ideal no iba a hacerse esperar y su trascendencia sobrepasará los límites del género al que hace mención, incorporándose al



Romanticismo y Decadentismo (Eco 2007: 282) evidenciando un floreciente nuevo placer estético por *lo feo*.

## 2.2 Arte y sordidez en el siglo XX

Desde que ha iniciado esta investigación, *lo feo*, en su búsqueda de libertad ha sufrido una serie de múltiples cambios, el primero de ellos como ya se mencionó fue el resultado del paso del medioevo al Renacimiento que trajo como consecuencia una suerte de “erradicación de lo feo” y de su imaginario infernal, todo en favor de los intereses renacentistas y su amor por las ciencias, la exaltación del hombre y la representación de la naturaleza. No es hasta intentos posteriores como el Manierismo o Barroco en que se intenta devolverle al arte un sentido de la expresión que se había perdido hasta ese momento. El Romanticismo, como se detalló páginas atrás se encargó de recuperar la emotividad que se perdía con el Neoclasicismo y su reinención de los temas clásicos vistos ya en el Renacimiento. *Lo sublime*, quizá el redescubrimiento y aporte más importante de este período revaloriza una estética de la desmesura, de las pasiones y de lo avasallante.

Siguiendo la estela dejada a por el Romanticismo, el arte en adelante fue muy sensible a encontrar un grado de expresión que lo distinguiera. El siglo XX se caracterizó por un gran surgimiento de propuestas artísticas, una diversificación de estilos, técnicas y géneros en los que destaca la idea de originalidad frente a las propuestas, una reinención del paradigma artístico de manera casi constante pero sobre todo la ruptura con la representación clásica de las formas y el academismo artístico. Mucho respecto a esta ruptura tiene que ver, lógicamente, con cambios sociales y si algo ha quedado claro en esta investigación es el vínculo arte-sociedad, en este caso, la revolución industrial contribuyó a dibujar un panorama que serviría de telón de estos grandes cambios sociales.

Sin embargo, y aunque las grandes vanguardias del siglo XX posibilitaron nuevas formas de expresión artística, fue quizá la pintura la disciplina más sensible a estos “experimentos” dentro de la plástica. Esta parte de la investigación se ha de centrar en las vanguardias y su repercusión dentro de la pintura, haciendo especial énfasis en el Expresionismo Alemán. Si bien es cierto, desde el siglo XVIII ya se ha revisado una cierta redención de *lo feo* en el sentido de una libertad de expresión y de ideas como *lo sublime*, *lo feo* encuentra un momento final, quizá el culminante para su triunfo como forma de arte autónoma en el siglo XX, cuya propuesta no se ve vinculada más

a un condicionamiento político o social. Es por ello que Francis Bacon, el artista, y su imaginario tormentoso y estética del horror libre y personal finaliza esta segunda parte de esta tesis, aquella que servirá de preámbulo a la propuesta que el artista presentará como parte del capítulo final.

¿Pero qué ocurre en el siglo XX que permite un desborde creativo que libera a *lo feo* de todo condicionamiento externo? ¿Qué provoca este culto a *lo feo*? Para ello se debe ir de mediados a finales del siglo XIX en dónde ocurren ciertos cambios sociales como la *revolución industrial* que afecta la sensibilidad estética. El hecho de que las máquinas pudieran transformar el entorno, se produjera un crecimiento de las ciudades, el surgimiento de nuevas clases y urgencias que no contemplaban a la estética como una necesidad y el que las máquinas exhibieran solo funcionalidad han obligado al artista a buscar diferenciarse de este mundo de “producción en serie” por el que se siente amenazado (Eco 2004: 329-330) e inicia algo que Umberto Eco en su “Historia de la Belleza” llama “Arte por el arte”, lo cual consiste en que la belleza debe materializarse al ser considerada un valor superior. Mientras esto ocurre se desarrolla un aspecto ya presente en el Romanticismo que, como se explicó en el capítulo sobre *lo sublime* y la novela gótica, trata de apropiarse para el arte ciertos aspectos angustiantes de la vida como son la muerte, la enfermedad, lo terrorífico, demoníaco y horrendo pero que, una vez insertados dentro del arte, ya no se interesan por documentar mediante la representación, sino que buscan convertir estos aspectos en temas que resulten fascinantes y, una vez embellecidos, que se conviertan en modelo de vida (Eco 2004: 331). La idea del “artista maldito”, aquel que convierte su propia vida en una obra torturada por las pasiones tiene comienzo aquí. Al respecto Eco propone lo siguiente:

“Entra en escena una generación de sacerdotes de la belleza que llevan a sus últimas consecuencias la sensibilidad romántica, exagerando todos sus aspectos y llevándola a un punto de consunción del que sus representantes son perfectamente conscientes, hasta el punto de aceptar el paralelismo entre su suerte y la de las grandes civilizaciones antiguas en el momento de la decadencia, la agonía de la civilización romana víctima de los bárbaros, y la decadencia (milenarios) del imperio de Bizancio.”

(Eco 2004: 330)

No solo ha cambiado el modo de hacer arte, sino que es el artista quien también ha sufrido una transformación y es esta suerte de “decadentismo” el que le pone nombre al clima cultural experimentado entre la segunda mitad del siglo XIX hasta los primeros decenios del siglo XX (Eco 2004: 330) por lo que se tienen indicios de cuál fue la ruta

a seguir hasta desembocar en las vanguardias del nuevo siglo. Está claro que esta transformación, surgida a raíz de cambios sociales, no solo cambia la concepción del arte o involucra su representación (algo ya común si revisamos cómo es que han surgido estos cambios de paradigma artístico a lo largo de esta investigación), sino que involucra la transformación del propio artista.

Los artistas poco a poco “democratizan” el ideal romántico mediante la representación de la naturaleza y la condición humana a través de la cotidianidad, el trabajo, la humildad presente en campesinos y gente rural. Aparece el Impresionismo, movimiento pictórico que prioriza la luz y el color con un análisis cuasi-científico (Eco 2004: 338) en un afán de brindarle posibilidades al grado de expresión que la pintura ya ofrecía, solo que esta vez yendo más allá de la representación, usando al color como base.

El Impresionismo, en ese sentido, no se propone construir obras de arte trascendentales, la representación fidedigna ya no es una preocupación en este momento, sino que busca resolver problemas de índole técnica, se propone “inventar” propuestas, brindándole al arte un sentido de búsqueda de conocimiento, en este caso el color en sí (Eco 2004: 359), es decir que el artista ya no es un simple intérprete o un ejecutor producto de las circunstancias, sino que el artista se involucra, de cierto modo se libera. Después del Impresionismo aparecería el Post-Impresionismo, un período que de algún modo anticipa la llegada de las vanguardias mencionadas en el sentido de explicar una verdad más allá de la belleza que el objeto de arte pudiera tener. La pintura de Vincent Van Gogh es un claro ejemplo de lo mencionado, pues su obra apasionada de colores sinuosos incorpora no solo cuestiones de técnica, sino del grado de sensibilidad que el artista poseía. Tanto la obra de Van Gogh como su vida misma resultan una suerte de ejemplo de aquel decadentismo mencionado líneas atrás como también un prólogo de lo que vendría a continuación.

Las vanguardias dan inicio, de modo que si *lo bello* ha encontrado nuevos medios y definiciones, *lo feo* haría lo mismo. De hecho la definición de belleza se verá alterada por las consideraciones anteriores, ya que el objeto bello (entiéndase bello como “halagador”) ha dejado de ser tal, para dar paso a una suerte de controversia estética en donde la experimentación es lo más importante. Las primeras décadas del siglo XX poseen la consigna de que “lo que mañana será apreciado como gran arte podría parecer hoy desagradable, y que el gusto va por detrás de la aparición de lo nuevo” (Eco 2007: 365). Así es como los artistas de inicio del siglo XX transgreden el modo en cómo se representan las formas y la impresión que causa no es la de una

representación de algo feo, sino la representación de la fealdad misma. (Eco 2007: 365) No resulta extraño que artistas de la talla de Picasso o Matisse presentaran un giro radical en torno al modo de representar, por ejemplo, un ser humano



### Henri Matisse

La danza

Óleo sobre lienzo, 260 x 391 cm

No existe una representación fea gratuita, son los artistas quienes buscan encontrar su “yo” individual mediante la experimentación en un intento de representar sus propias imágenes. No obstante, el público solo entendería a estas formas como “ejemplos de fealdad artística” o “feas representaciones de la realidad en un modo de protestar contra el orden establecido, de ir “más allá”. (Eco 2007: 365) A propósito de *lo feo* y esta transgresión al orden clásico, es esta la situación que permite identificar un patrón común en el modo de exponer esta problemática. Este patrón se refleja en los modos de representación que poseen las vanguardias: Todas ellas procuran alejarse del academismo. Las obras de arte han pasado de ser objetos deleitables a objetos con formas sórdidas, entiendo esta palabra como una degeneración del ideal artístico

halagador y bello que se busca erradicar, dando paso a una estética de la desmesura, del cambio y, como se verá en el siguiente subcapítulo con Schiele, una estética de la pobredumbre.

Filippo Tommaso Marinetti publica en 1909 “El manifiesto futurista” en el que exalta una serie de elementos que considera fundamentales para romper con la pasividad con que el arte era manejado, pero que a su vez propone que este debería influir sobre quien la experimenta, un discurso muy similar a lo que sería hoy en día algún argumento de música *punk* o *rock n’ roll* en su afán de rebeldía y transgresión de normas establecidas, si se le quiere comparar de algún modo. Existía en este manifiesto un ánimo de rebeldía y transgresión contra las formas, contra el status quo cuya influencia se dejaría sentir en el inicio de las vanguardias. Buscaban en ese sentido “la originalidad, el irracionalismo, la exaltación de la euforia por los momentos fugaces y la exaltación de la tecnología” (Loayza 2009)

#### “Manifiesto Futurista

Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.

El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía.

La literatura exaltó, hasta hoy, la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo.

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia.

Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita.

Es necesario que el poeta se prodigue, con ardor, boato y liberalidad, para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.

No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre.

¡Nos encontramos sobre el promontorio más elevado de los siglos!... ¿Por qué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros vivimos ya en el absoluto, porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.

Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.

Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria.

Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta: cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos al vibrante fervor nocturno de las minas y de las canteras, incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; a los puentes semejantes a gimnastas gigantes que husmean el horizonte, y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta. Es desde Italia que lanzamos al mundo este nuestro manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria con el cual fundamos hoy el FUTURISMO porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios. Ya por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de ropavejeros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren por completo de cementerios” (Loayza 2009)

El Manifiesto Futurista sería un punto de partida para explicarse el cambio de paradigma artístico, de hecho muchas de sus ideas no hacen sino exaltar *lo feo* en ánimo de rebeldía. La pintura ha dejado de ser un objeto bello y en contraste a ello ha pasado a convertirse en una herramienta del culto a lo indecente, a lo sórdido y los límites de aquello que resulta bello o feo parecen no ser claros. El que Picasso pintara de un modo antinatural un rostro con los ojos y boca en las posiciones incorrectas respecto al modelo que la inspiró se puede tomar como una provocación o como mera experimentación, pero lo que es seguro es que transgrede el orden tradicional de la representación de las formas como han venido desarrollándose según explica esta investigación. Adolf Hitler, incluso llegó a manifestarse en contra de las vanguardias al tildarlas de “arte degenerado” y es que es imposible negar que el inicio del siglo XX trajo consigo un giro radical respecto al modo de representar el arte. La impresión que trae consigo es la de una ruptura con el orden clásico. La pintura, sin duda alguna, fue una de las disciplinas que más se preocupó de trabajar estas ideas: Fauvismo, Expresionismo, Surrealismo, Cubismo, Realismo, Orfismo, Futurismo, Dadaísmo, etc, pero si con el Manifiesto Futurista se abría paso a la provocación generada con *lo feo*, será el “Expresionismo Alemán” el encargado de darle a *lo feo* una nueva vida gracias

a sus personajes sucios, repugnantes y dolorosos que encontrarán en el Expresionismo Vienés de Egon Schiele la vía de escape para hablar de lo más profundo del desgarrado espíritu humano.

### 2.2.1 La pintura expresionista: Schiele

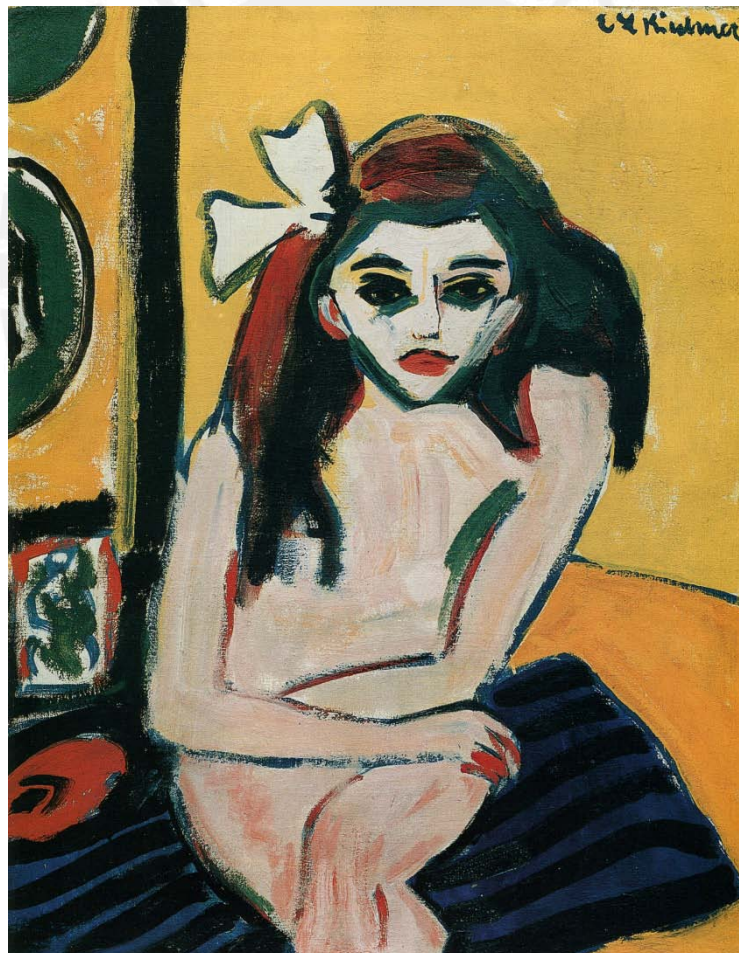
El Fauvismo (del francés *fauves* que significa “salvaje”) fue un movimiento pictórico aparecido entre los años 1904-1908 y que se caracterizó por el uso de colores vivos y chirriantes. El nombre del movimiento fue dado a raíz de la impresión que generaron sus exponentes en el *Salon d' Automne* o “Salón de Otoño en 1905, siendo de horror la impresión que causaron en los parisenses en dicho evento, de hecho se decía que usaban los colores “como bombas” que irradiaban luz (Rurhberg 2005: 37). En efecto, la impresión que causaron fue desconcertante debido al uso de los colores, usados de manera pura y aunque Henri Matisse (principal exponente del grupo fauvista) declarara que su intención era el de “un arte de equilibrio, pureza y serenidad”, lo cierto es que la reacción generada fue totalmente la opuesta, en parte debido a que estos “salvajes” simplificaban las formas y utilizaban colores puros independientemente del aspecto natural que las evocaban, dando la sensación de estar frente a una obra primitiva. (Rurhberg 2005: 37)

En 1905, el mismo año en que los fauvistas presentaron su escandalosa obra en el Salón de Otoño, un grupo de jóvenes alemanes estudiantes de arquitectura se reunieron formar un colectivo de artistas llamado Die Brücke (El Puente). Sus fundadores Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmitdt - Rottluf se conocieron mientras estudiaban juntos en Dresde y todos ellos eran entusiastas de la pintura, hecho que les llevo a formar este colectivo nacido del deseo de ser reconocidos como artistas y por la amistad que entre todos ellos había surgido, conviviendo entre “sus iguales” y considerando que la sociedad burguesa alemana jamás los entendería por tratarse de jóvenes sin formación artística (Elger 2007: 15).

Aunque no hay una explicación concreta o fuente oficial respecto al nombre, se cree que El Puente, se llamó así por los numerosos puentes de Dresde, así como una suerte de metáfora del cruce entre una orilla a otra, idea que podría ir de la mano con sus ambiciones artísticas. De hecho, una anotación de Erich Heckel del año 1958 sugiere que el nombre fue dado como una solución al modo en que debían presentarse ante la opinión pública, teniendo como “puente” a una palabra bastante

sugestiva y que, pese a no tener un significado claro para ellos, daba la idea de “conducir de una orilla a otra” (Elger 2007: 15).

Otros miembros fueron apareciendo y retirándose del grupo, pero los fundadores originales Kirchner, Heckel y Schmitdt se mantuvieron en él, convocando a la juventud, amante de la vida, a rebelarse en contra de las viejas fuerzas establecidas en aquel momento, refiriéndose a la burguesía acomodada y aunque este deseo revolucionario no sobrepasa más que los límites del arte, se ha de centrar precisamente a la renovación del gesto expresivo, buscando modos no convencionales de transformar la realidad en una suerte de síntesis llevada a la pintura (Elger 2007: 17). Los temas recurrentes dentro del colectivo serían la desnudez, el hombre alejado del mundo industrial y llevado a su “ambiente natural”.



**Ernst Ludwig Kirchner**

Marcela, 1909 – 1910

Óleo sobre lienzo, 76 x 70 cm



Los lineamientos técnicos que seguían los artistas de “El Puente” consistían en pinceladas enérgicas que permitieran ver el gesto y el grado de expresión del artista ejecutor, mezclando los colores con gasolina, existiendo una coherencia entre el discurso que manejaban y la ejecución de la obra que iba de la mano con este (Elger 2007: 17). Y aunque sus aspiraciones hayan mantenido al colectivo unido tanto ideológica como técnicamente al existir una homogeneidad en sus obras (meta consciente de los artistas), fue la llegada de El Puente a Berlín lo que ocasiono el fin de este, en parte debido a lo difícil que resultaba como grupo competir contra los diferentes estilos que se estaban adoptando en la capital alemana y que exigía a los artistas una búsqueda de identidad. Búsqueda que solo se lograría con la disolución del grupo (Elger 2007: 18).

Sin embargo, y pese a la desintegración de Die Brücke, se había gestado algo. Se pueden hacer algunos paralelos con el fauvismo con las ideas de transformar la representación mediante el gesto, el esquema y el uso particular del color. Mientras Francia tenía a los fauvistas, El Puente había gestado en Alemania la semilla de otro movimiento, el expresionismo Alemán.

El Expresionismo Alemán fue una corriente artística que abarcó diferentes disciplinas como literatura o teatro, cine y arquitectura, etc y entre ellas a la pintura que dejó una serie de grandes exponentes. El nombre aparece como un comentario que cierto comerciante de arte haría respecto a la obra del pintor Edward Munch, calificándola como la respuesta opuesta al Impresionismo francés, refiriéndose a ella como “expresionista” (Elger 2007: 7). Este período, que tiene como inicio a Die Brücke en 1905 y como cierre al fin de los disturbios revolucionarios producto de la postguerra en 1920, aunque la cronología de estos acontecimientos y su relevancia con la corriente artística no implica que el expresionismo alemán haya derivado tardíamente a otros países de Europa, como el caso de Viena que se tratará en breve. Es curioso, sin embargo, que si entre los géneros artísticos el Expresionismo no mantiene un estilo formal o características definidas, mucho menos claro resultará encontrar homogeneidad en el caso de los pintores, pues sería casi imposible comparar a un Kirchner con un Kandinsky o un Kokoshka, pues sus contrastes estilísticos no hacen más que marcar estas diferencias, sin embargo todos ellos coinciden en manifestar, mediante la expresión y el gesto en la plástica, la sensibilidad de una generación de jóvenes que renegaban de su tiempo y del contexto socio-político que en este se manifestaba. (Elger 2007: 9)

Los expresionistas, como se mencionara respecto a El Puente, tenían como principio el narrar un mundo utópico que se oponía al mundo industrial y al sistema socio-económico de aquel entonces. De hecho, muchos de los exponentes del Expresionismo provenían de familias burguesas y eran estos “niños ricos” quienes buscaban “emanciparse” de este sistema, cuyas familias no hacían más que formar parte representativa del mismo (Elger 2007: 9), lo que resultaría interesante considerando las bases rebeldes que este colectivo representaba. Su repercusión en la pintura consistió en otorgarle a Alemania un panorama artístico distinto al imperante de su tiempo, el cual era el Impresionismo Alemán (una variante del experimentado en Francia) y eran los jóvenes expresionistas quienes manifestaban que esta variante alemana no podía ser un ejemplo para ellos (Elger 2007: 9-10). Ello podría explicar la cantidad apabullante de representantes del expresionismo pictórico durante este período, tanto colectivamente como de manera independiente. De hecho, El puente no sería el único colectivo de artistas expresionistas reunidos bajo bases específicas, sino que otros grupos como “Blaue Reiter” (El jinete azul) fundado en Múnich se manifestarían con posiciones muy distintas a las de su homólogo de Dresner. De este modo, mientras el Puente pregonaba pensamientos y estilos homogéneos, el Jinete Azul era todo lo contrario, con posiciones y estilos claramente diferenciados. El nombre del grupo derivaría de una publicación del mismo hecha en 1912 y que además organizaría una serie de exposiciones que pretendían corroborar sus bases teóricas mediante ejemplos de índole artística (Elger 2007: 133) y entre sus integrantes destacan Wassily Kandinsky y Franz Marc, siendo el primero y al igual que Kirchner, el portavoz y exponente más importante del grupo.

Tanto el Puente como el Jinete Azul y el resto de expresionistas alemanes tenían como consigna sentirse atraídos por lo impuro, lo miserable y lo oprimido que existía en el mundo, interesándose más por encontrar una verdad interna que en desarrollar una belleza exterior. De acuerdo a lo investigado, todo este ideal se construía en afán de destruir lo que consideraban parte de un “viejo mundo” sobre el que construirían uno nuevo y en donde el interés de estos expresionistas no sería el descubrir una nueva estética, sino más bien un cambio de actitud basado en las ideas revolucionarias de estos jóvenes artistas.

Aunque se daría de manera posterior, el ideal expresionista se extendería hacia otras zonas de Europa, entre ellas Viena. A diferencia de Alemania, Viena no experimentaría, dentro de la pintura, un clima de tensión entre formas artísticas establecidas y emergentes, por lo que nuevas formas de arte propuestas por Gustav Klimt tuvieron un pronto ascenso, alentando a una joven generación de artistas que lo

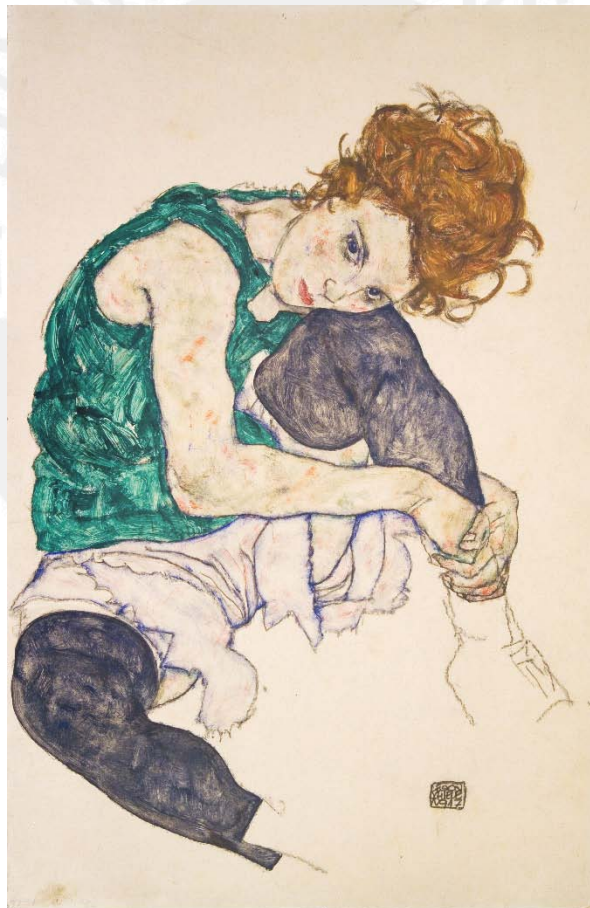
admiraban y que encontraban en él a una suerte de maestro. Este grupo de jóvenes pintores, renunciarían luego al lenguaje ornamental de Klimt, optando más bien por un arte regido por la “expresión directa, radical y no hermoseedada” (Elger 2007: 235) y entre ellos destacarían dos talentosos artistas: Oskar Kokoschka y Egon Schiele, siendo el último objeto de atención en esta tesis.

Egon Schiele fue un pintor vienés nacido en Tulln an der Donau – Austria en 1890, dentro del seno de una familia burguesa, siendo el tercer hijo de Adolf Eugene Schiele, jefe de estación en Tulln an der Donau y Marie Soukoup. Fue admitido en la Academia de Viena y es en su estadía en dicha ciudad en donde comprende las grandes transformaciones que se tejen en torno a la monarquía austrohúngara, en las que trabajadores e inmigrantes se desplazan a la capital, aumentando así el número de habitantes, personajes que a su vez ocupaban barrios miserables aledaños a la ciudad y que, posteriormente, serían absorbidos por esta. Bajo este contexto, se debe mencionar que en torno al papel de las artes, el principal pintor por aquel entonces era Hans Makart quien, con solemnes representaciones de la alta burguesía, sería el encargado de determinar el estilo artístico vienés (Fischer 2007: 11). En oposición a todo esto, los artistas serán los más sensibles a estos cambios. En medio de este clima de cambios sociales, Egon Schiele se deja influenciar por la obra de Klimt.

Gustav Klimt, como se ha mencionado al inicio, fue uno de los primeros personajes en oponerse a este estilo “Makart” y si a esto se le suma los cambios sociales mencionados que llenarían a la alta burguesía de temor y nerviosismo, no es de sorprender que se generaran transformaciones en torno a la estética y si algo ha quedado establecido casi como dogma en esta investigación es que a las grandes transformaciones sociales le siguen grandes transformaciones de índole artística. En este caso y de modo muy similar a Alemania, el expresionismo vienés ve, como si se tratase de una fisura, el modo de manifestarse y salir a la superficie. El joven Schiele no será sino sensible a ello. Como se menciona, bajo el influjo de Klimt - veintiocho años mayor - Schiele trabajaría temas como el autorretratos y desnudos femeninos con un estilo similar al de su mentor en el que destacan la anatomía y sensualidad de la mujer pero que, poco a poco, comienzan a registrar un estilo particular en el que, a diferencia de Klimt que ornamenta con pan de oro y motivos propios del Art Nouveau, el uso del color “sucio” con tonalidades que van del rojo al siena parecen caracterizar la obra del joven pintor.

Lo interesante en la obra de Schiele y que motiva a ser tratado dentro de esta investigación es su peculiar estilo en el que construye a sus personajes bajo un

carácter miserable, marginal y sórdido y que, a diferencia del resto de expresionistas o vanguardias paralelas, es el encargado de casi rozar lo pornográfico dentro de las escenas que acompañan a sus mujeres: Jovencitas delgadas y decoradas con vestidos marchitos que se exhiben ante el artista bajo un aura de erotismo mórbido en el que se encuentran semidesnudas o masturbando sus sexos. Al igual que sus colegas, Schiele parece narrar casi premonitoriamente y mediante el carácter nervioso de su línea una suerte de miseria inminente, producto de lo que presenciara Europa con la Segunda Guerra Mundial, pero lo cierto es que esta estética particular de lo trágico en la obra de Schiele le valdría el calificativo de “pornográfico”, por lo cual pasaría una estancia en prisión. Aunque sus desnudos guarden ciertos parentescos con aquellos que “El Puente” maneja, no compartirían el erotismo de los primeros, sino que se interesaría más lo marginal y abandonado.



### **Egon Schiele**

Mujer sentada con, con la rodilla en alto 1917

Aguada, acuarela y carboncillo, 46 x 30.5 cm

Lo que estos desnudos representan no es sino “el sufrimiento que implica la sexualidad, el aspecto nocturno de las relaciones entre hombre y mujer” (Rurhberg 2005: 6). Y es que, una vez superado el elemento sexual con que su obra recibe al espectador, en ella existe una suerte de belleza marchita, de apología a la miseria que se expresa en el casi nulo uso de colores vivos, de ausencia de vitalidad en los rostros y el uso del color diluido y sucio, de tonalidades opacas. Sin embargo, estos esconden tras de sí una carga poderosa de melancolía, de miseria humana. El énfasis en la expresión lineal que dota a las manos huesudas y extremidades de sus modelos y los cuerpos casi desnutridos completan esta escena de reivindicación a la sordidez humana, a la bajeza y melancolía.

En sintonía con esta degradación humana aparece la obra paisajista de Schiele: grandes parajes de una melancolía y formas que, por momentos, parecen evocar a la abstracción. Sus paisajes destacan en su factura, pues, a pesar de que esta contempla su paleta de ocre, rojos y colores aguados y opacos como se ha mencionado el caso de sus modelos, sus formas resultan mucho más sólidas en su construcción, mucho más compleja que sus dibujos y acuarelas. Lo que en sus pinturas de desnudos es una apología a la fragilidad y al drama sexual entre ambos géneros, en sus parajes parece tratar el mismo tema desde la perspectiva de una ciudad muerta que evoca esa misma fragilidad con flores marchitas, árboles de una delgadez similar a la de sus mujeres y ciudades en las que el conjunto caótico de las viviendas forma una única estructura. Al igual que ocurre con sus desnudos, sus paisajes toman como punto de partida la obra de Klimt y su estilo ornamental y de lenguaje decorativo (Fischer 2007: 171) que luego son superados hacia un distanciamiento de la línea ornamental y que en su lugar son reemplazados por “el efecto dramático del trazo” (Fischer 2007: 171) que puede observarse en uno de sus primeros cuadros, “Árbol otoñal con fucsias”.

En este cuadro se observa también un nuevo intento de superación frente a lo ornamental y decorativo de los paisajes que su mentor Klimt presentan, en donde el trazo y fuerza de la línea se sobrepone a las superficies decoradas. El otoño parece ser un tema recurrente en sus paisajes, ya que Schiele no parece celebrar la vitalidad que implica la primavera, sino más bien el paso a la decadencia, a la muerte y es que todo tema en sus paisajes parece evocar la muerte y la tristeza que el otoño parece anunciar. Sin embargo esta representación de la naturaleza no es solo una mera ilustración alegórica, sino que expone diversas facetas del alma humana, pues sus árboles, flores y ciudades no solo representan la tristeza de un cuerpo muerto, también exponen el preciso instante en que el drama natural de la muerte se encuentra

actuando, es el preciso instante de decadencia lo verdaderamente dramático en sus pinturas (Fischer 2007: 176-177)

Es interesante cómo se aborda la sordidez y lo decadente mediante temas tan distintos entre sí y que sin embargo expresan el alma humana, el pesar del artista ante un mundo que considera desgastado, casi visionando aquella Europa de la post - guerra. La figura de *lo feo* ya ha sido liberada con las vanguardias de inicios de siglo, pero con el expresionismo de Schiele adquiere una nueva dimensión, una alegoría a lo sórdido del alma humana encarnada bajo la forma de lo trágico y melancólico.

Si el uso de formatos más pequeños, como por ejemplo, sus desnudos, estaban reservados para las acuarelas y dibujos, el uso provechoso del óleo estaba destinado a cuadros de gran formato en el que el artista volcaba temas de índole existencialista, temas como la confrontación de la vida y la muerte que surgen bajo la forma de tradiciones no solo de carácter religioso, sino también profano en donde Schiele puede volcar toda su fuerza expresionista (Fischer 2007: 121). Así es como, pese a seguir bajo el influjo de Klimt, Schiele logra hacer suyos los temas trágicos que ha venido trabajando en los formatos menos imponentes, dándoles una dimensión mucho más profunda en los que la forma y el fondo parecen confundirse y crear una sola unidad. Incluso podrían omitirse los detalles anatómicos de sus personajes y se podría describir un cuadro abstracto en el que las líneas y figuras geométricas que componen la indumentaria de sus personajes forman retazos de naturaleza ambigua. Todo este repertorio de imágenes son acompañadas con colores opacos, propios de su paleta, que no hacen sino reforzar su “celebración otoñal.”

La propia experiencia del joven artista se vería reflejada en lienzos de temática sacra, en especial aquellos que tienen como tema a madre e hijo, tema que es descrito con una crudeza terrible que no contemplaba el tema del amor entre estos en vida, sino el dolor de la mujer ante la pérdida de su criatura, como puede observarse en “Madre Muerta” o “Madre ciega”. En ambos casos no se celebra la vitalidad o el amor en plenitud o en goce, sino el amor a pesar la pérdida, de la partida o del adiós. Se menciona al respecto que la tensa relación que Egon Schiele mantenía con su madre pudo jugar a favor de la concepción del tema, con corte pesimista y melancólico, ya que su madre lo acusaba de egoísta al no ayudarla a criar al resto de su familia y vivir concentrado en el arte. (Fischer 2007: 126)



### Egon Schiele

Madre muerta I

óleo y lápiz sobre tabla, 32,4 x 25,8 cm

*Lo sórdido* toma una presencia casi protagónica no solo en esta serie de trabajos sino en la obra general del artista, en los que los colores vivos no destacaran dentro de su obra, en donde un halo de sombras parece poseer la escena por completo, en el que los cuerpos poseen manchas opacas en lugar de color, en el que se acentúa con la línea nerviosa el gesto de sus modelos. Como escribiría el propio artista una vez al respecto "El cuadro debe emanar luz por sí mismo, los cuerpos tienen su propia luz, la luz que necesitan para vivir, cuando la luz se consume, se quedan a oscuras." (Fischer 2007: 126).

Si se ha tratado el tópico de la sordidez dentro de la pintura de Schiele es porque, además en su obvia referencia en su discurso de la muerte frente a la vida, resulta interesante que exista semejante sensibilidad frente a un mundo en crisis, pero un mundo que aún no ha conocido el horror de la Segunda Guerra Mundial (Schiele falleció a los 28 años en 1918). Pese a esta atemporalidad resulte desgarrador en el modo melancólico de describir una naturaleza humana marchita. Esto supondrá un

nuevo peldaño en el ascenso de *lo feo* - ahora encarnado en *lo sórdido* - en su lucha por convertirse en una forma de arte libre y aceptada. No será, sino hasta la posterior llegada de Francis Bacon en que se podrá hablar de este triunfo.

### 2.2.3 Francis Bacon y el triunfo de *lo sórdido*

Francis Bacon fue un pintor irlandés nacido en Dublín en 1909 y es el artista escogido para cerrar el paso de *lo feo* a *lo sórdido* en la pintura, camino iniciado con El Bosco y en el que, a través de un devenir de cambios sociales ha venido afectando la concepción de fealdad a través de la historia. Como se ha venido desarrollando a través de esta investigación, la concepción acerca de lo que *lo feo* significó en un determinado momento histórico no ha sido el mismo a través de los siglos, pero es precisamente en el siglo XX en que *lo feo* se redime y se proclama con absoluta libertad como forma de arte que no busca embellecer ni deleitar, sino todo lo contrario: Sacudir y sobrecoger. Si en las vanguardias se aprecia una ruptura con el academismo y la bella representación de la naturaleza y con el expresionismo de Schiele se busca ahondar en lo sórdido que es la miseria y tristeza del alma humana, Francis Bacon logrará expresar lo trágico de la propia existencia humana de una manera en que la ausencia de la representación definida de formas será la clave para hablar de un sentir universal. *Lo sórdido* en Bacon no consiste en una representación naturalista de un suceso específico como en casos anteriores, sino que la tragedia que narra Bacon en sus pinturas resulta de una motivación interior e irrepresentable pero que a su vez logra sacudir al espectador por su inquietante visión de violencia (Ficacci 2007: 7).

Si en Schiele *lo sórdido* consistió en una serie de representaciones trágicas basadas en retratos de cuerpos femeninos y ciudades tormentosas que hablaran de lo trágico de las relaciones humanas y de un mundo próximo al cambio, en Bacon se habla de un mundo que ha conocido el horror de las guerras que Schiele no llegó a presenciar. Un mundo sin forma en el que no se toman eventos específicos para la narración de una historia, lo cual dota de un aura casi universal sus sucesos. Sin embargo, eso no quiere decir que su obra no tome como punto de partida a la realidad para desdibujarla, sino véase la serie de retratos realizados sobre la base del Papa Inocencio X de Velásquez, por citar un ejemplo. Y lo interesante no solo radica en sus formas, sino en el espacio en que estas se desarrollan, igual de ilógico y perturbador en donde no parece haber tiempo ni vínculo con el entorno, sino más bien dan la sensación de ser una suerte de habitación introspectiva.



Lo extraordinario en su obra, además del lenguaje personal de sus formas y espacios, radica en la capacidad que esta tiene para conmover la sensibilidad del espectador, poniéndolo en contacto con su lado más oscuro, lo que resulta interesante debido a su carencia de ilustración (entiéndase como una representación explícita de la forma) y al hecho de que, tras la Segunda Guerra Mundial, nadie antes que él había expresado el trauma que este hecho ocasionó en la mentalidad del individuo europeo, dotando a su obra de esa originalidad y búsqueda de expresión que el artista en general ha perseguido a lo largo de la historia (Ficacci 2007: 10).

El inicio de esta suerte de “expresión del horror” nace con el tríptico “Tres estudios para figuras en la base de una Crucifixión”, pintado en 1944, pese a que Bacon ya contara con obra anterior. Sin embargo, es con este tríptico que el carácter horrendo de su obra se comienza a manifestar (Ficacci 2007: 13)



### Francis Bacon

Tres estudios para figuras en la base de una Crucifixión

Óleo sobre lienzo

El tríptico se compone por tres personajes, cuya apariencia es de difícil clasificación, pues por un lado parecen ser muñones o sacos de carne de apariencia orgánica, pero cuya naturaleza es imposible de descifrar, en parte por el carácter ambiguo que poseen y es que podrían tratarse de animales o cualquier otro ser viviente. Sin embargo, algunas de las expresiones de estas formas remiten a seres humanos al encontrar atisbos de orejas, dientes y bocas, lo cual pareciera confundir al espectador pues dota de humanidad a estos seres extraños, dando una inquietante sensación de

estar frente a la evocación de “algo” que parece tener forma humana. Los colores de estas formas son grises, sin vida alguna y están ubicados en una especie de habitación, aunque no exista certeza alguna de ello debido a la nulidad en los detalles, exceptuando algunas líneas dibujadas sobre el fondo de color naranja que insinúan una separación entre algún muro y el suelo. El fondo naranja que caracteriza a esta composición solo resalta la presencia de estos seres extraños y además dota la escena de una gran violencia a los ojos del espectador, pues es el mismo color de fondo en las tres figuras, dándoles la misma morfología y dotándolas de una imposibilidad de interpretación de acuerdo a parámetros convencionales. Esta composición peculiar ubica a todos estos seres dentro de una única percepción trágica y dolorosa, en donde destaca la ambigüedad de la naturaleza de sus personajes (Ficacci 2007: 13,16). Resulta horrendamente trágico ver a estos seres gritando dentro de esta “cárcel mental” de la que solo es posible percibir su propio dolor, en esa suerte de grito ahogado que presentan los personajes envueltos en muñones y amasijos de carne. El horror que presentan sus personajes no se ve justificado por algún suceso en particular, apela simplemente a la naturaleza humana y al instinto, no al suceso aterrador sino a lo aterrador en sí y es esta la sordidez universal de la que está compuesta la obra de Bacon: el horror sin importar la causa que lo genere.

A lo largo de esta tesis se ha visto a *lo feo* dentro de la pintura como una manifestación de los intereses de la época, todos ellos condicionados a índole política o social, pero en Bacon esto ya no ocurre, ya no existen representaciones infernales sujetas a ideal educador medieval o a la búsqueda de expresión manierista o barraca, o los intentos de reivindicar el terror y las pasiones románticas. El siglo XX se ha encargado de modelar la concepción de fealdad a tal punto de liberarla por completo de los parámetros estéticos y su condicionamiento sociopolítico hasta convertirse en sordidez. Es cierto que aun así la obra de Bacon termina siendo una suerte vox populi de su tiempo, una época en donde se busca romper con el *establishment* pero aun así lo que se logra es un momento culminante, en donde *lo sórdido* triunfa por encima de las razones que la puedan justificar. El caso de “Tres estudios sobre la base de una Crucifixión” no hace sino reafirmar lo impuro e indecente expuesto de manera gratuita, sin una justificación más que remover la fibra sensible del espectador, sin importar la causa y en donde solo importa la conmoción que el horror genera. El tríptico en su contexto social también posee una carga poderosa a la retina del espectador europeo, pues si se considera que fue pintado en 1944, la conmoción que generaría en el espectador que ha contemplado el horror de la Segunda Guerra Mundial es tal que, en

el tríptico, solo encontraría con esa oscuridad humana capaz de generar tanto dolor y muerte.

En adelante este sería el camino que compone la obra de Francis Bacon plagada de por seres horribles, muñones y carnes colgadas que levitan dentro de espacios de naturaleza más psíquica que física, en donde la lógica que debería acompañar a la realidad no existe y, aunque sus temas no se cierran exclusivamente a representaciones de formas ambiguas y dolorosas, la expresión del horror sería el tema constante dentro de la obra de Bacon. A propósito de los temas a tratar en su pintura destacarían también sus retratos y escenas de lo cotidiano, ambos dentro del aura maldita que rodea la obra del artista.



**Fotograma de la película "El acorazado Potemkin"**

Serguéi M. Eisenstein / Mosfilm 1925

Bacon era aficionado a la fotografía experimental de Muybridge referida al movimiento de seres humanos y animales y en especial al cine de Eisenstein, en particular a la película "El acorazado Potemkin". En la película aparece la imagen en primer plano de una mujer gritando de dolor, pues ha sido herida en el ojo y tanto esta imagen como lo experimental fotográfico dejaron en Bacon una fuerte influencia alrededor de su pintura, en especial en la secuencia dedicada a papas, inspirados en el retrato de "Inocencio X" de Diego Velázquez (Ruhberg 2005: 330-331). La serie de retratos inspirados en esta obra dejan constancia no solo del interés de Bacon en trabajar con

la fotografía como recurso de apoyo, sino también en la insistencia de la representación de la tragedia no solo dentro de su sistema de formas ambiguas. Los retratos inspirados en Inocencio X no se preocupan en la representación solemne de un personaje o en su idealización, tampoco en representar algún estado interior en torno a la figura del personaje en cuestión como se ha tratado tradicionalmente al tema del retrato, sino que es solo un pretexto para comunicar una idea mucho más poderosa, una idea trágica y transgresora de lo real, que confunde y perturba como lo hiciera también en el tríptico de "Tres figuras". Bacon no utiliza lo feo para moralizar, esa etapa ya se ha terminado para él, por el contrario, sus obras buscan exponer una "imagen del fenómeno", un "estado de la humanidad" (Rurhberg 2005: 361).



### **Francis Bacon**

Estudio del retrato del papa Inocencio X de Velásquez, 1953

Óleo sobre lienzo, 153 x 118, 1 cm

El hecho de que el personaje retratado se trate de un miembro de la Iglesia también dota de cierto aire perturbador a la pintura, ha transgredido el concepto inicial de la

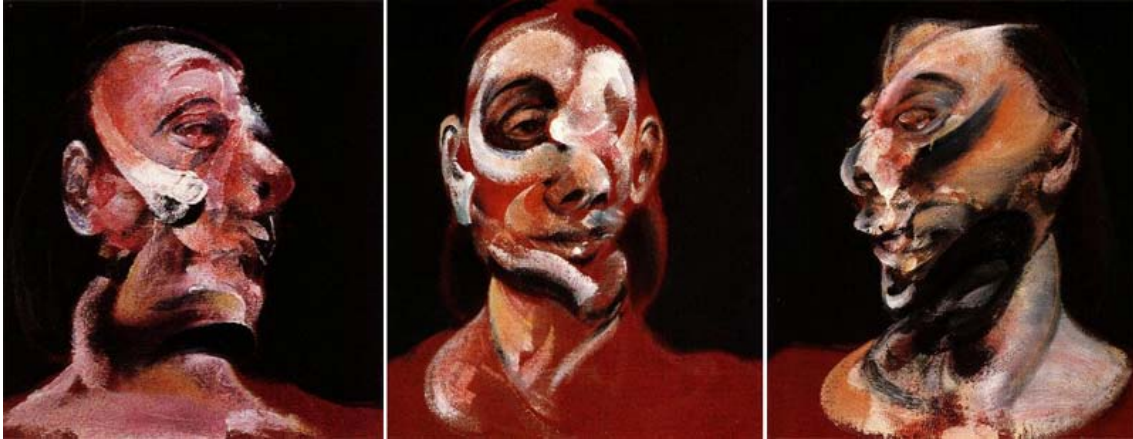
obra que la inspiro para convertirla en algo totalmente diferente. Ni siquiera hay atisbos del cuadro original si no fueran por el título y algunos detalles como la investidura papal, por lo que hay un giro radical respecto a la representación del mundo, no se pretende comunicar ideas referentes a la institución de la Iglesia, de hecho hay una suerte de lectura mordaz y cruel en el hecho de que esta representación trágica parta de un personaje como un cura, símbolo de serenidad.

Y sin embargo, la pintura de Bacon, sórdida como ninguna otra en esta investigación, no solo narra lo trágico en sí, sino que también comunica lo trágico en diferentes estados mentales. El tema del retrato, por ejemplo, supone una cuestión experimental en la que se aleja de la representación fidedigna y es mediante el trazo violento de su pincelada llena de materia y de movimientos rápidos que ejecuta una desfiguración del individuo representado, extrayendo una suerte de retrato interior que le otorga al tema la misma dimensión fracturada y sórdida que lo caracteriza. Apenas se distinguen indicios que comparen al retratado con el resultado final, teniendo como resultado una imagen grotesca que parece emerger del interior de la cabeza del modelo, como si una fuerza interior emanara desde lo más profundo de su ser y si a ello se le agrega el uso de colores rojo, negro y blanco en sus pinceladas se tiene como resultado una suerte de masa carnosa grotesca en la que se ha convertido el modelo.

Muchos de estos de estos retratos poseen un sistema ya visto en “Tres estudios sobre la base de una crucifixión” y se trata del tríptico. Aunque la obra de Bacon también presenta soportes individuales, el tríptico dota de una dimensión particular a sus formas, ya que el espectador no se centra en un solo punto de atención, sino que la secuencia de imágenes altera el sistema de inteligencia convencional. El resultado de ello es que el espectador pase de ser el punto de inspiración a ser espectador de una escena de tragedia que se sucede frente a sus ojos (Ficacci 2007: 59). De hecho resulta también interesante que las escenas o fondos que acompañan a los personajes y su accionar sean los mismos en cada uno de los tres segmentos en los que se divide la gran escena, dotando a la obra de continuidad, como si se trataran de fotogramas de una película en movimiento. Obras como “Crucifixión” o “Tres figuras en una habitación” contemplan estos lineamientos.

Pero volviendo al tema del retrato, esta secuencia propia de sus trípticos con representaciones y formas mucho más ambiguas es trasladada a buena parte de este tema. Se tiene por ejemplo a “Tres estudios de cabeza humana” o “Tres estudios de Muriel Belcher” en los que el artista ha plasmado el tema del retrato en una especie de “secuencia de estados mentales”. En el primer ejemplo el retratado aparece mirando

hacia el extremo izquierdo, la parte central y finalmente hacia el derecho, otorgándole al espectador un orden de lectura sumado a la secuencia que los gestos del retratado suponen.



### Francis Bacon

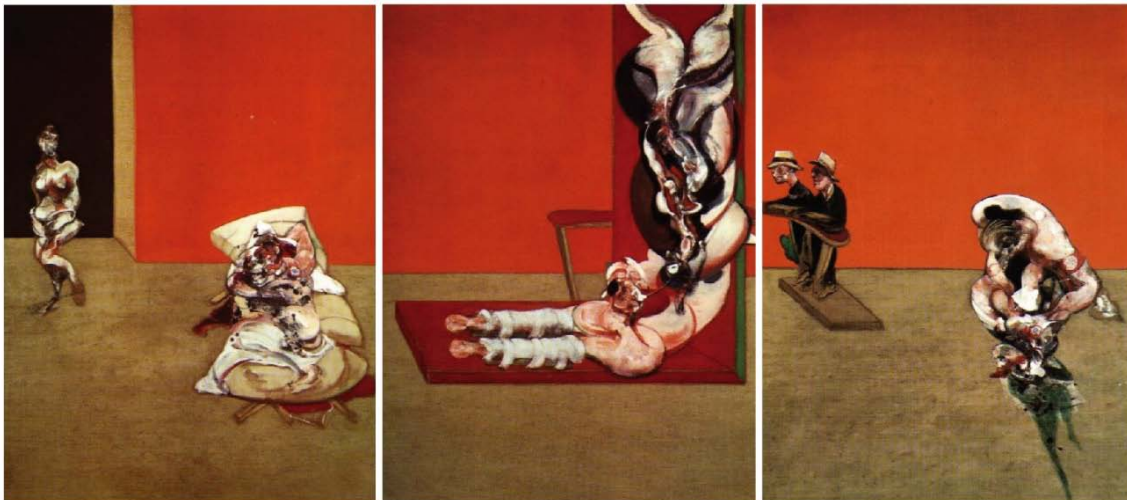
Tres estudios de Muriel Belcher, 1966

Óleo sobre lienzo, tríptico, cada panel 35,5 x 30, 5 cm

Sin embargo, en el segundo caso - y pese a seguir un movimiento en el rostro del retratado muy similar al caso anterior - la pincelada furiosa se acentúa con “la expresión del movimiento interior de la figura” y dota de libertad a la expresión del retratado, cuya fuerza de ejecución contrasta con la pasividad del fondo y con el resto de zonas reservadas para el resto del cuerpo del retratado (Ficacci 2007: 74). Es el gesto interior lo que realmente le interesa a Bacon, el grito vital que nace del interior de las formas. El resultado es una confusión de formas que dan la impresión de tratarse de un amasijo de carne y huesos revueltos, como si del interior una fuerza desdibujara las facciones y resultaran en un ser completamente nuevo gestado que ha brotado de los restos del anterior. Aunque esta representación del retrato no es exclusivo del sistema del tríptico, es este último quien dota de continuidad y el que permite al espectador contemplar el paso de la tragedia.

Una vez que Francis Bacon ha regresado al tríptico son otras escenas las que toman forma en su obra y es que con “Tres figuras en una habitación”, pintada en 1964, el artista recupera la tipología que había utilizado veinte años antes con “Tres estudios en la base de una crucifixión” (Ficacci 2007: 57). El resultado de este reencuentro con su antiguo sistema de composición es que los formatos adquieren un tamaño

muchísimo mayor a los que solía trabajar, casi comparables con las tablas sacras que ahora le permiten crear un universo de formas que envuelven al espectador (Ficacci 2007: 57-58). Como si se tratara de una tabla medieval bosquiiana, Bacon ahora aprovecha la inmensidad del espacio para hablar de su ya conocida visión de lo expresivo-horrendo y si a ello se le suma la reincorporación del formato del tríptico se tiene como resultado un cambio en la poética del artista. El espectador se haya ante las formas que se le manifiestan y toma partido en la escena como testigo de lo que ocurre. Está en presencia de una etapa más violenta en la que destacan obras como “Crucifixión” o “Tres estudios de Crucifixión” que poseen una representación visceral similar a la expuesta en su serie de retratos pero que se ve combinada con su imaginario ambiguo, otorgándole al ojo del observador imágenes de tragedias que se desarrollan frente a sus ojos, exponiendo así el horror de un mundo nuevo nacido de las cenizas del horror de la guerra.



### Francis Bacon

Crucifixión, 1965

Óleo sobre lienzo, tríptico, cada panel 198 x 147, 5 cm

*Lo feo*, esta vez, bajo la forma de *lo sórdido*, ha triunfado en la obra de Francis Bacon, pues antes de él nadie había expuesto con tanto énfasis el horror de la naturaleza humana, de lo instintivo y visceral, de lo animal y lo trágico. El que Bacon esté ubicado al final de esta segunda parte y que sea utilizado como paradigma del triunfo de *lo feo* en la pintura (y punto culminante de su viaje a través del tiempo) tampoco es gratuito y es gracias a este paso lleno de transformaciones conceptuales lo que permite al autor

y también artista de esta tesis comprender cómo es que puede ubicar su obra y su imaginario como parte de un sistema que acepta *lo feo* como una forma de arte. *Lo feo* ha pasado de ser una representación demoníaca y fantástica a ser el producto de la inconformidad del individuo en el mundo quien poco a poco ha ido prescindiendo de la representación naturalista para poder manifestar su postura crítica en torno a su contexto al que pretende desnudar y cambiar. *Lo feo* bajo la forma de *lo sórdido* ya no es una forma marginal u obscena, sino que se ha convertido en una forma de arte independiente del gusto, que ahora ha pasado a ser relativo y ya no un elemento determinante para valorar formas de arte en calidades de superiores o inferiores. Es gracias a esta lucha de “independencia” que *lo feo* se presenta el punto culminante de esta investigación respecto la propuesta artística del autor.





### Capítulo 3: Lázaro

Habiendo explicado el paso de *lo feo* a *lo sórdido* dentro de la pintura, el autor se vale de ello para presentar su propuesta, una suerte de triunfo de *lo feo* y que incorpora las ideas trabajadas a lo largo de los dos capítulos anteriores que, además, justifican su obra, pudiendo de este modo encontrar las respuestas detrás del imaginario que compone su obra para luego proceder a explicar su propuesta plástica, finalizando esta investigación.

Ante de pasar al proyecto se debe entender el carácter general de la obra del propio artista. Una suerte de reivindicación de *lo feo* frente al estigma negativo que este, erróneamente, aún posee. Existen dos conceptos básicos en la obra del artista: *lo sórdido* y *lo ingenuo* y ambos conceptos son tomados como punto de partida para desarrollar su proyecto. En un primer momento *lo sórdido* es utilizado como pretexto para generar criaturas grotescas y violentas, con ojos, caras y sexos expuestos y que tienen origen en el propio entorno en el que habita el artista, el Centro de Lima. La ciudad, específicamente las zonas *underground* de la misma, ofrecen un panorama de excesos y violencia en el que los drogadictos, la prostitución y la delincuencia caracterizan sus calles y que son la influencia directa en la temática que el artista maneja. En base a esta "fauna" se han concebido los personajes que rodean al imaginario de la obra del artista.

En una primera etapa de su obra, el artista busca trabajar únicamente con *lo sórdido* pero de un modo mucho más convencional y, de manera similar al pensamiento medieval, se vinculan estas formas con lo negativo, creando ambientes opresivos y oscuros. El retrato aún no ha sido considerado como tal para el desarrollo de personajes, sino más bien se ha utilizado una suerte de transformación de los mismos, producto del miedo que estos puedan evocar en el artista. Por ejemplo se analiza la ambigüedad sexual de un travesti prostituto y trae como resultado un juego en el que se toman elementos característicos y perturbadores como la bisexualidad del mismo, la sensualidad y el maquillaje. Cabe resaltar el carácter sexual que esta primera etapa posee, que más que una etapa podría tratarse más de un ejercicio plástico en una búsqueda de identidad dentro de la propia obra.



### **Toro Crimson**

Óleo sobre lienzo

Estos primeros intentos de encontrar este lenguaje plástico tienen como base a la obra de Francis Bacon de quien el artista toma la idea de formas que simulan ser cuerpos entremezclados sin naturaleza clara y que evocan a muñones, piernas, brazos, torsos y formas mutiladas en posiciones sexuales como las que presenta la imagen del cuadro adjunto. Existe una exageración en el mensaje, debido a que el artista consideró primero entender cómo es que estas formas que evocan violencia son construidas, llegando a la conclusión de que lo explícito de las formas mutiladas en sus primeros ensayos exageraba la sensación de violencia que buscaba. Estas pautas sexuales y violentas en la ejecución de la obra servirían para buscar otros medios que logren comunicar la sordidez sin tener que usar el recurso de la exposición de cuerpos, lo que conlleva a generar situaciones que no busquen exagerar la exposición de una "anatomía mutilada", sino que se centren en la situación únicamente que podría estar acompañada de otro tipo de formas tal vez menos violentas. Este segundo momento conlleva a la construcción de personajes que en apariencia resulten simples y tiernos como animales o peluches, pero se encuentren realizando actos que contradigan su aparente naturaleza inofensiva. Un ejemplo es la obra que se presenta a continuación.



### La violación

Óleo sobre lienzo

Esta obra presenta un imaginario completamente distinto al del ejercicio anterior, conservando únicamente la idea de sordidez que incluso llega a lo grotesco con la presentación de las acciones que realizan los personajes. Empezando por el título de la misma, “La violación” presenta a un conejo y un gato que, en un campo de girasoles, sostienen a una muñeco con apariencia de bebe y de quien quieren abusar sexualmente. Se puede determinar el sexo de este personaje debido a la vagina que se distingue en el muñeco y se sugiere el abuso sexual debido al pene o falo del conejo. El gato a su lado contempla la escena con los ojos desorbitados y la boca abierta. Los personajes abusadores visten ropas propias de juguetes de trapo mientras que la muñeca es similar a los bebés de plástico con los que juegan las niñas. El tema de la obra buscaba narrar una situación explícita y violenta como es la pederastia valiéndose de personajes propios del imaginario de un niño, como una suerte de contradicción entre forma y fondo. Los personajes derivan de asociaciones que el

artista encuentra con personajes potencialmente peligrosos, los cuales configuran a los habitantes de una ciudad marginal y horrible. En este caso, la idea de un violador o pederasta se combina con los personajes aquellos programas infantiles en los que animales antropomorfos de apariencia amigable acompañan a los niños en sus juegos. Los colores que también se usaron para expresar la suciedad de los cuerpos mutilados del primer cuadro se repiten aquí, quizá por un gusto del artista por este tipo de paleta cromática, al que identifica con la podredumbre de Schiele.

Dos cosas se rescatan en este punto: La construcción de personajes y la temática de los mismos, lo que conlleva hacia un tercer momento en esta exploración de la obra del artista. Este tercer momento es una refinación de los puntos logrados en el segundo, específicamente en la construcción de formas de naturaleza animal o demoniaca en donde se apela a una ambigüedad en la identidad de los personajes y en donde solo se evoca la forma de los mismos. Hay dientes y múltiples ojos, animales y demonios en la escena, pero estos no poseen la definición que poseían los personajes aparecidos en "La violación". Asimismo las situaciones varían pues ya no hay escenas de violencia o de carácter sexual, sino que se apela más a temas de carácter menos controversial, remitiéndose a situaciones cotidianas como una cena, un baile, un banquete o temas similares, abandonándose *lo sórdido* como temática y más bien se le incorpora al bestiario y a las formas aparecidas en los lienzos. Bajo estas escenas los personajes interactúan sin agredirse unos a otros, son solo feos en apariencia y se encuentran en situaciones comunes y corrientes. Esta idea de "ingenuidad" trabaja como una suerte de contrapeso frente a la aparente fiera que las formas suscitan, tratando de ir de la mano con el que empieza a ser el *statement* del artista. Se busca la solidez del propio discurso que entiende al mundo como un lugar en el que belleza y fealdad coexisten y en el que la imperfección no debe entenderse como algo negativo o nocivo, sino que sencillamente es parte del mundo.



### Picnic

Óleo sobre lienzo

Establecidos estos principios el autor da rienda suelta a su imaginación, incorporando todo tipo de personajes y situaciones dentro de su obra, logrando perfeccionar su bestiario en lo que respecta a sus formas, siempre guardando la ambigüedad entre forma y situación en la que estas se desarrollan. Otros objetos son insertados como pipas, flautas o botellas que hacen alusión al vicio pero que aparecen sin prestar mayor importancia, casi como si se tratara de mera utilería. *Lo sórdido* ha quedado relegado al carácter de los personajes y a su ambigüedad mientras que *lo ingenuo* corresponde a la situación o tema en el que se desarrolla la acción en un intento de decir que *lo feo* forma parte de lo cotidiano, que está en nuestro haber día tras día y que no se puede escapar a ello, por lo que la obra busca consolidar este argumento y darle a *lo feo* el lugar que se merece, erradicando así la equívoca relación arte-belleza.

### 3.1 Resumen de proyecto

“Lázaro” es el nombre del proyecto con el que concluye esta investigación y resulta en la conjunción de ideas tales como “*lo feo*” y “*lo sórdido*” tanto en su sentido medieval como contemporáneo. En lo que respecta a la creación de personajes estos son trabajados como demonios o monstruos y que, en una secuencia de doce lienzos, narran una historia, una versión adaptada de Lázaro de Betania. El nombre de este proyecto deriva de la historia del personaje homónimo, aquel personaje bíblico que aparece en el Nuevo Testamento y quien fuera amigo de Jesús de Nazaret, quien, según la tradición, muere y es resucitado por el hijo de Dios. La leyenda es narrada en el Nuevo Testamento de la siguiente manera:

“40 Jesús le dijo: « ¿No te he dicho que si crees, verás la gloria de Dios?». 41 Entonces quitaron la piedra, y Jesús, levantando los ojos al cielo, dijo: «Padre, te doy gracias porque me oíste. 42 Yo sé que siempre me oyes, pero le he dicho por esta gente que me rodea, para que crean que tú me has enviado». 43 Después de decir esto, gritó con voz fuerte: « ¡Lázaro, ven afuera!». 44 El muerto salió con los pies y las manos atadas con vendas, y el rostro envuelto en un sudario. Jesús les dijo: «Desátenlo para que pueda caminar». 45 Al ver lo que hizo Jesús, muchos de los judíos que habían ido a casa de María creyeron en él”

(Juan 11: 40-45 La Iglesia de Jesucristo de los Últimos Días)

Se ha tomado como punto de partida esta historia para combinar diversos elementos repasados, por un lado se trabaja el tema de la tradición cristiana de la que se toman la idea de resurrección y el nombre del personaje principal, pero a su vez se le combina con criaturas de naturaleza infernal y monstruosa como demonios y seres amorfos que derivan de otros animales tales como como perros, gatos y bueyes. Empero, se juega con su ambigüedad o incluso con la ironía en el sentido de que son estos personajes, aparentemente desagradables quienes toman el protagonismo de la historia que se narra en una sucesión de cuadros. De hecho, el protagonista principal (Lázaro) es un demonio y en el transcurso de las obras se narra su vida, desde su nacimiento hasta su redención. El tema ya ha sido tratado en obras como “La Divina Comedia” de Dante y en particular es un tema visto a lo largo de la Edad Media. No obstante, y aunque no se trate de un discurso moralizador, el tema en esta serie narra la redención de un demonio frente a su caída a manos de un ángel, invirtiendo así el tema medieval y satirizándolo al mismo tiempo.

La secuencia inicia con “el nacimiento de Lázaro”, el cual es presentado a sus padres como si se tratase de cualquier otro alumbramiento, pero de hecho la composición toma las bases en la idea de la natividad cristiana en la que un grupo de personas, entre ellos pastores, los magos de oriente y los propios padres de Jesús, se reúnen a adorar al recién nacido Jesús. La siguiente obra en la secuencia, “Pequeño demonio” continua con el mismo demonio, el cual juega montado sobre un gato y otros juguetes de naturaleza sórdida como calaveras y otros juguetes antropomorfos mientras es vigilado por otro ser ambiguo. El título de la obra es una frase que utiliza Homero Simpson de la serie animada “Los Simpson” al referirse a su propio hijo cuando este comete alguna travesura. Posteriormente procede a ahorcarlo.

El tercer lienzo, “Retrato de Lázaro en mameluco”, muestra un retrato de Lázaro, ahora siendo un niño y usando ropas de estilo victoriano, contradiciendo su apariencia monstruosa con la pasividad con la que se muestra retratado. La imagen siguiente, “El cumpleaños”, presenta al demonio acompañado de otros monstruos mientras celebra su cumpleaños. La actitud de Lázaro es incómoda, evocando a un niño engreído el cual no desea festejar su propia fiesta mientras el resto de sus acompañantes intenta convencerlo de cambiar de actitud celebrando a su alrededor. El quinto cuadro se titula “La despedida” y se trata de una despedida por parte de otras personas hacia un Lázaro, ahora mayor. Los personajes hacen reverencias a manera de bendición y lloran su partida. La siguiente imagen, titulada “El gran viaje”, corresponde al propio viaje en sí, pues se trata de un gran barco en el que navega Lázaro junto a otros demonios hacia un rumbo impreciso. La naturaleza del barco es de carácter fantástico, al igual que el resto del diseño de personajes y se describe al barco como un vehículo que podría ser volador al no trabajarse un océano en el cual pueda navegar. A propósito, el rumbo al que se dirigen no es relevante aquí sino la idea de que el protagonista se embarque hacia alguna aventura, dando continuidad a la serie de lienzos.

El séptimo cuadro es especial en la presentación pues presenta un quiebre en la secuencia tanto en su temática como en el modo en que está compuesta la obra. “El ataque del ángel” es el único cuadro pintado en tonos grises y que presenta el nudo de esta historia: el ataque de Lázaro a manos de un ángel, trabajado, claro, bajo la estética sórdida con la que se diseñan el resto de personajes. El barco del demonio es destruido a manos del ángel y un grupo de seres pequeños que lo acompaña. Podría tratarse de querubines pero la intención aquí no ha sido la de clarificar su naturaleza divina, sino la de servir de escolta del verdugo. Existe una especial atención al color en

esta parte y es que se trata del único cuadro en la secuencia que no posee cromaticidad alguna, lo que refuerza la idea del cuadro: La muerte. Al igual que en el “Guernica” de Picasso, se podría presumir que se trata de una alegoría a la pérdida o al dolor ante la ausencia de vida, que es dada por el color del óleo y no es casualidad: El nudo de la historia del Lázaro de Betania inicia con la muerte del mismo y la muerte del Lázaro demonio anticipa lo que llegará luego.



**Pablo Picasso**  
“Guernica”  
Óleo sobre lienzo

El octavo cuadro, “Komm, süsßer Tod”, consiste en un funeral en el que el cuerpo de Lázaro es velado por otros seres-demonios, uno de ellos llora su muerte mientras que el ángel de la muerte clava su espada sobre el cadáver del demonio muerto. Una alfombra roja se dibuja a sus pies, el color podría tratarse de su propia sangre que ha dibujado esta suerte de tapete, mientras que un plato de comida y un cáliz aparecen en la escena, refiriéndose a la última comida del moribundo o podría tratarse de una alusión a la última cena de Cristo, tal vez su “cuerpo y su sangre”, pero no es la intención del artista esclarecer este simbolismo, sino más bien sugerirlo.

El noveno cuadro, “Rise”, nos presenta el momento en que Lázaro es resucitado a manos de una entidad desconocida y enmascarada quien, desde su trono, hace una reverencia y resucita el cuerpo del caído ante el asombro de sus amigos. Es en este punto en que se utiliza nuevamente la leyenda del personaje bíblico para darle carácter a esta libre interpretación y relacionarla con la leyenda, pues no se buscar



tomar demasiadas licencias que atenten contra la idea básica de la leyenda cristiana que consiste en la resurrección de un muerto gracias a una entidad superior. Al respecto, el personaje que resucita al Lázaro demonio es la representación de un personaje de ficción: El patriarca Saga, de la serie de animación japonesa "Saint Seiya". Con esta mención, el autor manifiesta su interés hacia los dibujos animados que formaron parte de su niñez y que se ven reflejados en algunos de los personajes que construye.



### **Patriarca Saga**

Saint Seiya – Toei 1988

El autor no solo intenta referirse a un simbolismo cristiano, sino que también incorpora parte del imaginario audiovisual con el que se encuentra familiarizado. El décimo cuadro, titulado "Revancha", presenta a un Lázaro en busca de venganza y que aprovecha su "segunda vida" para matar al ángel ante la presencia de otros demonios y monstruos que lo acompañan en su cometido. El ángel ha sido atravesado con una

espada que Lázaro lleva en su mano y llora en el acto. Respecto al demonio protagonista, este está vestido con un traje negro y no rojo como en el resto de los cuadros (exceptuando el cuadro gris) y lleno de medallas militares. Al respecto del color negro que Lázaro posee, este deriva del traje de Batman, el super - héroe de DC Comics creado por Bob Kane en 1939 quien usa también un disfraz oscuro.



### **Batman**

Bob Kane - DC Comic

El penúltimo cuadro en esta serie se titula "La carroza" y presenta a Lázaro arrastrando el cuerpo sin vida del ángel que lo asesinó en primera instancia y que está atado a una carreta o carroza que es empujada por un monstruo con múltiples cabezas con cuernos y dientes que emulan a un caballo, un perro y un toro con muchas patas y que posee la piel moteada como la de una hiena. Esta bestia es dirigida por pequeños demonios. Hay una especial atención en la descripción que se hace del monstruo que arrastra la carroza que intenta emular a los monstruos descritos en el Apocalipsis de San Juan, citados en el primer capítulo.

Finalmente, “Lazarus Maximus” es el cuadro que le pone fin a esta historia. Un Lázaro adulto y rechoncho está vestido como un rey, adornado con joyas y ropas de piel. Se ha convertido en todo un soberano una vez que eliminó a su enemigo mortal y ahora solemne en un retrato de gran formato. Si se observa bien el cuadro es una interpretación del “Retrato de Enrique VIII” pintado por Hans Holbein “el joven” en 1540 y que es usada como símbolo de poder y tiranía, cualidades que el rey inglés poseía, que son retratadas en la pintura original y que son usadas para retratar a un Lázaro poderoso.



### Retrato de Enrique VII de Inglaterra

Hans Holbein, 1540

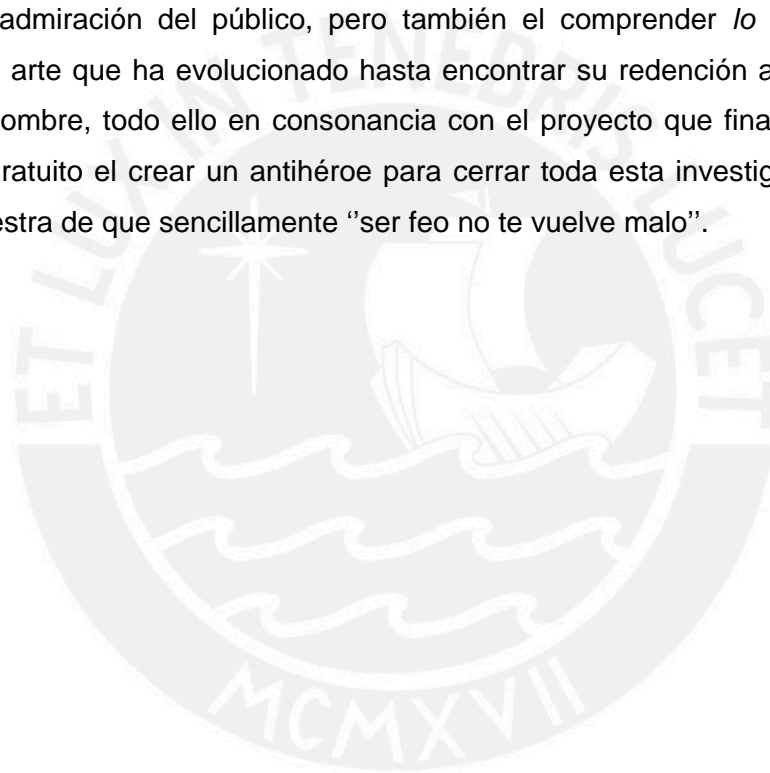
Los colores han sido ligeramente modificados, pero la composición de la obra se ha mantenido, exagerando incluso el formato original (88.5 x 74.5 cm) hacia dimensiones que superan los 2 metros de longitud en su lado mayor para magnificar la sensación de poder.

La serie de los doce cuadros narra un viaje en busca de la redención que es obtenida a través de la idea de presentar a un personaje visualmente imperfecto (se trata de un monstruo) y ser testigos de verlo crecer, caer y luego sobreponerse a la derrota, enfrentarse a la adversidad, acabar con sus miedos o enemigos y una vez superado y conquistado el dolor ser capaz de volverse tan grande y poderoso como cualquiera de los reyes de la tierra, intentando decir que cualquiera de nosotros, por más miserable que aparente ser y por más obstáculos que por ello se le presente, puede ser grande y así volver el mundo suyo. Semejante al papel que la pintura poseía en el medioevo, esta serie busca no solo describir una historia, sino narrar un mensaje más profundo partiendo de una idea particular, la historia de un demonio que ha vencido a la adversidad. Respecto al carácter demoniaco o monstruoso que poseen los personajes y la dicotomía entre los roles de lo que es bueno y malo (y los valores estéticos que dichos términos poseen) se puede mencionar que ha sido la intención del artista contradecir dichos conceptos y no solo poner a un personaje históricamente malo o feo como protagonista, sino que son los ángeles, figuras celestiales y pertenecientes a la armada de Dios, quienes se encargan de poner las trabas y ofrecer el dramatismo a esta serie. El autor considera también que para desarrollar este proyecto se debía buscar una reflexión sobre el carácter tradicional que *lo feo* ha tenido en el inconsciente colectivo. Ser feo o imperfecto no tiene por qué ser algo malo y aunque históricamente se ha venido tratando esta idea casi por consenso universal este no es un mundo perfecto ni mucho menos bello. El siglo XX y la decepción que el supuesto ideal de progreso iba a suponer generó una ruptura con la representación tradicional de *lo bello* y la obra del artista encuentra sus bases en esta decepción, en un mundo de apariencias que pretende valorar a las cosas por cómo se ven y no por cómo son realmente. Lo que busca el artista es ello: mostrar situaciones cotidianas, anécdotas y lecciones valiéndose de *lo feo*.

“Lázaro” ha sido un proyecto pensado en una reflexión sobre el valor moral de *lo feo* pero también como el triunfo de una forma de arte que ya no está más estigmatizada por un carácter negativo. El triunfo radica en entender a *lo feo* y *lo sórdido* como ideas propias de la naturaleza humana, sin esa necesidad de esconderla como si de un tabú se tratase. El proyecto se ha gestado como la narración de la historia de cualquier otro ser humano y el artista solo se ha valido de un imaginario en particular para recrear esta historia. ¿Por qué embellecer a los personajes de una obra solo porque la historia tenga un corte positivista? Podrían deducirse algunas ideas sobre el propósito de esta investigación, una de ellas es devolverle a la fealdad su lugar en el mundo y sobre todo como forma de arte, entenderla como una condición universal y no solamente

como prejuicio humano. Se busca ofrecer una forma diferente de comprender el mundo al que a veces solo se prefiere entender como bello, como perfecto. Pero ¿realmente ese ideal existe? Tal vez, como sugerencia, el autor considera que no se debe olvidar la imperfección que el mundo posee, esa imperfección que brinda un panorama mucho más amplio que la pobre, simple y triste idea de un prejuicio.

No se podría terminar este proyecto con una sola conclusión, pues no hay verdad absoluta respecto al juicio, algo que queda demostrado a lo largo de estas líneas y a sus múltiples variaciones a través del tiempo. *Lo feo* de hoy no será *lo feo* mañana, por lo que esta investigación busca, más bien, responder a la interrogante que nace del propio artista respecto a cómo una forma de arte, otrora rechazada, despierta hoy el interés y admiración del público, pero también el comprender *lo feo* como una categoría del arte que ha evolucionado hasta encontrar su redención a lo largo de la historia del hombre, todo ello en consonancia con el proyecto que finaliza esta tesis. No ha sido gratuito el crear un antihéroe para cerrar toda esta investigación, solo ha sido una muestra de que sencillamente “ser feo no te vuelve malo”.



### 3.2 Galería





**El nacimiento de Lázaro**  
Óleo y pastel sobre lienzo  
178 x 143 cm  
2013



**Pequeño demonio sobre gatito**  
Óleo, pastel y papel sobre lienzo  
140 x 159 cm  
2013





**Retrato de Lázaro en mameluco**

Óleo sobre lienzo

148 x 140 cm

2013



**El cumpleaños de Lázaro**

Óleo y pastel sobre lienzo

137 x 142 cm

2013



**La despedida**  
Óleo sobre lienzo  
160 x 101 cm  
2013



**El gran viaje**  
Óleo sobre lienzo  
140 x 230 cm  
2013



**El ataque del ángel**

Óleo sobre lienzo

180 x 145 cm

2013



**Komm, süsßer Tod**

Óleo sobre lienzo

159 x 125 cm

2013

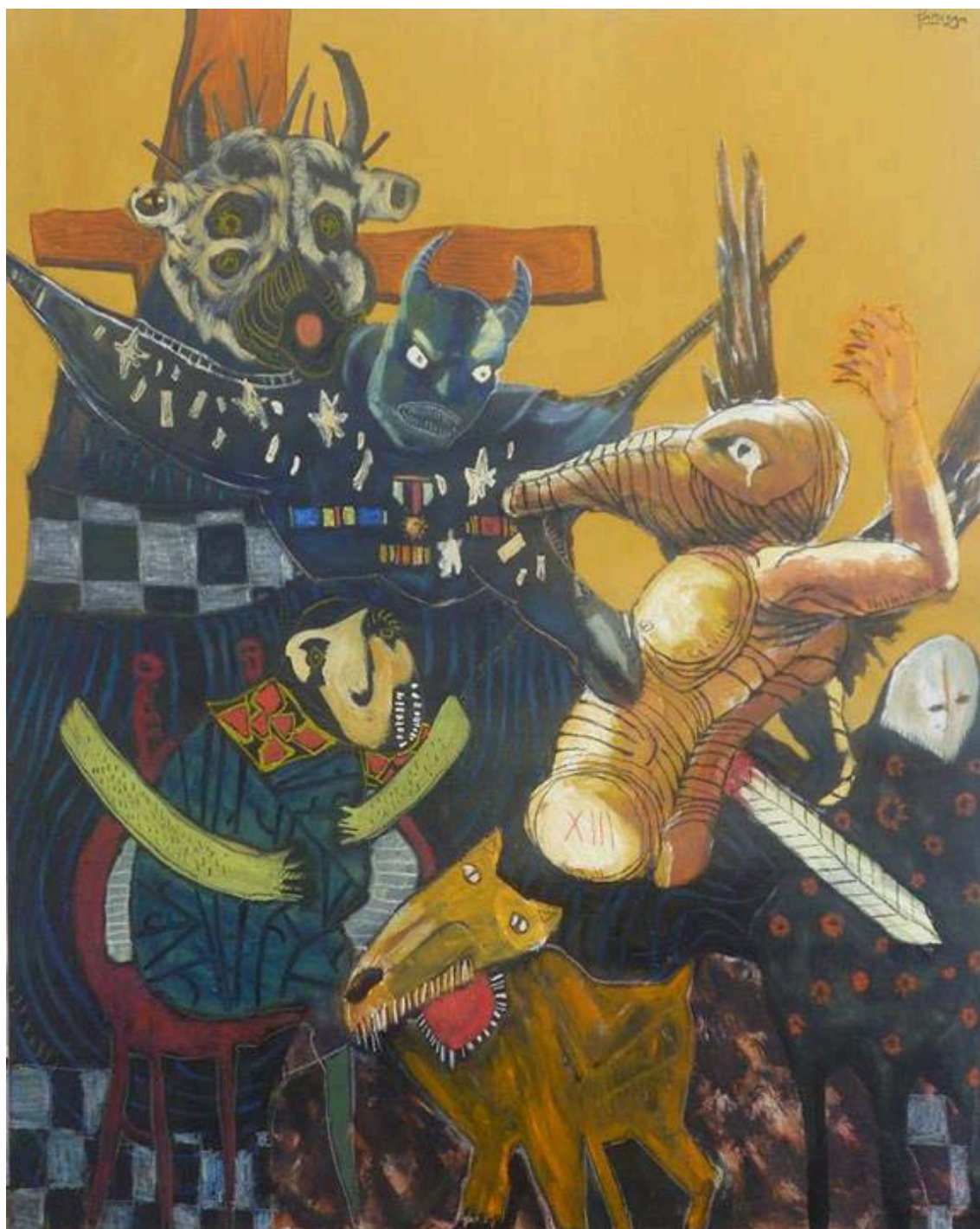


**Rise**

Óleo sobre lienzo

128 x 150 cm

2013



**Revancha**  
Óleo sobre lienzo  
150 x 120 cm  
2013





**La carroza**  
Óleo sobre lienzo  
150 x 210 cm  
2013



**Lazarus Maximus**

Óleo sobre lienzo

185 x 140 cm

2013

## Conclusiones

El arte es producto de su tiempo y que responde a factores externos. La obra del Bosco, por ejemplo, responde al sentir medieval y aunque sea distinta a la de Miguel Ángel o Picasso, todas estas guardan en común que son consecuencia de un análisis de la sociedad que los involucró. Este análisis puede ser un reflejo de intereses políticos o una crítica al sistema, pero el resultado es siempre un producto derivado de este. A toda gran transformación o revolución en el pensamiento de una sociedad determinada se le atribuye un cambio en la estética predominante casi como si se tratara de una consecuencia directa.

Una segunda conclusión es que, así como el arte es un derivado de diversos contextos históricos, lo son también las apreciaciones que se tengan de él. Tanto la belleza como la fealdad han sido sometidas a diferentes transformaciones a lo largo de la historia y es que el gusto estético es voluble y estará sometido a consideraciones de índole social. Sin embargo existen algunos convencionalismos al respecto. Desde la Edad Media a la Edad Moderna *lo bello* mantiene como constante el uso de armonía y proporción para determinar qué cosa es bella y qué no. La sensación de deleite frente a estas formas determina el grado de belleza, sin embargo, desde el Romanticismo en adelante el gusto estético referido a *lo bello* se interesa más por maneras “bellas” de representar la opresión, el caos y la muerte.

*Lo feo*, por su parte, ha sido históricamente considerado como un tabú o como un designio de desgracias y durante toda la Edad Media la Iglesia solo se encargó de afianzar esta idea en las civilizaciones occidentales en donde tenía control político. Se le relaciona a *lo feo* con lo imperfecto y en consecuencia no se es tolerante con la fealdad si a eso se le añade la relación feo-imperfecto-malo-diablo. La intolerancia de un sistema político radical contribuiría a crear en el inconsciente colectivo esta asociación. La revaloración de *lo sublime* por parte del Romanticismo Inglés se encargaría de devolverle a *lo feo* su lugar en el arte. Una marginación de lo feo en la Pintura hoy en día no tiene cabida y solo debe responder a factores propios del gusto. El arte es subjetivo y *lo feo* en él ya no está condicionado por ningún sistema de gobierno hegemónico.

Tanto el imaginario del Bosco como el de Bacon, así como el del resto de los artistas mencionados en esa investigación han sido fruto de una fuerte sensibilidad resultante del entendimiento del mundo. Ninguno de esos artistas pretendía representar *lo feo* “porque sí”, por el contrario, las distintas representaciones que acompañan a sus obras están fríamente calculadas. El Bosco quería transmitir el horror de un mundo en

el que Dios está ausente y se valió de la tradición popular y de la Biblia para ello. Nada fue casual en su obra. Del mismo modo Bacon prescinde de la forma ilustrativa como consecuencia de ser un descendiente tanto de las vanguardias del siglo XX y su ruptura con la realidad como el hecho de ser un sobreviviente a la Segunda Guerra Mundial.

El proyecto que concluye esta tesis, Lázaro, es el resultado de este ir y venir de conceptos y conquistas de carácter artístico. El artista que presenta esta tesis comprende que sin esta lucha de emancipación que *lo feo* ha librado sería imposible explicarse el contenido de su propia obra ni el cómo se ha llegado hasta este punto culminante. A través de esta investigación el artista ha comprendido cómo es que se ha llegado a la apreciación de *lo feo* hoy y la importancia de las grandes transformaciones sociales en favor del progreso artístico.

Como conclusión final, el paso de *lo feo* a *lo sórdido* en la Pintura es el resultado de una insatisfacción por parte del artista frente a patrones establecidos y es que ha sido, es y será una constante a largo de la historia del hombre. Simplemente responde a la propia curiosidad humana.

**Bibliografía**

- 2009 *La Santa Biblia* Utah: La Iglesia de Jesucristo de los Últimos Días
- ALIGHIERI, Dante**  
1894 *La Divina Comedia* Traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre. Buenos Aires: Jacobo Peuser
- BAYERN, Raymond**  
1965 *Historia de la Estética* México: Fondo de cultura económica
- BOSING, Walter**  
2010 *El Bosco: La obra completa* Köln: Taschen
- BRANT, Sebastián**  
1998 *La nave de los necios* Madrid: Ediciones Akal
- BURKE, Edmund**  
1997 *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* Traducción por Menene Gras Balaguer. Madrid: Editorial Tecnos
- ECO, Umberto**  
2011 *Historia De la Fealdad* Bompiani: Debolsillo  
2010 *Historia De la Belleza* Bompiani: Debolsillo
- ELGER, Dietmar**  
2007 *Expresionismo* Köln: Taschen

- FICACCI, Luigi**  
2007  
*Bacon* Kóln: Taschen
- FISCHER, Wolfgang Georg**  
2007  
*Schiele* Kóln: Taschen
- LOAYZA, Richard, Ángelo Leonardo**  
2009  
Comentario del 21 de Febrero a "Marinetti y el manifiesto futurista. 100 años después". *Blog de Richard Angelo Leonardo Loayza*. Consulta: 08 de octubre de 2013.  
<<http://blog.pucp.edu.pe/item/46496/marinetti-y-el-manifiesto-futurista-100-anos-despues>>
- MINOIS, Georges**  
2004  
*Historia del Infierno México*: Taurus
- NAVARRO, José Antonio Alonso**  
2011  
"La visión de Tundal" *Mutatis Mutandis*. Medellín, 2011, Vol. 4 Número 1, pp. 108-136. Consulta: 05 de agosto de 2013  
<<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/Article/7824>>
- PSEUDO LONGINO**  
2007  
*De lo sublime. Traducción por Eduardo Molina y Pablo Oyarzún* Santiago de Chile: Metales Pesados
- RURHBERG, Karl**  
2005  
"Pintura" En WALTHER, INGO. *Historia del Arte del siglo XX*. Barcelona: Taschen, pp. 7-399.

**WALPOLE, Horace**

1983

*El castillo de Otranto* Traducción por  
María Engracia Pujals. Madrid:  
Hyspamerica

