



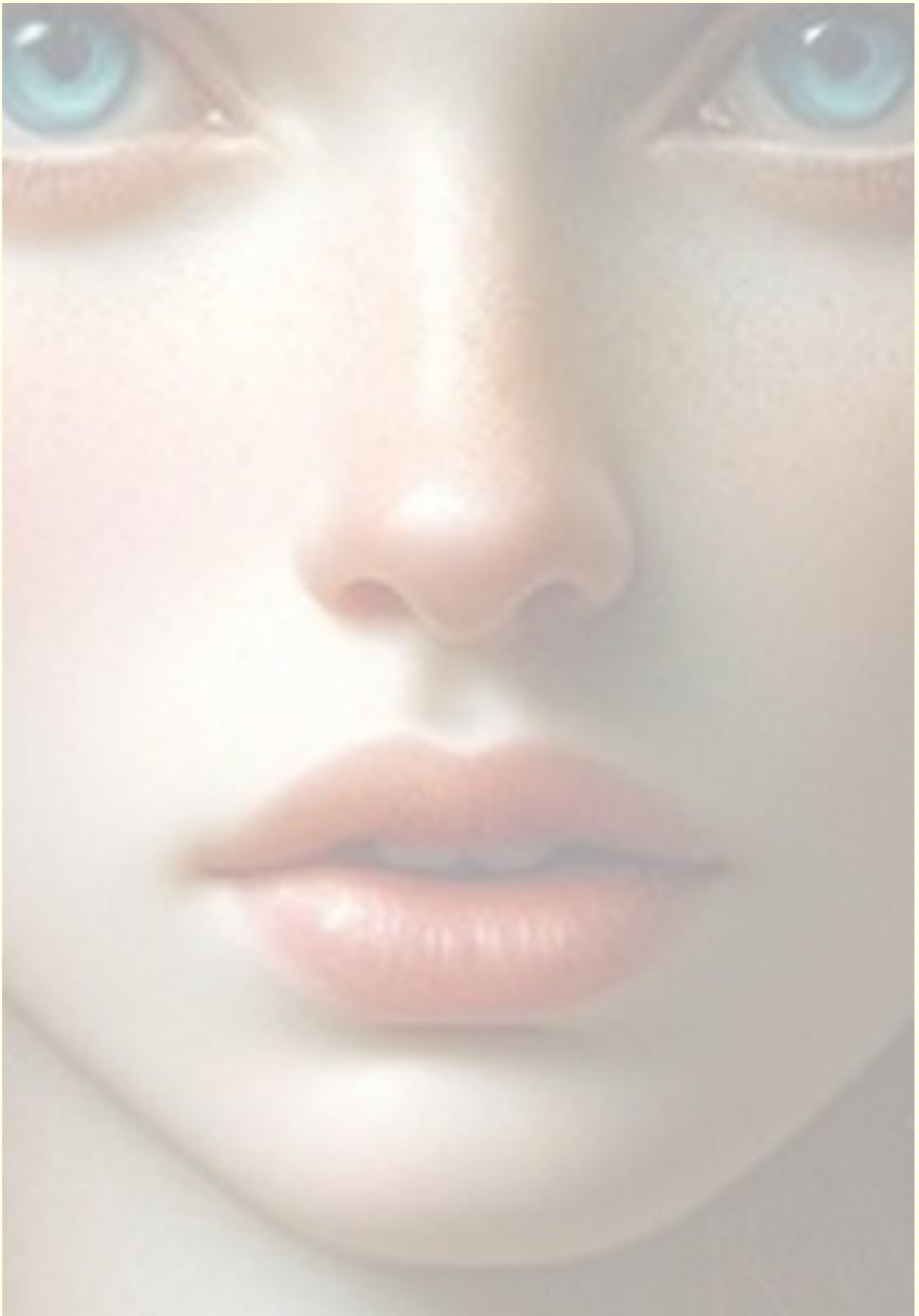
# ALCYONE

Revista de Artes comparadas e Imaginarios míticos

nº 1 (2025)

ISSN: 3101-2434









## CRÉDITOS

### ALCYONE Revista de Artes comparadas e Imaginarios míticos

Universidad de Extremadura  
Grupo de Innovación *GRAFITI* (SOFD de la UEx) y  
Grupo de Investigación “Extremadura y América” (HUM032 UEx)  
Área de Historia del Arte (Dpto. de Arte y Ciencias del Territorio) de la UEx  
Facultad de Filosofía y Letras - Campus Universitario de Cáceres

Como su título ampliado indica, ALCYONE se presenta como una revista académica dedicada a la comparación e interrelación entre las diferentes artes, la generación de nuevo patrimonio, la iconografía que se reconoce en esas interferencias y patrimonio y, en fin, los tratamientos mitológicos de los que se hacen eco. La revista puede dar cabida a monográficos relacionados con tales temáticas. Su periodicidad es anual.

#### DIRECTORA:

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Angélica García-Manso  
(Universidad de Extremadura)

#### SECRETARIO:

Prof. Dr. Francisco Javier Pizarro Gómez  
(Universidad de Extremadura)

#### CONSEJO EDITORIAL:

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> María Pía Benítez de Unánue  
(UPAEP-Puebla, México)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Isabel Martín Fraile (Benemérita  
Universidad Autónoma de Puebla)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Rosa Eugenia Montes Doncel  
(Universidad de Extremadura)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Miriam Tejero López (Universidad  
de Extremadura & UNIR)

#### COMITÉ CIENTÍFICO:

Dr. José Antonio Agúndez García (Museo  
Vostell Malpartida)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marina Bargón García (Universidad  
de Oviedo)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gloria Espinosa Spínola  
(Universidad de Almería)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Antónia Fialho Conde (Universidade  
de Évora, Portugal)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Victoria Ochoa Bohórquez  
(Universidad de Antioquia, Colombia)

Prof. Dr. José María Paz Gago (Universidade da  
Coruña)

Dr. Enrique Pérez Romero (Filmoteca de  
Extremadura)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Raquel Tovar Pulido (Universidad  
de Extremadura)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> María José Zaparaín Yáñez  
(Universidad de Burgos)

Contacto: [alcystone@unex.es](mailto:alcystone@unex.es)

Se ha solicitado la inclusión de ALCYONE en el repositorio Dehesa (UEx), en la base de datos Dialnet y en otros repertorios académicos.

Patrocina: Grupo de Investigación de “Extremadura y América” (HUM032), de la UEx



Este primer número de ALCYONE se edita con el apoyo del SOFD de la UEx



Imagen de portada generada mediante IA: Copilot (<https://copilot.microsoft.com>) en fecha 14/11/



2024.

#### **LOCALIZACIÓN DE LA REVISTA EN INTERNET:**

<https://revista-alcystone.unex.es/index.php/alcystone/index>

#### **EDITA**

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.

Plaza de Caldereros, 2. 10003 Cáceres. (España)

Teléf.: 927 257 041.

[publicac@unex.es](mailto:publicac@unex.es)

[publicauex.unex.es](http://publicauex.unex.es)

Edición on-line e impresa (número de ejemplares por determinar)

#### **AUTORIZACIÓN DE REPRODUCCIONES**



© Universidad de Extremadura. La licencia con la que se publican todos los contenidos de ALCYONE Revista de Artes comparadas e Imaginarios míticos, es Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0) de Creative Commons, a la que debes añadir estas condiciones. Para conocer el texto completo de esta licencia, visita <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>.eso envía una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

**ISSN: 3101-2434**







## ÍNDICE

Presentación	8-10
Cartapacio (Grupo de Innovación Docente <i>GRAFITI</i> )	
Crónica	12-19
Talleres y conferencias	21-27
Aportaciones de los estudiantes	
Curso 2023-2024: Apostillas	
(Art e mural en Patrimonio Artístico Extremeño)	29-32
Curso 2024-2025: Apostillas	
(El Arte Antiguo en la obra de los muralistas PichiAvo)	34-47
Curso 2024-2025: Pósteres	
(Street Art y Urbanismo)	49-57
Carteles de las actividades desarrolladas	59-63
Estudios (monográfico)	
<b>ANGÉLICA GARCÍA-MANSO:</b>	
<b>El efímero puzzle troyano de PichiAvo (Obra monumental sobre</b>	
<b><i>containers</i> en Werchter, Bélgica, 2014)</b>	65-77
<b>ANGÉLICA GARCÍA-MANSO:</b>	
<b>Cómo interpretar la etiqueta de un botellín de cerveza: Street Art y</b>	
<b>Décollage en un mural de Oporto (2019), de PichiAvo y Vhils</b>	79-85
Estudios (miscelánea)	
<b>ENRIQUE PÉREZ ROMERO:</b>	
<b>El erotismo en Stanley Kubrick como producto de la mediación cultural:</b>	
<b>un esbozo</b>	87-110
<b>FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ:</b>	
<b>La construcción artística de la memoria de Vasco de Quiroga</b>	112-133
<b>FRANCISCO JAVIER TOVAR PAZ:</b>	
<b>Textos e imágenes que acompañan al mito: <i>Taglines</i> e iconos en pósteres</b>	
<b>de filmes en torno a la figura de Electra</b>	135-151
Pósteres científicos	
<b>ANGÉLICA GARCÍA-MANSO:</b>	
<b>Atlas de aguas y azules: De Pompeya a Picasso</b>	153
Normas de edición	155





## PRESENTACIÓN

La revista ALCYONE nace como un proyecto acotado o delimitado y, al mismo tiempo, general o abierto. Así, como proyecto abierto se ofrecen sus páginas para que, siempre de acuerdo con el molde de la investigación académica, cualquier persona interesada en la interrelación entre las artes y entre dichas artes y los ámbitos de la iconografía y la mitología vuelque sus aportaciones en la idea de que las obras poseen un código compartido a la manera de la concepción de los códigos de la Historia del Arte según Abi Wartburg y donde la emoción de la conexión impere sobre otras consideraciones.

Por su parte, como proyecto acotado este primer número nace al amparo del Grupo de Innovación Docente denominado *Grafiti*, dependiente del SOFD (Servicio de Orientación y Formación Docente) de la Universidad de Extremadura, y, a este respecto, sus páginas se hacen eco de las actividades académicas de un grupo que, aunque incardinado con la Historia del Arte, posee un carácter interdisciplinar en las actividades y reflexiones que se llevan a cabo acerca del Street Art o Arte Urbano.

No obstante, tal delimitación no se circunscribe a una perspectiva didáctica, sino que permite establecer especificidades, que, sobre todo en este primer número, funcionen también como molde y modelo para publicaciones futuras. Así, se ha considerado pertinente la interrelación artística entre las pinturas murales del dúo PichiAvo (Juan Antonio Sánchez Santos, Valencia, 1977, y Álvaro Hernández Santaaulalia, Valencia, 1985) y su recurso a la escultura grecolatina o de inspiración clásica, de forma que, al fin y al cabo, responde a la idea de libertad de miras del proyecto de revista en su vertiente abierta. Y es que, precisamente también sobre PichiAvo se ofrecen dos estudios que configuran un pequeño monográfico que complementa científicamente las restantes aportaciones.

“Cartapacio Grafiti” es la denominación que recibe la orientación que acabamos de denominar “acotada” de ALCYONE, en tanto la perspectiva abierta, sea monográfica o miscelánea, aparece encabezada con el epígrafe “Estudios”. “Cartapacio Grafiti” se centra en las actividades del Grupo de Innovación Docente, con especial hincapié en las aportaciones de los alumnos. También en el “Cartapacio Grafiti” se dan cabida a reseñas de talleres y charlas o conferencias impartidas en el ámbito del Proyecto de Innovación Docente, como las ofrecidas por los muralistas Isabel Flores y Jonatan Carranza en marzo de 2024 y Alejandro Pajuelo Corchero un año después.

Finalmente, ALCYONE pretende potenciar el uso del póster científico como herramienta de comunicación académica. De ahí que, siempre en consonancia con la línea editorial central de la revista, esta esté abierta a la incorporación de pósteres científicos, para lo cual se ofrecen algunos ejemplos, que han sido desarrollados desde la dirección de la revista. A este respecto, las posibilidades digitales permiten una potenciación de este medio, toda vez que resulta factible aumentar la información o, en su caso, imprimirla en diferentes tamaños legibles.

El hecho de que en este su primer número se dé cabida a un monográfico sobre el Street Art guarda una relación indirecta con el propio nombre de la revista, inspirado en un mural del año 2023 en el que el artista placentino Jesús Mateos Brea plasmó la figura de un martín pescador que se zambulle al tiempo que surge del remolino de un pañuelo típico del folclore de Arroyo de la Luz, lugar donde se encuentra la obra. En efecto, el martín pescador es en aguas dulces lo que el alción en las aguas saladas de un mar tan amplio como el que quiere navegar esta revista.



Y es que en la revista se concederá mucha importancia al aspecto gráfico, de forma que se invita expresamente a que los estudios que se presenten para publicación en ALCYONE se apoyen en ilustraciones e imágenes que aporten argumentación doctrinal.

En otro orden de cosas, según resulta del todo congruente, un primer número, que, ante todo, es de presentación, elude una de las pautas habituales de la edición científica, como es que personas del consejo editorial no publiquen en la revista. El paraguas que ofrece el SOFD de la UEx ha motivado que la responsable del Grupo de Innovación Docente *Grafiti*, la profesora Angélica García-Manso, que es también la directora de ALCYONE, participe de manera expresa, con dos artículos de investigación en los que, además de presentarse como modelos de trabajo

académico, avalan el análisis de la obra de artistas de Street Art como el dúo PichiAvo y, en general, del Street Art, según se ha trabajado en el aula. Algo semejante puede decirse del póster, presentado también por la directora, cuyo propósito es establecer la relación entre el arte parietal pompeyano y la obra de un creador contemporáneo como es Picasso, de nuevo como ejemplo de labor que es tanto de transferencia como propiamente investigadora.

Al margen de las aportaciones de la Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> García-Manso, la sección miscelánea cuenta con tres contribuciones relevantes, a cargo de investigadores de disciplinas distintas, como el Dr. Enrique Pérez Romero, de Comunicación Audiovisual, que analiza la mediación cultural del erotismo en la filmografía de Stanley Kubrick en un trabajo excepcional; el Dr. Francisco Javier Pizarro, historiador del Arte, que recorre la tradición del retrato en torno al humanista Vasco de Quiroga en la Nueva España desde los primeros testimonios hasta el arte mural contemporáneo; o, en fin, el Dr. Javier Tovar, filólogo clasicista, quien aborda la iconografía del mito de Electra (fundamentalmente a partir del planteamiento de Eurípides) en el Séptimo Arte a través de su tratamiento en los pósters cinematográficos.

En suma, la presente publicación nace de la suma de dos propósitos: un cartapacio y una revista académica: en primer lugar, un Cartapacio de la labor desarrollada en el ámbito del Grupo de Innovación Docente del SOFD de la UEx llamado *Grafiti*; y, en segundo lugar, Estudios académicos y de investigación acerca de la interrelación entre las artes (en la que, como refleja este primer número de arranque y propósito, tiene un lugar indiscutible el Street Art).

Desde este Consejo Editorial agradecemos al Comité Científico el esfuerzo llevado a cabo en las decisiones al respecto de la orientación multidisciplinar, la estructura y la selección de primeros trabajos y de todo lo relativo al formato. Agradecemos al Servicio de Publicaciones de la UEx el apoyo técnico necesario para que esta iniciativa vea la luz. En fin, agradecemos a los alumnos implicados, sea de manera directa o indirecta en el GID *Grafiti*, que hayan permitido la referencia a sus diferentes aportaciones, así como a los primeros investigadores que han confiado en estas páginas para dar a conocer unos textos muy elaborados y de innegables originalidad y calidad.

El Consejo Editorial





## CARTAPACIO GRAFITI

### Crónica

El GID (Grupo de Innovación Docente) *Grafiti* se funda en el curso 2023-2024, tutelado por el SOFD (Servicio de Orientación y Formación Docente), adscrito al Vicerrectorado de Planificación Académica de la UEx (Universidad de Extremadura) a instancias de los profesores Angélica García-Manso y Francisco Javier Tovar Paz, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UEx y la implicación inicial de cinco docentes, un número prácticamente duplicado en la actualidad, apenas un curso académico después.

Su objetivo primordial es trasladar el Street Art contemporáneo tanto a las aulas como a la investigación desde perspectivas interdisciplinares, con el fin de poner en valor el nuevo patrimonio que representa el arte mural, así como sus diferentes claves de lectura, sobre todo el que se pinta en poblaciones rurales.

Aunque en principio se consideró que el primer año era de rodaje, los trabajos previos de Angélica García Manso, quien había presentado en el segundo semestre del curso anterior en el marco de las XIV Jornadas abiertas de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UEx la ponencia “Iconografías del agua: un mapa de pintura y mitología”, le permitieron presentar la iniciativa recién fundada en la Noche Europea de las Investigadoras e Investigadores en el mes septiembre de 2023, con charlas sobre cómo el Street Art está cambiando la fisonomía de los pueblos de Extremadura.

LA NOCHE EUROPEA  
DE INVESTIGADORES  
E INVESTIGADORAS  
European Researchers' Night 2023  
Viernes, 29 de septiembre 2023

26. PUEBLOS DE COLORES  
Charla  
Sociedad en general  
19:00 h.

Prof. Dr. Angélica García-Manso  
Dpto. de Historia del Arte y Ciencias del Territorio  
Facultad de Filosofía y Letras - UEx (Cáceres)  
[angmanso@unex.es](mailto:angmanso@unex.es)

En noviembre de 2023 el grupo *Grafiti* participó con póster y pechakucha en las I Jornadas de Innovación Docente de la UEx, donde se presentó, de un lado, un póster donde se marcaban las diferencias y confluencias de dos de los muralistas cacereños más importantes en la actualidad, Jonatan Carranza Sojo y Jesús Mateos Brea. Y, de otro, se hizo una presentación del trabajo de los alumnos de la asignatura de Patrimonio Artístico Extremeño referido al arte mural en la región, cuyos logros concretos se describirán en un epígrafe posterior titulado “Cartapacio: memoria de aportaciones”. Pues bien, la presentación y la innovación que suponía abordar en el aula el patrimonio emergente representado por el Street Art derivó en la concesión del Premio al mejor Pechakucha de dichas I Jornadas de Innovación Docente de la UEx.

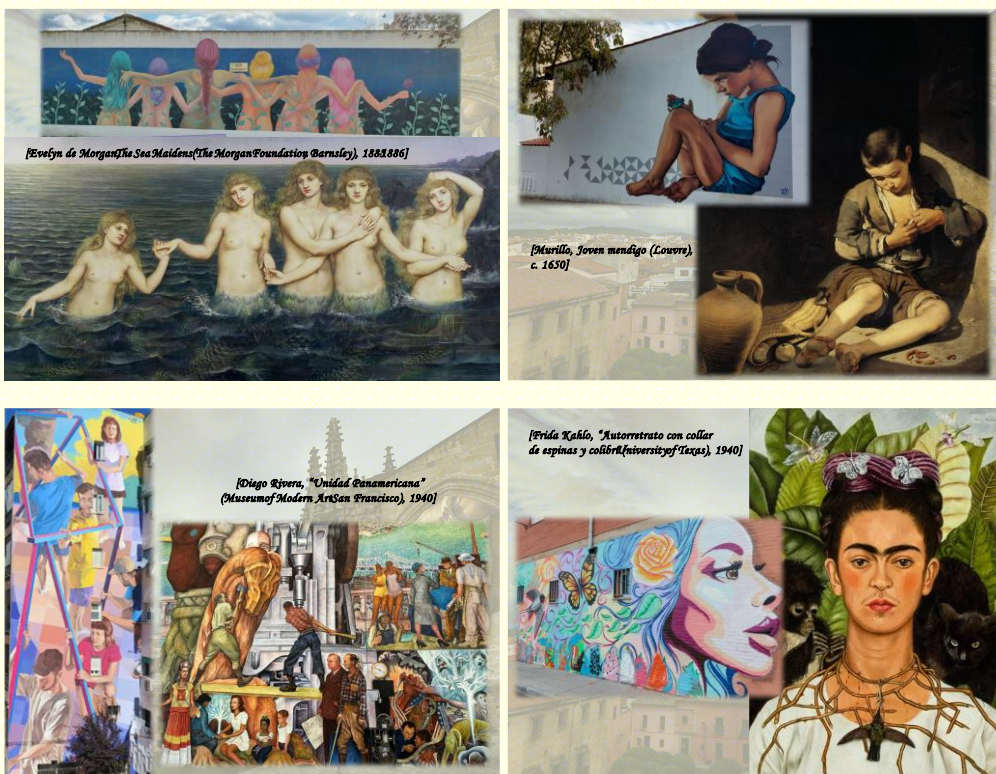


Por otra parte, con motivo de la participación en las jornadas, se elaboró y dio a conocer el logotipo ideado como seña de identidad del grupo: compuesto de círculos en tonos apagados sobre fondo blanco en uno de los cuales se aprecia un fragmento del mural que el artista Sojo dedicó al Folklore Extremeño en la plaza del mismo nombre en la localidad de Salorino. En dicho fragmento los bailarines casi rozan los dedos de sus manos a la vez que evocan el momento de la creación en el fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. El fondo blanco como réplica del encalado y el acto creativo como metonimia del nuevo patrimonio que representan los murales y, también, como técnica de análisis a partir de la “realidad aumentada”, tal como se postula con posterioridad para la revista *ALCYONE*.

A caballo entre los meses de febrero y marzo de 2024, los alumnos que habían llevado a cabo las actividades complementarias sobre el Street Art como generador de nueva creación cultural en el ámbito de la asignatura “Patrimonio Artístico Extremeño” participaron en una Mesa Redonda organizada en el marco de las XV Jornadas de Historia del Arte para exponer en público sus reflexiones y descubrimientos acerca del arte mural. Las sensaciones que obtuvieron fueron las de haber participado en un acto y un momento que daba sentido al conjunto de sus estudios en el Grado. Más adelante se detallan sus aportaciones.



Los ecos pictóricos que descubren los alumnos y desarrollan en los pósteres que se publican en páginas posteriores se aprecian en diapositivas como las que se muestran a continuación, en las que, por señalar dos hitos, un mural de Cáceres encuentra su inspiración en el muralismo mexicano y otro de Mérida en Frida Kahlo.



En el mes de marzo de 2024 se desarrolló un taller bajo el título "I Encuentro con los muralistas extremeños" impartida por los artistas Isabel Flores y Jonatan Carranza

Sojo, que será desglosado en otro apartado del presente Cuaderno Grafiti, donde se pone de manifiesto la fructífera intervención de ambos creadores.



La suma de actuaciones de Grupo GRAFITI y del Proyecto PUEBLOS DE COLORES hizo que el SOFD eligiera a la coordinadora como uno de los dos representantes de la UEx en la I Jornadas de Innovación Educativa del G9, celebradas en Bilbao en el mes de junio.



Ya en el curso 2024-2025 el Grupo de Innovación *Grafiti* participó por segunda vez en la Noche Europea de Investigadoras e Investigadores en cuyo marco se desarrollaron tres actividades englobadas bajo el título de “Taller de iconografía mural: aprender a leer los dibujos de las paredes”, una de ellas con el patrocinio de la alianza europea de universidades EUGREEN. Se trata de “Ponle un título a un mural”, en la que niñas y niños participantes sugerían el título que ellos pondrían a las reproducciones de murales que se les exponían sobre una pared; la segunda “Mirar para sentir”, donde expresaban mediante colores las sensaciones que les

provocaban diferentes obras de Banksy, convenientemente seleccionadas para su edad; y, finalmente, “Hacia un patrimonio común entre Évora y Extremadura a través del Street Art”, destinado a adultos, y cuyo objetivo fue el de contrastar la producción mural del Distrito de Évora y la provincia de Cáceres con un juego en el que había que identificar la ubicación del mural, en una experiencia que resultó inesperadamente sorprendente y grata para los participantes a partir del juego de adivinanzas que subyacía y los motivos por los que ellos ubicarían la obra en España o en Portugal.

A propósito de esta última intervención, la directora del Grupo y Coordinadora del Proyecto se hizo acreedora de una estancia científica y académica auspiciada por la alianza EUGREEN de un mes de duración en la Universidad de Évora, durante la que analizó las diversas formas en que se manifiesta el Street Art contemporáneo en el Distrito de Évora, en un trabajo de investigación cuyos resultados se encuentran, en el momento en que se redactan estas líneas, en prensa.

Otro de los aspectos importantes del trabajo desarrollado en el GID *Grafiti* se refiere a la Transferencia de sus propuestas didácticas mediante su traslado a ámbitos escolares, con dos charlas en diciembre de 2024 en el Colegio Diocesano José Luis Cotallo de Cáceres, y en febrero de 2025 en el colegio público Isabel de Moctezuma, también de Cáceres, con los elocuentes títulos de “Extremadura como museo al aire libre” y “Extremadura en el aula: Murales para educar”.



Finalmente, en el ámbito de la II Jornada de Innovación Docente de la UEx, celebrada en febrero de 2025 en la Facultad de Ciencias del Campus de Badajoz, se detalló la renovación del Proyecto “Pueblos de Colores” bajo el título de “Un arcoíris sobre la

pared” en lo que concierne al PID y “Extremadura, un museo al aire libre. Street Art e Innovación Docente”, en lo que se refiere a la presentación en sí. En este marco se mostraron cuatro salas virtuales basadas en la idea de museo al aire libre, dedicadas respectivamente a los temas de la “igualdad en la infancia”, los “derechos de la mujer”, la “fauna regional” y, finalmente, el “folklore extremeño”, que fueron muy bien aceptadas por los participantes en la Jornada.



En otro orden de cosas, ya como actividad concreta del PID “Un arcoíris sobre la pared”, en marzo de 2025 se celebró el taller correspondiente al II Encuentro con Muralistas Extremeños, que contó con la participación del artista Alejandro Pajuelo, cuyo “escritor” o firma es Chino Graff, con el que compartieron su percepción del arte mural siete alumnos del cuarto curso del Grado en Historia del Arte, según se considerará más en detalle en otro apartado de este Cartapacio. Apenas unos días después, el hecho de que el muralista participara en el evento de difusión de las comarcas cacereñas que promueve la Diputación Provincial de Cáceres conocido

como Jato, con una obra ejecutada en directo, los mismos alumnos tuvieron constancia práctica y plástica de lo desarrollado en el Taller.



Finalmente, en el ámbito de las XVI Jornadas de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UEx, se presentaron los resultados en forma de pósteres académicos del PID “Un arcoíris sobre la pared” por parte de cuatro de los alumnos participantes, mediante la celebración de una mesa redonda titulada “El Street Art y los ODS: Urbanismo y Patrimonio”, con un encomiable y fructífero diálogo posterior, coordinado por el Prof. Pizarro Gómez, también miembro del GID *Grafiti* y del PID antes mencionado.



# Investigadores Noveles de Historia del Arte

Mesa Redonda

"El *Street Art* y los ODS: Urbanismo y Patrimonio"



Intervienen:

**Paola Rosa Patrón**

**Carlos Ollero Murillo**

**Juan Carlos Romero Moreno**

**Jorge Tienza Becerra**

Moderan: **Angelika García Manso** y **Francisco Javier Pizarro Gómez**



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS





## CARTAPACIO GRAFITI

### Talleres y conferencias

Según se ha anticipado en el anterior apartado de este Cartapacio Grafiti, dedicado a la Crónica de actividades, en el mes de marzo de 2024 tuvo lugar el I Encuentro con los Muralistas Extremeños, en el que participaron los artistas Jonatan Carranza Sojo e Isabel Flores, quienes analizaron su obra, con especial atención a murales plasmados en las localidades de Montehermoso y Hornachos.

La charla funcionó en varios niveles, realmente enriquecedores acerca del trabajo que desarrollan sendos creadores. La propia trayectoria biográfica de cada uno resulta diferente: Jonatan Carranza tiene titulación de aparejador, trabajo que no ha ejercido, pues se volcó en una vocación juvenil por la ilustración y el grafiti que ha sabido convertir en oficio y, sobre todo, trascender en una evolución continua hasta llegar a logros estéticos deslumbrantes, además de, en calidad de comisario, gestionar proyectos de Street Art para diferentes instituciones. Por su parte, Isabel Flores posee raíces más académicas, en su calidad de graduada y, ya hoy, doctora en Bellas Artes, con una voluntad reflexiva acerca de cómo la geometría marca la mirada de una manera subliminal, que ha trasladado desde sus creaciones formales a las del mural en una síntesis que enriquece sendos formatos.

Resulta llamativo cómo los orígenes de uno y otra están presentes en su estética, además de interferirse e influirse mutuamente (algo que sucede con otros artistas, como entre el mismo Sojo y Brea). Sojo procede de Madrigalejo, en la provincia de Cáceres, localidad cuya crónica histórica incluye vestigios prerromanos o la circunstancia del fallecimiento del rey Fernando de Aragón, Fernando el Católico, aspectos que están muy presentes en su obra. Isabel Flores procede de Hornachos, provincia de Badajoz, población de raíces moriscas cuya cerámica no figurativa y su cromatismo marca el interés de la artista por el ritmo visual que aporta la repetición de los motivos geométricos. Finalmente, el hecho de que los dos sean extremeños denota un síntoma de la peculiaridad de los muralistas de la región precisamente a partir de trabajos donde se hace presente el imaginario regional, sin que ello suponga, en absoluto, ninguna reivindicación de índole chovinista en un extremo ni de reacción tópica o conservadora frente a complejo de inferioridad alguno en el otro extremo.

En fin, sus respectivas formas de trabajar resultan diferentes y al tiempo complementarias. Sojo parte de una documentación detallada, donde la preparación

del mural puede llevar más tiempo que su ejecución. El ejemplo de Montehermoso resulta preciso.

Recurrir a la célebre gorra de montehermoseña supone una intervención en apariencia previsible, semejante a la que, como metonimia del conjunto de la provincia de Cáceres, figuró en el ascensor exterior de la Plaza del Obispo Galarza en Cáceres, no exenta de polémica en su momento por algo habitual en el Street Art, el choque de intereses estéticos: el arquitecto que diseñó el ascensor no había previsto decoración alguna para este, sino que, en calidad de propiedad intelectual, estaba más interesado en sus paramentos lisos. Sin embargo, se propuso un homenaje a uno de los iconos provinciales con un afán meramente decorativo. En el caso de Montehermoso, Sojo procedió de forma totalmente distinta, y es que mostrar la gorra montehermoseña en Montehermoso resulta a priori redundante. El artista se inspiró en el cuadro que Sorolla dedicó al mercado de Plasencia en el año 1917 (actualmente en la Hispanic Society of America en Nueva York); la casualidad hizo que una descendiente de la modelo de Sorolla fuera su persona de contacto en la localidad. Sojo hizo que se vistiera con el traje tradicional y pasearan juntos por el pueblo, mientras la fotografiaba a la vez que se familiarizaba con la pared donde iría el mural, en una minúscula plazoleta presidida por la Casa de Cultura. Su opción por fragmentar la indumentaria para focalizar el mural en la gorra se corresponde con un motivo habitual en la estética más reciente del artista.

En fin, la misma obra de Sorolla había inspirado el tratamiento que el muralista llevó a cabo en 2021 del Cerro de San Gregorio como fondo escenográfico y geológico de un mural en la plaza de Puerto de Santa Cruz, dedicada a la fuente frente a la que se sitúa.



La propuesta de Isabel Flores actúa de manera diferente: su reflexión sobre la abstracción parte de la búsqueda de elementos geométricos del entorno que, susceptiblemente, puedan ser la base de sus murales, que actúan como trasfondo

escenográfico a la vez que confieren profundidad, formal y de fondo, dicho trasfondo. Isabel puso como ejemplo el filme de Stanley Kubrick *El resplandor* (*The Shining*, 1980), en concreto la alfombra sobre la que corre con su triciclo el niño protagonista por los pasillos del hotel solitario, con una disposición que, además de ser psicológicamente desestabilizante y creadora de tensión, anticipa el laberinto como motivo del filme. Pues bien, el motivo de la alfombra es elevado desde lo coyuntural (mero atrezzo) a elemento de afirmación del relato. Concomitante es el propósito de las instalaciones y murales de Isabel Flores: el espacio se convierte en parte integrante de la experiencia, como si se tratara de una sucesión de notas musicales, concordantes y discordantes. Así supera lo meramente decorativo para plasmar secuencias en las que participa el espectador cuando las recorre con su mirada. Es lo que hizo precisamente con el mural del antiguo cine de Castañar de Ibor en el que, de una parte, eleva al rango del cine Doré de Madrid gracias a la imitación del esgrafiado, consistente este en la geometría de Kubrick y, de otra parte, ofrece una lectura metacinematográfica del inmueble.



De hecho, en los trabajos en colaboración con Sojo, además de la influencia que la obra de Flores ejerce sobre los murales individuales de este, se aprecia la interrelación entre lo figurativo y el fondo geométrico, que se complementan a la vez que dialogan, como si dicho fondo formara también parte de la figura central.

Un año después, en marzo de 2025, en el curso 2024-2025, ha sido el muralista Alejandro Pajuelo quien impartió, como invitado al II Encuentro con los Muralistas

Extremeños, el taller “Pintar estrellas en el cielo. Taller docente con el muralista Chino Graff”, en el que llevó a cabo un recorrido existencial y, de manera simultánea, artístico, en torno a su obra. Así, su formación es esencialmente autodidacta en sus orígenes, si bien terminó cursando el Bachillerato de Artes a los veinte años en Badajoz. Su trabajo se inició en la calle durante su adolescencia, con las letras (*tags*, firmas o “escritores”), y paulatinamente, de manera un tanto previsible a la hora de ser contestario y formalmente tosca en sus orígenes (según sus propias palabras), se inició en la figuración, al descubrir, también por tradición familiar (su padre es pintor aficionado), sus habilidades con el dibujo y el dominio cada vez más técnico y profundo de los *sprays* o pulverizadores, en los que descubrió la capacidad de crear profundidad mediante las sombras.

Al tiempo asumió también cierto compromiso social como *leitmotiv* de los murales y, también y sobre todo, el compromiso personal que le permitió contactar con patrocinadores de diversa índole para encontrar enclaves más ciudadanos para sus pinturas: tal es el contexto de, entre otros, el mural conmemorativo de la vigesimoquinto aniversario de la riada de Badajoz del año 1997 en la propia zona donde comenzó la acumulación de agua que luego reventó; del mural en el Hospital del Perpetuo Socorro, en homenaje a los sanitarios que trabajaron durante la pandemia del Covid-19; o, en fin, del mural que adorna el acceso a un Hogar de la Tercera Edad también en Badajoz.

A este respecto, su devenir creativo le llevó al mundo de los concursos, los cuales, al margen de que carecen de interés intrínseco (pues las decisiones de los jurados y de los votantes resultan muy aleatorias) y de que se trata de premios que apenas cubren gastos, le permitió darse a conocer e incluso participar en festivales en el extranjero, en Europa y en Hispanoamérica.

Todo ello le ha conducido a reflexionar sobre las limitaciones del Street Art y, de paso, sobre sus propias limitaciones como creador, desde la humildad y desde un conocimiento profundo de sí mismo hasta lograr tener un criterio preciso y propio sobre lo que le rodea, con simpatía hacia lo disruptivo y provocador sin desatender su reconocimiento a valores de sacrificio en las generaciones previas a propósito de las relaciones personales frente a las actuales formas de interacción social, sometidas a un fuerte individualismo y a intereses que priman lo personal sobre lo social.

En este contexto, sus murales actúan mediante composiciones de primeros planos de rostros (tanto humanos como animales), a partir tanto de gentes anónimas como de motivos de la cultura popular (particularmente, el cine, la televisión o ídolos deportivos), y escenografías de enclaves monumentales y fondos de cielos nocturnos.

Sin que falte el guiño cómplice (una estrella fugaz a propósito de la única persona cuyo cadáver no fue encontrado en la catástrofe del año 1997; o una rosa convertida

en micrófono en un homenaje de Jaraíz de la Vera a una joven de la localidad también fallecida) o irónico (como el cambio de la medalla que muerde un deportista como gesto de triunfo por una galleta), entre otros.



El artista posee ideas claras sobre los límites del Street Art y sobre sus propios límites como muralista, toda vez que lo disruptivo y lo profesional difícilmente pueden ir de la mano, al igual que existe un fuerte contraste entre los valores de las generaciones precedentes y el individualismo actual que dificulta la conciliación entre lo que se quiere expresar y lo que se interpreta. Ello hace que un artista opte por jugar la baza de contenidos profundos, que a veces escapan a su propio conocimiento, con formas heredadas de la cultura popular (cine y televisión), de ídolos como deportistas o de iconos como los que encarnan simios y tigres, además de la inevitable influencia del hiphop y del rap, que en su momento fueron síntomas de rebeldía.

Para Pajuelo, también es cierto que la I.A. está ya provocando cambios profundos en el enfoque de los murales, lo cual hace aún más difícil desentrañar lo que se quiere y lo que se logra comunicar.

Sucede, por ejemplo, con el tono polisémico que ofrece un mural del año 2022, en la calle San Gabriel de Badajoz, en el concurso “Badajoz pinta”, en el que, de nuevo bajo un cielo nocturno como en el conocido mural que homenaje a las víctimas de la ríada y con el *skyline* de la ciudad de fondo (al igual que la torre de Llerena en el mural anterior), una especie de médico o relojero disecciona y desentraña la conocida Torre de Espantaperros.



Respecto a sus otras facetas creativas, Alejandro Pajuelo se presenta también como ilustrador y dibujante, con una marcada influencia del pop-art español de los años ochenta, a pesar de que, por razones cronológicas obvias, él no lo pudo conocer de manera directa, en unos tiempos pasados en los que la identidad estética era más compartida que hoy, y poseía un carácter más comunitario.

En fin, para sorpresa del muralista, que no estaba muy convencido de la asociación de ideas que se le planteaba, la alumna Claudia Boticario Solano conectó la corona de neón sobre un simio en un mural de Chino Graff pintado en São Paulo en el año 2023 con la influencia de Basquiat, uno de los creadores clave del grafiti moderno desde Nueva York en los años ochenta del pasado siglo XX.

Chino Graff [Alejandr@ajuelo], Sin título (São Paulo), 2024



Basquiat, New York (New York), 1981

CLAUDIA BOTICARIO







## CARTAPACIO GRAFITI (2023-2024)

### Aportaciones de los alumnos: Apostillas

Resulta evidente que un Grupo y un Proyecto de Innovación Docente sin la presencia y participación directa y activa de alumnos no pueden merecer tal nombre. Las necesidades de organización exigen que, en vez de un ofrecimiento abierto, sea el marco de asignaturas concretas el que se convierta en referente, si bien, en verdad, como trabajo complementario y sin obligatoriedad frente al plan docente propiamente dicho de tales asignaturas.

Así, se eligió como banco de prueba para el curso 2023-2024, asignaturas que albergaran contenidos contemporáneos y, dado que el Street Art del presente se caracteriza por convertirse en nuevo patrimonio, por su difusión planetaria a través de las redes sociales y por el intercambio de artistas de procedencias muy diversas, se eligieron las asignaturas “Patrimonio Artístico Extremeño” en el primer semestre, optativa dirigida a alumnos del cuarto curso del Grado en Historia del Arte en la Universidad de Extremadura; y ya en el segundo semestre, “Corrientes actuales del Arte Internacional”, también optativa dirigida a alumnos del mismo curso y grado.

La colaboración derivó en las siguientes propuestas:

Así, Carlos Dorado Calamonte atiende a la orientación de la luz en los murales, con un enfoque que permite relacionar obras diferentes del mismo muralista, caso de Brea, sea en el mural que pintó en la localidad de La Zarza en el año 2023, con el título de *Tierra blanca*, sea en el de La Roca de la Sierra, del año 2021, que lleva por título *Espíritu libre*.



Por su parte, Ernesto Gómez Purificación estudió un mural en el que se refleja una parte del atuendo tradicional cacereño como es la célebre gorra montehermoseña, obra del artista Sojo, del año 2023, que lleva por título Elisa. Además del análisis en detalle, el estudiante pone de manifiesto los tratamientos paralelos e influencias de Joaquín Sorolla, del pintor academicista Santiago Martínez Martín y de la artista contemporánea Isabel Flores como fuentes del trabajo del muralista.



Raquel Morcillo Merchán analizó el simbolismo de un mural de la ciudad de Badajoz en el que Chino Graff (Alejandro Pajuelo) rinde homenaje a las víctimas de la trágica riada que asoló uno de sus barrios en el año 1997 y que supuso un radical cambio urbanístico con el fin de que no se repitiera una catástrofe semejante; se trata de un trabajo fundamentalmente alegórico,

con diferentes fuentes de inspiración, entre las que la estudiante se hace eco de Dalí.



Emma Rucha Hernández elaboró un estudio que versó sobre el reflejo de las fotografías llevadas a cabo a mediados del siglo XX por el estadounidense Eugene Smith en Deleitosa que han renacido en diversos murales, entre los que analiza uno del poblado de colonización de Valdencín, en la provincia de Cáceres, de acuerdo con Sojo en el año 2020. Para la estudiante la importancia del mural radica no solamente en su gama cromática, que contrasta fuertemente con la fotografía original en blanco y negro, sino en cómo la mujer rural se convierte en figura central, más allá de condicionantes atávicos y, además, en el marco socioeconómico de los poblados de colonización.



Sin olvidar otros trabajos como el de Ángel Valderrama a partir de la figura del naturalista y divulgador Félix Rodríguez de la Fuente, homenajeado con un mural en Carbajo del año 2022, obra de Brea, tratándose de una de las poblaciones donde hace décadas el homenajeado rodara alguno de sus programas televisivos; y María Martín Cuervo quien, a partir de su especialización como veterinaria, llevó a cabo un detallado recorrido sobre la fauna regional en los murales de Brea.





## CARTAPACIO GRAFITI Aportaciones de los alumnos: apostillas

Ya en el curso 2024-2025, con los cambios de planes docentes pertinentes y habituales en el marco del Área de Historia del Arte, y con el fin de no limitar los enfoques y evitar reiteraciones, las asignaturas seleccionadas -ambas del primer semestre, pero de cursos diferentes- fueron “Historia del Urbanismo” (optativa de cuarto curso del Grado en Historia del Arte) y “Arte antiguo” (obligatoria del tercer curso del mismo grado).

También se optó por variar las aportaciones de los alumnos (siempre de carácter voluntario y con una intención de formación complementaria a la oficial), de tal forma que en el ámbito del Urbanismo se solicitó a los alumnos la elaboración de pósteres académicos en los que se pusiera de manifiesto cómo el Street Art puede estar transformando o ser herramienta de cambio de la trama urbana de poblaciones de todo tipo, tanto rurales como urbanas; en tanto que para los alumnos de “Arte antiguo” se propuso el análisis, en forma de “apostillas”, del trabajo de dos muralistas que precisamente basan su estética en una relectura del arte antiguo y de la mitología clásica, fuertemente entreverados en realidad. Pósteres y apostillas tuvieron la consideración de trabajo de clase, aunque sin imposición del tema concreto excepción hecha de los alumnos que optaron por integrarse en una experiencia docente aparentemente tan disruptiva como trabajar Urbanismo y Arte antiguo a través del Street Art.

En otro orden de cosas, la propuesta relacionada con el Arte antiguo ha permitido el desarrollo de dos estudios de Angélica García-Manso en los que, por vez primera, se analiza desde la perspectiva de la Historia del Arte la obra del dúo PichiAvo, los cuales aparecen publicado en páginas posteriores. El objetivo es doble: como reivindicación tanto del trabajo de los artistas del dúo PichiAvo y como forma de visibilizar el valor docente e investigador añadido que supone la mirada académica hacia el Street Art.

El trabajo académico complementario a los temas de Escultura Griega y Romana en la asignatura Historia del Arte Antiguo que se proponía a los alumnos partía de la obra del tándem de muralistas que firman como PichiAvo, dueños de una estética muy reconocible, como actualización de la grisalla, y con una importante obra internacional.

El problema central con el que se encontraron los alumnos fue la identificación de una obra que se presenta fragmentada en los murales de PichiAvo. Sin embargo, se trata de una dificultad que coincide con las de la propia Historia del Arte a la hora de identificar o determinar de qué esculturas clásicas se trata, toda vez que o pueden haber llegado de forma incompleta o cuya temática y autoría (sea en el original o en la copia o las copias antiguas) resultan complejas.

A ello se añade la inspiración clásica de movimientos estéticos posteriores, como la escultura renacentista, la neoclásica y la académica, que, además de mezclar temas paganos con otros bíblicos, al presentarse de manera fuertemente troceada resulta en ocasiones difícil de reconocer.

De nuevo es posible hacer de la necesidad virtud, dado que les permite descubrir tanto la proyección de la estética clásica hasta la actualidad como los mecanismos que se ponen en práctica para la correcta atribución de los temas y artistas.

En fin, los mismos muralistas alternan piezas de procedencias y épocas dispares, con la condición de que sean de carácter escultórico y, predominantemente, en mármol, para así contrastar los matices cromáticos de las piezas con los de la estética del grafiti espontáneo.

Pero lo cierto es que los inconvenientes descritos condicionaron las aportaciones de los alumnos, que, en muchos casos, no establecieron estas peculiaridades como objeto de su análisis; sí los motivos que se recogen a continuación. De hecho, los estudiantes plantean posiciones críticas acerca de la pertinencia o *decorum*, es decir, de la correspondencia entre la inspiración estatuaria elegida y la ubicación del mural.

Los resultados concretos fueron como sigue:

Sheila Lozano Gómez enfoca su estudio en un mural de Montreal, del año 2023, titulado *Three Graces/Tres Gracias*, del que considera tanto su papel urbanístico, al romper la monotonía del ángulo de una calle, como la opción cromática por un color “rosa apagado”, en palabras de la estudiante, algo que rompe también tanto la monotonía de la pieza antigua, presentada como tres rostros de una misma moneda, como la de la del entorno. Aunque las figuras mitológicas de las Gracias poseen un amplísimo repertorio, la

pieza fuente procede de la reelaboración que el escultor italiano Antonio Canova hace de la célebre pieza antigua custodiada en el Louvre.



Julia F. Luis Tejero analiza el único mural que los PichiAvo han pintado en Extremadura; la Venus del Mitreo, del año 2023, en Mérida. Se trata de una propuesta en la que se alternan, al menos, dos aspectos de interés: de un lado, la recomposición sui generis de la Venus aparecida en el yacimiento emeritense de la Casa del Mitreo, con la colocación de una cabeza clásica, si no la más conocida (la Venus de Milo, que habría inspirado de manera indirecta el mural de Montreal recién mencionado en el epígrafe precedente, dado su enorme parecido, aunque la inclinación del rostro es diferente), de la diosa; y de otro, en palabras de la estudiantes, una perspectiva formal, de acuerdo con la que: “... el colectivo viene trabajando el concepto de Diástasis (del griego, separar, dividir) de su última exposición en *Underdogs*, donde aparentemente pedazos de muro saltan de la calle a la galería. Esta conexión con el desmembramiento de la Venus Romana se cierra con los restos de pelo rizado que aparecen en sus hombros, que PichiAvo recupera añadiendo el busto de la Venus Griega que posa con el mismo peinado”. No obstante, la relación de Venus con Mérida va más allá de la pieza que el dúo de artistas valenciano completa, sino que ha dado pie a otro mural, del artista extremeño

Sojo, titulado *Origen (Venus)* (2018), que permite relacionar el linaje de Augusto, descendiente de Venus, con la fundación de la antigua colonia.

### VENUS DE MÉRIDA



Paula Acedo Rebollo por su parte aprecia la evolución estética de la iconografía de Cupido desde sus referentes antiguos hacia la propuesta que en la actualidad representa de manera más generalizada su imaginario como es la de Antonio Canova que lo presenta junto a Psique, según lo percibe en el mural *Love Desire*, pintado en Aalborg (Dinamarca) en el año 2016. Se trataría de dos estilos (antiguo y moderno y, también, escultura y grafiti) rotos por una elocuente banda azul acerca de la que la alumna expresa: “Lo primero que se observa nada más ver el mural es la gran línea azul que divide la composición marcando la conexión entre los dos estilos que se plantean.”. Desde la fuente antigua, el dúo valenciano parece inspirarse en una estatua romana de Cupido conservada en la Galería de los Uffizi, en Florencia, si bien con un carcaj, en lugar de con un arco, como variante moderna (de hecho, es como si el mural prescindiera del icono del arco o este viene ocupado, de

frente, por la banda azul, que apunta directamente al espectador, tratándose, en realidad, de un resalte de la fachada por el que descende un desagüe).



Noelia Trinidad Ramos aborda el mural, de menor tamaño que los habituales en PichiAvo y ejecutado sobre plancha de metal en un espacio expositivo al aire libre, elaborado en Melbourne en el año 2020 titulado *Amazona*, del que destaca su carácter militante de índole feminista en un marco donde se plasman otras figuras clásicas como Medusa o Friné. Así, la *Amazona herida* de Fidias, de la que circulan varias copias romanas, representa a una mujer que parece emerger del grafiti. Para la estudiante, el fuerte cromatismo, al margen del hecho de que en muchas ocasiones estas figuras estaban pintadas con policromía, moderniza la figura de la escultura

antigua: “El cromatismo del mural es vibrante y contemporáneo, creando un fuerte contraste con la monocromía característica de las esculturas clásicas”.

## “Hippolyta o La Amazona”

El título de la obra a comentar es “Hippolyta o La amazona” y forma parte del proyecto encargado por el Museo Helénico de Melbourne en Australia en el año 2020 llamado *Renegades*, por el dúo español PichiAvo. Siendo este proyecto un encargo en el que en una serie de murales al aire libre de pequeño tamaño se mostrarán diferentes personajes femeninos de la antigua Grecia y Roma que fueron retratadas en la literatura y la mitología negativamente y acusadas de causar la caída de los hombres, reflejando la sociedad patriarcal griega.

El proyecto rinde homenaje a las figuras de tres mujeres que fueron las que rompieron con ciertos estándares y estereotipos típicos de las mujeres que marcaron la historia. Siendo estas tres representaciones las de Medusa, Friné y la que trataremos en este comentario la cual es Hipólita.



Irene Sánchez Macías analiza el mural *Himno órfico a Baco*, pintado en Valencia en el año 2022 en una de las paredes de un hotel que lleva el elocuente nombre de Mythic. Pero la estudiante no se pregunta el porqué de la idea de himno en el título, asociada a un ritual; ello probablemente se deba a que la imagen del dios, procedente de la escultura de Lorenzo Nencini, del año 1830, se inspira en dos esculturas clásicas, que es lo que compete a su análisis: y es que, frente al uso de la copa de licor que se generaliza con una conocida obra de Miguel Ángel, el gesto del racimo levantado procede de piezas antiguas, como *Hermes con Dionisos niño* (Archeological Museum of Olympia) y *Sileno* (Museos Vaticanos), en ambos casos copias romanas que inciden más en la iconografía del vino como interés central del protagonista desde niño a anciano que en otros aspectos trascendentes; si bien, de manera certera, para la alumna los artistas del dúo Pichiavo: “se han centrado en los detalles de la representación de los cabellos, rizados y ondeantes, que

trasmiten movimiento. Es muy notorio el juego de luces y sombras, que dan volumetría y realismo a la figura”.

## MURAL DE BACO DE PICHIAVO



Ingrid Murciano Cabra considera el mural *Aphrodite of Walls*, pintado en Londres en el año 2013 e inspirado en la conocida como *Venus de Lely*, que se conserva en el British Museum de Londres, tratándose de una copia romana de un original de Praxíteles, que desde siempre ha llamado la atención por su postura agachada, mientras se asea, y de la que existen otras copias con un carácter más fragmentario. Para la alumna, el dúo PichiAvo “aplica un ángulo bajo que da sensación de volumen en las curvas del cuerpo de Afrodita al agacharse, también proyecta sombras y realiza contornos para simular los pliegues de la piel. Otra de las características importantes es el color, mientras que la escultura usa un color blanco neutro, asociado con la pureza y la sensualidad idealizada, PichiAvo utiliza el naranja, vibrante, que puede aportar también un fuerte simbolismo de sensualidad”. Otro aspecto llamativo que pone de manifiesto el enfoque de los artistas valencianos es la

mirada hacia atrás, y hacia debajo de manera más pronunciada, con un carácter órfico que se añade al del acto de lavarse.



Elena Manzanedo Lavado aborda el mural *Poseidón*, pintado en Linz (Austria) en el año 2021, como figura mitológica que ha sido abordada en otras ocasiones por el dúo de artistas valencianos. La estudiante pone de manifiesto dos aspectos cromáticos; de un lado, la importancia de la mancha azul, procedente de la atribución marina de la divinidad, y, de otro, lo fuertemente contrastada que aparece la pintura: “Se aprecia gran realismo de la figura, sobre todo por el uso de luces y sombras”.

#### EL LEGADO Y LA PERVIVENCIA DE LA ESCULTURA ROMANA EN EL PATRIMONIO ACTUAL



David Roncero Díaz examina el mural dedicado a la figura de Julio César pintado en Kawa’ako en Hawái en el año 2017, en el marco del Festival Pow!Wow; se trata de una obra inspirada en un busto que, aun siendo obra

de Nicolas Coustou, de fines del siglo XVII, se inspira en la iconografía estatuaria de una pieza antigua actualmente conservada en el Palazzo Senatorio de Roma, a la que el escultor francés añade, entre otros elementos, la corona de laurel, de acuerdo con el texto del alumno, quien, además, destaca la isometría de dicha escultura que confiere profundidad a su interpretación: “La escultura exenta utiliza como punto de vista la perspectiva isométrica, que permite transmitir una visión amplia y una apreciación más profunda de la escultura en su conjunto”. Por otra parte, la figura refleja un carácter torturado en el fondo cromático de tonos de fuego de los grafitis (a lo que se añade las pupilas vacías), aunque de mayor interés es el hecho de que la cabeza parece emerger tanto desde el fondo como desde abajo.

En este mural es posible ver cómo la figura de César ha sido transformada en un símbolo cultural y político a través del arte urbano contemporáneo.



Claudia Morgado Nogales presenta un extenso trabajo, realmente detallado, sobre el mural *Atenea*, pintado en el año 2019 sobre una pared de una residencia de estudiantes en Esplugues de Llobregat (Barcelona). Se trata de un mural sobre la figura de un busto de la diosa Atenea, cuya diadema, sin embargo, comparte con la diosa Afrodita/Venus. Así, la estudiante considera que, de manera directa o indirecta (además de la confusión iconográfica que pudiera darse a pesar del título), a partir de la fuente antigua pudiera tratarse tanto de una Atenea/Minerva, como de una Afrodita/Venus, sobre todo en virtud del parecido del rostro con el de la conocida *Venus de Capua* custodiada en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli, que pudiera haber influido en tratamientos neoclásicos y contemporáneos. Finalmente, para la estudiante, en la obra, además de representarse la idea de empoderamiento femenino, destaca su peculiar cromatismo: “Los colores dorados podrían estar relacionados con la

divinidad y la perfección. En el caso de Afrodita, el dorado resalta su estatus celestial y su belleza inmortal. Este color también evocaría la luz del sol, asociándose con la creación, la fertilidad y el amor, atributos asociados a la diosa. El rosa podría reflejar la delicadeza y la suavidad de Afrodita, sugiriendo la ternura de la diosa del amor, mientras que el rojo podría aludir a la pasión y al deseo, otra parte de su identidad como diosa del amor físico y espiritual”.

### 5.3.- Punto de vista elegido para abordar la representación bidimensional de la escultura exenta

**El punto de vista frontal o ligeramente lateral** sería probablemente el más común y eficaz para representar la Afrodita de Capua en un formato bidimensional, ya que captura la simetría y gracia de la escultura mientras resalta sus detalles más significativos, como la curvatura del cuerpo y la pose naturalista. Sin embargo, una vista lateral o en perspectiva también puede ofrecer una interpretación más detallada de la tridimensionalidad de la figura.

#### **Vista lateral (perfil):**

Desde el perfil, se puede apreciar mejor la forma natural del cuerpo de Afrodita, su figura elegante y la fluidez de su postura. La escultura presenta una sutil curva en la cadera, lo que puede ser enfatizado en una representación lateral. La pierna que está ligeramente levantada y la ligera inclinación de su torso permiten una visualización clara de cómo la figura se distribuye tridimensionalmente. Esta vista también ayuda a comprender el contrapposto (el efecto de balance entre los lados del cuerpo, típico de las esculturas clásicas griegas), una característica clave de la escultura.



Carlota Gámez Guerrero atiende el mural *Laocoön*, del año 2022, creado para el festival Blink de Cincinnati, en Estados Unidos, si bien, según la estudiante, la ubicación es indiferente. La pieza que sirve de fuente, el célebre conjunto de *Laocoonte y sus hijos*, custodiado en los Museos Vaticanos, aparece descompuesta y resalta dos de sus figuras en primer plano: “La obra está representada en primer plano, dejándonos cerca de nosotros las caras de dolor de los protagonistas para así poder apreciar esos maravillosos detalles realistas”. Se trata del propio Laocoonte, y, sobre todo, uno de los hijos, pues el foco de interés radica en cómo se eleva la figura de

tal hijo a la misma altura de la paterna, como forma de “realidad aumentada”, con un efecto realmente imprevisto de la escultura antigua.

Actividad sobre el legado y la pervivencia de la escultura romana en el patrimonio actual.



La obra se titula: “Laocoön at Blink Cincinnati” y se encuentra en Cincinnati, Ohio en Estados Unidos. Fue creada en 2022.

Andrea Guillén López aborda un lienzo (no exactamente un mural) de la serie del año 2017 *Gods and Humans*, cuyo título es de por sí significativo, además del hecho de que la interferencia estética entre pinturas, objetos “ArtCrafts” y murales provoca que sean perfectamente intercambiables en la obra de PichiAvo. Sin embargo, el motivo central de la obra no es adscribible a una escultura clásica grecolatina, sino que procede de una de las piezas de la composición conocida como *Quatre Captifs*, conjunto escultórico conservado en el Museo del Louvre, fechado en los años finales del siglo XVII y atribuido al artista procedente de los Países Bajos Martin Van Den Bogaert, que, una vez nacionalizado francés firmará como Martin Desjardins. No obstante, la estudiante acierta al encontrar, a partir del gesto del rostro, inspiración de la escultura en el tema del fauno ebrio: “Lo que sí vemos es la gran influencia clásica y un gran parecido con una escultura del busto de un sátiro borracho”, como, por ejemplo, la cabeza de la pieza procedente del yacimiento de Herculano conservada en el Museo Archeologico Nazionale di

Napoli, algo que se ve reforzado en el tono oscuro de la piedra de la escultura dieciochesca y en el tono de bronce de la pieza antigua.

En este caso vamos a hablar de una de sus series más conocidas, su obra de "Dioses y Humanos" o "Gods and Humans".



Ana Cristina Botero Restrepo reflexiona acerca de un mural del año 2017 que el dúo PichiAvo pintó en Londres en el ámbito de una exposición de su obra en la Unit Gallery. De la propuesta destaca la lectura que se lleva a cabo del célebre Apolo de Belvedere a partir de un tratamiento que prima su carácter fragmentario, la posición recostada y la policromía de los reflejos de la escultura. Así, expone: "Uno de los puntos más destacables del mural es el ángulo forzado al que se encuentra sometido Apolo. La mayoría de las representaciones de la escultura se muestran en un contrapicado donde el dios nos mira por encima del hombro, pero ahora es la escultura la que tiene que contorsionarse y caer a nuestra altura, metafóricamente hablando. El Apolo de Belvedere carece de policromía alguna, por lo que destaca poderosamente sobre el fondo abstracto que está compuesto por onomatopeyas, manchas, firmas indescifrables y otras formas. La blancura de su piel y atuendo nos deja entrever que su forma no es del todo sagrada y el street art también ha salpicado su forma hasta hacernos creer que son tatuajes adheridos a su piel o reflejos de una fuente de luz que no podemos

intuir”. Finalmente, propugna la combinación de arte culto y arte urbano como idea central del trabajo de los artistas valencianos.

.Actividad sobre el legado y la pervivencia de la escultura romana en el patrimonio actual: Untitled (2017) del colectivo Pichiavo



Alba Luz Tovar de la Hoz aborda el mural titulado *Artemis et Natura* (Montreal, Canadá, 2019, en el marco de un festival de Street Art), del que, a pesar de que no identifica correctamente el mito que subyace ni la escultura que sirve de fuente (algo realmente complejo), sí descubre el trasfondo formal del dúo PichiAvo: “El mural presenta un gran carácter vitalista al integrar elementos de graffiti como fondo, donde una explosión de colores cálidos y trazos vibrantes contrasta con las tonalidades frías (morados y azules) utilizadas para las figuras clásicas. Este contraste no solo resalta la atemporalidad de las esculturas, sino que también simboliza el diálogo entre lo clásico y lo moderno. La elección cromática y la atención al volumen logran una representación tridimensional que sobresale en una superficie plana, creando una sensación de profundidad y movimiento.”. El referente que emplea la estudiante es la clásica escultura conocida como Diana de Versalles, célebre copia romana del siglo I de un original griego en bronce desaparecido de atribución imprecisa, aunque probablemente de alguno de los escultores clásicos más importantes. La clave radica en la diadema de la diosa, que coincide con la de Versalles, y no con la luna propia de propuestas posteriores. De hecho, las dos figuras del mural, Ártemis y una ninfa, proceden de un conjunto escultórico en el que la diosa cuenta con la luna sobre su frente. Por lo demás, la ninfa pertenece al cortejo de Diana, precisamente en la iconografía clásica de su baño, donde el gesto airado se corresponde con su descubrimiento por parte del cazador Acteón, que será castigado por ver desnudas a la diosa y a su cortejo de ninfas. Se trata del monumental grupo escultórico de dos escenas (la del baño de Diana y la de

la muerte de Acteón) con una decena de figuras en lo que se refiere a la parte de la diosa ubicado en una de las fuentes del Palacio Real o Reggia de Caserta, en Italia, obra de finales del siglo XVIII a cargo de Paolo Persico, Tommaso y Pietro Solari y Angelo Brunelli. Pues bien, los PichiAvo eligen dos de las figuras a las que aproximan para formar una especie de uve. En fin, la idea de naturaleza es intrínseca a la diosa y a la propuesta de los jardines de Caserta.

## “ARTEMIS ET NATURA”



La obra a comentar se trata del "Artemis et Natura" creada en 2019 por el dúo español Pichi&Avo durante el Festival "Mural Fest" en Montreal, Canadá. Se trata por tanto de un mural, ubicado en la fachada de un edificio urbano que combina elementos característicos del arte clásico con la energía vibrante del graffiti contemporáneo en una manifestación única que refleja el estilo de sus creadores.





## CARTAPACIO GRAFITI (2024-2025)

### Aportaciones de los alumnos: Pósteres

Como actividad docente complementaria de la asignatura “Historia del Urbanismo”, de los Grados en Geografía e Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, se propuso a los estudiantes una reflexión sobre el papel del Street Art como intervención en el espacio ciudadano. En efecto, estudios recientes están poniendo de manifiesto dos extremos entre varias opciones posibles: el mural como motor de recuperación de zonas degradadas (antiguos barrios obreros, construcciones de baja calidad levantadas en momentos de expansión demográfica, comunidades adyacentes a zonas industriales, etcétera) o, en el lado opuesto, como forma de gentrificación al proponerse la liberación de espacios habitacionales como zonas de explotación turística sea residencial o expositiva (como museos al aire libre, que condicionan la vida ciudadana al variar las formas de desplazamiento, consumo y contacto entre los vecinos primigenios, según se establece en un conocido mural de Banksy que lleva el elocuente título de *Gentrification*, pintado en Nueva York en el año 2018).



La rúbrica central se basaba en que los análisis versaran sobre enclaves de proximidad (localidades de procedencia de los alumnos, de residencia actual, con

facilidad de transporte, etcétera), de forma que el marco geográfico venía dado por la región extremeña.

Se consideraron los espacios que aportaba la calle Hernando de Soto y el Barrio de Las 300, ambos en Cáceres, el barrio de San Lázaro de Mérida, localidades de tradición en Street Art como Casar de Cáceres, Romangordo o Zalamea de la Serena, o grupos étnicos concretos en poblaciones como Don Benito y, en lo que concierne a la ciudad de Badajoz, el centro urbano como reivindicación de lo tradicional y la riada de 1997 como memorial que afectó a las formas de convivencia en la ciudad.

Los alumnos expusieron los siguientes resultados:

1) Pauline Sophie Andrae analizó la trascendencia del proyecto MUMCO (Museo del Muralismo Contemporáneo) promovido desde el Ayuntamiento de Mérida en el año 2023 del que, además de efectuar una exposición descriptiva, glosa la diversidad de propuestas sean éstas temáticas, en virtud de la procedencia de los artistas, o de los estilos de los murales, y hace hincapié en la proyección que se busca desde lo local hacia claves más amplias o, por así decir, comprensibles para personas que no sean de origen extremeño, por ejemplo.

2) Jorge Tienza Becerra centró su mirada en el barrio de San Lázaro, de Mérida, a propósito de un mural colorista (que sintetiza la mescolanza del barrio al tiempo que añade cromatismo a su condición de zona socialmente degradada), del que destaca influencias estéticas fauvistas y de artistas femeninas como Frida Kahlo. El mural tiene el elocuente título de Alma de barrio y fue pintado en 2023 por el diseñador Maikel Pérez Barjola a instancias de un colectivo social y del Ayuntamiento de Mérida.

3) Sandra Arjona Casado también reconoció cómo programas sociales concretos, como el de Desarrollo del Pueblo Gitano, también a instancias de un ayuntamiento (en este caso, el Ayuntamiento de Don Benito) se complementa con la propuesta de murales como Bronce y Sueño (2022), de Sojo (Jonatan Carranza Sojo), en el que no faltan reminiscencias literarias lorquianas.

4) Saúl Montero Baños consideró la importancia tradicional de las zonas de juego infantiles como punto de encuentro ciudadano, según descubre en uno de los murales-trampantojo pintados en 2016 en Romangordo a instancias de la Diputación Provincial de Cáceres. La ubicación del mural cerca de la plaza plantea una doble interacción: la del espacio urbano como zona lúdica en sí mismo y la de recreación de una situación imaginaria, de juegos tradicionales, actualmente poco practicados más que nada por falta de niños.

5) Juan Carlos Romero Moreno se fija en uno de los murales de Casar de Cáceres, otra población rica en Street Art, situado en la pared exterior de la piscina municipal, donde se pone el foco de atención en reivindicaciones feministas y lo hace con la creación de una barrera de brazos de mujeres enlazadas, pintadas de espaldas, siguiendo el modelo iconográfico de las Tres Gracias, pero con más figuras. La barrera de brazos sirve tanto para atemperar paredes que, por definición, separan espacios, como para reivindicar zonas públicas donde expresarse. El mural es obra de una mujer, de Penélope Moreno, y fue pintado en 2019 con el título de La unión de las mujeres. Desde una perspectiva más estética Juan Carlos Romero se fija en los peinados como una especie de recorrido por la Historia del Arte a partir de las cabelleras femeninas.

6) Francisco Javier Navarro Folgado encuentra en una visión de conjunto de los murales de Zalamea de la Serena (localidad que, junto con Medina de las Torres, Don Benito, La Roca de la Sierra, Mérida o la ciudad de Badajoz, presenta mayor número obras murales contemporáneas) dos temas motrices: el mundo agrario y el papel de la mujer. De ahí que se faciliten paredes de espacios públicos no tanto para reivindicar cuanto para rendir homenaje a una forma de vida y a una participación indisociables del mismo espacio, que encuentra en ellos una especie de reflejo especular.

7) Iván Serván Vázquez analiza la idea de punto de encuentro que aporta un simbólico mural en la plaza José Martí de Badajoz, obra de Chino Graff, firma o “escritor” de Alejandro Pajuelo, probablemente uno de los artistas murales más importantes de la ciudad, que pintó en Cerro de Reyes a instancias de una asociación del barrio en el año 2022 con motivo del vigesimoquinto aniversario de la catastrófica riada del año 1997 en la ciudad y como homenaje a las víctimas. Y es que, de alguna manera, la potencia estética del mural hace que las gentes se reúnan en el enclave, como imprevisto foco de encuentro urbano provocado por una obra de arte en una pequeña zona ajardinada ante una rotonda que, además, se encuentra equidistante entre los arroyos Calamón y Rivillas en cuya confluencia se produjo la catástrofe.

8) Carlos Ollero Murillo se fija en una céntrica calle cacereña, que, a pesar de su carácter reciente y su ubicación privilegiada (como travesía paralela a la tradicional calle de Camino Llano), y proyectada sobre un antiguo espacio de cocheras, devino estrecha y tortuosa debido a la especulación inmobiliaria de los años ochenta del pasado siglo XX, de forma que rápidamente se convirtió en zona degradada, sin apenas interés comercial ni de encuentro social. Ha sido más de un cuarto de siglo después cuando el arte mural ha iluminado, de alguna manera, la calle Hernando de Soto, a instancias de un proyecto presentado ante el Ayuntamiento de

Cáceres gracias al trabajo de los muralistas Isabel Flores, que estableció una colorista geometría de continuidad entre soportales estancos, y Sojo (Jonatan Carranza Sojo), quien con su obra Alianzas (2023) relaciona uno de los ODS (Objetivos de Desarrollo Sostenible) de la Agenda 2030 de la ONU con los vecinos del barrio, implicándoles en un proyecto común como forma de vivir de una manera diferente la calle, además de inspirarse lejanamente en la verticalidad de los muralistas mexicanos clásicos.

9) Álvaro Torvisco Cordero encuentra en un mural de Miguel Tinoco del año 2022, ubicado en la zona popular del centro de la ciudad de Badajoz, en la calle San Gabriel en su casco antiguo más concretamente, una reivindicación de unas señas de identidad particulares, que proceden de una iconografía tradicional o costumbrista, como la que aportan pintores locales como Eugenio Hermoso o Adelardo Covarsí, con una mirada eminentemente idílica y ruralista que pudiera ser extrañante en el entorno salvo por la idea de calles como museo tradicional en abierto.

10) Paola Rosa Patrón sitúa su mirada en un mural de Jonatan Carranza Sojo del año 2019, que tituló Ilargi, que se encuentra en la Barriada de las 300 en Cáceres. La obra, de lánguida belleza, se ha convertido en metáfora y, de alguna manera, en símbolo del barrio; tal idea de metáfora se deposita en la metamorfosis, en la percepción de un entorno que ha evolucionado mucho desde sus orígenes y al que se quiere dotar de los colores frágiles de una mariposa, un barrio que hay que cuidar y en continuo momento de despertar. De hecho, el mural, a pesar de que el Street Art se caracteriza por una condición efímera, se conserva cuidado y en magníficas condiciones. En este contexto, los pies desnudos de la niña Ilargi o niña mariposa se inspiran, de acuerdo con el logrado análisis de Paola Rosa Patrón, en los pies de niños en cuadros de Murillo, es decir, también destaca porque permite su conexión con la Historia del Arte.

Se reproducen a continuación algunos de pósteres académicos más relevantes entre los presentados;

EL STREET ART REVIVE A TODO UN BARRIO PINTANDO

# 300 MURALES EN LAS 300

Paola Rosa Patrón  
Grado en Historia del Arte y Patrimonio Histórico-Artístico  
Universidad de Extremadura Filosofía y Letras



La barriada de las Trescientas en Cáceres se ha convertido en un punto de referencia cultural gracias al Street Art, que ha transformado sus calles en verdaderos museos al aire libre donde predominan murales que no solo embellecen el entorno, sino que han actuado como una herramienta de expresión, integración y diálogo social.

- Conocer el **impacto** del Street Art en la barriada de las Trescientas de Cáceres
- Establecer cómo se ha **transformado** el espacio urbano en un punto de interés
- **Analizar** las pinturas dándoles una nueva visión histórico-artística



## Metodología

El proyecto “300 murales en las 300” es una iniciativa que impulsa la protección medioambiental realizando talleres de muralismo junto con artistas invitados.

Visitar las redes sociales del proyecto y los perfiles de los artistas es clave



@300murales

## Descripción

Aunque son muchos los artistas que participan, todos los murales siguen un diálogo común: conectar con el entorno a través de temas universales como la **sostenibilidad**, el **medio ambiente** o la **diversidad biológica**.



Nos encontramos murales de gran tamaño de estilos figurativos, escenas cotidianas, textos o formas geométricas. Todos mantienen un colorido llamativo que dinamizan el recorrido, empleando pintura en spray, pincelado para detalles o acrílicos con pinceles y rodillos.

## Análisis

**Ihargi**, Jonatan Carranza Sojo (@sojo.jc)  
Festival M300M 2ª Edición. Barriada de las 300.  
Cáceres, 2019.  
Spray sobre muro 6x5,5m



¿Qué elementos hacen el mensaje más potente?

- **Pies descalzos**: conexión con la naturaleza y humildad, referenciando a la vida sencilla del barrio. Célebres pintores de la Historia del Arte como Murillo, pintan a menudo a niños descalzos en obras como *Niños comiendo uvas y melón* (1645-1646).
- **Mariposa**: en la simbología religiosa cristiana significa la Resurrección de Cristo. Aquí, lo asociamos a la resurrección cultural del barrio gracias al Street Art.
- **Fondo**: el fondo liso simboliza la sencillez de las personas que viven allí. El detalle de la cenefa geométrica es un “guiño” a la obra de Isabel Flores.

## Conclusión

Con el Street Art que se ha llevado a cabo en las 300, no solo se han pintado paredes en blanco, sino que se ha transformado toda una barriada que demandaba atención, interés y admiración por las familias que viven allí, pues han demostrado ser las candidatas perfectas para acoger a artistas que, a través del arte, buscan contar historias que se acabarán entrelazando con las del barrio, las calles y toda su gente.



# EL EFECTO DEL STREET ART EN LA CALLE HERNANDO DE SOTO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CARLOS OLLERO MURILLO 4º HISTORIA DEL ARTE Y PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO, UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

## INTRODUCCIÓN

La investigación analiza el impacto del street art en la calle Hernando de Soto y su efecto transformador en el entorno urbano, destacando cómo influye en la población y redefine el uso y significado del espacio público.

## METODOLOGÍA

El proyecto combina investigación y trabajo de campo, visitando los lugares donde se encuentran los murales y consultando bibliografía relevante sobre el tema para ofrecer un análisis más completo y fundamentado.

## ANÁLISIS

**Jonatan Carranza Sojo: Alianzas**, mural de 7x21m inspirado en el ODS 17, muestra a 6 personas colaborando en construir un futuro mejor, resaltando la unión y dando vida a la calle con su vibrante colorido.

**Isabel Flores: Sin título**, mural de 30x3m abstracto, transforma el espacio con color y formas geométricas, rompiendo límites y usando el arte como motor de cambio.

## DESCRIPCIÓN

El proyecto “Laboratorio de arte”, aprobado en 2015-2019, busca revitalizar una céntrica calle solitaria y poco atractiva mediante arte que conecta a vecinos y transeúntes, aportando frescura y diseño al entorno. Los murales fueron realizados por **Jonatan Carranza e Isabel Flores**. Ambas propuestas están llenas de color, vitalidad y conciencia social. Estos elementos encajan a la perfección con el objetivo principal del proyecto: revitalizar la calle.



## CONCLUSIONES

**Sobre el proyecto:** Apoyado por el IMJ y el Ayuntamiento, involucró a artistas y vecinos, fomentando el cambio colectivo. Sin embargo, no tuvo mucha difusión, y la calle aún sufre cierto abandono pese a los esfuerzos.

**Sobre los murales:** Alianzas destaca por su mensaje social y su calidad artística, revitalizando la zona y a sus habitantes. Isabel Flores aporta una obra disruptiva, con formas y colores que transforman la percepción del espacio urbano.

**Interpretación:** Ambos murales dialogan con el entorno: Alianzas inspira unión y cambio colectivo, mientras el de Isabel Flores altera la percepción, invitando a repensar la relación con el espacio público.

## BIBLIOGRAFÍA

Extremadura, E. P. (2019, 24 mayo). Un ‘Laboratorio del arte’ en la calle Hernando de Soto. El Periódico Extremadura. <https://www.elperiodicoextremadura.com/caceres-local/2019/05/24/laboratorio-arte-calle-heraldo-soto-44022882.html>

Alianzas - JONATAN CARRANZA SOJO. (s. f.). JONATAN CARRANZA SOJO. <https://sojo.com.es/project/allianzas/>

Isabelflores. (2023, 1 junio). Habitar. Isabel Flores. <https://isabelflores.com.es/habitar/>



# CASAR DE CÁCERES: LA INTEGRACIÓN DEL FEMINISMO EN EL TRAZADO URBANO A TRAVÉS DEL ARTE MURAL.

Juan Carlos Romero Moreno.

Grado en Historia del Arte y Patrimonio Histórico-Artístico, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Extremadura.



## INTRODUCCIÓN

El presente póster pretende analizar la integración urbana del feminismo en el municipio de Casar de Cáceres a través del arte mural, adoptado como medio para modernizar y revitalizar sus espacios públicos.

## OBJETIVOS

- Analizar el impacto del Street Art en Casar de Cáceres.
- Estudiar la revitalización de un espacio público convertido en el símbolo feminista del municipio.
- Descripción formal e iconográfica del mural.

## METODOLOGÍA

*Estudio in situ* del mural para establecer distintas conclusiones e interpretaciones sobre su significado y la elección del lugar en que se halla.

## DESCRIPCIÓN

*La unión entre mujeres*, ejecutado en 2019 por Penélope Moreno, forma parte del proyecto “Mantener lo conseguido, afrontar los desafíos” de la Diputación de Cáceres para promover la igualdad de género a través del arte urbano. Se ubica en el Rincón de la Igualdad, inaugurado en 2018 como propuesta del IESO Via de la Plata. El mural ilustra a seis mujeres anónimas y desnudas, abrazadas mirando hacia el cielo, rodeadas por tallos verdes y una flor en las manos de una de ellas. El uso de colores pastel como verde, lila o rosa, junto con un fondo degradado azul oscuro, sugiere un ambiente tranquilo y nocturno. La luz uniforme y la perspectiva frontal de las figuras refuerzan el mensaje de unidad entre las mujeres. La técnica empleada es la pintura mural con trazos lineales con un enfoque más estilizado que realista, recordando así a Botticelli, aunque destaca el detallismo de las estrellas.

## ANÁLISIS

El mural refleja el estilo de Venus, diosa de la belleza, amor y fertilidad, simbolizando la fuerza femenina. El abrazo evoca a las Tres Gracias como unión y lucha por igualdad. La vegetación conecta con Ceres, diosa de la agricultura, cuyos brotes representan el florecimiento del feminismo, reflejado en la flor sostenida por una mujer. Los peinados expresan otro significado: el moño alude a las mujeres romanas, las trenzas a Rapunzel y el cabello suelto al sacrificio de Lady Godiva, reinterpretado como el esfuerzo femenino por igualdad. Por tanto, la transición de recogidos a cabello suelto simboliza la liberación feminista.

## CONCLUSIONES

- Nueva forma de lanzar mensajes sociales mediante el Street Art.
- Incorporación de la mitología clásica y la iconografía de los siglos XV-XIX a una causa del siglo XXI.
- Revitalización del espacio urbano gracias a *La unión entre mujeres*.
- Mural como símbolo de la lucha feminista en el municipio.

## BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA:

BORNAY, Erika, *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.  
<https://www.hoy.es/prov-caceres/cinco-mujeres-pintaran-20190305172523-nt.html>  
<https://www.elperiodicoextremadura.com/ocio/tv/2018/03/20/rincon-igualdad-44180628.html>

# BRONCE Y SUEÑO



Sandra Arjona Casado  
Street Art en Extremadura  
Historia del Urbanismo  
Historia del Arte y Patrimonio Histórico Artístico UEX

La obra retrata a dos hermanos abrazados en un gesto de ternura y unión, reflejando los lazos familiares y los sueños compartidos.

Una celebración de la familia, la juventud y la cultura gitana.

El mural se realizó en el marco del Programa de desarrollo del pueblo gitano del Ayuntamiento de Don Benito.

## Jonatan SOJO

Sus inicios en el graffiti en 1993 influyeron profundamente en su concepción del arte como herramienta de transformación social y embellecimiento del espacio público.



Su estilo se caracteriza por un realismo figurativo, en el que ahonda en códigos cotidianos e íntimos, buscando conectar emocionalmente con el espectador

## "Bronce y Sueño"

Metáfora del equilibrio entre el esfuerzo físico (bronce) y la esperanza intangible (sueño)

Elementos inseparables en la vida de las comunidades trabajadoras.

Los hermanos abrazados: Símbolo de unidad familiar y la inocencia de la juventud.

Representan la conexión emocional y la fortaleza de los lazos afectivos.

No solo embellece el espacio urbano de Don Benito, sino que también funciona como un símbolo de respeto y celebración de la cultura gitana.

Con un lenguaje visual lleno de color, realismo y simbolismo poético.

*Huye luna, luna, luna  
Si vinieran los gitanos  
Harían con tu corazón  
Collares y anillos blancos*

*Niño, déjame que baile  
Cuando vengan los gitanos  
Te encontrarán sobre el yunque  
Con los ojillos cerrados*

El mural conecta con la obra de **Federico García Lorca**.

Con su poema "Romance de la luna, luna" del Romancero Gitano.



*Huye luna, luna  
Luna, que ya siento sus caballos  
Niño, déjame  
No pises mi blancor almidonado*



# EL STREET ART COMO SÍMBOLO DE IDENTIDAD EN EL BARRIO DE SAN LÁZARO, MÉRIDA

Jorge Tienza Becerra  
Historia del Arte y Patrimonio  
Histórico-Artístico  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Extremadura



## INTRODUCCIÓN.

El barrio de San Lázaro en Mérida y su riqueza cultural, donde los murales se convierten en un símbolo de identidad local, expresión artística y medio para fortalecer el sentido de comunidad.

El objetivo es investigar los murales del Barrio de San Lázaro y su simbolismo, entendiendo el Street Art como una forma de expresión y herramienta de transformación urbana.

## DESCRIPCIÓN

El mural, dirigido al barrio de San Lázaro y al Centro Social, promovido por el Ayto. a través del proyecto MUMCO, muestra a una mujer con una melena vegetal.

Los colores vibrantes y la luz del rostro aportan dinamismo, así como la perspectiva lateral facilita la visualización completa de la obra. La técnica utilizada es el grafiti.

## CONCLUSIÓN

El mural del barrio de San Lázaro no solo embellece el espacio, sino que integra el barrio con el resto de la población, a la vez que se emplea como un homenaje al mismo barrio: fortalecido al involucrar activamente a la comunidad en su creación.

## METODOLOGÍA

Revisar noticias, analizar el mural, documentar su simbolismo y estilo, así como investigar su impacto, teniendo en cuenta el contexto social del barrio San Lázaro.

## ANÁLISIS

El colorido de las obras evoca al fauvismo, con su exaltación del color y planos sencillos. En este sentido, la incorporación de elementos como la mariposa Monarca (con relación a la iconografía de Frida Khalo), la golondrina, las hojas sueltas y las flores responde a una simbología vinculada a la tradición pictórica.



*Alma de Barrio*, mural realizado por Mikel Pérez Barjola. Ubicad en el centro Social del barrio de San Lázaro, Mérida.

<https://merida.es/la-fachada-centro-social-de-san-lazaro-acoge-un-gran-mural-que-homenajea-a-la-barriada/>





## CARTAPACIO GRAFITI

Carteles de actividades

# El Muralista en su Taller: De la Calle al Aula

### I Encuentro con los Muralistas Extremeños

Organiza:  
Grupo de Innovación Docente  
GRAFITI (UEx)

Intervienen:  
Isabel Flores  
Jonatan Carranza Sojo

Facultad de Filosofía y Letras  
Aula 4

15 de marzo de 2024  
11.00-12.30 h.





## CARTAPACIO GRAFITI

Carteles de actividades

**Los Alumnos toman la palabra...**

*Aportaciones de los alumnos al estudio del Patrimonio Artístico Extremeño: los murales contemporáneos de Street Art.*

**Intervienen: Carlos Dorado Calamonte,  
Raquel Morcillo Merchán,  
Ernesto Gómez Purificación y  
Emma Rucha Hernández.**

**Moderadora: Angélica García Manoso**

**Facultad de Filosofía y Letras – Salón de Actos  
28 de febrero de 2024 – 19.50 h.**

**XV  
JORNADAS  
DE  
HISTORIA  
DEL ARTE**

**UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA**

**EX**



## CARTAPACIO GRAFITI

Carteles de actividades

**Rutas de los murales:  
Arte, Patrimonio y Turismo  
en Extremadura**

**Angélica García-Manso**

Facultad de Filosofía y Letras - Salón de Actos  
28 de febrero de 2024 - 19.00 h.

XV  
JORNADAS  
DE  
HISTORIA  
DEL ARTE

GRAFITI (G) Grupo  
Artístico y Folclórico de  
Investigaciones en  
(Españoles Ilustrados)

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA



## CARTAPACIO GRAFITI

Carteles de actividades

**UNEX** **27** **SEP** **2024**  
LA NOCHE EUROPEA  
DE LOS INVESTIGADORES  
E INVESTIGADORAS  
European Researchers' Night

GRAFITI (GRUpo  
Artístico y Filológico de  
Investigación en  
Tapiales Ilustrados)

**Taller de iconografía mural**  
**APRENDE A LEER LOS DIBUJOS DE LAS PAREDES**  
**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angelika García Manso**



## CARTAPACIO GRAFITI

Carteles de actividades

**UNEX** 27 SEP 2024  
LA NOCHE EUROPEA DE LOS INVESTIGADORES E INVESTIGADORAS  
European Researchers' Night

**Investigar también es compartir:  
HACIA UN PATRIMONIO COMÚN  
ENTRE ÉVORA Y EXTREMADURA  
A TRAVÉS DEL STREET ART**  
Prof.ª Dr.ª Angelika García Manso

GRAFITI (Grupo Artístico y Filológico de Investigación en Tapiales Ilustrados)

Co-funded by the European Union

**EU GREEN**  
EUROPEAN ALLIANCE





## ESTUDIOS

### (monográfico *Street Art: PichiAvo*)

#### **El efímero puzzle troyano de PichiAvo (Obra monumental sobre *containers* en Werchter, Bélgica, 2014)**

#### **The ephemeral Trojan Puzzle by PichiAvo (Monumental work on containers in Werchter, Belgium, 2014)**

**Angélica García Manso**

**Universidad de Extremadura**

[angmanso@unex.es](mailto:angmanso@unex.es)

<https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

#### **Resumen:**

El dúo de muralistas PichiAvo intervino, en calidad de grupo de artistas invitados, en el North West Walls del Rock Werchter Festival (Bélgica) en el año 2014. En la línea habitual de su estética, en la que se combina la reproducción de fragmentos de esculturas clásicas con un cromatismo de mármol o grisalla y el colorido estridente de los “tags” o etiquetas de grafitis o pintadas callejeras, proponen una lectura peculiar de la Guerra de Troya, aunque sin mencionarla expresamente. La revisión de un tema mitológico antiguo desde perspectivas contemporáneas se presenta, en consonancia con la percepción actual de la creación consagrada por la Historia del Arte, como hibridación cultural entre los conocimientos académicos y su descontextualización.

#### **Abstract:**

The muralist duo PichiAvo intervened as invited artists on the North West Walls of the Rock Werchter Festival (Belgium) in 2014. In the usual line of their aesthetic, which combines the reproduction of fragments of classical sculptures with the chromaticism of marble or grisaille and the garish colouring of graffiti tags or street graffiti, they propose a peculiar reading of the Trojan War, although without explicitly mentioning it. The reworking of an ancient mythological theme from a contemporary perspective is presented as a cultural hybridisation between academic knowledge and its decontextualisation, in line with the current perception of creation as consecrated by art history.

**Palabras clave:** Street Art, PichiAvo, Grisalla, Mitología clásica, Guerra de Troya.

**Keywords:** Street Art, PichiAvo, Grisaille, Classical Mythology, Trojan War.

## 1. Introducción: El mural de PichiAvo en el North West Walls (2014) en su contexto

El North West Walls se presenta como una instalación permanente de contenedores de transporte intermodales dispuestos como piezas del juguete de un puzle de bloques de colores en dos composiciones, una de los cuales aparece compuesta por siete volúmenes<sup>1</sup>. Sobre dichos contenedores se interviene anualmente en el marco del festival de arte y música del Rock Werchter, en un enclave a medio camino entre Bruselas y Amberes, con una propuesta mural a cargo de artistas de diferentes procedencias y estilos, para una obra doblemente efímera: efímera por su condición de obra en exterior, sometida a inclemencias meteorológicas y a la posible adulteración provocada por quienes se acerquen a esta; y efímera también por su obligada renovación en el marco del festival del año siguiente de la mano de otros artistas. La composición en sí misma se erige como obra escultórica<sup>2</sup>.



---

<sup>1</sup> "Pichiavo", *North West Walls*, 2014, acceso en marzo 2025, <https://www.northwestwalls.be/history/2014/pichiavo> ; Pichiavo, "North West Walls Festival in Werchter (Belgium)", *PichiAvo*, 2024, acceso en marzo 2025, <https://www.pichiavo.com/northwest-walls-festival-in-werchter-belgium/> ;

<sup>2</sup> "Pichiavo", *Wikipedia*, last modified 7 feb 2025, <https://ca.wikipedia.org/wiki/PichiAvo> .

El encargo anual procede del comisario Arne Quinze, un escultor conceptual, cuya estética se caracteriza por el reciclado, el colorido y la importancia de la textura. Quinze es el responsable de la selección de los muralistas a los que se encomienda decorar en cada cita anual sendas pirámides de contenedores. Para la temporada del año 2014 entre los seleccionados estuvo el dúo PichiAvo (Juan Antonio Sánchez Santos, Valencia, 1977, y Álvaro Hernández Santaaulalia, Valencia, 1985), en una opción que parece lógica en función de unas premisas estéticas que, en cierta manera, resultan compartidas.

La trayectoria de PichiAvo en 2014 era ya amplia, pues como dúo había comenzado en 2007, tras sus estudios en Bellas Artes en la Universitat de Valencia, y había encontrado ya un estilo propio a caballo entre la grisalla, la reproducción de figuras de inspiración mitológica y los “tags” de los grafitis en sus diversas manifestaciones<sup>3</sup>.

En este contexto, PichiAvo percibe la pirámide-caballote como una pira en la que quemar pedazos del arte escultórico clásico: es decir, los contenedores se presentan como troncos de una hoguera a la vez que como volúmenes de una escultura con fecha de caducidad y sometida al fuego, y de manera semejante en su carácter perecedero a la propia creación mural<sup>4</sup>. El fondo cromático asociado a las llamas aparece en otras obras del dúo de artistas, pero con el fin de potenciar desde detrás el relieve de las formas escultóricas, no como un componente temático asociado a la destrucción, tal como sí se aprecia en su intervención del año 2014. Esta idea de destrucción posee otras connotaciones, por descontado, entre las que no es baladí la devastación asociada a los conflictos bélicos.

De esta manera, la envergadura del North West Walls hace que se replantee la intervención de los muralistas a partir de cada contenedor y no como un mero conglomerado de murales apilados, con el fin de buscar una trabazón diferente y establecer un hilo conector entre las pinturas de cada frente de contenedor y el conjunto, a la vez que se aprovecha la disposición piramidal y con diferentes alturas o niveles de la estructura.

Descifrar este hilo conductor coincide, además, con la fragmentación de las fuentes de inspiración, en ocasiones azarosas en apariencia y en otras fuertemente meditadas, más allá del diálogo entre el “tag” o etiqueta propia del Street Art y la escultura de inspiración grecolatina, de donde nace la estética de PichiAvo. Es decir, de alguna manera, PichiAvo surge de hacer de la necesidad virtud: si cualquier mural figurativo está expuesto a ser vandalizado por tags (en la propia naturaleza del

---

<sup>3</sup> PichiAvo (= Antonio Sánchez Santos & Álvaro Hernández Santaaulalia). *Evreka. PichiAvo* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2019). PichiAvo (= Antonio Sánchez Santos & Álvaro Hernández Santaaulalia). *Our Odyssey. A selective Catalogue of Works by Pichiavo* (Valencia: PichiAvo S.L, 2024). “Pichiavo”, *Wikipedia*, last modified 7 feb 2025, <https://ca.wikipedia.org/wiki/PichiAvo>

<sup>4</sup> Jaime San Juan Fernández, “Grafiti y arte urbano: Una propuesta patrimonial de futuro”. *Santander. Estudios de Patrimonio* 1 (2018): 181-210.

mural callejero está un trasfondo de destrozos o estragos más o menos reivindicativos, más o menos gratuitos), PichiAvo integra el *tag* en los motivos figurativos (escultóricos o de grisalla), de donde surge el carácter peculiar de una obra inspirada en buena medida en la tradición de la grisalla. ¿Se podrían superponer etiquetas posteriores en forma de pintadas extrañas al tema? La respuesta es afirmativa, pero cabría la duda de si sería aportación propia o ajena. La ironía subyacente radica en conferir un carácter preventivo a una obra expuesta a ser contaminada de inmediato.

Por consiguiente, la propuesta en Bélgica posee un carácter autorreferencial en varios niveles: conciencia de su condición perecedera, hibridación de “tags” (reales o hipotéticos) en una escultura dentro de una escultura, y, finalmente, el tema del fuego como destructor de la herencia cultural a la que se alude en las imágenes pintadas. Y más que de un fuego concreto, se trata del que surge de una especie de explosión que parece dinamitar unas piezas que, a pesar de su dureza material, han llegado al presente en muchas ocasiones despedazadas e incompletas.

Tal destrucción se suele asociar al conflicto bélico. Así, la guerra como tema del mural deviene evidente: guerreros heridos, gestos de dolor, miradas ausentes, etcétera, todo ello en un contexto antiguo, de procedencia clásica o grecolatina. Dicho contexto puede ser histórico, pero también cultural o literario, de forma que no resulta difícil dilucidar la referencia a la Guerra de Troya como eje del mural doblemente escultórico. Ahora bien, ¿cómo trasladan las imágenes inspiradas en la escultura clásica el tema troyano? O, en otras palabras, ¿cómo ha afrontado PichiAvo el reto de conferir coherencia a piezas en apariencia descontextualizadas?



## 2. La lectura vertical del mural

Según se ha señalado en el epígrafe previo, el soporte formado por el apilamiento de los contenedores posee una disposición piramidal, de forma que el mural puede ser legible de arriba hacia abajo. ¿Qué piezas componen dicha estructura vertical? La cúspide, con dos contenedores cuya altura resalta la envergadura tanto de la estructura como de la pintura, está ocupada por un rostro recortado, procedente del busto del tragediógrafo ateniense Eurípides que se conserva en los Museos Vaticanos, de acuerdo con un modelo conocido de este autor, que se repite con leves variantes en otras piezas. No obstante, es importante que no se trate de la cabeza que tradicionalmente se identifica con Homero, el poeta por antonomasia de la Guerra de Troya. Esta circunstancia se presenta como síntoma de lectura indirecta; es decir, si la *Ilíada* debiera ser la fuente principal del conflicto troyano, los muralistas postulan una aproximación desde sus márgenes. Y es que Eurípides escribió textos relacionados con el conflicto troyano, algunos de la entidad de *Las Troyanas* y otros que no se conservan.



En un segundo nivel, compuesto por tres contenedores, se muestran dos figuras en dos planos: una en primer plano, en coincidencia con el rostro de la cúspide; y otra de cuerpo entero, aunque tendido. Se trata respectivamente de la cabeza del grupo escultórico clásico conocido como “Pasquino” o “Paschino” a partir de una de sus versiones, cuyos personajes primordiales no se han identificado por completo, pues se considera que pueden ser Menelao portando el cadáver de Patroclo o Áyax llevando el cuerpo de Aquiles, en sucesos que tienen lugar durante la Guerra de Troya. Las copias romanas que se conservan de este grupo, que vuelcan al mármol un original griego en bronce del siglo III a.C., están fuertemente fragmentadas y han sido objeto de restituciones posteriores, entre las que resulta paradigmática la que se conserva en el Palazzo Pitti de Florencia, de la que procede la propuesta de PichiAvo. Y, en lo que concierne a la figura de cuerpo entero, la pieza responde a un Aquiles moribundo –según refleja la iconografía de la flecha clavada en su talón–, obra del siglo XIX de Filippo Albacini, a partir de un tema consagrado en la

Antigüedad como el Galo o Gálata herido, del que el escultor academicista realizó dos versiones, siendo esta la que se conserva en el palacio británico de Chatsworth House. Resulta llamativo a este respecto que el mismo Albacini replicara el busto de Eurípides del Hermitage que figura en la cima del mural de PichiAvo.



Finalmente, en la base de la pirámide los muralistas representan dos rostros levemente girados y ladeados: se trata de la cabeza del célebre Apolo de Belvedere, inclinada y con un rictus que recuerda el célebre Perseo de Cellini, que, al igual que el grupo Paschino, se encuentra en la Loggia dei Lanzi, en Florencia; y una cabeza de Venus Cnidia, de procedencia griega y custodiada en la actualidad en el Museo del Louvre en París, también con el rostro girado. Existe una correspondencia interna evidente en la estructura: dos rostros masculinos en la cúspide y a la izquierda de la parte intermedia y dos rostros girados en línea, de Aquiles herido que parece haber sido proyectado desde una de las figuras de la base. Al tiempo, desde arriba el autor preside tanto las consecuencias bélicas como a las dos divinidades.



Ahora bien, llama la atención que las dos divinidades olímpicas representadas se consideren partidarias del bando troyano en la guerra, de forma que Menelao/Áyax y Patroclo/Aquiles, además del Aquiles moribundo, proceden de los asediadores de origen aqueo, es decir, de los enemigos griegos. Es precisamente Apolo (sea de forma directa o por persona interpuesta, según las fuentes) quien dirige la flecha que hiera mortalmente al héroe al clavarse en su talón.

### 3. La lectura horizontal del relato

Los funerales de Aquiles se relatan en el libro XXIV de la *Odisea*; es decir, no en la *Ilíada*, a pesar de estar ésta centrada exclusivamente en la Guerra de Troya y no en las aventuras y desventuras del retorno de un único héroe. En la literatura conservada es precisamente Eurípides quien en más ocasiones se refiere al

protagonista<sup>5</sup>, a Aquiles, al margen de Homero: lo hace a lo largo de bastantes obras dramáticas en las que se contraponen perspectivas muy diferentes entre sí sobre el mismo hecho de la guerra, con protagonismo de los atacantes y de los asediados, de los vencedores y del bando perdedor, de las consecuencias tras el final de la guerra, en los *nostoí* o retornos, o en el infortunio de los rehenes en el bando de los vencidos.

En este contexto, el héroe Aquiles puede ser percibido tanto en calidad de víctima como de verdugo, de forma que la figura griega primordial de la Guerra de Troya muere antes de ser tomada la ciudad, en plena larga contienda (el conflicto duraría una decena de años en total). Y, además, arrastra tras de sí el sufrimiento, a veces involuntario, de los suyos, como otra consecuencia de la guerra. Las diferentes obras de Eurípides van presentando diversos puntos de vista de la maldición que sucede en cualquier guerra.

El mural de PichiAvo, al situar en la cúspide a Eurípides, no sólo provoca una inversión de referentes (el escritor está en el lugar de los dioses), sino que rinde homenaje a un hecho que, como el enfrentamiento bélico, causa sufrimiento y víctimas en los dos bandos, y, además, no es posible tener una percepción holística o completa de dicho sufrimiento, sino individual. De ahí la visión fragmentada como de cuerpos destrozados, el fondo de destrucción mediante el fuego, o —y en ello se encuentra alguno de los elementos más elaborados del mural— las miradas que se dirigen las distintas figuras entre sí.

Ciertamente, si bien en el mural predominan las imágenes procedentes de esculturas grecorromanas, el guerrero moribundo procede de una obra decimonónica. Podría ser una postura anacrónica desde perspectivas estéticas, salvo por el hecho de que predomine la legibilidad del conjunto, que versa acerca de la muerte del héroe.

Sobre el Aquiles de Albacini se superpone la figura del busto del guerrero, imagen que se repite en el interior de la composición, en un contenedor prácticamente escondido a la vista, en la misma base (es decir, a la altura de los dioses, como si tras estos estuvieran también los seres humanos). En realidad, el propio grupo escultórico Paschino del que procede la imagen, está fuertemente retocado para darle una sensación acabada a una pieza que la historia ha legado troceada en todas las versiones que se han descubierto. Es decir, las licencias afectan a la obra hasta el punto de que, en sí misma, al menos la que se aprecia en la logia florentina antes mencionada, no podría ser concebida como escultura antigua; de ahí también las dificultades para identificar si se trata de Menelao o de Áyax, aunque, a los efectos de la historia de Aquiles, parece más apropiada la identificación con Áyax.

En otros ámbitos de los estudios humanísticos, el fenómeno de hibridación en el marco de una creación cultural, como puede ser una obra literaria, recibe el nombre

---

<sup>5</sup> Juan Antonio López Férez, "Aquiles en Eurípides", en *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs* (= *Kernos* 10, suppl.), editado por Vincianne Pirenne-Delforge & Emilio Suárez de la Torre (Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2000), 149-166.

técnico de *contaminatio*. Precisamente, este concepto resulta aplicable tanto al trabajo que completa piezas arqueológicas incompletas (según sucede con artistas renacentistas y barrocos que completan piezas antiguas fragmentadas) como a la estética de PichiAvo. Y es que los muralistas aprovechan la visión fragmentada de las piezas que dibujan para destacar enfoques ampliados de estas en calidad de “realidad aumentada”<sup>6</sup>, al tiempo que las insertan en un contexto de grafiti de “tags” o firmas para construir una hoguera de fuego cuyos leños aparecen encarnados en los contenedores que actúan como lienzo del mural. De esta manera, la obra nueva nace de la interacción entre el fragmento escultórico que se reproduce, la estética del grafiti y, en el caso de los North West Walls, la creación de una escultura que es, al tiempo, una hoguera y un bastidor. Sin embargo, la confluencia de elementos diferentes permite la construcción de un relato uniforme acerca de la muerte de Aquiles en la Guerra de Troya, acerca de la Guerra de Troya en sí y, por extensión, de cualquier guerra. En una guerra, incluso el agresor se transforma en víctima.

#### 4. Conclusión: La aleación como leitmotiv del Street Art contemporáneo y en PichiAvo

De alguna manera, es posible definir el arte mural contemporáneo como una aleación en la que se muestran fundidos componentes que proceden de la tradición artística —inclusive procedentes del propio Street Art<sup>7</sup>— y de la cultura contemporánea. Se rompe así cierta tendencia iconoclasta presente en el grafiti de denuncia sociopolítica y publicitaria, del mural elaborado a la manera del lienzo que en su momento representó el muro de Berlín, de la reivindicación artística de lo urbano que inspiró a Basquiat o del gesto intertextual de Banksy, por citar referentes clave, a cambio de manifestaciones autónomas desde una perspectiva artística<sup>8</sup>.

En este contexto, numerosos muralistas actuales, entre los que se encuentran los integrantes de PichiAvo, propugnan para su trabajo una reflexión esencialmente

---

<sup>6</sup> Según se describe en Antonio Jesús Gil González, “Narrativa aumentada,” *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 5 (2015): 45-74.

<sup>7</sup> Sin voluntad de ser exhaustivos, como síntesis bibliográfica pueden consultarse: Javier Abarca, “From Street Art to murals, what have we lot?”. *SAUC* 2 (2016): 60-67, <https://doi.org/10.25765/sauc.v2i2.55>; Nicholas Ganz, *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004); Cedar Lewisohn, *Street Art. The Graffiti Revolution* (London: Tate Publishing, 2008); Marc Marín, “Del grafiti al nacimiento del Street Art”, en *Ars Magna: Historia del Arte Universal [11]. La expansión de las fronteras: arte en los albores de las fronteras del siglo XXI*, editado por M. García Píriz (Barcelona: Planeta, 2006), 246-265; Alison Young, *Street art, public city: Crime and the urban imagination* (Abingdon: Routledge, 2014).

<sup>8</sup> A este respecto: Angélica García Manso, “La configuración de un nuevo patrimonio. La pared como lienzo en los murales rurales de los artistas extremeños Sojo y Brea”, *Sarmental. Estudios de Historia del Arte y Patrimonio* 3 (2024): 109-122, <http://dx.doi.org/10.36443/sarmental.74>; Joan Garí Coflent, *La conversación mural. Ensayo para una lectura del grafiti* (Madrid: Fundesco, 1995); o, como situación específica que afecta a la obra de PichiAvo: Francisca Ramón Fernández, “¿Es posible realizar un grafiti en un bien de interés cultural? A propósito del caso PichiAvo”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 103 (2021): 118-121.

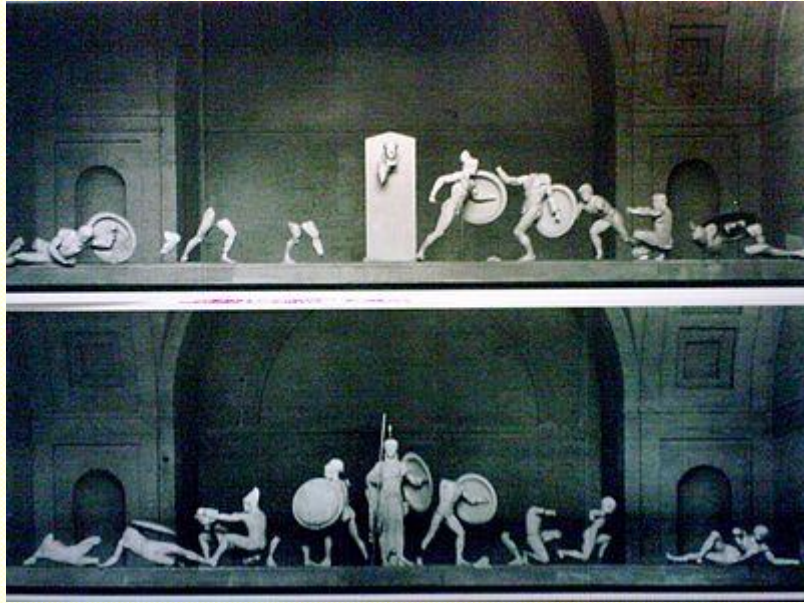
artística, sin la que no es posible entender su estética. Más allá de ilustradores, la atención que se presta al carácter efímero de sus obras<sup>9</sup>, a pesar de su conciencia de que esta pervivirá en formatos digitales, les permite integrar forma y fondo: es decir, el muro, la expresión informal, su exposición a su deterioro por motivos climatológicos o por una hipotética vandalización, con contenidos donde lo fragmentario, lo pétreo y la *contaminatio* constituyen su reflejo<sup>10</sup>. De hecho, de considerarse de primera mano como mera ilustración, pierde su esencia: las pinturas y el denominado *ArtsCrafts* (es decir, más allá de los orígenes de la práctica estética en el movimiento artístico homónimo, alude a objetos de diseño de uso cotidiano) de PichiAvo tienen sentido si remiten a su obra en exteriores. Así, en el trabajo que desarrollaron en el North West Walls se presenta como la pira-tumba de Aquiles. Esta se descubre a partir de una imprevista lectura de Arte Comparado, donde el proceso de *contaminatio* formal habitual en el dúo se aplica al trasfondo del sentido con la historia de la muerte del héroe a caballo entre su condición de verdugo y de víctima.

La fragmentación como leitmotiv constituye una de las pautas tanto del mural belga del año 2014 como de la estética general del dúo PichiAvo. Dicha fragmentación posee dos orientaciones: de un lado funciona como “realidad aumentada” (concepto que ha avanzado desde la perspectiva tecnológica de sus orígenes al de foco significativo en la interpretación posmoderna, como metonimia que destaca un elemento sobre los restantes, confiriéndole mayor entidad en el conjunto); desde esta perspectiva, las partes de una escultura adquieren sentido autónomo en la nueva obra (de ahí, en ocasiones, las dificultades hermenéuticas que presentan los murales). De otro lado, tal estética se inspira en la forma en que ha llegado a la contemporaneidad parte del legado grecolatino original, como refleja, por señalar un ejemplo fuertemente significativo, los frontones de los templos, como el de Afaya en Egina, conservado en la Glyptothek de Munich, con escenas de la *Ilíada*.

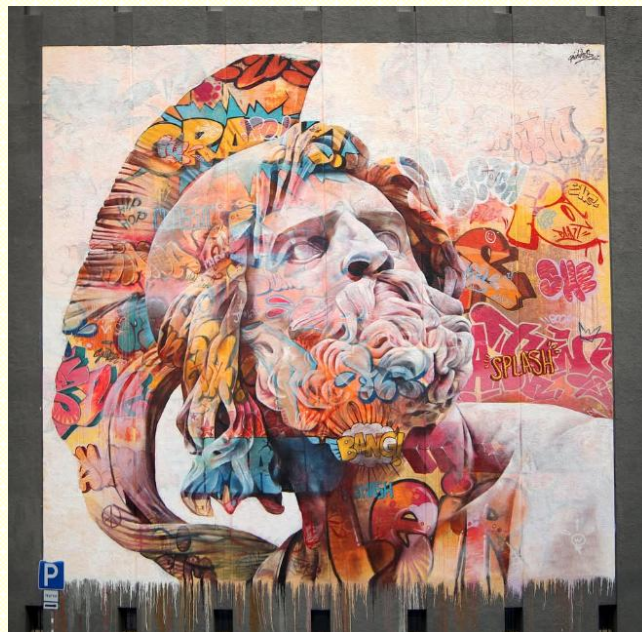
---

<sup>9</sup> Si bien actualmente su proyección no es solo física, sino que se lleva a cabo en repertorios, con documentación fundamentalmente digital e incluso con fines escolares. Así, en cuanto a repertorios visuales: Carlo McCormick, *Trespass. Historia del Arte Urbano No Oficial* (Köln: Taschen, 2010); en documentación digital: Elena García Gayo, “¿Se debe conservar el arte urbano basado en la premisa de “piensa, crea, actúa y olvida”?”, en *Conservación de Arte Contemporáneo: 12ª Jornada* (Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2011): 159-170; y, como uso escolar: Carola Margarita Corbetta, “Escuela, grafitis y cultura visual en la era digital”, *EARI. Educación Artística* 5 (2014): 32-46, <https://doi.org/10.7203/eari.5.3500>,

<sup>10</sup> Según se puede constatar en: Vanessa Truchado Cervantes, “Mural de arte urbano: posibilidades de conservación”, en *Conservación de arte contemporáneo: 15ª jornada* (Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2014): 57-64; o Anna Waclawek, *Graffiti and Street Art* (New York: Thames & Hudson, 2011).



De ahí también incluso que los artistas valencianos no tengan problema en repetir fuentes de inspiración, como sucede con la cabeza de Ajax/Menelao del grupo Paschino antes mencionado que retoman en un mural realizado en el año 2017 en Leiria (Portugal), titulado *Strategos*.



En fin, la interrelación entre pintura y escultura establece una clave estética donde la primera juega al trampantojo de mostrar profundidad y relieve y a confundir el objeto pintado con una escultura, según un recurso conocido tradicionalmente con el nombre de grisalla; es más, el dúo de artistas valencianos conjuga tal estética con el soporte a base de contenedores de transporte como nuevo elemento escultórico,

donde tales contenedores actúan como leños de una pira cuyo fuego lo aporta el cromatismo del fondo de la grisalla.

El resultado final es, en verdad, impactante: la escultura clásica o grecolatina, percibida como fragmentos de un relato, se reunifica en el puzle que plasman los muralistas al tiempo que ubican en una especie de pira ardiente una triple aproximación: la del escritor o artista; la del conflicto humano y, en la base, el sometimiento a la voluntad divina.

## 5. Bibliografía

- Abarca, Javier. 2016. "From Street Art to murals, what have we lot?". *SAUC* 2: 60-67.  
<https://doi.org/10.25765/sauc.v2i2.55>
- Corbetta, Carola Margarita. 2014. "Escuela, grafitis y cultura visual en la era digital". *EARI. Educación Artística* 5: 32-46.  
<https://doi.org/10.7203/eari.5.3500>
- Ganz, Nicholas. 2004. *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García Gayo, Elena. 2011. "¿Se debe conservar el arte urbano basado en la premisa de: piensa, crea, actúa y olvida?". En *Conservación de Arte Contemporáneo: 12ª Jornada*, 159-170. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- García Manso, Angélica. 2024. "La configuración de un nuevo patrimonio. La pared como lienzo en los murales rurales de los artistas extremeños Sojo y Brea". *Sarmental. Estudios de Historia del Arte y Patrimonio*, 3: 109-122.  
<http://dx.doi.org/10.36443/sarmental.74>
- Garí Coflent, Joan. 1995. *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: Fundesco.
- Gil González, Antonio Jesús. 2015. "Narrativa aumentada." *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 5: 45-74.
- Lewisohn, Cedar. 2008. *Street Art. The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing.
- López Férez, Juan Antonio. 2000. "Aquiles en Eurípides". En *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs* (= *Kernos* 10, suppl.), Vincianne Pirenne-Delforge & Emilio Suárez de la Torre (edd.), 149-166. Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique.
- Marín, Marc. 2006. "Del grafiti al nacimiento del Street Art". En *Ars Magna: Historia del Arte Universal [11]. La expansión de las fronteras: arte en los albores de las fronteras del siglo XXI*, M. García Píriz (ed.), 246-265. Barcelona: Planeta.
- McCormick, Carlo. 2010. *Trespass. Historia del Arte Urbano No Oficial*. Köhln: Taschen.

- PichiAvo (= Sánchez Santos, Antonio, & Hernández Santaaulalia, Álvaro). 2019. *Evreka. PichiAvo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- PichiAvo (= Sánchez Santos, Antonio, & Hernández Santaaulalia, Álvaro). 2024. *Our Odyssey. A selective Catalogue of Works by Pichiavo*, Valencia: PichiAvo S.L.
- Pichiavo (= Sánchez Santos, Antonio, & Hernández Santaaulalia, Álvaro). 2024. "North West Walls Festival in Werchter (Belgium)".  
<https://www.pichiavo.com/northwest-walls-festival-in-werchter-belgium/>  
(15 de marzo de 2025)
- Ramón Fernández, Francisca. 2021. "¿Es posible realizar un graffiti en un bien de interés cultural? A propósito del caso PichiAvo". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 103: 118-121.
- San Juan Fernández, Jaime. 2018. "Graffiti y arte urbano: Una propuesta patrimonial de futuro". *Santander. Estudios de Patrimonio* 1: 181-210.
- Truchado Cervantes, Vanessa. 2014. "Mural de arte urbano: posibilidades de conservación". En *Conservación de arte contemporáneo: 15ª jornada*, 57-64. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Waclawek, Anna. 2011. *Graffiti and Street Art*. New York: Thames & Hudson.
- Wikipedia. 2014. *North West Walls. Pichiavo*.  
<https://www.northwestwalls.be/history/2014/pichiavo> (15 de marzo de 2025)
- Wikipedia. 2025. *Pichiavo*.  
<https://ca.wikipedia.org/wiki/PichiAvo> (10 de febrero de 2025)
- Young, Alison. 2014. *Street art, public city: Crime and the urban imagination*. Abingdon: Routledge.





## ESTUDIOS (monográfico *Street Art: PichiAvo*)

### **Cómo interpretar la etiqueta de un botellín de cerveza: Street Art y Décollage en un mural de Oporto (2019), de PichiAvo y Vhils**

### **How to interpret the label on a beer bottle: Street Art and Décollage on a mural in Porto (2019), by PichiAvo and Vhils**

**Angélica García Manso**  
Universidad de Extremadura

[angmanso@unex.es](mailto:angmanso@unex.es)

<https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

#### **Resumen:**

A cargo de, al menos, tres artistas (el dúo PichiAvo y Vhils), se llevó a cabo en Oporto en el año 2019 la decoración exterior de una nave industrial propiedad de una marca cervecera portuguesa, mediante un mural de enormes dimensiones en el que confluyen tanto el Street Art como la Historia del Arte. Así, desde una perspectiva artística, además de sintetizar las peculiares estéticas tanto del dúo PichiAvo como de Vhils, la obra se presenta de manera imprevista como ejemplo de un movimiento contemporáneo como el Décollage que tuvo sus inicios a mediados del pasado siglo XX y a Wolf Vostell como uno de sus referentes primordiales. Mediante un análisis comparado se aprecia la trascendencia de las tres dimensiones estéticas de un mural que, además, responde también a la iconografía de los botellines de cerveza.

#### **Abstract:**

In 2019, at least three artists (the duo PichiAvo and Vhils) decorated the exterior of an industrial building owned by a Portuguese beer brand in Porto with a mural of enormous dimensions, in which both street art and art history converge. Thus, from an artistic point of view, the work is not only a synthesis of the specific aesthetics of the duo PichiAvo and Vhils, but also, in an unexpected way, an example of a contemporary movement such as Décollage, which had its beginnings in the mid-20th century, with Wolf Vostell as one of its main referents. A comparative analysis reveals the transcendence of the three aesthetic dimensions of a mural that also responds to the iconography of beer bottles.

**Palabras clave:** Street Art, PichiAvo, Vhils, Décollage, Oporto.

**Keywords:** Street Art, PichiAvo, Vhils, Décollage, Porto.

## 1. Introducción: El mural de Oporto, obra de PichiAvo y Vhils

El dúo de muralistas PichiAvo (Juan Antonio Sánchez Santos, Valencia, 1977, y Álvaro Hernández Santaaulalia, Valencia, 1985) se ha especializado en una estética que integra la escultura clásica (o de inspiración grecolatina, sea renacentista, neoclásica o modernista, fomentada por el recurso conocido como “grisalla”) y el grafiti alfabético o de “tags”, es decir, de firmas con sus diversas variantes<sup>1</sup>. De hecho, su propuesta radica en anticiparse a la pintada vandalizante, de forma que integra firmas y lemas de fondo mientras reproduce fragmentos marmóreos de las estatuas en tonos blancos y grises, al tiempo que colorea con fuerza los detalles ajenos a la figura mientras que en esta los colores se atenúan como filtrados a través de un cristal que los convierte en iridiscentes.



En el caso del mural de Oporto (2019) objeto de análisis, además de ser una obra de enormes proporciones, se trata de una creación hecha a varias manos, con la colaboración artística del muralista lisboeta Vhils (Alexandre Farto), quien también hace aportación de su peculiar trayectoria creativa. La estética de Vhils supone una evolución del método del esgrafiado hacia incisiones más radicales, mediante el labrado de las superficies con un marcado efecto de bajorrelieve.

---

<sup>1</sup> Acerca del dúo PichiAvo, pueden verse, al margen de la bibliografía específica en relación con el tema tratado en el presente estudio, las entradas recogidas en el artículo de la misma autora publicado en las páginas inmediatamente anteriores, a pesar de que su orientación temática, según puede comprobarse, es diferente.



De esta manera, al igual que la combinación entre el trabajo del dúo PichiAvo y Vhils, el mural consiste en una sucesión de bustos y rostros que se corresponden con dioses los primeros y con seres humanos los segundos, en una especie de igualdad entre unos y otros, ya sintetizada en el título *Dioses cotidianos*. Así, tomados de la escultura clásica se reconocen hitos de la Historia del Arte, abordados a la manera de la técnica conocida como grisalla, como el Júpiter de Otricoli (copia del Zeus de Fidias), la Afrodita de Cnido (copia de Praxíteles) y el Apolo de Belvedere (copia de un original atribuido a Leocares), todas ellas custodiadas en los Museos Vaticanos, como una especie de tríada *sui generis* del panteón olímpico y de los máximos creadores del arte escultórico griego a través de las copias romanas que han pervivido de sus respectivas obras. En lo que se refiere a los rostros, en principio, estos responden a personas de a pie conforme a un recurso habitual en los retratos de Vhils (de ahí también el título del mural).



Por lo demás, las figuras del mural aparecen rasgadas. Es en este detalle estético donde radica en buena medida la originalidad de la propuesta conjunta de Pichiavo y Vhils. De un lado, se imbrica en una lectura sobre el muralismo como arte efímero, sometido a vandalización y a las inclemencias meteorológicas. En segundo lugar, responde de manera eficaz al contexto, pues el mural discurre por la fachada de una empresa de producción cervecera y uno de los iconos asociados a cualquier botellín de cristal de cualquier marca de cerveza se refiere a la etiqueta semidespegada, rota o arañada. Finalmente, existe una superposición de motivos que parecen nacer de capas distintas, como si los rostros de Vhils procedieran de una capa previa desporcellada en la que se ocultaban los bustos de las deidades de PichiAvo. A este último respecto, es posible detectar el paralelismo que ofrece una corriente estética contemporánea encabezada por el artista alemán Wolf Vostell cuyo modo de actuación coincide plenamente con el mural de Oporto: se trata del denominado “dé/collage” o Decollage.

## 2. El mural *Dioses cotidianos* en el marco del arte contemporáneo

En definitiva, la propuesta del mural de Oporto se incardina en el arte contemporáneo. Tal es una de las claves de interpretación que desde la Historia del Arte se debe hacer de la muralística actual con el fin de delimitar su espacio del mero ornamento, aunque sin dejar de reconocer la influencia de la inspiración neoyorquina de los años ochenta. En este contexto y según se acaba de señalar en el epígrafe previo, el rasgado como pauta que comparten el dúo PichiAvo y Vhils coincide de manera palmaria con la estética del Decollage desarrollada en la década de los años cincuenta del pasado siglo XX por Vostell, quien también se radicó en España<sup>2</sup>.

En efecto, aunque el movimiento nació en Francia, fue Vostell quien en 1954 convierte una técnica compositiva en una manifestación artística que extiende a toda su obra, no solamente a la gráfica o pictórica. Dicha técnica básicamente consiste en el rasgado de capas superpuestas, de tal manera que se descubran simultáneamente varios niveles de profundidad como pauta de adentramiento en el sentido de una obra. De hecho, al margen del mundo gráfico, la proximidad de PichiAvo con Vhils radica en la reinterpretación que este segundo hace del esgrafiado como técnica concomitante a la hora de rasgar un paramento de fábrica para crear efectos estéticos. El décollage, o Dé/coll-age, tal como lo escribe Vostell<sup>3</sup>, se manifiesta como

---

<sup>2</sup> María del Mar Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell* (Donostia-San Sebastián: Nerea, 2005).

<sup>3</sup> Josefa Cortés Morillo, “Wolf Vostell: El concepto de “de-coll/age” en sus libros de artista.” En *Libros con Arte. Arte con Libros*, eds. María del Mar Lozano Bartolozzi et alii, 207-221 (Cáceres: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, 2007). También Wolf Vostell, *dé-collage happenings* [caja de artista] (New York/Frankfurt am Main/Villefranche-sur-Mer: Something Else Press, 1966); y Wolf Vostell, *Dé-coll/age* (Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2009).

una superposición de capas, fundamentalmente de material de papel (de prensa, publicitario, propagandístico, etcétera), que se disponen como estratos objeto de percepción cronológica: la fusión de tiempos y formas que aportan a la vez nuevos sentidos a la publicidad y a la información.

Es en este contexto donde el paralelismo de las etiquetas de los botellines de cerveza tradicionales, pegados sobre el cristal, confiere al muro un fuerte carácter polisémico: por una parte, la empresa cervecera y las etiquetas de cerveza, como leit-motiv del *décollage*; por otra parte, la interrelación entre las formas de PichiAvo (grisallas y “tags” de fondo) y las de Vhils (rasgados) y, finalmente, un tema en el que, sobre fondo de fuerte cromatismo de rojos, azules y blancos como una especie de jirones, se presenta la alternancia de una tríada de dioses grecolatinos con imágenes de personas cotidianas como motivo central, que da título a la obra.

El parecido estético con la obra *Ihr Kandidat* (1961, Haus der Geschichte, Bonn) de Wolf Vostell llega a percibirse incluso en el cromatismo. Pero donde Vostell ironiza sobre una figura política que, al igual que los carteles de propaganda electoral, el tiempo convierte en jirones que destapan su inanidad, PichiAvo y Vhils dignifican lo humano con el realce divino o, fruto del *décollage*, descubren a la manera evemerista que los dioses esconden bajo sus efigies personas humanas.



### 3. Conclusión: la *contaminatio* como voluntad estética

PichiAvo y Vhils ponen en práctica en el mural de Oporto el recurso a una *contaminatio* formal que se da en tres niveles: de grisalla, grafiti y *décollage*. Se entiende por *contaminatio*, concepto que es de procedencia filológica aplicado a la fusión de tramas narrativas con orígenes diferentes para dar lugar a una nueva obra, la superposición de motivos y formas de orígenes diferentes, según define la propia estética del dúo PichiAvo al combinar los tags del grafiti con la grisalla tomada de la escultura clásica, con el peculiar enfoque de Vhils. El resultado es, en verdad,

polisémico y fuertemente original, como una síntesis de las estéticas de unos y otro gracias a la elaboración de un tratamiento temático en el que mitología y cotidianidad se suceden de manera ordenada.



En este orden de cosas, la idea de arte mural como obra colectiva adquiere en *Dioses cotidianos* una plasmación que va más allá de la decoración de una nave industrial de gran superficie junto a una carretera con gran volumen de tráfico para dar cabida a una reflexión sobre los límites de la apropiación de contenidos y de la difuminación de autorías provocados por el Street Art.

Existe una aleación de forma y fondo que, más allá de la obra colaborativa, establece que un mural posee por definición e inspiración una múltiple autoría y que su función es la de tatuar el espacio urbano como se tatúa la piel, con mensajes en principio intercambiables en cuerpos distintos. No obstante, el trabajo de PichiAvo y Vhils refleja también cómo el arte mural contemporáneo reclama su condición de *unicum* precisamente a partir de una obra donde se funden dos estéticas diferentes que convergen en la imagen de la ajada etiqueta, que ha intentado arrancarse, de un botellín de cerveza; o, en otras palabras, a la manera de un tatuaje sobre un soporte vivo o, al menos, vibrante, como es el caso del mural de Oporto, como *unicum* con el significado de obra que solamente adquiere sentido en un momento y lugar concretos, no intercambiables por otros.

En relación con la definición de lo *unicum* se hace necesaria la puesta en valor de determinadas obras adscribibles al Street Art con el fin de preservarlas al margen de que hayan sido concebidas, casi por definición, con un carácter efímero; y, sobre todo, establecer pautas para reconocer sus aspectos estético-artísticos más trascendentes. A este último respecto, tanto el dúo PichiAvo como Vhils ofrecen una trayectoria que hace perfectamente reconocible su trabajo e incluso es posible reconocer las influencias que ejercen sobre otros muralistas en los que la grisalla y el esgrafiado se reconocen a partir del puente que establecen con estos artistas, a

veces mediante una reproducción superficial que permite descubrir su condición de sucedáneos.

#### **4. Bibliografía**

Cortés Morillo, Josefa. 2007. "Wolf Vostell: El concepto de "de-coll/age" en sus libros de artista." En *Libros con Arte. Arte con Libros*, eds. María del Mar Lozano Bartolozzi *et alii*, 207-221. Cáceres: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura.

Lozano Bartolozzi, María del Mar. 2005. *Wolf Vostell*. Donostia-San Sebastián: Nerea.

Vostell, Wolf. 1996. *dé-collage happenings* [caja de artista]. New York/Frankfurt am Main/Villefranche-sur-Mer: Something Else Press.

Vostell, Wolf. 2009. *Dé-coll/age*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.





## **El erotismo en Stanley Kubrick como producto de la mediación cultural: un esbozo**

### **Eroticism in Stanley Kubrick as a Product of Cultural Mediation: An Outline**

**Enrique Pérez Romero**  
**Filmoteca de Extremadura**

[enrique.perez@juntaex.es](mailto:enrique.perez@juntaex.es)

<https://orcid.org/0000-0002-3590-0936>

#### **Resumen:**

Stanley Kubrick viene siendo considerado uno de los cineastas más relevantes de la historia, pero su desempeño creativo va mucho más allá: su corpus fotográfico no ha sido aún suficientemente atendido, y su obra completa adquiere una trascendencia muy superior si se observa bajo la continuidad estética entre las artes plásticas, las artes mecánicas y la cultura de masas. Este trabajo se acerca a esa doble perspectiva, esbozando una observación del erotismo como uno de los temas cuantitativa y cualitativamente más importantes del trabajo de Kubrick. Se demuestra la labor de mediación audiovisual del autor, que establece vínculos estrechos y significativos entre disciplinas estéticas distintas y entre épocas muy distantes, tanto en lo histórico como en lo cultural.

#### **Abstract:**

Stanley Kubrick is widely regarded as one of the most significant filmmakers in history, but his creative output extends far beyond film. His photographic work has not received sufficient attention, and his complete body of work takes on a much greater significance when viewed through the lens of aesthetic continuity between the visual arts, mechanical arts, and mass culture. This work takes this dual perspective, examining eroticism as one of the most important themes in Kubrick's work in terms of both quantity and quality. It illustrates the filmmaker's audiovisual mediation, establishing significant links between diverse aesthetic disciplines and distant historical and cultural periods.

**Palabras clave:** Cine, Fotografía, Artes plásticas, Cultura de masas, Erotismo.

**Keywords:** Cinema, Photography, Visual arts, Mass culture, Eroticism.

### **1. Introducción**

No es raro en las disciplinas científicas —aún menos en Ciencias Sociales— que aquellos temas de los que más se ha escrito sean, paradójicamente, los que guardan mayores secretos. En el ámbito de la investigación cinematográfica, el cineasta

estadounidense Stanley Kubrick (1928-1999) conoció una explosión de interés a partir, sobre todo, de su fallecimiento. En la actualidad, resulta casi imposible desbrozar por completo todo el territorio ocupado por las reflexiones acerca de su trabajo, incluso aunque lo acotáramos a aquellas de carácter científico. Sin embargo, hay dos aspectos que han sido casi sistemáticamente olvidados y que resultan fundamentales para comprender su trabajo, tal como desarrollé ampliamente en Pérez Romero (2022): la relevancia de su obra fotográfica y el papel del cineasta como mediador cultural entre dos grandes épocas de la historia del ser humano.

En cuanto a lo primero, es necesario recordar que Kubrick comenzó siendo fotógrafo, apenas cuatro meses antes de cumplir los diecisiete años, contratado por la revista *Look*. Entre el 1 de abril de 1945 y el 14 de agosto de 1950 (Mather 2013, 274-285), realizó entre veinticuatro mil y veintiocho mil instantáneas<sup>1</sup>, a razón aproximada de cuatrocientas mensuales durante algo más de cinco años; la cifra no solo da cuenta de su capacidad productiva, sino también de la relevancia cuantitativa de ese corpus fotográfico en la globalidad de su obra. Sin embargo, el primer trabajo sobre la fotografía de Kubrick se publicó en fecha tan tardía como 1999 (Crone y Schaesberg), y el primer acercamiento investigador con anhelo científico en 2013 (Mather).

En lo que se refiere a lo segundo, ha supuesto un incomprensible vacío investigador hasta Pérez Romero (2022). Lo que se desveló en este trabajo es que Kubrick, además de fotógrafo y cineasta, era un gran conocedor y admirador de las artes plásticas, que aparecen en su obra audiovisual no solo como referencias concretas, sino también como bases conceptuales de su riguroso trabajo con las imágenes. Además, Kubrick fue de los primeros cineastas que supo captar a la perfección la enorme importancia de la cultura de masas, al mismo tiempo que él mismo contribuía a desarrollarla; posteriormente (sobre todo, a raíz de su muerte), se convertiría en un mito de esa misma cultura. Así las cosas, se podría trazar una línea continua desde los albores prehistóricos del arte hasta los memes digitales propios de internet, siguiendo la estela del trabajo *kubrickiano*.

La importancia de este hallazgo (el segundo engloba el primero) es que Stanley Kubrick ya no puede ser observado solo como uno de los cineastas más eminentes de la historia, sino, más bien, como todo un creador audiovisual, en sentido amplio, que sirvió como mediador entre las dos grandes épocas de la cultura humana: aquella en la que predominaban las palabras y la que introdujo el dominio de las imágenes; de las artes plásticas hasta la cultura de masas a través de las artes mecánicas; del anhelo primigenio del ser humano por trascender hasta la civilización de la imagen-masa (concepto definido en Pérez Romero 2022, 1180-1186).

---

<sup>1</sup> Concretamente, se estimaron en 24.179 en Mather (2013) y en 27.838 en Pérez Romero (2022).

En este trabajo se sintetizará solo una pequeña parte de la inmensidad visual y conceptual que supone ese largo viaje, de la mano de Kubrick, a través de la historia de la cultura humana. Nos centraremos, bajo la perspectiva enunciada en los párrafos anteriores, en uno de los temas que atraviesa toda la obra fotográfica y cinematográfica del cineasta, el erotismo, pudiendo solo esbozar aquí algunas de las líneas principales sobre las que se podría trazar un estudio completo del tema.

## **2. Espacio investigador y estado de la cuestión**

Tal como se exponía en Pérez Romero (2022, 47-48), hasta aquel momento no existía ningún trabajo que relacionase directamente (desde un punto de vista estético y temático) los corpus fotográfico y cinematográfico de Stanley Kubrick; tampoco se habían analizado en profundidad las inserciones diegéticas de imágenes fotográficas en sus filmes; tan solo López Velasco (2019) había planteado las relaciones entre el cine de Kubrick y las artes plásticas, más allá de la pintura, sin llegar a cubrir el gran vacío investigador al respecto; tampoco existían aproximaciones específicas a la relación entre la obra del cineasta y la cultura de masas; y, por supuesto, ningún trabajo se había centrado en ese papel de «mediador» que Kubrick desempeñaría entre épocas y culturas, atravesando el *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-civilización de la imagen masa. En los tres años que median desde entonces hasta ahora, no se han producido aportaciones relevantes en torno a estos temas.

De hecho, en lo que se refiere a un espacio de trabajo tan amplio como la obra fotográfica del cineasta, a pesar de su volumen e importancia, solo existen en la actualidad cuatro referencias de relevancia: Crone (2005), que es una suerte de ampliación de Crone y Schaesberg (1999); Mather (2013); Albrecht y Corcoran (2018); y Pérez Romero (2022). Los trabajos de Crone, Schaesberg, Albrecht y Corcoran casi se reducen a catálogos de imágenes con textos de apoyo.

En lo que se refiere a la relación entre el cine de Kubrick y las artes plásticas, solo existen seis referencias a tener en cuenta: Ezequiel (2007), Bernal Fernández (2010), Pramaggiore (2015), Caloca Lafont (2015a, 2015b, 2015c, 2015d, 2015e, 2015f, 2015g y 2015h), López Velasco (2019), y Pérez Romero (2022). Las aportaciones de Ezequiel, Bernal Fernández y Pramaggiore están centradas únicamente en el filme *Barry Lyndon* (1975), pudiendo considerar verdaderamente importante solo el trabajo de Pramaggiore, quien trata de trascender los límites de la película y, además, construir sobre ella un artefacto teórico de cierto interés sobre la consideración del tiempo cinematográfico. Como ocurría con algunos de los trabajos citados sobre la fotografía de Kubrick, la tesis doctoral de López Velasco parece tener, también, más vocación de catálogo que de análisis en profundidad; muy limitada y con demasiados errores (Pérez Romero 2022, 45-46), puede servir como acercamiento al tema, pero no completa ningún vacío investigador. Los ocho artículos de Caloca Lafont, motivados por la asistencia a la exposición itinerante

*Stanley Kubrick Exhibition Tour*, tienen la virtud de atender algunas de las interrelaciones que se trataron en Pérez Romero (2022), aunque desde un punto de vista excesivamente personal y con el tono eminentemente divulgativo de un blog.

A pesar de que tanto la fotografía como el cine de Stanley Kubrick son cultura de masas, se ven influidos por ella y terminan, a su vez, generando una ingente cantidad de manifestaciones propias de la cultura de masas, el tema apenas se ha tratado con detenimiento. Más allá de las puntuales referencias de los citados artículos de Caloca Lafont, apenas se podría citar la obra de Szaniawski (2020), que se centra en la influencia de Kubrick sobre otros cineastas, conteniendo algunas reflexiones generales sobre la cultura de masas. Finalmente, en Peral (2022), también desde una perspectiva estrictamente cinematográfica, se analiza la importancia de Stanley Kubrick en la evolución del cine de Hollywood. En Pérez Romero (2022), por primera vez, se define el estado actual de la cultura de masas, bajo el concepto «civilización de la imagen-masa», se sientan sólidas bases teóricas sobre las que caracterizar el cine de Kubrick como resultado de una evolución cultural, y se amplía el horizonte de manifestaciones sociales y culturales sobre las que el autor neoyorquino ha ido extendiendo la larga sombra de su influencia artística.

Como consecuencia de todo lo anterior, podemos afirmar que el trabajo que aquí se presenta apunta hacia un vacío investigador y se propone como raíl sobre el que podría desarrollarse en el futuro, en lo que se refiere al estudio del erotismo en la obra de Kubrick, como uno de los temas fundamentales no solo de su mirada audiovisual, sino también, y sobre todo, como objeto de las interrelaciones entre artes plásticas, artes mecánicas y cultura de masas, que convierten al autor en un auténtico mediador artístico y cultural.

### **3. Marco teórico**

Este trabajo necesita de un triple conjunto de teorías para hacer frente a las interrelaciones estéticas que se proponen: en torno a la estética comparada, en lo que concierne a la continuidad entre artes plásticas y artes mecánicas, y en relación con la cultura de masas.

En lo que se refiere a la estética comparada, existen aportaciones fundamentalmente filosóficas que aluden a la interculturalidad (Luque Moya 2018), centradas específicamente en algunas artes (Llort Llopart 2005) o que abordan el tema con una virtuosa mixtura de ambición científica, vocación global y atención a una multiplicidad de artes, incluido el cine (Souriau 1965). El trabajo del filósofo francés es la referencia insoslayable en esta materia, en cuanto que alude a un mínimo común denominador en todas las artes, que resulta especialmente útil a la hora de analizar conjuntamente fotografía y cine, las dos manifestaciones de la obra de Kubrick; además, el texto de Souriau arroja luz sobre las interrelaciones entre los textos literarios preexistentes y las películas del cineasta neoyorquino, sobre la

enorme relevancia de la música en su concepción cinematográfica, y sobre la evidente influencia de las artes plásticas en sus fotografías y sus filmes. Souriau, además, propone un esquema de las bellas artes (1965, 122) en el que ya diferencia entre artes plásticas y artes imitativas o representativas, además de proponer el concepto «difusión mecánica», estableciendo las bases de la diferenciación general entre artes plásticas y artes mecánicas de la que partimos en este trabajo. Aunque el cine ya tenía más de setenta años de historia cuando el francés abordó este marco teórico, a Souriau le cuesta incrustar el cine en su esquema, reconociendo, precisamente, su estatus mixto entre artes plásticas y mecánicas, que lo convierte en una suerte de bisagra entre las dos épocas del arte y la cultura (también la cultura de masas), justo donde Stanley Kubrick, tal como proponemos aquí, sirvió de privilegiado mediador.

En el ámbito concreto de la interrelación entre artes plásticas, artes mecánicas y cultura de masas, nuestra referencia fundamental es el conjunto de trabajos de Colorado Castellary (2009, 2012, 2013a, 2013b, 2016, 2018a, 2018b y, sobre todo, 2019). La propuesta global del autor, de carácter teórico-metodológico, ofrece una visión integradora del análisis artístico que dialoga a la perfección con el propósito de este trabajo. Además, Colorado Castellary trata algunos asuntos que son especialmente relevantes, no solo desde una perspectiva general, sino también aplicándola a nuestro objeto de estudio, la obra de Stanley Kubrick. Entre ellos, podemos citar la visión del siglo XIX como bisagra histórica entre tradiciones estéticas (2013a, 301), la definición de «modernidad artística» (2013a, 347), la importancia dada a la idea de «lo sublime» (2013<sup>a</sup>, 305, 309 y 337), la trascendencia concedida a la imagen en la división entre épocas culturales (2019, 13) o el amplio uso que le da al concepto de «imagen tecnológica», ante el que yo prefiero el de «imagen mecánica» (Pérez Romero 2022, 70-71). La obra de este autor apunta directamente al impacto de la imagen mecánica sobre la imagen plástica, en cinco fases (2019, 25), un análisis que nos resulta muy útil para establecer el *continuum* estético y cultural sobre el que se asienta este trabajo; en ese ámbito, resulta de especial relevancia la influencia de este tránsito en las vanguardias artísticas (2019, 132-135, 173) que, además, son fundamentales en el análisis de la obra de Kubrick (Pérez Romero 2022, 74-75, 959-1081). Colorado Castellary también se preocupa ampliamente de la cultura de masas, en relación con la evolución artística y cultural a la que nos referimos aquí, partiendo de las teorías de McLuhan (2019, 207) y las reflexiones de vanguardistas como Vostell (2019, 210), hasta llegar a internet mediante la importancia adquirida por la informática y el tratamiento digital de la imagen (2019, 213).

Investigando sobre cinematografía y, específicamente, sobre Stanley Kubrick, es fundamental el estudio de un amplio abanico de teorías fílmicas, desde la más temprana, plasmada en el manifiesto de las siete artes, hasta las teorías sobre el cine y la cultura de masas, pasando por el futurismo, las teorías sobre la relación entre el

cine y la realidad (su interrelación o su ruptura), las teorías semiológicas y las culturales (Pérez Romero 2022, 78-105).

En el ámbito concreto de la cultura de masas (Pérez Romero 2022, 1100-1166), es necesario partir de las bases asentadas desde el siglo XIX por Le Bon (2005[1895]) y Freud (1992[1921]), pasando por el trabajo clásico de Ortega y Gasset (2004[1929]) o por el hito de la obra de Eliot (1984[1948]); en los años cincuenta y sesenta emerge la figura de Morin (1966[1962] y 1972[1956]), imprescindible para conectar los estudios sobre la cultura de masas con el arte cinematográfico; la década de los sesenta es también la de los amplios estudios sobre la globalización de los medios de comunicación de masas por parte de McLuhan (1961, 2015[1962], 1973[1964] y 1969[1967]), sin olvidar la aportación imprescindible de Debord sobre la sociedad del espectáculo (1999[1967]) (después actualizado por Vargas Llosa 2012); en los setenta se profundizó en la idea de consumo (Baudrillard 2009[1970]), aparece la obra clave de Steiner (2006[1971]) y nace el concepto de posmodernidad (Lyotard 1987[1979]). También se han tenido en cuenta algunas de las reflexiones de Casetti (2000[1993]), sobre todo en lo que concierne al concepto de «género», fundamental para entender el cine de Kubrick (Pérez Romero 2022, 104-105). Finalmente, resulta esencial acudir al amplio estudio sobre la cultura de masas, realizado con la perspectiva de la contemporaneidad y teniendo muy en cuenta el cine, llevado a cabo por Maase (2016).

#### **4. Metodología**

Si en lo que concierne al marco teórico, la singularidad de la propuesta y la transversalidad de los temas tratados obligaba al establecimiento de un amplio espacio de reflexión, ocurre algo parecido en el ámbito metodológico.

Dado que la obra de Kubrick se divide en dos grandes conjuntos de trabajos (fotografía y cine), era necesario armarse metodológicamente para el estudio diferenciado de ambos, aunque tuvieran aspectos en común.

Como ya se ha adelantado líneas atrás, el corpus fotográfico no ha sido trabajado con rigor hasta el momento, excepción hecha de Mather (2013). Además, se trata de un conjunto muy amplio, probablemente cercano a 28.000 imágenes (Pérez Romero 2022, 1525) y, al mismo tiempo, muy disperso: aunque un número muy elevado de fotografías, por encima de quince mil, se pueden consultar, digitalizadas, en la web del Museo de la Ciudad de Nueva York (MCNY 2013-2025), existen otras partes de más difícil acceso, ubicadas en la Librería del Congreso de EEUU (LOC 2021-2025) y en el Archivo Stanley Kubrick de la Universidad de Artes de Londres (UAL) (SKA 2025); además, es posible que algunas fotografías solo sean accesibles a través de los ejemplares originales de la revista *Look*, disponibles en escasa cantidad y en algunas ocasiones solo en manos privadas (Pérez Romero 2022, 50). Dadas estas dificultades, y para poder aplicar un método realista, se decidió un análisis de

conjunto de las 15.877 fotografías ofrecidas por el Museo de la Ciudad de Nueva York, y un análisis más pormenorizado de las 267 y 573 fotografías que, respectivamente, se publicaron en Crone (2005) y en Albrecht y Corcoran (2018) (algunas de ellas repetidas, tanto entre ambos libros como entre estos y la web del museo). En lo que se refiere al análisis de estas fotografías, se eligió el método propuesto por Marzal Felici (2009), no solo porque es uno de los pocos modelos integrales que se han propuesto específicamente para tal fin sino, también, y sobre todo, por su perfecta adecuación a los objetivos de nuestro trabajo, por su rigor y amplitud y, sobre todo, por su flexibilidad. Aunque el análisis que se vuelca en este trabajo es fundamentalmente cualitativo, es importante dejar testimonio de que existe un amplio trabajo metodológico cuantitativo mediante una matriz compuesta por 265 ítems de análisis y 840 fotografías estudiadas en profundidad, dando como resultado un total de 222.600 unidades de información. De este análisis, y en relación con el objeto de estudio de nuestro trabajo, se ha podido colegir que el amor está presente en el 4,6% de sus fotografías, la belleza femenina en el 32,6%, la masculina en el 28,3%, el desnudo en el 1,7%, el semidesnudo en el 11,3%, el flirteo en el 6% y el voyerismo en el 6,4%.

En lo que se refiere al análisis de la obra cinematográfica de Kubrick, se consideró desde el principio la necesidad de realizar una deconstrucción «plano a plano», considerando que el plano es la unidad mínima del lenguaje cinematográfico (Sánchez-Escalonilla 2003, 233). Este método, insertado en el ámbito académico español desde al menos los años noventa (Pérez Romero 2022, 52), sigue estando poco extendido, seguramente por la gran cantidad de tiempo necesario para su aplicación, hasta el punto de que hace una década todavía se consideraba un método «nuevo» (Pérez Morán 2015, 93). De hecho, cuando se comenzó a trabajar con esta deconstrucción del cine de Kubrick, en 2013, no existía ningún modelo formalizado para realizar este tipo de análisis. A los dos años, Pérez Morán (2015) publicó un artículo donde se proponía un modelo con muchas semejanzas al que se había inaugurado en 2013, y se decidió realizar modificaciones que pudieran incorporar lo mejor (y, sobre todo, lo más útil) de cada uno de los dos. En este caso, la matriz de análisis estaba compuesta por 58 ítems a considerar, aplicables a los 8.945 planos de los que se consideró compuesta la filmografía de Stanley Kubrick (Pérez Romero 2022, 1507-1524), lo que da como resultado un total de 518.810 unidades de información que, sumadas a las del análisis fotográfico, hacen un total de 741.410. Aplicado al tema que nos ocupa en este trabajo, el erotismo lo podemos encontrar en el 3% de planos de la obra de Kubrick, sin perder de vista un dato poco atendido hasta el momento, y en el que profundizaremos después, y es que en el 1,36% de los planos tiene un claro protagonismo la homosexualidad. Además del elemento cuantitativo, cabe destacar, cualitativamente, que dos de sus películas (*Lolita*, 1961 y *Eyes Wide Shut*, 1999) tienen argumentos plenamente insertados en la temática erótica; además, toda la metáfora que revolotea sobre *¿Teléfono rojo? ¡Volamos hacia Moscú!* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963)

posee también un claro componente sexual, del mismo modo que partes relevantes de *El beso del asesino* (*Killer's Kiss*, 1955), *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) o *Barry Lyndon* (1975), y algunas escenas importantes de *Fear and Desire* (1952), *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956), *Espartaco* (*Spartacus*, 1960), *El resplandor* (*The Shining*, 1980) y *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987).

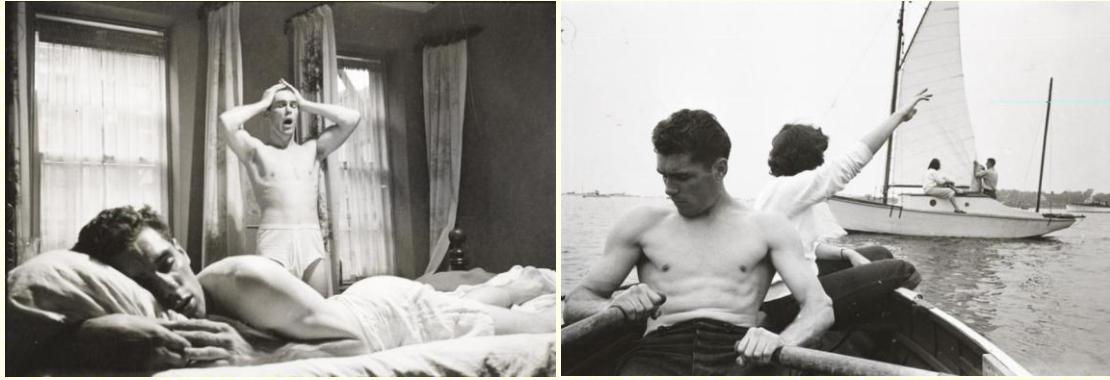
Además de los métodos científicos aplicados al análisis de las fotografías y las películas de Kubrick, eran necesarias herramientas de comparación, que ya hemos visto al definir el marco teórico. La estética comparada, o, como prefirió denominarla su principal teórico, la «ley de las correspondencias», es una «disciplina realmente científica» (Souriau 1965, 14).

Pero, como luego veremos, al tratar el erotismo en el ámbito del *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas, dentro de la obra de Kubrick, también necesitaremos herramientas para tratar las artes plásticas. En este caso, se han seguido las que propone Colorado Castellary (2013 y 2019), teniendo en cuenta su sencillez de uso, la adecuación al objeto de estudio y la congruencia con la consideración de su marco teórico, como ya hemos visto. En el primer trabajo, de hecho, se propone un método sintético y flexible de análisis pictórico (2013, 44) (la pintura será el arte por excelencia en nuestro análisis).

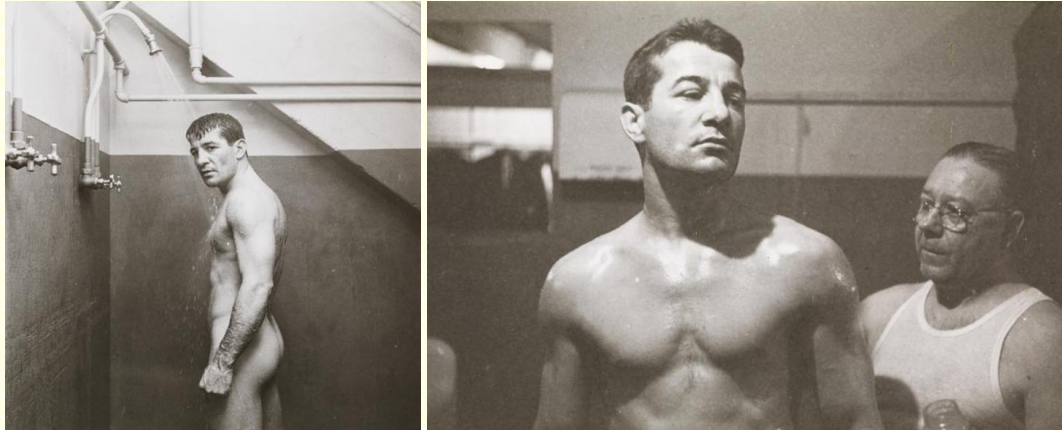
## **5. El erotismo en la obra de Kubrick bajo la perspectiva del *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas**

Un dato que se ha proporcionado líneas atrás resulta de especial utilidad para dar el primer paso hacia nuestro tema: en el 32,6% de las fotografías que realizó Stanley Kubrick para la revista *Look* tenía algún protagonismo la belleza femenina, y en el 28,3% la masculina. En este sentido, nos encontraríamos con dos niveles de análisis. En el primer nivel, podríamos afirmar que en un porcentaje significativo de sus fotografías, Kubrick empleaba la belleza como elemento relevante. En un segundo nivel, sorprende que la atención a la belleza de ambos sexos sea casi equivalente. Hasta que llamé la atención sobre ello (Pérez Romero 2022, 157, 322 y 1447), solo las obras de Zafra (2018) y Rambuss (2021) habían tratado el tema de la homosexualidad en el cine de Kubrick, pero aún está pendiente un análisis exhaustivo, y no solo en torno a sus películas, sino también en su fotografía.

En la **Figura 1** podemos ver, a través de las imágenes de dos fotorreportajes sobre boxeadores, su trabajo con el cuerpo masculino total o parcialmente desnudo. En las imágenes A y B aparece el boxeador Walter Cartier (1922-1995), con su hermano en A y con su pareja en B; en las imágenes C y D vemos a Rocky Graziano (Thomas Rocco Barbella, 1919-1990), en D con su entrenador.



A (MNY290506<sup>2</sup>) B (MNY291162)



C (MNY293040) D (MNY293210)

**Figura 1.** Arriba, dos fotografías (A, B) del fotorreportaje *Walter Cartier, Prizefighter of Greenwich Village*<sup>3</sup> [Walter Cartier, boxeador de Greenwich Village<sup>4</sup>] (1948<sup>5</sup>). Abajo, dos fotografías (C, D) del fotorreportaje *Rocky Graziano, He's a Good Boy Now* [Rocky Graziano, es un buen chico ahora] (1949)

Lo interesante de estas fotografías es que se unen dos de los elementos propios de la escenografía *kubrickiana* del erotismo: el cuerpo semidesnudo y el voyerismo. En ambos fotorreportajes, el autor capta a los protagonistas en situaciones íntimas: en

<sup>2</sup> En el caso de las fotografías conservadas en el Museo de la Ciudad de Nueva York, se cita, para mayor facilidad en su localización, el código único con que la institución las tiene catalogadas en su página web.

<sup>3</sup> Ante la pluralidad de títulos empleados en las diferentes fuentes, y la imposibilidad material de atribuir un título preciso —las fotografías no fueron realizadas para su observación individual y tampoco, como conjunto, para ser utilizadas como obra singular fuera del contexto de la revista *Look*—, se ha utilizado siempre el que emplea el Museo de la Ciudad de Nueva York en su página web, al considerarlo el más respetuoso con el título del fotorreportaje de la revista *Look*, y con el contexto de conservación de los materiales.

<sup>4</sup> Al no existir traducción oficial en español de los fotorreportajes, y no ser procedente ningún tipo de adaptación, se ha traducido entre corchetes literalmente del inglés.

<sup>5</sup> La fecha también se ha tomado de la página web del Museo de la Ciudad de Nueva York, pero con la prevención de contrastarla con los datos que aporta Mather (2013, 274-285), en este caso mucho más precisos, pues detalla la fecha exacta del depósito de la fotografía en el archivo de la revista *Look* y la fecha exacta de publicación del fotorreportaje; cuando ambas pertenecen a años diferentes, como en el caso del reportaje sobre Rocky Graziano (entregado el 27/10/1949 y publicado el 14/02/1950), se ha considerado siempre la fecha más cercana a la realización de la fotografía, 1949 en el ejemplo.

A vemos a Cartier recién despierto, en el dormitorio junto a su hermano; en C, Graziano se está duchando. También en ambas series vemos cómo Kubrick muestra el torso masculino, que es una de las tradicionales partes del cuerpo del hombre que se emplea en la escenificación erótica (B y D). Un tercer elemento que pone en contacto ambos fotorreportajes es la presencia de un tercero masculino, el hermano de Cartier en A y el entrenador de Graziano en D; aunque no se pretende trasladar un sentido erótico directo, las situaciones no son cotidianas, ya que en A vemos cómo los dos hermanos han dormido aparentemente en la misma cama, y en D el cuerpo de Graziano está siendo masajeadado con vaselina por su entrenador.

También podemos observar un elemento narcisista respecto al propio cuerpo, aunque sutil en ambos casos: Cartier parece mirarse los bíceps mientras rema y en las dos fotografías de Graziano parece ser muy consciente de la presencia de la cámara, comportándose más como un modelo que como un deportista. En realidad, eso es lo que se manifiesta en las imágenes de Kubrick: que ambos hombres están siendo más modelos que deportistas. De toda la obra del autor, incluyendo su película más sexual (*Eyes Wide Shut*), probablemente la fotografía que vemos en C es la más explícita de todas, lo cual es interesante por varias razones: porque se trata de una imagen homoerótica; porque es sin duda muy audaz fotografiar a un boxeador —representante de un deporte normativamente masculino— casi completamente desnudo y con los genitales sugeridos; porque contiene un elemento de voyerismo (imagen desde fuera hacia un lugar tan íntimo como la ducha) que compromete más directamente al fotógrafo; y porque la mirada de Graziano a la cámara acentúa la sensación de complicidad entre autor y protagonista.

Vista la insistencia homoerótica en el ámbito de la fotografía *kubrickiana*, observemos la continuidad existente entre su cine y su fotografía, bajo la influencia de las artes plásticas, mediante una comparativa directa entre su corpus fotográfico y el cinematográfico. En la **Figura 2** vemos una de las fotografías en que el dibujante y caricaturista Curtis Arnoux Peters, Jr., 'Peter Arno' (1904-1968) trabaja con una modelo, y también la imagen inaugural del filme póstumo de Kubrick, *Eyes Wide Shut*. Las semejanzas entre ambas imágenes no terminan en la posición de la cámara y en que las dos captan a dos mujeres completamente desnudas desde sus espaldas: en ambos casos la composición de plano, con perspectiva en raspa de pez —más propia de las artes plásticas y que Kubrick empleaba siempre de manera semánticamente significativa—, hace que las dos líneas de fuga de la imagen nos obliguen a mirar a sendos núcleos de la masculinidad (el propio Arno, en A; las dos raquetas de tenis en B, que aluden al matrimonio de la protagonista); en ambas imágenes las paredes que construyen el punto de fuga aparecen cegadas, sin salida al exterior, incrementando la sensación de intimidad de la escena; en ambos casos existen fuentes de luz diegéticas (el foco con el que trabaja Arno, en A; la lámpara de pie, en B) que contribuyen también a la definición íntima de la escena, a su cercanía estética con las artes plásticas y a la focalización del cuerpo de la mujer; en ambas imágenes es muy evidente que la belleza femenina está empleada objetualmente, y

no solo porque no les vemos el rostro sino, sobre todo, porque en ambos casos su actitud es la de un posado (real en A, aparentemente narcisista en B); en los dos casos está presente el voyerismo, en cuanto que accedemos como espectadores, a un momento de intimidad que, además, uno de los dos personajes parece desconocer (lo desconoce diegéticamente, por completo, en B), aunque es mucho más claro en el plano de la película, debido al reenmarcado propiciado por las columnas; finalmente, nos interesa mucho la presencia de las artes plásticas en ambos casos, en forma de dibujos diseminados por el suelo que denotan con claridad dónde estamos y cuál es el contexto de la escena, y en forma de columnas jónicas al estilo griego en el caso de la película. Es este, por tanto, un excelente ejemplo para comprobar cómo las ideas visuales de Kubrick transitan entre las dos artes mecánicas que trabajó (cine y fotografía) y cómo las artes plásticas no solo aparecen en la diégesis, sino que, además, influyen estéticamente y se imbrican semánticamente con el contenido de las imágenes mecánicas. Cabe destacar, además, que estos contextos de amplia inspiración estética son muy habituales a la hora de representar el erotismo por parte del autor estadounidense, como muestra de la profunda imbricación de las artes plásticas y las artes mecánicas en su imaginario creativo.



A (M3Y40397)

B (EWS001\_P8366)

**Figura 2.** A la izquierda, *Arno, in studio with nude mode*<sup>6</sup> [Arno, en el estudio con una modelo desnuda] (A), fotografía perteneciente al fotorreportaje *Peter Arno* (1949). A la derecha, primer plano de *Eyes Wide Shut* (1999)<sup>7</sup>, donde aparece la protagonista, Alice Harford (Nicole Kidman), en el vestidor, desnuda (B)

<sup>6</sup> Cuando, como es el caso, el Museo de la Ciudad de Nueva York consigna, además del título del fotorreportaje, una propuesta de título para la fotografía en concreto, se emplea también aquí.

<sup>7</sup> Para la referencia a los planos de las películas se utiliza el único método científicamente aceptable, que es asignar un código único a cada uno de ellos. Tal como se explica en Pérez Romero (2022, 24-25), la primera parte del identificador alude a la película en cuestión (EWS), la segunda al lugar que ocupa el plano en dicha película, en este caso el primero (0001), y la tercera se refiere al lugar que ocupa en la totalidad de la filmografía de Kubrick (P8366).

En su tercer cortometraje, *The Seafarers* [Los marineros<sup>8</sup>] (1953), un documental de encargo por parte de la Seafarers International Union [Sindicato Internacional de Marineros] (SIU), Kubrick da cuenta del funcionamiento cotidiano de la organización. No parece que las artes plásticas tuvieran mucho que ver en la vida diaria de un sindicato marinerero, pero la voz en *off* nos informa del «trabajo artístico de algunos marineros: esculturas y pinturas hechas a bordo. Algunas bastante buenas para cualquier galería de arte» (TSE079\_P0298-TSF081\_P0300<sup>9</sup>); en la **Figura 3** podemos observar dos de los planos pertenecientes a la secuencia en que el cineasta nos muestra algunas de las manifestaciones artísticas a las que se dedican los marineros en su tiempo libre. Se trata de dos retratos femeninos, aparentemente de la misma mujer, a la altura del busto, que representan el cuerpo semidesnudo con evidente intencionalidad erótica. Este par de imágenes sirve para ejemplificar el modo en que Kubrick utiliza diegéticamente las artes plásticas, no como mero acompañamiento estético, sino otorgándole relevancia escenográfica y semántica, y, en numerosas ocasiones, como es el caso, íntimamente relacionadas con el erotismo. Es solo una muestra, que, incluso ciñéndonos al ámbito de este cortometraje documental, sería ampliable a una ilustración, al estilo *pin-up*, que acompaña al mes de junio de 1953 en un calendario (TSE051\_P0270), o a la interesante relevancia visual que le otorga a una gran figura de madera que representa a una sirena, cuya historia es sumamente sugestiva (Pérez Romero 2022, 575-577).



A (TSF083\_P0302) B (TSF084\_P0303)

**Figura 3.** Dos planos consecutivos del cortometraje documental *The Seafarers*, en los que Stanley Kubrick, mediante sendos primeros planos, focaliza la atención del espectador sobre dos obras pictóricas, de marcado carácter erótico, realizadas por algunos de los miembros del Sindicato Internacional de Marineros.

<sup>8</sup> Entre corchetes, traducción literal del título original en inglés, cuando no se estrenaron o distribuyeron en España y, por tanto, no tienen traducción oficial.

<sup>9</sup> Se precisan, bajo el mismo sistema de asignación de códigos únicos que el empleado para referenciar imágenes, el primer y último plano sobre los que se escucha la voz en *off*. Los códigos de tiempo asociados a cada plano se pueden consultar en Pérez Romero (2022, 1507-1524).

El primer largometraje de Kubrick, *Fear and Desire* [Miedo y deseo] (1952) también es muy útil como ejemplo, por dos razones. En primer lugar, se trata de su debut en el metraje largo, mediante un proyecto largamente preparado, y en el que el cineasta volcó gran parte de sus inquietudes estéticas (aunque después, y durante muchos años, prohibió su distribución por considerarlo un producto indigno de su talento). En segundo lugar, porque, al tratarse de un filme bélico, no cabría esperar el esteticismo propio de una película sobre la que influyan las artes plásticas, o el hedonismo que subyace siempre a la relevancia de la belleza erótica. En tercer lugar porque, al contrario de lo que ocurre en *The Seafarers*, aquí la concomitancia no es diegética, sino que proviene de un imaginario plástico que, con toda evidencia, termina integrándose en las imágenes cinematográficas. Si observamos la **Figura 4**, vemos con claridad cómo la puesta en escena de la secuencia en la que tres jóvenes pescadoras trabajan en el río, presenta importantes concomitancias con la iconografía de las náyades en la pintura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Si el mecanismo empleado en *The Seafarers* era la inclusión de obras de arte en la diégesis, aquí consiste en que esa diégesis emula las formas de la pintura. Si profundizamos en las semejanzas entre A y C, y entre B y D, podremos observar que, lejos de ser anecdóticas o casuales, adquieren la cualidad de estructurales. Tal como ya señalé en Pérez Romero (2022, 577-578), no solo existen elementos formales a los que hay que atender, sino incluso aspectos semánticos, como el hecho de que las náyades fuesen seres mitológicos que vivían en espacios de agua dulce y que podían hacer enloquecer a quienes los encontraran; en efecto, agua dulce es el río en el que las vemos en esta secuencia, y solo como locura podemos definir lo que le ocurre a uno de los protagonistas del filme, Sidney (Paul Mazursky) cuando se ve obligado a cuidar a la chica secuestrada (Virginia Leith) por el grupo de soldados, que es la segunda mujer en pie sobre el río (A) y la que permanece sentada en la orilla (B).



A (FAD238\_P0639) B (FAD240\_P0641)



C (Artnet, s.f.) D (Wikipedia, 2009)

**Figura 4.** Arriba, dos planos de una misma secuencia de *Fear and Desire*, en los que Kubrick prepara una escenografía erótica para presentarnos a tres jóvenes pescadoras. Abajo, dos representaciones de los cuadros *Naiades* [Náyades] (Paul Émile Chabas, s.f.) (C) y *Naiades dans un parc* [Náyades en un parque] (Émile-René Ménard, 1896).

En lo que concierne a los aspectos formales, las semejanzas son evidentes. Tanto en A como en C son tres las mujeres protagonistas; en ambos casos se encuentran en el interior de un río; además de estar parcialmente sumergidas en el agua, la vegetación las rodea visualmente por encima de ellas; en ambas imágenes las mujeres interaccionan más entre ellas que con el observador, y aunque en la película aparecen más vestidas que en el cuadro (seguramente por el efecto de la censura en el cine estadounidense), las ropas mojadas evocan las formas de los cuerpos, encontrando un paralelismo erotizante muy fuerte entre la náyade más situada a la derecha del cuadro y la joven interpretada por Leith; también en ambos casos podemos observar cómo no existen otros elementos en el encuadre que no sean las mujeres, el agua y la vegetación, cómo una rama adquiere protagonismo en manos de sendas mujeres (con la lógica evocación freudiana del falo masculino), cómo es semejante incluso el punto de vista o el lugar desde el que capta la imagen el observador; incluso la altura del cuerpo de las mujeres hasta la que cubre el agua puede compararse sin dificultad, en lo que es un claro elemento de escenografía erótica. Si acudimos a la comparación entre B y D, además de algunos elementos ya citados (el agua, el río, las mujeres desnudas sin que se muestren completas o vestidas pero sugerentes, la vegetación, la ausencia de otros elementos relevantes en la imagen), podemos encontrar semejanzas muy interesantes: en primer lugar, y como ya observamos en el caso de las fotografías de los boxeadores, el punto de vista de ambas imágenes desvela un cierto voyerismo, tanto por la distancia a los personajes, como por el hecho de que las mujeres se encuentren ajenas al observador, como por la aparente desinhibición con que ellas se muestran; en segundo lugar, si en el anterior plano de *Fear and Desire* el erotismo se evocaba por la ropa mojada, aquí ya se focaliza la atención sobre una pierna desnuda, siendo también las piernas de la mujer que está de pie el elemento más relevante del cuadro

de Ménard; finalmente, la escenografía a la orilla del río en la pintura, supuestamente anterior o posterior a un baño, evoca necesariamente la secuencia de la película, en la que, efectivamente, el paso por el río es sucedido por el descanso en su margen.

Terminaré este acercamiento al erotismo en la obra de Kubrick, bajo la perspectiva teórica propuesta aquí, con un ejemplo que ayuda a contemplar los intercambios estéticos entre fotografía, cine y cultura de masas, a partir de la imagen de Lolita (Sue Lyon), el personaje protagonista del filme homónimo de Kubrick (1961), basado en la novela de Vladimir Nabokov (1955). El caso de este filme es de máximo interés, puesto que, tal como ya analicé exhaustivamente (Pérez Romero 2022, 602-604), la creación diegética misma de Lolita (la transformación de una niña en una adolescente erotizada bajo la mirada de Humbert Humbert) presenta un paralelismo extraordinario con la *Creazione di Adamo* [Creación de Adán] (Michelangelo di Lodovico Buonarroti, 1475-1564) (**Figura 5**). Como se puede observar, las concomitancias compositivas entre los dos pares de imágenes estudiados resultan extraordinarias, pero lo más relevante no es el paralelismo formal sino el semántico: Humbert, en su papel masculino sacralizado por el patriarcado, emplea la materia prima de la niña Dolores para crear a la nínfula Lolita, del mismo modo que Dios utiliza el cuerpo de Adán para crear al primer hombre; en las imágenes A y B las extremidades de ambas parejas toman contacto (o están a punto de tomar contacto) bajo una composición visual muy semejante, mientras que en C y D las dos creaciones de sus respectivos autores descansan sobre el suelo en un contexto equivalente. El paralelismo no termina aquí, pero emplazo al investigador a que consulte su desarrollo conceptual completo (Pérez Romero 2022, 602-605); solo quisiera subrayar que Kubrick capta el momento exacto en que es creada Lolita (D), mediante el cruce de su mirada con la mirada erotizante de Humbert Humbert, del mismo modo que C muestra el momento exacto en que Dios insufla vida al cuerpo de Adán. Con esta síntesis de las bases visuales y conceptuales de la primera creación cinematográfica del personaje de Lolita, lo que se pretende evidenciar es el profundo poso de las artes plásticas en la obra de Kubrick, incluso en aquellos casos donde intuitivamente podríamos rechazar esa idea; toda su obra responde a una tradición estética y cultural que resulta fundamental para entender la brillantez de su legado y la enorme influencia que ejerce.



A (LOL001\_P3911) B (Wikipedia, 2018)



C (LOL075\_P3985) D (Wikipedia, 2018)

**Figura 5.** Arriba, plano inaugural del filme de Kubrick (A), donde Humbert Humbert pinta cuidadosamente las uñas de los pies de Lolita, y captura digital de una reproducción de la *Creación de Adán* (Miguel Ángel, 1511), que muestra el momento en que Dios insufla vida al primer hombre (B). Abajo, el momento exacto en el que Lolita cruza la primera mirada con Humbert Humbert (C) y el momento exacto en que se produce la creación de Adán (D).

La consideración de la cultura de masas en el *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas adquiere especial relevancia, precisamente, por la bidireccionalidad que ocupa en él: en primera instancia influye en la obra de Kubrick, y posteriormente es el propio Kubrick el que influye en ella. Uno de los mejores ejemplos para observarlo es el que queda sintetizado en la **Figura 6**, partiendo de la imagen en C de la **Figura 5**. El emblemático plano en el que la niña Dolores se desvela para el espectador y para Humbert Humbert, dando lugar a Lolita, es también un plano en torno al que se articulan diversas estructuras estéticas del filme, entre ellas la imagen publicitaria de la joven protagonista. En este punto conviene recordar que el cine, al contrario que el otro arte mecánico por excelencia, la fotografía, comprende varias actividades industrialmente complementarias sin las que difícilmente habría sobrevivido. Una de ellas, singularmente relevante en el cine de Hollywood, es la publicidad, que incluye, a su vez, disciplinas audiovisuales de distinta naturaleza. En el caso de este filme de Kubrick, desempeñó un papel crucial el fotógrafo Bertram Stern (1929-2013), que, casi al mismo tiempo, se haría célebre por ser el autor del fotorreportaje *The Last Sitting* [*La última sesión*], compuesto por 2.571 fotografías de Marilyn Monroe (1926-1962), seis meses antes de morir, que se publicaría en la revista *Vogue*. *Lolita* fue quizá el filme más importante para el que realizó su trabajo de carácter publicitario y, dentro de él, uno de sus méritos fue caracterizar la imagen pública de la protagonista con mayor fuerza que el propio filme. En B podemos observar el motivo central de la imagen publicitaria de la película, que es un primer plano de la joven Sue Lyon (1946-2019), con unas gafas de sol de montura de pasta roja con forma de corazón, chupando una piruleta también roja; esa fotografía, en la que mira a través de un espejo retrovisor, se acabaría convirtiendo en el motivo central del cartel (A).



A (IMDb, 2025) B (Designyoutrust, s.f.) C (Designyoutrust, s.f.)



D (Designyoutrust, s.f.)

**Figura 6.** Arriba, cartel original de *Lolita* (Stanley Kubrick, 1961) (A), que tiene como motivo principal una de las fotografías realizadas para la campaña publicitaria del filme por Bert Stern (B); a la derecha, una segunda imagen del fotorreportaje (C), con la misma iconografía, pero mucho más erotizada. Abajo, la fotografía más sexualizada del fotorreportaje de Stern (D).

Es fácil deducir la relación entre esta imagen y el plano C de la **Figura 5**, del que ya hemos advertido su relevancia narrativa y escenográfica, también en relación con la pintura inspiradora; se trata de la imagen en la que nace Lolita tanto en la diégesis como para el espectador, donde las gafas de sol resultan elemento fundamental de la puesta en escena, aunque no sean de la misma forma que las utilizadas por Stern. En C de la **Figura 6**, podemos observar una segunda imagen del fotorreportaje publicitario, donde se emplean las mismas gafas, pero con una Lolita mucho más erotizada (en ropa interior, mirando a cámara y con los labios pintados de rojo y entreabiertos). Finalmente, en D observamos la que es, probablemente, la imagen de todo el fotorreportaje en que más se sexualiza a Sue Lyon, mostrada aquí sin gafas, también con los labios entreabiertos, aparentemente desnuda y solo tapada con la

ropa de cama, y bañada por un juego de luces y sombras que, al mismo tiempo, muestran y sugieren; la perversidad de la fotografía se completa con los cómics que la niña tiene entre las manos. Conviene recordar que el fotorreportaje publicitario se llevó a cabo durante el proceso de preproducción, en 1960, cuando la joven Lyon tenía trece años. Los fuertes controles de censura no solo determinaron el autocontrol de Kubrick durante el rodaje, sino que también restringieron la distribución de las fotografías más sexuales de Stern; de hecho, es precisamente el trabajo del fotógrafo el que nos ayuda a imaginar el filme que en realidad Stanley Kubrick tenía en la cabeza, mucho más fiel a la temática pedófila de la novela de Nabokov que su elusiva película final.

Lo que nos ha mostrado este ejemplo es que en el trabajo de Kubrick conviven las artes plásticas, las artes mecánicas y la cultura de masas, sin que sea sencillo en muchas ocasiones discernir la jerarquía estética, escenográfica y semántica de cada uno de los elementos, o, dicho de otro modo, resultando nítida la imbricación de todas las manifestaciones artísticas del *continuum*. En este caso hemos visto cómo el motivo visual que ha alimentado el imaginario colectivo sobre Lolita está más estrechamente ligado a elementos ajenos al propio Kubrick y que fueron diseñados para procesos industriales colaterales a su película como, en este caso, la campaña publicitaria. Ese imaginario colectivo se ha ido alimentando posteriormente —y hasta la actualidad—, con multitud de elementos audiovisuales que han ido conformando la imagen de Lolita en la cultura de masas. Sin embargo, existe un vínculo claro y efectivo con uno de los planos del filme de Kubrick, que, a su vez, se integra en una interpretación estética de la creación de Lolita como concepto sexual, íntimamente ligada a una de las obras por excelencia de la pintura renacentista.

## 6. Conclusiones

En este trabajo se ha aplicado el modelo teórico-metodológico desarrollado exhaustivamente en Pérez Romero (2022), sobre el que se realiza un análisis exhaustivo de la obra de Stanley Kubrick, basándose en tres principios generales: el estudio del corpus fotográfico es fundamental para entender la importancia histórica de Kubrick como creador audiovisual global; el análisis de toda la obra *kubrickiana* bajo la perspectiva del *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas/civilización de la imagen-masa, aporta una perspectiva inédita y nuclear para comprender profundamente la estética y la semántica *kubrickianas*; y Stanley Kubrick, bajo esta perspectiva, debe ser considerado más un mediador cultural entre disciplinas artísticas y entre dos épocas, que solamente un director de cine o un creador audiovisual.

Este artículo se centra en la aplicación de este modelo a uno de los temas fundamentales de la obra de Stanley Kubrick: el erotismo. Dadas las exigencias formales de este espacio y la amplitud de la cuestión tratada, necesariamente se

trata solo de un esbozo, con la doble intención de demostrar la aplicabilidad del planteamiento teórico-metodológico y de invitar a su seguimiento o cuestionamiento, ofreciendo también la posibilidad de desarrollar el tema aquí apuntado. En Pérez Romero (2022) puede hallarse una mayor profundización en él, aunque en ningún caso se encuentra agotado por el momento.

En primer lugar, hemos demostrado que la obra fotográfica de Kubrick resulta crucial para comprender su interés por la temática erótica, haciendo hincapié en una de las cuestiones menos tratadas en el estudio de su trabajo: el homoerotismo; además, se ha comprobado también la continuidad estética entre la fotografía y el cine de Kubrick, incluyendo la importancia de las artes plásticas en el trabajo de ambos campos creativos.

En segundo lugar, se ha demostrado que las artes plásticas, además de formar parte del bagaje cultural del autor, fueron incorporadas activamente a su fotografía y a su cine. Concretamente, en el ámbito de las películas, y centrándonos en la pintura, se demuestra que no solo fue utilizada diegéticamente, sino también como inspiración formal para la creación de imágenes cinematográficas.

En tercer lugar, se ha puesto en evidencia la relevancia de la cultura de masas en la creación artística del autor, no solo por la hibridación *transmedia* de fotografía y cine, sino también por la relevancia dada a otros aspectos de la cultura audiovisual como, por ejemplo, la publicidad, aplicada a diversas disciplinas relacionadas con el cine. Se ha demostrado que la conservación en el imaginario colectivo de motivos relevantes del cine de Kubrick se debe a la consideración del trabajo audiovisual como una continuidad en el ámbito de la cultura de masas, más que como algo netamente cinematográfico.

En cuarto lugar, se han escogido seis ejemplos relevantes, tanto de su fotografía como de su cine, capaces de denotar los límites del erotismo explorados por Stanley Kubrick, así como las líneas principales de su metodología creativa, singularmente observada bajo la perspectiva del *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas. Los fotorreportajes sobre los boxeadores Walter Cartier y Rocky Graziano subrayan la fuerte presencia del homoerotismo, al tiempo que exploran algunas de las imágenes más directamente erotizadas de su corpus fotográfico. La comparación entre una de las imágenes del fotorreportaje sobre Peter Arno y el plano inaugural de *Eyes Wide Shut* permite comprobar la importancia de la estética comparada, lo procedente que resulta aplicarla al trabajo de Kubrick y, en fin, relacionar una de sus fotografías más eróticamente femeninas con su película más directamente sexual. Los planos empleados del muy desconocido cortometraje documental *The Seafarers* y de su primer largometraje, *Fear and Desire*, ayudan a conectar las artes plásticas con su trabajo cinematográfico, también gracias a la utilidad de la estética comparada. Finalmente, el filme *Lolita*, emblema de su ambigüedad erótico-sexual, nos ha servido para subrayar la importancia de las artes plásticas en su inspiración estético-semántica, así como para comprobar la mixtura entre cine y cultura de

masas a la hora de componer la imagen pública del personaje femenino protagonista.

Todo lo anterior nos permite observar a Kubrick como un mediador cultural bajo una doble perspectiva, ampliando su relevancia respecto a su habitual consideración como cineasta. Por un lado, el autor conecta disciplinas tan diversas como la pintura, la fotografía, el cine o la creación publicitaria, derivando todo ello en el magma de la cultura de masas, donde Stanley Kubrick ocupa en la actualidad un lugar preeminente. Por otro lado, esta continuidad conecta dos épocas disociadas civilizatoriamente, aquella en que las imágenes plásticas se abrían paso en un mundo eminentemente verbal (como la época renacentista de Buonarroti) y el futuro que Kubrick apenas pudo ver en vida, el de la civilización de la imagen-masa actual, donde lo icónico está desplazando progresivamente a lo verbal, imponiéndose la cultura de masas a todas las artes.

## 7. Referencias bibliográficas

Albrecht, Donald y Corcoran, Sean. (Eds.). 2018. *Through a Different Lens: Stanley Kubrick Photographs*. Colonia: Taschen.

Artnet. Sin fecha (s.f.). *Paul Emile Chabas. Français, 1869 – 1937. «Naiades»* [Imagen digital]

<https://www.artnet.fr/artistes/paul-emile-chabas/na%C3%AFades-fqQGwS9W0pusnKWuA2By2g2> (12 de julio de 2025)

Baudrillard, Jean. 2009 [1970]. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.

Bernal Fernández, Francisco. 2010. *Barry Lyndon. La pistola y la rosa. Análisis estético de la película*.

[https://studylib.es/doc/5990284/análisis-estético-de-\"barry\\_lyndon\"](https://studylib.es/doc/5990284/análisis-estético-de-\) (14 de julio de 2025)

Caloca Lafont, Eloy. 2015a, 1 de agosto. *2001, una odisea en el espacio. Una visita a Kubrick: The Exhibition. Mi día con Stanley. Tercera parte: el Kubrick maestro*.

<https://cinedivergente.com/2001-una-odisea-en-el-espacio/> (15 de julio de 2025)

Caloca Lafont, Eloy. 2015b, 10 de agosto. *Barry Lyndon. Una visita a Kubrick: The Exhibition. Mi día con Stanley. Quinta parte: el Kubrick maestro*.

<https://cinedivergente.com/barry-lyndon-una-visita-a-kubrick-the-exhibition/> (15 de julio de 2025)

Caloca Lafont, Eloy. 2015c, 14 de agosto. *El resplandor. Una visita a Kubrick: The Exhibition. Mi día con Stanley. Sexta parte: el Kubrick maestro*.

<https://cinedivergente.com/el-resplandor/> (15 de julio de 2025)

- Caloca Lafont, Eloy. 2015d, 18 de octubre. *Eyes Wide Shut. Una visita a Kubrick: The Exhibition. Octava Parte: El Kubrick tardío II.*  
<https://cinedivergente.com/eyes-wide-shut-una-visita-a-kubrick-the-exhibition/> (15 de julio de 2025)
- Caloca Lafont, Eloy. 2015e, 19 de julio. *Kubrick: The Exhibition. 1ª etapa. Atraco perfecto, Espartaco, Lolita, etc. Mi día con Stanley. Segunda parte. La primera etapa.*  
<https://cinedivergente.com/kubrick-the-exhibition-1a-etapa-atraco-perfecto-espartaco-lolita-etc/> (15 de julio de 2025)
- Caloca Lafont, Eloy. 2015f, 28 de septiembre. *La chaqueta metálica. Una visita a Kubrick: The Exhibition. Séptima parte. El Kubrick tardío.*  
<https://cinedivergente.com/la-chaqueta-metalica/> (15 de julio de 2025)
- Caloca Lafont, Eloy. 2015g, 7 de agosto. *La naranja mecánica. Una visita a Kubrick: The Exhibition. Mi día con Stanley. Cuarta parte: el Kubrick maestro.*  
<https://cinedivergente.com/la-naranja-mecanica-una-visita-a-kubrick-the-exhibition/> (15 de julio de 2025)
- Caloca Lafont, Eloy. 2015h, 12 de julio. *Una visita a Kubrick: The Exhibition. Una visita a Kubrick: The Exhibition. Mi día con Stanley. Primera Parte. Un retrato elemental.*  
<https://cinedivergente.com/2001-una-odisea-en-el-espacio-una-visita-a-kubrick-the-exhibition/> (15 de julio de 2025)
- Casetti, Francesco. 2000[1993]. *Teorías del cine.* Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.
- Colorado Castellary, Arturo. 2009. "Creatividad, participación y juego en el arte digital". *ICONO 14, N° A2 Sociedad Digital*: 14b-27b.
- Colorado Castellary, Arturo. 2012. "Arte/publicidade/arte: criatividade, estética contemporânea e consumo". En *Estéticas midiáticas e narrativas do consumo*, coordinado por Rosamaria Luiza Melo Rocha y Vander Casaquei, 66-97. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Colorado Castellary, Arturo. 2013a. *Del arte rupestre al digital. Nueva introducción a la historia de la pintura.* Madrid: Editorial Síntesis.
- Colorado Castellary, Arturo. 2013b. "Los impactos de la imagen tecnológica en el arte moderno". En *ArTecnologia. Arte, tecnologia e linguagens midiáticas*, coordinado por Vinícius Andrade Pereira y Arturo Colorado Castellary, 8-32. Porto Alegre: Buqui.
- Colorado Castellary, Arturo. 2016. "Ojo móvil, dinamismo y montaje. El influjo cinematográfico en las primeras vanguardias artísticas". *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 13: 179-203.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5711770> (15 de julio de 2025)

- Colorado Castellary, Arturo. 2018a. "Imagen plástica e imagen tecnológica en la enseñanza de la comunicación. Las vanguardias artísticas, la fotografía y el cine". En *Misión de la Universidad en nuestros días: un enfoque interdisciplinar*, coordinado por Tamara Bueno Doral, 159-171. Valencia: Camgràfic.
- Colorado Castellary, Arturo. 2019. *La mirada múltiple. Imagen y tecnología en el arte moderno*. Madrid: Ediciones Complutense.
- Colorado Castellary, Arturo y Andrade Pereira, Vinícius. 2018b. "Fotografía-pintura-cine: interconexiones estéticas". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 16: 7-13.  
<https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/4084/3791>  
 (15 de julio de 2025).
- Crone, Rainer. 2005. *Stanley Kubrick: Drama & Shadows*. Londres: Phaidon Press.
- Crone, Rainer y Graf Schaesberg, Petrus. 1999. *Stanley Kubrick. Still Moving Pictures. Fotografien 1945-1950*. Munich: ICCARUS.
- Debord, Guy. 1999[1967]. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Designyoutrust. Sin fecha (s.f.). *Extraordinary Publicity Photos Of Sue Lyon As Stanley Kubrick's Iconic 'Lolita', Photographed By Bert Stern* [Imagen digital].  
<https://designyoutrust.com/2020/01/extraordinary-publicity-photos-of-sue-lyon-as-stanley-kubricks-iconic-lolita-photographed-by-bert-stern/> (13 de julio de 2025).
- Eliot, Thomas Stearns. 1984[1948]. *Notas para la definición de la cultura*. Barcelona: Bruguera.
- Ezequiel, Maíra Cínthya N. 2007. "Entre Cinema e Pintura: O realismo plástico de Stanley Kubrick em Barry Lyndon". Tesis doctoral. Pontificia Universidade Católica de Sao Paulo.
- Freud, Sigmund. 1992[1921]. *Obras completas Sigmund Freud. Volumen 18. Psicología de las masas y análisis del yo*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- IMDb. 2025. *Lolita (1962). Sue Lyon in Lolita (1962)* [Imagen digital]  
<https://www.imdb.com/es/title/tt0056193/mediaviewer/rm3122049537/>  
 / (13 de julio de 2025)
- Le Bon, Gustave. 2005[1895]. *Psicología de las masas*. Madrid: Ediciones Morata
- LOC (Library of Congress). 2021. *Stanley Kubrick*.  
<https://www.loc.gov/search/?in=&q=stanley+kubrick&new=true> (15 de julio de 2025)
- López Velasco, Javier. 2019. "El arte en Kubrick". Tesis doctoral. Universidad de Castilla La Mancha  
<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/26664> (15 de julio de 2025)

- Luque Moya, Gloria. 2018. "Resonancias del misterio de la creación. Estudio comparado de la noción china de belleza". *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 18: 99-115  
<https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12582/20813> (15 de julio de 2025)
- Llort Llopart, Victoria. 2005. *Ensayos de estética comparada: El diálogo entre las artes: Reflexiones alrededor de música, literatura y pintura*. Barcelona: Tizona.
- Lyotard, Jean-François. 1987[1979]. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Maase, Kaspar. 2016. *Diversión ilimitada. El auge de la cultura de masas (1850-1970)*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Marzal Felici, Javier. 2009. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Mather, Philippe. 2013. *Stanley Kubrick at Look Magazine. Authorship and Genre in Photojournalism and Film*. Bristol: Intellect.
- McLuhan, Marshall. 1961. "Inside the Five Sense Sensorium". *The Canadian Architect*, junio, 49-54.
- McLuhan, Marshall. 1973[1964]. *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. México D. F.: Diana.
- McLuhan, Marshall. 2015[1962]. *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.
- McLuhan, Marshall y Fiore, Quentin. 1969[1967]. *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Buenos Aires: Paidós.
- MCNY (Museum of the City of New York). 2013-2025. *Collections. Stanley Kubrick*.  
<https://bit.ly/3bWk81t> (15 de julio de 2025)
- Morin, Edgar. 1966[1962]. *El espíritu del tiempo*. Madrid. Taurus Ediciones.
- Morin, Edgar. 1972[1956]. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Ortega y Gasset, José. 2004[1929]. *La rebelión de las masas*.  
[https://filosofiauacm.files.wordpress.com/2010/02/jose\\_ortega\\_y\\_gasset\\_-\\_la\\_rebelion\\_de\\_las\\_masas.pdf](https://filosofiauacm.files.wordpress.com/2010/02/jose_ortega_y_gasset_-_la_rebelion_de_las_masas.pdf) (15 de julio de 2025)
- Peral, Sergio. 2022. *Kubrick total. Cómo cambió el rumbo del cine de Hollywood*. Madrid: Silex Ediciones.
- Pérez Morán, Ernesto. 2015. "El estudio 'plano a plano' como nuevo método de análisis fílmico". *Observatorio Journal*, 9(2): 93-118.  
<http://www.scielo.mec.pt/pdf/obs/v9n2/v9n2a05.pdf> (15 de julio de 2025)

- Pérez Romero, Enrique. 2022. "Artes plásticas, fotografía, cine y cultura de masas en la obra de Stanley Kubrick: Interrelaciones formales y sustrato conceptual". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid
- Pramaggiore, Maria. 2015. *Making Time in Stanley Kubrick's Barry Lyndon. Art, History, and Empire*. Nueva York: Bloomsbury.
- Rambuss, Richard. 2021. *Kubrick's Men*. Nueva York: Fordham University Press.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (Coord.). 2003. *Diccionario de creación cinematográfica*. Barcelona: Ariel.
- SKA (Stanley Kubrick Archive). 2025. *SK-Stanley Kubrick Archive*.  
<https://archives.arts.ac.uk/CalmView/TreeBrowse.aspx?src=CalmView.Catalog&field=RefNo&key=SK> (28 de junio de 2025)
- Souriau, Étienne. 1965. *La correspondencia de las artes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, George. 2006[1971]. *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Szaniawski, Jeremi (Ed.). 2020. *After Kubrick*. Nueva York: Bloomsbury.
- Vargas Llosa, Mario. 2012. *La civilización del espectáculo*. Madrid: Santillana.
- Wikipedia. 2009, 5 de agosto. *Archivo:Náyades al borde de un lago-Émile-René Ménard mg 8279.jpg*. [Imagen digital]  
<https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Na%C3%AFades au bord d%27un lac-%C3%89mile-Ren%C3%A9 M%C3%A9nard mg 8279.jpg> (12 de julio de 2025)
- Wikipedia. 2018, 7 de agosto. *Michelangelo - Creation of Adam (cropped)* [Imagen digital]  
[https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_creaci%C3%B3n\\_de\\_Ad%C3%A1n#/media/Archivo:Michelangelo - Creation of Adam \(cropped\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n#/media/Archivo:Michelangelo - Creation of Adam (cropped).jpg) (13 de julio de 2025)
- Zafra, Miguel. 2018. "Kubrick y la sexualidad masculina". *Orphanik*, 3: 74-87.





## La construcción artística de la memoria de Vasco de Quiroga

## The artistic construction of the memory of Vasco de Quiroga

Francisco Javier Pizarro Gómez

Universidad de Extremadura

[jpizarro@unex.es](mailto:jpizarro@unex.es)

<https://orcid.org/0000-0003-4588-1449>

### Resumen:

Aunque la obra fundacional de Vasco de Quiroga en Michoacán ha sido ampliamente analizada a un lado y otro del Atlántico y desde distintas áreas de conocimiento, su imagen, en cambio, no ha sido objeto de atención en la misma medida. Analizar de qué forma se ha construido la memoria del personaje a través de las artes de la pintura, la escultura y el muralismo es el objeto de este artículo, tratando de desentrañar las claves de su trascendental labor en Michoacán a través de las expresiones artísticas que discurren entre los siglos XVI y XXI, toda vez que la figura del primer obispo de Michoacán se convirtió en un icono que ha llegado hasta nuestros días.

### Abstract:

Although the work of Vasco de Quiroga in Michoacán has been widely analysed from different areas of knowledge on both sides of the Atlantic, his image has not received the same amount of attention. This article aims to analyse how the memory of this figure has been constructed through painting, sculpture and muralism. It seeks to reveal the secrets of his transformative work in Michoacán by examining artistic expressions from the 16th to the 21st century. The figure of the first bishop of Michoacán has become an enduring icon.

**Palabras clave:** Vasco de Quiroga, Michoacán, Historia del Arte, Imaginario virreinal, Iconografía.

**Keywords:** Vasco de Quiroga, Michoacán, Art History, Viceregal Imaginary, Iconography.

### 1.-La imagen del primer obispo de Michoacán en la pintura del siglo XVIII

Mientras que la imagen de otras personalidades de la historia del continente iberoamericano ha merecido la atención por parte de especialistas de diferentes disciplinas histórico-artísticas, la del primer obispo de Michoacán, a pesar de la trascendencia de su figura, no ha gozado de la consideración necesaria. Salvo las referencias literarias que de su figura nos dejaron sus cronistas y biógrafos y de

alguna pequeña incursión en este terreno por parte de los historiadores que se han ocupado de la obra de Vasco de Quiroga, su imagen es bastante desconocida. Esta es la razón que nos animó a dedicar las páginas siguientes a este aspecto sin pretender agotar el catálogo iconográfico de la imagen de Vasco de Quiroga. Sí queremos, en cambio, reflexionar sobre su iconografía a partir de los géneros y técnicas en los que aparece su icono y desde algunos ejemplos singulares que transitan entre el tiempo vital del obispo y la actualidad.

Comenzamos nuestra andadura con la imagen histórica, es preciso iniciar este apartado con una de las imágenes más antiguas y conocidas de Vasco de Quiroga, como es aquella que, extraída del michoacano “Código de Tzintzuntzan”<sup>10</sup>, incluyó fray Pablo Beaumont (ca.1700-ca.1778) en su *Crónica de Michoacán* la cual se fecha el mismo año de su muerte, aunque su edición impresa completa tuvo que esperar hasta 1932<sup>11</sup>, y que representa el momento en el que el obispo procede al traslado de la sede episcopal de Tzintzuntzan a Pátzcuaro (Fig. 1). Por otra parte, es necesario indicar que, hasta este momento, esta es la única imagen histórica que se conserva y conoce de Vasco de Quiroga, toda vez que la expresión artística ha preferido mantener su memoria dentro de otros géneros expresivos, especialmente el del retrato.



Fig. 1: Ilustración de la *Crónica de Michoacán*, de Fray Pablo Beaumont (s. XVIII), publicada en *Archivo General de la Nación vols. XVII-XIX* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1932).

<sup>10</sup> Roskamp, que es el responsable del título con el que se conoce el código, lo localiza como parte del alegato de la ciudad de Tzintzuntzan para hacer valer su capitalidad antes de la llegada de los españoles. Hans Roskamp, “Pablo Beaumont y el código de Tzintzuntzan: Documentos de Michoacán.” *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* 27 (1998): 7-44.

<sup>11</sup> La edición la llevó a cabo el Archivo General de la Nación y contó con una introducción de Rafael López, a la sazón director del archivo.

El acontecimiento del traslado de la sede episcopal desde Tzintzuntzan a Pátzcuaro constituye uno de los hitos históricos más destacados de la actividad de Vasco de Quiroga en Michoacán, cuyo valor simbólico no podía pasar desapercibido a los ojos del cronista del siglo XVIII, destacando este hecho en la serie de imágenes con las que ilustró su obra. La imagen representa el encuentro entre Vasco de Quiroga y Jerónimo de Alcalá en el momento del traslado de las campanas de la catedral de Tzintzuntzan a la de Pátzcuaro, lo que también se reprodujo en una de las escenas de la imagen de la ciudad de Tzintzuntzan y el lago de Pátzcuaro de la misma crónica (Fig. 2). El traslado de las campanas suponía el de la liturgia de un edificio a otro y poseía un valor simbólico evidente. El hecho de que las campanas se encuentren en el suelo y no en algunos de los medios de transporte quizás tenga un significado y posiblemente deba ponerse en relación con la circunstancia de que gran parte de la escena esté ocupada por los indios tarascos principales de Tzintzuntzan, que aparecen con sus nombres para su identificación, y cuya presencia está directamente relacionada con la oposición que opusieron al traslado de la sede episcopal, como bien señala Beaumont en su crónica<sup>12</sup>. El obispo Quiroga se representa con la indumentaria clerical, con sotana y bonete, y no con la episcopal. A Jerónimo de Alcalá se le efigia con el hábito de la orden franciscana y en diálogo con el obispo, haciéndose constar así el decisivo papel que tuvo el franciscano como mediador para que finalmente los tarascos permitieran el traslado de la sede episcopal y, por tanto, la catedral<sup>13</sup>. Así pues, la presencia del franciscano en la imagen y en igualdad de protagonismo que Vasco de Quiroga no es casual, pues el obispo Quiroga recurriría a él habida cuenta de la confianza que el franciscano se había granjeado entre la población tarasca<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Beaumont la expresa con las siguientes palabras: "..., los cuales, en forma de república, le suplicaron atendiese á que era conveniente que donde había sido la corte de los reyes lo fuese de los obispos; que en su ciudad había tomado posesión de su mitra, y que se esforzarían, aunque pobres, á llevar á su conclusión la catedral que había empezado a construir; en fin, alegaron cuantas razones pudieron hallar capaces para desviar al señor obispo de su intento" [Fray Pablo Beaumont, *Crónica de la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán* (México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1873-1874), vol. IV, 194.]

<sup>13</sup> A la hora de comprender el papel de Jerónimo de Valencia, es preciso tener en cuenta que desde 1525 había emprendido la labor evangelizadora en Michoacán, que fundó la ermita de Santa Ana, la cual aparece en la esquina superior derecha de la ilustración, y que se le atribuye, junto con Martín de la Coruña, uno de los Doce Apóstoles de México, la redacción de la *Relación de las ceremonias y ritos, población y gobierno de la provincia de Mechuacán*, conservada en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, una obra fundamental para conocer la historia, las ceremonias y costumbres del pueblo tarasco.

<sup>14</sup> Así lo hacía constar Beaumont: "Factible es que se valiesen entonces de la mediación del padre fray Gerónimo de Alcalá, como lo expresa la pintura antigua, poco más arriba inserta, para que con más eficacia de disuadiese de su pensamiento, porque cedía notablemente en perjuicio de los indios principales de la provincia, establecidos en Tzintzuntzan, corte antigua de sus reyes,..." (Fray Pablo Beaumont, 194).



*nos lo retratan calvo, de pelo cano, color pálido y moreno, por ventura contraído en los caminos que anduvo; y el semblante consumido, acaso por sus penitencias. Finalmente, le ponen una muleta en la mano, que bien la necesitaría para sostenerse machina sobre que cargaban cosas tan graves*<sup>15</sup>.

La primera imagen de la que se tiene noticia de Vasco de Quiroga es precisamente un retrato y se especula con la posibilidad de que se hiciera aún en vida del efigiado. Se trata del retrato que se conserva en la iglesia de Nuestra Señora de la Salud de Pátzcuaro, que Nicolás León reprodujo por vez primera en las primeras páginas de su obra de 1903 y que dice haber visto en el camarín de dicha basílica, expresando su idea de que pudiera ser obra realizada en tiempos del obispo<sup>16</sup>. El óleo sobre lienzo presenta en la parte inferior el siguiente texto: "*Effigies venerandi viri Illustrissimi D.D. Vasci de Quiroga Primi Michoacanensis Ecclesie Episcopi*". Por lo que al resto de la obra se refiere, esta se dedica exclusivamente al rostro del obispo, con la cabeza inclinada ligeramente y en posición de tres cuartos, dirigiendo la mirada hacia el espectador (Fig. 3). El obispo se efigia en una edad cercana a la de su nombramiento como obispo, lo que se produce cuando tiene sesenta y siete años. Fuese a no una imagen cercana a la fisonomía del obispo -lo que no debe descartarse de ser una imagen coetánea-, lo cierto es que se va a convertir en la *vera effigies* del mismo y la posterior representación retratada del obispo seguirá fielmente esta imagen, perpetuándose hasta nuestros días. En 1658 y con el objeto de componer una portada para la edición de alguna publicación relacionada con Vasco de Quiroga, posiblemente para la edición de sus *Reglas y ordenanzas*, se lleva a cabo una composición alegórica en cuyo centro se reproducía el retrato mencionado, así como la inscripción que lo acompaña. La obra, que se editó por el impresor madrileño Julián de Paredes, presenta la imagen del obispo entre las alegorías de España y América y bajo la imagen del promotor de la edición, que no era otro que don García de Haro y Avellaneda, conde de Castrillo (1587/1588-1670), que sería oidor de la Chancillería de Valladolid en 1619, virrey de Nápoles entre 1653 y 1658 y presidente del Consejo de Castilla desde 1662 a 1668. Aficionado a los libros, en sus obras por él propiciadas o coleccionadas siempre aparecen las armas familiares, de igual forma que en la obra a la que nos referimos. De esta composición alegórica se dispone en una colección particular una copia bastante posterior a la original, la cual reproducimos en este artículo (Fig. 4).

---

<sup>15</sup> Juan Joseph Moreno, *Fragmentos de a vida y virtudes del V. Illmo. Y Rmo. Sr. Dr. D. Vasco de Quiroga, Primer Obispo de la Santa Iglesia Cathedral de Michoacán y Fundador del Real y Primitivo Colegio de S. Nicolás Obispo de Valladolid* (México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1766), 144.

<sup>16</sup> "Esta pintura muestra gran antigüedad y quizás sea coetánea al Ilmo. Sr.". [Nicolás León, *El Ilmo. Señor don Vasco de Quiroga, Primer Obispo de Michoacán, Grandeza de su persona y de su obra* (México: Sucesores de Díaz de León, 1903), 121-122.]

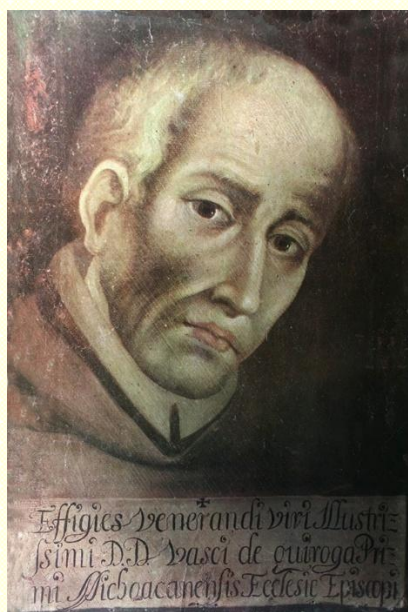


Fig. 3: Retrato anónimo de Vasco de Quiroga (óleo. Iglesia de Nuestra Señora de la Salud, Pátzcuaro).

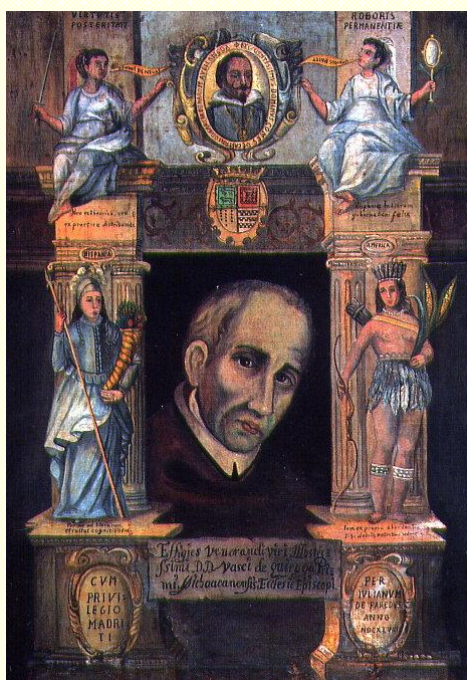


Fig. 4: Copia coloreada de grabado para imprenta (colección particular).

En la versión de la obra citada que fue publicada por Juan Joseph Moreno en el año 1766 se incluía un grabado con el torso del obispo en un tondo oval, siendo el rostro una reproducción fiel del citado óleo de la iglesia de Pátzcuaro, salvo en la dirección de la mirada, pues no busca la del espectador y parece anclarse en el vacío, evocando la ensoñación de su acción y de su utopía (Fig. 5). El bastón en el que apoya su figura y el libro que sustenta con su mano derecha, posible un ejemplar de sus *Reglas* y

ordenanzas....., completan la imagen de Vasco de Quiroga. Al pie aparece el texto: “*Illmo. ac V. D. D. Bascus de Quiroga Primus Michoacanensium Antistes*”.

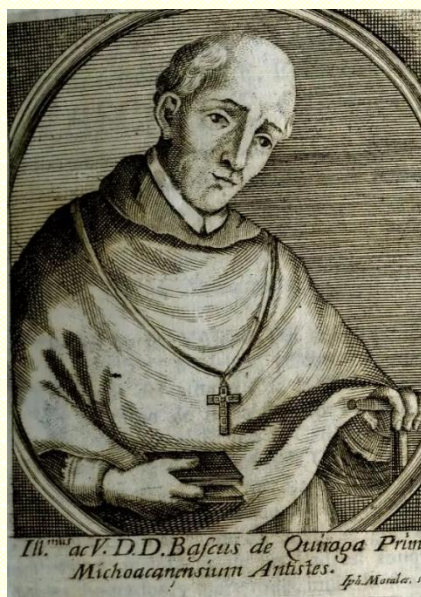


Fig. 5: Grabado que figura en la obra *Reglas y Ordenanzas* de Vasco de Quiroga, aparecido en la edición de J. J. Moreno (Ciudad de México: Imprenta del colegio de San Ildefonso, 1766).

El grabado del siglo XVIII antes citado sería la fuente en la que inspiró el anónimo pintor del siglo XVIII que nos habría de dejar la mejor imagen del obispo. Nos referimos al lienzo que se conserva en la catedral de Morelia y que nos presenta la imagen del obispo en un marco ovalado que descansa sobre una peana en la que se disponen sus armas. El autor del lienzo se permitió la licencia de efigiar al obispo con bigote y barba, cuando lo habitual es presentar una faz lampiña, y dirigiendo hacia el espectador una leve sonrisa (Fig. 6). La calidad de la obra reclama la autoría de un pintor destacado en el panorama artístico de su tiempo, pudiendo dirigir la búsqueda de su procedencia hacia la órbita de la familia de pintores de apellido la Cerda<sup>17</sup>. El marco que enmarca la imagen del obispo reproduce el texto que acompañaba el retrato de la obra de Moreno. El grabado también serviría igualmente para el sello de correos que se puso en circulación en España en 1970.

---

<sup>17</sup> Hugo Armando Félix Rocha, “Valladolid y Pátzcuaro: enclaves regionales de la pintura en Nueva España,” *Latin American and Latinx Visual Culture* 3 (2021): 100-101.



Fig. 6: Retrato de Vasco de Quiroga (óleo anónimo; Catedral de Morelia).

Tras la muerte del obispo se realizó un retrato de este, que fue el que se dispuso junto a sus restos mortales expuestos en el presbiterio del templo de la Compañía de Jesús de Pátzcuaro y cuya proyección posterior sería definitiva para fijar la imagen de aquel. De este retrato, que no se conserva, dice Juan Joseph Moreno que se efigiaba al obispo *"en el traje mismo en que fue sepultado, que acaso se sacó para satisfacer los piadosos deseos de sus amantes y amados indios, que le querían ver aún después de muerto, pues está puesto allí mismo donde descansan sus cenizas"*. Señala el cronista que el lienzo contenía una inscripción que indicaba la edad con la que murió el obispo y que esta se produjo en 1565. Es de suponer entonces que el lienzo se realizó para las exequias, representándose al obispo con la indumentaria con las que habría de ser enterrado. Es necesario tener en cuenta que el 24 de enero de 1565 el obispo, cuya salud estaba ya quebrantada, había hecho testamento y que muere en el 14 de marzo, pudiéndose haberse previsto el fatal desenlace y los preparativos para su entierro; y, entre ellos, el retrato del mismo para ser expuesto en los funerales. Nicolás León afirma que se representaba al obispo muerto, pues a él se refiere al afirmar lo siguiente: *"De la misma época debe haber sido aquel que lo representaba muerto, de cuerpo entero y revestido con los paramentos episcopales"*. Indicaba también que el lienzo había sido destruido y que presentaba una inscripción<sup>18</sup>. Además de este retrato, Nicolás León da cuenta de, al menos, nueve

<sup>18</sup> "Illmús. ac Rmús. DD. VASCUS A QUIROGA, olim Mexici Regius Senator, postea Michuacanensium Protopraesul, ac Parens Dignissimus, post Rempublicam Sanctissime administratam, vita licét funetus, hoc in loco anima suae tabernaculum deposicit, ac demum virtutibus clarus, senio confectus migravit ad superos aetatis suae anno nonagessimo quinto, pridie Idus Martij 1565" (León, 74-75).

retratos más, los cuales localiza en la iglesia de la Compañía de Pátzcuaro, en las capillas de los hospitales de Uruapan y Santa Fe de la Laguna, en la iglesia parroquial de Santa Fe de la Laguna, en la catedral de Morelia, en el colegio de San Nicolás de Pátzcuaro y en el Museo Regional Michoacano de Morelia. Salvo el de la capilla hospitalaria de Santa Fe de la Laguna, que fecha en el siglo XVII, los demás los sitúa en el siglo XVIII; excepción hecha de la copia de 1948 del existente en el Museo Michoacano y que se conserva en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Hace constar igualmente el cronista que el de la galería de retratos de la catedral de Morelia es un resultado de la transfiguración que se llevara a cabo para transformar y retrato del obispo don Felipe Ignacio de Trujillo Guerrero en el de Vasco de Quiroga, censurando duramente dicha operación<sup>19</sup>. Solamente dos de esos retratos están firmados. El del Museo Regional Michoacano, que Toussaint no dudó en calificar como “mediocre”<sup>20</sup>, lleva la firma del pintor Diego de Cuentas (1654-1744), que estuvo activo en Nueva Galicia y en cuya producción se cuenta con varios retratos, como es el caso de los dedicados a los obispos de Guadalajara, semejantes al de Vasco de Quiroga<sup>21</sup>. El segundo retrato del que se conoce su autoría es el que, procedente del Colegio de la Compañía de Pátzcuaro, se encuentra en la basílica de la Salud de la misma localidad (Fig. 7). Se trata del encargado por la Compañía de Jesús de Pátzcuaro en 1755 al pintor avecindado en esta misma ciudad Manuel de la Cerda, el cual aparece en ocasiones como José Manuel de la Cerda<sup>22</sup>, que también se prodigó en la decoración de muebles y otros elementos lacados de uso doméstico, como bateas, con tema inspirados en lo oriental<sup>23</sup>. El retrato de Manuel de la Cerda, que a diferencia de los demás presenta al obispo hacia la izquierda, serviría de modelo para otras obras que en gran medida se convertían en copia del original, como es el caso de la que debió de encargarse

---

<sup>19</sup> “Compite en lo pésimo, con relación al parecido, con el de Uruapan y hay la risible circunstancia de haber sido tal pintura, en su origen, un retrato del obispo D. Felipe Ignacio Trujillo Guerrero, al cual se le borró la cabeza, escudo de armas é inscripción y se le adaptaron las correspondientes al Sr. Quiroga. Censurable será que el cabildo eclesiástico de Michoacán siga conservando esa ridícula caricatura de su *Protoparens*” (León, 124-125).

<sup>20</sup> Manuel Toussaint, *Arte colonial en México* (Ciudad de México: UNAM, 1990), 134.

<sup>21</sup> Sobre el pintor puede consultarse en red el trabajo de María Laura Flores Barba, *Diego de Cuentas, pintor de entresiglos en la Nueva Galicia (1654 - 1744)* (México: UNAM [Trabajo de Maestría en Historia del Arte/IIE], 2013).

[https://www.academia.edu/6022869/Diego\\_de\\_Cuentas\\_pintor\\_de\\_entresiglos\\_en\\_la\\_Nueva\\_Galicia\\_1654\\_1744](https://www.academia.edu/6022869/Diego_de_Cuentas_pintor_de_entresiglos_en_la_Nueva_Galicia_1654_1744) . También puede consultarse: Leopoldo Orendáin, “El pintor Diego A. de Cuentas.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 19 (1951): 75-85; así como Carmen Vidaurre, *Silogismos de colores. Estudio sobre la plástica de Diego de Cuentas* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002); y Guillermo Ramírez Godoy, *Diego de Cuentas. El Pintor Barroco de Guadalajara* (Guadalajara: Promoción Cultural de Jalisco, 2010).

<sup>22</sup> Mercedes Fernández Castelló, “Los De la Cerda en Michoacán.” *Artes de México. El maque. Lacas de Michoacán, Guerrero y Chiapas* 153 (1972): 27-32. Según afirma el padre capuchino Francisco de Ajofrín en 1764, se trata sin duda del mismo autor: *Diario del viaje que por orden de la Sagrada Congregación de Propaganda Fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII el P. Fray Francisco de Ajofrín, Capuchino [1763-66]*. Edición de Vicente Castañeda y Alcover. 2 vols. Madrid, Real Academia de la Historia. vol. 1 (1958-1959): 220.

<sup>23</sup> Ronda Kasl, “Witnessing Ingenuity: Lacquerware from Michoacán for the Vicereine of New Spain.” *Metropolitan Museum Journal* 57(2022): 44.

para el hospital de Uruapan en una fecha cercana a la de 1767 y que se conserva en la actualidad en el templo de San Francisco de esta localidad<sup>24</sup>. La cartela que acompaña el retrato de los jesuitas se traducía en la expresi3n escrita de lo que la pintura manifestaba, al hacer a los jesuitas los dignos herederos de los restos (“respetables huesos”) del obispo, cumpli3ndose así la voluntad del mismo para con la Compa a que, de esta forma, se arrogaba el encargo de construir no solo la imagen de Vasco de Quiroga sino tambi3n su memoria<sup>25</sup>. Por su parte, la cartela del lienzo de Uruapan, que originalmente estuvo en la huatapera de la misma localidad, incide en el hecho de que fuera all  donde obispo encontrara la muerte; raz3n por la cual, el retrato ofrece un rostro m3s cercano al de un cad3ver al acentuarse las arrugas, marcarse el hundimiento de los ojos y definirlo con el color propio del “livor mortis” (Fig. 8). Resulta de sumo inter3s el hecho de que el retrato pudiera haber contribuido a la reconciliaci3n de los naturales con la administraci3n española tras las revueltas acaecidas con motivo del amotinamiento de 1766 y el motín de P3tzcuaro de 1767, coincidiendo con la expulsi3n de los jesuitas. La segunda inscripci3n del lienzo de Uruapan y que dice “A devoci3n de Don Juan Mont3s”, que era a la saz3n teniente de alcalde mayor de Uruapan y que tuvo que encargarse de restablecer el orden, pone de manifiesto de qu3 forma la imagen Vasco de Quiroga, que habría de exponerse en un lugar de gran proyecci3n social en la ciudad como era la huatapera, podía ser empleada tambi3n políticamente y como ejemplo de la concordia entre españoles y naturales<sup>26</sup>.



Figs. 7 y 8: Retratos de Vasco de Quiroga (3leo, Manuel de la Cerda, 1755; Museo Regional Michoacano, Morelia; y 3leo, an3nimo, c. 1767; Iglesia de San Francisco de Uruapan).

<sup>24</sup> M3nica Pulido Echeveste, “Los retratos de Vasco de Quiroga: Imagen y memoria,” en *La funci3n de las im3genes en el catolicismo novohispano*, ed. Gisela von Wobeser, Carolina Aguilar García y Jorge Luis Merlo Solorio (M3xico: UNAM, 2018), 182-183.

<sup>25</sup> M3nica Pulido, “Los retratos...”, 181.

<sup>26</sup> M3nica Pulido, “Los retratos...”, 185.

Todos estos retratos tenían la elevada misión de mantener viva la memoria fundacional y benefactora del obispo, siendo esta razón más importante que la calidad artística de las obras que debían hacerlo. No debe perderse de vista tampoco el valor taumatúrgico del retrato de aquellos personajes que transitan en el camino de la santidad por voluntad de la población. De esta manera, y cuando el retrato efigia a aquellos en el tránsito de la muerte, este se dota de unos valores cercanos a los milagrosos de la reliquia.

Casi todos estos retratos efigiaban al obispo de igual manera, y aunque en calidad no revestían demasiada importancia, es evidente que su función sí la tenía y no era otra que la de mantener viva la memoria del obispo y de su histórico papel. Se trata de retratos “de aparato”. Es decir, el retrato reservado a las dignidades políticas o religiosas que, cargados de alegorías y símbolos, tenían la elevada misión de evocar el poder del retratado y el de la institución que representan con su imagen o bien de perpetuar la memoria del efigiado tras su muerte y, de esta manera, mantener vivo su legado o coadyuvar a que se perpetúe la de sus sucesores. En el óleo que se conserva en el Museo Regional Michoacano (Fig. 9), aunque procede del Colegio de San Nicolás, observamos que Vasco de Quiroga aparece solemne, de pie y con el hábito coral, es decir el empleado para acceder solemnemente a las celebraciones litúrgicas, pero sin celebrarlas. Este aspecto proporciona a los retratos del obispo una suerte de dignidad protocolaria. El “aparato” del retrato, además de por la cortina de color púrpura que se dispone al lado izquierdo del lienzo y de manera muy relevante, se concentra en la mesa que se emplaza junto al obispo y en la que, además de la mitra episcopal, se disponen unos libros alusivos a su labor; en el lomo de uno de ellos puede leerse la Palabra “*Decretum*” y en el del otro se lee “*Opera dabros*” (“Yo haré el trabajo”). El obispo dispone su mano izquierda sobre el libro abierto sobre la mesa y sostiene otro con la derecha. Un crucifijo, un tintero y una calavera completan el “aparato” del lienzo, haciendo referencia a la importancia de los escritos del obispo, a su devoción y a la fugacidad de la vida.



Fig. 9: Retrato de Vasco de Quiroga (óleo, anónimo, x. XVIII; Museo Regional Michoacano, Morelia).

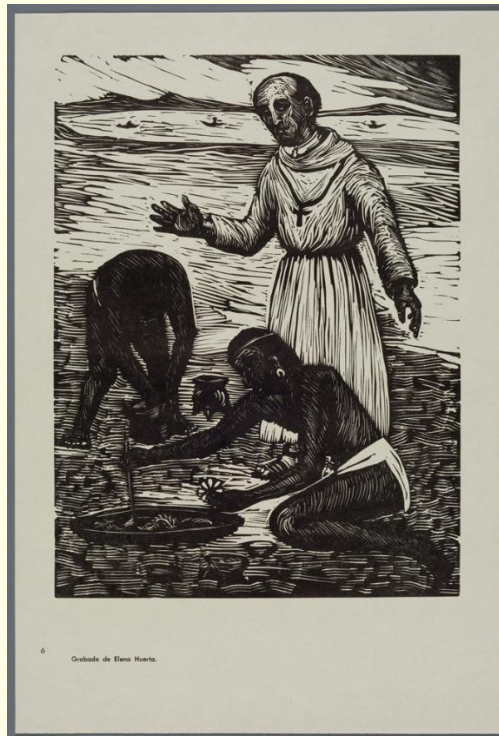
## 2.-El imaginario escultórico y muralístico sobre Vasco de Quiroga en la actualidad

Aunque es evidente la importancia que los retratos pintados tuvieron para las instituciones para las que fueron concebidos, la imagen de Vasco de Quiroga que más popularidad alcanzó es la que proporcionó la escultura, habida cuenta del carácter público y monumental de la misma. Han sido dispares las maneras con la que los escultores han efigiado al obispo michoacano, mostrando diferencias singulares con la imagen bidimensional, pues, además de presentarnos al obispo en compañía de otros personajes formando grupo escultórico, podemos verle sedente, como ocurre en la escultura del Jardín de las Rosas de Morelia, obra de 1947 del escultor Ignacio Asúnsolo (Durango,1890-Ciudad de México,1965). Para el rostro del obispo el escultor se inspiró en el grabado del siglo XVIII de la obra de Joseph Moreno antes mencionado, mientras que para la indumentaria episcopal fueron los retrato al óleo sus referencias (Fig. 10).



Fig. 10: Escultura de Vasco de Quiroga, de Ignacio Asúnsulo (1947, en Morelia).

Formando grupo escultórico con otros personajes aparece, por ejemplo, en la del atrio del santuario diocesano del Señor del Hospital de Salamanca (Guanajuato); en ella, la imagen del obispo se acompaña de la de un niño indio que parece besar la mano de aquel. La obra, que se debe al escultor local Andrés Estrada, se inauguró en 2019 con motivo de la conmemoración de los 454 años de la muerte de Quiroga. En esta misma dirección orientó la obra de 1947 del prolífico escultor Ernesto Tamariz (Acatzingo, Puebla, 1904-Ciudad de México, 1988), especializado en escultura monumental, de la localidad guanajuatense de Irapuato; realizada en piedra chiluca, la obra representa el momento cargado de simbolismo en la que un indio se arrodilla ante el obispo y este se dispone a levantarlo. Esta obra se fundió en bronce para disponerla en la plaza Madrigal de las Altas Torres de la localidad de Quiroga en 1950 (Fig. 11), donde se encuentra en la actualidad. En otras localidades michoacanas, como Ziracuaretiro (Fig. 12) o Paracho, podemos contemplar esculturas en las que se incide en la imagen de Vasco de Quiroga como promotor de la agricultura y la cultura michoacanas. Esta misma idea entorno al obispo como promotor de la cultura purépecha apareció en el Taller de Gráfica Popular, siendo ejemplo de ello la obra de Elena Huerta de 1960 en la que efigia a Vasco de Quiroga dando instrucciones a dos indios que se afán en las tareas de la producción y decoración cerámicas (Fig. 13).



Figs. 11, 12 y 13: Esculturas de Vasco de Quiroga, de Ernesto Tamariz (1950; en Quiroga); y de Gabriel Ramírez (2018; Ziracuaretiro); Grabado de Vasco de Quiroga, de Elena Huerta Múzquiz (plancha nº 6, *450 Años de Lucha: Homenaje al Pueblo Mexicano*, México: Taller de Gráfica Popular).

De las esculturas en las que el obispo michoacano aparece solo, sin duda la de mayor interés artístico es la que se encuentra en la plaza Vasco de Quiroga de la localidad de Pátzcuaro. La obra, que data de 1964, se debe al destacado escultor Francisco Zúñiga (1912-1998), de origen costarricense y nacionalizado mexicano. La estatua,

de gran corrección formal, presenta al obispo apoyado en el báculo que se custodia en la catedral de Morelia formando parte del ajuar taumatúrgico del obispo, toda vez que, según la tradición, fue el utilizado para hacer brotar agua milagrosamente de un peñasco, lo que, como es lógico, tiene unas connotaciones bíblicas evidentes<sup>27</sup>. Así pues, el báculo, que para Pátzcuaro posee unas significaciones históricas y simbólicas que van más allá de lo religioso, se destacó especialmente por el escultor en su obra (Fig. 14). Esta misma idea con respecto al báculo es la que se hace constar en el monumento a Vasco de Quiroga levantado en la localidad de Santa Fe de la Laguna, obra de 2012 del escultor Carlos Ponzanelli (Ciudad de México. 1966-2024), aunque en esta obra su autor hizo portar un libro en la mano izquierda del obispo, aludiendo con ello a sus *Reglas y ordenanzas*<sup>28</sup> (Fig. 15).



Figs. 14 y 15: Esculturas de Vasco de Quiroga, de Francisco Zúñiga (1964; Pátzcuaro); y de Carlos Ponzanelli (2012; Santa Fe de la Laguna).

Hemos dejado para el final la imagen que de Vasco de Quiroga nos dejó el muralismo, que, en el afán de los artistas del mismo por rescatar a los personajes de la historia de México y ensalzar las figuras de los sentaron las bases de la cultura novohispana, no podían obviar la presencia del obispo. El primero cronológicamente hablando fue el que realizara en 1938 el muralista Roberto Cueva del Río (Puebla, 1908-Ciudad de

---

<sup>27</sup> Mónica Pulido Echeveste, "Imágenes, objetos, reliquias: Vasco de Quiroga y la materialización de la memoria." *Caiana* 16 (2020): 82-99.

<sup>28</sup> La obra de Ponzanelli sustituyó la escultura pétreo que existía en el mismo lugar, a la entrada de la población y desde 1966, la cual fue trasladada al atrio de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la misma localidad, donde se conserva actualmente. La obra fue ejecutada en la local Marmolería Morales Hermanos, habiendo contratado al escultor Pérez para su ejecución.

México, 1988), discípulo de Diego Rivera, con motivo de la renovación que aquel año emprende Lázaro Cárdenas en la “Quinta Eréndira” de Pátzcuaro, sede actual del CREFAL (Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y El Caribe). En el conjunto muralista se relatan diferentes momentos de la historia de Michoacán, no pudiendo faltar el que se dedicara a Vasco de Quiroga, que, con su presencia, se cierra el relato histórico del mural (Fig. 16). En el espacio dedicado al obispo, se representa a éste en compañía de varios indios purépechas propiciando su agrupación poblacional, lo que, como es sabido, constituyó una de las acciones más importantes de las llevadas a cabo por Vasco de Quiroga en su política territorial mediante los hospitales-pueblo. En el texto que acompaña la imagen se relata este hecho con las siguientes palabras: “D Vasco de Quiroga agrupa a los indios Purépechas que vivían errantes perseguidos por los Encomenderos. 1532”. Como un nuevo Moisés, el muralista presenta a Vasco de Quiroga guiando al pueblo purépecha, que, en una hilera que parece interminable, bordea las orillas del lago de Pátzcuaro.

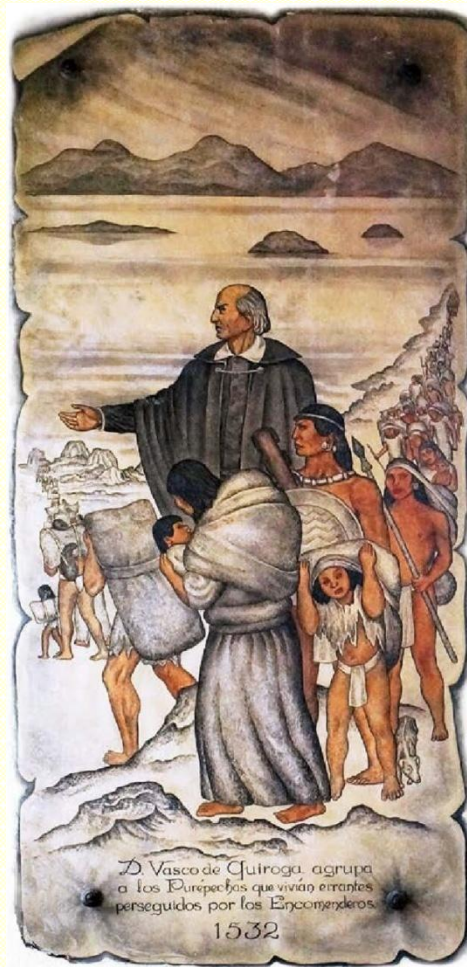


Fig. 16: *Historia y paisaje de Michoacán* (fragmento), en Quinta Eréndira, de Roberto Cueva del Río (fresco, 1938; Pátzcuaro).

La imagen benefactora y promotora de la cultura purépecha del obispo nos la ofrece el destacado muralista Juan O’Gorman (Ciudad de México 1905-1982) en el gran mural de la Biblioteca Pública Gertrudis Bocanegra, de Pátzcuaro (1942). En el mismo, que se conoce como “Historias de Michoacán”, la imagen de Vasco de Quiroga aparece de manera destacada en la base del mural y bajo el espacio que el autor dedicó a la conquista y sus negativas consecuencias (Fig. 17). El obispo aparece como promotor de las artes, la industria y la cultura del pueblo tarasco. También aparece un franciscano evangelizando; todo parece indicar que se trata del “Apóstol de Michoacán”, es decir de fray Juan de Alcalá, pues el muralista se inspiró en la ilustración de la crónica de Beaumont mencionada al comienzo de este artículo, como puede apreciarse por la reproducción exacta que en mural se hace de la ermita de Santa Ana, tal y como aparecía en aquella. Tras el obispo se divisa la figura de Tomás Moro, al que Vasco de Quiroga debe su principal inspiración en la organización política e institucional de sus pueblos-hospital y sus huataperas; ello se simboliza en el mural mediante la fuente bajo el rótulo “UTOPIA”, cuyos ramales acuíferos riegan el territorio michoacano y el libro de sus *Reglas y Ordenanzas* abierto que se dispone sobre una mesa en una composición semejante a la del retratos de aparato de los que hemos mencion con anterioridad, lo que también se evoca con el cortinaje que sostiene el ángel. La red que sostiene el obispo con su mano derecha y la rueca inciden en la acción de Vasco de Quiroga en pro del desarrollo de la pesca, la agricultura y la industria textil entre el pueblo michoacano.



Fig. 17: *Historias de Michoacán* (pormenor), de Juan O’Gorman (fresco, 1942; Biblioteca Pública Gertrudis Bocanegra, Pátzcuaro).

En esta misma línea argumental en la que Quiroga aparece como protector de la población indígena se mueve el gran mural de 1995 del pintor michoacano Alfonso Villanueva Manzo que se emplaza que a la entrada de la localidad de Uruapan; en el mismo, el obispo comparte protagonismo con michoacanos destacados de la historia de México como José María Morelos, José T. Melchor Ocampo y Lázaro Cárdenas (Fig. 18).



Fig. 18: Mural *Utopía*, de Alfonso Villanueva Manzo (1995, Uruapan).

El uso del icono “quirogiano”, como contraposición a la iconografía de las consecuencias trágicas que para la población indígena supuso la ocupación española, aparece en los frescos de la escalera del palacio municipal de Irapuato (Guanajuato), obra de 1968-69 del muralista Salvador Almaraz López (Irapuato, 1930-2022). En el conjunto mural, que lleva por título “Las Revoluciones” y que está inspirado en el sentido reivindicativo y denunciante del muralismo mexicano más comprometido, la peyorativa iconografía que personifica la presencia del conquistador Beltrán Nuño de Guzmán, se equilibra con la del mestizaje que representa la imagen de Vasco de Quiroga, la cual se yergue como un monolito pétreo sobre brazos indígenas que cultivan, construyen o realizan bateas. No obstante, la espada que aparece en la cúspide de la cruz en la que se inscribe la figura del obispo recuerda, de manera sutil, la ocupación armada del proceso de colonización y mestizaje (Fig. 19).



Fig. 19: *Las Revoluciones* (pormenor), de Salvador Almaraz (fresco, 1968-1969; Palacio Municipal de Irapuato).

De indudable interés iconográfico es el mural que el pintor y escultor celayense José Luis Soto González ejecutó en 1979 para la “Casa de los Once Patios” de Pátzcuaro dentro de la línea constructivista con la que desarrolla parte de su producción artística (Fig. 20). La composición, cargada de símbolos, nos introduce en el mundo de lo prehispánico, de lo colonial y del mestizaje a través de elementos reconocibles que, sin embargo, reclamen una lectura erudita. De un lado, el artista nos presenta el mundo prehispánico mediante la contundente figura de un michoacano que sustente en sus manos el símbolo del “Tata-Juriata”, de es decir el “Señor Sol”. Esta imagen se contrapone con la de Vasco de Quiroga, que igualmente enérgica se encuentra a la derecha y que sostiene en sus manos una rueda, la cual puede tener un significado polisémico. La interpretación más sencilla de dicha rueda sería aquella que simboliza la tecnología europea llegada con los españoles y cuyo significado se aumenta con el telar que aparece a los pies del obispo. Sin embargo, la rueda de la imagen de Vasco de Quiroga bien pudiera mantener una relación analógica con la del “Tata-Juriata”; en ese sentido, podría tratarse de la rueda de ochos radios del Crismón. Aunque quizás no deberíamos dejar de pensar en otra opción interpretativa más cercana a Vasco de Quiroga, siendo conscientes de que se

trata de una interpretación algo arriesgada. Nos referimos a la posibilidad de que con esta rueda se esté haciendo alusión a la que Quiroga utiliza como símbolo en sus *Reglas y ordenanzas* para referirse al sistema de rotación de los oficios a desarrollar dentro de la huatapera en el apartado que titula “Que la elección de los oficios ande por fu rueda en los hábiles para ellos”<sup>29</sup>. Unos oficios que se simbolizan en la presencia de la jarra con pinceles, la escultura pétrea, la cazuela de cobre, el tejido, la guitarra de Paracho, etcétera, así como en las figuras de una mujer indígena con huipil tejiendo con un telar de cintura y el hombre que trabaja los lacados. Del círculo de la tejedora salen dos corrientes de agua con peces, lo que constituye una alusión a la etimología de Mechuacan, *Mech, hua, can*, lugar de pescadores. El trabajo de herrería, el de la pesca o el de la fabricación de canoas completan el espectro de habilidades tarascas, de modo que frente a la tecnología de los europeos, los michoacanos enfrentaban sus habilidades manufactureras, su religión y su cosmología<sup>30</sup>.



Fig. 20: Mural, José Luis Soto González (fresco, 1979; Casa de los Once Patios, Pátzcuaro).

No deja de sorprender el hecho de que la imagen que se proyecta de Vasco de Quiroga en el mural posea ciertos tintes peyorativos para la población tarasca y que esto se haga en la localidad en la que la imagen del obispo ha sido siempre enaltecida, como hemos visto en las páginas previas. La presencia a los pies del obispo de indios encadenados, sufrientes y abatidos, frente a que hemos visto en la escultura monumental, convierte la imagen de Vasco de Quiroga en la expresión de la conquista y sus negativas consecuencias, aunque también podría desprenderse la lectura inversa, según la cual es la presencia del obispo es precisamente la que permitió su liberación. Sin embargo, tras el telar se divisan dos personajes, uno de ellos sentado y atado a su asiento, que cubren las caras con sus manos como no queriendo integrarse en lo que la presencia española propició. Entendemos que el

<sup>29</sup> “Yten que la elección de los dichos oficios, ande, y ha de andar, por todos los hábiles para ellos. Igualmente por su rueda, sin hacer agravio à ninguno y así como ninguno los ha de procurar, tampoco cuando se les diere, los dexen de aceptar, y puedan ser compelidos a ello” (*Reglas y ordenanzas...*, 21).

<sup>30</sup> Queremos expresar nuestra más sincera gratitud al Dr. D. Rodrigo Martínez Baracs la ayuda que nos ha brindado para la identificación de los elementos formales del mural y su lectura iconográfica.

mural de José Luis Soto es la expresión del sentimiento dual que está latente en Pátzcuaro desde el siglo XVIII con respecto a la presencia española y las dificultades de la convivencia pluricultural emprendida por Vasco de Quiroga desde 1533<sup>31</sup>. La contraposición de la mujer tejiendo con el telar de cintura frente al telar europeo se nos antoja como la metáfora de este sentimiento dual expresado en el mural de José Luis Soto.

En conclusión y como hemos tratado de poner de relieve en las páginas anteriores, debemos convenir que sobre la singular figura histórica de Vasco de Quiroga se ha ido construyendo un relato, una historia y una imagen desde los tiempos del propio obispo y hasta el siglo XXI. Su intensa labor pastoral, educativa, sanitaria, arquitectónica y cultural le hace acreedor de un espacio singular en la historia de la Nueva España en general y de la región michoacana en particular, como las manifestaciones artísticas han reflejado durante siglos. La aceptación de su memoria en la construcción de la imagen mexicanidad es uno de los casos más notables de este fenómeno frente al rechazo que suscitaron otras personalidades de su tiempo.

### 3.-Referencias bibliográficas

Ajofrín, Francisco de. 1958. *Archivo Documental Español XII: Diario del viaje que por orden de la Sagrada Congregación de Propaganda Fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII el P. Fray Francisco de Ajofrín*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Beaumont, Fray Pablo. 1873-1874. *Crónica de la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán* (cinco vols.). México: Imprenta de Ignacio Escalante.

Félix Rocha, Hugo Armando. 2021. "Valladolid y Pátzcuaro: enclaves regionales de la pintura en Nueva España." *Latin American and Latinx Visual Culture* 3: 99-105.

<https://doi.org/10.1525/lavc.2021.3.3.99>

Fernández Castelló, Mercedes. 1972. "Los De la Cerda en Michoacán." *Artes de México. El maque. Lacas de Michoacán, Guerrero y Chiapas* 153: 27-32.

Flores Barba, María Laura. 2013. *Diego de Cuentas, pintor de entresiglos en la Nueva Galicia (1654 - 1744)*. México: UNAM (Trabajo de Maestría en Historia del Arte/IIIE).

[https://www.academia.edu/6022869/Diego\\_de\\_Cuentas\\_pintor\\_de\\_entresiglos\\_en\\_la\\_Nueva\\_Galicia\\_1654\\_1744](https://www.academia.edu/6022869/Diego_de_Cuentas_pintor_de_entresiglos_en_la_Nueva_Galicia_1654_1744)

---

<sup>31</sup> Rodrigo Martínez Baracs, *Convivencia y utopía. El gobierno indio y español de la "ciudad de Mechuacan", 1521-1580*, (Ciudad de México, Conaculta, 2005), 401.

- Kasl, Ronda. 2022. "Witnessing Ingenuity: Lacquerware from Michoacán for the Vicerine of New Spain." *Metropolitan Museum Journal* 57: 40-56.  
<https://doi.org/10.1086/723654>
- León, Nicolás. 1903. *El Ilmo. Señor don Vasco de Quiroga, Primer Obispo de Michoacán, Grandeza de su persona y de su obra*. México: Sucesores de Díaz de León.
- Martínez Baracs, Rodrigo. 2005. *Convivencia y utopía. El gobierno indio y español de la "ciudad de Mechuacan", 1521-1580*. Ciudad de México: FCE & Conaculta.
- Moreno, Juan Joseph. 1766. *Fragmentos de a vida y virtudes del V. Illmo. Y Rmo. Sr. Dr. D. Vasco de Quiroga, Primer Obispo de la Santa Iglesia Cathedral de Michoacán y Fundador del Real y Primitivo Colegio de S. Nicolás Obispo de Valladolid*, México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Orendáin, Leopoldo L. 1915. "El pintor Diego A. de Cuentas." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 19: 75-85.  
<https://doi.org/10.22201/ije.18703062e.1951.19.520>
- Pulido Echeveste, Mónica. 2018. "Los retratos de Vasco de Quiroga: Imagen y memoria." En *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*, editado por Gisela von Wobeser, Carolina Aguilar García y Jorge Luis Merlo Solorio, 171-188. México: UNAM.
- Pulido Echeveste, Mónica. 2020. "Imágenes, objetos, reliquias: Vasco de Quiroga y la materialización de la memoria." *Caiana* 16: 82-99.
- Ramírez Godoy, Guillermo. 2010. *Diego de Cuentas. El Pintor Barroco de Guadalajara*. Guadalajara: Promoción Cultural de Jalisco.
- Roskamp, Hans. 1998, "Pablo Beaumont y el código de Tzintzuntzan: Documentos de Michoacán." *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* 27: 7-44.  
<https://doi.org/10.35830/treh.vi27.1393>
- Toussaint, Manuel. 1990. *Arte colonial en México*. México: UNAM.
- Vidaurre, Carmen V. 2002. *Silogismos de colores. Estudio sobre la plástica de Diego de Cuentas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.





**Textos e imágenes que acompañan al mito: *Taglines* e iconos en pósteres de filmes en torno a la figura de Electra**

**Texts and images that follow the myth: *Taglines* and icons on film posters around the figure of Electra**

**Francisco Javier Tovar Paz**  
**Universidad de Extremadura**

[fjtovar@unex.es](mailto:fjtovar@unex.es)

<https://orcid.org/0000-0002-1272-0211>

**Resumen:**

El presente estudio aborda la filmografía que ha generado la figura mitológica de Electra desde la perspectiva del tratamiento que esta merece en los pósteres que promocionan las películas, tanto en lo que concierne a las expresiones escritas acerca de la trama (*taglines*) como a los iconos que se derivan de las imágenes de cada cartel. De acuerdo con el análisis, Electra apenas precisa de expresiones textuales, excepción hecha de versiones teatrales modernas en que se basan determinados filmes y, sobre todo, cuando los eslóganes aluden al género fílmico. Algo concomitante sucede con el imaginario asociado al personaje cuando su descripción física queda en segundo plano y se potencian otros motivos o expresiones estéticas. Como resultado se descubre un enriquecimiento de los matices que definen al personaje en su adaptación a la contemporaneidad.

**Abstract:**

This study approaches the filmography that has created the mythological figure of Electra from the perspective of the treatment she deserves in the posters that promote the films, both in terms of the written expressions of the plot (*taglines*) and the icons derived from the images of each poster. According to the analysis, Electra hardly needs any textual expressions, with the exception of the modern theatrical versions on which certain films are based and, above all, when the *taglines* allude to the film genre. Something similar happens to the imaginary associated with the character when his physical description is relegated to the background and other motifs or aesthetic expressions are emphasised. As a result, one discovers an enrichment of the nuances that define the character in his adaptation to contemporaneity.

**Palabras clave:** *Taglines*, póster fílmico, análisis comparado, mitología, Electra.

**Keywords:** *Taglines*, Film poster, Comparative análisis, Mythology, Electra.

## 1. Introducción: Electra en el Séptimo Arte

La figura de Electra posee múltiples representaciones a lo largo de la historia cultural fundamentalmente a partir de tres enfoques, procedentes estos de los tratamientos llevados a cabo originariamente por los autores trágicos grecolatinos: en primer lugar, una tensa relación con su madre, Clitemnestra; en segundo lugar, la nostálgica evocación del padre ausente, Agamenón; y, en tercer lugar, su condición de vengativa instigadora de su hermano, Orestes. Tales enfoques ofrecen una percepción poliédrica del personaje, en la que incluso se producen lecturas que se acumulan a la hora de desentrañar las motivaciones profundas que convergen en sus diferentes acciones.

Así, desde los dramaturgos grecolatinos, a los neoclásicos o, por dar otra referencia cronológica, hasta la cultura contemporánea, Electra ha seguido sugiriendo un retrato referido a la incompreensión con que es percibida la condición femenina. Tampoco el Séptimo Arte ha estado ausente de esta aproximación y, de hecho, es en la actualidad uno de los motores fundamentales de la pervivencia del mito. En definitiva, la cultura actual recrea los mitos con imaginarios añadidos a Electra, como el incesto, sea pasado con su padre o presente con su hermano, como rival sentimental de su propia madre por su interés hacia el mismo hombre, o, en fin, como vengadora en la que se suman las demás recreaciones, en una acumulación de castigos en vez de en una cadena de expiaciones. Su condición simultánea de víctima y justiciera la convierte en “viuda de su propio padre” en el filme portugués *Mal Nascida* (2007), del director João Canijo, como si ella misma fuera su propia madre.

Entre los filmes que adaptan el modelo encarnado por Electra se cuenta la adaptación fílmica de una conocida obra teatral de Eugene O’Neill, en la que se traslada la figura clásica a un entorno estadounidense tras la Guerra de Secesión; se trata del filme homónimo *A Electra el sienta bien el luto* (*Mourning becomes Electra*, de Dudley Nichols, 1947). En verdad, no solamente O’Neill ha potenciado la importancia de los arquetipos clásicos o grecolatinos en el teatro contemporáneo, atrayéndolos a momentos y contextos más próximos, sino que propuestas concomitantes se aprecian en obras de Tennessee Williams también trasladadas al cine, como, por citar una, *Orpheus Descending* (1957), llevada al cine en, por ejemplo, *Piel de Serpiente* (1960, de Sidney Lumet). De ahí que el recurso al arquetipo clásico de la figura de Electra se pueda repetir en otra película como *Tierra de gigantes / El pistolero del Ave María* (*Il Pistolero dell’Ave Maria*, 1969, de Ferdinando Baldi), cuyo título en España denota un doble sentido, fílmico, por cuanto remite a un género consagrado en el cine estadounidense con connotaciones de gesta y, en segundo lugar, por cómo subyace cierto sesgo mitológico bajo la palabra “gigantes”. No obstante, se trata de un spaghetti-western que bebe de la estela simbólica de *Las Furias* (*The Furies*, 1950, de Anthony Mann) y del filme español *Fedra West* (1968, de Joaquín Luis Romero Marchent), pero en el que el relato centrado en el mito de Electra es dominante, con el añadido de que, acaso, la madre de los protagonistas y

esposa del general mexicano asesinado no fuera su auténtica madre. En fin, ya en el siglo XXI el filme italiano *Luna Rossa* (2001, dirigida por Antonio Capuano) traslada la ambientación estadounidense (sea de Guerra Civil o de Western) al entorno de la Camorra en Nápoles, donde la desintegración familiar choca con la endogamia intrínseca de las estructuras mafiosas y del crimen organizado.

Así, sea en forma de drama sureño, de western o de filme negro, se trata de una plasmación narrativa del arquetipo de la que, sin embargo, no están ausentes perspectivas más simbólicas, como la que se descubre en el clásico *Persona* (1966, de Ingmar Bergman), donde la relación entre una actriz convaleciente y su enfermera deriva en tres claves hermenéuticas: la interrelación entre pasado y presente, entre identidad y proyección, y, en fin, entre realidad y cine. En este contexto, la referencia a Electra se percibe como la que se aplica a una mujer en la que el peso del pasado, de su identidad en el marco de ese pasado, y de la interpretación de la realidad sometida a una identidad que procede de un pasado del que no es responsable, en una cadena de conflictos latentes o patentes, provoca que el personaje se desdibuje en una entelequia equivalente al arte cinematográfico.

Ya en la década de los años setenta del pasado siglo XX, el arquetipo y el simbolismo del relato que envuelven a Electra derivan en tratamientos fílmicos surrealistas y otros más parabólicos tanto en forma como en fondo. Entre los primeros se cuenta la película del polifacético artista de origen español Fernando Arrabal titulada *J'ire comme un cheval fou* (1973), en forma de viaje y huida del protagonista tras asesinar, en calidad de una Electra varón o masculina, a su madre y presentar el hecho como una manera de entender la civilización contemporánea.

Entre los tratamientos parabólicos, el director húngaro Miklós Jancsó crea con *Electra, mi amor* (1974) una parábola del movimiento de la cámara en forma de danza y de la síntesis del drama antiguo con motivo de la celebración y homenaje que hace de su reinado el usurpador Egisto, momento en que la heroína plantea y a la que se plantean diversas opciones para hacer frente a un monarca dictatorial. Incluso ya en el siglo XXI se descubre en un filme como *Par Example, Electra* (2013), de Jeanne Balibar y Pierre Léon, una aproximación donde las redes sociales y los espacios urbanos se convierten en escenografías inconscientes de un proyecto de representación teatral y fílmica del mito de Electra que no puede cuajar, como si el tiempo del relato mítico ya fuera imposible de ser plasmado.

En sentido opuesto, desde una perspectiva en apariencia más literal, llama la atención que haya sido un director griego como Michael Cacoyannis el que en el año 1962 a partir de la versión de Eurípides estrenara el filme de mayor esfuerzo de ambientación y literalidad respecto a una época antigua que, en realidad, es más mitológica que histórica, en una línea de adaptaciones que luego seguirá Pasolini, si bien con el añadido de su propia estética. También en Grecia será Theo Angelopoulos quien devuelve al entorno heleno contemporáneo la historia de Electra, en dos filmes que tienen muy en cuenta la situación política asociada a la conocida como

“Dictadura de los Coroneles”, entre los años 1967 y 1974. La primera es *Anaparastasi / Reconstrucción*, del año 1970, donde la crónica policial y periodística se entretajan a propósito de un retrato social ambientado en las quiebras que provoca la emigración desde el sur de Europa a los países del norte. De índole más alegórica resulta la segunda película, *El viaje de los comediantes*, del año 1975, donde la presencia de actores permite un viaje en el espacio y en el tiempo, además de en la ficción, donde la figura de Electra se presenta como duelo ante la situación histórica y como rebelión contra la injusticia política. Por lo demás, la idea de viaje, ya presente en el filme de Arrabal, se descubre en una película más reciente, dirigida por el también griego Petros Sevastikoglou, quien plantea en *Electra* (2014) el arquetipo mitológico como un viaje de autoconocimiento de la heroína a caballo entre continentes y culturas diversas, de forma que la decisión parte de un proceso iniciático, como una búsqueda deliberada, no como una imposición.

Una vez en el siglo XXI, el anteriormente citado filme portugués *Mal Nascida* (2007) se traslada a un ambiente rural, anunciado por Angelopoulos en su primer filme, con el que coincide además por el peso que posee la emigración económica de fondo. Sin embargo, Canijo añade motivaciones más radicales, relativas al incesto entre el padre de la protagonista y su hermana (que, en el arquetipo, ocuparían los papeles de Agamenón e Ifigenia) y entre ella misma y su hermano (Orestes en el arquetipo). Se trata de uno de los filmes recientes que, en el marco del tratamiento de la tragedia griega en el que basa en buena medida su trabajo Canijo, más literatura académica ha generado.

Frente al mundo cerrado del filme de Canijo y de una protagonista que no duda de su condición de víctima obligada a enfrentar el pasado, tres producciones aproximadamente coetáneas de carácter eminentemente periférico plantean la decisión de asesinar como cálculo ... en un entorno de clases adineradas y un ambiente de lujo comercial. Así se descubre en la película hindú *Elektra* (2010), del director Shyama Prasad, en un marco de producción influido por la fórmula conocida como “Bollywood”. Sucede en el filme australiano *Rampage Electra* (2023), del director Hassibullah Kushkaki, de ascendencia islámica, donde una joven se desquicia en un ambiente que identifica la experiencia vital con formas de ocio que anulan la personalidad, según plantea también la directora procedente de Bahrain Hala Matar, quien ha filmado en el 2024 una *Electra*, que versa acerca de una deprimida estrella musical acompañada por un supuesto periodista, que oculta una información sobre el pasado de la protagonista.

Por lo demás, al margen de producciones nítidamente televisivas y dejando a un lado también otras de carácter pornográfico (fundamentalmente destinadas al mercado del vídeo) y las realizaciones que responden al teatro filmado, la influencia de ballet y de instalaciones artísticas recurren de manera paratextual en terminología de

Genette<sup>1</sup>, según se aprecia en *Electra 21*, filme dirigido en el año 2022 por Asteris Kutulas, o en el cortometraje de animación de Wasan Hayajneh del año 2023 *Electra Wasp*, acerca de los sueños y, significativamente, también pesadillas de una mujer pionera de la aviación; y, en fin, en esa mezcla entre drama personal y la animación de maniqués que se descubre en el cortometraje *Electra*, de la checa Daria Kashcheeva, también del año 2023, que parece influido por el clásico trabajo del también checo Jan Svankmajer



## 2. Trascendencia de la *tagline* en el póster de cine y relieve de los motivos iconográficos presentes

Una vez establecido este sintético panorama sobre el tratamiento de la figura de Electra en el cine, se hace preciso señalar cómo una de las caracterizaciones más singulares de aproximación a los filmes se desarrolla en los carteles que los dan a conocer, los cuales se han revelado como manifestación artística autónoma desde un primigenio ámbito comercial o publicitario. De esta manera, la historia del cartel constituye una disciplina, se expresa como manifestación peculiar y adopta de manera dinámica estéticas y orientaciones conforme a los movimientos artísticos que se van sucediendo desde la invención del Séptimo Arte hasta el presente<sup>2</sup>. El caso del cartel de cine, habitualmente conocido en español como “póster”, resulta singular al generar códigos propios<sup>3</sup>. De hecho, uno de sus elementos más peculiares

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989).

<sup>2</sup> John Barnicoat, *Los carteles. Su historia y su lenguaje* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977); Alberto Carrere, “El cartel cinematográfico. Creación y convención”. En *Filmográfica Volver*, Ricardo Forriols, Alberto Carrere y Francisco Moral (eds.), 9-21. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2011; Diego Coronado, *La metáfora del espejo. Teoría e Historia del cartel publicitario* (Sevilla: Alfar, 2002); Richard Dacre, *Carteles de cine. La historia del cine a través de los carteles* (Barcelona: Ediciones Lu, 2021); Emily King, *A Century of Movie Posters. From Silent to Arthouse* (New York: Barron’s, 2003); Roberto Sánchez López, *El cartel de cine: arte y publicidad* (Zaragoza: Prensas Universitarias, 1997).

<sup>3</sup> Rebeca Fernández Mellado, “El tratamiento documental del cartel cinematográfico,” *Documentación de la Ciencias de la Información* 37 (2014): 11-57. DOI [https://doi.org/10.5209/rev\\_DCIN.2014.v37.46819](https://doi.org/10.5209/rev_DCIN.2014.v37.46819); Marta Flores Huelves y Manuel Montes Vozmediano, “Construyendo cultura visual a través del cartel de cine: Análisis de afiches de las sagas

lo constituye la denominada *tagline*<sup>4</sup>, abordada por Angélica García Manso en un estudio relativo al género distópico dentro del arte fílmico<sup>5</sup>.

Si se hace un recorrido también inevitablemente sintético acerca de la historia del cartel se puede inferir *grosso modo* cómo, en paralelo a la evolución de los movimientos artísticos a lo largo del siglo XX y de las técnicas de impresión, se crean carteles que identifican paratextualmente, nuevamente en terminología de Genette, el filme a través de factores diversos<sup>6</sup>: la productora, una actriz o actor concreto, un gesto, etcétera; también el director y, sobre todo, el título, que, en el caso de versiones del mito de Electra, el propio nombre de la protagonista resulta autosuficiente acerca del sentido dramático de una propuesta a la que se puede añadir motivos de inspiración antropológica e incluso psicoanalítica (como antítesis del complejo de Edipo). No obstante, según se suceden las producciones, los pósteres establecen entre sí diálogos iconográficos que impiden que se anquilosen en la mera información del título. De hecho, el primer largometraje protagonizado por la figura más literal o purista de Electra no aparece hasta 1962, con posterioridad a adaptaciones que trasladan a la figura clásica a tiempos históricos recientes, incluso históricos.

La figura de Electra en el póster del filme de Cacoyannis aparece como un busto de perfil, dibujado a partir de una fotografía de la actriz Irene Papas, que admite composiciones y cromatismos diversos, pero cuyo foco de atención es en todo momento la silueta lateral del rostro del personaje, de forma que es su drama personal el que se resalta, tal como se aprecia en filmes como, por señalar dos, el de Jancsó y el de Canijo. El primero presenta también un dibujo, pero no a partir del rostro de la actriz que encarna a Electra, sino de un busto escultórico de aire clásico, con connotaciones como la sombra que se potencia tras la figura y el fondo verdoso, como síntomas de un sufrimiento que choca con la aparente rigidez de un rostro esculpido. En el caso de la película de Canijo, el diálogo que el poster establece con Cacoyannis no procede a partir del título (en el título del filme del director portugués no aparece la palabra Electra y, además, carece de *taglines*, lo cual refuerza su intención de diálogo singular), sino de mostrar una fotografía de perfil de la actriz

---

cinematográficas," *Información, Cultura y Sociedad* 37 (2017): 127-144. DOI <https://doi.org/10.34096/ics.i37.3268>.

<sup>4</sup> Johannes Mahlnecht, "Three words to tell a story: the movie poster tagline," *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Inquiry* 31 (2015): 414-424; Olga Panic Kavrig & Aleksandar Kavrig, "Creativity in film taglines: extralinguistic, textual and linguistic Analysis," *Annual Review of the Faculty of Philosophy* (University of Novi Sad) 43 (2018): 101-125.

<sup>5</sup> Angélica García Manso, "Los pósteres didácticos transversales: imágenes y relatos sobre el agua en Extremadura (España)," *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* 335 (2020): 281-291; y "Usos didácticos del tagline en los pósteres cinematográficos: las 'etiquetas temáticas' de argumento distópico," *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 10 (2020): <https://doi.org/10.33776/erebea.v10i0.3699>.

<sup>6</sup> Jonathan Gray, *Show Sold Separately. Promos, spoilers and other media paratexts* (New York: New York University Press, 2010).

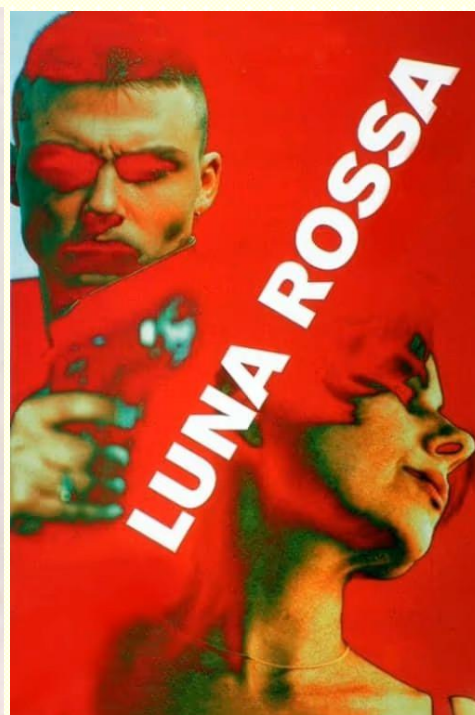
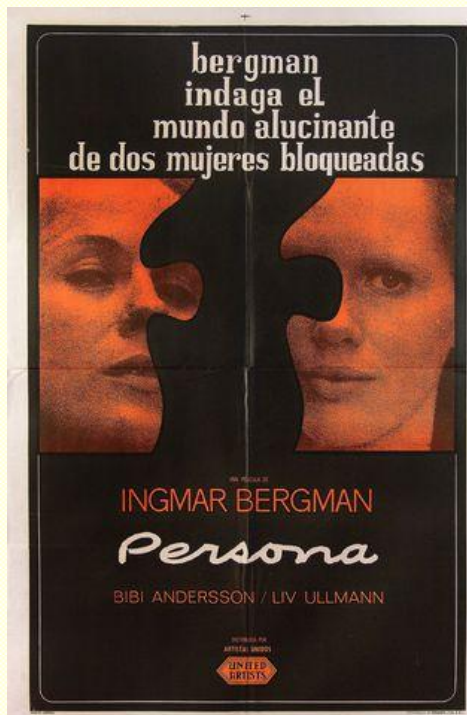
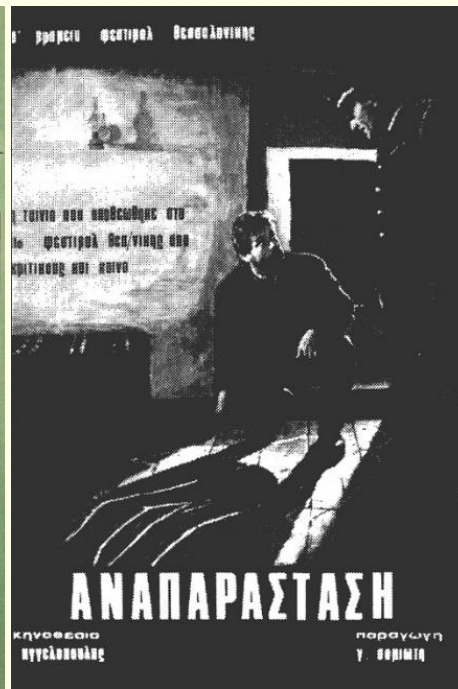
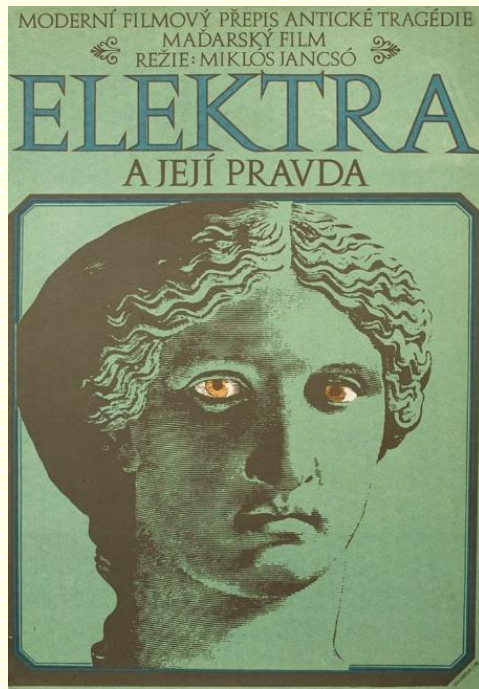
protagonista cuyo pelo corto emula el de Irene Papas en el póster de la película griega.



En un sentido diferente, las ilustraciones de técnica litográfica con colores y dibujos planos de *Mourning Becomes Electra* centran su atención no en una única presencia, sino en pares de presencias, tanto femeninas como de mujer y hombre, dado que los celos constituyen una de las claves centrales de la obra de O'Neill trasladada al cine por Nichols; así lo corroboran las *taglines* que ofrece el cartel cinematográfico: “*Mother and Daughter... Loving the same Man... Hating Each Other!*”. Se trata de dobles figuras que reaparecen en pósteres en los que interesa más la interpretación del mito de Electra que su calco referencial, según se descubre en *Persona*, de Bergman, a partir de fotografías de las actrices y con propuestas que juegan con el concepto de puzzle o con líneas de inspiración en el movimiento constructivista ruso que rompen la continuidad de la imagen.



En algunos pósteres esa ruptura de la continuidad de la imagen se logra mediante sombras, un elemento que se ha señalado ya como relieve del póster originario de la versión de Jancsó y que en el primer filme de Angelopoulos que adapta la historia de Electra se hace omnipresente, como una fotografía velada de fuerte contraste y prácticamente ilegible, que parece retomarse, con una fuerte solarización en rojo que también se inspira en *Persona*, en el filme *Luna Rossa*.



La misma idea de sombra se recupera tanto en la *Electra* de Sevastikoglou, con un mediterráneo y griego tono azul, como en el *Rampage Electra*, en el que se lleva a cabo de manera evidente una cita del clásico *El Tercer Hombre* (1949), de Carol Reeds.



En fin, los dos pósteres que circulan sobre el reciente filme de Hala Matar presentan o una fragmentación de cristales o tres bandas con diferentes elementos fácilmente adscribibles a la iconografía de la mitología clásica: una tríada femenina (sea de las Gracias o del Juicio de Paris), un Pegaso con una lira de Apolo sobrepuesta y, en fin, una mirada masculina de frente, como quien, como Edipo, descubre una verdad que es simultáneamente asombrosa por inusitada y terrible por sus consecuencias. En uno y otro caso, legibles como ejemplos de la voluntad quebrada que domina el relato.

### 3. Relevancia de las alusiones al género fílmico

Según se ha anticipado en un epígrafe precedente, un ámbito de estudio singular, pero que refleja factores culturales de enorme interés, como es la percepción del filme en el momento de su estreno, lo constituye el análisis de la relación entre *tagline* e icono con el género fílmico de la película<sup>7</sup>, más si cabe cuando esta responde a un arquetipo de raíces clásicas como es el de Electra.

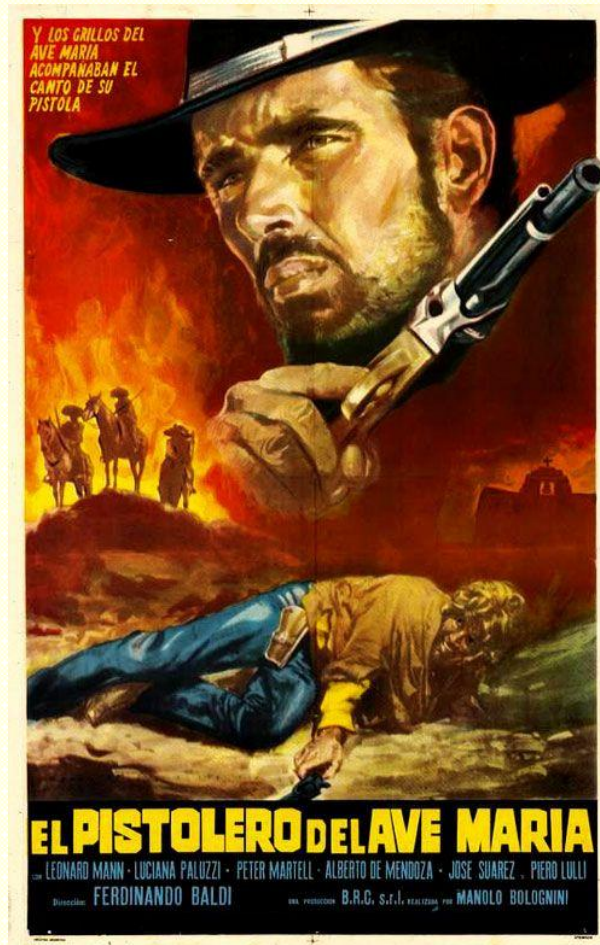
Sucede de manera elocuente en la *tagline* del primer póster no griego de *El viaje de los comediantes*, de Angeolopoulos, con una propuesta gráfica horizontal de boceto inacabado a lápiz, con partes hechas con manchas y otras meras líneas, donde se lee la *tagline* “Épica de la Grecia actual/Epic of modern Greece”, en virtud de la implicación política contemporánea que se propugna, más allá del hecho de que los personajes sean actores de teatro y de que tenga un relieve fundamental el arquetipo

<sup>7</sup> Ingrid Haidegger, *Watch It! Movie Posters as Marketing Tool and Genre Indicator* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2017).

de Electra. Así, la transformación de la tragedia en épica supone un cambio de paradigma que refleja el género como *road movie* espacial y temporal del relato por encima de la unidad de acción del teatro antiguo. La denominación como épica resulta, por consiguiente, polisémica.



En un sentido por completo diferente, en la película *El pistolero del Ave María / Tierra de Gigantes*, la *tagline* dice “Y los grillos del Ave María acompañaban el canto de su pistola”, una *tagline* de enorme creatividad y sugerencia, realmente lograda. En efecto, sin haber visto la película (y menos aún de acuerdo con su título en español en su estreno peninsular), la identificación del “Ave María” con un espacio geográfico, con el nombre de una propiedad rural, no parece posible; el Ave María se presenta más bien como un rezo o como un canto, como si los grillos entonaran el momento que se plasma, por ejemplo, el cuadro el *Angelus* de Millet (1857-1859, Musée d’Orsay, Paris) o de melodías como la homónima que habitualmente se asocia a Schubert (1825). El carácter oscuro de los grillos y su forma ovalada se aplica a las balas, definidas en el sintagma siguiente como el “canto de su pistola”, mediante la creación de una hipálage de enorme fuerza expresiva. Si el texto aparece como paratexto de una imagen de indudable reconocimiento como una trama del género del Western. Ahora bien, no se trata de un Western en sentido estricto, por cuanto se trata de una producción europea que emula de una manera singular el género cinematográfico del Western; se trata de un “spaghetti western”, en los que la música ocupa un papel fundamental por sus singulares efectos sonoros, uso de instrumentos inusuales o ritmos sincompados, en la estela del compositor italiano Ennio Morricone, si bien en el presente filme el músico responsable de la banda sonora es Roberto Pregadio, otro importante músico del momento.



Pero si existe una *tagline* realmente sugerente desde la perspectiva programática, por cuanto incluye expresamente el título de una trilogía griega, esta es la del filme *Vaghe Stelle dell'Orsa*, si bien no en su póster principal, sino en difundido en forma de prospecto como fórmula publicitaria en vigor en la fecha de estreno, que, en una línea constructivista, tal como se ha visto a propósito de la película de Bergman, expresa "Un giallo come l'Orestiade". El giallo como género textual y fílmico se presenta como una versión popular de un relato de misterio que suma motivos policíacos y de terror, al que, por formación y estética, difícilmente se podría adscribir a un director como Lucchino Visconti. Pero es que, además, una trilogía donde los humanos se enfrentan a los dioses, como es la que permite distinguir la fórmula que singulariza la producción de Esquilo frente a la de los otros dos trágicos clásicos, Sófocles y Eurípides, tampoco permite reconocer en principio a Esquilo como autor de giallo.

La película en sí se presenta como un drama al tiempo personal e histórico, de una escabrosidad contenida, a pesar de que presentarse como un proceso de conocimiento íntimo. Y, sin embargo, se percibe como giallo, género fílmico cuyo inicio se suele fijar en el año 1963, en el filme de Mario Bava de elocuente título por su inspiración hitchcockiana, *La ragazza che sapeva troppo*, de manera que el tema

de filme negro o policíaco se mezcla con el del cine de terror, síntesis que define este género. En lo que concierne a la trilogía de Esquilo, el sentido purificador de la tragedia griega adquiere enfoques diferentes en cada uno de los tres clásicos cuyas creaciones han condicionado la cultura humana: los héroes de Esquilo se enfrentan a los dioses aun conscientes de la imposibilidad de vencerles, pero lo hacen por dignidad; en tanto Sófocles presenta a unos héroes sometidos, ejemplos de juguetes en manos de los dioses y Eurípides, de manera complementaria, ofrece visiones de un mundo donde la ausencia de los dioses aporta más tensión y oscuridad a la vida humana.



Cuando la *tagline* define el filme de Visconti como giallo y como tragedia antigua lo hace con una figura retórica aplicada a conceptos antitéticos como es la paradoja, que se refuerza con el hecho de que se lea cualquier giallo como tragedia antigua y a la inversa, a pesar de la creatividad subyacente al carácter polisémico de tales lecturas. Por lo demás, el título de la película, procedente del verso de un canto leopardiano de índole marcadamente melancólico, aporta una mayor complejidad paradójica al conjunto. En efecto, en la *tagline* del spaghetti-western anteriormente analizada, la evocación de sonidos de animales y balas, la confusión de espacios

geográficos y referentes religiosos y musicales simultáneamente, definía por acumulación un género como el Spaghetti-Western; sin embargo, a propósito de la obra de Visconti, esta se define mediante mecanismos de dispersión, dada la dificultad que existe a la hora de delimitar el sentido de un relato que se presenta como diferente para cada espectador: Leopardi permite comprender que se trata de una historia italiana caracterizada por un tono decadente; la tragedia antigua confirma el arquetipo de Electra; en fin, el giallo da cabida a la locura o el suicidio como motivos aportados por la contemporaneidad al arquetipo antiguo.

Desde una perspectiva ya plenamente iconográfica, el póster del filme *J'irai comme un cheval fou* está encabezado por una tipografía de letra capital romana aplicada al apellido del polifacético director, que presenta así mucho más relieve que el título del filme, a pesar de ser más largo y ofrece una tipografía pop. Por lo demás, el póster muestra sobre un difuso fondo azul el dibujo de una esfinge sobre una especie de vientre hinchado o una nalga, una cúpula rosada o un planeta enano (a la manera del protagonista de *El principito*, de Saint-Exupéry, con el que en cierta forma parece dialogar tanto el póster como la película). La esfinge tiene la cara oculta por una cámara antigás bajo la que puede atisbarse la barba y el cabello peculiares de Arrabal en una imagen construida mediante collage. Por otra parte, la esfinge constituye un icono edípico, tanto por la influencia grecolatina como por la clave psicoanalítica. Aquí puede radicar en buena medida el subtexto irónico: un complejo de Edipo como complejo de Electra (según formulación junguiana sobre el aserto de Freud). La máscara además se presenta como elemento teatral. Todo ello con un carácter programático muy sugerente, que convierte el enigma del cartel para una historia de Electra en un logro polisémico.



#### **4. Conclusión: Electra como suma de claves textuales y de un imaginario en continua transformación**

La *tagline* como texto y la iconografía como imagen constituyen ejemplos de la interacción entre el sentido de los filmes y el arquetipo mitológico de la antigüedad que subyace. De hecho, una figura como Electra apenas precisa de mayor explicación, sea por el arquetipo antiguo (objeto de atención en diferentes autores y textos) sea por el arquetipo junguiano moderno, que es el que permite el traslado de la historia, con variaciones y añadidos de interés, a ambientes distintos histórica y geográficamente, desde el drama estadounidense en torno a la Guerra Civil, el spaghetti-western como mirada europea hacia el imaginario norteamericano, la traumática historia de Grecia en el siglo XX, la camorra napolitana, el profundo Portugal rural, el viaje intercontinental o el ambiente de lujo y ocio musical contemporáneos, hasta claves exclusivamente simbólicas, donde el Séptimo Arte plantea posibilidades de superposición de personajes, el movimiento de cámara como elemento partícipe, la contemporaneidad de las redes sociales como difuminación de la trama o situaciones y combinación extrañante de elementos expresamente surreales.

Electra adquiere en la cultura contemporánea a través del cine una percepción muy dinámica, que se corresponde con la percepción también dinámica de los géneros fílmicos para una trama que se relaciona íntimamente con la tragedia griega clásica con derivas políticas y psicológicas, pero también, y esto es novedoso, estéticas, como si la peripecia vital del personaje pudiera presentarse como campo de experimentación visual, sea de la necesidad de combatir el poder autocrático en Jancsó, sea de un exótico drama burgués conforme al tratamiento de Bollywood.

## 5. Bibliografía

- Barnicoat, John. 1997. *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carrere, Alberto. 2011. "El cartel cinematográfico. Creación y convención". En *Filmográfica Volver*, eds. Ricardo Forriols, Alberto Carrere y Francisco Moral, 9-21. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- Coronado, Diego. 2002. *La metáfora del espejo. Teoría e Historia del cartel publicitario*. Sevilla: Alfar.
- Dacre, Richard, 2021. *Carteles de cine. La historia del cine a través de los carteles*. Barcelona: Ediciones Lu.
- Fernández Mellado, Rebeca. 2014. "El tratamiento documental del cartel cinematográfico". *Documentación de la Ciencias de la Información* 37: 11-57. [https://doi.org/10.5209/rev\\_DCIN.2014.v37.46819](https://doi.org/10.5209/rev_DCIN.2014.v37.46819)
- Flores Huelves, Marta, y Montes Vozmediano, Manuel. 2017. "Construyendo cultura visual a través del cartel de cine: Análisis de afiches de las sagas cinematográficas". *Información, Cultura y Sociedad* 37: 127-144. <https://doi.org/10.34096/ics.i37.3268>
- García Manso, Angélica. 2021. "Los pósteres didácticos transversales: imágenes y relatos sobre el agua en Extremadura (España)". *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* 335: 281-291.
- García Manso, Angélica. 2020. "Usos didácticos del tagline en los pósteres cinematográficos: las 'etiquetas temáticas' de argumento distópico." *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 10. <https://doi.org/10.33776/erebea.v10i0.3699>
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gray, Jonathan. 2010. *Show Sold Separately. Promos, spoilers and other media paratexts*. New York: New York University Press.
- Haidegger, Ingrid. 2017. *Watch It! Movie Posters as Marketing Tool and Genre Indicator*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

- Kavgic, Olga Panic, & Kavgic, Aleksandar. 2018. "Creativity in film taglines: extralinguistic, textual and linguistic Analysis". *Annual Review of the Faculty of Philosophy* (University of Novi Sad) 43: 101-125.
- King, Emily. 2003. *A Century of Movie Posters. From Silent to Arthouse*. New York: Barron's.
- Mahlknecht, Johannes. 2015. "Three words to tell a story: the movie poster tagline." *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Inquiry* 31: 414-424.  
<https://doi.org/10.1080/02666286.2015.1053036>
- Sánchez López, Roberto. 1997. *El cartel de cine: arte y publicidad*. Zaragoza: Prensas Universitarias.





## PÓSTER CIENTÍFICO

Atlas Mnemosyne

## ATLAS DE AGUAS Y AZULES: DE POMPEYA A PICASSO

DE POMPEYA A PICASSO

Warburg (1924-1929)

Fresco, Tempio di Iside (Pompeya)

Picasso, *Azules de Barcelona*, 1903 [Museo Picasso, Barcelona].

El proyecto del *Atlas Mnemosyne* de **Aby Warburg** plantea la búsqueda de una gramática diferente de la de procedencia lingüística con el fin de conectar imágenes sin la mediación de la palabra. A través de la fotografía, Warburg propone un enlace de ideas que van desde la asociación libre y subjetiva a la cita expresa; es decir, desde la creatividad del espectador a la intertextualidad que es posible establecer entre obras distintas en origen.

En un orden de cosas diferente y *grosso modo*, el método comparado o comparativo permite sugerir pautas para vincular fenómenos distantes en el espacio y en el tiempo, así como para establecer que, a pesar de que no exista correlación entre tales fenómenos, éstos puedan responder a un contexto concomitante y permitir comprender el sentido profundo de tales manifestaciones.

*Femme accroupie* (1902) [Staatsgalerie Stuttgart]

Fresco *Sacrificio de Ifigenia*, Casa del Poeta Trágico (Pompeya)

*Femme assise au fûchu / La Mélancolie* (1902-1903) [Detroit Institute of Arts]

Fresco *Caída de Ícaro*, Casa del Sacerdos Amandus (Pompeya)

Y es que, al margen de otros motivos iconográficos, las propuestas de **Picasso** y las de los antiguos pintores coinciden en una voluntad de tratamiento de lo acuático no como escenografía o decorado, sino como fondo sobre el que proyectar la profunda ausencia interior que expresan los personajes, sea en las escenas que concentran un relato –una narración mitológica en lo que se refiere a los frescos antiguos– o en cada personaje por separado, por presentarse aislado como resultado de una historia que apenas se atisba, o concentrado en el fragmento de un lienzo de pared que se ha perdido como conjunto.

El agua como motivo compartido, además del índigo, el aciano y otros azules como tonos predominantes, y otros elementos tanto escenográficos como compositivos en el plano, sirven de unión entre la **pintura mural pompeyana** (en sus diversas etapas o estilos, según se ha considerado habitualmente en los trabajos académicos) y el conocido como “Período Azul” de Picasso, cuando comienza el pintor de origen malagueño a adquirir entidad, con el resultado de descubrir lecturas insospechadas. Ello no quiere decir que Picasso ignorara la existencia de los frescos (se conocen desde el siglo XVIII y el pintor viajará a Nápoles en 1917, ya cerrado su ciclo azul –que abarcaba de 1901 a 1904 aproximadamente–).

Así, en *Mujer acurrucada*, del año 1902, la heroína aparece velada, ensimismada, prácticamente recostada sobre un alféizar en el que descansa una vasija y ante un fondo marino que refuerza el cromatismo dominante. En esta pintura Picasso reúne figuras de mujer arquetípicas del tema del abandono, como sucede, en cierta manera, con la odiseica Penélope o con Dido, reina de Cartago, por citar dos; pero también a la manera de una mujer encarcelada (de ahí la vasija), una mujer trágica (de ahí de nuevo la vasija), en un relato contenido, semejante al que se expresa en frescos como *El sacrificio de Ifigenia* en la Casa del Poeta Trágico, en Pompeya, donde el personaje femenino descubre que su destino es la muerte y no los esponsales con el héroe Aquiles. También el fresco *La muerte de Ícaro* en la Villa Imperiale muestra a una figura de mujer concomitante, aunque ajena realmente al drama que sucede en el horizonte: la caída de Ícaro. Así la ausencia deviene fruto de la enajenación del drama.

No es el único cuadro del Picasso azul que modula esta expresión de soledad femenina y agua. También en otros, como, por ejemplo, en *Mujer Melancólica*, de 1902, donde la figura está también concentrada en una especie de celda, sobre un taburete duro, presa de sí misma. Fuera podría estar el mar, y la mujer convertirse en una nueva Ifigenia contemporánea, como una ninfa actual que ignora el sufrimiento ajeno, casi como autista.

*La Vie* (1903) [Cleveland Museum of Art]

*Pobres a la orilla del mar* (1903) [National Gallery, Washington]

Fresco “Amore e Cupido”, Casa del Amore Punito (Pompeya)

Fresco, Villa dei Misteri (Pompeya)

Fresco “Medea y sus hijos”, Casa dei Dioscuri (Pompeya)

Fresco “Ifigenia en Tauride”, Casa de Caecilius Iucundus (Pompeya)

EX © Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Angélica García-Manso





## NORMAS DE PUBLICACIÓN

Como su título ampliado indica, ALCYONE se presenta como una revista académica dedicada a la comparación e interrelación entre las diferentes artes, la generación de nuevo patrimonio, la iconografía que se reconoce en esas interferencias y patrimonio y, en fin, los tratamientos mitológicos de los que se hacen eco. La revista puede dar cabida a monográficos relacionados con tales temáticas. Su periodicidad es anual.

Los artículos que se remitan a ALCYONE deberán ser originales e inéditos, escritos preferentemente en español, aunque también serán aceptados en inglés, francés y portugués. Su título, resumen y palabras clave irán en español e inglés y, en el caso de que se presenten en francés o portugués, también en el idioma de redacción.

La extensión de los trabajos es libre, al igual que su estructura, si bien esta ha de responder a las pautas habituales del estudio académico. Las reseñas serán tratadas como artículos.

Las propuestas serán enviadas en formato Word o equivalente que sea compatible, en tipografía Times 12 para encabezamientos y cuerpo del texto y Times 10 para resumen/*abstract*, palabras clave/*keywords* (separadas por comas), pies de imágenes y gráficos y para las notas a pie de página. Se añadirá una bibliografía al final, cuya disposición deberá responder al sistema de citación Chicago.

Las imágenes que se aporten para la revista como apoyo documental e ilustrativo serán tratadas conforme al artículo 32 del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, de la Ley de Propiedad Intelectual (BOE de 22 de abril de 1996). Tales ilustraciones se acreditarán mediante una identificación lo más precisa posible (con mención a autor, título, año, soporte, institución y procedencia; de acuerdo, además, con el formato de citación Chicago).

Se pueden enviar también pósteres científicos o académicos, con una disposición y estructura libre.

Los textos y pósteres serán informados mediante un sistema de revisión de doble ciego, para lo que se habrá de cuidar lo relativo al anonimato en la primera fase del envío. En todo caso, se tendrá al tanto a los autores del proceso editorial en cualquiera de sus etapas.

En tanto se articula la plena funcionalidad de la plataforma OJS de la revista, los artículos pueden también ser remitidos en adjunto a [alcyone@unex.es](mailto:alcyone@unex.es), que es también la dirección de correo electrónico para cualquier tipo de contacto y consulta.

Junto con el texto se incluirá una página de cortesía en un documento aparte, donde figure el título del artículo, nombre completo del autor como este quiera que aparezca en la publicación, filiación académica, ORCID en su caso, datos de contacto (dirección, correo electrónico y teléfono) y un breve currículum.

ALCYONE se encuentra actualmente gestionando tanto la integración en el sistema OJS del Servicio de Publicaciones de la UEx, como su depósito en el repositorio DEHESA, de la UEx, y el portal DIALNET, como primeros pasos para formar parte de otras bases de datos académicas.



