el aura de los ciervos

Miguel Ángel Blanco

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
PROMOCIÓNDELARTE

Museo del Romanticismo

octubre de 2014 - marzo de 2015

el aura de los ciervos

Miguel Ángel Blanco

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

PROMOCIÓNDELARTE

Museo del Romanticismo

créditos

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes

Museo del Romanticismo

© Miguel Ángel Blanco, VEGAP, Madrid, 2014
© De los textos y las imágenes: sus autores

Coordinación
Ana Tomás Hernández

Diseño y maquetación
Jesús Moreno & Asociados

Textos
Miguel Ángel Blanco, Begoña Torres y Estrella de Diego

Copias fotográficas
Pablo Linés

Impresión
Omán Impresores

exposición

Organiza
Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Colaboran
Museo del Romanticismo
Museo Nacional de Ciencias Naturales

Proyecto
Miguel Ángel Blanco

Coordinación
Ana Tomás Hernández (S.G. Promoción del Arte)
Laura González (Museo del Romanticismo)

Diseño
Jesús Moreno & Asociados

Transporte y montaje
SIT

Grabación sonora
Gianni Pavan (Università degli Studi di Pavia)

Seguro
AXA-Art

Difusión y comunicación
Conchita Sánchez y Paloma Ballesteros (Promoción del Arte)
Mª Jesús Cabrera y Rebeca Benito (Museo del Romanticismo)
Eusebio Bonilla (Museo Nacional de Ciencias Naturales)

A mi padre, que me llevó a los bosques de la Fuenfría

el ***aura*** *de los ciervos,* un proyecto a la luz de la *naturphilosophie* romántica

Begoña Torres

El museo "clásico", menospreciado desde las vanguardias como simple contenedor o destino final de colecciones "burguesas", se ha convertido en los últimos años en objeto de investigación y también de esperanza y querencia para un número cada vez mayor de artistas, que se encuentran a gusto entre esas cuatro paredes, que les sirven de lugar de inspiración, de reflexión y de estudio.

Este cambio está relacionado, sin duda, con un cierto rechazo hacia la historia de la cultura museológica moderna, considerada como espectáculo dominado por el impacto de los medios técnicos y, también, con el hecho de que, ahora, el artista sea visto como un productor de conocimientos y, el arte, como un tipo de investigación.

Precisamente en este ámbito es donde Miguel Ángel Blanco se mueve totalmente a sus anchas. Porque Blanco es un artista inusual, que sabe ver y descubrir aquello que no se esperaba, lo que no se imaginaba; que no es, ni lo grandioso, ni lo impresionante, ni siquiera es lo lejano... al contrario es, más bien, recobrar lo que nos rodea, hacer el inventario de lo que no vemos, captar intuitivamente y leer el complicadísimo entramado del mundo, que utiliza como punto de partida para establecer investigaciones poéticas sobre el territorio que habita el *ser* humano.

El proyecto de Miguel Ángel Blanco trabaja en el ámbito de las colecciones de museo, logrando "contaminarlas", al intercalar objetos y hechos creativos contemporáneos, dentro del discurso del propio museo, logrando que esta canónica institución re-signifique el sentido de su colección.

El artista, en su calidad casi de antropólogo, arqueólogo o documentalista, no da la espalda ni mucho menos al museo tradicional. Por el contrario, en un gesto de cariño y admiración, se pliega perfectamente a sus contenidos, sabe poner en valor los objetos de la vida cotidiana de la época, juega con ellos, establece fructíferas conversaciones, se adapta, sin complejos, a este pequeño espacio público, impregnado de la proximidad y la calidez del espacio privado, a este depósito de la memoria colectiva.

Porque, además, el credo estético de Miguel Ángel está muy cercano a las doctrinas filosóficas procedentes del Romanticismo alemán e inglés. Erróneamente se ha identificado el Romanticismo como una simple "evocación del pasado" cuando lo cierto es que, tras la máscara de su nostalgia arcaizante, se esconde una profunda modernidad, una manera de sentir y aprehender la existencia, sin la cual es imposible entender el mundo contemporáneo.

Por eso, la obra de Miguel Ángel se nutre de muchos conceptos derivados de la estética romántica, que anticipan la voluntad vanguardista de unir vida y arte: las críticas a la forma mecánica, dependiente de influencias externas, su defensa de la *forma orgánica* "innata, la que se forma desde el interior"; el principio de lo *autodeterminado*, tal como cristaliza en la teoría romántica de la *forma artística –Gestalt–*; el mito de la soledad romántica, realmente producto de nociones filosóficas que colocaban al artista fuera de la sociedad, haciendo de su independencia algo vital para el discurso artístico; en fin, la nueva imagen de lo real, que se basa en toda una serie de fenómenos que no tienen cabida en el estricto marco físico-mecánico y que están, por el contrario, en la base de la química, que demuestra la continuidad existente entre los distintos órdenes de realidad, rompiendo las barreras entre lo orgánico y lo inorgánico, etc. No hará falta volver a recordar que estas ideas, compartidas por Moritz, Schiller, el grupo del *Athenäum*, Schelling o Goethe, presiden el entendimiento de la obra artística hasta nuestros días.

La naturaleza era la primera de las tres vías para llegar a la verdad oculta en el interior del hombre. Por eso mismo, es también peligrosa, ya que obliga a éste a enfrentarse con su "yo" interior. Miguel Ángel comparte también ese estado de ánimo que se produce en la soledad de los bosques, donde los sentidos parecen agudizarse, alcanzar el espíritu de todo; donde es posible que aparezca el sentimiento más íntimo, que nos permite mantener el nexo mágico con la Naturaleza, que se transforma en un objeto fascinante.

Blanco también centra su atención en las cosas que pueden parecer más insignificantes, las más fugaces: objetos naturales, misteriosos e inexplicables, se diría que es capaz de escuchar las sordas pisadas de los seres naturales.

No menos sintomática resulta esa idea tan goethiana de que todo está en cada partícula, toda naturaleza reaparece en cada hoja y en cada musgo. Cada una de las piezas que componen las cajas-libro de Miguel Ángel es un enigma en sí misma, es un fragmento y, a la vez, un todo.

En palabras de Schlegel en el *Atheneum* "un fragmento debe ser como una pequeña obra de arte, completa y perfecta en sí misma, y separada del resto del universo, como un erizo". El fragmento es, por consiguiente, una contradicción interna, ya que implica una unidad más grande que la suya propia.

La ambición de Miguel Ángel reside en la posibilidad de que todas estas piezas de su biblioteca, articuladas como un texto verbal, sean una forma de conocimiento sensual. Podrían fácilmente ser clasificadas de "misceláneas", como parte de una serie (fragmentos que combinados entre sí configuran una síntesis).

Ver seriadamente es ver con una intensidad particular, es comprender una imagen simultáneamente como entera y como fragmento de una amplia matriz organizativa. El artista parece querer ordenar sus trabajos en grupos conectados, con una evidente intención de que estos puedan ser considerados como parte expresiva de un sistema continuo de pensamiento.

Como piezas consecutivas de una conversación ininterrumpida, sus trabajos forman un todo coherente, como un cuerpo unificado de poesía. Contienen un discurso, realizado sin palabras, que invita al espectador a aprehender diferentes aspectos del mundo. Sus obras deben ser vistas, al igual que el propio acto de lectura o el de sosiego meditativo, como superponiendo las páginas de un libro; son restos que requieren una respuesta singular y emocional por parte del espectador. Parece que respiran despacio y se escuchan, con tranquilidad, como pequeños palíndromos, composiciones de palabras exentas de la responsabilidad inherente al acto de escribir. Se presentan como un registro fósil, como añicos supervivientes de una catástrofe.

El artista se comporta casi como una criatura voraz, que se apodera de cuanto le interesa en sus caminatas por los bosques, en una labor meticulosa de descubrimiento y desenterramiento de tesoros, que luego manipula, digiere e integra en la armadura o ensamblaje de su propia creación. En su impulso por hacer inventario del mundo, por cartografiar por completo el universo que nos envuelve, Miguel Ángel –inserto en un tiempo que apuesta definitivamente por la desmaterialización– nunca se aparta de lo "real", comprende la importancia de lo material, la primacía que tiene "la materia" en la cultura.

Estas obras, encerradas en los "libro-caja" de la biblioteca del bosque, componen una enorme biblioteca, como si fueran los "cajones mentales" que figuradamente utilizan los lamas para guardar sus recuerdos y pensamientos. Son objetos naturales que parecen poseer su propia alma; tienen personalidad y virtudes propias, poder y magia. Es la representación de lo orgánico en lo inorgánico, de lo vivo en lo muerto; un artefacto cultural que se convierte en un objeto de deseo. Un talismán de considerable poder.

El mundo antiguo está también poblado por objetos-poder, por cosas inanimadas que seducen y encantan, ya que están dotadas de magia. En la correspondencia entre su fuerza vital y aquella del que los posee, se traduce lo visible e invisible del mundo. Muchas veces han sido utilizados como amuletos, como fetiches

–huesos de unicornio, *pedra do rayo*, huellas preservadas en sedimentos fosilizados, etc.– una *natura naturans* que es el cosmos dotado de alma, el mundo como "obra de arte", nacido de un "instinto estético" (W. Jaeguer), en el que cada cosa respira, tiene un alma (Nietzsche).

También el museo y la misma sala de exposiciones tienen algo de caja, de contenedor o urna, como el propio mundo y el cosmos, al que el hombre siempre ha querido domesticar: desde la terrible caja de Pandora, hasta la caja de *Wilhelm Meister*, de Goethe, obra en la que el escritor alemán describe como el mundo se miniaturiza y queda contenido en una caja, reducido a una cosa, a un objeto, en el sentido más literal.

Los museos han sido también contenedores de mundos en miniatura. Sus orígenes están conectados con las *Wunderkammern*, cámaras de maravillas o gabinetes de curiosidades, donde se pretendía recoger, de forma sistemática, todo aquello que existía en el mundo y se debía conocer, en un sueño de conocimiento científico total que incluía todo lo que fuera extraordinario e inaudito: piedras, conchas, esqueletos de animales curiosos, cuerpos humanos, fetos, fósiles, ruinas, etc.

Igualmente, en la pequeña sala de exposiciones del Museo del Romanticismo, con reverberaciones de un gabinete fantasmal de curiosidades del siglo XIX, Miguel Ángel despliega una constelación de objetos, que producen confrontaciones mágicas, usos misteriosos, un proceso de creación de nuevos significados, que provocan asociaciones de imágenes y de pensamientos, mediante los que propone un orden nuevo de relaciones entre el sujeto y el mundo. Su objetivo último vuelve a ser la creación de relaciones entre todas las cosas del mundo, la superación de las fronteras entre las artes, la unión entre arte y vida.

Blanco reclama del acto creador que le ofrezca tanta sorpresa como la propia vida. Entonces su objetivo sería que el arte fuera un redoblamiento de vida, una especie de emulación, algo lleno de sorpresas, capaz de excitar la conciencia, impidiendo que se adormezca. En las libertades que el artista se toma con la naturaleza, hay siempre una búsqueda de lo oculto, del secreto, algo relacionado con los juegos de la infancia. Una mirada fresca ante un objeto nuevo; miniaturas, donde los valores se condensan y se enriquecen: un mundo dentro de una caja de cartón, una colección de plantas, un pequeño zoológico infantil.

Es el ensueño de un niño con alma de botánico, una experiencia, una entrada en el mundo, un descubrimiento; es la infancia vuelta a encontrar que presta al artista la mirada amplificadora del niño, con la que consigue volver a la naturaleza, al bosque, en el bosque. Son miniaturas de un mundo, alucinaciones liliputienses, macrocosmo y microcosmo correlativos, el detalle de algo vivo –raíces de árboles o plantas, pólipos de estrella de mar, líquenes de pinos silvestres, piedras de todo tipo, ramas y, sobre todo, el ciervo como protagonista, sus cuernas, rosetas, pezuñas, cráneo, osamenta, puntas...– todo puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo que, como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza.

La importancia de la visión ingenua de los niños es también un ideal romántico, que se encuentra íntimamente unido a la noción de la creación artística. Existe un mito romántico, "el ojo inocente", según el cual el artista natural tiene dentro de sí una visión supuestamente directa y verdadera, libre de todas las restricciones externas, como la visión inocente de los niños.

Relacionada con esta misma idea se mueve la fe romántica en el animal, la contraposición del hombre y la bestia. El animal también es capaz de contemplar lo abierto, la naturaleza, con "todos sus ojos"; su conciencia es distinta de la nuestra, ya que está en el mundo, no lo interpreta; en cambio nosotros somos meros espectadores frente al mundo, estamos separados de él. La mirada del animal, exenta de interés y de apropiación, es más "interior", como la que se le supone al artista.

El aura de los ciervos permanece inalterable frente a la irreversible pérdida del aura del artista, consecuencia de la reproducción mecánica del arte, anunciada tempranamente por Walter Benjamin. El arte debe

ser mirada que contempla lo primigenio, lo vital y esencial. La tierra, la naturaleza, los animales no saben mentir, son algo “real” y, por lo tanto, también “verdadero”, frente a la ilusión engañosa que es el presente.

Precisamente el ciervo es uno de los animales más libres y su silueta y pasos resuenan en la simbología céltica, germánica y cristiana. Es el dios Cernunnos de los celtas, de aspecto humano y cabeza astada. Es un animal psicopompo, que guía las almas hacia el más allá, un mediador entre lo celeste y lo terrestre. Para los románticos es también símbolo de la belleza del mundo natural, aura resplandeciente procedente del espíritu, que percibe las fuerzas vitales que recorren la naturaleza.

El culto a la osamenta, a las astas del ciervo, emerge en toda la instalación: huesos reales e imaginarios, es como si el espíritu del animal muerto nos guiara en esta exposición, que tiene también algo de travesía mística, chamánica, de imaginación arcaica y rupestre, de proximidad, íntima con lo animal, con aquello que nace y renace, renovación y recreación.

El resultado artístico que vemos en la exposición del museo es meramente eso, el final de un proceso más ambicioso, casi performático, que Miguel Ángel sostiene con la naturaleza: un latir compartido con el ser del bosque y los animales, una observación profunda y misteriosa de los latidos de la vida. En esta biblioteca, hecha de materiales muy frágiles, las palabras están proscritas; no hay inscripciones escritas, ni mensaje alguno, sin embargo hay vida secreta: los objetos son un recuerdo de la materia prima de la que estamos hechos, y de la que está hecha el mundo y se perciben como fuerzas y emociones. Es la ancestral intuición animista, la percepción del objeto animado, dotado de espíritu. Es la negación del objeto-mercancía, del objeto sin alma característico de la producción capitalista.

soy un ciervo de diez puntas

Miguel Ángel Blanco

A deer looks through you to the other side,
and what it is and what it sees is an inhuman pride.

Así describía el poeta galés Iain Crichton Smith su experiencia con *Ciervo en las altas colinas*: "Un ciervo mira a través de ti hacia el otro lado, / y lo que es y lo que ve es un orgullo inhumano". A comienzos de 2008 yo tuve la visión de un ciervo solitario en la oscuridad y el silencio del crepúsculo, en una loma coronada por un grupo de acebuches, en el Valle de Alcudia. Se mantuvo frente a mí, quieto, contemplándonos los dos de cerca durante varios minutos. Y guardé ese momento en el libro-caja nº 1137, *Contacto nocturno*, con páginas de fibra vegetal sumergida en aceite de linaza que les confiere una textura epidérmica, táctil, y, en la caja, la dilatada mirada nocturna de obsidiana.

Los encuentros con los animales en la naturaleza constituyen siempre experiencias trascendentes pero es el ciervo el que reina en una mística de la montaña que tuvo gran arraigo en el período romántico. Con esta intervención artística en el Museo Nacional del Romanticismo pretendo que seamos conscientes del misterio y la grandeza del ciervo, que desentrañemos el lenguaje de su cornamenta y seamos testigo de su liberación.

Siempre me han interesado los fondos ocultos de los museos. Es un gran privilegio poder bucear en sus almacenes y, como artista, generar un diálogo con algunas de las obras que desarrollan determinadas "afinidades electivas". Tras el proyecto que realicé en el Museo Nacional del Prado, *Historias Naturales*, abordo éste en el Museo Nacional del Romanticismo a otra escala y con una mayor presencia de mi propia obra,

en forma de una instalación y de una selección de libros de la Biblioteca del Bosque realizados ex profeso. Desde que conocí la sala de exposiciones temporales de este museo he deseado hacer un proyecto específico para ella: es un pequeño gabinete donde las obras ganan en intensidad y resonancia. La imagen que precipitó el concepto de la exposición fue un grabado de Fernando Brambilla *Vista del Real Palacio de Riofrío tomada entre el Norte y Levante, con relámpago*, que se conserva en el gabinete de grabados y que me hizo interesarme por otras representaciones de los ciervos en la colección.

La serie de estampas "Vistas de los Sitios Reales y Madrid" fue realizada hacia 1830 por Fernando Brambilla a petición de Fernando VII, de quien era pintor de cámara. Estas pinturas se litografiaron para formar una colección de ochenta y ocho estampas que se publicó en 1833 por el Real Establecimiento Litográfico. En Riofrío, la referencia a la caza era obligada: el palacio fue construido por Isabel de Farnesio y apenas fue habitado –con excepción del período que pasó allí Francisco de Asís, viudo de Isabel II, que redecoró parcialmente el palacio al estilo de la época, el romántico isabelino–, siendo utilizado como cazadero por sus descendientes. En realidad, en el grabado de Brambilla vemos el palacio no desde el Noreste sino desde el Noroeste; no es algo que tenga gran importancia porque en la estampa el protagonismo lo tienen los ciervos y la violenta tormenta eléctrica que ilumina un paisaje sombrío.

Para esta exposición he hecho siete nuevos libros-caja, con puntas y fragmentos de cornamentas de ciervo, pero el que pongo en diálogo con la imagen de Riofrío es anterior, de 1996: *El libro de las raíces rayo* (nº 650), que introduce toda una serie de analogías naturales, culturales y artísticas relacionadas con las cuernas, a menudo unidas a la idea de ramificación. El rayo ramifica en el cielo y ramifica bajo tierra, cuando impacta sobre la arena y la funde, formando el mineral conocido como fulgurita. A pesar de que no sea algo estadísticamente habitual que los ciervos mueran fulminados –aunque sí se han documentado numerosos casos–, asociamos morfológicamente cornamentas y relámpagos, con el apoyo de la similitud con la ramificación

F. Brambilla (P), P. Blanchard (L),
Real Establecimiento Litográfico
Vista del Real Palacio de Rio Frio tomada entre Norte y Levante

Papel, tinta litográfica / litografía
1832
Inv. 5040
Museo del Romanticismo

de los árboles –en sus ramas y en sus raíces, en este libro de pino silvestre del Valle de la Fuenfría–, que sí suelen ser golpeados por ellos. En euskera, rama y cuerno se denominan con la misma palabra: *adar*.

En otro de los sitios reales, La Granja de San Ildefonso, crece la majestuosa Secuoya del Rey, cuyas piñas he utilizado para el libro-caja nº 1135, *Cerval*, en el que se produce una hibridación, una mímesis entre el bosque y las rosetas, que son el punto de contacto de las cuernas con el cráneo, donde nacen las astas. Es un libro de germinación y renovación que invoca el crecimiento de árboles, de un bosque venerable, sobre la cabeza del ciervo.

La figura del ciervo ha tenido desde los inicios del arte significados simbólicos y místicos. En algunas culturas chamánicas, incluidas las prehistóricas, los sacerdotes portaban tocados con cornamentas cuando alcanzaban el máximo nivel de sabiduría. La madurez y la experiencia del druida céltico se medía también metafóricamente con esa imagen de las astas desarrolladas: *La canción de Amergin*, primer druida irlandés, citada por Robert Graves en *La diosa blanca*, comienza con las palabras: "Soy un ciervo de siete puntas". En el libro-caja nº 1136, *Soy un ciervo de diez puntas*, rindo homenaje a esa aspiración a la sabiduría a través de la naturaleza. El proceso de crecimiento interior se refleja en la aparición de las puntas sobre unos líquenes que recogí en un dormidero de ciervos en el Valle de la Fuenfría, donde también me he topado con ellos en la noche, a veces escuchando sólo sus pisadas.

Muchos de los valores agregados al ciervo tienen que ver con su cornamenta. El dios celta de la abundancia, Cernunnos, porta astas de ciervo como atributo que alude al poder de regeneración de la naturaleza, recogiendo inmemoriales creencias que llevaron, por ejemplo, a algunos grupos paleolíticos a situar en los enterramientos cuernas de ciervo junto a la cabeza del muerto. El libro-caja nº 1139, *Cernunnos*, está consagrado a ese dios. En sus páginas he utilizado la técnica de las "auras", espectral, que me permite capturar el resplandor sobrenatural de las astas; en la caja he conservado una pezuña de ciervo y una rama seca de

P. P. Rubens y J. Brueghel de Velours (P), A. Pic de Leopol (L), Real Establecimiento Litográfico
Pais con San Eustaquio

Papel, tinta litográfica / litografía
1832
Inv. 4158
Museo del Romanticismo

encina del Valle de Alcudia, donde, por cierto, se encontró hace un par de décadas una estela celta que representa a Cernunnos, con un estilo similar al de su más conocida imagen, en el caldero de Gundestrup. La resina está teñida de rojo evocando los sacrificios paganos.

El ciervo es casi siempre un animal benéfico. En su *Historia Natural* Plinio le atribuye el poder de localizar y ahuyentar a las serpientes, y de curar su picadura, lo que hizo después que se considerara como enemigo del Mal. Antiguos bestiarios pretenden que distingue las hierbas curativas y afirman que "el ciervo conoce el díctamo", es decir, aquella que sana sus heridas. En el cristianismo se asocia al bautismo y aparece representado en muchas pilas bautismales, por su frecuentación de manantiales y arroyos, vinculados al Agua de la Vida. Y de nuevo las cuernas son eje del símbolo: por su forma ramificada se ligan al Árbol de la Vida y, desde ahí, a la cruz de la Crucifixión, en una analogía que cristaliza primero en la leyenda de San Eustaquio y después en la de San Huberto, que iniciaron su carrera de santidad tras tener una visión, mientras cazaban, de un ciervo con una cruz en la cornamenta. En esta exposición, el ciervo crucífero aparece en la litografía realizada hacia 1827 por Vicente Camarón que reproduce el cuadro de Jan Brueghel y Pedro Pablo Rubens *La visión de San Huberto*, hoy en el Museo del Prado y entonces en la colección del Infante Don Sebastián.

Estos santos tuvieron una revelación venatoria, en el bosque. Allí tuvo el cazador Acteón otro tipo de visión, que le llevó a la muerte: la de Diana (Artemisa en la versión griega) bañándose desnuda; ella, enfurecida, le transformó en ciervo que fue enseguida abatido por otros cazadores. Una de las más célebres imágenes de Diana cazadora, acompañada por ese ciervo que nos refiere al mito de Actéon, es la escultura romana que estuvo en el Louvre y hoy ha regresado a la Galería de los Espejos en el Palacio de Versalles. La cornucopia –espejo con marco ornamental– del Museo Nacional del Romanticismo, de finales del siglo XVIII, reproduce esa escultura y es pareja de otra en la que aparece el Apolo Belvedere. Curioso que nos adentremos en estas historias de visiones y caza a través de un espejo.

P. de Vos (P), R. Amerigó (L),
Real Establecimiento Litográfico
Ciervo acosado de perros

Papel, tinta litográfica / litografía
ca. 1834
Inv. 4195
Museo del Romanticismo

La caza es uno de los ámbitos iconográficos que permite que el paisaje gane autonomía como género en la pintura, proceso que culmina con el Romanticismo. Ya desde la pintura barroca, el cazador es una modalidad de retrato, en principio aristocrático o real, que permite la representación de la figura en un entorno natural. La miniatura que he seleccionado de un joven caballero con una escopeta bajo el brazo es sólo un ejemplo de la pervivencia de ese subgénero retratístico en el siglo XIX, mientras que en la estampa de Alexandre Calame, pintor suizo que se cuenta entre los fundadores de la mística de la montaña, vemos cómo el retratado es ya el paisaje y los cazadores son casi un aderezo del mismo. La escena de caza inserta una narración en el género del paisaje, a la vez que permite compaginarlo con la representación animalística. En el siglo XIX hubo tres grandes pintores de ciervos, Gustave Courbet en Francia, Edwin Henry Landseer en Gran Bretaña y Albert Bierstadt en Estados Unidos, de los que no tenemos obras de este tipo en España. La representación del ciervo en su medio natural está sólo a veces ligada a una cacería pero es una amenaza casi siempre latente. El ciervo libre lo es por su apartamiento del hombre, del cazador. Así lo percibimos en las dos litofanías –placas de porcelana moldeada y cocida– en las que aparece un paisaje alpino emparentable con los de Calame; en la alta montaña alcanza el ciervo su significación más sublime.

Las litofanías, producidas a partir de los años veinte del siglo XIX a imitación de antiguas porcelanas chinas, se retroiluminaban con la luz que entraba por las ventanas pero más a menudo con velas, candiles o llamas de gas, produciendo con su oscilación una impresión de movimiento en la escena. Curiosamente, las puntas de las cornamentas de ciervo se denominan también *Candiles* (libro-caja nº 1134). Imaginar esas puntas iluminadas, como si fueran velas, provocó la visión de este libro. He utilizado también en él un elemento en principio ajeno y extraño, un pólipo de estrella, vertebrado marino que se ramifica como las cuernas y que añade un componente alucinatorio a estas configuraciones córneas. Lo onírico se agudiza en *Cuerna hipnótica* (libro-caja nº 1138) con la composición de nuevos y extraños diagramas de puntas, combinados con raicillas del Pantano de las Berceas en el Valle de la Fuenfría.

A. Calame (D), L.J. Jacottet (L), Lemercier (I)
La Campagne ("El campo")

Papel tinta litográfica / litografía
1844
Inv. 5836
Museo del Romanticismo

Pero donde se precipita todo este mundo visionario es en la instalación que escenifica la liberación del aura de los ciervos. En la pared he instalado un conjunto de treinta metopas históricas de triunfos cinegéticos... vacías. Sirvieron de soporte no sólo a cabezas de ciervo sino también de tigres, antílopes y otras presas de los cazadores, y proceden del Museo Nacional de Ciencias Naturales, al igual que las cornamentas amontonadas, que forman, en cierto sentido, una montaña. Decenas de ciervos que fueron cazados como entretenimiento por personajes ilustres o con destino a su estudio zoológico, que vuelven a formar rebaño. Todas las imágenes, los mitos, las leyendas y las fuerzas invocadas por las cornamentas se densifican aquí: rama, raíz, rayo, llama. Y el peso del hueso llega a la tierra, se enraíza en ella y se crece.

Una intervención sonora nos hace escuchar, al acercarnos a la montonera, el entrechocar de las cuernas y la berrea de los ciervos. Esas poderosas voces son también evocadas en *Bramidos tras la máscara* (libro-caja nº 1140), que nos recuerda la potencia y la fascinación de la expansión del sonido en la naturaleza, surgiendo aquí de la noche, a la que regresamos, con brillos de micas/estrellas. Detrás de ese fragmento del cráneo, máscara de chamán, resuena la expresión de un orgullo inhumano.

Porzellanmanufactur Plaue
Hirschjagd
("La caza del ciervo")

Porcelana moldeada y cocida
1875 – 1900
Inv. 7793
Museo del Romanticismo

Porzellanmanufactur Plaue
Hirsche am Wasser
("Venados en el agua")

Porcelana moldeada y cocida
1875 – 1900
Inv. 7799
Museo del Romanticismo

Anónimo
Un caballero

Marfil / acuarela y gouache
1800 - 1833
Inv. 7443
Museo del Romanticismo

ciervos

Estrella de Diego

En 1946 Frida Kahlo pintaba *La venedita*, uno de los autorretratos más impresionantes de la serie de autorrepresentaciones que va realizando a través de una década larga y en las cuales con frecuencia se pinta con algún síntoma de su sufrimiento a causa de la enfermedad y de la pasión hacia un Diego Rivera siempre infiel –desde una lágrima que resbala por la mejilla hasta la imagen terrible de un pájaro muerto y engarzado en una corona de ramas secas a modo de collar. En esta imagen concreta Frida regresa, como en tantos autorretratos, a ciertos elementos naturales que hacen visible de una manera brutal su pena, tanta, que acaba por tener algo de dolor físico. Es el mismo dolor que aparece gráfico en *La columna rota*, donde la imagen de Kahlo, atrapada en una columna metálica, presenta un cuerpo asaeteado por clavos o alfileres, con cierto regusto a representación de San Sebastián.

En *La venadita* reemerge ese mismo tema, aunque se lee de forma diferente a través de las claras alusiones a la naturaleza que tanto interesan a la artista y que se concretan en las simbiosis del cuerpo con el mundo vegetal –como si sólo allí se pudiera ser libre. Es el pecho de ramas en *Mi nana y yo* o la presencia del trigo del cual parece brotar la cara en otro de sus autorretratos más conocidos. En esta ocasión Frida Kahlo se ha metamorfoseado en un esbelto ciervo que en el lugar de la cabeza del animal desvela la cara de la pintora. Se ha detenido un instante y nos mira de frente, como hacen los ciervos en los encuentros ancestrales en los bosques. De su típico moño emergen dos cuernos potentes que, igual que ocurre con los ciervos más jóvenes, contrastan con la gracilidad de la anatomía.

El animal-Frida va corriendo por el bosque –el entorno en el cual el ciervo se halla libre, lejos de la amenaza de los cazadores–, cuyo árbol en primer término muestra unas ramas rotas que son, de algún modo,

remedo de la cornamenta que se regenera en el tiempo y que tiene cierta estructura de árbol, capas gemelas de cuernos y plantas. Pero como si de la escena de *Nastagio degli Onesti* se tratara, en medio de lo bucólico del bosque, San Sebastián vuelve a representarse en el cuerpo asaeteado por las flechas y la sangre va manando de las heridas, gráfica como es Kahlo a menudo: los cazadores han irrumpido en la calma de la libertad. El contraste con la cara hierática de la mujer, tal y como se representa Frida, es enorme cuando se compara con la vulnerabilidad del animal herido. Se trata, en el fondo, de la vulnerabilidad de la modelo misma, ese cuerpo del sacrificio que su enfermedad y su sufrimiento modelan.

No es la primera vez que el ciervo aparece en el contexto mexicano. De hecho, en *Vistas de los monumentos antiguos de América Central, Chiapas y Yucatán*, de 1844, el animal aparece en un contexto bucólico, muy diferente al de Kahlo. En uno de los dibujos de Frederick Caterwood, el artista que acompaña la expedición para realizar las ilustraciones, se representan unas ruinas precolombinas en medio de un bosque de palmeras y lianas. Es una representación arqueológica con cierto aire de lo "pintoresco" de Gilpin, concepto que pone de moda el XVIII y que se contrapone a lo bello y lo sublime, mostrando cierta pasión por lo anecdótico. En el dibujo, al lado izquierdo y tumbado sobre una roca, entre ramas y a punto de saltar parecería, se desvela un pequeño animal con aspecto de cervatillo, grácil, que enfatiza la idea misma del mundo natural y artificial que se mezclan entre las ruinas; un mundo, pues, construido que el tiempo ha hecho naufragar en el olvido y ha sido tomado por la naturaleza, que irrumpe libre y lo invade. La presencia del ciervo allí, un poco a destiempo en lo que se supone una selva, entre ruinas, hace reflexionar sobre lo transitorio de la belleza de lo natural y hasta de lo artificial. El ciervo, símbolo de una renovación constante, habla tal vez de ese regreso implacable del tiempo que tanto interesa a los arqueólogos de finales del XIX en México, aquellos que con frecuencia actuaron como antropólogos también.

Este tipo de representación amable del ciervo reaparece en la conocida imagen de la Diana de Versalles, conservada en el Louvre, una de las esculturas más emblemáticas de la Diana cazadora en la época clásica.

La diosa está representada con las flechas y lo que debió ser el arco, hoy roto, mientras a un lado aparece el ciervo joven, sin cornamenta, ágil y frágil, cuya presencia da a la escena cierto aire bucólico, casi de animal de compañía, en especial por ese arco roto que hace desaparecer la noción de peligro.

Y el arco se hace, así, un poco rama y cornamenta, piezas rotas que Miguel Ángel Blanco sutura en sus obras con lo que se cruza y se contamina y que encuentra en sus cajas una nueva vida natural.

Son este tipo de presentaciones amables, derivadas de la iconografía de Diana cazadora las que populariza al *art déco*. Entonces el ciervo, atrapado en relojes y pequeñas esculturas, se convierte en aderezo de la belleza andrógina y animal para las mujeres sofisticadas, síntoma de sus cuerpos esbeltos. Es la contraposición a las panteras y los tigres que definen a personajes como Josephine Baker, la estrella negra que apasiona a las vanguardias, incluido Le Courbusier.

Es otra vez cierto mundo de metamorfosis que explicita Maruja Mallo en *La cierva humana*, de 1948, donde se muestra a una mujer negra –dentro de su serie de las razas humanas–, de cuyo pelo surgen dos especie de rodetes a modo de cornamenta. La cornamenta se convierte en adorno y transforma al animal frágil en el ser poderoso, pese a las heridas que muestra Frida; cuernos potentes que se transforman en resquicios de árbol, remedo de una naturaleza que se desliza como continuidad, cuernos y ramas que acaban por conformar una realidad de proximidades que tanto interesa a Blanco.

Pero las asociaciones con la diosa Diana convierten al ciervo, esencialmente, en parte básica de la ceremonia de la caza y las escenas que la representan, escenas que terminan por ser la excusa perfecta para representar el paisaje, en aquellos primeros momentos aún un género menor por la no inclusión de la figura humana, problema que dichas escenas soslayaban. La tradición es, en primer lugar, inglesa, materializándose los cuadros clásicos en calendarios, postales, tapas de cajas de bombones; fondos de platos verdes o azules,

incongruentes e infantiles, en los cuales las tartas iban trazando una extraña cartografía, capas arqueológicas al final de las cuales la escena surgía victoriosa. Casi se podía escuchar el sonido del bosque, las ramas secas y el correr de los ciervos y los cazadores, en esa propuesta de lo salvaje próximo y bello que terminan por representar los cérvidos. Capas como las capas de historia sabiduría de los cuernos y de las ramas.

Y la sopa cubría la decoración y la costumbre de repente se delineaba como un presagio de la infancia donde todo estaba lleno de ciervos a la fuga. Otra cucharada de sopa y emergían como un juego que nos llevaba lejos del comedor, cerca del campo abierto: otra vez al aire, igual que en verano. Libres, corriendo. Correr libres, igual que los ciervos antes de la llegada de los cazadores.

El plato acababa por ser, en la niñez, la primera lección de una historia natural que mostraba más la naturaleza que la violencia –no en vano los ingleses son imbatibles en cuanto a historia natural se refiere. En su iconografía regresan con frecuencia al estudio de las plantas –como muestra la iconografía de la *Ofelia* prerrafaelita de Everett Millais–; plantas cuya capacidad para distinguirlas, en especial las medicinales, atribuían los clásicos al ciervo, un animal asociado con cierta simbología mística en muchas culturas –de ahí el valor de trofeo que tiene su cornamenta más allá de la citada fascinación de lo salvaje próximo. Es la constante renovación que a veces le hace portador de la simbología de vida eterna: poseer su cornamenta es parte de un ritual de apropiaciones alegóricas.

Ciervo, pues, punto esencial en los gabinetes de curiosidades, metáfora potente –privada también–, donde se funden ramas y cuernos; partes de un gabinete de curiosidades que Miguel Ángel Blanco recopila en sus obras, fascinantes vitrinas de coleccionista, de científico a tiempo parcial que se va instalando en capas a su vez.

Porque se trata de recopilar el material como en un ritual antiguo, retazos de los ciervos como parte de esa metáfora poderosa de la naturaleza que tiene algo de un relato que se puede leer por la huella, granos de

Espejo

Madera de pino / ensamblado, encolado, tallado
y dorado al agua con oro fino
1775 - 1825
Inv. 7525
Museo del Romanticismo

café en el fondo de la taza, futuro y pasado que se funden y se confunden y, a cada paso, ciervo como ausencia y presencia poderosa en el proyecto de Miguel Ángel Blanco. Ausencias y presencias, de este modo, en lo que termina por ser un camuflaje, como a menudo se presentan las propuestas de este artista, capaz de encontrar las asociaciones más inesperadas –otra vez los ruidos de las ramas mientras se aplastan por la carrera rápida de los ciervos salen al abrir a caja, caja como fragmento privilegiado de bosque, bosque de Kahlo; bosque mágico donde los presagios se hacen fragmento.

Es una maniobra en la cual –ocurre a menudo en sus proyectos y con los museos de historia natural, ésos que tanto ama Blanco– *naturalia y artificialia* se confunden y se entremezclan; se funden igual que en la iconografía del Romanticismo, cuyas historias hablan también de cierta cuestión asociada a la clase: cazar por afición, no por supervivencia. Cazar por el mero placer de poseer la belleza, la rapidez, esa mirada altiva que nos enfrenta un momento, detenido a destiempo el ciervo, mirando. Mirándonos. Sorprendidos ambos, ciervo y testigo de esa suspensión fugaz del transcurso, sensación extraña de fotograma detenido a destiempo, el que muestra al ciervo en la selva del XIX mexicano.

Por eso asomarse a las cajas de Miguel Ángel Blanco es tropezarse con ese ciervo que se ha parado un instante y nos mira inquisitivo, tiempo de los tiempos. Es diluirse en los tesoros infantiles que iban surgiendo al terminar la sopa, en el fondo del plato, cuando el verano regresaba a bocanadas en medio del invierno y con él la libertad. Es la fascinación de todo lo que representa el ciervo, su sabiduría a estratos y el deseo de apropiársela como un trofeo, la promesa de una vida que, por renovarse siempre, acaba por tener regusto a eterna.

Ciervo común

Álbum de cuadrúpedos: colección de 148 láminas abiertas en acero para ilustración del Diccionario Pintoresco de Historia Natural
Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer
1841
Reg. 4436
Museo del Romanticismo

biblioteca del bosque

650

1134

1135

1136

1137

1138

1140

1139

Miguel Ángel Blanco

El aura de los ciervos

30 metopas y cornamentas de ciervos, Museo Nacional de Ciencias Naturales

Instalación sonora, grabación choque de astas y berrea

biblioteca del bosque

650 (pág. 36-37)

Miguel Ángel Blanco
El libro de las raíces rayo
430 x 642 x 26 mm

6 páginas de papel verjurado y papel pergamino blanco con auras de raíces. Caja: plancha de chapa galvanizada cubierta por raíces, cera y resina negras con incisiones

28/6/1996

1134 (pág. 38-39)

Miguel Ángel Blanco
Candiles
236 x 240 x 40 mm

6 páginas de papel verjurado, papel de aceite de linaza verde con pinturas al óleo y perforaciones de fuego y papel de amate con dibujos a lápiz graso y puntos de fuego. Caja: 14 puntas (candiles) y una roseta de cornamenta de ciervos de los Montes de Toledo.

Pólipo de estrella (*Clavularia viridis*) –invertebrado marino de Turtle Bay, Oahu, Hawai– sobre serrín de cuernas de ciervo.

6/3/2014

1135 (pág. 40-41)

Miguel Ángel Blanco
Cerval
360 x 360 x 45 mm

4 páginas de papel verjurado y papel de fibras de madera con círculos de fuego. Caja: 17 rosetas de cornamenta de ciervos de los Montes de Toledo, 7 piñas de la secuoya del Rey en La Granja de San Ildefonso, Segovia y semilla alucinatoria de la Chapada Diamantina en Corazón de Bahía, Brasil, sobre tierra quemada de una carbonera en Retuerta, Burgos.

10/3/2014

1136 (pág. 42-43)

Miguel Ángel Blanco
Soy un ciervo de diez puntas
400 x 600 x 45 mm

4 páginas de papel verjurado y papel de grabado Velin con gofrados de ramas y con dibujos de astas de ciervos. Caja: diez puntas de cornamentas de ciervos y secciones de cuernas de los Montes de Toledo, y líquenes de pinos silvestres del Valle de la Fuenfría, sobre cera y serrín de cuernas.

12/3/2014

1137 (pág. 44-45)

Miguel Ángel Blanco
Contacto nocturno
205 x 285 x 45 mm

4 páginas de papel de fibras vegetales y papel de aceite de linaza con dibujos a lápiz y puntos de fuego. Caja: dos cuernas de ciervo del Valle de Alcudia, obsidiana de río de México y bromelia de Houston, Texas, sobre parafina y serrín de cuernas.

13/6/2014

1138 (pág. 46-47)

Miguel Ángel Blanco
Cuerna hipnótica
300 x 420 x 45 mm

4 páginas de papel verjurado y papel de fibra de plátano con brillo de cobre de Brasil y con dibujos a lápiz graso. Caja: cuernas de ciervos del Valle de Alcudia y de la Montaña Palentina, y raicillas del pantano de las Berceas del Valle de la Fuenfría, sobre parafina y serrín de cuernas.

17/6/2014

1139 (pág. 50-51)

Miguel Ángel Blanco
Cernunnos
300 x 125 x 45 mm.

4 páginas de papel verjurado y papel de aceite de linaza con auras de cornamenta de ciervo. Caja: pezuña de ciervo y rama seca de encina del Valle de Alcudia, sobre resina roja y serrín de cuernas

18/6/2014

1140 (pág. 48-49)

Miguel Ángel Blanco
Bramido, tras la máscara
140 x 300 x 55 mm.

4 páginas de papel verjurado y papel gris con incrustaciones de micas y auras de ciervo. Caja: fragmento de cráneo y cuatro puntas de cornamenta de ciervo del Valle de Alcudia, y micas de Guadalix de la Sierra, sobre parafina negra.

21/6/2014

agradecimientos

MECD

Begoña Torres

Isabel Quintana

Guillermo González

Ana Tomás

Conchita Sánchez

Paloma Ballesteros

Museo del Romanticismo

Asunción Cardona

Carolina Miguel

Laura González

María Jesús Cabrera

Rebeca Benito

Carmen Linés

Isabel Ortega

MNCN

Santiago Merino

Eusebio Bonilla

Elena López

Luis Castelo

Rafa Márquez

Almudena González

Grabación sonora

Gianni Pavan