

Axión estin,
en verdad eres digna de alabanza.

Proyecto fin de grado

Javier Mor Barcelón.

Titulación: Bellas Artes

Tutor: Dn. Pedro Luis Hernando Sebastián.

Índice.

Introducción.	4
Desarrollo. Apuntes de la historia de la imagen sagrada en el cristianismo.	8
La Moda, culto a la imagen.	13
Las vestiduras.	17
Sociedad Barroca y Neobarroca	20
Descripción. Referentes	22
Proceso de trabajo.	25
Santa Bárbara.	29
Santa Cecilia de Roma.	30
Santa Catalina de Alejandría.	31
La anunciación de la Virgen.	32
La Inmaculada concepción.	33
La Piedad.	34
La Virgen de los Dolores.	35
Conclusiones.	36
Agradecimientos.	39
Bibliografía.	40
Imágenes.	44

Umberto Eco “*... la sociedad habla. Habla diariamente en sus vestidos, en sus ropas, en sus trajes. Quien no sabe escucharla hablar, en esos síntomas de habla, la atraviesa a ciegas. No la conoce. No la modifica.*”

Axion Estin.

“Axion Estin” fueron las palabras del arcángel Gabriel pronunciadas en la iglesia griega de Protaton en el Monte Athos, para que sirvieran de oración en honor a la Virgen María. Milagrosamente, y sin uso de herramienta alguna, fueron grabadas sobre una piedra para que se guardara la memoria del acontecimiento.

Dicha memoria quedará plasmada además en el conocido como Icono de Axion Estin (fig. 1), quizás el más venerado de todo el Monte Athos, en el que se representa a la Virgen María con el Niño. Como ocurre con la mayoría de obras religiosas de este tipo, salvo para participar en ceremonias o procesiones en los alrededores, sólo ha salido de la iglesia que la custodia en tres ocasiones. Sin embargo dio lugar a una tipología de representación mariana muy importante para la iglesia ortodoxa y para el arte bizantino.

Todas estas cuestiones llamaron mi atención por varios motivos. En primer lugar por la fuerza que puede llegar a tener una imagen para que, desde un lugar recóndito de las montañas griegas, se extienda por todo el mundo ortodoxo. También por la influencia que esta obra ha tenido en otros iconos y en la representación de la imagen de la Virgen en la iconografía cristiana contemporánea de estética bizantina. Efectivamente, el propio acontecimiento milagroso explicaría el éxito de la representación artística, sin embargo, siempre ha resultado de mi interés el aspecto formal de la misma. El rostro de la Virgen y del Niño aparecen pintados, mientras que el resto, corona, túnica, manto, incluso la anatomía de las figuras, están repujados sobre una lámina metálica.

Desde un punto de vista artístico, realmente, lo que más llama la atención al espectador es la importancia otorgada a los vestidos y telas con las que se visten ambas figuras. Ha sido objeto de mayor dedicación artística todo lo que rodea a la imagen que los rostros propiamente dichos.

Esta especie de dicotomía me hizo reflexionar sobre la importancia que ha tenido lo que tradicionalmente se ha considerado como accesorio en las representaciones del arte religioso a lo largo del tiempo. Tras dedicar al asunto largas horas de estudio de imágenes y lecturas, pude ver como vestidos, joyas, accesorios con los que se decoran las imágenes, ya sean sagradas o civiles, muy pocas veces son elegidos al azar, si no por lo que comunican o transmiten. Además, especialmente en el caso de los vestidos, los tipos de telas elegidos, los bordados, las sedas... son el espejo de la sociedad en la que

se producen las obras. A través de la moda, se ha querido dotar a las obras de arte de un contenido suplementario de devoción y de culto.

Por todo lo dicho, el ícono de Axió Estín, ha sido el punto de partida. Con el presente trabajo lo que se propone es plantear una propuesta de adaptación de la iconografía tradicional a la sociedad actual, y que ésta se vea más reflejada en la apariencia de las imágenes religiosas.

Mi proyecto, es un trabajo multidisciplinar y abierto, que engloba la iconografía cristiana en el mundo de la historia del arte con la imagen y diseño de moda.

Multidisciplinar porque se han trabajado con materiales y técnicas muy diferentes, como el diseño y confección de distintos modelos buscando con ello la elaboración de lo que podría definir como un “look total”, la fotografía de moda en estudio, la búsqueda o elaboración de escenografías, la pintura. El carácter abierto lo manifiesto en la propia propuesta de tratar de renovar la totalidad de la iconografía cristiana católica desde el punto de vista de la moda.

¿Por qué este tema?

El mundo textil, el ámbito de la iconografía, y la moda han formado parte de mi vida en diferentes épocas.

Mi familia se dedicaba a la confección de prendas de punto. En 1990, cuando yo tenía dos años, el taller familiar se cerró. Pese a mi corta edad, la primera imagen que recuerdo de mi infancia la sitúo en ese pequeño taller. En esa imagen, estoy yo sentado en el suelo jugando con hilos de colores (supongo que serían restos que caen de las máquinas cuando cortan las prendas) y rodeado de máquinas y telares que, desde siempre, formaron parte de mi entorno familiar. Tras el cierre de la fábrica, parte de la maquinaria permaneció en casa para bordar, coser, remallar,... En ellas, veía a mi madre hacer sus labores, y son con ellas con las que actualmente trabajo.

En cuanto al ámbito de la iconografía la influencia de mis abuelos ha sido fundamental. Eran personas muy creyentes, sobre todo mi abuela. En la decoración de casa siempre había imágenes, estampas, y cuadros religiosos. También mi abuelo puso su grano de arena al llevarme con él todos los domingos a la iglesia, allí me contaba historias de la guerra, me dejaba tocar el órgano, y siempre me llevaba a encender velas. A medida que

fui creciendo esto siguió formando parte de mí. Siempre hay algo en la iglesia que me atrae más allá de las creencias, y ese algo, es la apariencia que tiene todo lo relacionado con la iglesia, la liturgia y la imaginería.

Por último, debo referirme a mi interés por la moda. Si bien, como ha quedado dicho, ya lo tenía desde mi infancia, éste se manifestó por fuerza el año en que estuve de beca Erasmus en la ciudad de Milán, durante el curso 2010-2011. Anteriormente me había sentido atraído por el mundo de la moda propiamente dicho, pero eso no era nada comparable a lo que pude aprender durante mi estancia en Milán. Allí pude apreciar todas las tendencias, un simple paseo por Montenapoleone o La Spiga un sábado por la tarde, era cómo ojear la mejor de las revistas de moda y tendencias del momento. En ese ambiente es donde realmente empezó el interés por la moda y las creaciones de las grandes marcas, Valentino, Prada, Hermés, Chanel, Louis Vuitton, Dolce & Gabbana, Gianmarco Lorenzi,...

¿Cuál es la finalidad del proyecto?

A pesar de que para el desarrollo del proyecto, ha sido muy importante el análisis global de la estética de las imágenes a lo largo de toda la Historia del Arte, resultaba inviable incorporar tal magnitud de variables al presente trabajo. Por eso procedí a elegir un periodo determinado y ejemplificador de lo que pretendía conseguir con el mismo.

Por todo ello, el proyecto se inicia con la selección tanto de imágenes de la iconografía mariana, como de santas mártires de los primeros siglos del cristianismo, pertenecientes principalmente al periodo barroco, con la finalidad, de revisar la apariencia y estética de parte de la pintura barroca. Ello se advierte claramente en las escenografías de las fotos y en las composiciones de trajes y combinaciones de formas y tejidos. Por otro lado, y tomando como referente diseñadores y diseños de la vestimenta femenina del S. XX, se han ideado unos vestidos totalmente actuales, a través de los cuales se intenta renovar el perfil o visión tradicional de la presentación y representación de estas imágenes sacras.

La perspectiva desde la cual se aborda esta idea, es la no renuncia a cómo se han representado éstas imágenes hasta ahora en la Historia del Arte. Es un “remake” para cambiar el aspecto de la forma, respetando la apariencia. Si el cambio fuese total, seguramente se perdería parte de su simbología y significado. Esto, se pretende

conseguir a través de la utilización de tejidos, materiales típicos, y atributos utilizados para la vestimenta de las imágenes y la liturgia.

Así, la principal finalidad de este proyecto es la renovación de la iconografía católica a través del mundo de la moda. Pretendo acercar temporalmente a nuestra sociedad los iconos de la iglesia católica, que cada vez parecen más inmutables a los cambios que han sufrido las sociedades.

Otra de las finalidades que trato de llevar a cabo en el proyecto, es la de trabajar con dos ámbitos de la imagen, que parecen estar muy lejanos, moda e iconografía, pero que juntos nos dan bastante juego en cuanto al trabajo a desarrollar. Ambos temas se pueden estudiar desde el punto de vista de la “imagen”, que es de lo que trata principalmente el proyecto, en los dos usos del concepto: imagen de culto y culto a la imagen.

Desarrollo.

Apuntes sobre la historia de la imagen sagrada en el cristianismo.

Como acabamos de decir, este proyecto se sitúa en un punto medio de dos maneras de entender los términos culto e imagen: la imagen de culto y el culto a la imagen.

La imagen de culto la tomo de una ya existente, la iconografía cristiana católica tradicional. La historia de la imagen sagrada es una historia llena de conflictos, sobretodo en sus comienzos, como queda descrito en los ámbitos de la teología, la doctrina y el arte.

En los primeros años del cristianismo, se presentan controversias en la lectura de las Sagradas Escrituras. De los capítulos que tenemos en contra de la imagen sobresalen dos excepcionalmente. Tenemos el propio mandamiento divino que aparece en el libro del Éxodo:

“no te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra¹”.

El otro al que hay que referirse y que todos conocemos, es la famosa creación del becerro de oro.

Bien pronto se han desviado del camino que yo les mandé. Se han hecho un becerro de fundición y lo han adorado, le han ofrecido sacrificios y han dicho: "Este es tu dios, Israel, que te ha sacado de la tierra de Egipto." [...] Déjame ahora que se encienda mi ira contra ellos y los devore²”.

Tras estos pasajes que encontramos en contra de la imagen, tenemos otros episodios, en los cuales es el mismo Dios quien ordena la construcción de imágenes o altares (altar que construye Abraham en Canaán, la serpiente de bronce que coloca Moisés en su báculo...). Posteriormente retomaré el tema de las sagradas escrituras para exponer algunos fragmentos en los que se nos habla de las vestimentas.

¹La Biblia, Deuteronomio 5:8

²La Biblia, Éxodo 32:8 y 32:10. Relato completo Éxodo 32:1-15

En los primeros siglos del cristianismo se plantean muchas dudas en cuanto al uso y representación de la imagen. Hay varias figuras de la iglesia que se posicionan claramente en contra de las representaciones. León III, por ejemplo, en el 726 ordena la destrucción de todas las imágenes religiosas existentes en Constantinopla, desatando la crisis iconoclasta. Posteriormente, en el siglo XII otras figuras importantes del cristianismo como San Bernardo de Claraval, al fundar la orden del Cister, propone que la vida de los monjes deba ser guiada por la oración, la austeridad y la caridad, sin que hubiera cabida para representaciones en pinturas y esculturas que apartasen al monje de sus oraciones³. Los principales teólogos que encontramos a favor de la imagen son San Gregorio Magno (s. VI) y San Juan Damasceno (s. VIII). San Gregorio Magno defiende la imagen por su alto valor didáctico, postura que retomarán con mayor fuerza los teólogos posttridentinos. San Juan Damasceno fue un teólogo que se posicionó a favor de la imagen en el periodo iconoclasta, fue el máximo defensor de ella, y dice:

“Lo que es un libro para los que saben leer, eso son las imágenes para los analfabetos. Lo que la palabra obra por el oído, lo obra la imagen por la vista. Las santas imágenes son un memorial de las obras divinas”⁴.

Pese a todas estas disputas teológicas, no cabe duda de que la expansión que tuvo el cristianismo no hubiera podido ser tal si no se hubiera apoyado en la imagen para su difusión. La imagen de culto cristiana fue creciendo y se establecieron tipos fijos que se repetirán durante toda la Edad Media. Es durante el periodo gótico cuando se terminará de forjar toda la iconografía posterior. Tuvo gran influencia para el mundo del arte la aparición del libro “La leyenda Áurea” de Santiago de la Vorágine⁵. Este libro fue escrito a mediados del siglo XIII, y tuvo gran difusión durante la baja Edad Media llegando a ser uno de los más copiados. Esta obra reúne las hagiografías (vidas de santos) de 180 santos y mártires, cargadas de una intención doctrinaria y ejemplificadora. El sentido doctrinario, unido al lenguaje poco complejo que utilizó el autor, fue la causa del éxito del libro. A raíz de las historias contadas en esta obra, se extrajo la idea para la creación de las imágenes de gran parte de la pintura gótica.

³ San Bernardo de Claraval. En el capítulo 20 de la regla se prohíbe la realización de imágenes en sus monasterios. *“La iglesia refulge en sus muros y está necesitada en sus pobres. Viste sus piedras con oro y deja desnudos a sus hijos. Con los gastos de los indigentes se sirve a los ojos de los ricos. Vienen los curiosos para deleitarse, t no vienen los miserables para ser sustentados.”*

⁴ San Juan Damasceno (+ 749, San Sabas). Palabras en contra de los iconoclastas, 726.

⁵ La obra de *La leyenda dorada* fue la que dio el empuje hacia la pintura sobre ciclos narrativos de las vidas de los santos.

En este punto, decir que la pintura gótica, ha sido muy importante en el desarrollo del trabajo, por permitirme hacer un análisis del tipo de indumentaria que estaba de moda en las cortes europeas a finales de la Edad Media y a principios del Renacimiento (fig. 2). Los santos aparecen vestidos con la ropa cortesana de la época, lo cual es un anacronismo.

El anacronismo es una regla generalizada en el arte medieval. Mientras que en el arte moderno es un procedimiento consciente y premeditado, en la Edad Media la recreación de un pasado histórico, se hace a partir de la realidad contemporánea, por lo tanto, de una forma ingenua. Podríamos entender mi trabajo desde esta idea tan medieval del anacronismo en las pinturas. El proyecto que presento es aparentemente análogo a la pintura gótica, en cuanto que se están representando santos de los primeros siglos del cristianismo con ropa y complementos creados en el siglo XXI.

Tras todas las crisis y posiciones en contra y a favor de la imagen, no se puede negar que el éxito del cristianismo reside en la aceptación de la imagen como medio de difusión. Así pues, tras la Edad Media, pasará esa época de conflictos teológicos entorno a la imagen, dando paso a un nuevo periodo de pensamiento en el cual este tipo de cuestiones se abandonan para centrarse en la dimensión humana o terrenal de las figuras. Esto será lo que caracterice al periodo renacentista, las representaciones góticas, y las del último gótico (las del norte de Europa) pierden en cierto sentido el carácter excesivamente divino y alejado de la realidad terrenal que poseían. El artista renacentista nos muestra las figuras de los santos con unas características más humanas, aunque siempre idealizadas. Al final del renacimiento aparece el manierismo, periodo en el cual las escenas sagradas muchas veces se confunden con escenas mitológicas, y la figura de la Virgen o de un santo determinado queda muchas veces relegada al paisaje, arquitectura o escena de fondo que exista en la pintura. Esto supuso un problema, y en el arte de la contrarreforma se lucha por acabar con esto, ya que era un blanco fácil para los ataques de los luteranos y calvinistas. La estética renacentista permitía la presencia de anacronismos que embellecieran la historia. Mientras que en el barroco los anacronismos en las escenas sagradas atentan contra la verdad histórica.

Precisamente el barroco será una etapa de gran desarrollo de la imagen católica. Este estilo artístico surge como respuesta a la reforma. Por tanto, se puede decir que el

barroco es un instrumento artístico para satisfacer las necesidades de la Iglesia en la contrarreforma.

El concilio de Trento (1545-1563) es el momento en el que se reafirma la legitimidad de la imagen en la iglesia por su eficacia didáctica, pero se insiste también en la necesidad de un mayor control. Se establecen unos criterios desde la iglesia para la correcta representación de la imagen.

“Decoro. A cada imagen se le atribuyen unas características, tanto externas como internas, que el pintor debe respetar y representar: y el gesto y la actitud también serán los adecuados a su santidad y dignidad” (Paleotti).

Esta teoría está relacionada con estudios renacentistas, y con ella se entiende que el decoro se manifiesta principalmente en la correcta expresión de las figuras representadas.

Del periodo barroco hay que destacar muchos puntos en cuanto al avance de la imagen católica. Hay muchos artistas-tratadistas sobre pintura religiosa barroca, uno de los que más nos han interesado ha sido el español Francisco Pacheco (1564-1644). En su obra, *El arte de la pintura*⁷ escribe con precisión como se han de representar en pintura los asuntos religiosos, todo esto dentro de los cánones posttridentinos.

El barroco como movimiento cultural y social, y los artistas de este periodo son un referente muy importante y constante a lo largo de todo el proyecto. En cuanto a innovaciones en la imagen de culto hay que destacar, las tipologías de escultura que nacen en la escuela barroca andaluza. En la imaginería española, la famosa teatralidad del barroco llega a la imagen religiosa. Existen dos escuelas principales, la escuela castellana y la andaluza. En el proyecto la relación formal se establece con la escuela andaluza. Con el fin de la verosimilitud, estas imágenes son dotadas de ojos y lágrimas de cristal, pelucas de pelo natural, trozos de cuero en las heridas, y ricas vestiduras. En casos extremos, por economía o por rapidez, el cuerpo deja de ser esculpido de un modo realista para pasar a ser un mero maniquí, lo que se conoce como imagen de candelero o imagen de vestir. Esta creación barroca con el tiempo ha permanecido en la cultura

⁶CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*; p. 29.

⁷ PACHECO, Francisco. *El Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*. Sevilla: Simón Fajardo, 1649

religiosa nacional y se ha convertido en algo muy característico del arte hispano de la época respecto del producido en otros lugares.

En cada momento de la Historia del Arte la imagen se adapta a las normas y reglas estéticas vigentes al periodo artístico que corresponde (en el Renacimiento se dirige hacia el humanismo, mientras que en el barroco se centra en la expresión de sentimientos, motivación hacia la oración y la piedad).

Es muy a finales del siglo XIX y principios del XX cuando nos encontramos con una serie de novedades que cambiarán buena parte de los parámetros seguidos por el arte durante siglos en la representación de la imagen religiosa. Este despropósito, desde un punto de vista estrictamente artístico, se exemplifica con las imágenes fabricadas en masa con pasta de madera. En el caso español son las conocidas como figuras de Olot, que carecen por completo de valor artístico pero tienen un éxito increíble entre el público por el bajo coste. El auge de estas figuras en España se entiende tras lo acontecimientos de la Guerra Civil (1936-1939). Durante estos tres años, la religión en España representaba la causa franquista, y por esta asociación hubo mucha barbarie en contra del mundo clerical. Uno de los grandes perdedores fue el mundo artístico, ya que mucho patrimonio fue saqueado, vendido, quemado o destruido. Tras la guerra, España está desolada y las iglesias vacías. Las figuras de Olot son la respuesta para llenar todos esos huecos existentes en las iglesias.

La moda, culto a la imagen

Vamos hablar a continuación del culto a la imagen a partir del mundo de la moda.

La moda es la tendencia pasajera que la gente adopta en masa. Si aceptamos esta definición de moda, se podría decir que la moda ha existido siempre. Cualquier tendencia adoptada en masa por la gente sería moda. Entonces hablaríamos de diferentes modas en cuanto que existen diferentes culturas y cada una elige unas cosas diferentes a las de otra cultura o sociedad. Según esta definición no podemos limitar la moda al ámbito textil y de vestuario.

Si queremos centrarnos en el ámbito de la costura tenemos que recurrir a una persona que ha sido a lo largo de la historia el encargado de dar valor a la tendencia, el creador de imagen. Ésta es la persona que domina el ámbito de la moda. En la actualidad los creadores de imagen estarían personificados en los diseñadores y las casas de moda. Éstas son las que mandan en las tendencias que se van a llevar en las siguientes temporadas. Aunque esto no sea realmente cierto, se podría resumir así. El diseñador no es quien manda, al fin y al cabo es como un consejero que te muestra sus opciones, simplemente sugieren y el público elige (todas estas opciones están estudiadas al máximo para su éxito en el mercado).

A lo largo de la historia, el seguimiento de la moda ha sido algo muy limitado, ya que los únicos que se podían permitir ir a la moda eran, reyes, nobles, cortesanos y gente rica (éstos son los creadores de imagen).

Hoy en día se tiene una imagen errónea de cómo se ha vestido a lo largo de los siglos. La imagen equivocada está causada por el desconocimiento de la imagen real de la población de otras épocas. Conocemos principalmente como vestían los nobles, ya que a nosotros lo que nos llega son retratos y pinturas donde se nos muestra una parte muy reducida de la sociedad. Pocas obras de arte a lo largo de la historia han representado la vida real de la sociedad. Podemos encontrar algún ejemplo en la pintura española de Murillo en obras como *Niño espulgándose*, *Niños jugando a los dados* o *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres* (fig. 3). A este malentendido hay que añadir todo lo que nos ha confundido el mundo del cine, especialmente Hollywood. En muchas películas se suceden errores e incongruencias temporales, causantes de llenar la cabeza de la gente de idealizaciones inexistentes.

El seguimiento de la moda por sólo una determinada élite social hizo que los vestuarios fuesen enriquecidos tanto en materiales y tipologías como en complementos. Esto causó una separación mayor entre la ropa utilizada por el pueblo (fuera de la moda y la tendencia, y adaptada a los diferentes trabajos que realizaban) y la tendencia o moda usada por las capas más altas de la sociedad.

El auge de esta diferencia lo podemos encontrar en el periodo rococó en Francia. En esta época todo se lleva al extremo: las faldas amplían los vuelos, se utilizan “armazones” para darles volumen, se generaliza el uso de pelucas, y grandes tocados para la cabeza (utilizan figuras e incluso pájaros reales). Un buen ejemplo de las excentricidades puede verse en los museos de moda y, por ejemplo, en una película bien documentada como *Marie Antoinette*⁸(fig.4).

Cuando hablamos de moda en otras épocas sólo nos podemos ceñir a lo que consideraríamos alta costura, ya que es algo privativo para una élite social con un poder adquisitivo muy elevado y unas creaciones que se corresponderían con unas características de lo que actualmente se considera alta costura.

Es en la segunda mitad del siglo XIX cuando las revistas de patrones hacen su aparición. Éstas, normalmente provenientes de Francia mostraban cuales eran las tendencias de ropa y como se podían confeccionar los vestidos. Sería el primer paso hacia la democratización de la moda, ya que las revistas estaban al alcance de mayor parte de la población y cada persona podía adaptar los patrones a sus necesidades (dependiendo el nivel económico se compra mejor o peor tela, y se envían a hacer por una modista o se confecciona por la propia mujer que lo va a llevar). Estas revistas son acogidas por las mujeres muy bien, pero cuando realmente se generalizan es en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, momento en el que la moda femenina cambia constantemente (influencias orientales, masculinización de la ropa de diario,...).

Una vez se llega al siglo XX es cuando se puede empezar a hablar del creador de imagen con nombre y apellidos. Aparece el diseñador de moda. Ya no es la aristocracia la que marca las pautas de las modas y las tendencias, puesto que ahora están subordinados al mundo de la moda por la figura del diseñador. Éste es una persona con

⁸*Marie Antoinette*, USA, Francia y Japón, 2006, Dirigida por Sofía Coppola. El vestuario de Milena Canonero obtuvo el premio óscar al mejor diseño de vestuario.

cierto gusto estético, que tiene una base de sastre o modista, y que desarrolla unos modelos de ropa que son los que van a marcar las pautas y tendencias posteriores.

Para el proyecto me baso en las creaciones de alta costura de grandes diseñadores de mediados del siglo XX, concretamente de los años 40 y 50. Entre los más destacados encontramos al español Cristóbal Balenciaga, Christian Dior, Nina Ricci,... Me interesa mucho la alta costura de este periodo porque fue a la vez un momento de esplendor y declive. Se corresponde con el ocaso y de unos grandes diseñadores y el principio de otros diseñadores más modernos que cambiaron radicalmente el mundo de la moda, dejando un poco más de lado la alta costura y centrándose en el *prêt-à-porter*.

Con la difusión del cine, la aparición de la televisión y el éxito de los Mass media, la sociedad del siglo XX se convierte en una sociedad de la imagen. Las modas, en el sentido de “tendencia adoptada por la gente en masa”, se suceden muy rápidamente por la influencia constante de las imágenes recibidas a través de los nuevos medios. Esto es una característica propia de la moda del siglo XX, lo efímero. El rápido consumo de modelos programados está relacionado con la expansión de los medios visuales de comunicación, revistas, televisión, cine, y posteriormente internet. La gente empieza a imitar a sus actores, cantantes y artistas favoritos en la forma de vestir, creando nuevos estilos, sobre todo en la gente joven. La sociedad avanza tan rápidamente que los cambios a nivel social, cultural y político tienen que verse reflejados en la ropa para poder seguir el ritmo de la sociedad y no quedarse “desfasada” y pasada de moda.

La sociedad de masas actual ha democratizado la moda con la aparición del *prêt-à-porter*. Esto es una gama de moda que sigue las tendencias de cada momento pero con un precio asequible a la mayoría de la sociedad. Un ejemplo muy claro y que todos conocemos de empresas que han ayudado a la expansión del *prêt-à-porter* son Zara y H&M. El *prêt-à-porter* tiene sus inicios en unas colecciones lanzadas por Jacques Fath a finales de los años 30 y principios de los 40 para el mercado norteamericano. Posteriormente, en la década de los 50, la explosión de los grandes almacenes y la aparición de fibras sintéticas permitieron a amplios sectores copiar el estilo de los ricos. De este modo las ideas de la alta costura llegaron a la calle.

La drástica bajada de clientas de alta costura que provocó el *prêt-à-porter* hizo replantearse a muchos diseñadores sus colecciones, llegando incluso a desaparecer algunas firmas importantes. A principios de los 40 la alta costura tenía unas 20.000

clientas, actualmente solo se cuenta con unas 200 en todo el mundo. En el año 1968, Balenciaga, decepcionado por el camino que había tomado la moda, cerró su empresa. En su opinión, el sector estaba contaminado por la producción masiva y la vulgaridad.

Las vestiduras.

En esta parte del proyecto pretendo hacer un resumen a partir de las Sagradas Escrituras, la Historia del Arte, y las teorías católicas de las vestimentas en los santos y demás figuras cristianas.

El primer pasaje que podemos leer en la Biblia en cuanto a vestimenta lo encontramos en el Génesis:

“Entonces la serpiente [...] dijo a la mujer: ¿De veras Dios os ha dicho: No comáis de ningún árbol del jardín?

La mujer respondió a la serpiente: [...] Del fruto del árbol que está en medio del jardín ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, no sea que muráis.

La serpiente dijo a la mujer: Ciertamente no moriréis. Es que Dios sabe que el día que comáis de él, vuestros ojos serán abiertos, y seréis como Dios, conociendo el bien y el mal.

Entonces la mujer vio que el árbol era bueno para comer. [...] Tomó, pues, de su fruto y comió. Y también dio a su marido que estaba con ella, y él comió. Y fueron abiertos los ojos de ambos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos. Entonces cosieron hojas de higuera, y se hicieron ceñidores.

Cuando oyeron la voz de Jehovah Dios [...], el hombre y su mujer se escondieron de la presencia de Jehovah Dios entre los árboles del jardín. Pero Jehovah Dios llamó al hombre y le preguntó: ¿Dónde estás tú?

Él respondió: Oí tu voz en el jardín y tuve miedo, porque estaba desnudo. Por eso me escondí.

Le preguntó Dios: ¿Quién te dijo que estabas desnudo? ¿Acaso has comido del árbol del que te mandé que no comieses? ⁹”

En este relato encontramos el momento en el que el hombre se da cuenta de su desnudez y decide taparla con lo más básico que puede encontrar, una hoja de higuera. Así, la

⁹La Biblia, Génesis, capítulo 3.

primera prenda que hallamos en las escrituras es un ceñidor de hoja. Es una prenda que sirve para tapar determinadas realidades, cosas que no quieras que conozcan de ti.

La segunda referencia a vestiduras que tenemos la encontramos en el libro del Éxodo. Aquí, Dios ordena la fabricación de las vestiduras sacerdotales de Aarón y sus hijos¹⁰. En esta cita el sentido de la ropa ya ha perdido el significado de cubrir la desnudez, y se ha convertido en ornamento y decoro. Con el paso del tiempo servirá como método para diferenciar la categoría social o la actividad profesional, como un medio para sentirse, en muchos casos, superior al resto de los hombres.

Durante la Edad Media, personajes ilustres de la iglesia (San Ambrosio y San Jerónimo) lucharon contra los excesos en las vestimentas por el hecho de que se veía como una máscara engullidora de la verdad y la naturalidad, a la vez que era potenciadora de la vanidad. La moda, igual que era seguida por las capas más altas de la sociedad fue impuesta en las obras de arte a las figuras sagradas. Desde el principio, se les ha dotado de las vestimentas más ricas de cada época a los santos y demás personajes religiosos en las obras de arte. Los únicos personajes del Nuevo Testamento que se escapan a los caprichos de la moda son Cristo, los apóstoles y, en cierta medida, la Virgen. Su vestimenta a la antigua (a modo romano, togas y mantos) permanece inmutable a lo largo de los siglos. En oposición a estos personajes, tenemos a los ángeles, los patriarcas, los reyes, los profetas, los mártires y los santos, que no comparten el privilegio de llevar este tipo de ropa. La vestimenta clásica aporta a quien la lleva el carácter de majestad y eternidad, ya que el tiempo no pasa por ellos, mientras que el resto de figuras van vestidas a la moda de la época. La moda de la época tenemos que tener en cuenta que es la que marcan las cortes, así que aparecen con vestimentas y armamento realmente lujoso. Por otro lado, este lujo del que se dota a las figuras viene determinado por el valor dentro del colectivo popular que se le ha dotado a esas figuras.

A partir del renacimiento y, sobretodo, después del Concilio de Trento, se acaba con esta mascarada, juzgadas como indecentes y perjudiciales para el prestigio de los santos.

“A cada imagen se le atribuyen unas características, tanto externas como internas. [...] edad, condición social, ropa y complementos adecuados a su profesión.”(Concilio de Trento).

¹⁰La Biblia, Éxodo 28.

A partir del siglo XVI, la consigna es vestir ropajes uniformes e intemporales, para restituir la dignidad comprometida.

Sobre el indecente uso de los trajes del siglo en las figuras sacras. El franciscano Antonio Arbiol (1651-1706) dice:

“es materia abominable, que no mueve a espiritual devoción, ni dice con la cristiana honestidad que los santos guardaron en esta vida mortal, ni menos con el estado perfectísimo que tienen en el cielo”.

En cuanto al sentido simbólico de las vestiduras también tenemos varios pasajes en La Biblia. Por ejemplo, en el libro del Apocalipsis, capítulo 7, tenemos la historia de *La multitud vestida de ropas blancas*. Aquí se nos explica el sentido de pureza del blanco.

“Entonces uno de los ancianos habló, diciéndome: Estos que están vestidos de ropas blancas, ¿quiénes son, y de dónde han venido?

Yo le dije: Señor, tú lo sabes. Y él me dijo: Estos son los que han salido de la gran tribulación, y han lavado sus ropas, y las han emblanquecido en la sangre del Cordero¹¹”.

Posteriormente, el blanco ha mantenido el simbolismo de Pureza, llegando a ser el color de las representaciones de la virgen Inmaculada.

Los colores de las vestiduras tienen una gran importancia en la liturgia. A través de éstos, podemos diferenciar que tipo de fiesta se está celebrando, y que tipo de persona la está celebrando. Los principales utilizados son el blanco, el púrpura, el rojo y el verde. Éstos tienen diferentes significados. Blanco, pureza y alegría (se utiliza en las fiestas de la Virgen, en la Pascua y en la Navidad.) Púrpura o morado, símbolo de dolor y penitencia (se usa durante los domingos de Adviento y la Cuaresma). Éste era el color utilizado para las capas de los reyes de la antigüedad, se relacionaba este color con el poder, ya que la extracción del pigmento se realizaba de unos moluscos raros de encontrar. Rojo, símbolo de la sangre derramada y la realeza (utilizado el viernes santo para la celebrar la Pasión, y para la celebración de muertes de santos y mártires). Por último tenemos el verde, símbolo de la esperanza (utilizado durante el tiempo ordinario). Tras estos colores más oficiales tenemos algunos otros como el rosa o el azul

¹¹La Biblia, Apocalipsis 7:13-14.

celeste, que se emplean para fiestas concretas, y no en todos los sitios. El celeste es utilizado para el día de la Inmaculada Concepción, y el rosa se utiliza en los últimos domingos de Adviento y Cuaresma como relajamiento del rigor penitencial. Otro color que antes era más utilizado y ahora está en desuso es el negro, que se relaciona con el luto por los difuntos.

Sociedad Barroca y Neobarroca.

Este apartado lo incluimos para explicar las similitudes que tienen la sociedad actual con la sociedad y el pensamiento del periodo barroco.

Para Leibniz¹², la época barroca era el intento de responder a la miseria del mundo mediante excesos de principios y formas, que se pliegan y despliegan una y mil veces entre lo externo y lo interno en un peregrinaje tan laberíntico como infinito¹³. Personalmente creo que este pensamiento de Leibniz tiene vigencia en la actualidad, ya que se le ha querido llamar avance a muchos descubrimientos, sobre todo en las últimas décadas del siglo XX, a algo que, en mi opinión, no es más que un exceso de “todo”, no es un avance real, y no nos permite abrir los ojos ante la sociedad del consumo y la decadencia en la que estamos inmersos. Claramente, una sociedad que apuesta por el exceso, el materialismo, la frivolidad y la apariencia, es una sociedad muy débil.

Lo neo-barroco no es un simple retorno al estilo de los siglos XVII y XVIII, sino una forma de organización transcultural con estrategias de representación propias. Una metáfora de nuestro tiempo, que retoma y redefine comportamientos estéticos y socioculturales que se extienden desde la antigüedad clásica hasta hoy.

El proyecto parte de imágenes del periodo barroco, pero desplazándolo temporalmente hasta la sociedad actual. He intentado conciliar estos tipos de sociedades a través de unos elementos muy definidos. Las localizaciones de las fotos, y algunos elementos que aparecen en las fotos que tienen que ver con obras pictóricas de los siglos XVII y XVIII.

Las localizaciones. Las fotos están tomadas en entornos ruinosos o lugares abandonados. La ruina tiene un doble sentido. Aquí la encontramos como evidencia de la decadencia (neobarroco) y como asociación con varias representaciones de santos a lo largo de la Historia del Ate. El segundo sentido tiene relación con la tradición de representar a los santos situados en entornos alejados, entre ruinas clásicas. Tradicionalmente las imágenes que tenemos de santos entre las ruinas tienen una simbología de triunfo, de victoria de la religión cristiana ante el paganismo evidenciado por restos culturales de las sociedades que lo practicaban.

¹²Gottfried Wilhelm Leibniz, (Leipzig, 1646 - Hannover, 1716) fue un filósofo, uno de los grandes pensadores de los siglo XVII y XVIII.

¹³*Barrocos y Neobarrocos, el infierno de lo bello.* (catálogo exposición), Salamanca, 2005. p. 13

Los elementos que aparecen en las fotos y tienen que ver directamente con el arte barroco son variados: las cornucopias doradas, las telas brocadas o los bodegones. Éstos ocupan un lugar en la escena para enlazarnos directamente sin equivocaciones con lo que se hacía en el siglo XVII. Momento en el que la naturaleza se convierte en naturaleza muerta.

Es fácil encontrar analogías en manifestaciones actuales con las estrategias visuales ya utilizadas en las fiestas sagradas y profanas de los siglos XVII y XVIII. Carnavales modernos y festivales de música, son la evolución del teatro y la teatralidad barroca. Plazas mayores de las ciudades y pueblos, hoy en día están transferidas a edificios-teatro, como pueden ser los grandes centros comerciales y parques temáticos. La industria de la moda (en general) se mueve bajo parámetros neobarrocos. Los diseños de los modistas Galliano, Lagerfeld y Jean Paul Gaultier también se encontrarían dentro de esta categoría neobarroca, ya que comparten con el barroco el gusto por la reducción del ser a la pura visibilidad.

Referentes.

A partir de la breve explicación de los ámbitos en los que me voy a mover, es cuando se puede empezar a exponer cuales son mis referentes, aun que casi todos los he nombrado en la exposición de los temas.

Hay un claro referente que es el movimiento barroco. Aunque posteriormente nombraré algunos artistas más concretos de este movimiento, las ideas estéticas del barroco son en las que me he apoyado durante el proyecto. Éstas se pueden observar en los contrastes de luces y sombras en las pinturas, en las escenografías de las fotos y en las combinaciones de colores y tejidos de los trajes.

Pontormo, Jacopo Carrucci. De este artista italiano del manierismo me llama la atención la utilización del color en los tejidos de sus pinturas. Los colores vibrantes y complementarios se unen para crear una especie de tejidos que parecen tornasoles. Su *Descendimiento* (fig. 5) nos ofrece una gran variedad de colores.

Zurbarán, Francisco de. La pintura de Zurbarán es con la que más semejanzas podemos observar en mi trabajo, sobretodo con sus cuadros de santas mártires (fig. 6). Su influencia se puede ver muy claramente con las semejanzas que existen en las fotos de estudio, hechas para la posterior pintura de los cuadros.

Algunos artistas actuales que se han adentrado en el mundo de la imagen cristiana han conseguido obras muy interesantes, pero también han recibido críticas muy duras. El más criticado posiblemente sea el fotógrafo estadounidense Andrés Serrano, con sus series *Holy Works* y *The Church*.

Un artista español muy joven y poco conocido que ha hecho obras que me interesan mucho tanto desde el punto de vista formal como estético, es Diego Arenales. En resumen, su trabajo y el mío son muy similares. Él trabaja sobre la iconografía cristiana transformándola a partir de estereotipos de gente que nos podemos encontrar en las calles (fig. 7), mientras que yo lo hago a partir de la moda y con la vista puesta en el barroco.

Yinka Shonibare. Esta fotógrafa anglo-nigeriana trabaja sobre el concepto del colonialismo en la sociedad actual globalizadora. En sus fotos encontramos relaciones entre África y Europa a través de la Historia del Arte y literatura occidental. Su trabajo

con telas originarias de África para elaborar prendas a la moda occidental me llamó la atención desde el primer momento (fig. 8).

Lottie Davies. Esta fotógrafa inglesa me interesa mucho la obra que tiene por las escenografías que propone (fig. 9). Tienen una estrecha relación con obras pictóricas de diferentes períodos. Aunque no trate el mismo tema que Shonibare, tiene obras muy parecidas formalmente.

Otro artista es Bill Viola, que no puede faltar entre la cita a mis influencias debido al pictorialismo empleado en la mayoría de sus obras. A su vez, él toma como ejemplos obras y composiciones típicas del periodo gótico y renacentista (fig. 10). Hay una obra suya que nos remite muy claramente a esto de lo que hablo, *Emergence*, (2002). En mi proyecto hay unas obras (fotos de la Anunciación) que mantienen una estrecha relación con otras obras de las Pasiones

Pedro Almodóvar, director y productor cinematográfico. De sus producciones lo más reseñable en cuanto a la temática del proyecto es la estética colorista y el carácter transgresor. Hay algunos aspectos en los que me he inspirado como los exteriores degradados y los colores vivos y contrastados de su obra *Entre Tinieblas*. Hay una escena en la que nos encontramos a una monja mostrando una auténtica colección de moda para imágenes religiosas. (“*El culto de la Iglesia ha evolucionado en todo menos en el aspecto de las imágenes. [...] Hay que adaptarse a la época en la que vivimos*”).

Christian Lacroix (fig. 11). Este diseñador del último cuarto del siglo XX es una gran referente en los modelos de mi proyecto, ya que aunque la mayoría de los modelos se basen en obras de mitad de siglo, al final todas tienden a parecerse a sus obras. Este diseñador parte de algunos conceptos parecidos a los que propongo en el proyecto (iconografía religiosa), y llega a unas soluciones formales que también se asemejan a las suyas, debido a la utilización de materiales similares.

Christian Dior. Fue el diseñador creador del “*new look*” en los años 40 (fig. 12). Lo más destacable de este diseñador en cuanto a este proyecto es la recuperación el lujo y el exceso tras la depresión de la Segunda Guerra Mundial.

Tuvo bastante críticas. Balenciaga consideraba horrible la forma en que Dior trabajaba los tejidos, con varias capas de dril, entretelas o tul en lugar de dejar hablar el tejido por si mismo. Coco Chanel dijo: “¿Dior? No viste a las mujeres, las acolcha.”

En su primera colección había vestidos de día que pesaban 4 kilos, y algunos de noche que llegaban a pesar los 30 kilos. El deseo de Dior era resucitar la tradición del gran lujo de la moda francesa

Balenciaga. Se considera el arquitecto de la alta costura, ya que sus sobrios patrones recuerdan a esculturas y sus colores melancólicos (sobre todo, el negro, a menudo combinado con marrón) nos hacen pensar en algunos cuadros de Velázquez y Goya que vemos en el Museo del Prado de Madrid.

Los trajes de este diseñador eran perfectos para grandes ocasiones, ya que creaban una especie de marco, complementado con detalles cargados de dramatismo, como capas cortas, grandes volantes, colas y pliegues efectistas.

Trabajaba con telas caras y, a menudo, rígidas que se adaptaban perfectamente a la silueta femenina.

De este gran diseñador lo que más me gusta es el conocimiento absoluto y control que tiene durante todo el proceso de elaboración de un modelo. Una cosa que me ha interesado mucho de sus modelos es que utiliza un tipo de telas duras y angulosas. Por eso las he incorporado en los míos, intentando experimentar con ellas y obtener un resultado plástico interesante

“El modisto debe ser arquitecto para saber cortar, escultor para dar forma, pintor para escoger los colores, músico para encontrar las armonías y filósofo para crear estilo”.

Proceso de trabajo.

El proceso de trabajo ha sufrido variaciones desde como se había planteado en un principio hasta el fin, debido a mi interés personal por perfeccionar y plantear mi proyecto de fin de grado de la mejor manera posible. Se podría decir que nada es igual al planteamiento original.

El planteamiento inicial se basaba en el análisis de diferentes obras de alta costura creadas por diseñadores en las décadas de los 40 y 50 (sobretodo me interesaban estas porque fueron la última década en las que la alta costura tuvo gran auge, es más ya se notaba la decadencia en algunos diseñadores), y finales de los 90 y la primera década del siglo XXI. Tras este análisis de las colecciones elegía los modelos que más se asociaban al tema a tratar, la iconografía católica. Una vez elegidos los modelos, se hacían bocetos con los cambios que les podría hacer a los vestidos originales para adaptarlos a mis propósitos de semejanza con las vestimentas tradicionales de los santos. Después de tener todo claro en el papel empezaba la hora del patronaje, pasarlo a una tela blanca básica (hacer el toile) y probarlo a las modelos para posteriormente elegir las telas para el vestido final. Hasta aquí todo es un planteamiento bastante formal, lo que se haría en cualquier taller de costura, atelier,...

El primer vestido que pensé, dibujé y tenía claro lo hice así (es el rosa palo de seda salvaje con encaje de fantasía de lentejuelas). La idea la tomé de un vestido de cóctel de los años 50 de Balenciaga. A esta idea original le añadí mis cambios para recargar el resultado final. El cambio en la forma de trabajar viene a partir del segundo vestido. Me encontré con un retal de tela que me gustó en una tienda, por supuesto no tenía idea de lo que iba a hacer con él pero lo compré. A este retal le siguieron la compra de metros de varias telas, sin siquiera pensar en lo que se iban a utilizar, simplemente los compré porque me gustaron y se adaptaban al tipo de telas que necesitaba para mis vestidos. Llegué al estudio con dos bolsas llenas de telas de diferentes colores, brocados y texturas. A partir de este momento empecé a realizar los vestidos directamente colocando la tela sobre el maniquí y distribuyéndola como me parecía mejor. Esta forma que parece una locura y poco profesional, resultó ser la de los grandes diseñadores de moda del siglo XX. Han trabajado así Madeleine Vionnet, Madame Grès, Nina Ricci, Christian Dior, entre otros. Habían creado muchas de sus obras de esta forma, llamada *Moulange*. Esto más que una tarea de modista es la tarea de un

escultor, sobretodo cuando trabajas con telas que tienen mucho cuerpo (brocado amarillo y plata, dorado y negro).

A medida que avanza en la confección de los vestidos, intento combinar buscando el contraste entre colores y texturas (algo que es muy propio de la ropa que suelen llevar los santos en las pinturas barrocas). Viendo las necesidades de cada tejido y para que pueden servir, me dispongo para la confección. La forma que he tenido de trabajar ha sido muy buena, ya que al estar en contacto directamente con la tela constantemente, se puede averiguar cuales son las características de cada tejido y para que me pueden venir mejor la caída, la dureza, el grosor, etc. Todos estos adjetivos que posee cada tela sólo los puedes ver realmente al trabajar con ellos. Ajustándome a las cualidades de las telas y los vestidos que necesito, me pongo manos a la obra para hacer los vestidos de las mártires y la virgen. *“A cada imagen se le atribuyen unas características, tanto externas como internas. [...] edad, condición social, ropas y complementos adecuados a su profesión.”*

Desde otro punto de vista, esta forma de trabajar tan caótica en principio, es muy divertida. Porque experimentas directamente y, muchas ideas que tenías en mente pueden desaparecer tan rápido como dejas una tela al lado de otra y ves que pueden funcionar juntas. Eso es lo que me pasó con un retal verde brocado en dorado, sin querer un día apoyé el vestido de seda rosa al lado de esa tela, los colores complementarios me dieron tan buen juego que decidí hacerle algún accesorio, chaqueta o algo similar con esa tela. De ahí nació la capa corta que lleva ese vestido. A su vez, las cualidades de brillos, y las diferencias en los pliegues de las telas me gustaron tanto, y se asociaban tanto con las típicas imágenes de santos de la pintura barroca (sobretodo la de Zurbarán) que decidí seguir en esa línea. Aunque he seguido mediante el montaje de los vestidos en el maniquí no he renunciado o abandonado al seguimiento de las creaciones de los grandes diseñadores que más me han gustado: Cristóbal Balenciaga, Christian Dior, Armani, Yamamoto, y sobretodo Christian Lacroix. Éste último es el diseñador con el que más relación guardan los vestidos creados, sobretodo en apariencia, debido a los materiales usados.

Tras los vestidos más claramente barrocos hay otros que se podrían relacionar directamente con las vestimentas litúrgicas. Así, el mejor ejemplo lo ofrece el vestido de novia que es el que lleva la Inmaculada y el abrigo-capa en terciopelo de algodón que

lleva el vestido gris con el motivo de hojas azules. Éstos siguen líneas muy típicas de las vestiduras litúrgicas, la tabla central desde el cuello hasta los pies en la Inmaculada, o el abrigo que se podría asemejar un poco al utilizado por los frailes dominicos.

Este ha sido el proceso de creación de la primera parte del trabajo, la creación y confección de los vestidos.

Tras este primera parte de confección llega la segunda parte. Ésta es la de la fotografía. Dentro de la parte de fotografía primero hice unas fotos a las modelos en el estudio, a partir de las cuales he pintado los cuadros de 200x100 cm. He querido que se asemejaran formalmente a la serie de santas que pintó Zurbarán, así que he intentado darles los mismos efectos de luces y un fondo oscuro.

Estos cuadros de Zurbarán, me han servido a la hora de la creación de las pinturas, ya que básicamente lo que pretendo es hacer lo mismo. Mi sorpresa vino después, cuando leyendo un libro sobre Zurbarán me di cuenta de que el proceso que había seguido el artista para su elaboración era muy parecido al que había seguido yo. Partió de la moda de su época, creo unos vestidos sin costuras, disponiendo las telas sobre un maniquí, una vez creado el vestuario pasó a la pintura.

Las sesiones de fotos en estudio se dividieron en dos días, ya que se precisaba de maquillajes, peluquería, algunos retoques de última hora en los trajes.... El primer día se realizaron las sesiones de las modelos que se corresponden con La Inmaculada Concepción, Santa Catalina de Alejandría, Santa Cecilia y la Virgen Dolorosa. El segundo día se hicieron las que se corresponden con La anunciación de la Virgen, Santa Bárbara, La Piedad y Santa Lucía. Se hicieron con una cámara Canon 60D y unos objetivos de 18-55 mm y otro de 55-200 mm. Para la iluminación se utilizó un foco blanco tamizado con varios papeles de seda hasta conseguir la luz que se quería.

Durante varios días recorrió varios pueblos abandonados en el término de Manzanera para poder encontrar los espacios que tenía pensados para cada escenografía y cada santa. Los sitios escogidos para las fotos de “exterior” están situados en los barrios de Torre Peones, Torre de Alcotas y Paraíso Alto, todos ellos en el municipio de Manzanera. Entre las casas abandonadas se buscó el espacio ideal para fotografiar como se tenía pensada cada escenografía. En esto también se producen cambios, ya que desde la idea primigenia que tenía en mente hasta el resultado final cambia, ya que los

espacios hasta que no los ves, y ves que tipo de luz hay en ellos no sabes como te van a resultar las fotos. Considero que la parte de elegir estos espacios ha sido de las más difíciles, porque se quería aprovechar luz natural, y que ésta tuviera cierta relación con el mundo religioso-místico. El único espacio en el que se ha tenido que utilizar luz artificial son en el escenario de Santa Catalina. Para esta santa se eligió un viejo molino harinero que tenía la maquinaria intacta, y la estancia donde se encontraba no tenía nada de luz excepto una pequeña ventana por la que no entraba nunca luz directa. Para la luz tuvimos que llevar un foco y un grupo para dar electricidad.

En todos los espacios se ha intentado dar un toque de escenografía barroca. Se busca la asociación directa con ese periodo pero sin llegar a hacer una escenografía totalmente barroca, sino que ciertos elementos nos recuerden a las obras artísticas de ese periodo. (bodegones barrocos, la utilización de telas en los fondos, cornucopias doradas,...)

Santa Bárbara

La pasión de esta Santa fue compilada en el siglo X y popularizada a través de Santiago de la Vorágine en el siglo XIII.

Los atributos con los que comúnmente se representa a esta santa son, además de la palma del martirio y la corona, la torre con tres ventanas, la pluma de pavo real, su padre hollado a sus pies, un cáliz rematado con un hostia o una cañón.

De todos estos símbolos para su representación en el proyecto se han elegido las plumas de pavo real y el cáliz. La pluma es un símbolo de inmortalidad, alusión a su patronazgo contra la muerte súbita. El cáliz también la señala como patrona de la buena muerte.

El modelo realizado para Santa Bárbara (fig. 13) es vestido de una pieza tipo cóctel con falda de mucho vuelo y cuello palabra de honor ribeteado en la parte frontal con plumas de pavo real. La tela elegida es un brocado floreado rojo-granate sobre fondo dorado. Como complemento del vestido tiene un fular en seda verde que se coloca sobre los hombros y se recoge a ambos lados de la cintura en unos róleos en forma de voluta (este complemento toma como ejemplo uno del diseñador Rei Kawakubo, 1991).

Con la colocación de las plumas de pavo en el cuello del vestido ya se inserta en la imagen uno de los atributos. El Cáliz que porta la imagen es una de las obra de orfebrería realizada en serie tras la guerra civil española (1936-1939), perteneciente al obispado de Teruel. Así mismo, la corona que porta la imagen es una antigua obra de platería trabajada manualmente.

La sesión de fotos ha sido situada en una cocina de una casa del barrio abandonado La Torre de Alcotas, Manzanera. Este interior tiene una vieja chimenea por la cual entra la luz directa verticalmente al medio día. Da un efecto luminoso muy especial, que nos hace pensar radicalmente en una luz divina, una luz que viene de lo alto e incide directa sobre la representada. A su vez, hemos completado la escena colocando tres cálices y una jarra de plata en un pequeño armario situado en la pared, al lado derecho de la chimenea.

Santa Cecilia de Roma

Su historia y martirio se remonta a finales del siglo V. Joven patricia romana, junto con santa Inés es la más popular de las mártires romanas. A partir del siglo XV se le da el patronazgo de la música. A finales del siglo XVI se renovó su iconografía. Al abrir el féretro se recuperó intacto el cuerpo de la santa, acostado sobre el lado derecho, con la cabeza cortada a medias. De este momento, Maderno hizo una escultura con santa Cecilia en esa postura.

En origen, no se diferencia de otras santas mártires en sus atributos. A partir del siglo XV es cuando se le dota de un instrumento musical (suele ser un órgano, o un instrumento de cuerda como un laúd o violín). Cecilia suele olvidar la ejecución de su instrumento para oír la música celestial, con los ojos elevados al cielo, como arrebatada en éxtasis. Sus representaciones iconográficas son mayoritarias y casi exclusivamente italianas.

Para la representación de su imagen (fig. 14) se ha tomado como atributo instrumental una antigua flauta travesera, la palma y una corona. El look lo conforma un vestido de una pieza inspirado en un modelo de cóctel de alta costura de Balenciaga de los años 40. Está confeccionado en seda salvaje rosa palo con falda corta a las rodillas por delante y larga por la parte trasera (la parte delantera está cubierta por un encaje de fantasía), cuello recto. La parte frontal del cuerpo lleva un pecherín elaborado con una puntilla bordada sobre tul y plumas de color verde. El conjunto se remata con una capa de seda verde brocada en hilo metálico de oro que se sujetó al vestido mediante dos lazos sobre los hombros.

El escenario de las fotos se encuentra en La Torre de los Peones, Manzanera. Es la entrada de una casa abandonada, una estancia diáfana en la que aún encontramos vestigios de la vida humana, una silla, unos sacos, una botella,... para completar la escena se ha colgado de una puerta situada al fondo un tejido en tonos dorados y rosa, una radio antigua en una estantería y varias partituras viejas colocadas por el suelo. Las fotos están tomadas al atardecer, la luz no entra de forma directa, pero sigue iluminando toda la escena, se puede ver que es la luz del ocaso.

Santa Catalina de Alejandría

Su historia fue popularizada en Occidente por la Leyenda Aurea, pero no se puede hablar de una historia de santa Catalina.

Como otras muchas otras santas situadas en los primeros siglos del cristianismo, era de alto linaje, e incluso hija de rey, porque estaba representada con la corona del martirio en la cabeza. Solo Jesús era único novio digno de su cuna, belleza y precoz sabiduría.

Iconográficamente está representada como una princesa real, con la corona en la cabeza, el libro en la mano, las ruedas quebradas, anillo de los desposorios místicos, la espada de la decapitación y la palma del martirio.

El modelo creado para ella es un sencillo vestido de cóctel palabra de honor, muy atemporal, elaborado en seda salvaje color rosa fucsia (fig. 15). Lleva sobre el vestido un abrigo de seda amarilla brocada en hilo metálico plateado que se abrocha en la cintura mediante un enorme lazo negro de seda y con un amplio vuelo que se ajusta al de la falda.

Los atributos con los cuales se ha completado su figura son una espada (1890), una palma, y una antigua corona, obra de platería trabajada manualmente.

El entorno elegido para su sesión de fotos es la sala de maquinaria de un viejo molino harinero. Ésta, enlaza directamente con el medio mediante la cual fue martirizada, una rueda. Para la realización de las fotos se tuvo que llevar un foco y un generador, ya que la maquinaria del molino se encontraba en la zona más interior de la casa. La luz natural se limita a la poca que puede entrar a través de una pequeña ventana.

La anunciación

Con este pasaje doy comienzo a las representaciones de la Virgen.

La Anunciación es el momento en el que el Arcángel San Gabriel se le aparece María comunicándole que va a concebir en su seno al hijo de Dios en carne humana.

Este tema cristiano ha sido muy representado a lo largo de toda la historia del arte.

Iconográficamente se nos muestra a María en el interior de una casa. Suele aparecer hilando o leyendo un libro. También aparece un ngel (Gabriel). En todas las anunciacines aparece la azucena, esta flor blanca simboliza la pureza de la Virgen. La flor puede aparecer en un jarrn en el suelo (Simone Martini) o la porta el ngel haciéndole entrega a María. Otro símbolo que suele aparecer es la paloma, símbolo del Espíritu Santo.

Para mi representación se ha creado un vestido largo de una pieza, palabra de honor, con dos tablas verticales en el frontal que caen hasta el suelo (fig. 16). Se ha elegido una tela un color gris cálido con unos motivos foliáceos de gran tamaño en color azul ceruleo. Para completar el vestido se ha creado un abrigo-capa en terciopelo de seda azul marino. Este cubre la parte de los pechos y los hombros, dando mayor dignidad al conjunto. El look se remata con una corona de plata (utilizada en otras imágenes, Santa Cecilia y La Inmaculada concepción). Como atributo, para ultimar la escena se ha elegido una jarra de plata con varias varas de azucenas.

La situación donde se han hecho las fotos es en una casa abandonada de la Torre de los Peones. Se eligió una estancia totalmente vacía con una pequeña ventana por la que entraba el sol al amanecer. Para la representación de esta imagen se quería un lugar en el que se pudiera aprovechar bien la luz del amanecer, ya que el momento representado tiene bastante relación con el inicio de algo. Se establece así una metáfora visual entre el amanecer y la noticia del embarazo.

La Inmaculada Concepción

Declarado dogma el 8 de Diciembre de 1854 por el Papa Pio IX

"...declaramos, proclamamos y definimos que la doctrina que sostiene que la beatísima Virgen María fue preservada inmune de todo mancha de la culpa original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente, en atención a los méritos de Cristo Jesús Salvador del género humano, está revelado por Dios y debe ser por tanto firme y constantemente creída por todos los fieles ..." ¹⁴

La concepción es el momento en que comienza la vida humana. María quedó preservada de toda carencia de gracia santificante desde que fue concebida en el vientre de su madre Santa Ana tras el abrazo en la Puerta Dorada.

En la iconografía, a la Inmaculada se le representa vestida de blanco con un manto azul. Suelen aparecer sobre la tierra pisando una serpiente, símbolo del pecado. Los atributos que suelen aparecer en sus representaciones son muchos, luna, sol, espejo, rosa, azucena, estrella, pozo, jardín cerrado, puerta,...

El modelo realizado para esta representación de la Virgen (fig. 17) es un vestido largo de una pieza, manga larga y cuello cuadrado. (Se ha tomado como ejemplo para esta prenda el vestido de novia que realizó Christian Lacroix para su colección de alta costura otoño-invierno 2009-2010). El vestido se estructura a partir de una tabla central vertical tanto en la parte delantera como en la trasera. Está realizado en varios tipos de tela, raso de algodón, damasco en tonos blanco roto y crudo y brocado de fondo dorado con flores de varios colores. Para rematar el conjunto se ha colocado a modo de mantilla un encaje de chantillí bordado con hilo de oro y una corona de plata.

El entorno elegido para situar a la Inmaculada es un espacio amplio y totalmente vacío en la parte superior de una casa (porchada o granero). Las fotos están realizadas al atardecer y la luz entra oblicua por una ventana. En la escena se han colocado dos cornucopias doradas y un marco, elementos barrocos.

¹⁴ Bula *Ineffabilis Deus*, Pío IX, 8 de diciembre de (1854)

La Piedad

La piedad como tema artístico es la representación de la Virgen María sosteniendo el cuerpo muerto de su hijo entre sus brazos. Esta tipología tiene sus orígenes en la baja Edad Media, posiblemente relacionada con los teatros sacros. Durante el siglo XV se extendió por el norte de Europa

Durante el barroco fue un tema que gozó de gran popularidad por la adaptación a las normas surgidas del Concilio de Trento, devoción y despertar la piedad entre los fieles.

Para este momento he decidido hacer un vestido palabra de honor largo de una pieza. Está confeccionado con un retal de una seda brocada antigua en color negro, azul y dorado. Este traje tiene un diseño muy de los años 40-50, donde los vestidos palabra de honor eran decorados con grandes lazos, colas, y detalles que dieran mucha importancia a la parte trasera del vestido. La única pieza del vestido está modelada sobre el maniquí. El modelo que presento no es un modelo en sí, es una pieza de tela modelada y sujetada lo mínimo para que pueda funcionar por sí misma como vestido, pero en realidad es un manto de procesión de la Virgen de los dolores de Manzanera, mi pueblo. El conjunto del vestido lo remata una torera que en la parte frontal aparece recargada de medallas, cruces y diversos broches. Ya que el vestido está conformado por el manto, se quiso dotar al modelo de ese aspecto tan típico de las vestimentas de las vírgenes andaluzas. Se podría decir que es un vestido relicario, donde la gente creyente deposita sus bienes para estar más cercanas de lo que la imagen representa.

El entorno elegido para la realización de las fotos está situado en Paraíso Alto, Manzanera. La Piedad aparece en un ambiente desolado (fig. 18), sobre las ruinas de varias casas. Es un lugar lleno de dramatismo, acentuado por las líneas diagonales en todos los sentidos que cruzan la escena. La Piedad no aparece como típicamente se representa, aparece en el momento en que su hijo ya ha sido depositado en el sepulcro y ella se queda con el sudario que cubrió su cuerpo. El sudario adquiere gran importancia, incluso tapando el traje, es la mayor prenda que puede tener una María como madre después de la muerte de su hijo.

La Virgen de los Dolores.

La representación de la Virgen de los Dolores y la Piedad tienen mucha relación, ya que las dos imágenes están sustraídas del momento de la Pasión. Las dos iconografías son muestra del dolor de la Virgen en el momento de la muerte de su hijo.

Iconográficamente la virgen de los dolores ha tenido variantes en su representación, yo escojo la que se ha venido llamando Virgen de las Espadas. Aparece María enlutada llevando en el pecho un corazón con siete espadas que lo atraviesan.

En 1560, María de la Cueva y Álvarez de Toledo, condesa viuda de Ureña, encarga una talla de la soledad a Gaspar de Becerra. A fin de presentar con más cercanía el misterio de la Virgen de la Soledad, esta mujer noble (camarera de la reina Isabel de Valois) propuso vestir como una viuda de la corte de Felipe II a la imagen de la Virgen. De esta forma se empieza a vestir a la imagen con unas sayas y manto negro, y una toca blanca. Esta vestimenta de la corte española se extendió por todos los lugares del imperio español (Flandes, Nápoles, península ibérica y los nuevos territorios de América), y se generalizó este tipo de vestimenta, que aún hoy perdura en la mayoría de las vestiduras de la Dolorosa.

Para la representación de La Dolorosa (fig. 19) se ha creado un traje con una clara inspiración española. Está compuesto de una falda de sirena de una tela brocada en negro y dorado, y una sobrefalda de rayón negro. Lleva un cuerpo palabra de honor en seda brocada en negro y una torera confeccionada con la misma tela brocada en negro y dorado. Para terminar el *look* lleva puesta una mantilla sobre la cabeza, símbolo que entronca directamente con las tradiciones españolas. Sobre la mantilla lleva una corona con aureola, obra de orfebrería antigua.

Para la sesión de fotos se ha elegido un espacio natural abierto. Este espacio está situado en una colina donde hay unos almendros viejos y muertos. Las fotos se han tomado al atardecer, justo cuando la luz se ha ido. El atardecer retoma la idea que expongo en la Anunciación con el amanecer, pero en sentido contrario. Aquí el atardecer simboliza el final de algo, la vida, a la par que añade dramatismo a la escena.

Conclusiones.

En mi planteamiento inicial surgieron dudas y conflictos que generaron diversos cambios a lo largo del proceso y desarrollo tanto en la parte práctica como de la parte teórica. A partir del momento en el que tuve que hacer cambios en mi planteamiento inicial supe que éste sería un proyecto enriquecedor. Un proyecto que no sufre ninguna mutación durante su desarrollo no creo que sea un gran proyecto, ya que simplemente demuestra que no se ha tratado de evolucionar, que se ha quedado estancado en algo que el artista ya sabía.

Hasta el momento este es el proyecto más ambicioso que he llevado a cabo. No es un proyecto que esté terminado, ya que tengo pensado continuar con la renovación total de la iconografía, barajando otros períodos artísticos y otros tipos de moda. La siguiente fase es la adaptación del prêt-à-porter a las figuras de varios santos fundadores de órdenes religiosas.

Pretendo que este proyecto sea un dispositivo de reflexión sobre las contradicciones del presente y sus síntomas. Si una imagen que tenemos muy asimilada sufre un cambio grande de un día para otro nos puede parecer raro y chocante. Las imágenes que presento serían chocantes, porque siguen cargadas del peso de la tradición (de esta forma, las pinturas nos resultan más naturales, ya que tienen ese aspecto de pintura a la que estamos acostumbrados a ver en los edificios de culto). No han perdido credibilidad, ni religiosidad, ni veracidad. La Esperanza de Triana será la Esperanza de Triana vaya vestida con un manto verde bordado en oro, o con un abrigo de alta costura de Christian Lacroix. Lo mismo sucedería con una imagen que todavía tenemos más asimilada, la Virgen del Pilar. Si en vez de llevar un manto como lleva, le pusieran una falda de Mark Jacobs, seguiría siendo la Virgen del Pilar. Con esto quiero decir que cambiando la forma no se cambia la esencia.

Como proyecto final que es, he intentado plasmar en él, todos los conocimientos adquiridos durante mis estudios universitarios.

La parte de Historia del Arte fue fundamental para el desarrollo de este trabajo. A través de la observación del pasado se pueden establecer muchos paralelismos con obras del presente. La concepción de sociedad contemporánea no puede ser tenida en cuenta sin conocer la evolución de las sociedades a lo largo de la historia. Los distintos contextos

históricos, políticos y sociales nos hacen ver las cosas de manera diferente. Esta diferencia no tiene por qué ser inconexa con otras ideas anteriores, sino que se pueden rastrear los orígenes de todo conociendo los pensamientos de cada época.

Desde el primer curso de la carrera, mi predilección por la pintura me había nublado el acercamiento hacia otras áreas. Fue a partir de tercero, en la asignatura de Taller de Pintura, cuando descubrí que la pintura era algo más. Mis profesores supieron ver en mí algo que no tardaría mucho tiempo en llegar. Empecé mi trabajo con las telas, y al año siguiente en Milán pude seguir relacionado con el mundo textil, ámbito del cual cada día aprendo más y del que por el momento no me gustaría desvincularme, ya que creo que le puedo sacar mucho partido desde otros puntos de vista.

La escultura, un ámbito que relaciono directamente con este proyecto. Como dijo Balenciaga, el modisto tiene también que ser escultor. Cada pliegue, cada arruga, cada volumen y cada juego de luces y sombras creadas por las telas de los vestidos parecen esculpidos por un escultor. El trabajo directo con telas tan duras me ha enseñado a ser este tipo de escultor.

La fotografía, un mundo recién descubierto para mí, y en el que cada vez me siento más cómodo es otra de las cuestiones incorporadas en el presente proyecto. Para el desarrollo de la parte de fotografía, he tenido la gran ayuda de Tana Garrido, una buena amiga que siempre comprende a la perfección lo que pretendo expresar con mis trabajos. Para la foto, a su vez, es necesario el previo estudio de unas escenografías. En las fotos del proyecto siempre se han buscado valores pictorialistas, volviendo al origen de mis estudios.

Un proyecto de este tipo, considero que hay que abordarlo como un trabajo conjunto. Es decir, es un examen en el que el estudiante debe demostrar cuales son las técnicas y destrezas aprendidas durante los años de universidad. La riqueza del proyecto viene dada por conjunto, tanto la memoria redactada como la variedad de obras presentadas para su valoración.

Ha sido un proyecto arduo, en ocasiones llegué a pensar en dejarlo, pero esa dureza y necesidad de trabajo constante me ha enseñado a afrontar los trabajos con otra perspectiva. La dureza se puede contrarrestar buscando ayuda en gente que te pueda ayudar en determinados campos que escapan de mi dominio.

Pensando en el futuro, el proyecto establece una línea de trabajo, que con muchas probabilidades cambiará, pero con la que de momento me siento cómodo y con ganas de ir más allá.

Agradecimientos.

A mi familia por el apoyo ofrecido durante todos los años de carrera universitaria, y especialmente en este último curso.

A todas las amistades que me han ayudado en este proyecto haciendo de modelos. Gracias por vuestras horas y vuestra paciencia. (Rosa Debón Piqueras, Gemma Roqueta Martínez, Raquel Ramo Giménez, Raquel Cruselles Fernández, María José Barcelón Dengra, Susana Martínez Tena y Ana Piqueras Novella)

A Encarna Ferrer por la ayuda ofrecida en la parte de corte y montaje de los trajes.

A Ana Gutiérrez por las horas pasadas conmigo ayudándome en la costura

A Tana Garrido Ruiz, colaboradora conmigo durante todo el proyecto y parte fundamental en la parte de fotografía.

A mi tutor Pedro Luis Hernando Sebastián, por su asesoramiento tanto teórico como práctico en los diferentes ámbitos y dimensiones sobre los que he abordado este proyecto.

Bibliografía proyecto fin de grado.

Libros:

BAUMAN, Zygmunt. *La postmodernidad y sus descontentos*. Madrid. Akal, 2001.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid. Katz editores, 2007.

BELTING, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid. Akal, 2009.

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid. Akal, 2012

ELLIS MILLER, Lesley. *Balenciaga. Cristóbal Balenciaga 1895-1972*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 2007.

ERNER, Guillaume. *Víctimas de la moda. Como se crea, por qué la seguimos*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 2005.

JENKYN JONES, Sue. *Diseño de moda*. Barcelona, Ed Blume, 2002.

SERRANO, Andrés. *El dedo en la llaga* (exposición). Madrid. La Fábrica, 2006.

KOGAN, Jacobo. *Filosofía de la imaginación: función de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía*. Buenos Aires. Paidós, 1986.

REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia (Antiguo Testamento)*. Tomo 1, volumen 1. Barcelona. Ediciones del Serbal, 1995.

REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia (Nuevo Testamento)*. Tomo 1, volumen 2. Barcelona. Ediciones del Serbal, 1996.

REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*. Tomo 2, volumen 3. Barcelona. Ediciones del Serbal, 1997.

REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*. Tomo 2, volumen 4. Barcelona. Ediciones del Serbal, 1997.

REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*. Tomo 2, volumen 5. Barcelona. Ediciones del Serbal, 1998.

SEELING, Charlotte. *Moda. El siglo de los diseñadores 1900-1999*. Madrid, Konemann, 2000.

VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda dorada, 1*. Madrid. Alianza Editorial, 2008.

VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda dorada, 2*. Madrid. Alianza Editorial, 2008.

VV.AA., *Barrocos y Neobarrocos, el infierno de lo Bello*, (Catálogo de exposición), Salamanca, 2005.

VV.AA. *La cultura ceñida, Las joyas en la pintura valenciana siglos XV al XIII* (Catálogo de exposición), Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia 2000.

VV.AA., *Moda, Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*, (Guía Visual), Taschen, 2003

VV.AA., *Zurbarán y su obrador*, (Catálogo de exposición), Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Alicante, 1998.

VV.AA., *25 años Victorio & Lucchino*, (Catálogo de exposición), Junta de Andalucía, Consejería de cultura, 2003.

Internet:

<http://andresserrano.org>

<http://www.billviola.com>

<http://www.lottiedavies.com>

<http://www.yinkashonibarembe.com>

Libros descargados de internet:

CASAJÚS QUIRÓS, M^a Concepción. *Historia de la fotografía de moda (Aproximación estética a unas nuevas imágenes. Tesis doctoral)*, 2002. Biblioteca Digital de la Universidad Complutense de Madrid.

RODRIGUEZ NÓBREGA, Janeth. *La imagen en el barroco: educación, propaganda y devoción, Escritos en arte, estética y cultura. II etapa, N^o 11-12*. Caracas, enero-diciembre 1999; 111-142

SÁNCHEZ VALENZUELA, Gloria Martha. *La imagen como método de evangelización en la Nueva España. Los Catecismos pictográficos del siglo XVI. Fuentes del conocimiento para el restaurador. (Tesis doctoral)*, 2003. Biblioteca Digital de la Universidad Complutense de Madrid.

Artículos y publicaciones en revistas

Smoda 51, 9 Septiembre de 2012. *Pintores del vestir.*

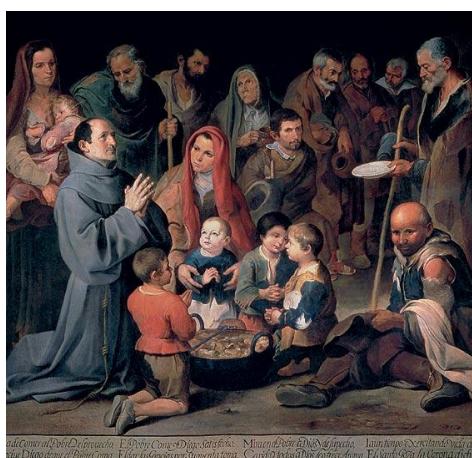
Imágenes



(fig. 1) Icono Axiόn Estίn. Iglesia de Protaton, Monte Athos, Grecia.
Temple sobre tabla recubierto parcialmente con láminas metálicas



(fig. 2) Hugo van der Goes. Tríptico Portinari (Tabla derecha), 1476-1478. 253x141 cm



(fig. 3) Bartolomé Esteban Murillo, San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres. Óleo sobre lienzo 1645-1646. 173x183 cm



(fig. 4) Fotograma de la película *Marie Antoinette*, 2006. Sophia Coppola.

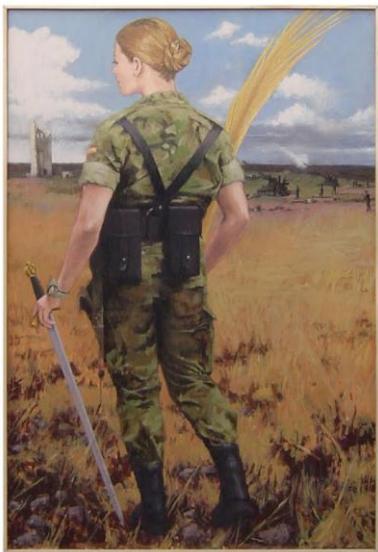


(fig. 5) Jacopo Carrucci, Il Pontormo, *Descendimiento de la cruz, Deposición*. 1528, Óleo sobre tabla, 313x192 cm.



(fig. 6) Francisco Zurbarán, *Santa Casilda*. 1630-1635, Óleo sobre lienzo, 171x107 cm.

(fig. 7) Diego Arenales, *Santa Bárbara*. Óleo y acrílico sobre tabla, 150x100 cm.



(fig. 8) Yinka Shonibare, *El sueño de la razón produce monstruos, (África)*. 2008, Fotografía impresa en aluminio, 185x127 cm.



(fig. 9) Lottie Davies, (Detalle) *Quints*, de la serie *Memories and Nightmares*. 2008, Fotografía, 80x40 cm.





(fig. 10) Bill Viola, *Emergence*. 2002, Videoarte.



(fig. 11) Modelo diseñado por Christian Lacroix para la colección de alta costura Otoño-Invierno 2009-2010. Gusto por la decoratividad.



(fig. 12) Christian Dior, new look 1947.



(fig. 13) Santa Bárbara, fotografía 70x50 cm



(fig. 14) Santa Cecilia, fotografía 70x50 cm



(fig. 15) Santa Catalina De Alejandría, fotografía 50x 70 cm.



(fig. 16) La Anunciación, Fotografía 70x50 cm



(fig. 17) Inmaculada Concepción, Fotografía, 70x50 cm

(fig. 18) La Piedad, fotografía, 70x50 cm.



(Fig. 19) Virgen de los Dolores, fotografía, 70x50 cm.

