

El Taller de La Verónica

El Taller de La Verónica

Una exposición en tres actos

Fernando Baena

ÍNDICE

Reflexiones sobre El Taller de La Verónica	9
Prólogo	39
Acto primero	43
Acto segundo	75
Acto tercero	99
Vídeo de El Taller de la Verónica (código QR)	133

Reflexiones sobre El Taller de La Verónica:

Fernando Castro Flórez

Ignacio Castro Rey

Miguel Cereceda

Carlos Jiménez

Daniel Lesmes / Carmen González Castro

Luis Francisco Pérez

José Manuel Ruiz

Tomás Ruiz-Rivas

Fernando Castro Flórez

REVELACIONES DE LA PINTURA “SUCIA”

Algunos detalles de un proceso transdisciplinar sobre la “verdadera imagen”

“No hay en él parecer, no hay hermosura para que le miremos, ni apariencia para que en él nos complazcamos. Despreciado y abandonado de los hombres, varón de dolores y familiarizado con el sufrimiento, y como uno ante el cual se oculta el rostro, menoscambiado sin que le tengamos en cuenta”¹.

Todo parece concentrarse-y-expandirse desde la cabeza que es, en muchos sentidos, el núcleo obsesivo de *El Taller de La Verónica*, el proceso que ha desplegado Fernando Baena en Cruce. En cierto sentido, este artista trabajó y sudó de lo lindo (durante el sofocante periodo estival) en ese espacio para sedimentar sus pasiones y pensamientos, encontrando el criterio de unas *visiones capitales*². Las superficies de cartón (re)plegadas irían dando espacio a acciones y “cantatas” que generan múltiples *resonancias*.

Durero afirmaba que “revertir la cabeza” ayuda a descubrir “una gran diversidad de cosas”. Ese es el *lugar* para que surja lo esencial,

1 Isaías 53: 2-3. Juan Acuña de Adarve, hablando del “original” de la Verónica conservado en la catedral de Jaén en sus Discursos de las efigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo (publicado en 1637) cita el pasaje bíblico de la profecía Isaías. “Según la tradición, la imagen original de la Verónica se guardaba en una capilla del Vaticano de donde se robó durante el Saco de Roma (1527). Cuando más tarde, y en confusas circunstancias, reapareció, la reliquia había perdido mucho prestigio, y fue entonces precisamente cuando en el marco de los relatos apócrifos de la Pasión se difundió la leyenda de las tres dobleces del velo de la Verónica, que establece que las imágenes resultantes fueron tres. Por lo que, junto con Roma y Jerusalén, España tuvo el honor de poseer un original en Jaén” (Victor I. Stoichita: “El bodegón a lo divino” en El bodegón, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 98).

2 Cfr. Julia Kristeva: *Visions Capitales*, Ed. Museo del Louvre, París, 1998.

es decir, la inquietante extrañeza³. Debemos tener, en recuerdo de la Medusa, cuidado con la cabeza, atentos y esquivos a su (mortal) *golpe de ojos*⁴. Tampoco podemos olvidar que en la cabeza puede alojarse *lo inconfesable*. Si, como advirtiera Leonardo da Vinci, la pintura (añadiremos o ampliaremos: el arte) “es cosa mental”, eso no quiere decir que tengamos que convertirnos en *decodificadores de lo conceptual* (en una deriva desde el hermetismo al pseudo-radicalismo o, como colofón triste, a la retórica del archivo). Afortunadamente, incluso cuando creemos “tocar el pensamiento”, en una excavación en la que uno, metafóricamente, “se rompe la cabeza”⁵, el arte mantiene su reserva *enigmática*.

Fernando Baena, obsesivo artista *materialista*, aborda (operísticamente) la cuestión de la “imagen capital” y, en ese proceso en torno a la *verdadera imagen*, compone una secuencia de *acciones* que son (en todos los sentidos) un desafío a la interpretación. En buena medida, lo que sucede es estrictamente *metafórico*, esto es, una lúcida serie de desplazamientos transdisciplinares (implicando lo pictórico, la performance, el canto, la danza o la producción de “residuos” objetuales). La secuencia de *ensamblaje instalativo*, valga la redundancia, se desplegó como una serie de “escenas” que funcionan como enigmática *función del velo* (valga la evocación a una problemática decisiva en Lacan).

3 “Aristóteles pensó que el corazón era la sede del pensamiento. Después se le concedió el honor a la cabeza. Galeno asignó diferentes funciones mentales a las diferentes regiones del cerebro. Pero ¿con qué dificultad se mantiene el pensar (imaginar, representar, definir, cuestionar incluso), ese lugar del pensamiento! El interior de nuestra cabeza nos es invisible, desde luego” (Georges Didi-Huberman: *Ser cráneo*, Ed. Cuatro, Valladolid, 2009, p. 31).

4 “La tête de Méduse est *ensuite* une tête qui est un regard. A la limite, c'est une tête qui n'est qu'un regard, dont toute la fonction n'est que de regarder. C'est une tête coup-d'œil, mon propre coup-d'œil, mon propre regard” (Louis Marin: *Détruire la peinture*, Ed. Flammarion, París, 1977, p. 185).

5 “La excavación, si se la considera espontáneamente, ofrece una imagen bastante trivial del pensamiento. ¿Basta con decir que uno se “rompe la cabeza”, que busca “extraer una idea” para dar cuenta de los “atrios” del pensamiento? Ciertamente, no” (Georges Didi-Huberman: *Ser cráneo*, Ed. Cuatro, Valladolid, 2209, p. 63).

El artista y el amante del arte (especies raras o en vías de desaparición) están siempre atentos a los detalles más insignificantes de las obras porque ahí puede resplandecer “el sentido”, sospechando (a la manera de Warburg) que ahí puede encontrarse “el buen dios”⁶ (incluso para los ateos que no son, necesariamente, “descreídos” y mucho menos des-ilusionados). La *punctualización* que a mí me “corresponde” (recordemos que una carta siempre llega a su destino, incluso cuando no ha sido enviada) es la que está sedimentada en la *facies melancólica* de las calaveras finales. Un residuo que refuerza la atmósfera *escatológica* de esas acciones “híbridas”.

Las superficies de cartón que fueron *metamorfoseándose* de acuerdo a estrictas reglas “proporcionales” terminan encontrando unos siniestros (familiares en la clave freudiana) semblantes que han perdido toda calidez de la piel. Estrictas calaveras, huesos crudos, soportes de tanta expresividad que, a la postre, proyectan el conocido tono de la *vanitas*. No late, en mi “correspondencia”, una invocación nihilista, al contrario, da la *impresión* de que Fernando Baena reclama la potencia de las *imágenes* (*pese a todo*).

La *performatividad de lo pictórico* toma como (pre)texto la Verónica, en un fascinante juego de *trompe-l'oeil* que, antes de ser rostro o cráneo es mera tela, como en la *Santa Faz* de El Greco en el Museo del Prado. Fernando Baena, trabajador que intenta escapar de la “sublimación artística”, reformula la cuestión del *acheiropiton* (la imagen “no hecha por la mano del hombre”), la impronta del rostro de Cristo *antes de la Pasión*. Imagen, por tanto, creada con la saliva, el

6 A propósito de la fórmula “der liebe Got sekt im Detail” (el buen Dios habita en el detalle), convertida en una obsesión warburgiana, Georges Didi-Huberman observa lo siguiente: “Gombrich, al haber encontrado la frase escrita en francés en algunos manuscritos, la atribuye a Gustave Flaubert. Su referencia directa sería bien, según Dieter Wuttke, un *dictum* filológico de Usener según el cual “es en los más pequeños puntos donde residen las fuerzas más grandes”. Pero William Heckscher está en lo cierto al remontar mucho más atrás –hasta Vico y las “pequeñas percepciones” de Leibniz– ese motivo teórico y hasta teológico que sentimos portador de toda una tradición frequentada por la imagen del *mundus in gutta* y por el problema de la *verdad oculta* en toda cosa, hasta en la más humilde” (Georges Didi-Huberman: *Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Ed. Abada, Madrid, 2009, p. 442).

sudor y la sangre que cubrían el Santo Rostro, supremo ejemplo de *pintura sucia*⁷.

Tela, cartón, velo, calavera, imágenes-improntas que tienen algo de juego de manos⁸, tacto entrecruzado de eros y tanatos que vincula (abismáticamente) lo prehistórico con la época del colapso de los acontecimientos. En el trance de la *hipnocracia*, cuando estamos “obligados” a *performar*⁹ (en una compulsión de pseudoactividad), la *secuencia operística* de Fernando Baena es un proceso de resistencia frente a la desmaterialización del imaginario. Su magnífico trabajo *site-specific* en Cruce alegoriza la *verdad material del arte* y, en los repliegues o “revelaciones” de la Santa Verónica, *encarna* la pulsión creadora¹⁰.

7 “La imagen de saliva, sudor y sangre puede considerarse un ejemplo muy significativo de lo que Plinio llamó por primera vez “pintura sucia” (*rypafotografía*) y por la que numerosos tratadistas se interesan repetidamente” (Victor I. Stoichita: “El bodegón a lo divino” en *El bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 100).

8 “El tema del autorretrato en forma de huella de las manos del arte paleolítico constituye una de las encrucijadas más fuertes que el cristianismo trató de concebir al inventar las imágenes *aquíropoéticas*, es decir, las imágenes “no realizadas por la mano del hombre”, ya que se trataba de meras impresiones” (Marie-José Mondzain: “La imagen de procedencia y destino” en Emmanuel Alloa: *Pensar la imagen*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2020, p. 59).

9 “De la parálisis de la acción auténtica surge una nueva estética de la *performance* perpetua. Si todo gesto real se neutraliza en su traducción en contenido, el sistema desarrolla inevitablemente su propio lenguaje visual, una gramática de la seducción que transforma toda resistencia en espectáculo. El poder de la hipnocracia no solo reside en lo que muestra, sino en cómo lo muestra” (Jianwei Xun: *Hipnocracia. Trump, Musk y la nueva arquitectura de la realidad*, Ed. Rosamerón, Madrid, 2025, pp. 72-73).

10 “El título hace referencia a Santa Verónica, porque, en principio, el tema es la imagen, su verdad, su reverso y su inversión, y también su soporte, espesor, espesor y grado de transparencia. Pero, más al fondo, el tema es el de la creación humana que, en el terreno de la “vera icon”, raya a parecida altura y veracidad que la divina. La figura de la Verónica puede ser considerada una encarnación del artista, de la artista” (Fernando Baena: texto del proyecto *El Taller de La Verónica*, Cruce, Madrid, 2025).

Ignacio Castro Rey

ALGUNAS MANERAS MANANTIALES

Atendiendo al enigma de los espacios reales, algunos de ellos llevados al plano de la leyenda, Fernando Baena emprende en *El Taller de La Verónica* otro trabajo artístico independiente de las modas y el mercado. Sobre un fondo rojo y negro, a través de la performance, el vídeo, la fotografía, la escritura y la música, todo ello basado en pinturas sobre cartón, material endeble por excelencia, pensó una exposición temporal en tres actos. Esta vez el resto que llamamos *obra* resultó inseparable del espacio expositivo, que de hecho se convirtió en taller.

I

Todo podría quizás girar en torno a la posibilidad de una victoria de la imagen, esto es, el halo de algo que subsiste a la descomposición. Incluso girar sobre una posible eternidad que emane de ella, de la propia cualidad de lo perecedero. Se pueden tal vez entender las vánitas no sólo como una advertencia sobre lo efímero de cualquier iniciativa mundana, sino también como otro laurel de gloria que brota de los restos, de los huesos de lo que fue ayer y tuvo su dicha.

A la vez tuvo su lugar una vieja alquimia, una física anómala que preserva para cada ser y para cada situación cierta disposición al milagro: ¿a alcanzar un estadio que contraviene las leyes ordinarias de la naturaleza? Siendo mujer y enferma, alguien se atreve a tocar la túnica de Jesús, también a hablar en público en su favor. Y ello acaso con la antiquísima idea de una cura por proximidad, por contacto. Con la esperanza quizás de ser contaminada por el aura de otro, igual que un rostro desconocido imprime la mancha de su sudor y su sangre en una tela. Después del contacto, escribe Baena, la pena puede clarear, adquirir una tonalidad rosicler. Más tarde el pecho limpio por las

lágrimas y el rocío, cierto estado auroral en virtud del poder curativo del dolor. Así, otra vez, el milagro como una potencia natural de los cuerpos, generando una fuerza interior que se opone a la fuerza bruta de los hombres. No es tan extraño que cuatro lugares se puedan disputar después la custodia de las reliquias de aquella mítica impresión.

Baena llevó a cabo la exposición de estos laberínticos viacrucis con la cadencia de una lentitud poética. Con una terca resistencia a separar lo sagrado de lo profano, se negó a ninguna duración que no brotase de la caducidad común de nuestras vidas.

Dado que cualquier obra intensa ha pasado por una interrupción *ex nihilo*, irreductible a la mezcla, tiene siempre algo de fuerza sobrenatural. Habría que ver incluso, con lo poco que hoy sabemos de la tierra, si lo “sobrenatural” no es la esencia misma de la naturaleza, de esa inmanencia que nos reta de continuo porque ama esconderse. Aparte de los presocráticos, tal hipótesis no sólo recorre la mística sufí y castellana, sino también monumentos contemporáneos como *Hojas de hierba* o *La estación total* de Juan Ramón. El propio Whitman nos recuerda que lo sobrenatural no vale tanto: “Dentro de poco yo también seré sobrenatural”, insiste.

II

Así pues, no es tan extraño que las caras puedan ser expresión de esta paradoja, la de una caducidad incorruptible. Tener un rostro es como venir de otro mundo, cruzar las aguas o quizás atravesar algo parecido a la muerte. Por eso la cara nos vincula al cuerpo de los demás, a la faz de las otras cosas. Entre el nacimiento y la desaparición, el semblante nos une a la pasión de las criaturas por fulgurar en la superficie.

No debe sorprender entonces que la larga leyenda del Santo Sudario haya pasado por muy distintas estancias. Habría que tener en cuenta que la asimetría del semblante es la que fuerza su primer plegado. Cada faz es en sí misma un pliegue, aunque falten lienzos para plasmar esa reproducción latente. En el caso de Cristo, Buda y otros humanos legendarios, el eco visual ya está en el laberinto de la expresión, en la intensa emanación de su reposo. Al ser cada cara única, es a la vez una cosmogonía. Precisamente desde su pregnancia silenciosa, un rostro se *calca* en secreto antes de traspasarse a la memoria, a un

lienzo, a unas piedras cercanas. No sólo para la muchedumbre que los ama y los sigue, los semblantes son un espacio de resonancia. En el caso de Cristo, sus detractores llegan de hecho a acusarle de ser doble, de estar *endemoniado* (Jn. 8, 49). Vale decir, de encarnar un aura extranjera, remota.

Más que *poseer* un rostro, quizás nos debemos a su enigma. Nadie sabe lo que puede un semblante, que al fin y al cabo –mejilla, cejas, cabello, iris y pupila– es un *haz* de sombras. El tenebrismo español captó algo de este laberinto en acto con sus vírgenes prudentísimas, sus cabezas de enanos, algunos ángeles mortales y algunas ancianas inquietantes. Pared pálida y agujeros negros, las variaciones de una faz son imprevisibles. Y esto no sólo en el transcurso de un adormecimiento, de una crisis, de un estadio crepuscular. También en sus jirones de infancia, en sus momentos de gracia.

III

Al menos desde entonces todos nosotros somos dobles, incluso asimétricos. Un lado y otro de la cara, el corazón y la cabeza, los pies y el cabello, la pupila y el iris... Para simplemente ver, un ojo no capta exactamente lo que ve el otro: ve la misma habitación o el mismo objeto desde otro ángulo. Los semblantes simétricos no tendrían mirada, serían ciegos por paridad. De ahí los dos perfiles tan distintos de una sola persona. Precisamente porque lo *ímpar* nos atraviesa, un dualismo asimétrico, la mejor fotografía de un rostro no se puede partir a la mitad, cambiando sus dos partes de un lado a otro para obtener el mismo retrato. Hay un principio de desigualdad que nos constituye, una heteronomía anterior a la identidad y su pretendida autonomía. Por eso el constante *clinamen* de los rostros, una inclinación que fuerza la expresión cambiante.

Sea planta, mineral o animal, cualquier cuerpo *atendido* –aunque esté de espaldas y sólo muestre la nuca– tiene una faz, un gesto que nos mira. En cierto modo, toda espiritualidad surge de una atención a las caras. Siempre hay en ellos un colectivo, una multitud de influencias, incluso si ese gesto está solo. Cada semblante es una multitud en acto. Habrá que insistir pues en que el vértigo de la multiplicación ya está en el reposo luciferino de cada cara. Si una alucinación funda-

mental constituye el alma de cada sujeto, ninguna de sus expresiones puede dejar de reflejar un sobresalto remoto.

De ahí la memoria de un Cristo crucificado que, devenido cometa, envía sus rayos de influencia a las mujeres que le rodean, a Miriam y Magdalena, a los estigmas de los santos y los místicos. Bajo el signo de la cruz se logró pulverizar el rostro, expandirlo a una infinidad de destellos.

No es tan extraño entonces que el rostro de Cristo, antes de los sudarios, haya provocado tantas reminiscencias. *El Taller de La Verónica*, dice Baena, no es una vánitas totalmente desesperanzada, sino una victoria de la imagen. ¿La imagen como resurrección laminar de los sólidos, una expansión incorruptible de la caducidad corporal? Si la industria conserva añadiendo una sustancia que altera el original, el arte conserva dejando ser a la eternidad inherente a lo finito, a la aureola de lo mortal.

Por lo demás, si el estudio puede ser extensión del cuerpo del artista, y el espacio expositivo una metáfora del interior de su cabeza, es debido a que el cuerpo de cualquier humano es en su intimidad una relación con el continente inmenso del resto. Lo queramos o no, cada persona es faz de la exterioridad. Estar vivo no es ser un organismo autógeno, sino *participar* de un borroso territorio de fondo.

Tal vez por esto en el trabajo último de Baena no subsiste ningún rostro que no sea el de la calavera. Si a la imagen de Cristo en la Verónica de Memling le corresponde en su reverso un cráneo, a sus calaveras les corresponde una Verónica sin cara. En conjunto, la obra no deja de ser una vánitas. Partiendo de la sangre y la fe en el primer acto, pasa por el pliegue y la creación en el segundo para acabar centrándose en el propio trabajo del artista en el tercero.

Esta cadencia facilita la alianza de arcaísmo y futurismo que tejió en dos de los tres actos la música de José Luis Greco. En medio de un silencio sepulcral, el ritmo lento de notas y pasos, de cantos y figuras, compuso otra vez la liturgia de un rostro que en el momento crucial siempre se fuga.

Miguel Cereceda

MUERTE Y RESURRECCIÓN DE LA PINTURA

El Taller de La Verónica de Fernando Baena

El mito de la Verónica es una leyenda íntimamente asociada, en la cultura occidental, a la resurrección de la pintura. Los ilustrados y los románticos creían que la pintura era un arte eminentemente cristiana, porque consideraban que, salvo algunos mosaicos y algunos restos cerámicos, ni los griegos ni los romanos habían desarrollado verdaderamente el arte de la pintura. A pesar de que Plinio el Viejo nos había transmitido relatos prodigiosos acerca de las extraordinarias facultades pictóricas de Apeles, de Zeuxis y de Parrasio, y a pesar del descubrimiento de los maravillosos frescos pompeyanos que atestiguaban un cierto dominio y conocimiento de este arte, la pintura experimentó, precisamente con la llegada del cristianismo, algo más que un ocaso y un olvido, pues padeció en realidad una verdadera interdicción.

Por lo general, no se admite y se reconoce el hecho de que el cristianismo es una religión iconoclasta. Nadie que vaya al Vaticano podría creerlo. Pero en su origen, lo mismo que destruía las imágenes de los dioses paganos y de los emperadores, prohibía también explícitamente la representación de todo tipo de imágenes. Porque el cristianismo es una religión heredera y continuadora del judaísmo, y necesariamente defiende y afirma el primer mandamiento de la Ley de Dios, que prohíbe expresamente el culto y la representación de las imágenes:

No te harás imagen ni ninguna semejanza de cosa que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra: No te inclinarás ante ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso (Éxodo 20: 4,5).

Por eso, de modo coherente, las tres religiones del libro (la judía, la cristiana y la musulmana) no solo son anicónicas, sino también

y específicamente iconoclastas. Resulta sorprendente sin embargo que precisamente sea la religión cristiana la única de las tres que incumple deliberada y explícitamente este primer mandamiento. Y para ello es decisivo y fundamental el mito de la Verónica.

La tradición afirma que una mujer llamada Verónica se acercó a Jesucristo, cuando este iba cargado con la cruz, camino del Calvario, y enjugó su rostro en un paño, en el que quedó milagrosamente impreso el rostro de Jesús. Puesto que esta imagen divina, “no hecha por mano del hombre”, había sido realizada y entregada por Dios mismo, no resultaba aparentemente contradictorio venerar y honrar aquella imagen –a pesar de la prohibición del primer mandamiento– como si se tratara del verdadero rostro de Dios, trasmítido a los hombres por Dios mismo. De este modo, aquella imagen, considerada *Vera Eikon* o verdadera imagen de Dios, parecía favorecer y permitir el culto de las imágenes en un contexto iconoclasta.

No es este el lugar adecuado para discutir el origen del mito, su desarrollo y su evolución. Aunque sí resulta pertinente vincularlo más que con esa falsa etimología de *Vera Eikon*, con el bello nombre greco-judío de Berenice y con su significado etimológico de *Ferenike* o “portadora de la victoria”. Ello relacionaría el origen de esta imagen con un estandarte, llevado al frente de los ejércitos, al que se atribuiría milagrosamente la victoria. El llamado *Mandylion* de Edesa parecía reunir estas características como imagen del rostro de Dios, y se ubicaba, al parecer, sobre las puertas de la muralla como *palladion* o símbolo protector de la ciudad.

El mito de la Verónica pareció consolidarse en el Imperio romano de Oriente entre los siglos V y VIII, generando muchas contradicciones teológicas. Y no fue la menor de todas ellas la de que empezaran a copiarse y a venderse reproducciones de dicha imagen (iconos bizantinos) por todo el Imperio. Imágenes que, a su vez, se convirtieron en objeto de culto. Pero una cosa era aceptar el que una imagen hubiera sido transmitida milagrosamente por el propio dios y otra muy diferente aceptar las distintas reproducciones.

No fue sin embargo hasta el II Concilio de Nicea, celebrado en el año 787, en el contexto de unas violentas guerras iconoclastas, provocadas precisamente a consecuencia de esta práctica blasfema, en el que se estableció una doctrina oficial de la Iglesia Católica, en lo

relativo al culto y veneración de las imágenes. Y este concilio, con su distinción entre el culto de *dulía* y el culto de la *latría*, puede considerarse como la verdadera acta de nacimiento de la pintura occidental. Pues, a partir de entonces, la Iglesia Católica no solo permitió, sino que favoreció la representación y la reproducción de imágenes, contraviniendo con ello explícitamente el primer mandamiento de la ley de Dios. Suena extraño, pero, sin las resoluciones de este Concilio del s. VIII, la pintura de Tiziano, de Giorgione o del prodigioso Miguel Ángel no habría sido posible.

Fernando Baena no ha dedicado por lo general su trabajo como artista a los problemas de la pintura. Aunque en 2019 hizo una exposición para la Fundación Rafael Botí de Córdoba, con 32 cuadros, dedicada a “Lo que no se puede pintar”, él mismo reconocía en aquella ocasión su extraña relación con aquel “viejo oficio aprendido y abandonado muchos años atrás”. Por eso, en esta ópera en tres actos que ahora nos presenta, bajo el título de “El Taller de La Verónica”, lo que más nos ha sorprendido es que se trate de una meditación sobre el nacimiento y el ocaso de la pintura, en torno al mito de la Verónica. Una meditación en la que él mismo se presenta como pintor, incluso con un cierto y pundonoroso virtuosismo.

A pesar de que se trata de una ópera en tres actos, en la que, siguiendo la tradición, están convocadas las distintas bellas artes, tanto la música como la danza, el teatro y la poesía, sin embargo, es precisamente la pintura —y la reflexión sobre la tradición y el porvenir de la pintura— la que ocupa aquí un lugar privilegiado. Pues Baena ha hecho del espacio expositivo una imagen del taller del artista, lo ha cubierto con cartones pintados de rojo, reservando la forma de un cuadro, pintado con el color que dice ser el resultado final de la combinación de todos los colores de la historia de la pintura. Sobre ese lienzo, con notable virtuosismo el artista pinta un paño en blanco, con la apariencia del paño de la Verónica.

En el tercer acto, que es el que yo tuve la suerte de ver y disfrutar, esta doble relación de la alegoría de la muerte y resurrección de la pintura se hizo más evidente, cuando ahora el suelo de la sala estaba cubierto con estos cartones pintados de rojo, entre los que se encontraban boca abajo imágenes primorosamente pintadas, tanto de paños de la Verónica, de los que se había eliminado cuidadosamente el ros-

tro de Cristo, como de calaveras, sacadas igualmente de la historia de la pintura,

Al igual que Parrasio, Fernando Baena pinta solo el lienzo, pero borra el contenido de la pintura. Alegoría pues del origen de la pintura. Y, por otro lado, la serie de calaveras, como emblema y alegoría no solo de la *vanitas*, sino también de la muerte de la pintura. El hecho de que estos bellos cartones estuvieran boca abajo, pisoteados por el público y por el artista, le daba a la intervención un carácter todavía más dramático. De entre estos cartones, algunos contenían sentencias o proclamas del propio artista que un contratenor cantaba, cuando le eran presentados. Una de aquellas sentencias decía: "ni la riqueza del material ni el virtuosismo de la ejecución deben cegar el arte".

El hecho de que el contratenor cantase de modo reiterado: "Todo es nada. Nada es verdad. Descanse en paz", contribuía a la percepción de que aquella alegoría sobre el renacimiento de la pintura era también una alegoría de su muerte.

Carlos Jiménez

LA ÓPERA, LA IMAGEN Y LA MUERTE

Para Fernando Baena la obra de un artista es inseparable del obrar del artista. Las que solemos ver en las salas de exposiciones no son para él más que sobras, "restos que llamamos 'obra'", a los que atribuimos cualidades de acabamiento y representatividad". *El Taller de La Verónica* es el resultado de su deseo de mostrar la totalidad del trabajo artístico implicado en la realización de las (s)obras. Desde las motivaciones, las imágenes matrices, la elección de medios y de materiales y la manufactura hasta la exposición de los resultados. Pero no lo ha hecho a la manera deconstruktivista que desmontaría, ante los ojos de todos y con una frialdad quirúrgica, desapasionada todos los componentes de un proceso ciertamente complejo. Tampoco ha elegido el camino elegido por Federico Fellini para hacer *8 1/2*, la película con la que nos muestra las dudas, los extravíos y el desasosiego causados por la decisión de hacer una película sin tener claro desde el principio de qué va realmente y que es lo que se quiere hacer con ella.

Baena ha excluido de su proyecto la exhibición, el accidente y la incertidumbre. No es su estilo. No lo ha hecho nunca en su duradera trayectoria de artista de la acción, en la que la planificación y la pre-meditación han conjurado en sus performances, cualquier concesión al azar o la improvisación. De hecho, podría decirse que sus acciones siempre han tenido una fuerte impronta teatral. Lo suyo no es elegir un espacio y una ocasión para la espontaneidad como ocurre en el *happening*. Los intérpretes que convoca e incorpora a sus proyectos, son eso: intérpretes de acciones previamente definidas.

Contando con estos antecedentes se comprende mejor porque ha elegido el género de la ópera para poner en escena la interioridad de su proceso creativo. Y digo ópera no porque formalmente lo sea. Es una obra en tres actos, en los que intervienen el canto, el baile, la música,

el relato y un conjunto de intérpretes guiados por las indicaciones del artista y de un compositor y director musical. Componentes a los que se añaden el rotundo vestuario de la performer Anna Gimein y una escenografía poderosa, que contribuye significativamente a imprimir un carácter teatral a las acciones que enmarca. Y lo digo también porque su ópera es –como suelen ser las óperas canónicas– una *ópera barroca*. Entregada como todas ellas a la alegoría, la elipsis e incluso al pliegue leibniciano. Ese al que prestó tanta atención Gilles Deleuze.

El propio Baena ha explicado que, “aunque una parte fundamental del trabajo de todo artista surja y se desarrolle en relación con su propio cuerpo”, el taller puede ser considerado “una extensión o una prótesis del mismo”. Sólo que en su caso el taller es la *representación* de un taller, por mucho que él se haya esforzado por investirla de realidad pintando en ella. Se puede incluso ir más lejos y afirmar que esta representación del taller es, además, *una alegoría de la psiquis del artista*. De su interioridad, si quiere. Tal y como sugiere su afirmación de que con *El Taller de La Verónica* ha pretendido hacer ver “aquellas obsesiones, impulsos y motivaciones interiores del artista”, que “producen formas y significados nuevos”.

Producir significados nuevos es lo que ha hecho con la figura evangélica de Verónica, la mujer curada por el propio Jesucristo, quién imprimió su rostro atormentado sobre el lienzo con el que quiso secarle el sudor. En la cantata *La Hemorroísa*, el título del primer acto, Baena imagina su historia. La historia de su padecimiento y su redención. En *Tetradyplon*, título del segundo acto, ofrece una nueva interpretación del *Sudario de Turín*, del que se afirma que envolvió el cadáver de Cristo. Y en *Vánitas*, título del tercer acto, la imagen matriz son las vánitas o, más precisamente, un conjunto de cuadros pintados por una pléyade de maestros que tienen en común la utilización de la calavera como emblema barroco por antonomasia de la muerte. De la caducidad inevitable de las riquezas del mundo que alimentan la vanidad.

Los tres actos, tan distintos entre sí en muchos sentidos, comparten sin embargo la intención de Baena de sacrificar la imagen. Como es sagrada la imagen de Cristo hecha con su rostro, su cuerpo, su sangre y sus secreciones, e impresa en el manto de la Verónica y en el Sudario de Turín. Como pretendían que lo fueran sus cuadros, los

pintores que incluyeron en ellos cráneos, testimonios irrefutables de la muerte. Al final del tercer acto, el propio Baena, actuando como pintor, grita una consigna: ¡A la victoria por la imagen! Antes de hacerlo, ha puesto en escena suficientes pruebas de que la imagen para la que reclama la victoria no es la imagen banalizada hasta el infinito por la publicidad, los medios y la egolátrica vanidad, sino la imagen sacralizada por su relación irremediable con la muerte.

FAENA

Desvelo del arte

Que el asunto del arte es la verdad y no sus simulacros; que un arte que denuncia no lo es si al mismo tiempo no anuncia esa verdad y la pone a prueba; que es así como «la obra de un instante espera / que la desvele un sueño / o, tal vez la duermevela»¹; todo eso que señala Fernando Baena, todo eso enmudece en los espacios, se silencia en las galerías, se ahoga cada día en el campo de lo museal. Signo de los tiempos, crisis de una autoridad que se condena al mero autoritarismo, no hay, sin embargo, razón suficiente para desesperar, pues «una de las principales virtudes del artista –dice Baena– es su aguante». Incluso, tal vez, también aquí se podría decir eso de que la culpa no tiene dueño. Porque ¿quién comprendería –o quién captaría siquiera– ahora esa noción genuina de verdad como *aletheia*, ofrecida únicamente por una divinidad que «ni dice ni oculta, sino que da señas»²? Y sin embargo, sabemos que esa verdad, que es la de los misterios entendidos en su más antigua acepción de ritual popular, no requería de ningún lenguaje encriptado, sino tan solo de cosas que se nombraban y mostraban en una suerte de «cuadro viviente». Por eso ha dicho Giorgio Agamben que «la pintura ofrece a ese tipo de conocimiento quizás la expresión más adecuada»³, aunque tal vez cabría añadir que lo hace

como condensación dramática en su propia capacidad de actuar, en su trabajo, en su faena. La pintura solo podría pensarse entonces de esta manera; pensarse a sí misma, quiero decir, en lo que pueda ofrecer de verdad, en lo que sea una imagen verdadera, incluso a costa de forzar la raíz del término: *Verónica*.

Entre la pintura y su soporte, entre el gesto y su residuo, hay un espacio que rara vez se atiende, y que no es tanto el de la representación, sino el de su condición de imposibilidad. Así se sitúa lo que Fernando Baena llama *El Taller de La Verónica*, en ese lugar preciso —y deliberadamente inestable— en el que el arte no ha terminado de desasirse de su proceso, ni tampoco de consolidarse como forma, como si toda imagen verdadera, antes de ser vista, tuviera que atravesar su propia opacidad. Si esto es cierto, a poco que lo pensemos, ya no nos resultará en absoluto forzada esa fusión popular de la *Vera icon* con Benerice, la «portadora de victoria» (*Ferenike*). Y ni siquiera lo sería el despliegue que Baena ha empleado entre el canto y los emblemas, la danza, la pintura, así como la enunciación alternada de nombres de tantos otros artistas que, como puesta en abismo, conversaron con la única interlocutora digna en esta faena: la muerte. Porque un arte que no la tenga en cuenta estará condenado a la ignorancia de su propia historia, y lo que es más grave, al desconocimiento de su función, entendida esta no solo como tarea, sino como capacidad y, sobre todo, como espectáculo y ceremonial. Esa voz que nos anuncia que la función va a comenzar ha de ser bien clara a este respecto, puesto que empieza ahí donde se hace visible una textura: la del tiempo invertido en la práctica, la del espacio como extensión del cuerpo, la de los materiales que no ilustran sino que en su extrema pobreza aguantan, como Baena le rogaría a un Lázaro que despierta:

Aún no te incorpores.
Aguanta⁴.

Así, al modo de los antiguos *tetradyplon*, donde la imagen sagrada se duplicaba por el simple acto de doblar una tela, lo que Baena

1 Fernando Baena, «Las cinco primeras horas de la eternidad», en *Aguanta*, Madrid, Dosparedesy1puente, 2021, p. 71.

2 Heráclito, fr. 93. En la trad. de Agustín García Calvo, *Razón común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito*, Zamora, Lucina, 1999, p. 114.

3 Giorgio Agamben y Mónica Ferrando, *La muchacha indecible*, trad. Ernesto Kavi, Madrid, Sexto Piso, 2014, p. 39.

4 Fernando Baena, «Lázaro», en *Aguanta*, op. cit., p. 15-16.

despliega, pone en funcionamiento –o, si nos permiten la expresión, en *performance*–, no es tanto un proceso técnico como una lógica de la repetición diferenciada. *El Taller de La Verónica* no podría ser entonces más que una exposición en tres actos, donde cada acto remite al resto sin coincidir con ellos, como cada pliegue encierra una variación, un movimiento, un desgaste. Incluso la música de José Luis Greco, escrita a partir de sus textos, parece desenvolverse en este régimen de desvíos y resonancias, como si tradujera a otro lenguaje esa misma tensión entre aparición y resto, entre lo que sobra y lo que falta. Hay, en esta obra, una atención sostenida a lo que podría llamarse la escala de la imagen. No la escala física, aunque también, sino su escala simbólica, material, incluso ética. El gesto de Verónica –que es el de tender un paño, y recoger con él un rostro–, ese gesto reaparece aquí como figura del artista, pero no por la vía del heroísmo y tampoco por la de la mística. Más bien al contrario: lo hace al modo de quien entra en faena y ya desde el comienzo comprende que la obra no le pertenece del todo, como quien sabe que hay algo en ella que excede la intención simbólica de «lo que he querido decir», y que, como en el mito de Aracne, puede incluso volverse en su contra. Quizá por eso, en este terreno, en esta arena, la obra jamás se presenta como un producto acabado, sino como una superficie atravesada: por el cuerpo, por la voz, por los pliegues que la sostienen. Lo que permanece entonces no es siquiera la imagen, sino la posibilidad siempre renovada de la verdad como desvelo del arte.

Luis Francisco Pérez

VARIACIONES DE FERNANDO BAENA EN TORNO
AL VELO DE LA VERÓNICA

La imagen como relato, como testigo, como reflejo, historia y memoria

“En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira”

Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*

Hay exhibiciones de arte donde la riqueza semántica e interpretativa de su contenido empieza en el mismo enunciado de la propuesta. Tal abundancia de posibilidades creativas (que es siempre una forma noble de complejidad artística) la encontramos en el título y subtítulo ideado por Fernando Baena con motivo de las tres “jornadas” (en el sentido dado por Wagner a las tres últimas partes de la *Tetralogía*) que tuvieron lugar en Cruce durante los pasados meses de febrero y marzo. El título (pero también podemos referirnos a él como rótulo, epígrafe o rúbrica) es *El Taller de La Verónica*, y el subtítulo *Exposición en tres actos* (cada acto tiene su propia credencial: *La Hemorroísa*, *Tetradýplon* y *Vanitas*). En primer lugar, reparemos en que su autor nos hace visible que se trata de un “taller” (en palabras del artista: “El título hace referencia al “taller” porque ha sido producida en el mismo espacio expositivo donde será mostrada), cuando inconscientemente, luego de haber leído el nombre de “Verónica”, se piensa en un velo, una gasa, un paño o tela. El subtítulo, por otro lado, nos traslada al posible escenario de una representación “en tres actos”, y más en concreto a una escenificación de teatro lírico, donde música y voz unen sus recursos artísticos y estéticos para establecer, como así sucede en

la propuesta de Fernando Baena, un nuevo territorio de significación simbólica o entidad figurada, la cual es tan humana como alegórica, tan física y sensible como imaginaria o mitológica. Llegados a este *escenario*, en el cual ya conocemos a los principales elementos de la *favola in música* (así subtituló Monteverdi la inaugural grandeza de su *Orfeo*) que, en esencia, es *El taller de la Verónica*, es cuando en un nuevo *acto* de este escrito conoceremos otros y muy importantes instrumentos compositivos de la obra. Sin olvidar que esta acción en el tiempo también incorpora la riqueza expresiva de su mismo *backstage*, haciendo visible la dimensión escénica que “entre bastidores” su autor realiza públicamente desde el inicio hasta el final.

El *Velo de La Verónica* es, como bien sabemos, una reliquia cristiana. Pero también es una representación de un significativo momento (¿admite ser calificado de “popular”?) del Vía Crucis, y una escenificación piadosa de un gesto muy concreto de la Pasión. Esta *acción* (en su doble sentido de comportamiento humano y realización artística) ha tenido en la Historia del Arte una larga vida de infinitas representaciones -lo inabarcable de su número estuvo magníficamente mostrado en *Vanitas*, el último acto de *El Taller de La Verónica*, cuando el hacedor de esta ópera lleva a cabo una heroica y agotadora separación entre *velos* y *calaveras* en medio de un infinito mar de cartones (el material utilizado en la obra) con ambas figuras icónicas. Ahora bien, toda “reliquia” (sea o no cristiana) es la representación de una “puesta en abismo” (“*mise en abyme*”) que trasciende tiempos y épocas en una continua transformación de los signos de su “heráldica”. De ahí que *El Taller de La Verónica* creado por Fernando Baena, bien podemos pensarlo en términos de un *abismar* una concreta narración mitológica que, procedente del fondo de los tiempos, se imbrica dentro de una narración otra, similar o de la misma temática, pero siempre y cuando esta nueva narración adquiera el compromiso –en forma, contenido y estilo– con la contemporaneidad a la que pertenece por ser el tiempo histórico donde ha sido creada. Por lo demás, esta nueva *re-significación* de la Verónica recupera la performatividad de los cuerpos (he estado a punto de escribir: *y de las almas*) a partir de la utilización de elementos teatrales en la relación entre individuos (sujetos, cuerpos, pensamientos en acción) con el deseo de producir un efecto teatral tanto como un efecto de discurso.

El ‘grano’ de la voz es el título de un precioso escrito de Roland Barthes sobre la capacidad del canto para producir una rara forma de *escritura*, y para ello se sirve de varios ejemplos, pero especialmente de un bello y lúcido análisis sobre la singular cantilena *hablada* que utiliza Debussy en su ópera *Peleas y Melisande*. En los tres actos de *El Taller de La Verónica* el canto es un elemento imprescindible en la estructura representacional de la obra, junto a las respectivas introducciones musicales, en los dos primeros actos, compuestas por José Luis Greco: un magnífico solo de violonchelo y una delicada y bella tonada interpretada con espineta, instrumento de la familia del clavécin. Pues bien, y en base precisamente a la gran pregunta que se hace Barthes en su texto: ¿Cómo se las arregla la lengua cuando tiene que interpretar la música? ¿Qué densidad debe tener *el grano de la voz* para emitir según qué clase de canto? Junto a Fernando Baena, autor de los textos, José Luis Greco ha tenido el acierto de dirigir a los cantantes -hombres y mujeres con diferentes tesituras vocales, sin olvidar la importante actuación actoral de Anna Gimein como muda vestal de una religión pagana- a partir de la interpretación de los textos de Fernando, consiguiendo un bello decir canoro que me hizo recordar, en mi opinión (y puedo estar equivocado), la forma de expresión vocal que utiliza Manuel de Falla en *El retablo de Maese Pedro*, donde hace un viaje en el tiempo al siglo cervantino. Es decir, los cantantes se sirven de un *grano de voz* que surge de la tradición ancestral –muy atrás en el tiempo, al menos desde la composición de las primeras zarzuelas del siglo XVII– propia del antiguo teatro lírico español.

El Taller de La Verónica ha sido una magnífica exposición (*tres en una*: tríptico o trilogía) que se abre a muchos horizontes discursivos posibles, tantos como múltiples y diversos son los rasgos instrumentales que han hecho posible su configuración formal. El propio artista habla de ella como de un “*site-specific*” (pues realiza en un lugar concreto una representación a escala real), pero a su vez esta calificación también se ve “atacada” por diferentes procesos compositivos, así la muy cinematográfica elipsis, que enriquecen el gran plano general que la obra nos ofrece cuando ya hemos contemplado los tres actos con su singularidad diferencial. Felicidades al autor.

José Manuel Ruiz

DE LA INMERSIVIDAD DE *EL TALLER DE LA VERÓNICA*

«Lo inmersivo es tendencia», escupen los voceros desde el Valle del Silicio. Y lo cierto es que uno revisa las producciones de los centros de *artes digitales* —o aceleradoras de *startups*— y parece convencerse. Del cubo blanco al cubo-pantalla. Pero los gurús tecnoutópicos siempre han puesto especial esmero en el cuidado del lenguaje y su aspecto simbólico. Hordas de lingüistas y neuropsicólogos a sueldo trabajando a su servicio. No hay nueva tendencia tecnológica cuya etimología del verbo hecho etiqueta de escaparate no sea pervertida por la mercadotecnia. El verbo, aquel que se hizo carne. Entiéndase producto multimedia, viral, interactivo¹, virtual, memético o artificio *inteligente*. Pero el envoltorio *plástico-fantástico* es realmente fino. Basta con rasgarlo ligeramente para descubrir la faz del monstruo.

Su inmersividad, ciertamente, es una marca registrada. Una intensidad excesiva más del espectáculo hiperactivo. Una necesidad estratégica. Inmersividad efectista sustentada por la lógica del centro comercial, de la retención en trescientos sesenta grados, con gafas o *a pelo*. La nada. Lo fútil. Y Fernando Baena lo sabe. «Las obras inmersivas trabajan a favor del mal», reza una de las consignas con las que cierra *El Taller de La Verónica*. Es cierto, no le falta razón. Pero quizás la inmersividad permita otras aproximaciones. Veamos.

Inmersivo. Del latín *inmersus, inmergēre* ‘sumergir’. Inmerso, sumido. Siempre nos habla desde el *estar*. Uno está inmerso. Esto no

solo requiere de una exposición intensiva a un objeto, sino un alto grado de concentración hacia él. Estar inmerso, estar sumido. Un poder de abstracción notable. Un síntoma que denota un proceso de introspección desde el afuera. El que *está ahí* solo lo está para el otro, pues uno pierde la noción del tiempo. Uno está absorto en sus pensamientos o en su pensar-haciendo. Uno está abstraído. Sí. Porque el sujeto se debe a aquél. Su mirada está inscrita en el objeto. Uno no puede comprenderse ya sin el otro. El objeto cumple su función real, la de objetar. Así es. Uno está inmerso *con* el objeto. Su pasividad, su presencia y apariencia pasiva, produce en el sujeto cierta perturbación, cierta molestia. Nos interpela, nos *objeta*. Esta es la condición de posibilidad para la conjectura. Como sujetos nos sometemos a lo inevitable, y es en ese momento preciso cuando acontece la inmersión.

El modelo de *inmersividad-marca* se basa en una producción de subjetividad vinculada a los modelos de negocio digital. Mercancía. Cosa que no objeta. Y la pregunta que la cosa en tanto mercancía le plantea al consumidor es si ella le conviene, si se siente identificado con ella. Nada más. Es la lógica de la identificación, una lógica que la experiencia estética detiene imponiendo una distancia. Si en el consumo se hace de cada cosa nueva una cosa propia —reajustando con su ayuda la propia identidad—, el encuentro con el arte, por el contrario, posibilita la experiencia opuesta: incluso los objetos más familiares se vuelven extraños. Es, como bien afirma Rebentisch, “la experiencia de una desposesión, de una expropiación estética”².

De ahí que lo inmersivo sea una cualidad innata a la obra de arte. No hay experiencia estética sin la inmersión del sujeto en el objeto. No la hay sin un adentrarse en el terreno de lo desconocido, sin un entregarse a una recepción que va más allá de un intercambio simbólico. El eco de un *shock traumático*³. No hay experiencia estética sin un sujeto sometido a una exposición intensiva. Y no precisamente por su

1 Acerca de algunos malentendidos conceptuales, he publicado algunas cosas: Ruiz-Martín, J. M. (2024). Arte interpasivo. La interactividad como medio interpasivo en la recepción del arte, *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(2), pp. 345-351, y Ruiz Martín, J. M. (2021). Las virtualidades del arte (o cómo el arte es, ante todo, virtual). *Artnodes*, 27.

2 Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo. Una introducción*. Universitat de València, p. 123.

3 Zizek, S. (2006). Órganos sin cuerpo. Sobre *Deleuze y sus consecuencias*. Pre-Textos, p. 11.

duración, sino por su grado de afección. Los objetos estéticos ejercen como tales en tanto resultan inmersivos. Sí. Es un vínculo que interrelaciona la obra con el espectador, provocado, quizás, por esa suerte de exceso que la obra de arte porta, por su capacidad de desconcertar, de afectar, de transformar ciertos juicios, de alumbrar un problema desde perspectivas dispares. Por su misterio. Por su carácter enigmático. Por su distancia con el orden consolidado del mundo y por otorgarle otro aspecto. Por mostrarnos el horizonte de una nueva posibilidad. Por hacer emerger un real. Por tratarse de una promesa cimentada en un secreto. En este sentido, *El Taller de La Verónica* de Fernando Baena es una oportuna lección.

Resulta difícil imaginar un espacio de mayor inmersividad para un artista que su taller. El lugar donde se produce la obra, donde lo invisible comienza a hacerse visible, carne, algo. *El Taller de La Verónica* es una exposición eminentemente instalativa, pictórica, performática, en tres actos, desarrollada en un espacio expositivo con alma de taller. Una incompletitud en movimiento, cíclica, donde los espectadores son partícipes de las vicisitudes de un proceso de creación que sangra. Un viaje que va de la virtualidad a la actualización en tres trayectos, sin retorno. Sus paredes son accesos directos al universo de la representación, ventanas por las que asomarse a nuevos mundos. Aperturas que se pliegan y repliegan, como el paño de La Verónica donde se transfirió el retrato del creador *ex nihilo*. Y el artista, demostrando experiencia y recorrido en el noble oficio del *facere de materia*, intensifica la inmersividad mediante contrastes cromáticos efectivos y materiales nobles cargados de un fuerte peso conceptual.

El Taller de La Verónica es la afirmación del arte, pues nos habla de un proceso de creación que está vivo y que se debe a una tradición, a hombros de gigantes, lo que Lacan denominó el *Gran Otro*. Una obra que insinúa las bondades del espacio del arte y advierte de sus peligros, pero siempre en un tono afirmativo, recordándonos aquello de lo que somos capaces. Hay en este ingente trabajo una inmersividad innegable, profusa, tal como la hay en las grandes obras que interullan. Obras elitistas, en el sentido originario de la palabra, pues exigen lo mejor de la mente humana. Esta es la inmersividad polisémica que aquí defiendo. Ante las dinámicas omnipresentes del corporativismo

contemporáneo, la necesitamos. Es un síntoma de eficacia estética y de intensidades otras. Un indicio de encuentro inesperado, imprevisto. Una contingencia que golpea.

Alentar esto es defender el espacio específico del arte como campo de conocimiento, diferenciándolo así de las lógicas de la industria, del comercio, de la comunicación o del entretenimiento. Y *El Taller de La Verónica* es un ejemplo perfecto, un puzzle inagotable con posibilidad de construcción y reconstrucción hasta el infinito. Un esfuerzo ingente en pos de la inmersividad *a favor del bien*. Una obra de arte total.

Tomás Ruiz-Rivas

REFLEXIONES BARROCAS EN TORNO A FERNANDO BAENA Y SU OBRA

En *Las palabras y las cosas*, Foucault incluye un capítulo dedicado a *El Quijote*. Es un ensayo muy breve, sólo cuatro páginas, interesante y lúcido, que se puede leer con independencia del resto del libro. Antes ha hablado también de *Las Meninas*, cuadro que le proporciona la mecha para el debate sobre esa relación entre la lengua y la realidad material. Es más largo que el anterior, pero en mi opinión menos concluyente. En cualquier caso, dos obras cumbre del barroco español le sirven de punto de apoyo para articular todo su discurso sobre los giros de la teoría del lenguaje a lo largo de la historia. Ignora sin embargo el filósofo francés a dos personajes no menos esenciales, para estos discursos, que se sitúan cronológicamente entre Cervantes y Velázquez, y cuya obra formula el primer dilema moderno sobre la lengua: Góngora y Quevedo. ¿Es el lenguaje opaco o transparente? ¿Nos conducen las palabras, humildes y fidedignas, a las cosas, o se manifiestan sólo por y para sí mismas?

El Quijote levanta acta de defunción del lenguaje “verdadero”, la lengua edénica, no creada por el hombre, sino recibida, como el alma, de instancias superiores. Cervantes comprende que “...la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo (...) el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esa soberanía solitaria de la que ya no saldrá”. La lengua primigenia, que en nuestra tradición desaparece con la confusión enviada como castigo a los constructores de la torre de Babel, tiene su equivalente artístico en los *vera icon*, las imágenes sobrenaturales de Cristo que no fueron creadas por humano arte, y que por tanto conservan la signatura original de lo divino. Tampoco serán posibles en adelante. Quedarán reducidos a la anécdota de lo fantástico, porque la representación nunca más podrá incluir la esencia de lo representado. Los cristos, vírgenes y mártires

que poblaban el arte occidental pierden también, en ese tránsito hacia la modernidad, su capacidad milagrera. La pintura es sólo pintura.

Cincuenta años después, Velázquez, ya desaparecidos los tres escritores, lo que nos plantea es una pregunta sin respuesta: ¿Dónde está el enunciador y dónde el enunciado? ¿Hablamos nosotros el lenguaje o nos habla el lenguaje a nosotros? No hay una salida clara a la cuestión, ni siquiera después de Wittgenstein, tan contradictorio, y su famosa sentencia: “die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt”. Quizás por eso el citado capítulo inicial de *Las palabras y las cosas*, como decía antes, nos resulta poco concluyente. Queda en el aire una duda, un malestar, una inquietud, como la que nos causa el mantra que repite incansable el cantante a lo largo del tercer acto de la pieza de Baena: “Todo es nada. Nada es verdad. Descansa en paz”.

Foucault, entre tanto, pasa de puntillas por esa cuestión central de nuestro Barroco, que no se resuelve ni con Velázquez ni con las posteriores transmutaciones de la lingüística, desde Port Royal a Saussure. Pero de las múltiples capas del proyecto de Baena, es éste el aspecto que más me ha interesado. Los *vera icon* —curiosa expresión bastarda del latín y el griego— exigen la perfecta transparencia del lenguaje, la fusión completa de las palabras y las cosas. Sin embargo toda la historia del arte occidental parece caminar en la dirección contraria: hacia la inmanencia de la pintura. Un continuo repliegue sobre sí misma, hasta reposar sólo en aquello que no existe: el color, el rojo de los cartones que han envuelto todo el proceso creativo trasladado por el artista desde su estudio a la sala de exposiciones.

Sobre la aparente paradoja, el tercer capítulo nos enfrenta a un desvelamiento que es a su vez un complicado ejercicio de intertextualidad. A medida que Baena levanta los cartones que cubren el suelo, puestos boca abajo, el envés pardo hacia arriba, nos muestra que son o bien las omnipresentes pinturas rojas, o una larga serie de copias de cuadros del manto de la Verónica, motivo iconográfico de largo recorrido desde la Edad Media al Barroco, en los que ha eliminado lo esencial: el rostro de Cristo milagrosamente plasmado. O son calaveras, *vanitas*, copiadas también de cuadros de los mismos períodos. O, por último, textos sobre arte, breves, algunos intrigantes, otros contundentes, otros triviales, que no pretenden articular un discurso.

El signo aquí recupera su transitividad, pero sólo hacia el pro-

pio mundo de los signos. Es la maldición postmoderna, pero hemos llegado a ella sin abandonar las alucinaciones y dédalos del Barroco español. La transparencia del lenguaje es sólo hacia el mismo lenguaje. Arte que habla sobre el arte. Arte que únicamente puede hablar si habla de sí mismo. El conflicto inicial no se ha resuelto, porque la transparencia es opaca y la opacidad transparente. Como en los poemas jeroglíficos de Caramuel, el símbolo se disocia. Significado y significante se observan atónitos uno a otro en el espejo, y no se reconocen en su imagen reflejada. “Todo es nada. Nada es verdad. Descansa en paz”.

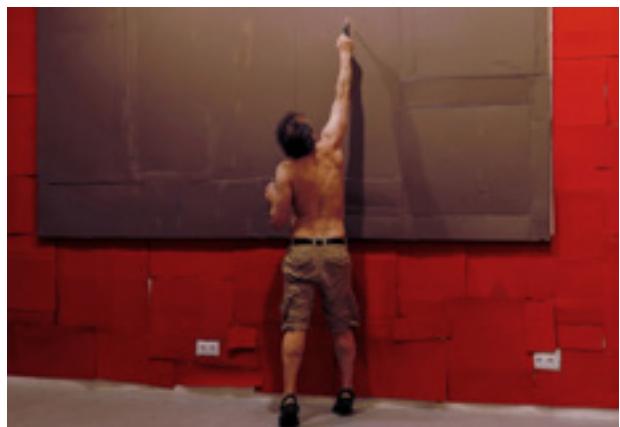
El Taller de La Verónica nos confronta con el barroquismo esencial de la cultura española. El momento de estupor universal. La confusión entre la vida y el sueño. La imposibilidad del lenguaje. La inmodernidad inmanente que nos mantiene presos en el laberinto. Nunca hemos salido de allí. Quizás nunca saldremos, no como sociedad. Podemos vaciar de contenido los mantos de la Verónica, arrancarles el rostro sagrado, intentar borrar la huella de Dios para que emerja el lenguaje en su puridad, pero en su lugar nos queda la nada, que es todo y que no es verdad. Descansa en paz.

PRÓLOGO

La obra *El Taller de La Verónica* es una exposición pensada para ser producida dentro de Cruce, que se convirtió en taller entre el 29 de julio y el 19 de agosto de 2024, y mostrada en su espacio expositivo entre el 27 de febrero y el 29 de marzo de 2025. Los escenarios donde se desarrollan las acciones han sido montados dos veces. Se puede considerar que los mostrados durante la exposición son una representación de los realizados durante el verano. La documentación en foto y vídeo de ese primer montaje fue integrada en la exposición.

Concebir la obra como una instalación que va evolucionando a lo largo de su exposición permite mostrar la dimensión temporal del proceso creativo representándolo detenido en tres actos o momentos clave. Cada uno de estos estados supone un desarrollo del anterior y reflejan una mayor profundización en la propia comprensión del tema o dirección. Por supuesto, entre cada acto funciona la retórica de la elipsis.

Aunque la obra también trata sobre la imagen, su verdad, su reverso y su inversión, sobre su producción, soporte, espesor y grado de transparencia, el tema de fondo es la propia creación del artista. El taller y el espacio expositivo funcionan como metáforas del interior de su cabeza, de su pensamiento, su quehacer y su historia.



ACTO PRIMERO

(Escala 1:1)

LA HEMORROISA

*La mujer que porta el paño que porta la imagen
del paño desplegado*

ESCENARIO

Paredes recubiertas de cartón pintado de color rojo sangre dejando visibles las aristas de las paredes. Estas reservas tienen dos funciones: dibujar idealmente en la sala su propia reproducción a escala 1:1, y resaltar los elementos y objetos como focos, pilares, rebajes de techo, etc., que escapen del rectángulo máximo ideal de cada pared.

Sobre las paredes se disponen cinco cuadros pintados sobre cartón montados sobre bastidor (escala 1:2). Los fondos están pintados del color Promedio de la Historia de la Pintura. Éste es un marrón que sería un cierto grado cero de belleza y expresión pero que, para a mí, contiene un grado máximo de simbolismo: un símbolo de lo perecedero, una vanitas.

Las distintas escalas han sido dotadas de un valor simbólico. Así, las representaciones del muro a escala 1:1 son metáfora de la mujer portadora, La Verónica o Hemorroisa, y la escala 1:2 de los cuadros marrones, lo es del lienzo que ella porta. La imagen pintada sobre estos planos tiene una escala 1:4 y ocupa el propio lugar de las imágenes que aparecen en el lienzo que porta la mujer.



Pared frontal



Pared lateral



Pared dorsal



Pared izquierda del sobrado



Pared derecha del sobrado

Hay una silla colocada en un ángulo de la sala. Entra La Figura cubierta con una manta roja y se coloca en el rincón, junto a la silla. Silencio. Un minuto después, entra La Violonchelista y se sienta en la silla. Silencio. Entra Verónica y se coloca al lado de La Figura. Comienza la música. Tras otro minuto y desde distinto lado, entran Marcos y Volusiano, que habrán estado entre el público, y se colocan al lado de La Figura. Volusiano más cerca que Marcos. Los personajes apenas interactúan.

MARCOS

Ésta es la historia del milagro
que, de camino a la casa de Jairo,
con la Verónica Jesucristo realizará.
De la victoria por la fe, ésta es la historia.

VOLUSIANO

Ésta es la historia del paño que a Roma
juntamente esta matrona y yo trajimos
para que por su contacto milagroso
quedara curado de su mal Tiberio.

VERÓNICA

Ésta es la historia de mi liberación,
Ésta es mi historia.

MARCOS

Notó el Mesías una descarga,
vibración de una flecha que de él saliera,
y entendiendo que alguien le habría tocado,
buscó entre el gentío el destino de su fuerza.

VERÓNICA

Pues tuve un claro pálpito
me acerque por detrás suyo
y a propósito toqué su túnica.

MARCOS

Temblorosa, ante Él la mujer postrada, confesó que con sigilo se había acercado esperando que a su mero contacto curaría del mal de sangre que hacía años le aquejaba.

VERÓNICA

Sin conseguir ninguna cura
había gastado en médicos mi fortuna.

MARCOS

Que con sólo tocar las ropas del Maestro su inmunda fuente se había secado y había sentido sanar su cuerpo.

VERÓNICA

Me sentí blanco de amor, acariciada.

MARCOS

Audaz mujer, ¿cómo has osado -le reprendieron los discípulos- rozar con tu cuerpo impuro el sagrado manto del Mesías?

VERÓNICA (mirando a Marcos y luego al público)

Mas, Jesús me defendió diciendo
“Hija, tu fe te ha salvado;
vete en paz y queda
de tu enfermedad curada”.

Sale Marcos. Verónica permanece junto a La Figura. Volusiano se dirigirá a ella cuando sea conveniente.

VOLUSIANO

Ésta que llaman Verónica,
convertida en fiel adepta,
del que sería crucificado,

ya testificó ante Pilatos.
Y ante los sacerdotes,
aunque la ley judía
prohíbe a las mujeres
deponer como testigo.

Y declaró ante mi, emisario del cesar,
que dolorida por verse privada
de la presencia de su Señor,
que predicando iba de un sitio a otro,
quiso hacer pintar su imagen
para en su ausencia contemplarla
y así, al menos, tener consuelo.
Que con el Cristo se encontró
cuando llevaba al pintor la tela
donde hacer su retrato
y que, al contarle su empeño,
aquel requirió el lienzo,
y tras ponerlo sobre su cara,
se lo devolvió con la imagen
de su rostro en él marcada.

Sale Volusiano y queda Verónica junto a La Figura.

VERÓNICA

Yo, débil y avergonzada.
Sin esperanza, cántaro roto.
Yo, que por mi fuente maldecida
iba ensuciando la tierra.

Yo, ruilla inmunda
que los hombres rehuían con asco.
Yo, la impura, volando hacia su aura
como polilla encelada
para a escondidas tocar su manto.

Yo amaneciendo convertida en alba,
clareando toda, rosicler, aurora.
Yo nueva y poderosa,
el pecho limpio por las lágrimas y el rocío,
respirando por el centro de las calles,
entrando en los palacios,
enfrentando a los poderosos.

Yo desvelándome sin ningún miedo,
transparente.

Sale Verónica. La Violonchelista deja su instrumento y sale.

La Figura avanza hacia el otro extremo de la sala donde hay un pedestal. Pliega los diferentes paños que porta, incluida la manta roja, los deposita sobre el pedestal y sale.







ANEXO

Documentación de las diferentes fases –más simbólicas que funcionales– de la evolución del Escenario hasta adquirir el aspecto final presentado en el Acto Primero.



PARED FRONTAL (fase 1/4)



PARED FRONTAL (fase 2/4)



PARED FRONTAL (fase 3/4)



PARED FRONTAL (fase 4/4)



PARED LATERAL (fase 1/4)



PARED LATERAL (fase 2/4)



PARED LATERAL (fase 3/4)



PARED LATERAL (fase 4/4)



PARED DORSAL (fase 1/4)



PARED DORSAL (fase 2/4)



PARED DORSAL (fase 3/4)



PARED DORSAL (fase 4/4)



PARED IZQUIERDA DEL SOBRADO (fase 1/4)



PARED IZQUIERDA DEL SOBRADO (fase 2/4)



PARED IZQUIERDA DEL SOBRADO (fase 3/4)



PARED IZQUIERDA DEL SOBRADO (fase 4/4)



PARED DERECHA DEL SOBRADO (fase 1/4)



PARED DERECHA DEL SOBRADO (fase 2/4)



PARED DERECHA DEL SOBRADO (fase 3/4)



PARED DERECHA DEL SOBRADO (fase 4/4)

ACTO SEGUNDO

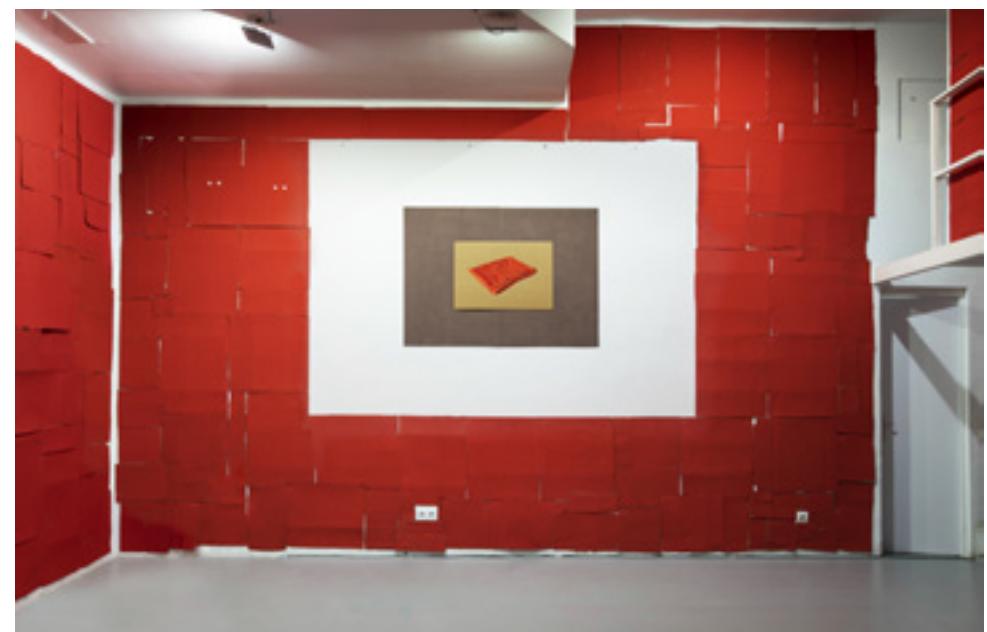
(Escala 1:8 sobre escala 1:4)

TETRADYPLON

*La mujer que porta la imagen
del paño que porta la imagen del paño plegado*

ESCENARIO

Tras retirar los cuadros de escala 1:2 queda visible la pared blanca. Sobre ella se disponen cinco cuadros de color Promedio de escala 1:4 que portan sendos cuadros de escala 1:8.



Pared frontal



Pared lateral



Pared dorsal



Pared izquierda del sobrado



Pared derecha del sobrado

Sobre el suelo, en el centro de la sala hay una manta plegada, bajo el sobrado, una espineta. Entra El Teclista y comienza a tocar. La introducción dura un par de minutos. Entra El Autor y se coloca junto a la espineta.

Unos segundos después, entra El Pintor y se coloca junto a él. Entra La Performer y se coloca en el rincón opuesto de la sala, entre el público.

EL PINTOR

Una mujer que es la sangre,
que es el mar, el muro entero.
Una mujer que porta un paño
que porta una imagen que flota,
que se posa, que sobre el lienzo yace,
que se inscribe en él, que lo traspasa.

Un lienzo por el medio doblado en dos,
luego en cuatro, por la mitad del medio,
en ocho, por la mitad de la mitad del medio,
en dieciséis...

Un cuadro que es el propio lienzo
y otro que es la propia imagen
que se calca sobre el lienzo
plegado en dos, en cuatro,

por delante y por detrás,
por delante y por detrás,
por delante y por detrás,
por delante y por detrás,

idéntica,
idéntica,
idéntica,
idéntica.

Mientras El Autor canta su parte, La Performer evoluciona por el espacio utilizando la manta roja.

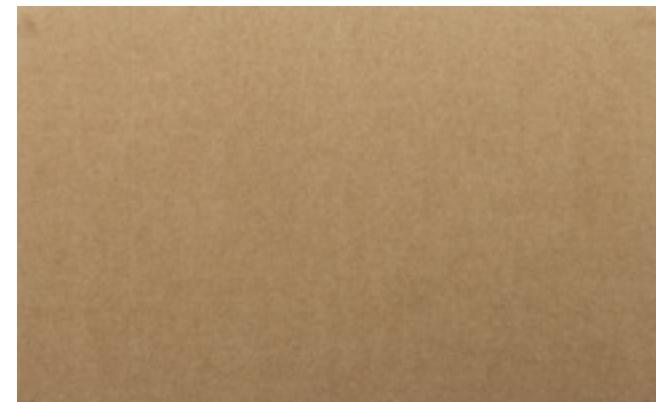
EL AUTOR

Porque podía ser, soy.
Desde este punto de vista que ahora llamo mío,
sobre las capas, los estratos.
Soy la inflexión que marca el rumbo.
Lo que me oculta y me revela,
lo que te roza.
Soy la fuerza que se opone a la fuerza,
la espada y el escudo.
Soy el baile y lo que baila,
y lo que baila el baile soy.
Soy todos los que sobreviven,
soy todos los que mueren,
lo que espera su momento.
Soy lo mismo, aquí, ahora, así.

Cuando El Autor termina, La Performer deposita la manta sobre el pedestal y va a colocarse junto a los otros intérpretes.

ANEXO II

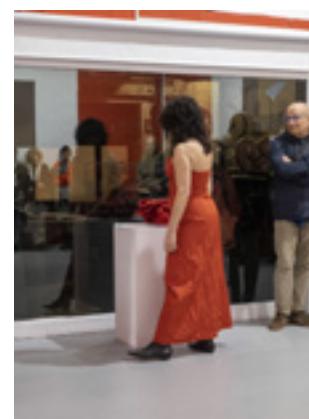
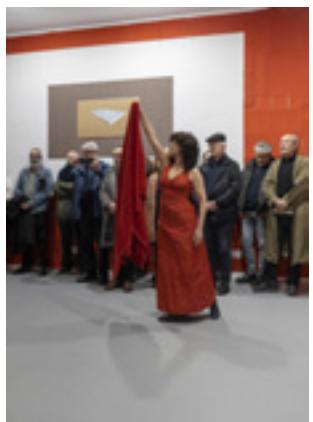
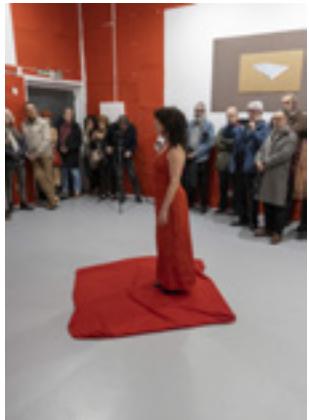
*Detalle de las imágenes
correspondientes a la escala
1:8*











ACTO TERCERO

(Escala 1:2)

VANITAS

La imagen

ESCENARIO

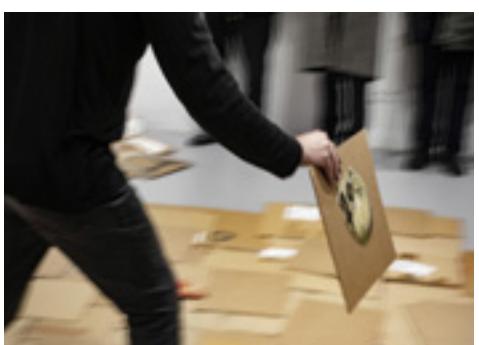
Todo el recubrimiento rojo de las paredes ha sido retirado y ahora el suelo aparece cubierto por esos cartones que antes estaban en las paredes, pero ahora muestran su lado sin pintar. Sobre las paredes blancas se han colocado los cinco cuadros del Acto Primero que, ahora, no muestran ninguna imagen.

La apertura de la sala se realiza mediante la performance. El Performer va retirando cartones y apilándolos bajo el sobrado, lo que permite la entrada de los espectadores. Según el suelo va siendo despejado, aparecen 33 pinturas con calaveras y 33 con verónicas vaciadas del Rostro. Cada vez que

El Performer extrae una imagen y dice el nombre de su autor, El Contratenor situado entre el público canta "Todo es Nada. Nada es Verdad. Descanse en Paz". También van apareciendo una serie de 33 carteles con textos. El Contratenor canta lo que está escrito. Al final de la performance todos los cartones sin imagen están bajo el sobrado y los que sí la tienen están separados según su clase junto a cada una de las paredes restantes.



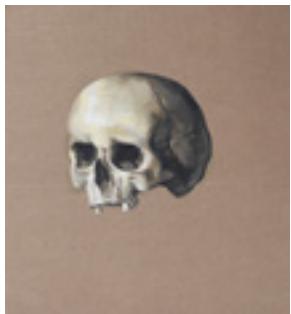




Estado final de la instalación del Acto Tercero



Calaveras, verónicas y carteles



Antonio de Pereda



Antonio de Pereda



Holbein



David Balley



Giovan Francesco Barbieri,
llamado *Il Guercino*



Bartholomäus Spranger



Harmen Steenwijck



Jacques Linard



Albrecht Dürer



Jacques Linard



Joris van Son



Juan de Juanes



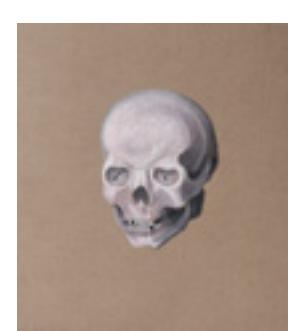
Carstian Luyckx



Carstian Luyckx



Carstian Luyckx



Hans Memling



Pier Francesco Cittadini



Pieter Claesz



Adriaen Thomasz Key



Michelangelo Merisi
da Caravaggio



Sébastien Bonnecroy



Simon Renard de Saint-André



Pieter Claesz



Rogier van der Weyden



Abraham van der Schoor



Abraham van der Schoor



Abraham van der Schoor



Wilhelm Trübner



Pieter Steenwijck



Franz Hals



Damien Lhomme



Dionisio Fierros



Philippe De Champaigne



Francisco de Zurbarán



Claude Vignon



Anónimo



Rogier van der Weyden



Maestro de la Leyenda
de Santa Úrsula



Domingo Valdivieso



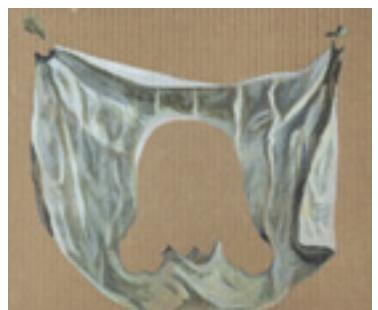
Simon Vouet



Maestro de Heiligen



Thomas Schaidhof



El Greco



Francisco de Zurbarán



Domenico Fetti



Anónimo



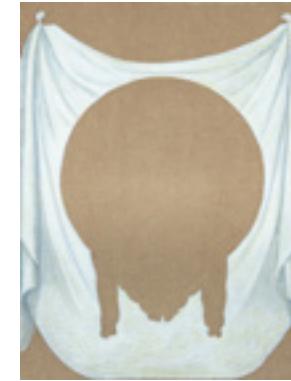
Matia Preti



Guido Reni



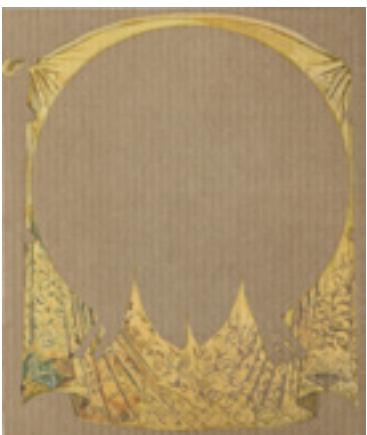
Hans Memling



Maestro de Santa Verónica



Bernardo Strozzi



Pintor de Rusia Central
de finales del XIX.



Escuela de Novgorod



Gabriel von Max



El Greco



Anónimo



Escuela Flamenca



Juan de Valdés Leal



Felipe Gil de Mena



Martin Shaffner



Robert Campin



El Greco



Anónimo



Juan Antonio Vera Calvo



Grégoire Guérard



Autor del Libro de Horas de
Enrique IV de Francia

EL CAMPO
DE LO VISIBLE
ESTÁ
DELIMITADO
POR EL PODER

EL TALLER
ES
UNA MÁQUINA
DE GUERRA

EL ARTE ES INTERESADO

DEMASIADA SENSIBILIDAD
TAMPOCO ES BUENA

LA EXCLUSIVIDAD
DE EMISIÓN
ES FASCISMO

NO EDUCARÉ
A LA
INTELIGENCIA
ARTIFICIAL

NADIE COMO
UN ARTISTA
PARA ENTENDER
A OTRO ARTISTA

NI LA RIQUEZA
DEL MATERIAL
NI EL VIRTUOSISMO
DE LA EJECUCIÓN
DEBEN CEGAR
EL ARTE

UNA DE
LAS PRINCIPALES
VIRTUDES
DEL ARTISTA
ES SU AGUANTE

LA VERDADERA IMAGEN
ES LA VICTORIA

VERÓNICA
ES VERÓNICA
ES VERÓNICA

HAY MUCHO
ARTE POLÍTICO
QUE REFUERZA
EL PODER
CONTRA EL QUE
LUCHA

DISFRUTAD,
DISFRUTAD.
MALDITOS

VIENEN
TIEMPOS OSCUROS,
DE ENTENDIMIENTO
AL PIE DE LA LETRA

NO
ME
RETENGAS

EL MARCO
MARCA

RESPECTAD
EL ESPACIO
DEL ARTISTA

A LA
VICTORIA
POR
LA IMAGEN

ANTE SU MANTO
SE INCLINARON
LAS IMÁGENES

HAY QUE
ACERCARSE
AL PÚBLICO,
PERO SÓLO
LO JUSTO

EL ARTE ES
UN
PROCESO MENTAL
SUPURANTE

LA COMPASIÓN
DE
LA VERÓNICA
ES
UN AÑADIDO

PONER
EN EVIDENCIA
EL TRUCO
ILUSIONISTA

LAS OBRAS
INMERSIVAS
TRABAJAN
A FAVOR
DEL MAL

NO DELEGUÉIS TANTO

LAS HILANDERAS

ES BUENO SABER
QUE SE ESPECULA
CUANDO
SE ESPECULA

LOS DIOSSES
ENVIDIAN
Y CASTIGAN
LA EXCELENCIA
HUMANA

A UNA VERDADERA
VERÓNICA
LE SOBRAN
LAS ESPINAS
Y LA SANGRE

EL ROSTRO ES LA VÉRDAD

UN ARTISTA DEBE
TENER DERECHO A
RECTIFICAR SU OBRA
EN CUALQUIER MOMENTO

NADA ES VÉRDAD

LA FE

Vídeo de El Taller de La Verónica



Este libro se publica con motivo de la exposición de Fernando Baena
El Taller de La Verónica, realizada en Cruce Arte y Pensamiento,
Madrid, del 27 de febrero al 29 de marzo de 2025.

EXPOSICIÓN

Diseño: Fernando Baena

Montaje: Fernando Baena, Anna Gimein, Rafael Suárez

(agradecimientos a Rubén Rivera, José Manuel Ruiz, Rebeca Urizar)

Fotografías: Rafael Suárez

Grabación de vídeo: Fernando Baena, Anna Gimein, Mario Gutiérrez Cru

Edición de vídeo: Fernando Baena

Grabación y mezclas de sonido: Juan Carlos Blancas

PERFORMANCE 1: *LA HEMORROISA*

Texto: Fernando Baena

Música: José Luis Greco

Soprano: Lore Agustí

Cantor: Fernando Carbonell

Barítono: José Antonio Carril

Violonchelo: Paloma García del Busto

Intérprete de performance: Anna Gimein

PERFORMANCE 2: *TETRADYPLON*

Texto: Fernando Baena

Música: José Luis Greco

Tenor: Lluís Frigola

Barítono: Simón Millán

Espineta: Diego Fernández

(agradecimientos a Wouter De Vylder)

Performer: Anna Gimein

PERFORMANCE 3: *VANITAS*

Texto: Fernando Baena

Contratenor: Olmo Blanco

Performer: Fernando Baena

PUBLICACIÓN

Libro editado por Ediciones Cruce

Textos: Fernando Castro Flórez, Ignacio Castro Rey, Miguel Cereceda, Carlos Jiménez, Daniel Lesmes, Carmen González Castro, Luis Francisco Pérez, José Manuel Ruiz, Tomás Ruiz-Rivas

Fotografías: Rafael Suárez, Fernando Baena, Anna Gimein

Diseño: Susi Bilbao

Impresión: Almodi

© de esta edición, Fernando Baena

© de las imágenes, Fernando Baena

© de las fotografías, Rafael Suárez

© de los textos, sus autores

ISBN: 978-84-121189-0-2

Proyecto realizado con el apoyo del
Programa de Ayudas a la Creación
y la Movilidad del Ayuntamiento de Madrid



