

'ECCE HOMO. A PROPÓSITO DE F. NIETZSCHE': LA ÚLTIMA PROPUESTA DEL ARTISTA CONCEPTUAL PEDRO JOSÉ PRADILLO

José Miguel Muñoz Jiménez
Doctor en H^a del Arte

A José Ramón López de los Mozos y Jiménez, in memoriam

Resumen: La principal característica que se observa en la producción de Pedro José Pradillo, al margen de sus períodos constructivistas, es su fidelidad al arte conceptual; el profundo análisis que aborda sobre el significado del arte —en particular del elaborado en el siglo XX—, y el papel de la cultura en la sociedad occidental. Su interés, como en cualquier otro artista de ese movimiento, se centra en lograr imágenes y objetos para la fascinación a partir de la combinación de elementos encontrados, que, más allá de la particular estética resultante, susciten inquietudes no deseadas en el espectador y provoquen en él motivos para la reflexión. Aquí, se señalan las líneas maestras de su último proyecto.

Palabras clave: Pedro José Pradillo; artistas de Guadalajara; arte conceptual; proyecto 'Ecce Homo'

Abstract: The main characteristic observed in the production of Pedro José Pradillo, apart from his constructivist periods, is his fidelity to conceptual art; the deep analysis that deals with the meaning of art —particularly that elaborated in the 20th century—, and about the role of culture in Western society. His interest, as in any other artist of that movement, focuses on achieving images and objects for fascination from the combination of elements found, which, beyond the particular aesthetic resulting, raise unwanted concerns in the viewer and provoke in it grounds for reflection. Here, the main lines of his latest project are indicated.

Key words: Pedro José Pradillo; Guadalajara artists; conceptual art; 'Ecce Homo' project.

I. INTRODUCCIÓN

Interesado cada vez más por el arte de nuestros días, quiero presentar en estas páginas unas reflexiones sobre la obra más reciente (2017-2018) de Pedro J. Pradillo, artista conceptual¹ nacido en Guadalajara en 1959. Pradillo, al margen de sus otras actividades profesionales como historiador, comisario de exposiciones, director del Museo Francisco Sobrino de Guadalajara y técnico de patrimonio cultural, en una espléndida madurez creativa se nos presenta hoy como una de las realidades estéticas más atractivas de esta comarca del Valle del Henares.

Quiero centrarme ahora en su obra plástica estimulada por la doctrina de Federico Nietzsche (1844-1900), sin olvidar nunca los otros aspectos de su incansable actividad. Pues tanto sus conocimientos históricos² como su continua inmersión en el debate artístico influyen estrechamente en el rico carácter de su producción, de considerable profundidad intelectual. Este rasgo conceptual se manifiesta en especial en el último proyecto expositivo del autor: *‘ECCE HOMO. A propósito de Nietzsche’*, presentado últimamente con gran éxito de crítica³ en Madrid, en Cuenca y en el Museo Zabaleta-Miguel Hernández de Quesada (Jaén).

Se podría insistir en otras muchas cuestiones, como la dimensión que alcanza en el artista el interés por desmitificar modelos de comportamiento, obras o personajes encumbrados; la asimilación de conceptos surgidos en los circuitos marginales urbanos; la subversión como práctica de acción frente a conceptos básicos del arte clásico, pero, también, de la cultura de masas. En definitiva, dentro de una corriente postmoderna de acentuado estilo ‘neo-pop’, las bizarrías de Pedro José Pradillo se revelan muy próximas a las de otros artistas difíciles de clasificar⁴, pero tan valorados a nivel internacional como Wolf Vostell, Joseph Cornell, Louise Nevelson o Willie Bester, todos deudores, como el alcarreño, del gran maestro dadá Kurt Schwitters.

La idoneidad de presentar un estudio dedicado a un autor contemporáneo en un congreso como el *XVI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*⁵, se justifica primero por la calidad de su obra, después por la conveniencia de no descuidar el estudio de este momento histórico-artístico, y por último como contribución obligada al innegable auge que la obra de artífices del siglo XX nacidos en Guadalajara —como Sobrino, de Creeft, Vera, etc.—, está experimentando en los últimos años.

A modo de conclusión adelantada, como historiador debo señalar que al enfrentarnos con la obra de madurez de Pedro José Pradillo, y dada la patente aceleración de los cambios perceptibles en la actual oleada tecnológica y social, siempre nos será obligado hablar de «neovanguardismo»⁶ como algo específico que habrá que recuperar, tal vez por ya perdido, para seguir avanzando hacia adelante sobre unos pocos puntales firmes que sostengan dicha progresión.

Por eso cabe decir que la obra de Pradillo es ‘neopop’, como referencia a aquel momento de la revolución cultural de los años sesenta del siglo pasado, e incluso que ya es obra ‘neconceptual’, por revivir planteamientos intelectuales que

se mascaron en la década vacía de los setenta, y aún en la eclosión tecno-ecológica de los ochenta. Quizás se trate simplemente de una «post-posmodernidad», en la búsqueda agitada que se aprecia en este artista porque no se llegue, al final, a esa post-verdad que parece estarse hoy imponiendo. Pues sabemos con él que ello puede conducir sólo a la nada.

II. COMPENDIO DE LA OBRA ARTÍSTICA DE PEDRO J. PRADILLO

En su faceta artística, hay que saber que su carrera da comienzo en 1980. En aquel año inaugura su primera exposición, integrada por una modesta colección de dibujos y de esculturas en la que ya queda clara su marcada dualidad: abstracción geométrica/surrealismo. En aquel entonces se mantenía más fiel a los modelos y planteamientos defendidos por los constructivistas rusos, elaborando piezas con tubos de polietileno ensamblados, componiendo divertidos «toys» con elementos de plástico desechados, y tallando esculturas de marcado carácter arquitectónico con fragmentos de vigas de madera recuperadas de derribos.

El continuo estudio de los movimientos de vanguardia —Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo, Constructivismo,...—, así como el detenido análisis de la obra de sus principales exponentes, propicia en él una revisión crítica de la función y del concepto de arte, abordando una obra de tesis basada en la desmitificación del lenguaje y de los grandes hitos de la modernidad, desde una peculiar perspectiva irónica basada en el «ready-made».

También el objeto cotidiano descontextualizado, junto a los detritos del propio artista, comenzarán a ser los ingredientes para componer tesoros íntimos, expuestos en pequeños estuches de cartón como venerables reliquias.

En 1988 presenta al público *Antología 19*, un proyecto con el que regresa a la abstracción geométrica. La extensa colección ofrecida es resultado del trabajo realizado a partir de diecinueve dibujos matrices y de las diferentes interpretaciones que permiten cada uno de ellos al recurrir a diversas técnicas y materiales —óleo, acuarela, collage y relieve escultórico—. En paralelo, continúa con la construcción de cajas que, pese a su forma hermética, superaban el encorsetamiento del surrealismo onírico más primitivo. In *Con·Vertido* será la muestra con la que en 1996 dará a conocer en el palacio del Infantado de Guadalajara un muestrario de «relicarios», en medio de los elogios del público y de la crítica⁷.

En 1997 abandona la creación artística, dedicando todo su esfuerzo a su carrera, antes citada, como historiador y como divulgador del patrimonio histórico-artístico de Guadalajara; lo que, con el paso del tiempo, se ha materializado en un buen número de libros y de artículos de investigación que sobrepasa la centena. También colaborará con columnas de opinión para la prensa escrita, y será organizador y comisario de exposiciones temáticas. Casi dos décadas después, en 2014, recupera la pasión por las artes plásticas con un ambicioso proyecto recientemente

terminado: *Besos y Caprichos*, basado en una aguda interpretación de los 80 grabados de Francisco de Goya, en los que por medio de cajas-collages, idea otros tantos «assemblages» sobre asuntos de la España actual, en los que una sátira feroz al tiempo que dulcificada por el humor, demuestra cómo las líneas principales del comportamiento humano han cambiado muy poco respecto a lo que, en su día, denunció el genial artista de Fuendetodos.

La principal característica que se observa en la producción de Pedro José Pradillo, al margen de sus períodos constructivistas, es su *fidelidad al arte conceptual*; el profundo análisis que aborda sobre el significado del arte —en particular del elaborado en el siglo XX—, y acerca del papel de la cultura en la sociedad occidental. Su interés, como en cualquier otro artista de ese movimiento, se centra en *lograr imágenes y objetos para la fascinación* a partir de la combinación de elementos encontrados, que, más allá de la particular estética resultante, susciten inquietudes no deseadas en el espectador y provoquen en él motivos para la reflexión.

Todas sus creaciones presentan una visión transversal y caústica de su tiempo presente, crítica con el individualismo neoliberal imperante, que incrementan la visibilidad de ciertos problemas subyacentes que preocupan a muchos. Pero, además, para acrecentar los efectos de esta acción de denuncia emplea como recursos efectivos la ironía y el cinismo, a veces, presentados bajo la envoltura de lo lúdico. También se burla de la estulticia generalizada en el dominio actual de lo políticamente correcto, así como de la tiranía que los «mass-media» ejercen sobre una sociedad de analfabetos funcionales.

En definitiva, su obra es un nuevo capítulo de la historia del pensamiento, que se fundamenta en la introspección de la memoria colectiva a través de la reactivación de objetos comunes desechados, hasta provocar brutales «analepsis» en el espectador, que alteran y regeneran su currículo emocional en olvido.

Formalmente sus cajas-escaparates, más allá de la tradición de los edículos y dioramas del siglo de oro español o de los universos encriptados de dadaístas y surrealistas, se nos ofrecen como calidoscopios que podemos manipular a nuestro antojo para, así, poder indagar con toda facilidad en los espacios sombríos de la estancia sugerida. La interacción se convierte así en un elemento clave de sus propuestas, la caja-objeto se transforma en sujeto, y ofrece un autorretrato ignoto del manipulador.

El itinerario artístico de Pradillo se completa con sus dos proyectos más recientes y simultáneos, entre los años 2014-2018: el citado «*Besos y Caprichos*» y «*Ecce-Homo. A propósito de Nietzsche*», al que dedico este ensayo; abordados ambos después de un paréntesis vacío, quizás demasiado prolongado, y, ahora, atizados por la desoladora coyuntura que ahoga los compases iniciales del siglo XXI.

Francisco de Goya, Danilo Kiš, y Friedrich Nietzsche son el pretexto para concebir y elaborar, pues, estas dos últimas colecciones de cajas y ensamblajes en las que prevalece el sentido narrativo y el enunciado retórico a través de aforismos que denuncian los excesos de la sociedad, en ocasiones con una acidez despiadada, y reniegan del pretendido confort vociferado desde las élites.

III. EL PROYECTO 'ECCE HOMO. A PROPÓSITO DE NIETZSCHE'

- *Historia del conjunto: el significado de la filosofía de Nietzsche, y el salvaje irredento*

Sin mayores pretensiones de exhaustividad, pero obligado por el intento de explicar el proceso de intenciones de Pradillo como artista conceptual enfrentado a uno de los tres *maestros de la sospecha* —es sabido que el experto fenomenólogo y hermeneuta Paul Ricoeur (1913-2005) llamó así a Marx, Freud y Nietzsche⁸, a los que también calificó con toda la razón de *grandes destructores*—, es preciso repasar de modo breve las líneas básicas del pensamiento nietzschiano. En síntesis, seis serían los puntos fuertes de la temática del sajón: *el irracionalismo vitalista; el espíritu de la tragedia como suma de lo apolíneo y lo dionisiaco; la voluntad de poder; la transmutación de todos los valores; el superhombre, y el mito del eterno retorno.*

En efecto, como pensador tardorromántico de la segunda mitad del siglo XIX, *la vida y el saber* de Nietzsche destacaron por un sentido negativo, dado su carácter revolucionario y transgresor. Para él la vida es irracionalidad, curso ciego y sin sentido, enemiga de la engañosa apariencia de la razón. Enamorado del arte griego, vio en el mismo la unión de lo terrible y de lo sublime, optando por una vida estética, cuya afirmación será el propio arte, como expresión de la individualidad más excelsa.

A partir del principio primitivo de la voluntad del fuerte —que sería débil si permaneciera en la anarquía—, plantea ideas que después fueron la base de aquellos movimientos totalitarios que se afanaron en la búsqueda de la creación de individuos superiores, que conduzcan hacia el superhombre. También considera Nietzsche que fue el hombre débil quien puso los valores en las cosas, pues se deben en general a una humanidad degenerada y floja. Es la moral de los esclavos, a los que el cristianismo prometió un engañoso Más Allá de redención, no habiendo verdad en sí misma, sino como valor creado por el mismo hombre. El ser superior será una mezcla de *César romano con alma de Cristo*, con una patente soberbia por parte del filósofo que le lleva a afirmar la muerte de Dios, ante la que sólo nos queda ser creadores para dar a las cosas su valor y su verdad. Debemos vivir peligrosamente, *por encima del Bien y del Mal*, y entonces nos reiremos felices como niños.

Por último, un estoicismo fatalista afirma el ciclo eterno propio de una vida sin sentido ni razón, en extraña mezcla de pesimismo y optimismo, propio de un tremendismo que nace de tan inevitable destino. De hecho, el pensamiento nietzschiano —como la obra pradillesca—, guarda más débito respecto de lo religioso de lo que se podría suponer, en cuanto fue sin duda una de las primeras propuestas en entender que la realidad es más grande que la razón.

Pero Nietzsche, como nuestro artista, fue también en el plano personal un auténtico *salvaje irredento*⁹. Sin querer hacer comparaciones imposibles, lo mismo que el alemán en su deseado irracionalismo quiso hacer de su vida —incluso antes de que perdiera la cordura en 1889—, una obra de arte situada más allá del bien y del mal,

Pedro J. Pradillo ha procurado desconcertar a sus conocedores con, más que acciones extravagantes, un despliegue asombroso de actuaciones multifacéticas, desde el cuidado diseño de su apariencia personal⁰, hasta la demostración en los círculos académicos del rigor científico más exigente y del conocimiento histórico más profundo, como este proyecto nietzschiano manifiesta, nacido de la gran familiaridad con la obra filosófica del genio de Röcken.

Pero sobre todo nos interesa aquí su destacable, fecunda y laboriosa obra artística de estilo conceptual, en cuanto como el mismo artífice gusta de explicar con su palabra fácil, cada una de sus creaciones –lo que luego se verá en los comentarios iconográficos y estéticos–, es fruto de un elaborado discurso intelectual, que paso a paso acaba por conformar un sistema narrativo de alto valor. En definitiva, se trata de un *arte para pensar*. Sería importante que el mismo autor, buen ensayista, pusiera por escrito sus reflexiones artísticas acerca de su propia obra, para así conseguir superar, por medio de esa literatura artística de la que trató tan magníficamente Schlosser, uno de los aspectos más sorprendentes de la mayoría de los artistas hispánicos: la ausencia de escritos personales que aclaren y enriquezcan aún más sus creaciones. Pero como gusta de señalar el mismo Pradillo, parafraseando a su referente prusiano: «El autor debe callarse cuando su obra empieza a hablar».

- *Comentarios iconográficos y estilísticos de algunas obras del proyecto* *Ecce Homo*

No obstante, y en mi condición de tercería en la relación entre Pradillo y su obra, estimo conveniente que proceda al análisis iconográfico, incompleto por falta de espacio, de las sugerencias plásticas que el guadalajareño ha ideado –en su mente–, y ha construido –con sus manos, sus objetos encontrados y sus pequeños tesoros adquiridos–. Es justo, es un homenaje obligado.

Ecce-Homo

Escultura-collage, 20 x 28,5 x 20 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados, 2016

A modo de prefacio o portada de la quincena larga de obras que conforman esta interpretación pradillesca de la filosofía del genial prusiano, nos encontramos con este pequeño contenedor en forma de fanal protector, de los utilizados tradicionalmente para exhibir imágenes religiosas o delicados adornos florales. En su interior, la febril imaginación de Pradillo ha parido una especie de teriántropo monstruoso, más manierista que pleistocénico, que convierte un busto de Pablo Picasso –el padre reconocido de la revolución cubista–, en «un» Nietzsche, al dotarlo de un enorme bigotón.

Además de un poema del filósofo, el conjunto se corona provocativamente con una corona de espinas de alambre, recurso de pobreza que quien esto escribe

ha llegado a ver en la cabeza de algún Cristo barroco de las miserables iglesitas del trópico panameño. Tampoco faltan las flores de plástico en rendido homenaje, ni la clara intencionalidad de señalar cómo, ambos personajes fundidos en uno, han sido «de los más influyentes en el pensamiento occidental del siglo XX, por sus ideas y propuestas revisionistas».

Se trata en suma, de una imagen de lo más impactante y sobrecogedora, en especial por la asombrosa economía de medios utilizada para expresar tantas ideas originales. Nótese el recurso reiterado a un lenguaje y a unos elementos propios del discurso cristiano, del que Nietzsche es una y otra vez un pobre opositor, en su afán de encarnar al Anticristo. Aunque haya que dejar hablar a la obra, no olvidemos que esta pieza es también, en mi opinión, un autorretrato de nuestro autor.

Pulchrum est paucorum hominum

Relieve-collage, 70 x 50 x 1,5 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados sobre tablex, 2017

En segundo lugar en la relación que el propio Pradillo confecciona para la exposición celebrada en 2017 en la galería *Art Room* de Madrid —a cuyo espacio físico se acomodaron todas estas obras—, nos encontramos con este «relieve-collage» de un tamaño medio en relación con otras piezas, pero cuyo formato pudo resultar sorprendente después de tantos años dedicados a la elaboración de cajas-collage. En ellas, el autor se afanaba en meter objetos encontrados, fragmentos de realidades obsoletas, recortes, fotografías, dioramas escenográficos, y un sinfín de elementos que, en tres dimensiones, se constreñían y luchaban en el reducido interior de aquellos contenedores con forma de escaparate, que Pradillo ha confesado le sugirió la conocida obra de Joseph Cornell.

Las citadas cajas, tanto las realizadas muy proteicamente en los ya lejanos años noventa, como las que conforman la larga serie de ochenta eslabones dedicados a interpretar los *Caprichos* de Francisco de Goya, suelen mostrar un formato contenido, reducido, manejable a veces por el espectador, como piezas incluso menores. Pero ha sido en este proyecto «Ecce-Homo» en el que el artista ha vuelto al formato del panel, cuadro o gran cartel para ser colgado en el muro, y no apoyado en una peana o aparador.

No se trata de que el soporte sea determinante del resultado plástico, pero qué duda cabe de que el gran cuadro con más o menos relieve supone un despliegue de los elementos como más claro, a veces ordenado, didáctico o sistematizable a modo de poster o pizarra de aula.

En esta obra Pradillo opta por un bajorrelieve de poco resalte, que en una cuadrícula de nueve casillas sobre tablex dispone sendos motivos centrados en el título del aforismo manejado por F. Nietzsche —«*La Belleza es para unos pocos*»—, primer indicador de su elitista concepción del mundo, y de la cultura¹¹.

El artista decide en el plano seleccionar clichés y fotografías de tres magníficos escultores españoles de la primera mitad del siglo pasado, extraídos de un libro de José Guillot Carratalá, cuyas obras ha manipulado, pintarrajeado y de alguna manera ultrajado al modo de los *collages* públicos y urbanos que Rotella y otros conceptualistas pop tomaron de tantos pasquines de las calles; afiches que el paso del tiempo alteró y superpuso en varias capas, palimpsestos al fin y al cabo, que tornan ilegible el mensaje primero, o lo alteran hasta provocar nuevas impresiones. La casilla central se ocupa con una postal antigua del filósofo, acompañada de un poema alusivo a uno de los mantras más puros de Nietzsche: *¡Entre el mundo y dios, la danza!* Es el triunfo del arte dionisiaco que, junto a lo apolíneo, permitió a los griegos presocráticos entender vitalmente el mundo.

A destacar la importancia que Pradillo ha concedido al título de la pieza, en alarde tipográfico potente que ha gustado de utilizar con innegables valores didácticos, pero también plásticos.

El Anticristo (Der Antichrist)

Caja-collage, 35,5 x 26 x 17 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados, 2016

Con esta caja con portezuela que pretende representar un sagrario –elemento que viene a ser la obsesión religiosa de Nietzsche y de Pradillo, hasta convertirse en una fijación–, el artista retorna al formato hermético que ha empleado durante largos años. Podríamos preguntarnos primero por qué razón los sacrílegos se empecinan en la ofensa, imposible, del divino contenedor del *Corpus Christi*: el único resultado de su pobre discurso de denigración resulta un pobre objeto, un cajón indefenso, un elemento inocuo, más que inicuo.

La clave de la obra de Nietzsche con el mismo título fue su deseo de consolar a todos esos apóstatas, a esos descreídos soberbios y tristes negadores de la existencia de Dios, numerosa prole que se ha ido incrementando con la llegada del pecado de modernismo, a los que se ofrece la esperanza de, no un hombre nuevo, sino de un hombre superior. Fue el eterno retorno de los ángeles caídos, que se empeñan en cegar a los hombres con su orgullo, que les hace creerse más allá del bien y del mal.

En esta obra, la referencia principal, de acertado tono burlón en origen, es el culto a la pestilente deposición de Manzoni, introducida en el recipiente como una especie de anticristo del arte, pues después del urinario de Duchamp más que de la muerte de Dios¹² hay que hablar, como quiso expresar con su gesto el italiano y no vieron sus estúpidos corifeos, de la muerte del arte, ya reducido a la hez del mundo. La sacralización del arte como de todo lo que produce y supone el hombre nietzscheano, parte de su concepción del mismo arte como expresión de la individualidad excelsa, en que extremado el mito de la vida como estética, se acaba por mezclar lo terrible con lo sublime. Un dilema tardorromántico muy sutil, casi indisociable. La irracionalidad vital tiene esos riesgos.

El Super-animal (Das Über-tier)

Relieve-collage, 122 x 83 x 9 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados sobre tablex, 2017

Se trata de un gran panel con medidas en ancho y alto (122cm x 83cm) semejantes a otras cinco obras de este proyecto, que sólo difieren en el grosor del relieve de alguno de los objetos empleados en las mismas. En todas ellas predomina, en principio, la claridad compositiva, regida por el principio de ordenación mental y espacial, que en algún caso podría llevar a cierta inconexión o distanciamiento—frente a lo apreciado en el formato apretujado de las cajas/collage—, entre los elementos utilizados.

A partir de uno de los temas básicos del pensador de Röcken, el del super hombre y la animalidad de nuestra especie¹³, Pradillo intenta mostrarnos alguna de las sugerencias conceptuales que tal planteamiento filosófico le inspira: opta de forma sutil por una aproximación crítica hacia el tema de la monarquía, del gobierno de uno solo, que por tradición histórica suele ser hereditaria, pero que en ciertos momentos de nuestra agitada nación ha conocido varias restauraciones.

Así a partir de una fotografía antigua de un niño madrileño^{14v}, coronado con metal en relieve que hace referencia al famoso retrato de Juan Carlos I debido a Salvador Dalí, campea por encima de su testa un cliché de imprenta (elemento muy querido para el autor), de tema mitológico, y flanqueado en lo alto por dos pequeños angelotes de cursi calidad artística. Se apoya simbólicamente en tres pegatinas con el *SÍ* del referéndum de 1966, el que aprobó en el franquismo la Ley Orgánica del Estado que devolvió a España el carácter de reino; se trata de documentos de claro estilo pop, como corresponde a aquellos prodigiosos años.

Tú debes (Du-Sollst)

Relieve-collage, 122 x 83 x 4,5 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados sobre tablex, 2017

Este cuadro claro en lo formal, que no en lo argumental, está lleno de conceptos muy sugerentes, en los que parece como si Pradillo se centrara en dos aspectos importantes de la filosofía de Nietzsche: primero en su *exaltación del héroe*, del nuevo modelo humano, redivivo del pasado presocrático entre los griegos: «¿Qué es lo más pesado, héroes?.../...». De ahí y de su mitificación apolínea de lo griego anterior a Sócrates, deriva esa figura clásica que ocupa la mayor parte de la superficie de la obra, con dibujo de una estatua de proporción más de Lisipo que de Policeto.

En segundo lugar en su confesión de minusvaloración de las mujeres, cuando se observa que los lados de la parte superior del altorrelieve, lo ocupan dos clichés de imprenta con las versiones del Prado sobre las «Tentaciones de San Antonio», debidas al pintor flamenco David Teniers¹⁵; se trata de dos variantes de un tema que el pintor de Amberes representó numerosas veces. Pradillo cree que el

eremita rechazó ferozmente a la mujer, sin entender que lo que San Antón apartaba era una visión inspirada por el diablo. Estimo muy recomendable al respecto la lectura de la bella novela de Flaubert, del mismo título.

El mismo sentido de denuncia del maltrato al sexo débil, lo vemos en otro elemento destacado del panel, conformado por los cuatro clichés que representan los cuadros de Botticelli con la historia de Nastagio defli Onesti, inspirada en el «Infierno de los amantes crueles», que recoge el *Decamerón* de Boccaccio¹⁶. En todo caso esa es la imagen que le sugiere a Pradillo la frase de Nietzsche alusiva al camello que corre al desierto, como invitación a desprendernos todos de la carga del machismo: «*Con todas estas cosas, las más pesadas de todas, carga el espíritu de carga: semejante al camello que corre al desierto con su carga, así corre él a su desierto*».

Hemos de valorar ambos grupos de clichés –que llegaron a poder de Pradillo en un amplio lote que le permite utilizarlos en numerosas obras de estos últimos años–, como dos citas eruditas propias de su condición de historiador.

Finalmente, tenemos además de las mismas planchas de Teniers, la presencia de *esas ranas de plástico encerradas* en un ojo de buey, centralizador del foco de atención en la parte superior. A ellas hace también alusión la frase del filósofo:

«*¿o acaso es: sumergirse en agua sucia cuando ella es el agua de la verdad, y no apartar de sí las frías ranas y los calientes sapos?.../...*»

Gloria y Eternidad (Ruhm und Ewigkeit)

Relieve-collage, 122 x 122 x 23 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados sobre tablex, 2017

En mi opinión, este panel de formato cuadrado, el de mayores dimensiones del conjunto, significa por su propósito y resultados la cumbre del proyecto «*Ecce Homo*». Del mismo modo que los textos del filósofo alemán son de estructura recurrente, podríamos decir circular en su reiteración y aparente falta de forma tradicional, y del mismo modo que son sus dos libros principales *Así habló Zaratustra* y el titulado *Ecce Homo*, este cuadro de Pradillo alcanza un carácter de paráfrasis o compendio del total de la empresa que intento interpretar.

Es evidente desde el principio el parangón que Nietzsche hace de sí mismo, proyectado sobre la figura del profeta Zaratustra. Siente la necesidad de transmitir su conocimiento al mundo, para lo cual escribe un libro. De modo similar, en su afán comunicador Zaratustra desciende de la montaña y se mezcla con el pueblo. En cierto modo, y como recursiva referencia a la Biblia y la tradición cristiana, presente a lo largo de toda la obra, Zaratustra es un mesías que lleva al hombre la noticia de su salvación; y al igual que Juan el Bautista anunció la llegada de Jesús, Zaratustra¹⁷ proclama el advenimiento del *Übermensch*.

Formalmente, el cuadro contrapone el concepto de la Gloria cristiana –criticando a sus vocingleros como falsos profetas que han castrado al hombre: «...mi

codicia se transforma en gusano. Entre tipos semejantes me divierte / ser el más abyecto...», con el de la triste Eternidad que para Nietzsche se expresará en un agotador eterno retorno. Nos enfrenta también una soberbia cabeza de un apóstol, que en su día formaría parte de algún retablo mayor como auténtica talla manierista del siglo XVI castellano, con el símbolo de madera pintada en plástico del zodiacal Escorpión, ese gusano en que se regodea el ya vesánico sajón, en medio de un bello campo de azules y granas pintados al óleo por un Pradillo que ha vuelto a retomar en estas obras el gusto por la pintura, aquí abstracta. Pero además, el recurso a un anamórfico espejo biselado colocado a la altura de los ojos del espectador, nos obliga a asomarnos al interior de la obra, a formar parte de ella, a mirarnos a nosotros mismos en una de esas magníficas interacciones que tanto gustan al artista.

Aurora (Morgenröthe)

Relieve-collage, 63 x 51 x 5,5 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados sobre tablero hueco de contrachapado, 2017

Con esta obra, y con las dos siguientes, termino mi exégesis de las piezas más llamativas del proyecto pradillesco. Se trata de tres «cajas-collage» que mantienen el formato más utilizado por Pradillo en los últimos treinta años, si bien de entrada son contenedores mayores que el tamaño medio de sus escaparates, y con una cierta apertura expositiva, con más planitud, en detrimento de la antigua hermeticidad y del mayor aprovechamiento de los receptáculos de tres dimensiones.

De hecho, se aprecia cómo el frontal de la caja, antes en general cerrado por un cristal, se organiza en forma de retícula, de retablo con sus calles y pisos, si bien suele destacar en el centro una figura principal. Recursos al fin y al cabo arquitectónicos, como bien se observa en muchas de las citadas obras del artista, que suele avanzar, al modo barroco, hacia la elaboración de la obra de arte total.

En este caso, se trata de esa Aurora que anuncia el nuevo mesías Nietzsche-Zoroastro y que, a pesar de sus sublimes intenciones y a resultas de la historia del siglo pasado, no fue precisamente resplandeciente: es sabido que al siglo XX se le ha llamado, con toda razón, el siglo de la mega-muerte. Pero veamos cómo opera en Pradillo el método selector de objetos, imágenes e ideas: el título de la obra, que suele introducir como elemento plástico importante —no así su firma, que rara vez aparece en algún detalle manipulado—, está patente en forma de placa de chapa publicitaria de una compañía aseguradora del mismo nombre, radicada en Bilbao, como referencia local muy concreta. A sus lados y en vertical, se disponen dos pilas-tras o columnas formadas por moldes de dentaduras en escayola, de aquellas que fabricaban antiguamente los mecánicos-dentista, profesión quizás ya desaparecida.

El efecto global de estas piezas semeja el de molduras de yesería barrocas, con su acusado claroscuro, en característico anaformismo. Al centro un bajorrelieve de la Muerte con un lechón en brazos, explicitando el protagonismo de la última contradicción del hombre, de todo lo animado. Abajo, un despliegue de cromos

de la Historia Sagrada de la marca de azafranes La Milagrosa. De nuevo la importancia que lo religioso, en su mayor cotidianeidad, supone en la vida, obra y pensamiento del autor, y del filósofo interpretado.

IVX. Lo dice el mismo Nietzsche: *En el cristianismo se vislumbra una gran protesta popular contra la filosofía: la razón de los sabios antiguos había apartado a los hombres de las pasiones, el cristianismo quiere devolver las pasiones a los hombres.*» (de *Aurora. Reflexiones sobre los prejuicios morales*, 1881)

La Gaya Ciencia (Die Fröhliche Wissenschaft)

Caja-collage, 31,4 x 25 x 9,5 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados, 2017

Esta caja dedicada a la obra *El Gay Saber* es formalmente muy clásica en el devenir de Pradillo, con sus maderas bien ajustadas y barnizadas, su cristal frontero y la estructura interior en casillero; se trata de otro magnífico ejemplo de cómo el autor manipula objetos encontrados, piezas buscadas expofeso, y sobre todo conceptos de índole intelectual que caracterizan su a veces difícil comprensión: aquí, según sus propias palabras, Pradillo ve al filósofo alemán como a un director de circo, o jefe de pista de un mundo surreal y demasiado particular¹⁸. Y así todos los elementos seleccionados giran en torno a la misma idea. Conviene saber que ese libro de 1882 es una de las obras más próximas a la Ilustración del escritor, pero al tiempo más radicales. Su odio al cristianismo alcanza el *máximum*, rematando el debate acerca de la validez de la ciencia, de la verdad y de la antiverdad, con el desalentador aserto de que «...*el mismo Dios se nos presenta como la mayor mentira*». Cuestión al final, como la de la fe en la ciencia, más moral que religiosa.

El formato vertical, en tres dimensiones, patentiza su virtud en que se puede rodear la obra para contemplar el mensaje situado en su trasera, un homenaje al buen escultor José Capuz, con un cliché de imprenta de su obra «Alicia».

Así habló Zaratustra (Also sprach Zarathustra)

Caja-collage, 47,5 x 38 x 17 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados, 2017

Por último, llama la atención por su expresividad y plasticidad esta caja-collage, de marcada verticalidad, y atractivos colores de aire pop, que como estuche presenta en su frente un homenaje al ilustrador y pintor Herbert Lorenz (1916-2013), en forma del ejemplar «real» de un libro sobre el héroe nietzschiano cuya bella portada, de estilo propio del arte cinético, es obra del mismo Lorenz. Es un ejemplo de cómo Pradillo, historiador del arte al mismo tiempo, gusta de encerrar en sus urnas piezas a veces de valor, al menos histórico, que adquieren en su exposición un nuevo uso expresivo. Sobre todo en este caso, cuando el libro de bolsillo se rodea de dentaduras humanas sacadas en moldes de escayola, de terrible fuerza dramática, a modo de máscaras bur-

lecas de aquella tragedia sobre la que tanto sabía el sabio de Röcken. Lo dice el mismo creador alcarreño: «*El profeta Zarathustra proclamó ¡Dios ha muerto!, y anunció el advenimiento del Übermensch (el ser suprahumano). ¿Qué quedará de todo aquello? ¿Quién vociferará aquellos ideales?... Acaso agujeros infinitos, quizás mandíbulas cadavéricas.*»

Amante del contrapunto, adalid del debate en pro de provocar inquietud, el artista Pradillo nos ofrece a la vuelta del escaparate, una posible respuesta a esas desoladas preguntas: la imagen del Sagrado Corazón del Dios hecho hombre. Resulta expresivo por esperanzador, y como si Pradillo hubiera leído el ya citado libro de *Las tentaciones de San Antonio* de Gustav Flaubert, que el final del discurso de esta obra tan importante en el conjunto del proyecto *Ecce Homo*, sea idéntico a la última y triunfal visión del santo penitente de la Tebaida, quien después de haber sido obligado por Hilarión/Diablo a contemplar infinitas iconografías que sólo conducían a su propia podredumbre, al cabo vio la Santa Faz de Cristo¹⁹.

- *Inventario del resto de las piezas del conjunto*

Por razones de espacio, termino con la relación a modo de inventario del resto de las obras que componen, hasta un total de 16, el conjunto dedicado a la obra filosófica e histórica de F. Nietzsche. Al título y medidas de cada obra, se acompaña la descripción de la misma y textos nietzschianos relacionados, todo facilitado por el mismo Pradillo.

Yo quiero (Ich Will)

Relieve-collage, 122 x 83 x 9 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados sobre tablex, 2017

Caja con figura atlante de metal dorado y bandeja de metal con la pintura «Los síndicos de los pañeros» de Rembrandt (1662) impresa en relieve; todo, sobre tela estampada de estrellas en oro. Vértebra de camello y cliché de imprenta de la pintura «Judit en el banquete de Holofernes» de Rembrandt (1634) y título de la obra con letras de molde recortadas en papel.

«*Crear valores nuevos –tampoco el león es aún capaz de hacerlo; mas crearse libertad para un nuevo crear –eso sí es capaz de hacerlo el poder del león.*

Crearse libertad y un no santo incluso frente al deber; para ello, hermanos míos, es preciso el león.»

(de *Así habló Zaratustra*, 1883)

La Historia Oficial (Die Offizielle Geschichte)

Relieve-collage, 122 x 83 x 4,5 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados sobre tablex, 2017

Mitad superior del cartel del largometraje «La historia oficial» de Luis Puenzo (1985), chapa de acero galvanizada con caja para bayoneta de fusil Mosin-

Nagant (1891) y dos clichés de imprenta de la pintura «Santa Catalina Martín» de Yañez de la Almeida (1505-1510).

«...el juicio 'bueno' no emana de 'ningún modo' de aquellos a quienes se prodigó la 'bondad'.»

(de *La genealogía de la moral*, 1887)

Signo de Fuego (Das Feverzeichen)

Relieve-collage, 122 x 83 x 8,5 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados sobre tablex, 2017

Fragmento de trillo con sílex, gotas de cristal y otros; remate de cornucopia del siglo XVIII, dos clichés de imprenta en altorrelieve de la «barca solar» de la mitología egipcia. Todo, sobre fondo pintado al óleo.

«*Mi propia alma es esta llama: / insaciable de nuevos horizontes, / asciende, asciende su silencioso ardor. / ¿Por qué huyó Zaratustra del hombre y animales? ¿Por qué escapó súbito de toda tierra firme? / Seis soledades conoce ya-, / pero incluso el mar no fue para él bastante solitario / la isla le permitió ascender, se hizo llama sobre el monte, / tras una séptima soledad / arroja ahora anhelante el anzuelo por encima de su cabeza.*»

(de *Así habló Zaratustra*, 1883)

Humano, demasiado humano (Menschliches, Allzumenschliches)

Relieve-collage, 70 x 50 x 3 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados sobre tablex, 2017

Título de la obra pintado con letras de molde, pequeños lingotes de oro de plástico formando la letra «H», chapa «No tocar peligro de muerte», y cliché de imprenta «Domund-72, Pueblo de Dios-Pueblo sin fronteras». Todo, sobre fondo pintado al óleo.

«16.— *Apariencia y cosa en sí.*

«...lo que llamamos actualmente el mundo es el resultado de una multitud de errores y de fantasías que nacieron poco a poco en la evolución de conjunto de los seres organizados, se entrelazaron en su crecimiento y llegan ahora a nosotros por herencia como un tesoro acumulado de todo el pasado. Como un tesoro, pues el valor de nuestra humanidad reposa sobre esto.»

(de *Humano, demasiado humano*, 1886)

Lamento de Ariadna (Klage der Ariadne)

Relieve-collage, 70 x 50 x 7,5 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados sobre tablex, 2017

Relieve de escayola de rostro de mujer romana, frontal de reloj de metal dorado, mano izquierda de maniquí con triángulo místico y cliché de imprenta de

la pintura «La maja vestida» de Francisco de Goya (1800-1808). Todo, sobre fondo pintado al óleo.

En el dorso, fotografías impresas del «triángulo místico», la Trinidad: Lou Salomé, F.N., y Paul Rée.

«¿Quién me da calor, quién me ama todavía? / ¡Dadme manos cálidas! ¡Dadme un anafre para el corazón! / Tendida, estremecida, / como un medio-muerto a quien calientas los pies, / agitada ¡ay! por fiebres desconocidas, / temblando ante afiladas flechas de hielo, / acosada por ti ¡pensamiento! / ¡innombrable! ¡oculto! ¡atroz! / ¡cazador tras las nubes! / Hundida por tu rayo, / ojo malicioso que mira en la oscuridad.»

(de *Ditirambos de Dionisos*, 1888)

Dudú y Suleyka. Muchachas-Gatas (Dudu and Suleika. Mädchen-Katzen)

Relieve-collage, 122 x 83 x 6,5 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados sobre tablex, 2017

Frontal de reloj de metal dorado con dos muñecas desnudas en el interior parodiando la pintura «Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas» de la Escuela de Fontainebleau (c. 1594), óculo con un «little thinkers Nietzsche», y cliché de imprenta de la pintura «Susana y los viejos» de Paolo Veronés (c. 1580). Todo, sobre tela estampada de estrellas en oro con ojos superpuestos. «...heme aquí rodeado / de pequeños escarabajos alados / que bailan y juegan a mi alrededor / y al tiempo de aún menores / más necios, más maliciosos / deseos y ocurrencias- / cercado por vosotras, / silenciosas y llenas de presentimientos muchachas-gatas / Dudú y Suleyka...»

(de *Así habló Zaratustra*, 1883)

Suprabombre (Das Übermensch)

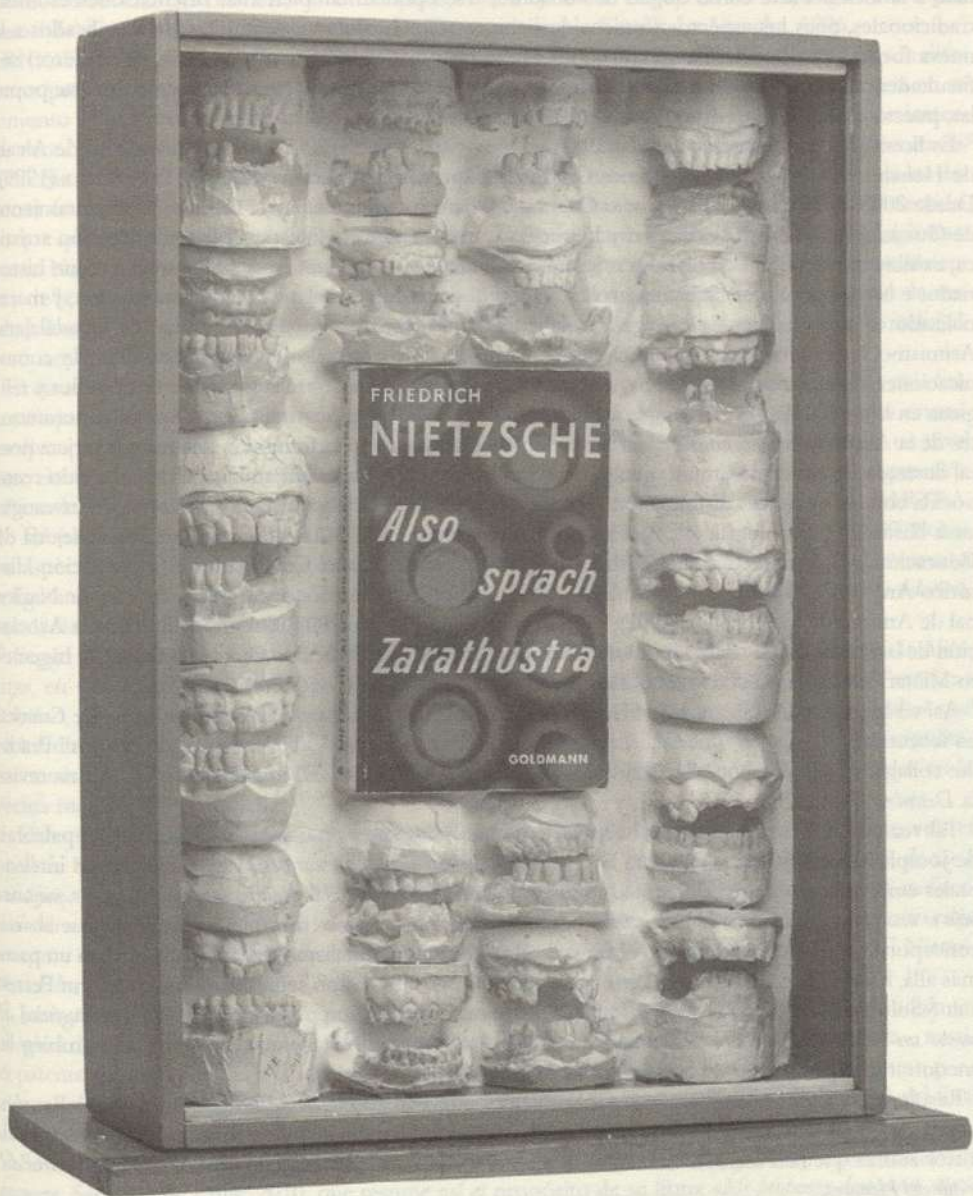
Relieve-collage, 160 x 130 x 16 cm.

Técnica mixta y objetos encontrados sobre tableros de aglomerado y tablex, 2018

Talla en madera inconclusa de cabeza de mujer del siglo XX, discos de madera con apliques de metal y ojos superpuestos sobre fondos pintados al óleo. Matrícula con el hashtag #MeToo, dos clichés de imprenta del retrato de la «Reina María de Inglaterra» de Antonio Moro (1554) y otro de «Lucrezia di Baccio del Fedè» de Andrea del Sarto (1514), y tres siluetas del andaluz tomado de «La noche española» de Francis Picabia (1922); todo, sobre tela estampada de estrellas en oro.



1. *Ecce-Homo*, 2016.



2. *Así habló Zarathustra (Also sprach Zarathustra)*, 2017.

NOTAS

¹ Sobre el arte conceptual es muy recomendable consultar, por ser coetánea con los primeros planteamientos del «estilo», la antología de BATTCKOCK, G. (ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, cuyo original apareció en 1973 con el título *Idea Art. A Critical Anthology*, New York, 1973. El compilador plantea que las obras conceptuales se ope-

nían a la idea del arte como objeto de consumo, y se oponían también a las orientaciones estéticas tradicionales, pues los aspectos técnicos de siempre eran absolutamente inútiles al ser aplicados a la nueva forma artística. El mismo público del arte conceptual experimenta ideas en lugar de ejercer sus facultades críticas sobre el propósito de los objetos. Asimismo señala que no se trata de un arte popular, puesto que su interés está más no en lo que es en sí, sino en los cambios que engendra.

² Es licenciado en Filosofía y Letras (1987) y Doctor en Historia (2003) por la Universidad de Alcalá de Henares. Además, posee el Primer Grado de Especialización en Gestión del Patrimonio (1999). Desde 2005 es Técnico de Patrimonio Cultural del Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara. Su currículo ha derivado por dos caminos convergentes: uno, hacia la creación artística, exhibiendo sus obras en diversas muestras individuales y colectivas desde 1980; y, otro como historiador e investigador, que se ha desarrollado a través de múltiples trabajos de documentación, y materializado en exposiciones de divulgación del patrimonio histórico-artístico y cultural de Guadalajara. Asimismo, la nómina de sus publicaciones en forma de libros, artículos en revistas científicas y comunicaciones a congresos es amplísima, destacando sus monografías sobre la fiesta barroca política y religiosa en la ciudad de Guadalajara, la arquitectura tradicional en la provincia, los calvarios y sacromontes de la Alcarria, los orígenes de la aerostación en Guadalajara, o la fotografía antigua y la tarjeta postal ilustrada en el mismo ámbito geográfico. Su trabajo y aportación en ambas parcelas ha sido reconocida con las siguientes distinciones: Premio Provincia de Guadalajara «Layna Serrano» de Investigación Histórica y Etnológica (1995); Premio Muestra Provincial de Artes Plásticas de la Consejería de Educación y Cultura de Castilla-La Mancha (1996); Premio «Manuel Corchado» de Investigación Histórico-Arqueológica sobre los Monumentos de Arquitectura Militar Española por la Asociación Nacional de Amigos de los Castillos (2002); Premio Club Siglo Futuro (2003); Premio Cultura de la Asociación de la Prensa de Guadalajara (2007); «Ducado de Plata» de Gentes de Guadalajara (2010); Ingeniero Militar de Honor y Piloto Honorífico de Dirigibles del Ejército de Tierra (2013-2015).

³ Así en la galería «Art Room» de Madrid, en septiembre de 2017, en el Teatro-Auditorio de Cuenca en febrero de 2018, y en Quesada (Jaén), en abril del mismo año. Vid. el artículo «Pedro José Pradillo: collages inspirados por Nietzsche», en *Descubrir el arte*, febrero, 2018, y reseñas en la misma revista *Descubrir el arte*, abril, 2018, p. 11, y mayo, 2018, p. 97.

⁴ Tal vez por ello la etiqueta de conceptual es un *totum revolutum* en que todo cabe, pues en palabras de Joseph Kosuth («Arte y Filosofía I y II», *Studio International*, diciembre, 1969), uno de los intelectuales emblemáticos del fenómeno: «...lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que también es una tautología; es decir, la idea artística (u obra) y el arte son lo mismo». También se ha dicho que el arte conceptual, síntoma de globalismo al fin y al cabo, lleva el minimalismo dadá-constructivista un paso más allá, hasta la consideración del arte como una tumba. Pero como señala irónicamente John Perreault («Solo palabras», en *The Village Voice*, 20 de mayo de 1971), «...si el arte conceptual no es fotogénico, al menos sus artistas sí lo son, y mucho. Como ven no todo está perdido». Nótese que esa fotogenia también la encontramos en la obra y en la persona de Pradillo.

⁵ Resulta muy significativo que hasta este mismo año, Pedro José Pradillo es junto a José Ramón López de los Mozos (q.e.p.d.), José Luis Barrio Moya y Evangelina Muñoz Santos, uno de los cuatro historiadores que han asistido con comunicaciones a todas las ediciones de los mismos *Encuentros del Valle del Henares*.

⁶ Aunque soy consciente de que el vanguardismo histórico no fue más que una ilusión producida por el *Ethos* de progreso que caracterizó los cambios técnicos del siglo XIX. En palabras de BURNHAM, J: «Problemas críticos», en *La idea como arte...*, op. cit., pp. 43-59, «...actualmente el vanguardismo sólo puede tener sentido como recuperación, como inaceptable iconoclasia, como presentación deliberada de no-arte», y más adelante: «...A todas luces ha dejado de ser importante que uno sea buen o mal artista: la única cuestión pertinente es —como ya han empezado a entender algunos jóvenes— ¿por qué no somos todos artistas?». A este respecto, según el citado Battcock, el arte conceptual que ya no puede ser definido como una mercancía, ni siquiera como un hecho físico provisto de algún valor económico, es la forma de arte más *inaceptable*, proponiendo incluso bautizarlo con el nombre de arte *forajido*.

⁷ Vid. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M.: «Cajas, Dadá y Neo Pop», en el catálogo *Pedro José Pradillo. In\Con\Vertido*, Guadalajara, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1996.

⁸ RICOEUR, P., *De l'interprétation: Essai sur Freud*, Paris: Editions du Seuil, 1965. Aunque desde diferentes presupuestos, según este autor, los tres filósofos de la duda consideraron que la conciencia en su conjunto es una conciencia falsa. Así, según Marx, la conciencia se falsea o se enmascara por intereses económicos, en Freud por la represión del inconsciente y en Nietzsche por el resentimiento del débil. Sin embargo, lo que hay que destacar de estos maestros no es ese aspecto destructivo de las ilusiones éticas, políticas o de las percepciones de la conciencia, sino una forma de interpretar el sentido. Lo que quiere Marx es alcanzar la liberación por una praxis que haya desenmascarado a la ideología burguesa. Nietzsche pretende la restauración de la fuerza del hombre por la superación del resentimiento y de la compasión. Freud busca una curación por la conciencia y la aceptación del principio de realidad. Los tres tienen en común la denuncia de las ilusiones y de la falsa percepción de la realidad, pero también la búsqueda de una utopía.

⁹ El estudio del mito del salvaje, contrapunto indispensable para entender lo civilizado, es la más brillante aportación de Roger Bartra. Sus estudios avanzaron una fuerte crítica a las tradiciones estructuralistas y propusieron una interpretación evolucionista de nuevo tipo. Con ellos se ubica a un nivel muy elevado de elaboración teórica y de interpretación socio-histórica, y avanza en una superación crítica de las teorías estructuralistas, tanto de signo marxista como funcionalista. Vid. BARTRA, R.: *El salvaje en el espejo*, Ciudad de México, 1992, y *El salvaje artificial*, Ciudad de México, 1997. Sobre los aspectos artísticos del salvaje, es muy recomendable LAVADO PARADINAS, P. J.: «En torno a la figura del salvaje y sus implicaciones iconográficas», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, vol. 1, Barcelona, 1987, pp. 281-289.

¹⁰ Según el artículo reciente de CAMPOS, P. titulado «Un universo indie y contemporáneo en la Alcarria», en *Club+Renfe*, 25, 2018, pp. 70-73, Pradillo, desde su cargo de director del Museo Francisco Sobrino, pero no sólo por ello añadido por mi parte, es uno de los exponentes del espíritu «Indie» que en los últimos años caracteriza a la pequeña ciudad de Guadalajara, donde convergen varias manifestaciones culturales de acusada diferencia y originalidad respecto, p. e., a tendencias habituales en la vecina megalópolis madrileña.

¹¹ Enemigo de la mediocridad, son expresivas estas palabras de Nietzsche respecto a cómo veía el nivel de la enseñanza en la Alemania de su tiempo: «Nadie es ya libre, en la Alemania de ahora, de dar a sus hijos una educación aristocrática: nuestras escuelas «superiores», todas ellas, están organizadas para la mediocridad más ambigua, en sus maestros, en sus planes de enseñanza, en las metas de su enseñanza. Y en todas partes reina una prisa indecorosa, como si se llegase tarde a algo si el joven de veintitrés años no ha «acabado» ya...» (F. Nietzsche: *El crepúsculo de los ídolos*).

¹² La muerte de Dios, anunciada por un hombre loco que llevaba de día una lámpara encendida en el ágora de la ciudad—interesante sacudida vital para los hombres adormecidos en su indolencia—, resulta patente en obras nacidas a la sombra de la influencia del filósofo sajón, como puede apreciarse, p. e., al leer las más de mil páginas de la novela de Robert Musil *El hombre sin atributos*, visión amarga del final de la Austria, otrora feliz, en la que no se cita ni una sola vez al Creador ni al tema religioso.

¹³ Sobre este asunto vid. LEMM, V.: *La filosofía animal de Nietzsche Cultura, política y animalidad del ser humano*, Santiago de Chile, 2010, que resume así el propósito de su libro: «Me propongo demostrar que la cuestión del animal no es un tema circunstancial ni un recurso metafórico, ya que se halla en el centro de la renovación de la práctica y del significado de la propia filosofía impulsada por Nietzsche. El presente libro reexamina críticamente las posturas de Nietzsche sobre la cultura y la civilización, la política y la moral, la historia y la verdad, a partir de las diversas perspectivas abiertas al considerar al ser humano como parte de un continuo de vida animal».

¹⁴ Como ejemplo del modo relacional, a veces casual, del trabajo de Pradillo, señalar que esta fotografía se hizo en el estudio madrileño YO, situado en la Puerta del Sol, 10, 11 y 12, razón por la que en la parte inferior del retrato ha situado esta palabra, en alusión a la tradicional firma de documentos por el monarca (Sobre dicho taller fotográfico vid. GÓMEZ IRUELA, A.: «Las galerías fotográficas de Madrid en los inicios de la fotografía», *Paperback*, 6, 2009, p. 6), El mismo Pradillo es uno de

los principales expertos en historia de la fotografía en España, con estudios fundamentales sobre la fotografía antigua y la tarjeta postal ilustrada en Guadalajara. Elementos de este arte son fundamentales en muchos de sus «assemblages».

¹⁵ En la escena vemos a una joven diablesa que irrumpe, con un acompañante, y reemplaza a la vieja de las versiones precedentes y del original de la Gemäldegalerie Berlín, en el cubículo del santo. El surrealismo ambiental y los monstruos de estirpe demoníaca evocan imágenes bosquianas, pero la elegancia del gesto y la indumentaria de la pareja, símbolo de vanidad y lujuria, encubren el dramatismo intrínseco del relato. Los personajes sugieren, de forma pintoresca, la presencia de los pecados capitales; la Gula, con expresión bonachona y un amplio collar de salchichas, penetra en la cavidad rocosa a caballo de un esqueleto, y la Pereza se reconoce en la joven con aspecto cansino que apoya el mentón en su mano; en el ángulo izquierdo, la Ira cabalga victoriosa sobre un león, y vencida a sus pies figura la Envidia, simbolizada por una manzana, y en el ángulo opuesto, la Avaricia; el embudo que sirve de caso al jinete volador simboliza la Lujuria, y los motivos sobre el altar, la vanidad de la vida; personificaciones que toma de las Artes Morales de Coornhert (Vid. DÍAZ PADRÓN, M.: *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, 1995, p. 1428).

¹⁶ Boccaccio: «El infierno de los amantes crueles». Se trata de la historia de un joven de Rávena, Nastagio degli Onesti, rechazado por su amada. Ve en el bosque a una mujer perseguida por un jinete, quien la ataca y mata; inmediatamente, ella se levanta y vuelve a repetirse el castigo sin fin, debido a que se trata de fantasmas, una maldición, debido a que la joven perseguida no atendió a los requerimientos de su pretendiente y éste se suicidó. Nastagio cree que tal aparición puede serle útil: hace que su desdenosa amada la vea, con lo que consigue finalmente vencer su resistencia y llegar a un matrimonio feliz.

¹⁷ Se ha dicho que Zaratustra fue empleado como figura literaria por el filósofo Nietzsche en textos como *Así habló Zaratustra* o *Ecce homo*, pero se trata de un simple alter ego del autor a la hora de exponer sus teorías, y no tiene ningún vínculo riguroso con la figura histórica. Aunque la intención de Nietzsche es la de usar a Zaratustra como mensajero que destruye a su propia cultura.

¹⁸ «Todas las habilidades poéticas reunidas por F.N. en el afán de componer hermosas estrofas le convierten en un jefe de pista circense empeñado en el *¡más difícil todavía!*... en concebir un pensamiento que momifique todo lo antecedente. Homenaje a José Capuz (1884-1964)»

¹⁹ «... Amanece por fin y, al igual que las cortinas de un tabernáculo cuando se descorren, unas nubes de oro, al formar grandes espirales, dejan ver el cielo.

Y en medio mismo, dentro del disco formado por el sol, aparece radiante la faz de Jesucristo.

*Antonio hace la señal de la cruz y comienza de nuevo a rezar» (FLAUBERT, G.: *Las tentaciones de San Antonio*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1986, p. 219).*