


Iconografía desplazada y relectura simbólica: Ecosistema visual y desactivación sacra de *Las tentaciones de San Antonio* en el homenaje digital de Albert Merino

Francisco José Gómez Díaz
Universidad Rey Juan Carlos 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.102178>

Recibido: 11 de abril de 2025 • Aceptado: 10 de abril de 2026 • Publicado: 15 de abril de 2026

Resumen: *El gran arsénico* constituye una alegoría audiovisual inspirada en la tradición pictórica sacra flamenca de los siglos XV y XVI, especialmente en *Las tentaciones de San Antonio* de Pieter Huys, con ecos de El Bosco y Beccafumi. A partir de este archivo iconográfico, Albert Merino construye un universo visual que desactiva la dimensión moralizante de las imágenes sacras y las reconfigura desde una perspectiva contemporánea, crítica y no normativa. El artículo analiza cómo la obra transforma estas fuentes en un sistema visual fragmentario en el que la ausencia del santo desplaza el eje interpretativo hacia figuras secundarias y elementos simbólicos autónomos.

Mediante un enfoque cualitativo que combina análisis visual, análisis fílmico y una entrevista con el artista se examinan las estrategias formales y simbólicas que articulan la pieza. Se sostiene que *El gran arsénico* no reinterpreta la iconografía sacra en términos narrativos sino que la activa como un archivo visual abierto, caracterizado por la ambigüedad, la fragmentación y la suspensión del sentido. Desde esta perspectiva, la obra permite pensar la persistencia de formas de visualidad devocional en la cultura contemporánea no como transmisión de valores religiosos sino como estructuras simbólicas reconfiguradas desde una lógica estética y crítica. Esta lógica visual desplaza el sentido hacia una experiencia interpretativa abierta en la que imágenes asociadas a la tentación, el deseo o el mal dejan de operar como categorías morales estables.

Palabras clave: análisis visual; tecnología digital; homenaje artístico; pintura flamenca; arte contemporáneo; iconografía; videoarte; estudios visuales.

EN Displaced Iconography and Symbolic Rereading: Visual Ecosystem and Sacred Deactivation of *The Temptations of Saint Anthony* in Albert Merino's Digital Homage

Abstract: *The Great Arsenic* is an audiovisual allegory inspired by the Flemish sacred painting tradition of the 15th to 16th centuries, particularly *The Temptations of Saint Anthony* by Pieter Huys, with echoes of Bosch and Beccafumi. Drawing on this iconographic archive, Albert Merino constructs a visual universe that deactivates the moralizing dimension of sacred images and reconfigures them from a contemporary, critical, and non-normative perspective. The article analyzes how the work transforms these sources into a fragmentary visual system, in which the absence of the saint shifts the interpretive focus toward secondary figures and autonomous symbolic elements. Through a qualitative approach that combines visual analysis, film analysis, and an interview with the artist, the formal and symbolic strategies that articulate the piece are examined. It is argued that *The Great Arsenic* does not reinterpret sacred iconography in narrative terms, but rather activates it as an open visual archive, characterized by ambiguity, fragmentation, and the suspension of meaning. From this perspective, the work allows us to consider the persistence of forms of devotional visuality in contemporary culture not as a transmission of religious values, but as symbolic structures reconfigured through an aesthetic and critical logic. This visual logic shifts the meaning toward an open interpretive experience, in which images associated with temptation, desire, or evil cease to function as fixed moral categories.

Keywords: visual analysis; digital technology; artistic homage; Flemish painting; contemporary art; iconography; video art; visual studies.

Sumario: 1. Introducción. Del pincel a la pantalla: las diversas interpretaciones de *Las tentaciones de San Antonio*. 2. Metodología. 3. El gran arsénico: iconografía posdevocional. 4. El imaginario de Huys y El

Bosco en El gran arsénico: Una exploración de Las tentaciones de San Antonio. 5. La reconfiguración de las referencias bíblicas en El gran arsénico. 6. Presencias míticas y sacralidad desplazada. 7. Símbolos personales y reapropiación iconográfica en El gran arsénico. 8. Narrativa simbólica y desplazamiento de la figura central. 9. La construcción de significado en El gran arsénico: fragmentación narrativa e imagen cultural. 10. Resignificación del archivo sacro y disidencia visual en la práctica videográfica de Merino. 11. Conclusiones. 12. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Gómez Díaz, F. J. "Iconografía desplazada y relectura simbólica: Ecosistema visual y desactivación sacra de Las tentaciones de San Antonio en el homenaje digital de Albert Merino". En *Ecosistemas sagrados Imágenes de devoción, representaciones y medio ambiente (siglos IV-XX)*, Editado por Ivan Foletti, Adrien Palladino y Zuzana Frantová. Monográfico temático, *Eikón Imago* 15 (2026), e108526. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.102178>

1. Introducción. Del pincel a la pantalla: las diversas interpretaciones de *Las tentaciones de San Antonio*

El relato de *Las tentaciones de San Antonio* ha sido objeto de numerosas reinterpretaciones en distintas formas de expresión artística y el interés por esta figura se ha extendido hasta la contemporaneidad a través de diversas aproximaciones y formatos. San Antonio, tradicionalmente considerado fundador del monacato, abandonó la vida social para retirarse al desierto y dedicarse al ascetismo. La tradición hagiográfica relata cómo durante este retiro fue sometido a diversas tentaciones demoníacas destinadas a apartarlo de su vida espiritual mediante los placeres mundanos¹. Este episodio ha generado una extensa tradición iconográfica en la historia del arte y numerosos artistas han representado las tentaciones del santo en pintura, entre ellos, Miguel Ángel, Piero della Francesca, Hieronymus Bosch o Pieter Huys, cuyas obras constituyen algunos de los referentes más influyentes del imaginario visual de este estudio.

En el ámbito de la imagen en movimiento, la figura de San Antonio también ha sido reinterpretada desde perspectivas contemporáneas destacando algunos ejemplos tempranos como *La tentación de San Antonio* de Georges Méliès o *La tentación del doctor Antonio* de Federico Fellini. Más recientemente, algunas propuestas cinematográficas han revisitado el mito desde sensibilidades actuales como *O Ornitólogo* de João Pedro Rodrigues.^{2 3}

En el contexto del videoarte contemporáneo, diversos artistas han recurrido a la reinterpretación de imaginarios religiosos e iconografías históricas para explorar nuevas formas de visualidad. Siguiendo a Hans Belting⁴, las imágenes pueden entenderse no solo como representaciones sino también en relación con sus funciones culturales y sus contextos de uso, más allá de su consideración como meras

obras de arte. En esta línea, las instalaciones de Bill Viola⁵, que dialogan con la tradición pictórica occidental, o *La anunciación* de Eija-Liisa Ahtila⁶, centrada en la fragmentación narrativa y la construcción de identidades contemporáneas, evidencian cómo el archivo visual de la tradición occidental continúa siendo reconfigurado en el arte contemporáneo⁷.

Sin embargo, más allá de estas prácticas de relectura, este estudio se centra en una obra de videoarte que no solo retoma estos imaginarios, sino que los desplaza hacia una configuración visual abierta. La dimensión devocional original queda así suspendida, ya que la imagen deja de cumplir una función narrativa y moralizante y pasa a reorganizarse como un conjunto de signos que no están subordinados a un marco doctrinal estable. En este sentido, la obra de Albert Merino se sitúa en una línea de producción visual que no reproduce ni actualiza de forma directa los significados tradicionales de las imágenes sacras, sino que los somete a una reorganización fragmentaria, ambigua y no normativa, abierta a nuevas formas de lectura.

En este artículo, la noción de desactivación sacra se utiliza para nombrar precisamente ese desplazamiento: el proceso por el cual ciertas imágenes heredadas de la tradición cristiana conservan su reconocibilidad iconográfica pero dejan de operar dentro del régimen devocional, doctrinal y moralizante que organizaba su lectura original. Más que una profanación en sentido estricto, se trata de una operación que puede ponerse en diálogo, de manera acotada, con la noción agambeniana de profanación⁸, en la medida en que separa esos motivos de su uso sacralizado y los abre a otras posibilidades de lectura y de uso. Por su parte, el concepto de ecosistema visual se emplea aquí para describir las condiciones mediales, temporales y perceptivas en las que esas imágenes sobreviven, circulan y transforman su régimen de presencia. En este sentido, el término se

¹ José María Blázquez Martínez, "Las tentaciones de San Antonio en el arte contemporáneo," *Norba-Arte* 24 (2004): 165-187.

² Pablo Hernández Miñano y Violeta Martín Núñez, "La naturalidad del deseo: João Pedro Rodrigues," *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos* 28 (julio-diciembre 2019): 108.

³ Lucas Martinelli, "Las aves fueron sustituidas por el cine: Entrevista con João Pedro Rodrigues," *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 18 (2018): 421.

⁴ Hans Belting, *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2009), 18

⁵ C. Hong Xin, "Interview Bill Viola: Transcendence and Transformation: Q+A with Bill Viola," *Art in America*, February 15, 2013, <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/bill-viola-moca-north-miami/>

⁶ Mieke Bal, *Thinking in Film: The Politics of Video Art Installation according to Eija-Liisa Ahtila* (London: Bloomsbury Publishing, 2013), 278.

⁷ Michael Newman, "The Annunciation," en *Sounds and Visions: Artists, Films and Videos from Europe: The Last Decade* (Milan: Silvana Editoriale Spa, 2009), 112

⁸ Giorgio Agamben, *Profanations*, trans. Jeff Fort (New York: Zone Books, 2007), 73, 86-87. Agamben define profanar como devolver al uso común lo que había sido separado por la religión y subraya que profanar no es solo abolir separaciones, sino darles un nuevo uso.

aproxima a una acepción ecológica de los medios, al poner el acento en los modos de conexión, circulación y relacionalidad entre imágenes, dispositivos y formas de recepción⁹. Desde esta perspectiva, la operación que articula *El gran arsénico* puede ponerse en relación con la noción warburgiana de *Nachleben*¹⁰, entendida como la supervivencia de formas visuales del pasado que reaparecen en otros contextos y bajo nuevas condiciones de visibilidad. La obra de Merino, así, no se limita a citar la pintura flamenca del siglo XVI, sino que reactiva parte de su archivo iconográfico en un dispositivo audiovisual contemporáneo que transforma tanto su función como su régimen de sentido.

En este marco se sitúa *El gran arsénico* (2015), una obra audiovisual del videoartista Albert Merino que toma como referencia principal la tradición pictórica de *Las tentaciones de San Antonio*, especialmente la versión de Pieter Huys, pero a la que se añaden ecos del imaginario visual asociado a El Bosco y a otros autores de la tradición flamenca. Sin embargo, lejos de reproducir o ilustrar dichas fuentes iconográficas, la pieza desarrolla un lenguaje audiovisual fragmentario que reorganiza los elementos simbólicos del archivo sacro en un universo visual autónomo y ambivalente. La obra prescinde incluso de la figura central del santo, convirtiendo esa ausencia en el gesto estructural que organiza todo el sistema visual de la pieza.

Más allá del análisis de un caso concreto de videoarte, este artículo propone una lectura del archivo iconográfico sacro en clave de desplazamiento simbólico desde el marco de la cultura visual contemporánea. Frente a aproximaciones centradas en la continuidad iconográfica o en la reinterpretación temática de los motivos religiosos, este trabajo plantea cómo *El gran arsénico* activa un proceso de desplazamiento simbólico de la imagen devocional en el que las estructuras narrativas tradicionales del relato hagiográfico son sustituidas por una lógica visual fragmentaria basada en la contemplación y la ambigüedad interpretativa.

A partir de esta problemática, el presente artículo tiene como objetivo analizar cómo *El gran arsénico* reinterpreta el archivo iconográfico de la pintura sacra flamenca mediante estrategias propias del videoarte contemporáneo. La hipótesis de partida sostiene que la obra de Merino produce un proceso de desplazamiento simbólico de la iconografía sacra, mediante el cual las imágenes devocionales son reorganizadas en una estructura visual fragmentaria que desplaza la narrativa religiosa tradicional y las rearticula como una red de resonancias simbólicas abiertas.

2. Metodología

La investigación adopta un enfoque cualitativo basado en el análisis visual y fílmico de la pieza audiovisual

El gran arsénico (2015) de Albert Merino. El estudio combina tres niveles analíticos complementarios. En primer lugar, se realiza un análisis iconográfico orientado a identificar las referencias pictóricas y simbólicas presentes en la obra, especialmente aquellas vinculadas a la tradición de *Las tentaciones de San Antonio* en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI. Este análisis permite establecer relaciones entre las fuentes visuales históricas y su reinterpretación en el lenguaje audiovisual contemporáneo. En segundo lugar, se desarrolla un análisis fílmico, basado en los planteamientos de David Bordwell, que examina aspectos formales de la obra como la composición de los planos, la organización narrativa, la temporalidad y el uso del sonido. Por último, el estudio se sitúa dentro del marco de los estudios visuales, incorporando las aportaciones teóricas de autores como Hans Belting, Nicholas Mirzoeff y Gonzalo Abril. Este enfoque permite interpretar la obra como un dispositivo cultural que reconfigura imaginarios visuales heredados. Finalmente, el análisis se complementa con una entrevista personal semiestructurada realizada a Albert Merino en 2024, posteriormente ampliada mediante intercambio escrito para precisar determinados aspectos del proceso creativo y de la construcción formal de *El gran arsénico*. Sus respuestas se utilizan como material de contextualización autoral y no como validación cerrada del significado de la obra. En este sentido, en línea con Barthes, se asume que la intención del autor no clausura de manera definitiva el campo de sentido de la pieza, sino que constituye una capa complementaria que dialoga con el análisis visual y fílmico sin agotar su pluralidad interpretativa.¹¹

El artículo se estructura en cuatro apartados principales: examinar las principales referencias iconográficas vinculadas a *Las tentaciones de San Antonio* dentro de la tradición pictórica europea; analizar las relaciones entre estas fuentes visuales y su reinterpretación en *El gran arsénico*; estudiar las estrategias visuales y narrativas de la obra, atendiendo especialmente a su fragmentación simbólica y a su temporalidad contemplativa; y reflexionar, finalmente, sobre la manera en que la pieza reconfigura y desplaza el archivo sacro dentro de la cultura visual contemporánea. Estos niveles no se aplican de forma aislada sino de manera articulada, de modo que el análisis iconográfico identifica las referencias visuales, el análisis fílmico examina su organización formal en el dispositivo audiovisual y el marco de los estudios visuales permite interpretar su resignificación en el contexto contemporáneo.

3. *El gran arsénico*: iconografía posdevocional

Albert Merino es un artista español que, a través del vídeo, ha construido un vasto imaginario y un lenguaje híbrido con los que interviene y transmuta la realidad. Su obra explora la arquitectura de las imágenes y su capacidad de transformación mediante tecnologías audiovisuales. A través de imágenes construidas en postproducción, indaga en los límites de la simulación y la veracidad, así como en relatos

⁹ Matthew Fuller, "Metodologías artísticas en la ecología de los medios", *Artnodes* 9 (2009): 51-52.

¹⁰ Aby Warburg, "The Gods of Antiquity and the Early Renaissance in Southern and Northern Europe" (1908), en *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, introduction by Kurt W. Forster, translated by David Britt (Los Angeles: Getty Research Institute, 1999), 558

¹¹ Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (London: Fontana, 1977), 147.



Fig. 1. *Las tentaciones de San Antonio*, Pieter Huys, 1547.

que abarcan desde el lenguaje no narrativo hasta la comedia o el falso documental. La obra de Merino se centra en la exploración de la subjetividad contemporánea en contextos de precariedad sistémica, la construcción visual del colapso y la reapropiación ideológica de iconos culturales y religiosos. Su obra ha sido presentada y premiada en importantes festivales internacionales de videoarte (véase anexo 1).

A través de *El gran arsénico*, Merino reelabora algunos de los elementos presentes en *Las tentaciones de San Antonio* de Huys y, al mismo tiempo, rinde un homenaje personal a la pintura sacra flamenca de los siglos XV y XVI. *El gran arsénico* venera, interpreta y transforma en imagen en movimiento la obra de Huys y se nutre de una miscelánea de referentes que el artista articula en un imaginario único. Se trata de una pieza monocal de videoarte, de carácter disruptivo, experimental y crítico-poético, en la que confluyen referencias pictóricas, religiosas y mitológicas que se analizarán en detalle a lo largo del artículo.

4. El imaginario de Huys y El Bosco en *El gran arsénico*: Una exploración de *Las tentaciones de San Antonio*

En la entrevista realizada en el marco de esta investigación, el artista Albert Merino señala como una de las principales referencias pictóricas de su obra *El gran arsénico* el cuadro *Las tentaciones de San Antonio* del pintor flamenco Pieter Huys. Aunque en la pieza pueden identificarse múltiples ecos de la tradición pictórica, con referencias a El Bosco o Brueghel, el objetivo de este apartado no es llevar a cabo un análisis exhaustivo de estas fuentes, sino atender a aquellas que resultan más relevantes para comprender la construcción visual de la obra de Merino. En este sentido, la referencia a Huys no solo remite a una afinidad formal con la tradición bosquiana, sino también a una genealogía histórica concreta: Friedländer lo sitúa en la Amberes del siglo XVI, en el contexto de la pervivencia e imitación de las fórmulas de El Bosco¹².

La composición de *Las tentaciones de San Antonio* de Pieter Huys presenta un formato apaisado, al igual que el soporte audiovisual utilizado por Merino, y se caracteriza por una disposición densamente poblada, heredera del imaginario bosquiano. En la escena, San Antonio Abad aparece representado en actitud contemplativa, sentado bajo un árbol y sosteniendo un libro de oraciones (véase Fig. 1), mientras a su alrededor se despliega un complejo universo de tentaciones¹³. Más que en la descripción pormenorizada de cada motivo, interesa subrayar aquí dos aspectos decisivos para la lectura de *El gran arsénico*: la proliferación de escenas y la organización de la imagen como un campo visual simultáneo, no subordinado a una secuencia lineal. Este procedimiento resulta fundamental en la obra de Merino, que retoma esa lógica compositiva y la desplaza desde el marco moral cristiano de la pintura flamenca hacia una configuración visual más descentrada e inestable.

La pintura de Huys articula además el paisaje mediante una polarización entre un ámbito relativamente sereno y otro convulso, marcado por el incendio, la ruina y la alteración¹⁴. Esta oposición refuerza la tensión entre orden y perturbación, y permite comprender mejor uno de los desplazamientos operados por Merino: allí donde en Huys la composición conserva todavía una cierta legibilidad moral, en *El gran arsénico*, esa estructura pierde su función orientadora. La imagen ya no conduce la interpretación a partir de una oposición clara entre recogimiento y tentación, sino que sitúa al espectador ante una red de signos menos fijada y abierta a relaciones cambiantes.

La obra de Pieter Huys presenta evidentes afinidades con la tradición bosquiana, tanto en la configuración del espacio como en el repertorio iconográfico. La historiografía clásica ha subrayado en El

Washington: Frederick A. Praeger, 1969), 60.

¹² Elisa Bermejo Martínez, "Importantes pinturas de los Países Bajos en colecciones privadas españolas," *Archivo Español de Arte* 74, no. 295 (2001): 236.

¹⁴ Bermejo Martínez, "Importantes pinturas de los Países Bajos," 236.

¹² Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 5, *Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch* (New York and



Fig. 2. *Las tentaciones de San Antonio*, Hieronymus Bosch, ca. 1501.



Fig. 3. Detalle de *Las tentaciones de San Antonio*, Hieronymus Bosch, ca. 1501.

Bosco la construcción de un universo visionario e inquietante, en el que incluso los ámbitos de apariencia salvífica participan de una cualidad perturbadora afín a la del infierno¹⁵.

En este marco, las correspondencias entre Huys y El Bosco no solo permiten inscribir la obra en una genealogía visual reconocible, sino también precisar el tipo de archivo que Merino recupera y transforma posteriormente en su pieza. No se trata únicamente de la presencia de formas compuestas, arquitecturas inestables o episodios de violencia simbólica, sino de una manera de construir la imagen desde la proliferación, la discontinuidad y el exceso.

No obstante, algunos autores han señalado diferencias significativas entre ambas producciones. Castelli sostiene que, si bien la obra de Huys retoma elementos formales y compositivos de El Bosco, lo hace desde una aproximación menos compleja en términos simbólicos. En este sentido, el autor advierte sobre la frecuente confusión entre alegoría y simbolismo en la interpretación de estas imágenes, señalando que en Huys las preocupaciones religiosas

aparecen formuladas de manera más directa y menos ambigua que en el universo visual bosquiano¹⁶.

Estas consideraciones permiten situar la obra de Huys dentro de una tradición iconográfica heredada y, al mismo tiempo, subrayar que su relativa legibilidad alegórica es precisamente uno de los aspectos que Merino desarticula al trasladar ese repertorio a una lógica visual más abierta, desplazada y resistente a una lectura unívoca. En este sentido, algunas de las relaciones que pueden establecerse entre Huys, El Bosco y Merino no dependen de la repetición literal de determinados motivos, sino de una transformación más profunda de su régimen de inteligibilidad. Allí donde las pinturas flamencas articulaban estos elementos dentro de un horizonte moral reconocible, *El gran arsénico* los reinscribe en un campo de sentido distinto, desde el que se repiensen el deseo, la culpa y la persistencia contemporánea de ciertos imaginarios normativos (véanse Figs. 1 y 2).

Las representaciones de *Las tentaciones de San Antonio* en la obra de Hieronymus Bosch articulan una reflexión visual sobre la tentación y la presencia del mal en la condición humana. Sus composiciones, pobladas

¹⁵ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, vol. 1 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953), 474.

¹⁶ Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte* (Madrid: Siruela, 2007), 143.

por seres híbridos y escenarios fantásticos, configuran un universo simbólico complejo en el que la dispersión de los episodios y la convivencia de registros generan una experiencia visual inestable. Más allá de la ilustración del relato hagiográfico, estas imágenes construyen un dispositivo que problematiza la relación entre lo real y lo ilusorio, situando al espectador ante un campo de significados donde lo moral, lo simbólico y lo fantástico se entrelazan¹⁷. En *El gran arsénico*, Merino recupera esa densidad visual pero desactiva su función doctrinal. Lo bosquiano deja así de operar como código religioso y pasa a funcionar como un lenguaje visual idóneo para pensar los residuos contemporáneos de la culpa, la represión y el castigo.

Según la interpretación del propio Albert Merino, la obra de El Bosco activa un imaginario que permite poner en relación el origen del relato cristiano con conflictos que siguen operando en la contemporaneidad. En *El gran arsénico*, esta relectura no se limita a recuperar referentes como Huys o El Bosco, sino que los desplaza de su marco religioso original y los reorganiza en una nueva constelación visual desde la que repensar el deseo, la culpa y la persistencia de ciertos imaginarios morales en el presente (véanse Figs. 3 y 4). La operación no consiste, por tanto, en restaurar una iconografía heredada, sino en activar críticamente un archivo visual para hacerlo funcionar en otro horizonte de lectura.



Fig. 4. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015.

Merino, en *El gran arsénico*, recrea obras de otros artistas, como Doménico Beccafumi, al tiempo que activa un proceso de descontextualización visual, como ocurre en su reinterpretación de *San Antonio y el milagro de la mula*. Esta operación no se limita a la cita del referente, sino que se produce mediante la alteración de sus claves de lectura: la escena pierde su marco narrativo y devocional original, se reorganiza desde una lógica autónoma y se desplaza hacia un nuevo contexto simbólico. Aunque se mantienen ciertas afinidades en la configuración espacial y en algunos rasgos estilísticos, Merino introduce variaciones que modifican de forma decisiva el sentido de la imagen. Entre ellas destaca la supresión de la figura de San Antonio, una operación especialmente relevante porque elimina el centro moral y narrativo que en las obras de referencia organizaba la interpretación del conjunto. Al desaparecer esa figura estabilizadora, la imagen deja de articularse en torno a un conflicto espiritual reconocible y pasa a configurarse como un espacio ocupado por lo reprimido, lo marginal y lo ambiguo.



Fig. 5. *San Antonio y el milagro de la mula*, Doménico Beccafumi, 1537



Fig. 6. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015.

La obra se organiza así como una estructura visual abierta que prioriza la construcción de un lenguaje propio frente a una narrativa cerrada, en la que las imágenes operan como vehículos de un sentido estable y previamente codificado. Esta operación se vincula con los imaginarios de la pintura flamenca de los siglos XV y XVI, especialmente en la representación de lo prohibido y lo ominoso, pero prescinde de su marco religioso para proponer una reflexión contemporánea sobre las relaciones sociales y las dinámicas de poder. De este modo, *El gran arsénico* no se limita a citar el pasado, sino que lo somete a un desplazamiento crítico: conserva la intensidad visual y la lógica proliferante de sus referentes, pero desarticula la economía moral que los sostenía para reinscribir esos motivos en un campo de tensiones vinculado al deseo, la culpa, la norma y la exclusión.

5. La reconfiguración de las referencias bíblicas en *El gran arsénico*

La pieza de Merino incorpora una serie de símbolos que operan desde una lógica sensorial y no religiosa. Entre ellos destacan la lluvia de ventiladores y la aparición de una plaga de langostas, imágenes que remiten al imaginario del Apocalipsis¹⁸ y que tradicionalmente se asocian al castigo divino. En la obra, la lluvia de ventiladores genera desde el inicio una atmósfera de tensión que anticipa la irrupción de las langostas. Aunque esta imagen evoca el relato bíblico, Merino la desvincula de su dimensión moralizante; la plaga ya no funciona como castigo ni como advertencia, sino como un elemento visual autónomo que activa asociaciones abiertas. Esta propuesta

¹⁷ Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, 114.

¹⁸ Biblia de Jerusalén (Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009), Ap 9:3, 7, 20–21.

refuerza una lógica fragmentaria en la que los símbolos no se articulan en una narrativa lineal, sino que configuran un universo visual polifónico. En este contexto, *El gran arsénico* se presenta como un espacio de apertura semántica donde el espectador proyecta significados sin someterse a una lectura única. La obra, así, no ilustra el relato bíblico, sino que lo desplaza hacia un campo de resonancias simbólicas móviles, al margen de toda estructura dogmática.



Fig. 7. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015.

6. Presencias míticas y sacralidad desplazada

Entre las figuras más perturbadoras y visualmente cargadas de *El gran arsénico* destaca la presencia de una vaca con múltiples ubres, de las cuales mana una leche blanca que los humanos, desnudos, beben directamente del suelo en un gesto que oscila entre la necesidad, la entrega y el exceso (véanse Figs. 8 y 9). Esta escena puede entenderse como una relectura visual de divinidades como Hathor, vinculadas en la mitología egipcia a la maternidad, la fertilidad y el alimento sagrado.¹⁹

Sin embargo, en la obra de Merino, la imagen no activa un código devocional, sino que se torna ambigua, incluso grotesca; lo que en su origen simbolizaba abundancia divina se transforma en un flujo que sugiere una voracidad sin redención, una relación con lo sagrado atravesada por el deseo y el consumo. Esta acción produce una inversión de sentido; ya no hay protección ni trascendencia, sino cuerpos que consumen hasta agotar la fuente. En este giro simbólico, Merino activa una lógica posdevocional en la que las referencias míticas sobreviven como presencias espectrales disponibles para ser interpretadas desde la pulsión, no desde la fe.



Fig. 8. Representación de Hathor, arte egipcio antiguo.



Fig. 9. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015.

7. Símbolos personales y reapropiación iconográfica en *El gran arsénico*

Dentro del imaginario visual que Albert Merino construye en *El gran arsénico*, emergen elementos que no remiten directamente a tradiciones culturales o religiosas específicas sino que configuran un repertorio personal de resonancias ambiguas y perturbadoras. Uno de los más significativos es la aparición de bolsas rojas transportadas por figuras siamesas que avanzan con dificultad, limitadas en su movilidad y unidas por esa carga común (véase Fig. 10). Estas bolsas pueden interpretarse como emblemas de fragilidad, enfermedad o culpa compartida. Más que funcionar como alegorías cerradas, operan como artefactos visuales que activan una tensión corporal; la dificultad de avanzar, de diferenciarse, de liberarse.

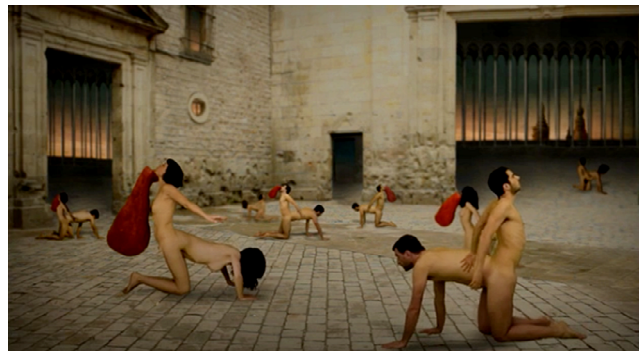


Fig. 10. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015

Otro conjunto de imágenes se articula en torno a la figura de la cruz, empleada por Merino como forma vaciada de contenido dogmático. La obra presenta, por un lado, una cruz ensamblada a partir de un colador metálico que remite visualmente a la estrella del caos y, por otro, una cruz griega construida mediante la disposición simétrica de cuerpos humanos (véanse Figs. 11–14). Estas configuraciones no operan como signos devocionales sino como vestigios de un archivo sacro deformado donde la simbología religiosa es reconfigurada en clave irónica, disonante o incluso absurda.

Como señala el propio artista en la entrevista realizada para esta investigación, los elementos presentes en la obra no están concebidos como alegorías unívocas ni como portadores de un mensaje moral cerrado. Su intención no es fijar significados, sino generar un campo de resonancia visual abierto. En este sentido, la obra rehúye toda formulación doctrinal para proponer una lógica afectiva y polisémica

¹⁹ Richard H. Wilkinson, *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt* (London: Thames & Hudson, 2003), 143–145.

donde el sentido emerge en la relación entre imagen y espectador.

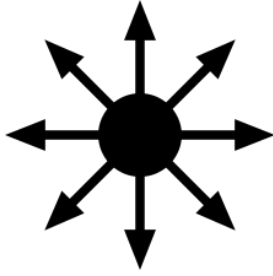


Fig. 11. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015.

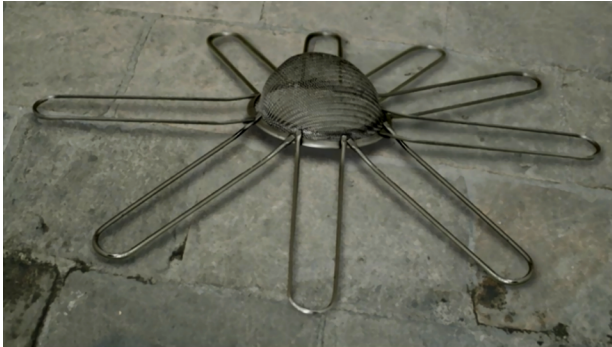


Fig. 12. Estrella de Caos

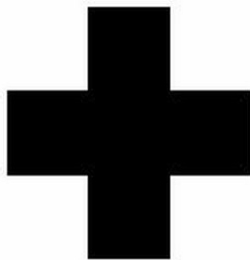


Fig. 13. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015



Fig. 14. Cruz Griega

8. Narrativa simbólica y desplazamiento de la figura central

El análisis de *El gran arsénico* revela una estructura narrativa articulada a partir de una constelación de elementos simbólicos que invitan a una lectura múltiple. Aunque en apariencia la figura de San Antonio Abad podría operar como eje central, en tanto que encarna la piedad y el ascetismo, su ausencia explícita desplaza el foco hacia un conjunto de personajes secundarios que adquieren un protagonismo alegórico.

Entre ellos, destacan figuras como la mujer caballo o la mujer de negro, cuya interacción, marcada por gestos como la pintura del rostro, oscila entre la estigmatización y lo ritual. En contraste con la tradición pictórica de Pieter Huys, donde esta última encarna la tentación demoníaca, Merino la redefine como una presencia ambigua que observa y participa en la acción. Otros personajes, como el abad chihuahua o el centauro, introducen dinámicas de control y autoridad, mientras que la figura diabla adopta un carácter inesperadamente protector. En conjunto, estos desplazamientos contribuyen a desestabilizar las categorías tradicionales de bien y mal.

Este sistema simbólico se amplía con la incorporación de figuras y escenas que refuerzan la ambigüedad interpretativa: cuerpos que consumen la leche de una vaca de múltiples ubres, personajes que cargan árboles o transportan cuerpos en tránsito y grupos colectivos sin identidad individual, como los siameses o las masas anónimas. Estas configuraciones apuntan hacia una representación de lo humano atravesada por la repetición, la dependencia y la pérdida de autonomía.

Frente a estas figuras colectivas emergen personajes individuales que, pese a sus actos cuestionables, no reciben sanción alguna. Esta asimetría introduce una lectura crítica en torno a la doble moral, donde las nociones de virtud, castigo y responsabilidad se presentan como inestables. Así, la obra construye una narrativa simbólica en la que las jerarquías morales tradicionales se diluyen, dando lugar a un sistema visual basado en la ambigüedad y la tensión.



Fig. 15. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015

Desde la perspectiva de Georges Didi-Huberman, las imágenes del pasado no desaparecen, sino que reaparecen bajo nuevas condiciones de visibilidad, como espectros cargados de deseo, duelo y conflicto²⁰. En *El gran arsénico*, esta lógica espectral se manifiesta en la ausencia del santo y en la activación simbólica de lo marginal: personajes secundarios, cuerpos anónimos y rituales invertidos. La obra se configura así como un archivo visual disidente, un espacio en el que lo devocional se ha despojado de su dimensión moral y la narración se articula a partir de gestos, tensiones y presencias ambiguas.

²⁰ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Barcelona: Antonio Machado Libros, 2008), 20.

9. La construcción de significado en *El gran arsénico*: fragmentación narrativa e imagen cultural

La estructura visual y narrativa de *El gran arsénico* se articula a partir de una lógica fragmentaria que subvierte los principios tradicionales de causalidad y progresión temporal. La configuración del espacio se basa en la superposición de escenarios reales con entornos generados digitalmente, en los que coexisten elementos de épocas y geografías disímiles. Esta topografía anacrónica responde a lo que Bordwell ha identificado como una tendencia en el cine contemporáneo a desplazar la lógica de la causalidad en favor de una intensificación del estilo, donde la organización visual prevalece sobre la continuidad narrativa²¹. En lugar de construir un universo ficcional coherente, Merino configura un espacio simbólico en el que lo visual opera como agente disruptivo y emocional. Cada secuencia se desarrolla en un entorno autónomo, sin una progresión causal evidente, pero manteniendo una coherencia estética basada en el tratamiento del color, la composición y el ritmo interno de la imagen. Esta disyunción espacial genera un efecto de extrañamiento que refuerza la naturaleza fragmentaria del relato.

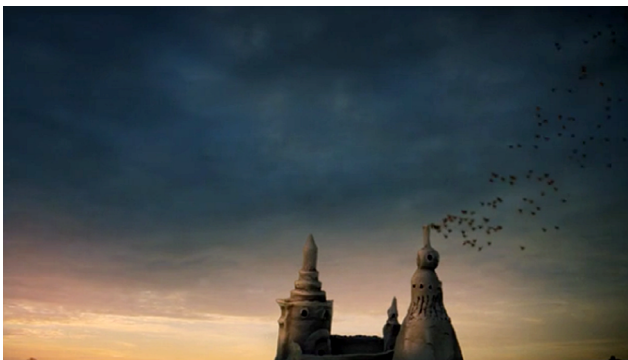


Fig. 16. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015

La temporalidad también escapa a una progresión cronológica clásica. La obra construye una duración mutable, marcada por un tiempo suspendido y cíclico. Aunque el amanecer inicial y el atardecer final sugieren un arco simbólico, no se producen variaciones internas que permitan establecer una progresión lineal. El tiempo queda así subordinado al despliegue visual y sonoro, configurando una temporalidad ambigua que responde a una lógica expresiva más que narrativa. En este sentido, Hans Belting señala que la imagen cultural no articula su fuerza a través del desarrollo de una secuencia, sino mediante su permanencia y su capacidad de activar una presencia simbólica.²² Desde esta perspectiva, la temporalidad de la obra puede entenderse como una temporalidad del icono; no avanza sino que insiste, no narra sino que se manifiesta en una lógica de contemplación.

En este marco, la distinción que Bordwell establece entre acciones nucleares y acciones satélite permite comprender la organización interna de la

pieza. Las acciones no buscan resolver una trama ni avanzar un relato sino generar densidad simbólica y favorecer una interpretación abierta. Esta estrategia se traduce en secuencias autónomas, sin conexión causal explícita, que remiten a lo simbólico, lo onírico o lo alegórico²³. Las acciones satélite funcionan como variaciones de estas unidades, configurando un sistema de relaciones que desplaza el sentido hacia la experiencia del espectador.²⁴

En el plano sonoro, la obra articula un doble registro. Por un lado, incorpora sonidos diegéticos vinculados a elementos naturales y, por otro, introduce una banda sonora no diegética de carácter abstracto y repetitivo que intensifica la dimensión afectiva de las imágenes. Esta relación genera un ritmo hipnótico que sitúa al espectador en un estado de atención expandida más próximo a la contemplación que a la narración clásica. La autonomía del sonido contribuye así a la construcción de una atmósfera que no acompaña la acción sino que la reconfigura desde lo sensorial.²⁵

La estructura general no responde a un esquema jerárquico o progresivo sino a una lógica de acumulación. Las escenas conforman un mosaico abierto en el que figuras humanas, híbridas y animales coexisten sin una dirección dramática definida. Este tipo de organización se aproxima a la disposición de las imágenes devocionales descrita por Belting, donde la narrativa se disuelve en favor de una presencia insistente que activa una relación simbólica con el espectador²⁶. En este sentido, estas imágenes, más que contar una historia, sostienen una relación simbólica con quien las contempla configurando un espacio de sentido no lineal sino afectivo y ritualizado. El montaje, de carácter yuxtapuesto, refuerza esta lógica al articular imágenes mediante asociaciones visuales y simbólicas más que a través de vínculos causales. La ausencia de movimiento de cámara y el predominio de planos generales fijos acentúan su dimensión pictórica remitiendo a la tradición flamenca desde una reformulación audiovisual.

El encuadre se configura así como un espacio de contemplación más que de acción, consolidando el carácter iconográfico de la obra. Aunque *El gran arsénico* no opera dentro de la iconografía sacra tradicional, su disposición fragmentaria, su ritmo contemplativo y su vocación sensorial lo aproximan a un ecosistema visual de carácter ritual. Las acciones y los símbolos funcionan como fragmentos de una constelación semiótica abierta, en la que figuras humanas, híbridas y animales interactúan sin una direccionalidad argumental sino a través de tensiones visuales y afectivas. A partir de estas estrategias formales, Merino construye una experiencia que interpela al espectador desde la discontinuidad, la ambigüedad y la sugestión.

Lejos de reproducir el imaginario flamenco con una intención reverencial, la obra activa una relectura crítica del archivo sacro. Al desmontar los códigos narrativos tradicionales y resignificar la iconografía religiosa desde una estética del extrañamiento,

²¹ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Paidós, 1996), 156–157.

²² Hans Belting, *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2009), 29.

²³ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Paidós, 1996), 103.

²⁴ Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, 103.

²⁵ Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, 174.

²⁶ Belting, *Imagen y culto*, 24.

configura un modelo visual propio en el que la fragmentación y la contemplación desplazan la lógica doctrinal de la imagen hacia una presencia simbólica más abierta.²⁷

En este marco, la obra se inscribe en lo que Bordwell²⁸ define como narrativa abstracta, en la que el énfasis recae en las cualidades formales de la imagen y el sonido más que en la progresión de una historia. En consecuencia, los personajes, desprovistos de una función narrativa estable, operan como presencias simbólicas en un espacio de significación abierto, donde el sentido no se fija sino que se desplaza hacia la experiencia del espectador.

10. Resignificación del archivo sacro y disidencia visual en la práctica videográfica de Merino

Albert Merino manifiesta una profunda fascinación por los imaginarios de la pintura flamenca de los siglos XV y XVI, especialmente por aquellos que recogen “toda la tradición medieval de la representación de lo prohibido y lo vetado”²⁹. A partir de este archivo iconográfico sacro, el artista construye una pieza audiovisual que no reproduce de forma reverencial sus referentes sino que los desplaza de su marco original y los resignifica desde una lógica simbólica profana, contemporánea y crítica.

La singularidad de *El gran arsénico* se comprende mejor cuando se pone en relación con otras prácticas contemporáneas que también trabajan con imaginarios heredados. A diferencia de Bill Viola, cuya aproximación a la tradición cristiana suele reinscribir la imagen en una experiencia contemplativa de signo trascendente³⁰, Merino desplaza los motivos sacros hacia un terreno de mayor ambigüedad simbólica, donde su función devocional y moralizante queda suspendida sin ser sustituida por un nuevo marco de sentido estable. Del mismo modo, aunque comparte con Eija-Liisa Ahtila una organización no lineal y discontinua de la imagen³¹, en Merino esta no se orienta prioritariamente hacia la subjetividad o la identidad, sino hacia la desarticulación de un archivo iconográfico heredado, cuyos elementos son reorganizados en una sintaxis visual abierta atravesada por nociones de culpa, castigo y deseo.

Desde una lectura interpretativa, el título *El gran arsénico* invita a un diálogo con el universo de Georges Bataille. El arsénico es, a la vez, veneno y conservante: destruye la materia orgánica pero preserva la apariencia, mantiene la forma mientras vacía el interior. Esa ambivalencia describe con cierta precisión lo que la pieza hace con las imágenes sacras que hereda: no las destruye ni las invierte, sino que las conserva como cáscaras simbólicas despojadas de su función moral y doctrinal. Esta lógica encuentra un correlato conceptual en la noción batailleana

de *l'informe*³². Para Bataille, lo informe no era simplemente la ausencia de forma, sino una operación activa que sirve para degradar las cosas, que resiste toda codificación estable y sitúa el sentido en un lugar constitutivamente inestable. En *El gran arsénico*, las imágenes del archivo sacro flamenco no se profanan en sentido estricto: parecen someterse a esa lógica de lo informe, que las convierte en signos vaciados de un sentido fijo, aplastados, como la araña o el escupitajo batailleano, contra el suelo de su propia ambigüedad, sin que ningún marco moral logre reponerles un significado estable.

La propia producción de la obra forma parte de su sentido ya que Merino asume la totalidad del proceso creativo, lo que incluye guion, cámara, dirección, montaje y posproducción, como parte de una práctica de autoproducción crítica. Esta autonomía, más allá de su dimensión práctica, adquiere también una dimensión simbólica, en la medida en que cuestiona otras formas de producción audiovisual y legitimación cultural. Como señala Martín Rodríguez, este tipo de procedimiento puede entenderse como una táctica de creación crítica en la que el artista no solo produce imágenes sino que reinterpreta activamente los discursos visuales que circulan en la cultura mediática³³. En este sentido, *El gran arsénico* no se limita a reconfigurar el imaginario flamenco sino que lo somete a una operación de reescritura desde la disidencia simbólica y formal, desplegando un gesto contravisual y autorreflexivo.

Por otra parte, el contexto de exhibición, condicionado por el formato monocal, pone en cuestión ciertos hábitos de recepción propios de los espacios expositivos. La duración y la densidad de la pieza dificultan una mirada rápida y fragmentaria, y exigen del espectador un tiempo de atención más lento y sostenido. En este sentido, la noción de contravisualidad, en el sentido propuesto por Nicholas Mirzoeff, resulta útil para pensar la resistencia de la obra frente a modos dominantes de recepción visual basados en la rapidez, la discontinuidad y la legibilidad inmediata. Más que plantear una crítica frontal al museo como institución, *El gran arsénico* problematiza ciertas formas de mirada favorecidas tanto por el espacio expositivo como por la saturación de imágenes en la cultura visual contemporánea. Desde esta perspectiva, la pieza activa una forma de “derecho a mirar”³⁴, que no se pliega a una lectura única ni a una lógica de consumo inmediato, sino que invita al espectador a una experiencia interpretativa más lenta, situada y abierta.

Desde una perspectiva metodológica, la pieza puede abordarse a través del marco de la semiótica visual planteado por Gonzalo Abril, que invita a considerar no solo el significado de las imágenes sino también los procesos interpretativos y el contexto histórico-cultural en que estas son producidas y recibidas. Según Abril, “hay que tomar en consideración

²⁷ Hans Belting, *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2009), 24

²⁸ David Bordwell, *El arte cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1995), 103

²⁹ Albert Merino, entrevista realizada por el autor, 2024.

³⁰ Rina Arya, “The Prophet of the Screen: The Legacy of Bill Viola,” *Screen* 66, no. 2 (2025): 246–48

³¹ Newman, “The Annunciation,” 116.

³² Georges Bataille, «Informe,» *Documents* 1, n.º 7 (diciembre 1929): 382.

³³ Sagrario Martín Rodríguez, “La apropiación audiovisual y la autoproducción: Entre una práctica artística y una táctica cultural,” *Icono* 14 12, no. 2 (2014): 362. <https://doi.org/10.7195/ri14.v12i2.719>

³⁴ Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (Durham: Duke University Press, 2011), 24.

las condiciones histórico-culturales de producción, distribución y consumo-recepción de los textos visuales”³⁵ y estudiar su funcionamiento en relación con las instituciones, los modelos textuales y los entornos técnicos que los configuran. Desde esta perspectiva, *El gran arsénico* deja de ser únicamente un objeto estético para revelarse como un dispositivo cultural complejo, capaz de intervenir críticamente en el ecosistema contemporáneo de la imagen.

11. Conclusiones

Las representaciones de *Las tentaciones de San Antonio* han ocupado un lugar destacado en la historia del arte, proporcionando a numerosos artistas un terreno fértil para explorar temas universales como el deseo, el castigo, la culpa o la resistencia espiritual. A lo largo de los siglos, estas imágenes han vehiculado discursos normativos sobre la moral, el cuerpo y la fe. *El gran arsénico*, sin embargo, se sitúa en las antípodas de esta tradición. En lugar de ilustrar el relato hagiográfico del santo, Merino propone una alegoría visual libre, desligada de toda función pedagógica o doctrinal.

La pieza funciona como una metáfora audiovisual que toma como punto de partida el archivo iconográfico de la pintura flamenca sacra de los siglos XV y XVI, con especial énfasis en *Las tentaciones de San Antonio* de Pieter Huys, y lo somete a un proceso de desplazamiento simbólico. El resultado es un nuevo ecosistema visual, poblado de símbolos ambivalentes y escenas desconectadas de una narrativa lineal. El artista no pretende traducir el lenguaje pictórico al formato vídeo, sino reinventarlo desde una lógica performativa, fragmentaria y abierta.

Una de las claves estéticas y políticas del proyecto radica en la supresión del verbo como articulador del sentido. Merino opta por una escritura visual que encadena sustantivos (imágenes) como si se tratara de una partitura simbólica. Esta estrategia desactiva las estructuras narrativas convencionales, vacía de contenido el discurso moral cristiano y reactiva el archivo visual desde un lugar ambivalente y contemporáneo. La ausencia de San Antonio en la obra no es anecdótica sino una declaración de principios: no hay guía, no hay redención, no hay centro y cada espectador debe articular su propio itinerario interpretativo.

Desde esta posición crítica, el artista explora nociones como la tentación, el deseo o el mal no desde la representación alegórica sino desde la experiencia visual. La obra no explica, sugiere. No denuncia, interroga. Así, *El gran arsénico* se convierte en una plataforma de reflexión donde la imaginería cristiana, desprovista de su función devocional, es resignificada para pensar las formas contemporáneas del castigo, el consumo o la moral.

Merino articula un universo simbólico propio que, sin renegar de sus referentes, los subvierte. Esta operación estética conlleva también una crítica política: al cuestionar el castigo como modelo de organización social y simbólica, la obra propone revisar los marcos dominantes de justicia, control y redención. Al activar un archivo visual sacro desde una lógica contravisual, Merino convierte su obra en un dispositivo de relectura crítica del presente.

En este sentido, resulta relevante considerar las condiciones materiales de producción de la obra. A diferencia de otras prácticas contemporáneas que trabajan con imaginarios heredados y que se desarrollan en el marco de producciones con equipos amplios y recursos técnicos complejos, la obra de Merino se inscribe en una lógica de autoproducción. Esta dimensión no es únicamente operativa sino que incide directamente en la configuración estética y simbólica de la pieza. La asunción integral del proceso creativo refuerza el carácter autorreflexivo de la obra y la sitúa en una posición crítica frente a los modelos hegemónicos de producción y legitimación del videoarte contemporáneo.

La disponibilidad de *El gran arsénico* en línea añade una dimensión que no es menor. La pintura al óleo de Huys o de El Bosco exige una presencia física ante el cuadro: el cuerpo del espectador frente a la materia, la escala real, la luz reflejada sobre la superficie. El videoarte en sala reproduce en parte esa condición: un espacio delimitado, una duración impuesta, una experiencia compartida. Pero cuando la obra circula en Internet, todas esas coordenadas se disuelven. El espectador decide cuándo parar, cuándo volver atrás, en qué pantalla y en qué contexto la ve. Esta fragmentación de la recepción no contradice la lógica de la obra, sino que la prolonga: la desactivación sacra que Merino opera sobre las imágenes flamencas se reproduce, de algún modo, en el propio dispositivo de circulación. Una imagen que en el museo todavía conserva algo de la solemnidad del cuadro devocional, en la pantalla doméstica pierde ese último residuo de aura. En este contexto de circulación digital, lo que Benjamin³⁶ identificó como la pérdida del aura en la reproducción técnica adquiere aquí una dimensión adicional: no se trata solo de que la obra sea reproducible, sino de que su contexto de recepción sea radicalmente contingente, abierto y desritualizado. En ese sentido, la red no es solo un canal de distribución para *El gran arsénico*: es, involuntariamente, una extensión de su argumento.

En definitiva, *El gran arsénico* representa una intervención significativa en la cultura visual contemporánea. Merino no solo construye un imaginario autónomo, sino que también propone un nuevo régimen de recepción visual. Su obra se sitúa en el cruce entre archivo y *performance*, entre estética y crítica, entre silencio y activación simbólica. A través de la fragmentación, la suspensión de la narrativa religiosa tradicional y la reorganización ambigua de sus motivos visuales, la pieza transforma la iconografía sacra en una red de resonancias simbólicas abiertas, capaz de activar lecturas múltiples desde el presente. Desde esta perspectiva, la pieza invita a seguir pensando cómo el archivo sacro se reactiva y transforma en otras prácticas audiovisuales contemporáneas, así como el papel que desempeña la circulación digital en la reconfiguración de sus modos de recepción. En una época saturada de imágenes, esta pieza recuerda, como señala Georges Didi-Huberman, que “para resistir es preciso imaginar”³⁷ y que mirar no es obedecer sino imaginar de nuevo.

³⁵ Gonzalo Abril, *Análisis crítico de textos visuales: Mirar lo que nos mira* (Madrid: Síntesis, 2007), 26.

³⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Itaca, 2003), 46-47.

³⁷ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Barcelona: Antonio Machado Libros, 2008), 13.

12. Referencias bibliográficas

- Abril, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales: Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis, 2007.
- Agamben, Giorgio. *Profanations*. Translated by Jeff Fort. New York: Zone Books, 2007.
- Arya, Rina. "The Prophet of the Screen: The Legacy of Bill Viola". *Screen* 66, no. 2 (2025): 245–248.
- Bal, Mieke. *Thinking in Film: The Politics of Video Art Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. London: Bloomsbury, 2013.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press, 1977.
- Bataille, Georges. «Informe». *Documents* 1, n.º 7 (diciembre 1929): 382. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f454>. Consultado el 9 de abril de 2026.
- Belting, Hans. *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- Bermejo Martínez, Elisa. «Importantes pinturas de los Países Bajos en colecciones privadas españolas». *Archivo Español de Arte* 74, n.º 295 (2001): 217–238. <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/376/374>
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.
- Blázquez Martínez, José María. «Las tentaciones de San Antonio en el arte contemporáneo». *Norba-Arte* 24 (2004): 165–187.
- Bordwell, David. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Castelli, Enrico. *Lo demoníaco en el arte*. Madrid: Siruela, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Barcelona: Antonio Machado Libros, 2008.
- Friedländer, Max J. *Early Netherlandish Painting. Vol. 5, Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch*. Translated by Heinz Norden. Comments and notes by G. Lemmens. New York and Washington: Frederick A. Praeger, 1969.
- Fuller, Matthew. «Metodologías artísticas en la ecología de los medios». *Artnodes* 9 (2009): 51–52.
- Hernández Miñano, Pablo, y Violeta Martín Núñez. «La naturalidad del deseo: João Pedro Rodrigues». *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos* 28 (julio-diciembre 2019): 107–115.
- Hong Xin, C. «Interview Bill Viola: Transcendence and Transformation: Q+A with Bill Viola». *Art in America*, 15 de febrero de 2013. Consultado el 16 de marzo de 2026. <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/bill-viola-moca-north-miami/>
- Martinelli, Lucas. «Las aves fueron sustituidas por el cine: Entrevista con João Pedro Rodrigues». *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 18 (2018): 417–423.
- Martín Rodríguez, Sagrario. «La apropiación audiovisual y la autoproducción. Entre una práctica artística y una táctica cultural». *Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes* 12, n.º 2 (2014): 362–394. <https://doi.org/10.7195/ri14.v12i2.719>
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Newman, Michael. «The Annunciation». *En Sounds and Visions: Artists, Films and Videos from Europe: The Last Decade*. Milan: Silvana Editoriale, 2009.
- Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*. Vol. 1. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953.
- Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Introducción de Kurt W. Forster. Traducción de David Britt. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.
- Wilkinson, Richard H. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. London: Thames & Hudson, 2003.

Fuentes

- Merino, Albert. Entrevista personal semiestructurada con el autor. Madrid, 2024, ampliada mediante intercambio escrito posterior.
- Merino, Albert, *El gran arsénico*. 2015. Disponible en: <https://albertmerino.com/web/?portfolio=el-gran-arsenico> [consultado el 10 de febrero de 2025].

Índice de figuras:

- Figura 1.** *Las tentaciones de San Antonio*, Pieter Huys, 1547. Museo del Louvre, París. **Fuente:** Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Huys_-_The_Temptation_of_Saint_Anthony.jpg (dominio público)
- Figura 2.** *Las tentaciones de San Antonio*, Hieronymus Bosch, ca. 1501. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. **Fuente:** Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_Triptych_of_Temptation_of_St_Anthony_-_WGA2585.jpg (dominio público)
- Figura 3.** Detalle de *Las tentaciones de San Antonio*, Hieronymus Bosch. **Fuente:** Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_Triptych_of_Temptation_of_St_Anthony_-_WGA2585.jpg
- Figura 4.** *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015. **Fuente:** Imagen cortesía del artista.
- Figura 5.** *San Antonio y el milagro de la mula*, Doménico Beccafumi, 1537. Pinacoteca Nazionale di Siena. **Fuente:** Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Antoine_et_le_miracle_de_la_mule_-_Domenico_Beccafumi_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_RF_1966_2.jpg (dominio público)
- Figura 6.** *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015. **Fuente:** Imagen cortesía del artista.
- Figuras 7.** *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015. **Fuente:** Imagen cortesía del artista.

Figura 8. Representación de la diosa Hathor, arte egipcio antiguo. **Fuente:** Wikimedia Commons [https://es.wikipedia.org/wiki/Libro_de_la_Vaca_Sagrada \(dominio público\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Libro_de_la_Vaca_Sagrada_(dominio_p%C3%BAblico))

Figura 9. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015. **Fuente:** Imagen cortesía del artista.

Figura 10. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015. **Fuente:** Imagen cortesía del artista.

Figura 11. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015. **Fuente:** Imagen cortesía del artista.

Figura 12. Estrella del Caos. **Fuente:** Wikimedia Commons <https://commons.wikimedia.org/w/>

<index.php?search=Chaosstar&title=Special:MediaSearch&type=image>

Figura 13. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015. **Fuente:** Imagen cortesía del artista.

Figura 14. Cruz griega **Fuente:** Wikimedia Commons https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cruz_griega.jpg

Figura 15. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015. **Fuente:** Imagen cortesía del artista.

Figura 16. *El gran arsénico*, Albert Merino, 2015. **Fuente:** Imagen cortesía del artista.

Anexos

1. Ficha técnica

Título: <i>El gran arsénico</i> .
Autor: Albert Merino.
Producción: Albert Merino
Duración: 10'18".
Año: 2015.
Color: Sí.
Sonido: Sí.
Banda sonora: Sí.
Licencia: Creative Commons.

2. Nota biográfica del artista: Albert Merino (Barcelona, 1979) es videoartista. Licenciado en Bellas Artes por las Universidades de Barcelona y la Kunsthochschule Berlin Weißensee, donde fue Meisterschüler, ha formado parte también de L'Académie de France à Madrid. Su obra ha sido expuesta en centros e instituciones como La Casa Encendida, Arts Santa Mònica, Palais de Tokyo, MEIAC, MOCA Taipei, el Nam June Paik Art Center o el Songwon Art Center de Seúl. Ha recibido diversos premios internacionales en certámenes como Madatac, Videoakt, Lumen-Ex, Sassari Film Festival, BCN Visual Sound o Close-up Vallarta. Su trayectoria incluye exposiciones individuales en el Espacio Trapezio de Madrid, la Capilla del Pronillo de Santander o IMA, así como colectivas en Alternative Loop Space (Seúl), Galería Boccanera (Trento), Sant Andreu Contemporani, Art Basel Hong Kong, Beijing Art Fair, Los Angeles Art Fair, y las bienales de Wroclaw (Polonia) y Cerveira (Portugal).