



Exposición **M.C. Escher. Universos Infinitos** en el Parque de las Ciencias de Granada

La Alhambra en el mundo imaginario de Escher

Borja Ferrater y Juan Domingo Santos

Probablemente quienes en alguna ocasión se hayan cruzado con una obra de Escher se habrán fijado primero en sus dibujos, aparentemente sencillos, y después, ante la sorpresa de algo extraño, habrán vuelto de nuevo sobre ellos jugando a descifrarlos –jugando seriamente como diría Escher–, para preguntarse qué extrañas razones llevarían al artista holandés a construir este tipo de mundos.

La obra de Escher es la de un juego basado en la descomposición permanente de figuras y formas. Él mismo diría: *No me hago mayor. Dentro de mí está el niño pequeño de mis primeros años*. También es la obra de un aficionado que con curiosidad se acerca al mundo de la ciencia fascinado por sus descubrimientos, intentando interpretar lo científico desde fuera de la disciplina. Es conocida la curiosidad y las relaciones que Escher mantuvo con las matemáticas y la cristalografía como base de un trabajo minucioso y detallista:

Al principio no tenía ni idea sobre las posibilidades de desarrollar sistemáticamente mis figuras. No sabía que eso era factible para alguien sin formación en matemáticas.

Se dice de Escher que es un artista extraño y difícil de clasificar, alejado de los movimientos artísticos habituales. Se han realizado múltiples interpretaciones sobre su obra, pero la realidad es que un artista ocupa su tiempo en investigaciones que le conducen a una producción dispar, en ocasiones movido por la intuición, otras por el interés hacia ciertos asuntos que no dejan de ser caminos con un rumbo incierto y que sin embargo, más tarde, la crítica intenta sistematizar en compartimentos cerrados. La obra de Escher son juegos visuales y fantasías imaginarias que él mismo inventa y plasma en sus cuadros. No le interesaba la realidad, sólo las cosas que podía imaginar en su propio universo. El resultado es un mundo de fantasía que sólo existe dentro de los límites del dibujo y de la invención: la interpretación subjetiva de una realidad.

Pero quizás la mayor singularidad de la obra de Escher radique en la posición ambigua que toma su trabajo, entre la ciencia y el arte. Una posición compartida también por algunos artistas a inicios del siglo XX, como Marcel Duchamp, Salvador Dalí y los surrealistas, que intentaron ofrecer una interpretación desde el arte a ciertos descubrimientos científicos, como la teoría de la relatividad y las complejas relaciones que se establecen entre el espacio curvo y el tiempo. El arte durante la primera mitad del siglo XX ha asistido al progreso de la ciencia y ha contribuido a explicar una realidad que trasciende la percepción directa de los acontecimientos, aún a pesar de que sus interpretaciones puedan ser señaladas de “poco científicas” o un tanto sui géneris. Hay por tanto un modo de ver la ciencia invocado desde el arte que ha propiciado lo que podemos denominar una dimensión científica de la obra artística, algo por otra parte inusual en la historia del arte hasta ese momento. La obra de Escher no deja de ser desde este punto de vista una explicación de las posibilidades del mundo en que vivimos y nos permite acercarnos al entendimiento de la ciencia sin necesidad de conocimientos específicos ni especializados. Para Escher los complejos procesos matemáticos se podían reducir a una explicación gráfica a través de la geometría. Una geometría que se diluye en un primer golpe de vista para convertirse en una ilusión óptica que nos conduce a un mundo irreal nuevo. Su obra es un viaje a través de la estructura de la superficie y de la estructura del espacio desintegrada en fragmentos.

Por comentarios de la época se sabe que era frecuente en las reuniones entre artistas la presencia de matemáticos y físicos que traducían de una forma popular las nuevas teorías científicas de la relatividad y de la cuarta dimensión, y aunque los contenidos matemáticos caían fuera del alcance del conocimiento de los artistas, siempre se mostraron fascinados por las

consecuencias de los nuevos descubrimientos. Quizás Escher haya sido el artista que mejor ha reflejado plásticamente el pensamiento matemático moderno. Su obra muestra un profundo entendimiento de los conceptos geométricos y de las perspectivas del espacio curvo. Entre las características de su trabajo está la dualidad y la búsqueda del equilibrio, la simetría, el infinito frente a lo acotado y que todo objeto representado ofrezca su contrapartida especular.

Maurits Cornelis Escher nace el 17 de junio de 1898 en Leeuwarden, una pequeña ciudad de Holanda al norte de los Países Bajos. Desde la infancia, sus estudios primarios se completan con otras actividades como piano, carpintería y más tarde literatura y dibujo. Su profesor F.W. van der Haagen le introduce desde muy joven en la técnica de los grabados en linóleo. Ingresó en la Escuela de Arquitectura de Delft en 1918 y un año más tarde se desplaza hasta Haarlem donde continúa sus estudios en la Escuela de Arquitectura y Artes Decorativas de esta ciudad. Allí conoce al artista Jessurun de Mesquita quien influyó para que abandonara la arquitectura y orientara sus estudios hacia las artes gráficas y decorativas tras ver sus dibujos. Jessurun de Mesquita se convertiría en su maestro y sería una referencia constante a lo largo de su vida. Con él adquirió una sólida formación en el dibujo y destacó sobremanera en la técnica de grabado en madera que llegó a dominar con gran maestría.

Finalizados los estudios en 1921, Escher se dedica a viajar para completar su formación. El sur de Europa y especialmente Italia, el Mediterráneo y sus paisajes urbanos y naturales, se convierten en los destinos preferidos para el joven artista. En estos viajes dibuja la Toscana, el mar, sus paisajes y arquitecturas. Pero son sus dos viajes a España y sobre todo el encuentro con los grandes monumentos islámicos como la Alhambra de Granada y la Mezquita de Córdoba, de cuyas visitas quedó el artista fuertemente impresionado, los que influirán de manera determinante en su futura obra. El descubrimiento de las decoraciones geométricas del mundo islámico supuso un hecho decisivo hasta el punto de llegar a obsesionarle y constituir la base de su trabajo en la etapa más madura.

Las décadas de 1920 y 1930 están marcadas por los viajes constantes a Italia y el Mediterráneo, en los que lleva a cabo un repertorio amplio de paisajes naturales y artificiales que recoge en bocetos y dibujos del natural. Escher dibuja ciudades y monumentos, territorios naturales y paisajes inventados, nocturnos y diurnos, que encuentra en sus viajes y que realiza con gran virtuosismo y técnicas diferentes, litografías y xilografías:

Mis caminos serpenteantes me conducen a través de las crestas de las montañas. Puedo ver el paisaje toscano hasta la lejanía, lejano, tan lejano como el horizonte ondulado de los Apeninos.

La obra de Escher es la obra de un viajero que constantemente se dirige al sur, como fue la de Matisse y la de otros artistas contemporáneos que encontraron en su clima y en su luz una constante referencia para sus obras. Desde el siglo XIX el viaje como experiencia artística tuvo en la Alhambra y el Generalife de Granada uno de sus destinos preferentes. El viaje de Matisse a la Alhambra se produce doce años antes que el viaje de Escher y ambos quedaron fascinados por los juegos geométricos de las yeserías, las cerámicas vidriadas y la luz filtrada de sus estancias y patios a través de las celosías. Igual le sucederá a Escher fascinado por los trazados decorativos de esta arquitectura que visitó en dos ocasiones, la primera en 1922 y la segunda en 1936, dos viajes que influyeron decisivamente en su producción posterior y en los que realizó numerosos croquis y dibujos en sus cuadernos de viaje.

Escher llega por primera vez a Granada el 17 de octubre de 1922 con intención de visitar la fortaleza nazarí después de

recorrer la península Ibérica. En la Alhambra que encuentra apenas hay turistas, y ofrece el aspecto de un monumento restaurado con intervenciones “adornistas” poco respetuosas con su estado original, que acentuaban el carácter orientalista del conjunto. Visitó los palacios nazaries, el Patio de Arrayanes y el de Leones, el Jardín de Lindaraja y el Partal, y reprodujo en esquemas y dibujos sus ricas decoraciones en cerámicas y yeserías.

Esta mañana estuve en la Alhambra. Disfruté plenamente de esta sublime y aristocrática obra de arte. Por la tarde regresé allí otra vez y empecé a copiar los adornos mayólicos.

Es posible que Escher emprendiera este viaje a Granada influido por la fascinación orientalista que atrajo a viajeros ingleses y franceses del XIX, seducido por el mito Alhambra y el reencuentro con lo árabe tan de moda en esta época. La Alhambra había protagonizado ya a lo largo del siglo XIX dos de los procesos de reflexión crítica más interesantes en el mundo de las artes plásticas. Uno representado por la construcción cultural de un mundo más próximo a la fantasía que a la realidad histórica, concebido por la visión romántica de artistas y escritores que viajaron a este lugar en busca de un escenario prodigioso. El otro proceso partirá de una mirada analítica sobre el lenguaje ornamental del monumento iniciada por los arquitectos Jules Goury y Owen Jones, plasmada en sus estudios de la Alhambra como sistema decorativo de referencia. En esta segunda línea se inscribe la mirada de Escher en sus dos viajes a la fortaleza roja en los que lleva a cabo un estudio minucioso y pormenorizado de la decoración de yeserías y cerámicas que tanto influirán más tarde en su obra y que le permitirían alcanzar un vocabulario propio. Es posible que Escher llegara a conocer también el texto de Owen Jones “The Grammar of Ornament” (1856), un importante manual de ornamentación utilizado como referencia en centros de diseño europeo y muy influyente más tarde para el movimiento artístico *Arts&Crafts* que incorporaba un amplio repertorio de los sistemas decorativos islámicos y en el que se reivindicaba el papel universal del sistema estético y decorativo de la Alhambra.

La visita a la Alhambra enfrentará a Escher en su búsqueda estética hacia un lenguaje que sintetiza y abstrae las formas geométricas de la decoración nazarí. Los palacios árabes se le revelarán como un conjunto perfecto de arquitectura y decoración, un sistema continuo y sin límites en el que estructuras y cerramientos se transforman en el plano de representación. En este primer viaje realiza el dibujo de un mosaico de la Alhambra que firma el 20 de octubre de 1922. Se trata de una reproducción fiel de una de las piezas cerámicas de los palacios nazaries que servirá a Escher para el estudio de las composiciones geométricas del monumento. Escher en pleno proceso de búsqueda y renovación creativa afianza a partir de entonces un camino que desarrollará a lo largo de toda su trayectoria artística.

El sur, y la Alhambra en particular, se convertirían por tanto en un viaje recurrente a la imaginación y un espacio de nueva inspiración. Escher y la Alhambra, o la Alhambra y Escher, constituyen un feliz encuentro, pues la visita, tal y como había sucedido con otros artistas, activará su capacidad creativa revelándose el mundo ornamental nazarí como el objetivo plástico que andaba buscando. Esta asociación permitió a Escher elaborar una teoría sobre las relaciones entre la decoración islámica y su descomposición en geometrías elementales, un descubrimiento que él mismo definiría como la partición geométrica regular de las figuras en el plano y el uso de patrones para rellenar el espacio sin dejar vacíos. Este concepto recurrente en las decoraciones de la Alhambra, le obsesionaría durante toda su vida ocupando gran parte de su trabajo.

Los árabes eran unos auténticos maestros en el arte de dividir el plano. La Alhambra está llena de patrones conseguidos yuxtaponiendo piezas multicolores sin dejar espacio entre ellas. (...)

La división regular del plano en figuras congruentes que evoquen en el observador una asociación con un objeto natural familiar, es una de esas aficiones que generan pasión. He trabajado en este problema geométrico multitud de veces a lo largo de los años, intentando resolver distintos aspectos cada vez. No puedo imaginar lo que hubiera sido mi vida si no hubiera encontrado nunca este problema; se puede decir que estoy locamente enamorado de él, y sigo sin saber por qué.

De aquí la importancia que tuvo para su obra el encuentro con la Alhambra. Especialmente en su segundo viaje se dedicó a analizar la geometría de los relieves cerámicos, los ritmos de las yeserías en muros y techos, los zócalos de azulejos policromos mediante dibujos y apuntes que años más tarde serían de una gran utilidad para llevar a cabo sus trabajos.

La descomposición en figuras congruentes que él mismo reconoció como uno de los argumentos principales de su obra alcanza un nivel de desarrollo aún mayor con las *Metamorfosis*, una serie de obras muy elaboradas en las que surgen figuras animadas de personas y animales a partir del proceso de partición del plano. El origen de estos trabajos está en los grabados que hizo tras su primera visita a la Alhambra de Granada y a la Mezquita de Córdoba, después de realizar un estudio en detalle de la composición de trazados de cerámicas y decoraciones. Él mismo escribiría en un artículo en el periódico de arte *De Delft* en 1941:

El problema de cómo encajar figuras congruentes... en particular cuando la forma de tales figuras se propone para provocar al espectador asociaciones con un objeto o una forma de la naturaleza comenzó a intrigarme aún más después de mi primer viaje a España en 1922. Aunque en aquel tiempo mi interés estaba enfocado principalmente en el arte gráfico libre, de tanto en tanto

volvía a los ejercicios mentales de mis puzzles gracias al ejemplo o inspiración de la cerebral decoración islámica.

En su segundo viaje a España realizado entre abril y junio de 1936 junto a su esposa Jetta Umiker, recorre todo el litoral mediterráneo. Entre los días 23 y 26 de mayo visita Granada y de nuevo la Alhambra, dedicándose a documentar en un trabajo muy laborioso cerámicas, decoraciones y yeserías, a través de minuciosos estudios fundamentales para sus trabajos posteriores, especialmente en el campo de la división del plano. De esos estudios han quedado numerosos bocetos y apuntes con lápiz y tiza, al pastel, en color y en blanco y negro. El 30 de mayo visita la Mezquita de Córdoba y realiza una perspectiva al carboncillo donde reproduce su espacio interior sin fin, con el bosque de columnas que se prolongan hasta el infinito. La obra está fechada el 2 de junio, tres días más tarde de su llegada a la ciudad andaluza. Después visita los Reales Alcázares de Sevilla y el 6 de junio desde Valencia abandona finalmente España en barco.

Este segundo viaje de Escher a la Alhambra difiere del primero por sus intenciones y la búsqueda precisa de elementos. Mientras que en el primero surge la fascinación por un mundo nuevo, diferente, en este último se trata de un viaje con un destino prefijado en busca de una estructura decorativa basada en la geometría y en la representación abstracta de la naturaleza. Hay sin duda temas recurrentes en la Alhambra que a Escher le interesaban, como las formas estilísticas y geométricas del arte islámico, y en especial la idea utópica de naturaleza que envuelve cualquier decoración. La naturaleza aparece como un flujo de relaciones abierto en el que se tiene la sensación de asistir a la celebración del encuentro entre cosas muy diferentes. En la Alhambra, la noción de paisaje se produce en niveles diferentes de interpretación: en ocasiones es mimética con la naturaleza, en otras, refuerza el lado analógico, y en ciertos momentos se presenta de manera más simbólica. Esta manera de expresar la naturaleza con libertad, a veces figuradamente, a veces por reducción, interesaron especialmente a Escher que encontró en esta forma de representación un argumento para elaborar sus composiciones.

En la Alhambra, el ornato aparece vinculado a la repetición y a la alternancia de motivos que envuelven la superficie de los muros, una piel tratada que recorre todos los espacios de manera repetida y que cambia de aspecto con la posición del espectador al moverse. La repetición de un motivo individual, ya sea de un tema floral o geométrico en las yeserías o de un color en la cerámica, no se percibe como una imagen singular, sino que se convierte en una serie dinámica que se prolonga entre el interior y el exterior, provocando una sensación de movimiento continuo. Una situación similar a los efectos producidos por el *Op Art* o Arte Cinético que Escher conocía por otros artistas como Marcel Duchamp, Josef Albers, o el movimiento futurista. Este efecto óptico de los zócalos cerámicos de la Alhambra que produce una sensación de dinamismo y a la vez una cierta confusión visual, interesaron sobremanera a Escher.

Los niveles de relación entre la arquitectura y la naturaleza a través del dibujo y la ornamentación en el plano, fascinaron tanto a Escher que se dedicó a estudiar las decoraciones de la Alhambra levantando y dibujando detalle a detalle cerámicas, mosaicos y caligrafías de yeso en muros y techos, intentando descifrar las leyes de su composición y las reglas de alternancia de sus figuras. Para Escher resultaba sorprendente la idea de una arquitectura que representaba sobre sus muros la naturaleza, con poemas y letras fundidas en formas vegetales, flores y hojas que se entrelazan. Estas metamorfosis entre geometría y naturaleza a través de la caligrafía epigráfica fueron realmente impactantes para Escher que no dudó en trasladarlos a sus trabajos, interpretados con otras figuras y formas.

El segundo viaje a la Alhambra supuso por un lado la consolidación de ciertos principios geométricos que había conocido ya en su primer viaje al mundo islámico, y de otra parte el descubrimiento de los procesos de transformación que experimentan ciertas formas geométricas convertidas en formas naturales, concretamente vegetales y flores. De este viaje nace su interés por las metamorfosis y por la transformación continua de

las formas. Influído por la Alhambra Escher propondrá en sus trabajos posteriores la contigüidad como un estado de transformación permanente que nos permite pasar de una forma a otra con mínima energía. Estas transformaciones sobre el plano se traducirán en la obra de Escher en un equilibrio dinámico entre motivos recurrentes y sus cambios sucesivos.

Este tiempo infinito del que nos habla Escher está representado en su obra por la transformación continua de objetos y figuras que como un carrusel sin fin desfilan ante nuestros ojos. De aquí su fascinación por la cinta de Moebius, los juegos de nudos, las espirales, los encuentros infinitos de figuras, los límites inciertos o las superficies inacabadas. Toda una constelación de juegos, de formas y geometrías que se funden en el plano hasta el infinito, sin fin.

Sin embargo, Escher echaba en falta en las bellas representaciones de la naturaleza de la Alhambra la presencia de la figura humana y animal:

Los árabes alcanzaron una gran maestría en el arte de rellenar superficies con figuras que se repiten sin dejar un solo hueco libre. Así lo hicieron en la Alhambra, donde decoraron paredes y suelos con mayólicas multicolores. Es una lástima que el Islam prohíba las imágenes. Por ello, en sus mosaicos se limitaron al empleo de formas geométricas abstractas. Ningún artista árabe se atrevió a usar figuras reconocibles —pájaros, peces, reptiles, hombres— como elementos decorativos.

De estas declaraciones se deduce su interés por ampliar la visión islámica en la partición del plano, extendiéndola a una mayor variedad de figuras. El paso de expresiones geométricas a formas de animales que viven en el plano y no pueden existir en el espacio, cuerpos matemáticos extraños, metamorfosis, mundos imposibles y aproximaciones al infinito basados en ilusiones ópticas. Sus estudios sobre la partición regular del plano dan a su obra una cualidad espacial superando las leyes de la perspectiva.

Escher abandonaría España en junio de 1936 llevando consigo innumerables bocetos y cargado de ideas para sus futuros trabajos. No volverá jamás a pisar la fortaleza roja, pero su obra posterior quedará influida por este viaje que supuso una revelación. Los hallazgos plásticos de estos dos viajes a la Alhambra de Granada y a la Mezquita de Córdoba y la influencia que ejercieron en su obra, permiten corroborar la evolución de este universo Escher hacia un espacio de creación cada vez más íntimo y personal.

La obra *Metamorfosis II* realizada en 1939 tras el regreso del segundo viaje a la Alhambra, representa esta idea de transformación de las formas afines por contigüidad. Una serie de figuras geométricas básicas como cuadrados, hexágonos y triángulos evolucionan hasta transformarse respectivamente en lagartos, abejas, pájaros y peces. Incluso en esta evolución de las formas aparece la construcción de una ciudad ideal recuerdo de sus viajes al Mediterráneo. Todo este conjunto de figuras formando parte de un paisaje continuo y en permanente cambio pasa como un *traveling* ante nuestros ojos. Las metamorfosis de Escher encierran las enseñanzas de las decoraciones de la Alhambra y recuerdan que una cierta ambigüedad envuelve todo cuanto nos rodea en el espacio objetivo real.

Tras el regreso del viaje a España se traslada en 1937 a Ukkel, un suburbio de Bruselas, y en 1941, tras la muerte de sus padres y una estancia difícil en Bélgica durante la Segunda Guerra Mundial, regresa de nuevo a la ciudad de Baam en los Países Bajos. Será en este periodo cuando pierda el interés por la reproducción real de la naturaleza, encerrado en un mundo imaginario en el que construye escenarios subjetivos. A partir de 1950 y 1960 Escher se dedica a manipular el espacio y la perspectiva, experimentando con la gravedad y la construcción de espacios y arquitecturas imposibles. La ambigüedad de estos escenarios en los que confluyen diferentes mundos de manera simultánea y de forma cíclica, constituyen un marco subjetivo de trabajo muy sugerente fruto de la imaginación del artista.

Ninguno de nosotros necesita dudar de la existencia de un espacio subjetivo irreal. Pero, personalmente, no estoy seguro de la existencia de un espacio objetivo real. Todos nuestros sentidos revelan sólo un mundo subjetivo para nosotros, todo lo que podemos hacer es pensar y posiblemente suponer que, en consecuencia, podemos colegir la existencia de un mundo objetivo.

Esta deducción de que sólo existen espacios subjetivos en cada uno de nosotros llevaría a Escher a la construcción de mundos imaginarios asociados a arquitecturas imposibles. Escenarios en los que experimentaría con la gravedad, con la falsa perspectiva, recreando territorios y paisajes descubiertos en sus viajes y convertidos ahora en referencia para sus paisajes imaginarios.

La atracción de Escher por los espacios extraños e imposibles, con fugas distorsionadas y sólo abarcables en la imaginación, es muy probable que provenga de su interés inicial por la arquitectura, y en particular por los grabados de Piranesi, las *vedutte*, que conoció en sus viajes de juventud en Roma. Es inevitable no recordar al contemplar litografías como *Relatividad* (1953) o *Convexo y cóncavo* (1955), las *Carcieri* del artista veneciano, de las que Escher aprendería la relación espacial continua y sin límites, la perspectiva cíclica sin principio ni fin, dejando de lado la objetividad del espacio representado.

Las construcciones arquitectónicas de Escher no son funcionales ni obedecen a programas concretos, se trata más bien de lugares donde la relación entre el espacio, el tiempo y el movimiento infinito están íntimamente ligados entre sí. Arquitecturas imaginarias donde el espacio continuo se pliega en múltiples niveles simultáneos, sin principio ni fin. No son construcciones arquitectónicas en el sentido que conocemos, sino juegos, investigaciones que distorsionan nuestra realidad mediante discontinuidades que acaban con la escala del objeto. Las escaleras de Coxeter que no conducen a ninguna parte, las superficies de Riemann, los suelos y techos continuos, son distracciones de la realidad muy sugerentes para el espectador que ofrecen además otras connotaciones arquitectónicas, científicas y artísticas. De aquí el interés que despierta su obra desde diferentes campos del conocimiento.

A partir de 1950 la obra de Escher fue ampliamente publicada con artículos críticos y de opinión. Sus trabajos, muy valorados por científicos que vieron en ellos la traducción plástica de sus teorías matemáticas y físicas, han contribuido a la divulgación de la ciencia. Podemos decir que la obra de Escher se ha convertido también en un vehículo de difusión de las teorías científicas, siendo de gran interés para matemáticos y arquitectos que encuentran en los mundos imaginarios de Escher reflexiones conceptuales sobre el espacio. A inicios de 1960 Escher comenzaría a recoger en sus escritos los descubrimientos llevados a cabo, teorizando sobre los procesos de concepción de su obra. Este aficionado a la matemática y a la ciencia, particularmente a la astronomía, había conseguido expresar plásticamente las inquietudes de su tiempo.

Sus trabajos en esta época comenzaron a cotizarse en el mercado, lo que le permitió vivir sus últimos años con comodidad. Su producción fue muy prolífica, realizó más de 400 litografías y grabados en madera, así como alrededor de 2.000 dibujos y borradores. Hizo también por encargo otros trabajos como diseño de sellos, portadas de libros, algunas esculturas en marfil y madera, mosaicos, decoraciones murales para edificios -como la sede central de correos en La Haya- y el diseño de billetes para el Banco de Holanda. Utilizó dibujos de épocas anteriores para fabricar algunas de sus esculturas y recicló ideas de otros trabajos para nuevos encargos. En 1970, se traslada a vivir a la Casa Rosa Spierde Laren, al norte de Holanda, donde dispuso de un estudio propio. Fallece el 27 de marzo de 1972 a la edad de 74 años.

Hoy, cuando el estudio de las geometrías complejas está en la base de una gran parte del arte plástico y de la arquitectura contemporánea, Escher empieza a ser reconocido y valorado por su interdisciplinariedad. Sus obras más populares de figuras imposibles, fondos reticulados con patrones y mundos imaginarios, han sido reproducidos innumerables veces en portadas de revistas y libros. En cierto sentido es uno de los artistas más referenciados en la cultura popular del siglo XX.

La exposición

Ya en las primeras ideas del proyecto expositivo teníamos presente el objetivo de sumergir al visitante no solo en la obra del artista si no también en su mundo a través de la exposición en sí misma. Creimos importante hacer descubrir al visitante el concepto de universos infinitos a través también de la propia exposición y su representación en el espacio.

Así trabajamos desde un inicio en la geometrización del espacio a partir de la colocación de unos elementos expositivos, llamados "tótems", que interactuaran con el espacio transformándolo de manera que percibiéramos trampantojos y generáramos una suerte de laberinto escheriano. Existe una concepto matemático, muy arraigado a la trayectoria del artista denominado isometría, o partición regular del plano.

Escher, tras su viaje a Granada quedó cautivado por los motivos geométricos en los mosaicos de la Alhambra y a partir de allí inició una exploración en el dibujo de teselas y metamorfosis.

La exposición concebida como un viaje...

Borja Ferrater es arquitecto y profesor de la Universitat Internacional de Catalunya. Juan Domingo Santos es doctor arquitecto y profesor de la E.T.S.A. de Granada. Ambos son comisarios de la doble exposición *M.C. Escher. Universos Infinitos* en la capilla del Palacio de Carlos V de la Alhambra y en el Parque de las Ciencias de Granada.

Exposición *M.C. Escher. Universos Infinitos* en la capilla del Palacio de Carlos V, la Alhambra

