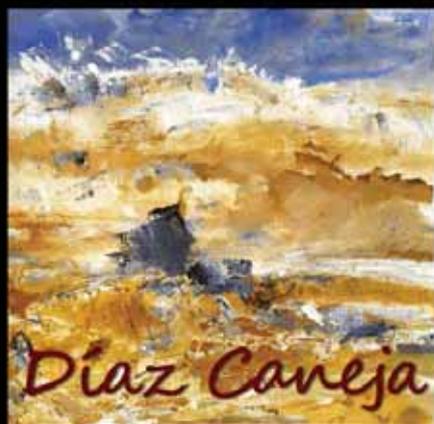
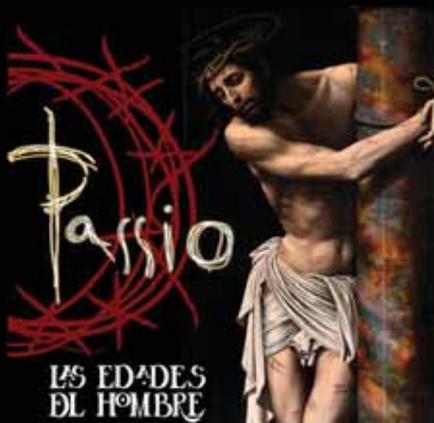


revista **atticus** ¹⁵

www.revistaatticus.es
septiembre 11



y además

LA CASA CURUTCHET DE LE CORBUSIER
JAN FABRE EN LA BIENAL DE VENEZIA
EL RELOJ DE MANOLO MADRID
LA PRISION DE LUR OCHOA
CINE



PRIMITIVOS
El siglo dorado de la pintura portuguesa, 1450-1550

El alguno de los trabajos para ilustrar el artículo hemos recurrido a alguna foto disponible en la Web. Hemos hecho todo lo posible por ponernos en contacto con su autor. A veces esto no ha sido posible. Es por lo que desde aquí lo comunicamos y si alguno de sus autores no quiere que se haga uso de esa imagen nos lo puede comunicar y rápidamente lo subsanaremos.

A tticus: Nombre del personaje de la novela "Matar un ruiseñor" de la escritora Harper Lee. Fue llevada al cine protagonizada, magníficamente, por Gregory Peck. A tticus Finch representa los valores de un hombre tolerante, justo, recto que hace lo que debe para mantenerse firme en sus convicciones con honradez y valentía.

A tticus: es el acrónimo de las artes liberales: danzA, archiTectura, pinTura, lIteratura, Cine, escultUra y músIca.

A tticus: es la morada de los dioses que suele estar ubicada en el último piso de las insulae y que solían disponer de un solarium para el solaz regocijo de su moradores.

A tticus: Revista o punto de encuentro o solarium.

Portada realizada por José Miguel Travieso.
Contraportada: Montaje RA
© 2011 Septiembre Revista Atticus

Bienvenido lector. T ienes ante ti el número 15 de RE VISTA A TTICUS.

Una revista hecha con mucha dedicación, esmero y cariño. E speramos que esta publicación sea un vínculo de unión entre personas a las que les gusta disfrutar y promover el arte.



Medio A mbiente. R.A. es una publicación electrónica. A ntes de imprimir T ODA la revista piensa si es eso lo que quieres, si necesitas leer todas las páginas. Piensa que puedes seleccionar las hojas que quieras imprimir. Y si encima lo haces por las dos caras, mucho mejor. E starás contribuyendo a hacer un mundo sostenible, es una responsabilidad de todos.



Vista de Ciudad Parquesol, Valladolid, desde donde se elabora RE VISTA A TTICUS en un atardecer de un día de septiembre en el que se celebraba las fiestas patronales de la ciudad.

Revista Atticus ©

✉ admin@revistaatticus.es

 www.revistaatticus.es

Sumario



Sumario	03	
Fotodenuncia	04	
Editorial	07	
Humor Gráfico	08	Por Andrés Faro y otros artistas.
El muralismo mexicano <i>por Juan Diego Caballero Oliver</i>	11	Un amplio conjunto de obras dispersas por distintos edificios. El último trabajo publicado por Juan Diego en su blog.
Díaz Caneja <i>por Laura Antolín Esteban</i>	23	La esencia del paisaje castellano.
<i>Las Edades del Hombre: PASSIO</i>	33	Un extenso recorrido por algunas de las obras que conforma esta exposición con sede en dos ciudades castellanas: Medina del Campo y Medina de Rioseco.
Primitivos: El siglo dorado de la pintura portuguesa, 1450 - 1550 <i>por Luis José Cuadrado Gutiérrez</i>	66	Interesante recorrido por una de las exposiciones más interesantes del momento. Podemos encontrarnos con cosas curiosas como la historia de san Sebastián.
La Piedad <i>por Carlos Zeballos y Patricia Yarleque</i>	91	Provocativo montaje del belga Jean Fabre en la Bienal de Venecia.
La casa Curuchet <i>por Carlos Zeballos y Patricia Yarleque</i>	94	Artículo sobre una de las casas más emblemáticas de Le Corbusier.
Cine	100	El hombre de al lado. Pequeñas mentiras sin importancia. La piel que habito
El humor gráfico de <i>por Alfredo Martirena</i>	113	También encontrarás su viñeta en la pagina 10.
Lecturas	114	Poemas y relatos de Manolo Madrid, Lur Ochoa Salvador Robles José Carlos Nistal Santiago Medina Marina Caballero Ana Esmeralda Piña Recuenco Mónica López Bordón Gonzalo Salesky Joaquín Lourido Andrade "Quino" Sara Lew Sam Martin Jessica Arias Mingorance
<i>Larry Burrows en Vietnam</i> <i>Un tipo valiente en una lucha mortal</i>	125	Exposición de uno de los precursores del fotoperiodismo.
11 - S	130	Exposición con las portadas de los principales diarios internacionales.

A refugee uses twigs and scraps of material to build a shelter for her family. There is no room for most new arrivals in the Dadaab camps, so the thousands of people who arrive every week must carve out a place for themselves in the surrounding desert. Paula Nilson



DESIGUALDAD

Les tengo dicho a mis hijos que no se puede juzgar a una persona hasta que uno no se calza sus zapatos.

Esto viene a cuento porque no puedo juzgar a los que tienen mucho dinero. Nunca me he calzado sus zapatos de fortuna. Recientemente se han hecho públicos los bienes de nuestros dirigentes y nuestros políticos. No quiero entrar a valorar dónde ponen a buen recaudo su dinero, su nada desdeñable patrimonio. No quiero entrar a valorar el hecho de que uno de ellos, por poner un ejemplo, declara 18 viviendas en propiedad, otras tantas plazas de aparcamiento y no sé cuántos vehículos. Pero esto me produce una gran desazón. No puedo entender que unos miles de kilómetros más abajo de esas casas haya gente que no tiene ni para zapatos. Arrastran sus pies por la polvorosa tierra huyendo de su país, huyendo de la guerra, huyendo de la hambruna.

Esta gente, miles de personas, se están muriendo cada día, porque no tiene nada que llevarse a la boca, ni mucho menos tienen un hogar para refugiarse.

¡Hasta cuando tanta desigualdad! No soy quien para juzgar lo que cada uno hace con su dinero, y donde lo invierte para que no se devalúe, ni entre en pérdidas. A mi me gustaría calzar los zapatos de los ricos para ver como se ve el sur. Con los míos me siento incómodo. A veces me aprietan cuando ando por mi cuenta corriente. Y otras, me rozan los pies cuando me veo pagando un artículo superfluo.

La foto que aquí traigo es de una familia que con cuatro ramas y muchos desechos intentan crear un hogar. Mientras, nosotros los vecinos de arriba, apenas tenemos tiempo para mirarnos nuestra prima de riesgo y gastar e invertir nuestro rico dinero en otros valores. ¡Qué injusto es el mundo!

A young Somali refugee boy and his terminally ill mother, Haretha Abdi at Dadaab refugee camp, near the border of Kenya and Somalia in the horn of Africa. (Brendan Bannon/Polaris Images).



¡O SIENTO, PEQUEÑO

Por más que te miro no me salen las palabras. No te puedo ayudar con mi pluma. Lo siento. Me siento incapaz de escribir cuatro frases para intentar que el mundo despierte. Por aquí arriba solo vivimos pensando en que la crisis nos va a llevar la sociedad del bienestar. Comprenderás mi querido niño, que no me salgan las palabras por tanta preocupación. ¿Y si mañana nos vemos como tú? ¡Fíjate qué desastre!

Lo siento querido niño, no puedo escribir porque lo único que me sale son exabruptos. Perdóname porque sé que es difícil hasta que entiendas mis palabras. Sé que solo te preocupa donde vas a encontrar algo para llevarte a la boca. Lo siento querido niño. No sé como ayudarte.

Perdónanos por dejarte morir de hambre.

En recuerdo de Juan Diego Caballero Oliver

Quien dice que la ausencia causa olvido
merece ser de todos olvidado.

Del poema Ausencia
Juan Boscán (1487/1492 – 1542)

Al inicio del proyecto cultural Revista Atticus una de las primeras personas con las que me puse en contacto fue **Juan Diego Caballero Oliver**. Primero para alabar el gran trabajo que venía recogiendo en uno de los mejores blogs en su género: **ENSEÑ-ARTE** (<http://aprendersociales.blogspot.com/>) ,y, segundo, para invitarle a que se animara a contribuir con sus artículos a engrandecer nuestra publicación. Me acuerdo que le dije: «no te llevará mucho tiempo, pues los artículos que tienes en tu web cumplen la filosofía de nuestra publicación». A los pocos minutos me llegó su contestación. Ensalzó nuestro trabajo, la calidad de los artículos y las fotos y lo variado de nuestros sumarios.

Juan Diego es y será siempre parte de Revista Atticus. Sin su contribución no sería la misma publicación. Él me animó a seguir por ese camino pues, me dijo, «ese es el futuro». Su colaboración empezó con el número 7 (julio de 2009). En diciembre de 2010 llevamos a papel su artículo sobre **Antonio Camoyán** y el pasado mes de junio publicamos su trabajo sobre **Alejandro Schmitt**, en el número DOS de la edición impresa de Revista Atticus.

El 16 de julio de 2011 (dos días después hubiera cumplido los 54 años) fallecía Juan Diego en Sevilla. Este número es un guiño a su recuerdo. No perdemos a un maestro ni a un colaborador. Perdemos a un gran amigo Atticus.

Revista Atticus seguirá publicando los innumerables artículos de su blog. Seguiremos contando con él.

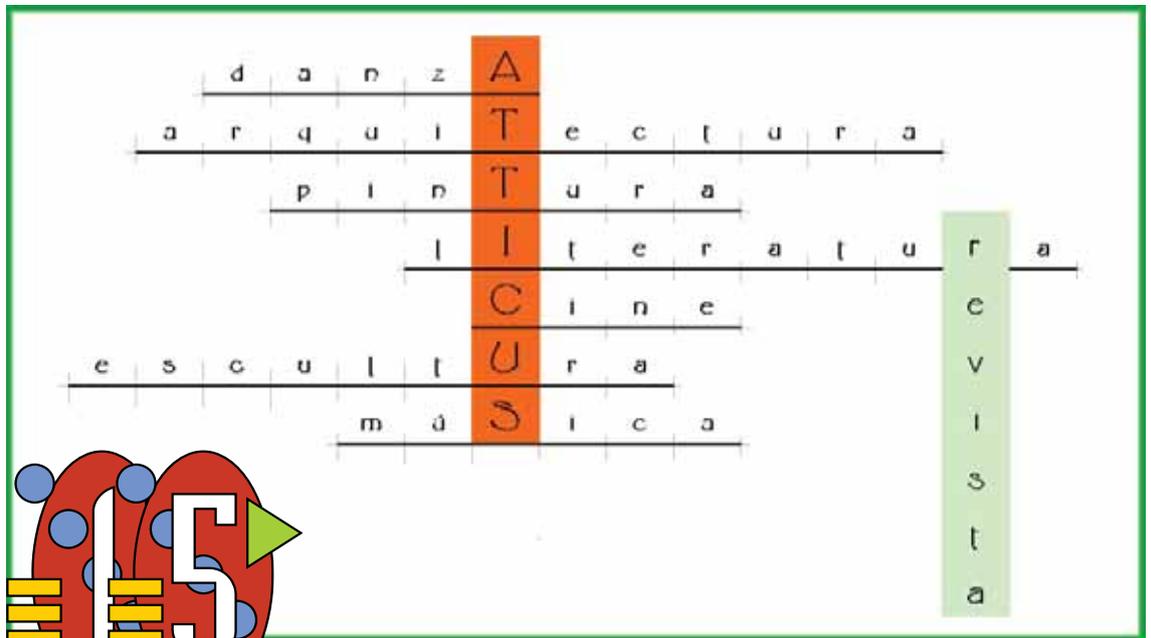
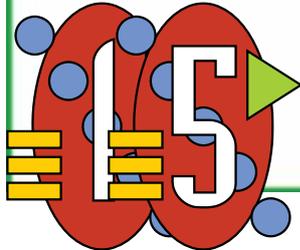
Como profesional echaré de menos sus correcciones, su meticulosidad, su búsqueda de la perfección y el detalle final. Pero en lo personal echaré de menos sus palabras, su cariño, su bondad, su compromiso y a un gran amigo.

Hasta siempre Juan Diego, querido profesor y gran amigo Atticus.

Luisjo Cuadrado

P.D. Sé que uno de sus artistas favoritos era Mark Rothko, pero también sé que había encontrado un buen amigo en la persona de Alejandro Schmitt cuya obra figura como fondo de este sencillo recuerdo.

Editorial
Número



Revista Atticus

Nos ha salido un número diferente a los habituales.

Dos hechos han marcado que **Revista Atticus** 15 no tenga alguna de las secciones habituales de nuestros colaboradores que vienen apareciendo con asiduidad.

El fallecimiento de **Juan Diego Caballero Oliver** ha condicionado el sumario. Hemos querido recoger el último trabajo que publicó en su blog (*El muralismo mexicano*) en toda su extensión (con la publicación del contenido de los dos enlaces mencionados) así como otra reseña a un artículo suyo sobre *El panel de las janelas verdes*. Y, por otro, el segundo hecho viene de la mano de la actualidad sobre dos exposiciones que se celebran en nuestro territorio. No queríamos dejar pasar la posibilidad de hacer un extenso trabajo sobre **PASSIO**, la exposición de *Las Edades del Hombre*. No solamente hacemos un recorrido por ambas sedes sino también un repaso a los distintos símbolos de la liturgia católica. Y la otra exposición se celebra en Valladolid y lleva por título **Primitivos: El siglo dorado de la pintura portuguesa: 1450 – 1550**. Una magna exposición sobre la pintura portuguesa en una época crucial en la historia del arte.

Damos la bienvenida a nuevos colaboradores. **Laura Antolín Esteban** nos presenta un excelente trabajo sobre **Díaz-Caneja**: La esencia del paisaje castellano. **Salvador Robles**, **Ana Esmeralda Piña Recuenco**, **Mónica López Bordón**, **Gonzalo Salesky**, **Joaquín Lourido Andrade**, **Sara Lew** e **Iñaki (Sam Martín)** refuerzan la parte más literaria de Atticus.

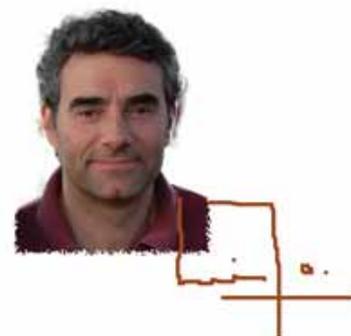
Tres películas recomendables acuden a nuestra cartelera: *Pequeñas mentiras sin importancia*, *El hombre de al lado* y *La piel que habito*.

Y, por último nos hacemos eco de dos importantes exposiciones que en este momento se celebran en la ciudad de Valladolid: **Larry Burrows en Vietnam y 11 – S**.

Lamentamos profundamente no abordar los temas habituales como la música clásica o a nuestros queridos amigos fotógrafos o el asiduo trabajo de José Miguel Travieso, entre otros. El exceso de material nos ha impedido tratar en estos temas. Esperamos que aún así os guste esta niña bonita que es Revista Atticus 15.

Para todos aquellos que os interesa nos quedan unos cuantos ejemplares del número DOS en edición impresa. Los podéis solicitar al correo admin@revistaatticus.es

Luis José Cuadrado Gutiérrez
Editor de Revista Atticus
luisjo@revistaatticus.es
www.revistaatticus.es





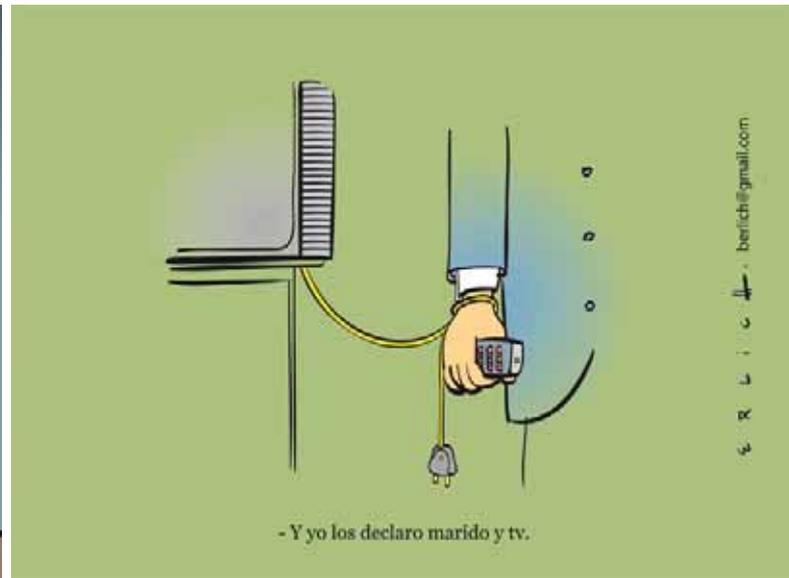
El País 23 junio 2011



El País 22 julio 2011



El País 17 agosto 2011



El País 16 agosto 2011



El País 7 julio 2011



El País 30 julio 2011

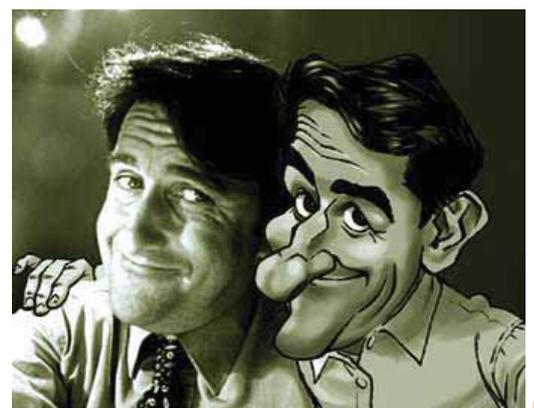


¡¡Cómo está la escuela!!



Gentileza de A. Faro
www.e-faro.info
Andrés Faro Lalanne

Dibujante desde que tiene uso de razón y hasta que la pierda. Vino al mundo en Salas de los Infantes, en tierras del «Mío Cid», el año 1965.
Desde 1997 es el encargado del chiste en el «Diari de Tarragona», decano de la prensa española.





El muralismo mexicano

Pintura y educación popular



Juan Diego Caballero Oliver

David Alfaro Siqueiros:

“De la dictadura de Porfirio Díaz a la revolución” (detalle).
(1957-65). México D.F.

México, hacia 1920. Para esa fecha podría considerarse que ha finalizado la revolución mexicana, al menos en lo que a su fase más virulenta se refiere. Un complejo proceso que puso de relieve las profundas diferencias sociales y económicas existentes en el país, la disparidad de planteamientos ideológicos (acordes con aquéllos) y la facilidad con la que todo ello conducía a enfrentamientos armados de diverso tipo. A finales de ese año pasó a formar gobierno (1920/24) el presidente Álvaro de Obregón, quien poco después crea la Secretaría de Estado de Educación Pública, confiando el nuevo ministerio al liberal José Vasconcelos, de sobra conocido en el país por sus ideas reformistas e innovadoras.



David Alfaro Siqueiros:
"La marcha de la humanidad" (detalle).
1966-71). México D.F.

Desde su nuevo cargo, Vasconcelos aborda un amplísimo programa de reformas, que incluye medidas muy variadas: creación de nuevas escuelas y formación de maestros, impulso de las artes y los oficios, difusión popular de obras literarias, etc. Además, contempló también la promoción de las artes plásticas, mediante el encargo a jóvenes artistas de la realización de murales en diversos edificios públicos, de forma que aquéllos pudiesen ser conocidos, libremente, por todo tipo de ciudadanos. De esta manera, durante casi tres décadas, aunque a diverso ritmo, estuvieron realizándose murales por todo el país (aunque de forma preferente en la capital), hecho que manifiesta la importancia que los distintos gobiernos concedían a este tipo de manifestación artística.

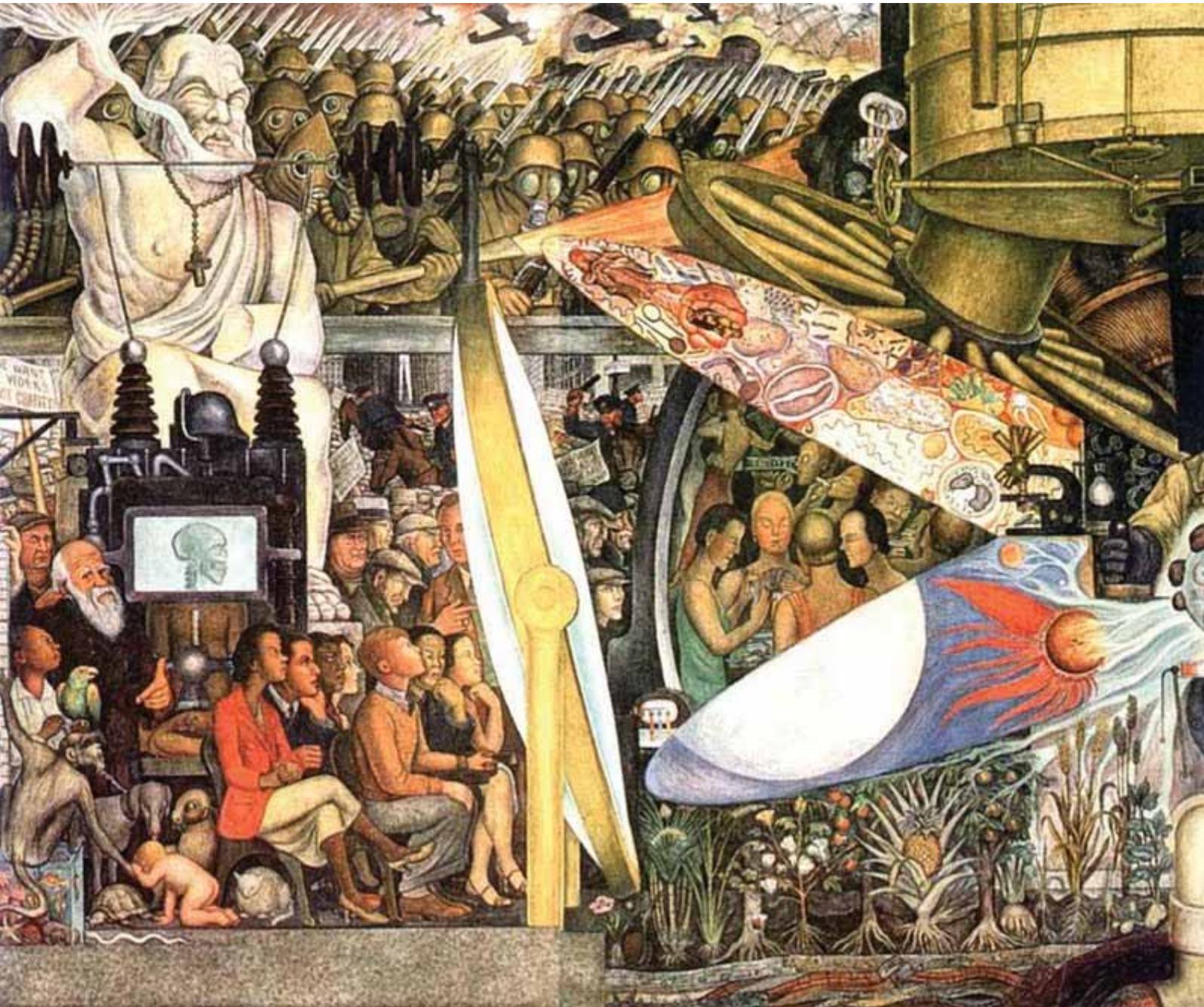
Fue así como surgió el denominado **muralismo mexicano**, con el que identificamos un amplísimo conjunto de obras, dispersas en diversos edificios localizados en distintas ciudades del país y realizadas por un elevado número de autores que, si bien no parten de presupuestos plásticos comunes, coinciden en una serie de cuestiones. Por un lado, la mayor parte de los murales está relacionada con la



José Clemente Orozco: "Omnisciencia" (1925). México D.F.

intención de difundir la identidad nacional (aún en construcción) y los propios logros de la revolución mexicana. Por otro, las obras, en sí mismas, manifiestan (como no podía ser de otra manera) su vinculación con las distintas corrientes artísticas de la época y, más en concreto, con las vanguardias pictóricas que por esos años vienen ocupando el protagonismo artístico en Europa. Finalmente, los artistas (frente a los antiguos usos de los pintores al fresco) optan por nuevos materiales: la pintura acrílica, la de automóviles e incluso el cemento coloreado y aplicado a pistola.

Entre ese numeroso grupo de artistas, fueron tres jóvenes pintores (todos ellos pertenecientes a corrientes políticas de izquierda) quienes destacaron especialmente. Por un lado, **Diego Rivera** (1887-1957) se caracteriza por realizar murales de colores muy vivos, tratados de una forma cercana a los planteamientos geométricos de Cezanne, completamente llenos de personajes, frecuentemente indígenas. En segundo lugar, **David Alfaro Siqueiros** (1896-1974) concibe en cierta medida el arte como medio para la propaganda ideológica, idea fruto de su militancia en el Partido Comunista del país. Sus obras, en las que manifies-



Diego Rivera:

"El hombre controlador del Universo" (o "el hombre en el cruce de caminos")
1934. México D.F.

ta su interés por el movimiento y por captar las emociones de los protagonistas, se caracterizan por exaltar a las clases populares, mientras retrata de forma grotesca a los representantes de los grupos sociales dominantes. Por último, **José Clemente Orozco** (1883-1949) manifiesta dentro del grupo una tendencia más marcada hacia los planteamientos expresionistas, aunque se muestra también interesado por el geometrismo que caracteriza la obra de Rivera. Su tema preferente lo constituyen los diversos acontecimientos principales de la revolución mexicana.

Aunque realizaron también otros tipos de manifestaciones artísticas (pintura al óleo, escultura, etc.) las obras sobre pared de estos pintores muralistas, junto a otros muchos que participaron en el proyecto, manifiestan su coincidencia con los planteamientos de los sucesivos gobiernos respecto a la importancia de la pintura como medio de educación popular, hecho que queda constatado en la frase de Siqueiros de que había que hacer de la pintura "un bien

colectivo, útil para la cultura de las masas populares". Pero además, algunos de estos pintores acabaron convencidos de la idoneidad del mural como mejor forma de expresión pictórica. Así, Orozco afirmaba que "la forma más pura de la pintura es la mural. Es también la más desinteresada, ya que no puede ser escondida para el beneficio de algunos privilegiados. Es para el pueblo, es para todos". Al menos, en algún sentido, tenía razón.

Este artículo fue publicado por Juan Diego Caballero Oliver en su blog el pasado 30 de mayo de 2011.

<http://aprendersociales.blogspot.com/2011/05/el-muralismo-mexicano.html>

Para mayor información, Juan Diego nos recomendaba dos enlaces, que por su interés a continuación reproducimos el texto.



EL MURALISMO MEXICANO

Por el Prof. Juan Carlos Lombán*

<http://www.elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/muralismomexicano.htm>

El arte de Latinoamérica de todo el siglo XX se vio muy influido por los grandes movimientos políticos de la centuria, como lo demuestra casi toda la producción plástica y muy clara y directamente, un ejemplo paradigmático de esa relación: el muralismo mexicano.

La revolución mexicana iniciada en 1910 con objetivos políticos de democratización de toda la vida nacional y en particular de sus instituciones, tuvo asimismo, hondas connotaciones sociales. Estas fueron aportadas por grupos de muy distinto signo y especialmente por las huestes agraris-

tas de Zapata y Villa, y ejercieron un vigoroso influjo en la cultura mexicana y muy particularmente en las artes y las letras.

El muralismo mexicano –cuyo ejemplo se extendió por todo el subcontinente como una fuerte ráfaga de aire puro y vivificador- no hubiera tenido la profunda autenticidad que alcanzó ni hubiera logrado conmover tan hondamente a toda Latinoamérica e incluso al mundo entero, si se hubiera producido sin ese marco de referencia o divorciado de él.

Ese fenómeno plástico tan importante por sus valores intrínsecos y por la enorme influencia que ejerció, tuvo como antecedente directo la notable obra del grabador José Guadalupe Posada (1851-1913), quien supo condensar lo más incisivo del arte popular de su país, especialmente como ilustrador y caricaturista político de periódicos opositores al régimen paternalista y autoritario de Porfirio Díaz, (...) Su mordaz sentido del humor, su rica fantasía y



David Alfaro Siqueiros:

"El pueblo a la universidad y la universidad al pueblo" (1954)
México D.F.

muy especialmente sus compromisos con el hombre mexicano así como sus profundas inquietudes político-sociales, constituyeron lecciones y legados que fueron recogidos y enriquecidos por los grandes muralistas, algunos años más tarde.

Poco después de la muerte de Posada regresó a México el Dr. Atl (Gerardo Murillo, 1875-1964), pintor, vulcanógrafo y escritor que en Italia se entusiasmó con la antigua pintura mural y las ideas socialistas de Enrico Ferri. En su país dirigió el periódico revolucionario *La Vanguardia*, el que tenía a Orozco entre sus dibujantes, reaccionó contra lo hispánico sosteniendo apasionadamente la causa indigenista y adoptó el seudónimo que hizo famoso, el que significa agua en nahua. Posteriormente participó en el movimiento muralista y pintó volcanes, cráteres y peñascos.

Cuando la revolución mexicana ya había obtenido importantes triunfos y concreciones políticas, un grupo de jóvenes artistas revolucionarios fundó, en 1922, el Sindicato de Pintores, Escultores y Obreros Intelectuales, con el fin de contribuir al enriquecimiento de una cultura auténticamente popular y no individualista, directamente entroncada con la fuerte tradición comunitaria de la América precolumbina. Con ello, procuraban asimismo contribuir como trabajadores de la cultura, a darle un contenido social a la revolución, la cual, a su juicio, aún no había emprendido en profundidad la tarea que juzgaban fundamental: cambiar las estructuras económicas de la sociedad mexicana,

muy especialmente en todo lo relativo a la propiedad de la tierra.

Después de siglos de olvido e incluso desprecio hacia la cultura precortesiana, el grupo de jóvenes artistas que dieron nacimiento al movimiento del muralismo mexicano, redescubrió para su nación y el resto del subcontinente aquella rica herencia y se propuso adaptarla a las aspiraciones colectivas del momento, interpretadas por la gesta liberadora iniciada por la revolución de 1910, cuyo programa entendían que no sólo no estaba agotado, sino que era necesario cumplir hasta sus últimas consecuencias, especialmente en lo socio-económico.

El rescate del legado precortesiano en el México de principios de siglo, presenta no pocas similitudes con el redescubrimiento por parte del Renacimiento italiano del siglo XV, de la herencia grecolatina, con la diferencia de que aquí ese mundo que se quería recuperar, había quedado mucho menos desvanecido y distante, y había mantenido tradiciones, memorias y testimonios más directos, próximos y fuertes.

El pensador y político José Vasconcelos, entonces Ministro de Educación de México, comprometido con una concepción de la cultura netamente popular, entendida como creación colectiva de las grandes mayorías y por tanto con un denso contenido social y político, apoyó a los jóvenes del Sindicato de Pintores y alentó sus ideales. Así fue



Diego Rivera:

“Mercado de Tlatelolco” (1942).
México D.F.

como el alto funcionario ofreció a Rivera, Orozco, Alfaro Siqueiros y otros, la posibilidad de decorar varios edificios públicos como la Secretaría de Educación y la Escuela Nacional Preparatoria, cuya concreción permitiría que el arte ganara las calles y los lugares públicos y saliera de su encierro en lugares sólo accesibles para las minorías, con el fin de marchar al encuentro del pueblo. Así se inició en ese 1922 el movimiento muralista mexicano, que habría de dejar tan hondas huellas en la cultura continental y del mundo todo.

Diego Rivera (1886-1957), realizó su primera exposición en 1907 y posteriormente obtuvo una beca que le permitió viajar a Europa, donde adhirió a las estéticas cezanniana y cubista. Regresó a México en 1921 y al año siguiente, después de contribuir a la fundación del mencionado sindicato, dio nacimiento al movimiento muralista con la decoración de la Escuela Nacional Preparatoria, paso inicial de un esfuerzo cuyo fruto sería la creación de un arte profundamente nacional con resonancias universales. Posteriormente decoró la Secretaría de Educación, la Escuela Nacional de Agricultura, el antiguo Palacio de Cortés en Cuernavaca y el Palacio de Bellas Artes.

Su gigantesca labor de muralista tuvo un paréntesis de un lustro, entre 1935 y 1940, lapso en el cual se dedicó a crear una serie de obras de caballete, se diría que como para demostrarse y demostrar que no había perdido sus anteriores y reconocidas aptitudes en esa técnica. Posteriormente, retomó en las décadas del 40 y del 50 su tarea como muralista, con renovados bríos. Otra de sus creaciones murales más valiosas es la que ejecutó en el Palacio Nacional de la ciudad de México.

La entera obra de Rivera tiene un gran vigor, producto, quizás, del raro equilibrio que supo encontrar entre su fantasía, tan exuberante, creadora e imaginativa, y la fina captación de las características más esenciales y definitorias de su natal tierra mexicana. Rivera logró elaborar un arte profundamente popular y accesible incluso para los grandes sectores menos cultivados de su pueblo, con alusiones y símbolos muy claros y explícitos, no exentos de un cierto sentido aristocrático que lo lleva a demorarse con delectación en fastuosas y detalladas enumeraciones. Es interesante observar como el creador se detiene en prolijos análisis de multitudinarios pormenores, cantidades de seres y de



Diego Rivera:
Detalle "Mercado de
Tlatelolco" (1942).
México D.F.

objetos apiñados en sus murales, pero con maestría en el diseño y extremado equilibrio en el sabio ordenamiento de toda esa suma de elementos.

Respetando la bidimensionalidad del muro, Rivera sugiere los volúmenes mediante el valor de los tonos y una gran habilidad para hacer jugar los planos entre sí. En síntesis, la obra del artista capta las raíces más profundas del alma mexicana con sus singulares y dramáticos contrastes de luces y sombras, de alegrías y dolores, de fastuosidad y pobreza, de grandezas y miserias, con una ineludible pasión redentora, al servicio de la elevación de un noble pueblo que supo liberarse de ominosas tiranías.

José Clemente Orozco (1883-1949), fue discípulo de Posada, cuyo antiacademicismo profundizó, y realizó su primera exposición en 1916, cuando exhibió una serie de acuarelas que documentaban con realismo el dolor del pueblo mexicano. En 1922 pintó su primer mural en la Escuela Nacional Preparatoria, en cuyo patio mayor trabajó hasta 1927, ejecutando obras de un realismo decididamente expresionista, pero respondiendo a una composición geométrica. Posteriormente viajó a los Estados Unidos, donde en obras trascendentes denunció la deshumanización de la vida neoyorquina, y a partir de 1930 adoptó tonalidades brillantes en reemplazo de su anterior paleta baja, así como formas más llenas de dinamismo. Su arte culminó en la segunda mitad de la década del 30, cuando produjo, entre otras obras notables, los valiosos murales de la antigua capilla del Hospicio Cabañas, en Guadalajara, estimados

por muchos como una de las más grandes obras del arte americano.

Orozco está considerado como el pintor por excelencia de la revolución mexicana por haber documentado los aspectos más destacados de esa gesta, y muy especialmente el agrarismo de Zapata y de Villa. En sus obras, el artista introduce el tema central desde el inicio, y lo va reiterando con variantes en un crescendo dramático, como una gran sinfonía sobre el hombre y la humanidad toda, vistos con una óptica que se enraíza con su experiencia personal. Su vigoroso realismo fuertemente expresionista es fundamentalmente intuitivo y barroco, anticlásico, y en sus mejores creaciones alcanza una sobrecogedora grandeza dramática y una rica plasticidad en la expresión de un sentimiento trágico de la vida.

José David Alfaro Siqueiros (1896-1974), desde su adolescencia profesó acendradas ideas políticas y sociales, lo que lo condujo a luchar denodadamente por sus convicciones toda su vida, no sólo con su arte, sino también con las armas. Cuando tenía veinte años combatió en el ejército constitucionalista de la revolución mexicana y en 1920 viajó como miembro del consulado de su país a París, donde prontamente hizo amistad con Diego Rivera. De regreso en su patria, en 1922 contribuyó a la fundación del Sindicato de Pintores y del movimiento muralista. En su pugna indoblegable por sus ideales sufrió cárcel en 1930-31 y se alistó en el ejército republicano de la guerra de España, de dónde regresó a su país en 1939. Siempre extraordina-



José Clemente Orozco:
 "Zapatistas" (1931).
 Washington. (Óleo).

riamente aguerrido y combativo, volvió a ser encarcelado nuevamente, pero el presidente mexicano López Mateos dispuso su libertad en 1964.

Si bien todos los creadores del movimiento muralista se inspiraron en las culturas precolombinas, acaso haya sido Alfaro Siqueiros quien más intensa y profundamente lo hizo, y por ello quizás fue él quien más elocuentemente expresó en su obra esa indisoluble unidad entre el individuo y su comunidad que caracterizó a las civilizaciones antiguas del continente. Sus creaciones tienen un cálido y profundo contenido humano, un gran vigor constructivo y una fina captación intuitiva del mundo natural y exhiben, asimismo, una permanente búsqueda de nuevas posibilidades técnicas, de nuevas formas y de nuevos materiales. Las pinturas murales de este gran artista no sólo se encuentran en México, sino también en otros países, como los Estados Unidos, Chile y la Argentina.

Rufino Tamayo (1899-1991), algo posterior a los grandes muralistas mencionados, coincidió con ellos en la búsqueda de una expresión profundamente mexicana, pero procuró hacerlo con una metodología muy diferente, lo que al distanciarlo de aquel arte, le aseguró un lugar aparte en la pintura de su país. Como a su juicio aquellos importantes creadores frecuentemente quedaron aprisionados por las apariencias y cayeron en algunos pintoresquismos periféricos y trivialidades anecdóticas, con descuido de lo esencial y de los verdaderos problemas plásticos, él procuró no sólo penetrar en lo más auténtico de las lecciones precolombinas, sino también enriquecer sin preconcepciones ni inhibiciones las posibilidades estéticas, aprovechando las

experiencias de todas partes. Así fue como en sus obras intentó una síntesis en la que sobresalen los caracteres mexicanos adecuadamente armonizados con influencias muy diversas —especialmente de Picasso, Braque y los surrealistas— para lograr expresar un mensaje alusivo, de hondas raíces americanas y de vasta repercusión universal. Si bien produjo murales, en general prefirió el cuadro de caballete, el cual se presta más a su arte subjetivo, de extremada finura y poética simbología, que procura expresar el mundo interior del ser humano y su sed de infinito, con imágenes extremadamente ricas y sugerentes.

Extractado con autorización del autor - a quien agradecemos profundamente - del capítulo correspondiente de "Historia del Arte Latinoamericano", Editorial Asociación Cultural Kilmes- Argentina 1994.

*Juan Carlos Lombán estudió en la Facultad de Humanidades de La Plata y obtuvo becas para perfeccionarse en Gran Bretaña y Estados Unidos. Fue rector y docente en la sección nacional del Saint George's College. Profesor en la Escuela de Bellas Artes Carlos Morel, donde dictó cátedra de Historia del Arte. Fue Director del Complejo Cultural Mariano Moreno, de Bernal y miembro de la Junta de Estudios Históricos de Quilmes. Publica trabajos historiográficos desde 1946. Su libro "El Ochenta" (1980) fue galardonado con la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores. Ha recorrido México y otros países de América Latina en procura de documentos e información.-

El muralismo mexicano

Escrito por Guzmán Urrero

Miércoles 04 de Julio de 2007 20:22

Arte - CineyLetras.es

<http://www.guzmanurrero.es/index.php/Arte/El-muralismo-mexicano.html>

Al muralismo mexicano le corresponde una actitud ideológica. En cierto modo, ésa es también su característica primordial. Sea como fuere, este matiz puede olvidarse cuando consideramos la formidable categoría pictórica de los autores que formaron esta corriente artística.

Lo que importa en la pintura mural mexicana, dejando aparte la belleza estética de muchos de sus logros, es la reivindicación indigenista y social, plasmada en soportes monumentales para su total entendimiento por parte de las clases populares.

No cabe duda de que esta corriente artística es un fruto de la Revolución Mexicana y, más en concreto, de las proclamaciones de socialización del arte lanzadas por estetas e ideólogos revolucionarios.

Ciertamente, la estética nacionalista ya se había dejado sentir en la obra del pintor y muralista Juan Cordero (1822-1884), pero sólo a partir de los años veinte del siglo XX cobra fuerza suficiente como para que sea posible hablar de una corriente artística en sentido estricto.

Tres artistas –Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros– son los adalides de este movimiento estético al cual se vincularán, desde diversas técnicas y estilos, otros creadores, como el pintor guatemalteco Carlos Mérida (1891-1984), el dibujante y grabador mexicano José Luis Cuevas (1934-), el muralista francés Jean Charlot, afincado en tierras mexicanas desde 1921, el estadounidense Pablo O'Higgins, ayudante de Rivera a partir de 1927, y el mexicano de origen irlandés Juan O'Gorman, autor del mosaico exterior de la Biblioteca Central de la Universidad de México.

Ilustrar visualmente el destino histórico-social del pueblo mexicano parece el programa estatal que se propone el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, cuando invita a artistas como los ya citados Rivera, Alfaro Siqueiros y Orozco a crear murales. Como ya dije, no es casualidad que el muralismo se convierta en el arte oficial de la Revolución.

En lo estético, estos muralistas se caracterizan por su antiacademicismo, por su libertad en el uso de materiales y estilos. Es la suya una imaginería indigenista, muy relacionada con el plan de pedagogía y propaganda que inspira buena parte de su trabajo. Les interesan la historia precolumbina, el relato de acontecimientos revolucionarios y los homenajes a las clases populares. Para cumplir con tales propósitos, no dudan en usar tipos caricaturescos y estilizados en sus representaciones.

Autorretrato de David Alfaro Siqueiros. 100,3 x 121,9 cm. I
nstituto Nacional Bellas Artes. México





Diego Rivera:
Detalle "El hombre controlador del Universo" (o
"el hombre en el cruce de caminos")
1934. México D.F.

Son, en líneas generales, artistas de izquierda, lo cual les lleva a aceptar sin reservas la idea de un arte patrocinado. De hecho, desarrollan su trabajo inscritos en el recientemente fundado sindicato de pintores y escultores.

Bien conocido en el mundo artístico europeo de los años veinte, Diego Rivera (1886-1957) estudia en el Viejo Continente el cubismo de Picasso y el impresionismo de Renoir; y viaja también a Italia, donde analiza entre 1920 y 1921 las pinturas murales de artistas como Giotto, Miguel Ángel y Piero della Francesca.

Regresa en 1922 a su país natal y, tras pasar un tiempo investigando el arte precortesiano, elabora los conocidos murales que decoran la Escuela Nacional Preparatoria. A partir de 1923 define su estilo en los murales de la Secretaría de Educación Pública en México D.F.

Rivera exalta las cualidades del pueblo indígena, por oposición a conquistadores y terratenientes, contrafigura de lo que serían las genuinas virtudes mexicanas. Ni que decir tiene que en todo ello hay un punto de maniqueísmo fácilmente detectable.

En el mural *La tierra fecunda* (1927), pintado en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, Diego Rivera plasma su personal homenaje a los poderes de la tierra, base del desarrollo campesino. Como sus demás compañeros, Rivera no pone fronteras a su creación, de modo que diseña numerosos murales dentro y fuera de México. Uno de los más conocidos lo completa en 1935, en el Palacio Nacional de la Ciudad de México.

El caso de José Clemente Orozco (1883-1949) es un tanto singular dentro del movimiento muralista mexicano, puesto que el suyo es un arte apolítico, basado en los valores del humanismo.

Orozco aborda el tema histórico en sus murales para la Escuela Nacional Preparatoria (1923-1926). Desde 1927

hasta 1934 trabaja en los murales del New School for Social Research de Nueva York. El año en que concluye esa obra, desarrolla en México una de sus creaciones más conocidas, los murales del Palacio de Bellas Artes.

Otro importante muralista es el mexicano David Alfaro Siqueiros (1896-1974), formado en la Escuela de Bellas Artes (México D.F.) y muy relacionado con Rivera, a quien conoce en París, durante un viaje a Europa que lo lleva hasta Barcelona. En esa ciudad española publica un manifiesto. Su programa es claro: favorecer una síntesis indigenista en el arte moderno de su país. El texto aparece en la revista *Vida Americana*.

A su regreso a México, Orozco demuestra su pericia en la pintura al fresco cuando realiza los murales de la Universidad de Guadalajara (1925) y los de la Escuela Nacional Preparatoria (1932).

Su implicación revolucionaria lo lleva a exiliarse en Estados Unidos, donde crea un taller de experimentación artística y mejora los métodos del muralismo mediante la aplicación de piroxilina (pintura de automóviles) mediante pistolas pulverizadoras.

Lleva a cabo sus obras en distintos países, si bien destaca por esta época su mural *Del porfirismo a la revolución*, que ocupa los muros del Museo de Historia Nacional de la ciudad de México. Miembro del Partido Comunista Mexicano, es acusado y condenado como promotor de tumultos revolucionarios.

Gracias al indulto que se le concede, sale de la cárcel en 1964 y reanuda su activismo político mediante el diseño de murales en favor de los marginados y el cambio político. Buen ejemplo de ello es *Marcha de la Humanidad*, ubicado en el Hotel de México.

Un destacado representante del expresionismo abstracto, el pintor estadounidense Jackson Pollock (1912-1956),



José Clemente Orozco:
“Omnisciencia” (1925).
Mural Casa de los Azulejos
México D.F.

colabora con Alfaro Siqueiros desde 1936, cuando pasa a formar parte del taller experimental del muralista en Nueva York.

Es allí donde Pollock depura su estilo y prueba nuevas técnicas pictóricas que luego caracterizarán su obra posterior. De hecho, entre sus creaciones más conocidas figuran unos cuadros de gran tamaño, la serie de los Senderos ondulantes (1947), realizada mediante una habilidad peculiar: el vertido y goteo de pintura sobre un lienzo de grandes dimensiones.

En cierto sentido, esta fórmula de Pollock, heredera del muralismo, prefigura también, por su espontaneidad, la técnica de pintada callejera que luego será conocida con el nombre italiano de graffiti.

(Escribí la primera versión de este artículo en uno de los capítulos del libro Historia general de la imagen. Perspectivas de la comunicación audiovisual) ✨



Díaz-Caneja

La esencia del paisaje castellano

Laura Antolín Esteban

Doctora en Historia del Arte por la
Universidad de Valladolid

Castilla es una tierra árida y dura. Recorrida por unos campos de amplios horizontes que se extienden al infinito, en los que no es posible determinar los límites entre cielo y tierra. Un suelo rico en matices, concebido como fragmentos de cristal eclosionando sobre la superficie. Donde el ocre y amarillo, propios del periodo estival, dejan paso a los grises invernales, los otoños rojizos y los verdes primaverales. Esta imagen que el castellano conserva vívida en su retina, es sin duda la que Juan Manuel Díaz-Caneja, capturó para siempre en sus lienzos.

Natural de Pozo de Urama, donde nace en 1905, es hijo de Juan Manuel Díaz-Caneja Candanedo, prestigioso abogado, escritor y orador político, y de Cirila Betengón. Tras vivir los primeros años de su vida en Palencia, a los 18 años Caneja se traslada a Madrid. Allí frecuentará la Residencia de Estudiantes, donde entablará amistad con figuras como Federico García Lorca, Salvador Dalí o Luis Buñuel. Al mismo tiempo, estrecha lazos con Benjamín Palencia y Alberto Sánchez, con quienes frecuenta los alrededores de Vallecas. Pero será su estancia en el estudio de Daniel Vázquez Díaz, lo que determine en el joven la decisión de dedi-

Pueblo en grises 1966.
Óleo/lienzo, 65 x 92 cm.
Fundación Díaz-Caneja, Palencia.

El farol, 1925
Óleo/cartón.
38 x 45 cm.
Fundación Díaz-Caneja,
Palencia



carce por entero a la pintura. Las tertulias que tanto Caneja como otros discípulos mantienen con el maestro, es razón de peso suficiente para que el joven encamine sus pasos a París la cuna del arte. Allí se empapará de las vanguardias, en general y del cubismo en particular. La fragmentación del cuadro en planos geométricos, será la clave para el desarrollo de su producción pictórica. A ello debe añadirse, el minucioso estudio que realiza de la obra de Matisse, de quien se siente atraído por la magistral forma de componer con el color. Terminada la Guerra Civil Española, y tras sufrir prisión de 1948 a 1951, Caneja centra su producción en un único tema, el paisaje, del que Francisco Calvo Serraller afirmaba que siempre ha sido el mismo, pero consiguiendo sacar partido a los más diversos matices sin dejarse llevar por las emociones¹.

1923-1930, años de tanteo y experimentación

Coincidiendo en el tiempo su formación en el estudio de Vázquez Díaz, y frecuentar los principales centros intelectuales del Madrid de los veinte, Juan Manuel trabaja en unas primeras obras de gran interés. *El farol* (1925), que

¹ CALVO SERRALLER, Francisco *Juan Manuel Caneja. El paisaje como identidad, regla y emoción. En Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló.* Pg.225. Ed. Alianza Editorial. Madrid 1990.

constituye uno de los cuadros más antiguos del pintor, llama la atención por lo inusual de su puesta en escena. Una estampa urbana, donde las figuras humanas se encuentran desplazadas por la imponente presencia de la luz que proviene de un farol. Convirtiéndose así en pieza clave del cuadro, captando la atención del espectador. También perteneciente a este periodo es la obra, *Composición* (1927). Donde apreciamos lo que parece ser el estudio de una “figura” con importantes reminiscencias a la obra de Braque.

En 1929, Caneja llega a París. Para entonces el cubismo internacionalizado ya, se había consolidado en el panorama artístico francés y cedido su turno a las siguientes vanguardias, era considerado como una de las principales innovaciones en la manera de interpretar la pintura una vez superados el desprecio al que había tenido que hacer frente en sus comienzos. Se puede decir que es aquí durante el escaso año que vive en la capital del Sena, cuando se forma verdaderamente como pintor al estudiar detenidamente las obras de Cézanne, Braque, Picasso, Juan Gris, sin olvidar las del fauvista Matisse. Fruto de esas influencias, es la obra *La fábrica* (1929), donde el motivo principal es una fábrica de harinas típica de la región castellana, que aparece en medio del paisaje. A destacar la ligera geometrización de cada uno de los elementos representados. Este cuadro, realizado al parecer a medio camino entre París y Madrid, supondrá un paso adelante en la evolución de un autor que se encamina poco a poco a la madurez creativa.

1930-1951, periodo de consolidación

Tras su periplo parisino, Caneja prosigue en la cocina de una obra mucho más madura y sólida. Las pinturas que realiza en este momento presentan una fuerte influencia de la “Escuela de Vallecas”, cuya participación en la misma contribuyó a afianzar su interés por el paisaje. Elemento que aún no se encontraba demasiado presente, pues comparte su protagonismo con la figura humana que ocupa un lugar destacado sin quedar relegada a un segundo plano, e incluso desaparecer como se verá con posterioridad.

Además, en estos años se debe indicar la presencia de los primeros bodegones en la pintura de este autor, en los que se adivina la huella de las principales vanguardias en cuanto al tratamiento de los objetos lo que le permite conseguir unas naturalezas muertas innovadoras que lo alejan de la representación tradicional.

En los primeros años de la posguerra, Caneja debe sufrir como muchos otros españoles, un “retiro” obligado en prisión. Si bien la falta de libertad no le llevó a abandonar la pintura, que la continúa ejerciendo como único medio para superar la falta de contacto con la naturaleza. De este periodo es la obra **Cam-pesinos** (1950), donde la figura humana está presente, aunque comienza a diluirse en el paisaje formando parte de un todo y lograr un efecto similar al que posteriormente se verá reflejado en sus interpretaciones de los pueblos castellanos. Algo similar encontramos en **A comunicar** (1950), donde además el autor se hace eco de la cruda realidad de los presos políticos, que reciben en prisión la visita de familiares y allegados.

Al margen de tan dura experiencia vital, este periodo creativo culmina con una obra de gran interés, **Mujer peinándose** (1950). Un retrato femenino, tal vez el de su esposa Isabel, que aparece aseándose ante un espejo. Esta pieza presenta una indudable influencia de Picasso, y en concreto de una de sus obras emblemáticas **Las señoritas de Avignon** (1907), del que Caneja podría haber tenido en cuenta la forma de representar el rostro de la figura mostrando al mismo tiempo el perfil y el frente pero también ofrecer un cierto parecido con las máscaras africanas. Igualmente se puede apreciar por parte del palentino un velado homenaje a los bodegones de Juan Gris, representada en la manera de concebir los utensilios domésticos, así como una posible huella de Van Gogh. Esta idea la baso en la existencia de

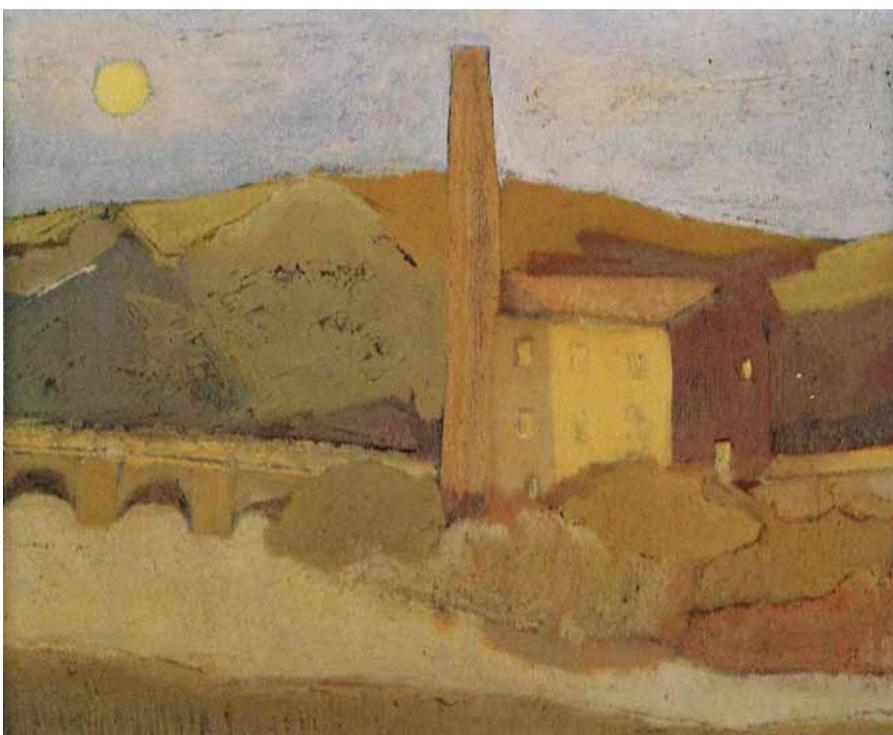


Composición, 1927

Óleo/lienzo, 69 x 53cm. Fundación Díaz-Caneja, Palencia

La fábrica, 1929

Óleo/lienzo, 37 x 45cm. Fundación Díaz-Caneja, Palencia.





Campesinos, 1950

Óleo/lienzo, 46 x 55 cm. Fundación Díaz-Caneja, Palencia.

A comunicar, 1950

Óleo/lienzo, 73 x 92 cm. Fundación Díaz-Caneja, Palencia.





Mujer peinándose, 1950
Óleo/lienzo, 81 x 60 cm. Fundación Díaz-Caneja, Palencia.

Paisaje, 1954
Óleo/lienzo, 60 x 73 cm.
Fundación Díaz-Caneja, Palencia.

una silla de paja y la posición en que se muestra al espectador que me recuerda a la silla que el pintor holandés muestra en el cuadro *Habitación de Van Gogh en Arles* (1889). Aunque en la biografía de Caneja no consta que Van Gogh se encuentre entre sus fuentes, sin embargo, es posible que en algunos de sus viajes a París tuviese la oportunidad de contemplar algunos de sus cuadros o tal vez tan sólo se trate de una semejanza que creo encontrar al observar ambos cuadros.



1951-1970, el paisaje lo inunda todo

En estos años, la obra de Caneja transita por la senda del paisaje, que se convierte en protagonista absoluto. Esto es debido a las circunstancias políticas del momento. En una época en la que en nuestro país se rechazaba toda novedad que pudiese venir del exterior, por considerarse contraria a los valores patrios. Y la existencia de una censura, que condenaba toda referencia a la figura, siempre y cuando no se encontrase bajo los preceptos del régimen. El paisaje se convirtió en un medio en el cual los artistas de la época podían aplicar aquellos conocimientos tomados de la vanguardia, sin levantar ningún tipo de sospecha. En el caso del pintor palentino, los paisajes realizados durante este periodo presentan una destacada influencia de Cézanne. Nos encontramos una imagen de Castilla muy elaborada, que parte de una estructura geométrica que Venancio Sánchez Marín consideraba fundamental en la creación del campo, y unido a la variedad de tonos empleados le permite jugar con el espectador para que crea ver la existencia de distintos planos de profundidad². En *Paisaje* (1954), el campo no aparece en solitario, sino que se encuentra acompañado de un pueblo concebido como una masa de color que suele ocupar el centro, y que en la mayoría de los casos tiende a confundirse con la zona montañosa que le encuadra al fondo. Si bien en ocasiones, el pueblo es sustituido por una casa que aparece en la zona central envuelto en un haz de luz que le otorga una apariencia especial.

En los cuadros realizados durante la década de los sesenta, como *Tierras* (1965), se observa una eliminación del horizonte debido a que Juan Manuel tiende a ocupar toda la superficie del lienzo con numerosos planos geométricos, que contribuyen a crear una sensación de agobio en el espectador que los contempla. Pues parece que se en-

cuentra ante un paisaje que se desarrolla de forma infinita sin ningún tipo de límites. Si bien en ciertas ocasiones, el autor concede al espectador un respiro con la presencia de una serie de cuadros en los que el horizonte se encuentra destacado. Aunque se sigue observando cierta tensión en la desigual proporción establecida entre el cielo y la tierra.

Por otra parte, otro de los recursos utilizados por el autor en los cuadros de este periodo, lo constituye la presencia de carros de labranza a los que representa medio enterrados como si fueran a sumergirse en medio de la vorágine de luz y color que los envuelve.

1970-1988, el crepúsculo de un pintor

En los últimos años de la trayectoria artística y vital de Caneja hasta su muerte en Madrid en 1988, su pintura se revela más rica debido a la enorme variedad de matices. Y más sencilla basándose en una simplificación mayor de los recursos empleados, el aumento de la extensión de las masas de color, y la importancia de la luz, pero sin efectismos. Esa sencillez se hace aún más fuerte en los años ochenta dejando aparcado el cubismo para entrar de lleno en la abstracción.

En los años setenta el bodegón, como el observado en *Manzanas con paisaje* (1974), adquiere un papel destacado en su pintura. Observándose no sólo la influencia de Cézanne, sino también reminiscencias a los bodegones cubistas, debido en parte al rigor geométrico en el que se ven envueltos los objetos reproducidos. En su mayoría estos bodegones se hallan inmersos en medio del paisaje, situados generalmente en el centro de la composición, aunque en algunos casos una línea horizontal divide al lienzo en dos zonas. Destinando la superior para el paisaje, mientras que la zona inferior se encuentra ocupada en la mayor parte de los casos por una naturaleza muerta. Sin embargo, la

² SÁNCHEZ MARÍN, Venancio "Crónica de Madrid". Revista Goya núm. 85 pp.52-59. Madrid 1968



Tierras, 1965

Óleo/lienzo, 52 x 73cm. Fundación Díaz-Caneja, Palencia.

Manzanas con paisaje, 1974

Óleo/lienzo. 46x55cm. Fundación Díaz-Caneja, Palencia.





Paisaje, 1976

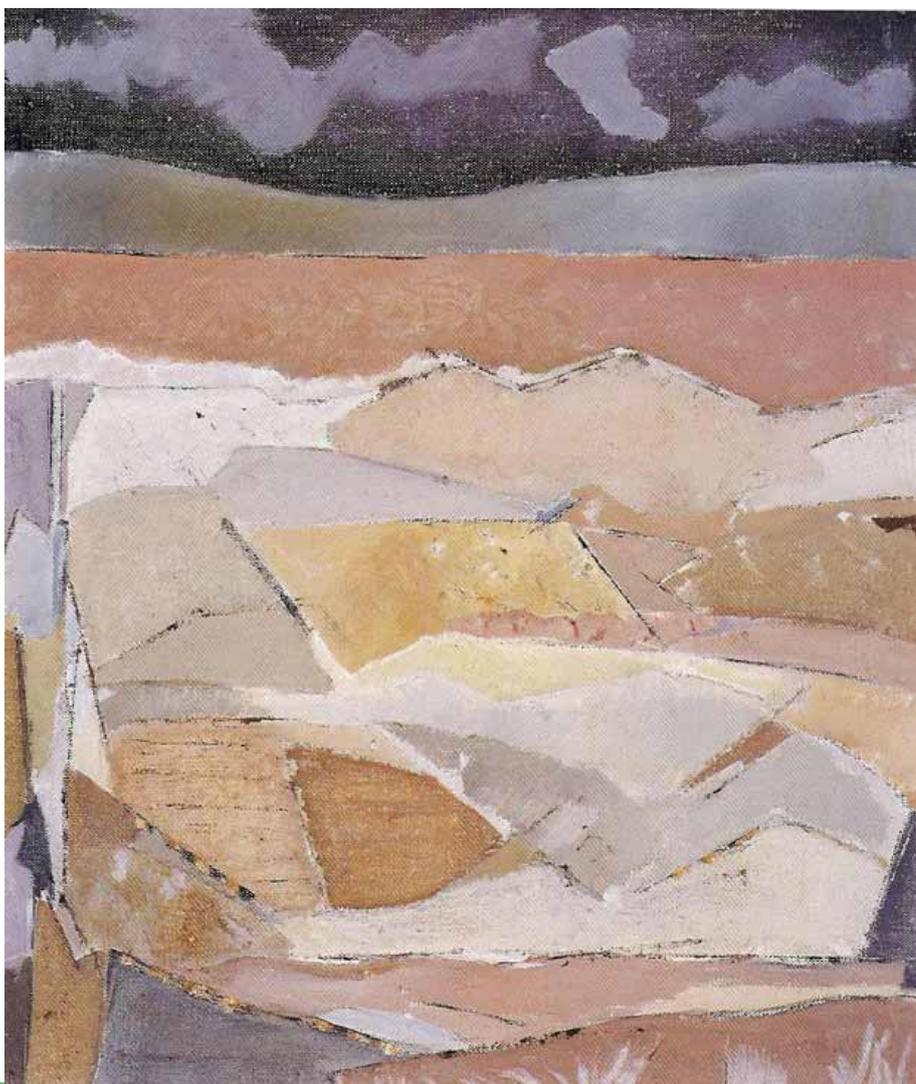
Óleo/lienzo, 68 x 50 cm.

Fondos del IVAM. Centro Julio González,
Valencia

Abajo: **Cielo de tormenta**, 1981

Óleo/lienzo, 65 x 54cm.

Fundación Díaz-Caneja, Palencia



existencia de objetos en los campos canejianos no contribuye a eliminar el protagonismo que el paisaje tiene. Pues según Calvo Serraller se convierten en un elemento de referencia que ordena la composición, perfilan el horizonte, no le obstaculizan y se convierten en vehículo de transmisión de emociones al espectador³.

Con respecto al tratamiento del paisaje en los cuadros que realiza en esta década, se debe indicar que abandona la minuciosidad de planos geométricos que se habían observado en obras anteriores, para concebir unos campos mediante bandas horizontales que se superponen y que en algunos casos parecen asemejarse al perfil de una mujer. Esta percepción del campo castellano que podemos encontrar en la pieza **Paisaje** (1976), conectaría con la mantenida por los miembros de la generación del 27, a la que Juan Manuel pertenecía por nacimiento. Este grupo de literatos rechazan la clásica apelación viril que había sido defendida por Unamuno, Azorín o Machado, para atreverse a comparar las formas de las llanuras y mesetas, con las curvas femeninas. Y considerar a Castilla receptora del paisaje más remansado y femenino que el pintor palentino había contemplado.

Por otra parte, en la pintura realizada en los años ochenta se observa cómo el bodegón continúa presente aunque sus apariciones se ven mermadas a favor de un mayor protagonismo del paisaje. No obstante en

³ CALVO SERRALLER, Francisco Ob. Cit. Pg.233. También recogido en *A solas con la pintura* en el catálogo Juan Manuel Caneja. Exposición itinerante. Junta de Castilla y León. Pg.118. 1985.

Mancha negra, 1987
Óleo/lienzo, 81 x 65 cm.
Fundación Díaz-Caneja, Palencia.

las naturalezas muertas realizadas durante estos años destaca la presencia de una mayor simplificación reflejada en la apariencia esquemática de los objetos representados.

En cuanto a los paisajes realizados en los últimos años, al margen de la existencia de planos que se superponen horizontalmente, se observa como Caneja tal vez haya querido conseguir una nueva imagen de Castilla. **Cielo de tormenta** (1981) es el mejor ejemplo de esta nueva imagen, donde se otorga protagonismo a los fenómenos meteorológicos y su incidencia en los campos. En otros casos utiliza el alféizar de una ventana como improvisado mirador desde el que contemplar el paisaje. E incluso realiza algún que otro coqueteo con interiores, aspecto éste poco usual en su temática pictórica. No obstante, la metamorfosis más significativa se observa en los cuadros en los que trabaja entre los años 1986-1988. Ellos revelan el esquematismo más absoluto, debido al triunfo de las manchas de color que cubren todo el lienzo. Gracias a ellas el pintor puede simplificar aún más su concepto de Castilla, consiguiendo que los motivos que en ella se encuentran aparezcan más abstractos pero estando presente la apariencia física de los mismos. Parece tener en cuenta las palabras de Picasso “No hay arte abstracto. Siempre se comienza con algo. Después es posible eliminar toda huella de la realidad. No hay peligro en ello en todo caso, pues la idea del objeto habrá dejado una huella indeleble”⁴.

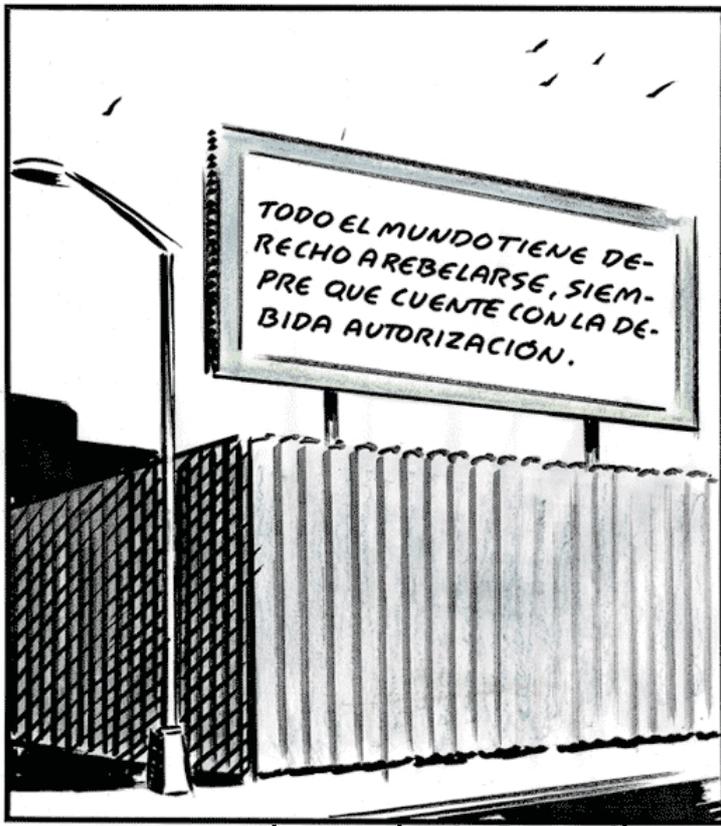
En líneas generales podemos decir como esta etapa supone la culminación de las investigaciones que Caneja realizó a lo largo de su vida y aún seguía experimentando en sus últimas creaciones, como **Mancha negra** (1987), donde dejó de lado el pincel para pintar con las manos logrando ser como Matisse, un dominador del color.



En opinión de Calvo Serraller, Caneja consiguió encontrarse “a solas con su pintura”. Reconociendo que a dicha situación tan sólo se llega en edad avanzada, pese a que su obra se la puede confundir con la de un artista novel, pero con la diferencia del camino andado⁵.✠

4 B CHIPP, Herschel *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Pg.293. Ed. Akal. S. A. Madrid 1995

5 CALVO SERRALLER, Francisco Ob. Cit. Pg.223



elroto.elpais@gmail.com

2



elroto.elpais@gmail.com



3

1 - El Roto, publicado en *El País* el 4 de junio de 2011
2 - El Roto, publicado en *El País* el 13 de julio de 2011
3 - Fontdevila, publicado en *Público* el 15 de julio de 2011

4 - Forges, publicado en *El País* el 6 de julio de 2011
5 - Eneko, publicado en 20 minutos.

5

LAS GUERRAS SE HACEN MEJOR CON AVIONES NO TRIPULADOS Y CON MEDIOS DE COMUNICACIÓN TRIPULADOS.



4



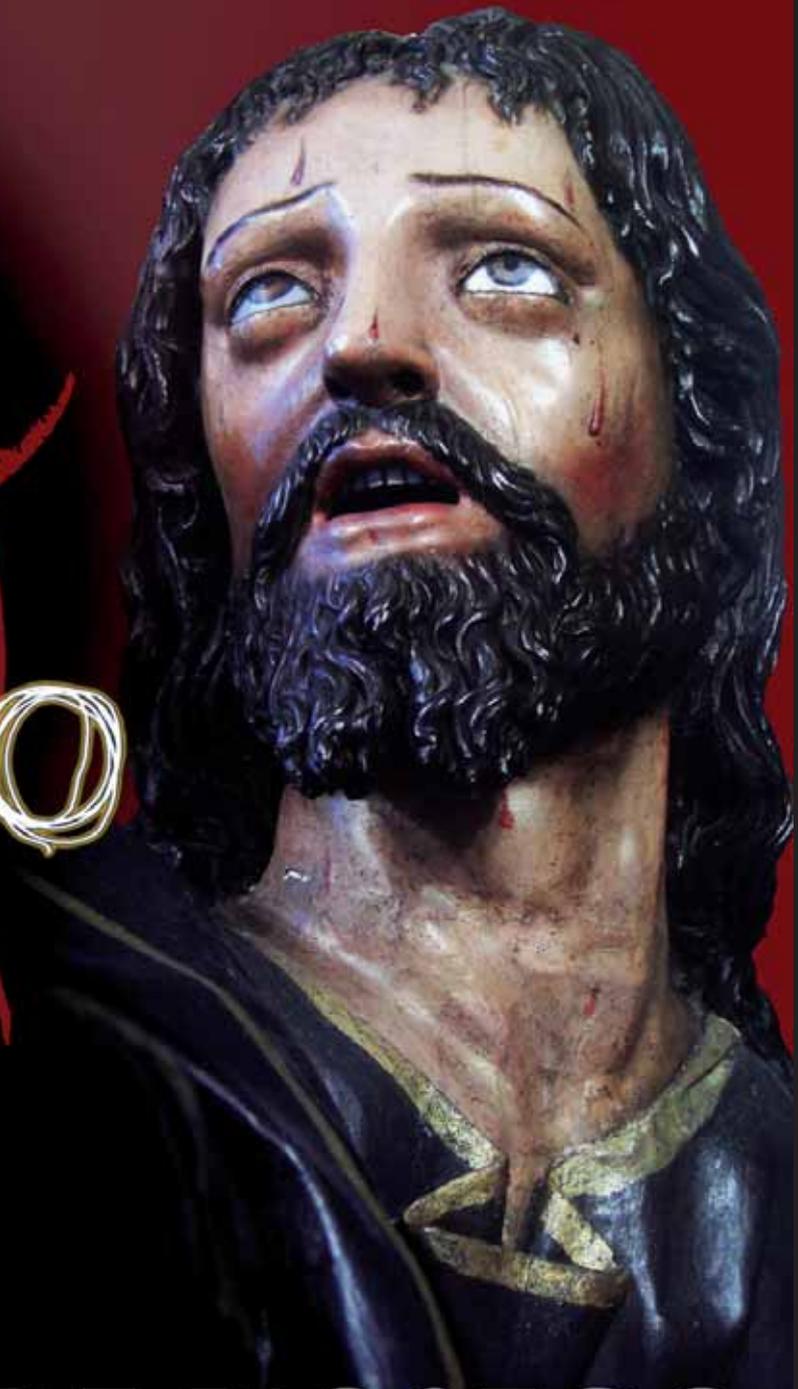
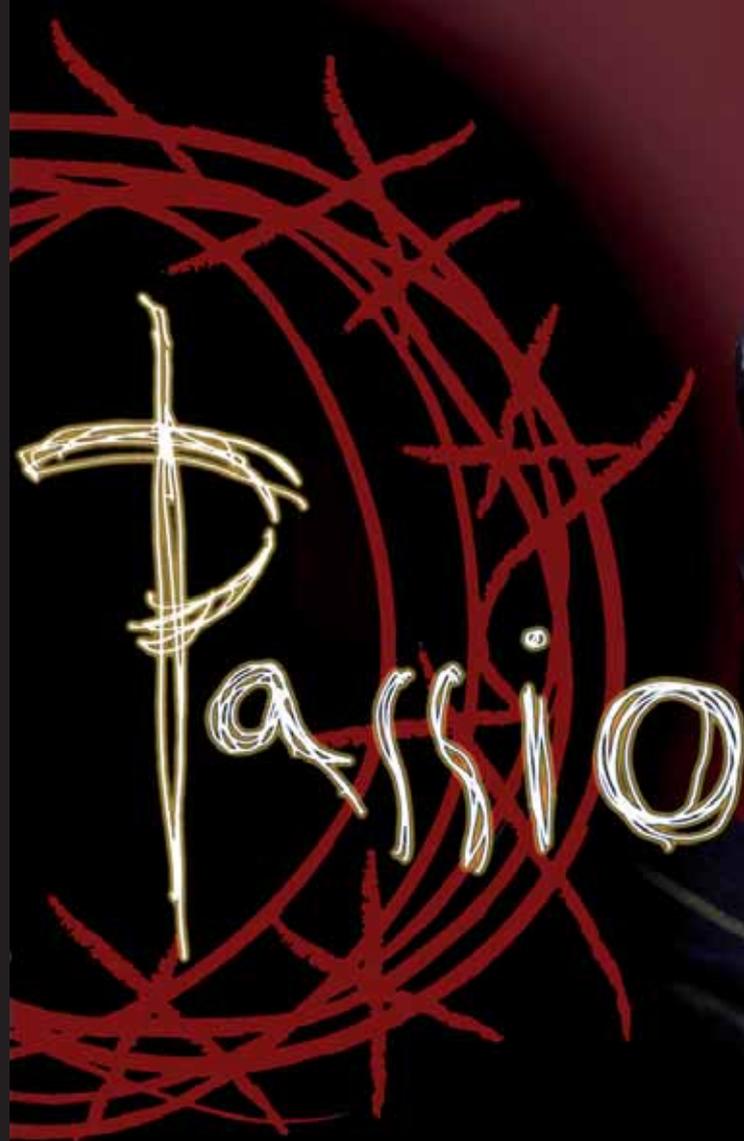


3 MAYO - 6 NOVIEMBRE 2011
MEDINA DEL CAMPO / MEDINA DE RIOSECO
VALLADOLID **LAS EDADES
DEL HOMBRE**



COLABORAN





apassionate *en*

MEDINA DE RIOSECO



3 MAYO - 6 NOVIEMBRE 2011
MEDINA DEL CAMPO / MEDINA DE RIOSECO
VALLADOLID

LAS EDADES
DEL HOMBRE



COLABORAN



LAS EDADES DEL HOMBRE

EXPOSICIÓN: PASSIO

MEDINA DE RIOSECO

MEDINA DEL CAMPO

Luis José Cuadrado Gutiérrez

**Iglesia de Santiago de los Caballeros
(Medina de Rioseco)**

**Iglesia de Santiago el Real (Medina del
Campo)**

HORARIOS

Lunes: permanecerá cerrada, excepto 25 de julio, 15 de agosto y 31 de octubre.

Martes, miércoles, jueves y viernes: de 10 a 14 horas y de 16 a 20 horas.

Sábados, domingos y festivos: de 10 a 20 horas, ininterrumpidamente.

La admisión de público terminará 45 minutos antes del cierre.

PRECIO DE LA ENTRADA

3 € (visita a ambas sedes)

Visita guiada (grupo máximo de 20 personas):

50 € (visita a ambas sedes) / 35 € (visita a una de las sedes)

Duración de la visita guiada: 50 minutos aprox. (en cada sede)

No se admiten guías de grupos a no ser los oficiales de la exposición.

Los Viernes: entrada gratuita (no incluye visita guiada)

RESERVA PARA GRUPOS

En las direcciones de INFORMACIÓN

Teléfono: 983 683 000 Fax: 983 683 025

E-mail (exposición): expo@lasedades.es

Internet: www.lasedades.es

PASSIO

Passio es la muestra decimosexta con el sello de Las Edades del Hombre. Por primera vez la exposición se ha organizado en dos espacios distintos y distantes (separados por apenas 70 Km.). Son las villas de Medina de Rioseco y Medina del Campo en la provincia y archidiócesis de Valladolid, en el corazón de Castilla.. Ubicadas en dos iglesias que no son sedes catedrales ni iglesias de rango superior: la de Santiago de los Caballeros y la de Santiago el Real, respectivamente.

Passio es el vocablo latino que significa «Pasión». Su cartel anunciador figura, sobre un fondo negro (que evoca la muerte y sepultura de Cristo) una corona de espinas (símbolo del sacrificio y sangre derramada) y las letras luminosas del título, con la inicial en forma de cruz alzada (que evoca la nueva victoria pascual).

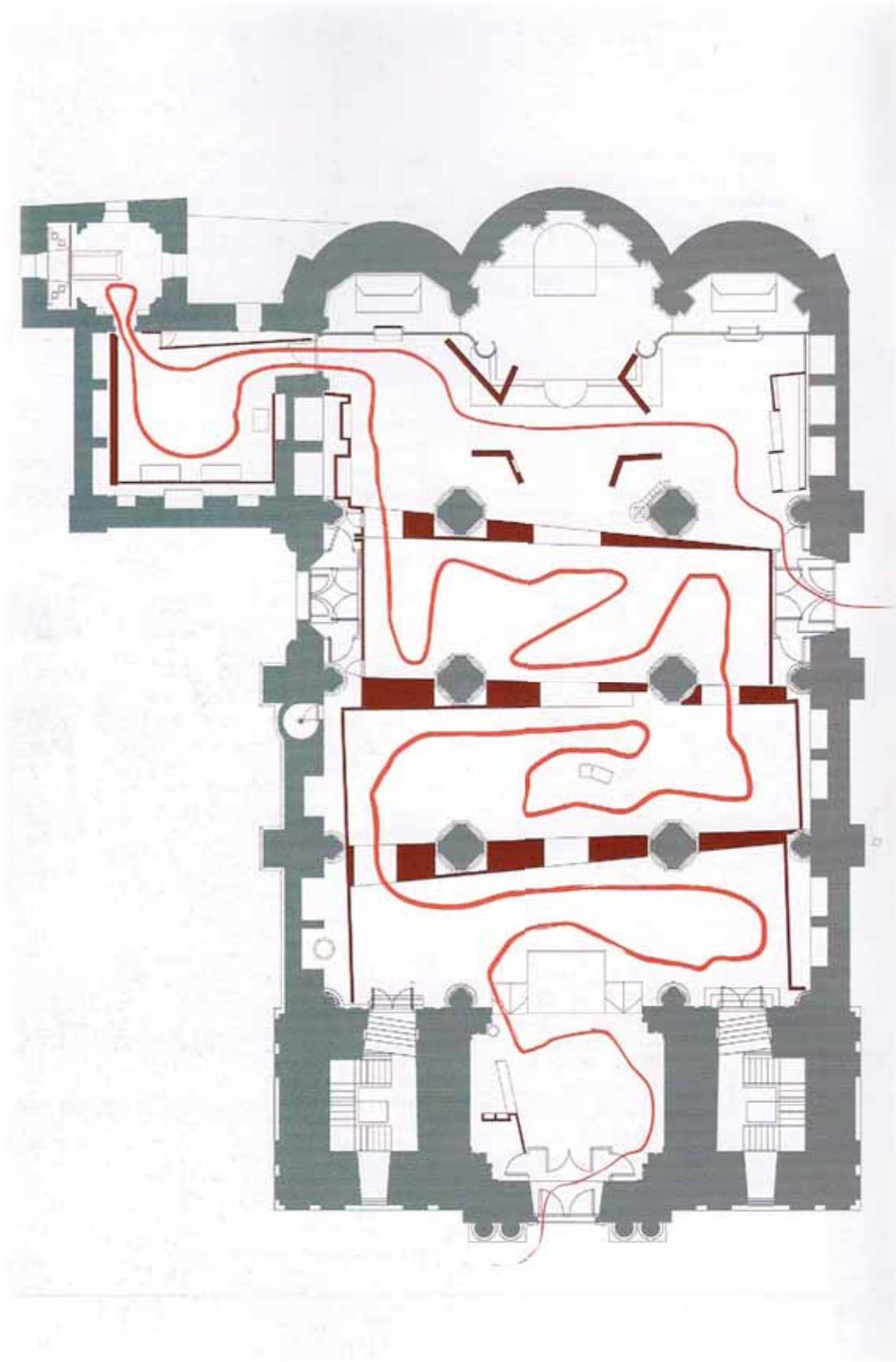
Nadie duda de la importancia que tiene en estas localidades las manifestaciones públicas de la fe sobre todo durante la celebración de la Semana Santa, en torno a los misterios de la pasión muerte y resurrección de Cristo. Ese es el motivo de esta muestra: el recorrido desde la Última Cena hasta la resurrección de Cristo.

Con un contenido idéntico para ambas sedes en cuanto a la temática se refiere, pero que lógicamente cada una de ellas alberga diferentes y muy variadas obras, por lo que su contemplación se puede realizar de forma independiente y, a su vez, complementaria. En la sede de Medina del Campo, pasión, muerte, sepultura y resurrección desde un punto cronológico. Y en la sede de Medina de Rioseco se abordan dentro de cinco capítulos basados en los textos bíblicos y las celebraciones, dentro de la Iglesia Católica, litúrgicas y sacramentales así como las manifestaciones piadosas populares vinculados a estos sucesos.

En el conjunto de la muestra se exponen más de 140 piezas de diversos autores, épocas y técnicas. Un buen número de ellas son de artistas castellano-leoneses del siglo XX. Estas obras «dialogarán» son otras más antiguas.

Para los organizadores de la exposición «Passio» la muestra se da por concluida con la obra de Fernando Gallego, que a su vez concluye y culmina la Pasión de Cristo. Se trata de la Resurrección. Una tabla que es atribuida a Fernando Gallego y que ha sido recientemente restaurada. Pintada en los años finales del siglo XV condensa de forma brillante todo lo que se puede contemplar en las dos sedes vallisoletanas: Cristo cubierto con el manto rojo del martirio, ostentando las huellas de su pasión y muerte; y a la vez mostrándose victorioso resucitando, saliendo del sepulcro portando la cruz y estandarte de su triunfo.

Revista Atticus, siguiendo los recorridos propuestos en ambas sedes por los comisarios de la muestras, se ha detenido, e invita a la contemplación, de una serie de obras. El criterio elegido para destacar estas piezas es totalmente subjetivo. Por su importancia, por su estética, por la do-



SEDE MEDINA DE RIOSECO

IGLESIA DE SANTIAGO DE LOS CABALLEROS

cumentación existente alrededor de ellas, o simplemente por un gusto personal las obras elegidas suponen un buen resumen de Passio.

Sede de Medina de Rioseco

La Iglesia de Santiago. Medina de Rioseco

La Iglesia de Santiago de los Caballeros data del siglo XIV y es de planta de salón (cuando las naves, en este caso tres, están situadas a la misma altura). Consta de tres naves, con cuatro tramos. A los pies, entre las dos torres, existe un espacio para el coro. Fue proyectada por el arquitecto toledano Rodríguez Gil de Hontañón en 1533. A su muerte, el proyecto fue continuado por Alonso de Tolosa.

En alzado la iglesia es de gran esbeltez con pilares altos apoyados en elevados basamentos. La construcción presenta tres portadas: una es plateresca (al mediodía) obra de Miguel de Espinos; otra, al norte, es gótica flamígera, de Rodríguez Hontañón y la principal es de estilo clasicista, obra de Alonso de Tolosa.

Cabe destacar las cubiertas abovedadas que cubren la iglesia. Unos arcos apuntados sostienen unas elegantes cúpulas y bóvedas barrocas realizadas por Felipe Berrojo, a partir de 1672. Las naves laterales se cubren con cúpulas de bóveda de arista y la nave central con cúpulas. Todas ellas se apoyan en pechinas. Están construidas en ladrillo y lucidas con yeso blanco y policromado. Los diferentes motivos decorativos destacan por el abultamiento, de relieve bien marcado en donde se destacan con policromía los símbolos del santo titular: la concha de peregrino, la cruz santiaguista e incluso la figura del santo a caballo.

También es importante destacar los retablos de la iglesia.

El retablo mayor, dedicado a Santiago el mayor, sustituyó a otro anterior que fue vendido para costear el presente. Se ideó para cubrir por completo todo el lienzo del presbiterio.

La obra fue sufragada por dos benefactores privados, Juan Álvarez Valverde y su mujer, María de Paz, comerciantes de la villa. Se encargó a los profesionales más prestigiosos de la época. Las trazas las diseñó Joaquín de Churriguera. De la parte arquitectónica se encargaron en 1703 los ensambladores Diego de Suhano y Francisco Pérez. Y la parte escultórica corrió a cargo del riosecano Tomás de la Sierra, que la ejecutó en la más pura tradición de la escuela castellana.

Se trata de un retablo tipo cascarón ya que envuelve y es adaptado a la planta cóncava del ábside. Se divide horizontalmente en un lienzo, dos cuerpos y remata por el ágil y apuntado cascarón. Verticalmente se distribuye en cinco calles.

El conjunto de retablos se completa con el retablo de Nuestra Señora de la Concepción (nave del Evangelio) y el retablo de Nuestra Señora de la Visitación (nave de la Epístola).

Las 55 obras que se presentan en esta sede giran alrededor de la cronología de la muerte y la posterior resurrección de Cristo.

Sagrada Cena

Obra de **Venancio Blanco**

Bronce fundido a la cera perdida.

350 x 135 x 118 cm.

Museo Religioso Venancio Blanco.

Fundación Mapfre, Instituto de Cultura.

El Plantío, Madrid.



Venancio Blanco es uno de los escultores integrantes, y máximo exponente, de la llamada escuela neofigurativa dentro del panorama del arte religioso contemporáneo. Con un lenguaje plástico muy característico en equilibrio entre la figuración y la abstracción.

Venancio Blanco nació en Matilla de los Caños del Río (Salamanca) en 1923. Estudia en la Escuela Elemental de Trabajo y en la de Artes y Oficios Artísticos de Salamanca. De 1943 a 1948 cursa estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

No es el objeto de este trabajo relacionar el largo currículo de Blanco. A su ingente obra hay que añadir también su labor docente. Y su obra se encuentra dispersa entre museos nacionales y extranjeros así como en colecciones privadas.

En 1981 es nombrado por el Ministerio de Asuntos Exteriores Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, donde reside 5 años.

En 1993 realiza la escultura en bronce *El manzano de San Juan de la Cruz* por encargo de la exposición **Las Edades del Hombre** de Salamanca, en la que participa también con un *Cristo yacente* tallado en madera y su obra *Nazareno* en chapa de hierro y bronce.

En los últimos años ha realizado una escultura en bronce de San Josemaría Escrivá que se encuentra en la capilla a él dedicada en la Catedral de La Almudena de Madrid. También ha sido galardonado con el Premio de las Artes de Castilla León 2001. En septiembre de 2002 se inauguró el Museo de Escultura Religiosa que lleva su nombre, en la Sede de la Fundación Mapfre Estudios en el Plantío de Majadahonda.

Parte del Apostolado de la Iglesia de San Juan, Alba de Tormes, Salamanca



Esta obra de *La Sagrada Cena* forma parte del proyecto del Museo Religioso Venancio Blanco ubicado en la capilla del palacete de la finca Monte del Pilar, en El Plantío (Madrid) y que fue encargado al artista por el Grupo Mapfre.

La Sagrada Cena está formada por los doce apóstoles y la figura de Jesús. Hasta llegar al resultado final se sabe que Venancio Blanco realizó cuatro bocetos, tanto en cera como en barro, y un sinnúmero de bocetos para dar con la disposición más idónea.

Para su estudio el artista se desplazó a Italia (Milán y Florencia) para contemplar los cenáculos renacentistas. En España, en Alba de Tormes, el Apostolado románico¹ de la iglesia de San Juan será su fuente de inspiración, no solo para esta obra.

Muchas son las obras que recogen este íntimo momento de la Última Cena. Blanco quiso aportar su visión particular y colocó a Judas por delante de la mesa, en el instante mismo de marcharse. Un único plato, roto, sobre la mesa simboliza la traición. Aquí se omite la bolsa del dinero y el artista se centra en la figura de Judas, encorvado, con las manos modeladas en actitud de arrepentimiento.

La complejidad de la obra es evidente. No solo en cuanto a la técnica o por sus dimensiones, sino también una complejidad plástica dada la intensidad dramática que el artista debe conferir a cada una de las figuras que componen la escena. El conocimiento del dibujo y el dominio de la técnica de fundición en bronce permiten a Venancio Blanco alcanzar la síntesis plástica y la monumentalidad que se desprende de toda la obra.

1 El conjunto formó parte de las exposiciones "Las Edades del Hombre" en la catedral de Valladolid (1988) y "Flandes y Castilla-León" en la catedral de Amberes (Bélgica) en 1995.



Última Cena

Obra de **José Vela Zanetti**

1973

Óleo sobre lienzo

223 x 400 cm.

Iglesia parroquial de San Juan el Real

Oviedo (Asturias)

Foto cedida Fundación Las Edades del Hombre

Vela Zanetti

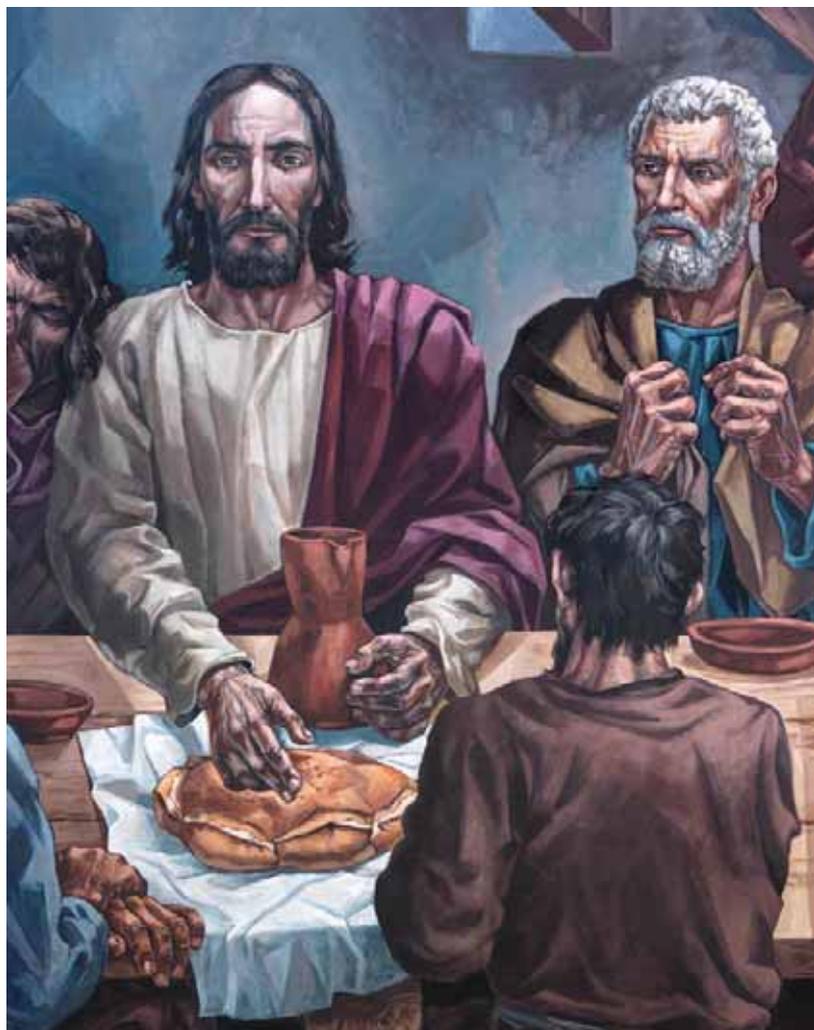
José Vela Zanetti (Milagros, Burgos, 27 de mayo de 1913 – Burgos, 4 de enero de 1999). Siendo niño, por motivos laborales (su padre Nicostrato es veterinario) la familia se desplaza a León. Su padre lo animó y le dio todo tipo de facilidades para el desarrollo de sus habilidades artísticas. Así no es extraño que el joven Zanetti se encontrara en Madrid viendo exposiciones y visitando el Museo del Prado. La Diputación de León le concedió una beca para estudiar en Italia.

La Guerra Civil española va a suponer un giro radical en su vida. Nicostrato, de ideología liberal, fue fusilado en

1936. Este hecho hace que Vela Zanetti se identifique con aquellos que defendían el arte al servicio de la revolución política. Se exilió en América en donde permanecerá en la República Dominicana desde 1939 hasta 1960.

Una de sus obras más destacadas es el mural *La ruta de la Libertad* (o *Lucha del hombre por la paz*) que se encuentra en la sede de la ONU en Nueva York y que realizó en 1953 con motivo de su inauguración. Se trata de un grandioso mural de 20 metros de largo por 3,5 metros de alto. Fue un regalo de la República Dominicana a la ONU y constituye una de las mejores obras de la sede neoyorquina. La obra responde al ideal de un hombre comprometido. Su idea inicial era la de una obra que condenase el Holocausto (apenas había transcurrido siete años desde el final de la Segunda Guerra Mundial). El proyecto definitivo resultó una condena a la guerra y al racismo. Zanetti repudiaba la xenofobia, la intolerancia y la explotación al trabajador. Por eso eligió el trabajo colectivo como un sólido pilar sobre el que construir una nueva sociedad en paz.

El tipo humano que representa Zanetti es el de un hombre curtido, rudo, castellano, con arrugas en el rostro que más bien parecieran cicatrices; con la mirada perdida como reflejo de la amargura y el sufrimiento. En su obra está muy presente la vida cotidiana del campo con el retrato de paisajes, casas, gallos, hogazas, enseres, vino y siestas.



En esta obra, la Última Cena, muestra esa fuerza expresiva del conjunto de la obra. Sitúa a los apóstoles en una estancia sencilla, de arquitectura tradicional inspirada en las casas castellanas, rodeando a Jesucristo. La figura de Cristo está ligeramente desplazada hacia la izquierda de su eje central creando así un espacio a la derecha que proporciona “aire” a la composición. De esta manera el artista nos agobia con la visión única de los personajes.

Al contemplar la obra, nuestra mirada enseguida se centra en la hogaza de pan que está situada sobre un níveo paño encima de la mesa. Irradia un foco de luz que resalta las facciones de Cristo. Tanto la hogaza como la jarra de vino son elementos típicamente castellanos. Arriba a la derecha, el artista ha colocado, sabiamente, en un pequeño ventanuco unos clavos, un martillo y un farol en clara alusión a la pasión de Cristo y al prendimiento.

“Los comensales en lugar de pescadores de Galilea bien pudieran ser segadores de la Tierra de Campos o mineros de la Cordillera Cantábrica. Los tipos representados se dibujan con formas recias, rudas, rostros rotundos y serios. No existen artificios de posturas retóricas poco naturales, ni tampoco emociones contenidas”.

Sin ninguna duda podemos identificar a Judas aunque este no porte la bolsa con las monedas. Da la espalda a Cristo y su gesto, su lenguaje postural habla de un arrepentimiento y de una culpa, e incluso su rostro es de un tono apagado, casi mortecino.

Vela Zanetti realizó numerosas obras que recogen la Última Cena. Y también el artista recurrió en diversas telas al autorretrato. Se colocaba y “transmutaba” en diversos personajes (uno, el más célebre, es el Cid). Aquí, en esta ocasión, el apóstol san Pedro luce el rostro de Vela Zanetti.



Arriba: Mural ***La ruta de la Libertad*** (o ***Lucha del hombre por la paz***). 1953
Edificio de la ONU en Nueva York, Vela Zanetti.
Abajo: Detalle del mural.



Ecce Homo

Obra de **Ricardo Flecha Barrio**

1990

Madera policromada, hierro.

170 x 70 x 55 cm.

Colección particular.

Madrid

Ricardo Flecha Barrio

Ricardo Flecha Barrio nació en Zamora en 1958. Inició su carrera artística como aprendiz del escultor Ramón Abrantes Blanco. Cursó licenciatura de Bellas Artes en la Universidad de Salamanca, especialidad escultura (1984 – 89). En la actualidad compagina su labor entre su taller como escultor y la docencia como profesor de talla de madera y volumen en la Escuela de Artes y Oficios de Zamora.

Su obra, eminentemente religiosa, se dispersa por Zamora, Toro, Zaragoza, Valladolid, Palencia, León y Lugo.

El Ecce Homo aquí representado pertenece a una colección privada. Representa a Cristo en el momento de la Pasión en que es presentado ante Poncio Pilatos y a la multitud presente. Su cuerpo presenta las heridas de la flagela-

ción, de las caídas y la corona de espinas. Su semblante es de un evidente sufrimiento.

La presencia de una cadena de hierro que le rodea el cuello y le tiene atenzadas las manos es un detalle iconográfico poco habitual en la representación de Cristo atado a la columna.

La figura de Cristo está un tanto desproporcionada. Extremadamente delgado, nos transmite la idea de ser muy alto. Esto quizás se deba a la tela que cubre su cuerpo de la cintura hacia abajo, dando la sensación de unas piernas demasiado largas.

El cuerpo aparece ligeramente girado para transmitir una idea de movimiento subrayada por el gesto de la cabeza levantada y mirando hacia arriba con una angustia evidente.

La contemplación de la escultura da dolor. Los signos de la tortura recibida son sabiamente reflejados por la ejecución del artista zamorano, con un buen estudio anatómico y una delicada policromía.





Llegada al Calvario

Obra de **José de Echenagusia Errazquin** (“Echena”).
Hacia 1884
Gouache en grisalla sobre papel
100 x 169 cm.
Colección Santander. Madrid.

José de Echenagusia Errazquin

José de Echenagusia Errazquin (Hondarribia, Guipúzcoa, 1844 – Roma 1912) conocido como “Echena”, fue uno de los pintores más relevantes en el País Vasco cuyo estilo se sitúa entre el academicismo y el preciosismo.

Nacido en el seno de una familia acomodada tuvo la fortuna de recibir una herencia con la cual emprendió un viaje a Italia para completar su formación e instalándose allí a partir de 1876.

En 1884 pintó **Llegada al Calvario** con cuya obra recibió la medalla segunda en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884.

Se ha perdido el rastro de tan bella obra. Se sabe que fue adquirida por el Museo de Edimburgo y después se perdió toda referencia, por lo que hoy se cree “desaparecida”.

Esta obra que podemos contemplar hoy aquí es una aguada. Puede ser un modelo o boceto para la obra final. Por sí solo ya tiene la condición de obra maestra. Se presu-

pone que la obra definitiva no sería muy diferente a ésta en cuanto a las dimensiones y resultado final.

La obra de “Echena” presenta un aspecto un tanto onírico por el colorido de la obra. Juega magistralmente con una luz dorada y el gris oscuro creando una atmósfera un tanto teatral pero consiguiendo una escena real, sin artificios, historicista, sin elementos anacrónicos.

Al acercarnos a la obra vemos como las figuras están realizadas con un buen número de pequeños detalles. La imagen de Cristo, en actitud humilde, de abatimiento pero reposado, está situada en el centro de la composición. La perspectiva está muy lograda con prisioneros en primer término, a la izquierda tropas romanas con un soldado de alto rango, y a la derecha, en penumbra, la multitud que espera la ejecución. Por detrás de Cristo aparecen los que vienen detrás de él después de haber realizado la subida al Calvario.

El dibujo de “Echena” está ejecutado de forma primorosa, con todo lujo de detalles, sólido y seguro.

La técnica de la aguada no desmerece la obra. En su estudio hay que tener en cuenta que cuando el artista realizó la obra el estilo imperante era el impresionismo que venía de París. “Echena” supo abstraerse un tanto a la moda y ejecutó con decisión y maestría esta obra.

Cristo Crucificado

Todo lo que hemos visto hasta ahora culmina con la crucifixión de Cristo. Hemos estado en la última cena, hasta hemos podido vivir el momento del prendimiento para después asistir al vía crucis y culminar en el Gólgota.

Son varios los ejemplos que podemos contemplar aquí.

Empezaremos por destacar esta obra (Cristo crucificado acompañado de María y San Juan Bautista) para después centrarnos en algunos de los ejemplos de Cristo en la cruz.

Calvario

Obra de **Lorenzo de Ávila** (pintor) y de **Alonso de Tejerina** (escultor).

Hacia 1550

Óleo sobre tabla, madera policromada.

Crucifijo 97 x 81,3 cm.

Dolorosa 148 x 103,5 cm.

San Juan 148 x 102 cm.

Iglesia parroquial de Santa María de la Horta, Zamora.

Este bello conjunto formado por un Cristo crucificado, en madera policromada, y dos tablas de madera pintadas al óleo pertenecen al segundo cuerpo del retablo de la iglesia zamorana de Santa María de la Horta.

Existen documentos que atribuyen la autoría de las piezas (circunstancia no muy habitual). El pintor es Lorenzo de Ávila y el escultor es Alonso de Tejerina.

El estilo de Lorenzo de Ávila es deudor de Berruguete, pero sin la fuerza de éste, y de Juan de Borgoña, aunque sin su gracia. Un rasgo característico en su obra son las vírgenes estilizadas. Aquí las figuras muestran cierto estatismo solemne. Los rostros se inclinan para evitar la frontalidad y

las manos gesticulan. La figura de San Juan está dotada de movimiento, logro conseguido por el revuelo de su hábito y cabello. Ambas figuras destacan sobre un amplio horizonte donde se recrean montañas, caminos serpenteantes y unas construcciones, jugando con el azulamiento y la gradación de los tonos. Se mezcla un paisaje natural con el urbano todo es un recurso utilizado por los artistas italianos y posteriormente los flamencos.

La talla de Cristo crucificado es de Alonso de Tejerina y tienen un canon alargada (sobre todo en los brazos) y buena anatomía. Jesús ladea la cabeza a su derecha portando la corona de espina con mechones de pelos largos y rizados. El paño de pureza se pliega de forma cuidada y con un gran lazo a la izquierda.

No es muy frecuente ver un conjunto, un Calvario tan bello, en donde se ha conseguido una pintura con tres dimensiones al intercalar entre la figuras habituales de María y San Juan, un Cristo ejecutado en madera policromada.



Cristo Crucificado

Obra de autor anónimo.

Hacia 1350 – 1370

Madera y estopas policromadas.

Monasterio de Santa María el Real de las Huelgas.

MM. Cistercienses Valladolid

El Cristo Crucificado de las Huelgas Reales de Valladolid forma parte de un buen grupo de obras distribuidas por el territorio castellano y que responden a una misma tipología, con idénticos rasgos iconográficos y formales que pertinen suponer la autoría para un mismo taller. Estas obras se realizaron sobre 1330 y 1370.

He tratado de describir la obra después de su estudio y contemplación, pero no supero a la descripción que hace de la obra el profesor de la Universidad de Valladolid Javier Castán Lanasa en el catálogo de la exposición (página 232):

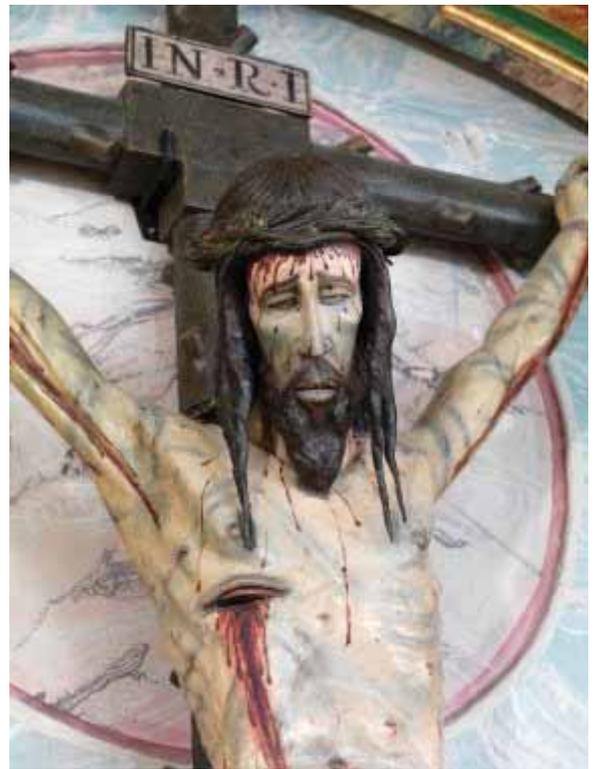
«Son rasgos definitorios del grupo el alargamiento del rostro, con mejillas hundidas y pómulos muy marcados; la expresión del intenso sufrimiento, con rictus de dolor y boca entreabierta, que permite ver los dientes; la cabellera en mechones agudos y cónicos (en algunos casos hechos de estopa pintada), que caen, como la barba, sobre el pecho; la corona, con gruesas espinas; los brazos descarnados, casi verticales, vencidos por el peso del cuerpo, y las manos, que se agarrotan en torno a los clavos; la caja torácica muy dilatada, marcando las costillas de manera casi expresionista y, en contraste, el vientre hundido, como si no tuviera vísceras, en palabras de Santa Brígida. Las piernas cruzadas, con rodillas inflamadas y un solo clavo. El perizonium es largo y muy amplio. Se ata en el lado derecho con un gran nudo del que parten pliegues curvos muy característicos. Abundan las heridas y la policromía incide en la carne lacerada y en la sangre, que mana a borbotones, sobre todo en el costado».

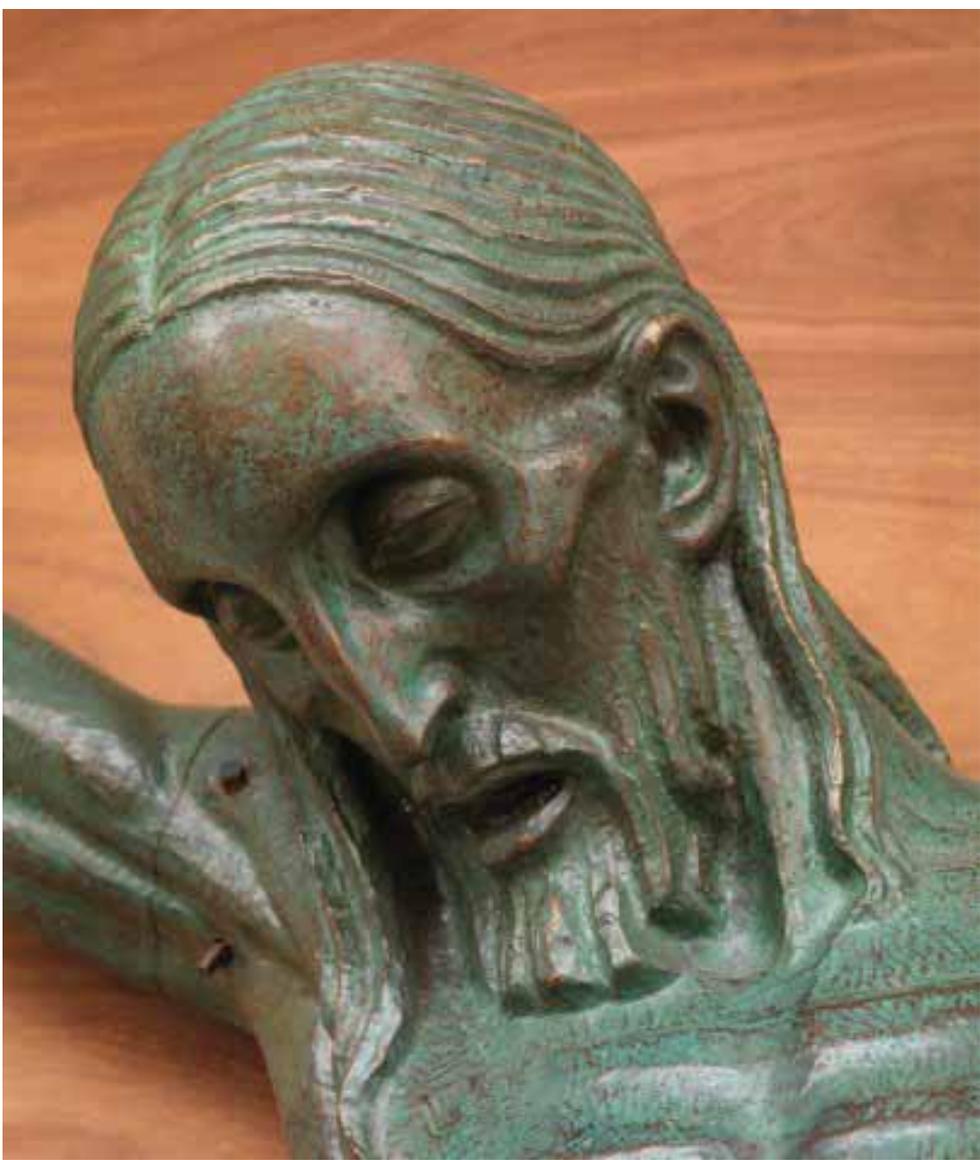
Del resto de las esculturas de Cristo Crucificado podemos destacar:

Juan de Juni (h. 1570) por la torsión de su cabeza como una gran manifestación de dolor acentuada por sus manos abiertas.

Gregorio Fernández (1620 – 1625) por ser una de sus obras más delicadas y perfecta, así como la calidad de su estudio anatómico (inferior página siguiente).

Victorio Macho (1926 – 1927) como contrapunto a los anteriores con un Cristo, presentado sin la cruz, de una expresión serena, elegante, sin apenas manifestación de dolor, salvo por la boca entreabierta (sup. página siguiente).







Cristo yacente

Obra de **Gregorio Fernández**

Hacia 1627

Madera policromada

210 x 115,5 cm

Museo del Convento de Santa Clara, MM Clarisas,
Medina de Pomar (Burgos).

El cuerpo de Cristo yace en una repisa, sobre un sudario. El cuerpo desnudo, salvo el clásico paño de pureza, es alargado, y anguloso, de complexión delgada. Estamos ante un hombre que mediría 180 cm y cuyo peso en vida, no sobrepasaría los 80 kilos. Parece ser que Gregorio Fernández fue el primero en utilizar esta iconografía de Cristo yacente. El cuerpo no ha sido, todavía, preparado para su santo entierro, mostrando los restos de costras secas sanguinolentas en las heridas así como los regueros de la sangre que surgen de ellas. Todo está retratado al mínimo detalle.

El motivo de Cristo yacente se inicia a finales del siglo XVI con buenos ejemplos de Juan de Juni o Gaspar de Becerra. Gregorio Fernández va a consagrar y popularizar este tipo iconográfico. En un principio estaba pensado para ubicarse en el banco del retablo, en una especie de urna. Muchos de estos modelos tenían un pequeño receptáculo para albergar la Sagrada Forma o alguna reliquia. Un

ejemplo en urna de cristal es el que fue encargado por los Padres Capuchinos y que, en la actualidad, se encuentra en la Iglesia del Convento de Nuestra Señora de los Ángeles (conocido como el *Cristo de El Pardo*) en Madrid.

El realismo de la figura es palpable en cada centímetro de la obra. La cabeza descansa sobre un almohadón ricamente decorado. La melena larga se le abre en quevedas, que se confunden con la barba. El rostro exhala su último suspiro. G. Fernández evitó en todo momento que su obra tuviese la sensación de *rigor mortis*. Los párpados y la boca están entreabiertos lo cual nos permite apreciar el cristal y el marfil que el maestro utilizó para los ojos y los dientes respectivamente. Las cuencas de los ojos están hundidas. Los labios tienen un color gris azulado asociado con la muerte. Pequeños regueros de sangre bajan por su frente. La corona de espinas ha sido retirada pero son visibles los daños causados. Esa sangre reseca es su testimonio. En el hombre izquierdo muestra una gran laceración. Esta herida es la consecuencia de haber cargado la cruz sobre el hombro. Nos recuerda parte del calvario que Cristo sufrió. La llaga que luce en el costado derecho es fruto de la lanza que Longinos le clavó. Tradicionalmente al crucificado se le partía las piernas para favorecer la muerte. Pero en este caso se usó la lanza y aquí está la herida.

Los brazos se extienden sobre el lecho, separados del tronco y de forma paralela, buscando una sensación de si-

metría.

Manos, lánguidas de dedos largos, y pies muestran los otros signos violentos, dramáticos y crueles: los orificios de los clavos. Hasta en los mínimos detalles observamos la perfección de esta talla. Entre las uñas, el genial escultor, reflejó esa sangre que se queda aún después del vano intento por limpiarla y que al final acaba por secarse entre la piel y la uña. En las rodillas encontramos otras heridas con costras fruto de las continuas caídas de Cristo camino del Gólgota con la cruz a cuestas.

El cuerpo en su forma es alargado, algo amanerado, con una suave línea serpentinata, más propio del estilo manierista. Esto denota un gran estudio, escrupuloso, tanto de la anatomía humana como de los grandes clásicos del renacimiento. Se advierte la morbidez de la carne, la presencia de pequeños vasos sanguíneos así como los huesos debajo de la piel.

Gregorio Fernández se ayudó de una serie de postizos para conseguir transmitir la angustia de que estamos ante el cuerpo muerto de Cristo. Utilizó resina de árbol con mezcla de colorante para la sensación de sangre. Las uñas de los dedos son de asta de toro, los ojos son de cristal y los dientes son de marfil o hueso.

A todo esto hay que añadir la gran labor que realizó el policromador para resaltar el aspecto de cadáver: tonos grises azulados para los labios y los dedos de los pies (no está documentada su participación, pero sí que se sabe que Gregorio Fernández trabajó con un pintor de Valladolid, Valentín Díaz).

Pocas veces un escultor recreó una imagen tan cercana a la realidad. La obra fue concebida para conmover al espectador. Es muy difícil que ante la visión de esta escultura no sintamos un impacto visual, y no es de extrañar que para muchos este impacto sea espiritual.

Gregorio Fernández

(Texto de José Miguel Travieso publicado en su blog: <http://domuspucelae.blogspot.com/2009/03/artespanol-gregorio-fernandez-la.html>).

Este texto ya fue publicado en Revista Atticus en el monográfico **Lo sagrado hecho real**.

Nacido en Sarria (Lugo) en abril de 1576, inició su aprendizaje en el taller de imaginería de su padre, pero durante su juventud acude a Madrid atraído por la oferta laboral de El Escorial, donde trabajaba el escultor milanés Pompeo Leoni. En Madrid se casa con María Pérez

Pocas veces un escultor recreó una imagen tan cercana a la realidad. La obra fue concebida para conmover al espectador. Es muy difícil que ante la visión de esta escultura no sintamos un impacto visual, y no es de extrañar que para muchos este impacto sea espiritual.

Palencia, bastante más joven que él. Al poco tiempo, por influencias del Duque de Lerma, Felipe III desplaza en 1601 la Corte de Madrid a Valladolid, proyectándose un nuevo Palacio Real, circunstancia que favorece la llegada de Gregorio Fernández a orillas del Pisuegra para trabajar en la decoración del salón de festejos del nuevo palacio, junto a un grupo de escultores capitaneados por Pompeo Leoni.

Instala su casa y taller en la calle del Sacramento (actual Paulina Harriet, esquina con Espíritu Santo), en la manzana situada enfrente del desaparecido convento del Carmen Calzado (terreno después ocupado por el Hospital Militar, hoy convertido en Conserjería de Sanidad de la Junta de Castilla y León), perteneciendo a la parroquia de San Ildefonso, donde bautiza a sus dos hijos: Gregorio, que nace en Valladolid en 1605 y muere prematuramente a los cinco años, y Damiana, nacida en 1607. En su casa, junto a criados, aprendices y oficiales, conviven con el escultor su hermano de madre Juan Álvarez, que ejerce de ayudante y muere en 1630, y un sobrino, hijo de otro hermano, también llamado Gregorio.

Desde su llegada a Valladolid, la actividad del escultor fue imparable, realizando sin interrupción encargos para la Corte, conventos, iglesias y cofradías. Tras el nuevo traslado de la Corte a Madrid en 1606, Gregorio quedó atado a Valladolid para atender los numerosos compromisos de trabajo. En la ciudad colaboró y entabló una profunda amistad con el escultor más importante en ese momento, Francisco de Rincón, que tenía su taller en la Puentevilla de Zurradores (actual calle Panaderos), con el que intercambia modelos e influencias. A la muerte prematura de este escultor amigo en 1608, Gregorio recoge y tutela a su hijo Manuel Rincón, de 15 años, al que forma en el oficio de escultor, ejerciendo como padrino cuando el joven se casa en 1615.

También mantuvo una estrecha amistad con Diego Valentín Díaz, pintor ilustrado que poseía una importante biblioteca y que realizó la policromía de alguna de sus obras. Asimismo, gozó de su amistad Juan de Orbea, prior del vecino convento del Carmen Calzado y admirador del escultor, que ejerció como mecenas para todos los conventos carmelitanos. Otras personas de su círculo de amistades fueron algunos colaboradores asiduos, como los ensambladores y hermanos Juan y Cristóbal Velázquez (a este último apadrina una hija), los hermanos pintores Marcelo y Francisco Martínez (al primero apadrina un hijo), que realizaron la policromía de muchas de sus obras, y el ensamblador Juan de Muniátegui, casado con María Junieta del célebre imaginero, que habitaban una casa muy próxima al taller.

Su hija Damiana no fue muy afortunada en amores. Después de su primer matrimonio en 1621, a los 14 años, con el escultor navarro Miguel de Elizalde, oficial de su padre, llegaría a casarse otras tres veces más, ya que enviudó repetidamente. De su segundo matrimonio con el médico Juan Pérez de Lanciego nacieron dos nietos que alegraron la vida de Gregorio Fernández: Teresa y José. Tras desposarse de nuevo con el escultor zaragozano Juan Francisco Iribarne, el maestro recibe en 1633 un tercer nieto: Gregorio Francisco. No ocurre lo mismo con los ocho hijos que nacieron del cuarto matrimonio de Damiana en septiembre de 1636 con el comerciante de lencería Juan Rodríguez Gavilanes, a los que ya no llegó a conocer.

Gregorio Fernández alcanzó, fruto de su enorme trabajo, una posición económica muy desahogada, aunque siempre hizo gala de una gran generosidad. En la cumbre de su carrera, en 1635 el rey Felipe IV, al que el escultor viera nacer en Valladolid, participando de los fastos de su bautizo en 1605 (narrados detalladamente por Tomé Pinheiro da Vega en su obra "Fastiginia"), se refiere a él como "el mejor escultor que hay en estos mis reinos". Pero en ese tiempo ya habían comenzado los achaques de salud que le impedían trabajar a temporadas.

Gregorio Fernández muere el 22 de enero de 1636, a punto de cumplir los 60 años, en unos días muy lluviosos que provocaron el desbordamiento del Pisuerga, con desastrosas consecuencias para el entorno del convento de Santa Teresa y del barrio de San Ildefonso. Fue enterrado, según disposición propia, en la iglesia del Carmen Calzado, donde había adquirido en propiedad una sepultura. Tiempo después se colocó sobre ella un retrato pintado por el

que podemos conocer la fisionomía del genial artista (actualmente se conserva en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio y ha sido atribuido a Diego Valentín Díaz). Su viuda María, que le sobreviviría 27 años, pasaría a vivir con su hija Damiana en la calle de la Panadería, después de su último enlace en ese mismo año.

Hombre de profundas convicciones religiosas, algo normal en su tiempo, fue un excelente creador de imágenes que fueron tomadas como modelos en toda España, destacando como autor de impresionantes retablos, de una nueva iconografía referida a los santos canonizados en su tiempo, entre ellos Santa Teresa, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, San Isidro Labrador, etc., y de imágenes concebidas para ser veneradas de cerca, según los postulados trentinos, especialmente crucificados y yacentes, a los que incorpora postizos que aumentan su realismo.

Pero lo que sigue sorprendiendo a todos son las composiciones procesionales dedicadas a la Pasión, con grupos de acentuado carácter teatral y figuras antológicas en la historia de la escultura barroca española.

Para llegar a este espacio donde poder contemplar a este Cristo yacente habremos tenido que atravesar una estancia que por sí sola ya hubiera merecido la pena desplazarse hasta esta villa. Por la elección de las obras, por la iluminación y por el contraste creado entre lo moderno y la tradición constituye, para mí, una síntesis de toda muestra en Rioseco.

RESTAURANTE

MESÓN
D
DUERO

Ctra. Salamanca Km 153
TORDESILLAS
(Valladolid)
frente Parador Nacional
Teléfono: 983 77 13 46









apasionate *en*

MEDINA DEL CAMPO



Junta de
Castilla y León

3 MAYO - 6 NOVIEMBRE 2011
MEDINA DEL CAMPO / MEDINA DE RIOSECO
VALLADOLID

LAS EDADES
DEL HOMBRE

COLABORAN

Caja España

Caja Duero

fundación endesa



DIPUTACIÓN
DE VALLADOLID



Ayuntamiento de
Medina del Campo



Ayuntamiento de
Medina de Rioseco



ARCHIDIÓCESIS
DE VALLADOLID



Sede de Medina del Campo

Iglesia de Santiago el Real

La iglesia actual se levanta sobre un solar donde estaba ubicada una pequeña parroquia, en 1177, dedicada al apóstol Santiago.

La planta de la iglesia es el típico modelo que luego se extendería en las comunidades jesuíticas: una sola nave rectangular con capillas laterales unidas mediante pasillos abiertos en los muros. Tiene un amplio crucero y la cabecera es cuadrada.

Las cubiertas son más propias del gótico: bóvedas de crucería estrelladas. A los pies del templo se encuentra un coro.

La traza del templo la ejecuta el arquitecto jesuita Bartolomé de Bustamante, con un claro influjo de Gil de Hontañón. La construcción del templo se empieza por la cabe-

cera (1562). El templo se asienta sobre un basamento de piedra y sobre él se levanta los muros de ladrillo rematados por una cornisa escalonada. La portada, situada a los pies es muy sencilla. Posee un arco de medio punto flanqueado por columnas sobre pedestales; en el frontón se halla el escudo de la Compañía y a los lados los de los patronos. Tras la expulsión de los jesuitas se dispone en lo alto el escudo real de Carlos III. En 1799 la torre se instala para situar las campanas, sustituyendo la primita española.

En el interior podemos observar un interesante conjunto de obras artísticas. El retablo mayor es de dos cuerpos más ático, ensamblados por Sebastián López (1595). Intervienen varios escultores (Adrián Álvarez, Pedro de la Cuadra y Juan Montejo) en la realización de relieves y esculturas. Sobre el sagrario figura Santiago matamoros procedente de la antigua parroquia. En el muro del Evangelio se encuentra una hornacina con las estatuas orantes de Pedro Cuadrado y Francisca Manjón.

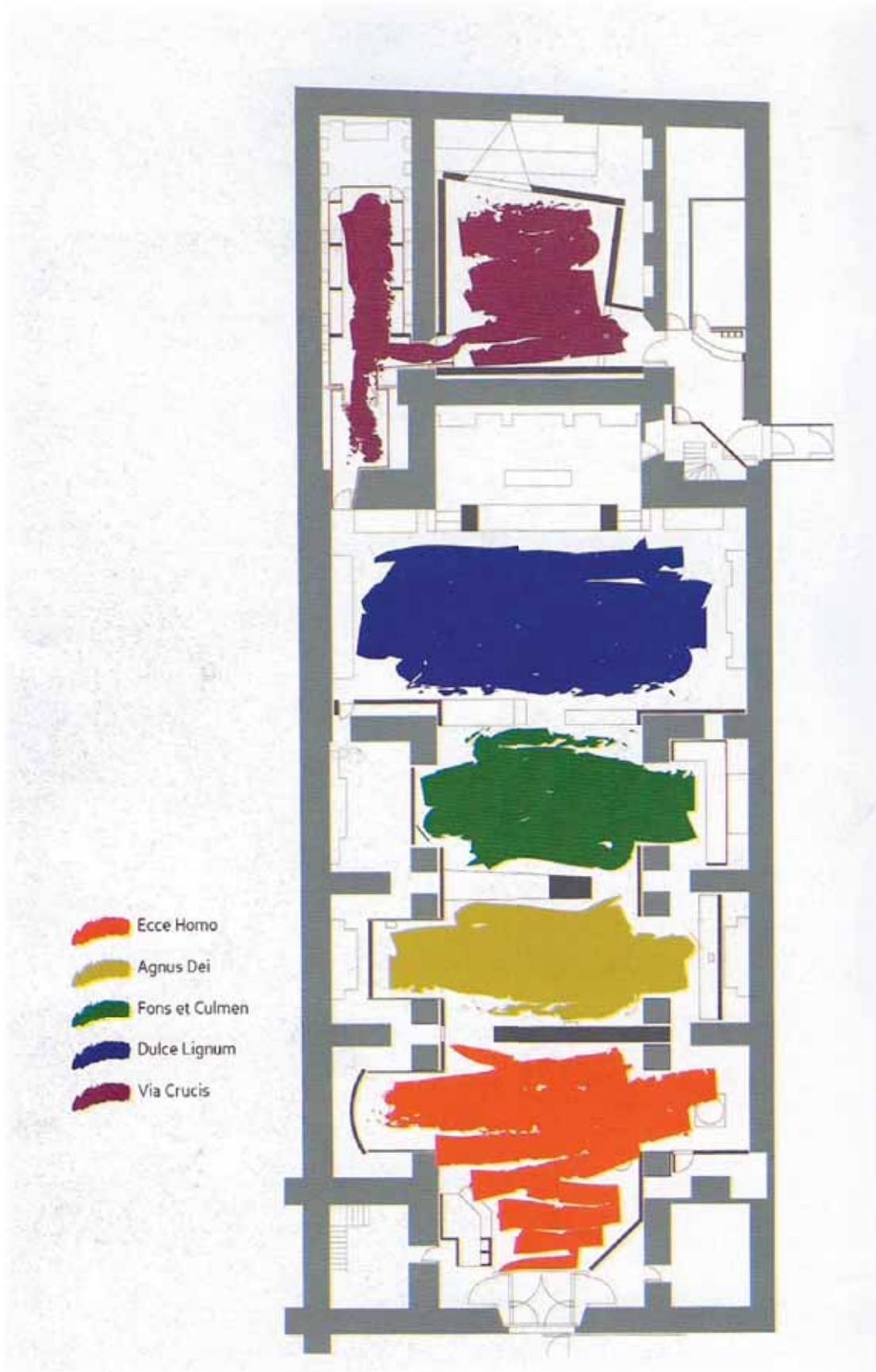
En los muros testeros se disponen de dos retablos relicarios. Otros dos retablos se sitúan en los brazos del crucero y proceden de la iglesia de San Martín. El situado en el lado del Evangelio está compuesto por once tablas pintadas de gran calidad realizadas por un autor anónimo muy cercano al círculo de Alonso Berruguete.

Hay que destacar la capilla relicario. En ella es patente la importancia que los jesuitas concedían al culto de las reliquias. Es un espacio de abigarrada decoración. En un principio la capilla estaba dedicada a la Virgen. En 1665 se incendió y fue reconstruida. Consta de una nave de bóveda de cañón con lunetos y es rematada en su cabecera por un cúpula vaída. Toda la decoración de los techos se ejecuta a base de pinturas al fresco y labores de estuco de gran viscosidad. La capilla comunica directamente con el crucero del templo por el testero del lado del Evangelio.

Medina del Campo acoge 92 obras que muestran un recorrido por la simbología y la teología que emana de la Pasión de Cristo, a partir de cinco capítulos inspirados en textos bíblicos, vivencia católicos, liturgias sacramentales y en las diferentes manifestaciones populares.

Diferentes capítulos que nos hablan de la simbología que emana de la reflexión en torno a la Pasión de Cristo: lo que significa su salvación, el modo de la celebración, los textos que la han ilustrado. Estos capítulos llevan por título: Ecce Homo, Agnus Dei, Fons et Culmen, Dulce Lignum y Vía Crucis.





SEDE MEDINA DEL CAMPO

IGLESIA DE SANTIAGO EL REAL

Adán después del pecado

Obra de **Eduardo Barrón**

1885

Bronce, 210 x 70 x 80 cm.

Colección Caja España, Zamora.

Eduardo Barrón González

Eduardo Barrón González (Morales del Vino, Zamora, 1858 - Madrid, 1911) creó este bello conjunto escultórico en 1904 con el que recibiría la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Estudió en la Real Academia de San Fernando y en Roma gracias a una beca que obtuvo de la Diputación de Zamora en 1881. Allí realiza diferentes trabajos. De esa época, 1883, es la escultura *Viriato* ubicada en Zamora. En 1889 regresa a España, a Madrid, donde, desde 1892, se vincula con el Museo del Prado. Entre sus obras destacan la ya mencionada escultura de *Viriato*, *el monumento a Colón en Salamanca* (1893) y *el monumento a Castelar* (1905) en Cádiz. Recibió diferentes medallas y galardones a lo largo de su corta carrera. Ingresó como miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1910 y fue Conservador-Restaurador y Director de la Sección de Escultura del Museo del Prado donde realizó un ingente trabajo de catalogación y restauración de la escultura del museo, que sentó las bases para posteriores publicaciones. Su trabajo comprendió las esculturas datadas hasta el siglo XVIII, ya que las posteriores, siglos XIX y XX, fueron a engrosar el fondo de Museo de Arte Moderno (MAM) creado en 1896.

Camino de su puesto de trabajo, en las inmediaciones del Museo del Prado falleció el 23 de noviembre de 1911.

Realizada durante su estancia en Roma. A partir del modelo en escayola se hicieron dos vaciados, uno para el Ateneo de Madrid y el otro, este que podemos contemplar, pertenece a la colección de Caja España.

Influido por los artistas italianos del renacimiento es una escultura realizada dentro del neoclasicismo, pero también se nota la influencia del impresionismo así como del simbolismo, corrientes imperantes en la escultura moderna de la que Barrón participa.



Ecce Homo

Obra de **Alonso Berruguete**

Hacia 1525

Madera policromada

Convento de Jesús María.

MM Conpcionistas Franciscanas, Valladolid

Alonso de Berruguete

Os recomendamos la lectura del artículo que lleva por título **La casa de Berruguete, taller de prodigios y venta de vinos** y que podéis consultar en la siguiente dirección:

<http://domuspucelae.blogspot.com/2011/02/historias-de-valladolid-la-casa-de.html>

Alonso Gonzáles de Berruguete (Paredes de Nava, Palencia, España c.1490 — Toledo, España, 1561), es uno de los artistas que constituyen una referencia en la imaginería española del Renacimiento. Hijo del pintor Pedro Berruguete, también se adentró en este campo realizando bellas obras. Su madurez artística la alcanzó con su paso por Italia (Florencia y Roma). Inició su gran obra escultórica con un retablo encargado para la iglesia del monasterio de la Mejorada en Olmedo (hoy desaparecido), y que se puede contemplar en la Capilla de San Gregorio (Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid). Allí también podemos contemplar su obra maestra: un grandioso retablo realizado para la iglesia vallisoletana de San Benito.

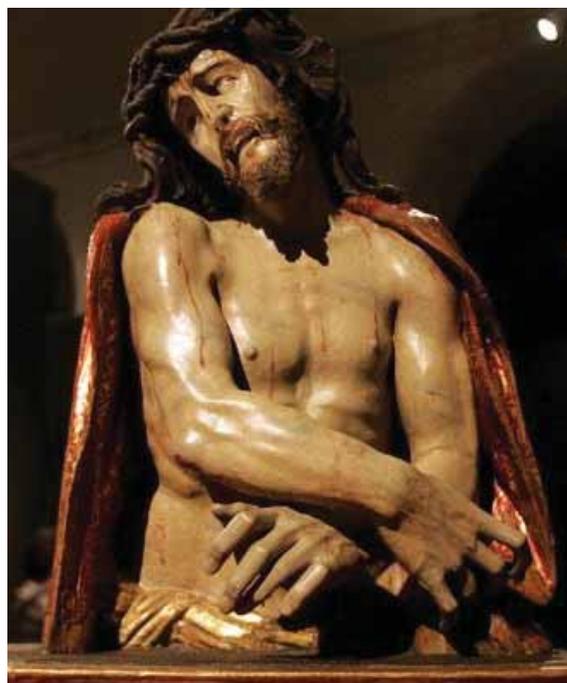
Alonso Berruguete concibió la mayoría de las esculturas para grandes retablos, de ahí que muchas de sus figuras sean de grandes dimensiones y un tanto “desgarbadas”. En muchas ocasiones es el propio artista el que crea la traza del retablo rompiendo moldes y creando escenarios espaciales que se salen de la cuadrícula tradicional para albergar sus obras.

Esta obra es una de las representaciones más antiguas en busto de este tipo de iconografía, como así lo acentúan el estilo de la policromía del manto (con motivos vegetales estofados) propios del segundo cuarto del siglo XVI. Es muy probable que el contacto que tuvo en Italia con otros artistas, sirvieron al artista palentino para realizar este busto, como puede ser el maestro italiano Giovanni da Nola (1488 – 1558, realizó en España el sepulcro de Ramon Folch de Cardona, en la iglesia de Bellpuig en Lérida)¹.

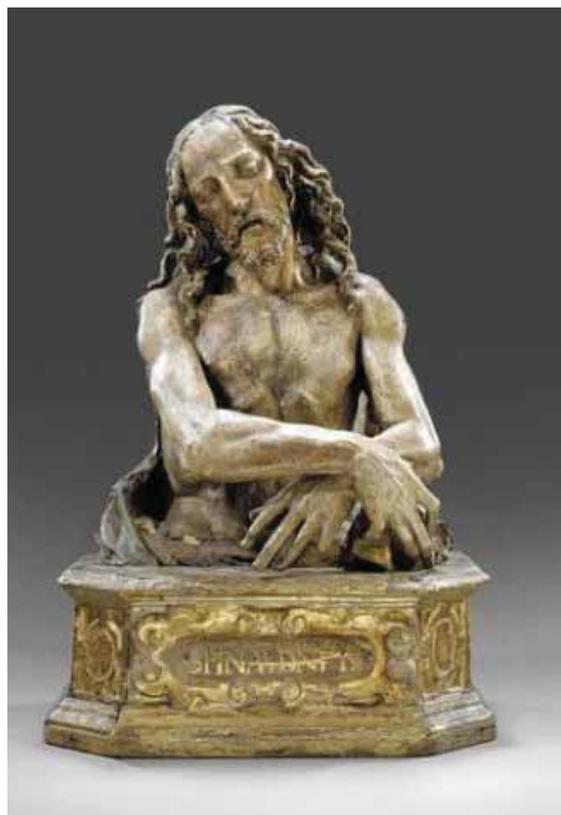
Da Nola tiene un bello ejemplo de Ecce Homo en busto, es decir, de medio cuerpo, con unas características muy semejantes a este que podemos contemplar en Medina del Campo, lo cual hace pensar que Berruguete conocía esta obra o que los dos se alimentaron de una fuente en común.

¹ Si quieres consultar sobre esta obra

<http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/1225/1/ElmausoleoRam%C3%B3nFolch.pdf>



Arriba: Ecce Homo de Berruguete.
Inferior: Ecce Homo de Giovanni da Nola.



Ecce Homo

Dentro de la iconografía de la Iglesia Católica, el ciclo de la Pasión es el más representado, sobre todo a partir de la Edad Media. Todas esas escenas (ampliamente representadas en multitud de pasos procesionales de la Semana Santa) de la Pasión de Cristo constituyen un buen programa dogmático.

Existen varias fuentes documentales para la inspiración de los artistas como son las Sagradas Escrituras o los textos apócrifos. El Ecce Homo se puede decir que pertenece al grupo de imágenes de “El proceso de Jesucristo” que abarcaría desde el Prendimiento hasta la Resurrección. Ecce Homo sería el momento de la presentación, en el balcón, de Cristo ante el pueblo en presencia de Poncio Pilatos quien debió de pronunciar la frase latina que se traduce por: «este es el hombre o he aquí el hombre».

Los distintos evangelistas narran esta escena. Así san Mateo en su capítulo 27 relata como sucede toda esta escena en sus versículos, 27-29:

«Entonces los soldados del procurador llevaron consigo a Jesús al pretorio y reunieron alrededor de él a toda la cohorte.

Le desnudaron y le echaron encima un manto de púrpura;

y, trenzando una corona de espinas, se la pusieron sobre su cabeza, y en su mano derecha una caña; y doblando la rodilla delante de él, le hacían burla diciendo: ¡Salve, Rey de los judíos!»

La imagen del Ecce Homo se desarrolla a partir de la Edad Media y va a constituir una fórmula iconográfica particularmente idónea como instrumento devocional y emotivo pues constituye la síntesis, en una sola imagen, del sufrimiento de Cristo. Este motivo no lo encontramos en los numerosos ejemplos de arte bizantino o paleocristiano. Los primeros maestros italianos del Trecento como son Duccio o Giotto tampoco nos legaron ejemplos de Cristo como Ecce Homo. Será a partir del siglo XV cuando surgen las primeras manifestaciones con esta iconografía sobre todo por las resoluciones del Concilio de Trento que apoyaban el culto a las imágenes. La escena narrativa que daría lugar a la locución latina Ecce Homo sería la de un Cristo presentado ante un pueblo, exhibido sobre un estrado con la corona de espinas y el manto o clámide púrpura. En sus manos atadas portaría el cetro de caña. Su pecho desnudo con los claros signos de la flagelación. Una soga alrededor de su cuello y los párpados enrojecidos. Sobre el rostro caen gotas de sangre que se mezclan con las lágrimas que resbalan sobre sus mejillas. En definitiva, Cristo presenta un estado lastimoso, lejos del que debiera tener el rey de los cristianos.

Cristo atado a la columna

Obra de **Diego de Siloe**

Hacia 1520

Madera policromada.

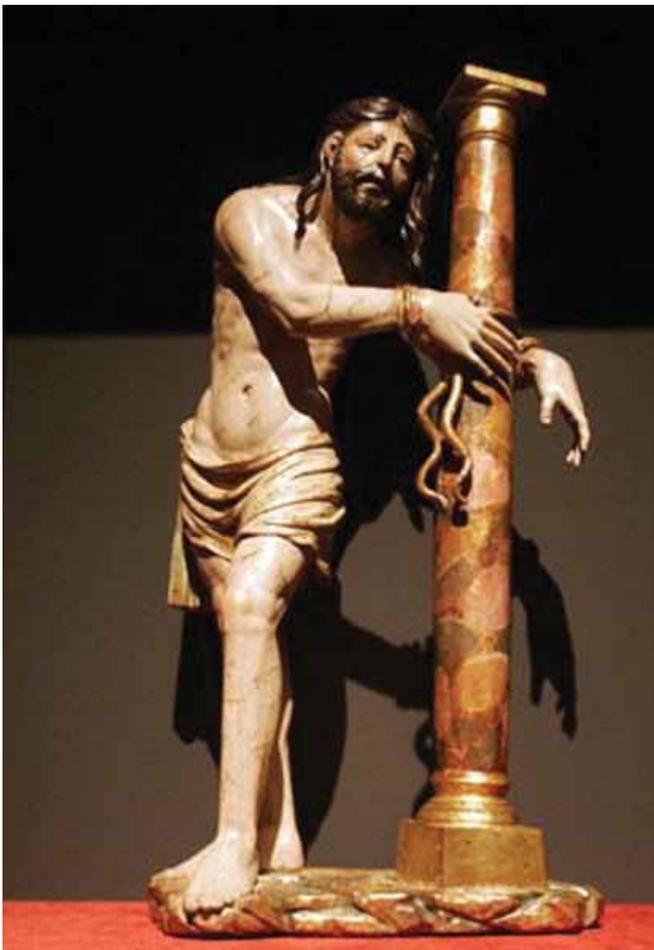
49 x 25 x 18 cm

Catedral de Burgos.

Diego de Siloe (Burgos, h 1495 – 1563) fue uno de los primeros artistas del Renacimiento español. Destacó como arquitecto y escultor. La talla que nos ocupa se enmarca dentro del tiempo que estuvo trabajando en Burgos a su regreso de Italia (1519) y antes de su marcha a Granada (1528).

Se sabe que realizó una talla a tamaño natural (170 x 85 x 65cm.) para la catedral de Burgos a modo de paso procesional. Este es un modelo a escala más reducida

La iglesia de Santa Práxedes en Roma alberga un pilar que se cree que fue sobre el que Jesucristo fue flagelado y torturado antes de su crucifixión. Santa Elena, la madre de Constantino encontró esta pieza en su viaje a Tierras Santas para fundar la iglesia de culto cristiano y recoger reliquias de asociadas a la Pasión de Cristo (también identificó las piezas de la Vera Cruz hoy en la iglesia de Santa Cruz de Jerusalén en Roma). La autenticidad de estas reliquias es dudosa. Faltan evidencias científicas y sobre todo que



durante la Edad Media proliferaron una enorme cantidad de reliquias falsas. Y también a todo esto, por si fuera poco, hay que añadir cierta confusión en la identificación de estos restos, pues podemos encontrarnos con la columna donde Cristo fue atado, la columna de la flagelación, la columna de los improperios y hasta la columna de la sentencia en donde Cristo estuvo atado hasta momentos antes de su crucifixión (todas distintas, claro).

El modelo de pilar que no sobrepasa en altura la de un hombre se va a generalizar a partir de finales del siglo XVI. De este modelo iconográfico tenemos un buen ejemplo en Valladolid con el Cristo atado a la columna de Gregorio Fernández realizado en 1623 para la cofradía de la Vera Cruz.

El Cristo atado a la columna de Diego de Siloe, presenta la columna con una altura igual a la de Jesús. Los dos elementos se presentan sobre un pavimento de lajas, algo habitual en la obra de Siloe. La figura de Cristo está dotada de un gran movimiento por medio del contraposto con un torso girado de forma un tanto violenta hacia la columna forzado por los brazos atados a ella, mientras que las piernas se sitúan al frente (una de ellas retrasada para darle más movimiento a la figura). El rostro presenta los signos evidentes del dolor: boca entreabierta y los ojos hundidos; enmarcado por unos cabellos que caen en guedejas y la barba partida. El paño de pureza corresponde a un modelo muy utilizado por el artista con la técnica de “paños mojados” y presenta su nudo en el lado derecho, al contrario que la columna, intentado lograr equilibrio en la composición. La columna es alta e imita a un mármol jaspeado.

La policromía está lograda a base de encarnaciones naturalistas. Se aprecian los latigazos y los pequeños regueros de sangre de las espinas. Pero no produce un efecto tan dramático como en otras obras posteriores.

La preocupación por el canon de belleza y de la proporción en la figura humana se acerca más a la proporción de nueve cabezas para determinar la altura de la figura muy similar al que recomendaba Vitrubio en sus obras.





Cristo atado a la columna

Obra de **Juan de Juanes** (atribución).
1535
Óleo sobre tabla 124 x 72 cm.
Iglesia de san Juan, Alba de Tormes
Salamanca.

Foto cedida Fundación Las Edades del Hombre

Esta obra pictórica nos sirve para ver un ejemplo de Ecce Homo igual que la anterior obra, pero llevada al lienzo.

En este caso, Cristo abraza la columna obligado por la forma en que le han atado las manos.

El artista consigue una gran obra llena de efectivismo. La figura parece emerger de la oscuridad, el estudio anatómico y el tratamiento de la tela en el paño de pureza hacen que esta obra sea una de las grandes obras pictóricas del siglo XVI.

Esta obra plantea dudas sobre su autoría. En muchos estudios se la atribuyen a Vicente Macip.

Sagrario

Taller **Bautista Vázquez** (atribución)
Hacia 1570 – 1580
Maderada dorada y policromada
124 x 97 x 45 cm.
Iglesia parroquial de San Cristóbal.
Vega de Doña Olimpa (Palencia).

La iglesia contrarreformista da una gran importancia al culto de la eucaristía (como fuente y culmen de la vida cristiana –de ahí que se incluya dentro de este capítulo que lleva por título Fons y Culmen-).

En el Concilio de Trento (1551) la transubstanciación fue declarada dogma de fe. Por medio de la consagración de un sacerdote, el pan y el vino de la Santa Cena se convierten o transubstancian, en la verdadera y literal carne y sangre de Cristo, o más bien, en el mismo Cristo, divino y viviente; de donde viene la palabra “transubstanciación”.

Como había que resguardar el Sacramento, es ahora cuando se potencia y se da más valor al uso de los Sagrarios.

«Este bello ejemplar palentino posee planta semicircular. El banco se decora con tarjetones manieristas y acanaladuras. El cuerpo principal se flanquea por pares de columnas corintias con traspilastras cajeadas. Remata este nivel un friso con cabezas de angelotes, cueros y rosetas y una barandilla. El reducido segundo cuerpo se articula con columnas compuestas de fuste liso y hornacinas para albergar tres pequeñas esculturas. Su cornisa mixtilínea se anima con festones, cartelas y menulones en la parte central.»

«Al abrirse ambas puertas se muestra al devoto un fastuoso tríptico interior, con las escenas de la Oración en el huerto, la Santa Cena, el Prendimiento y el Espíritu Santo. En el centro del espacio aun se conserva un pequeño baldaquino para cobijar el copón. Este diseño tan efectivista y funcional, de reserva y exposición, se difundió ampliamente en el ámbito leonés (diócesis a la que perteneció Vega de Doña Olimpa hasta 1955).»

Ramón Pérez de Castro, página 364
Catálogo exposición PASSIO.

Obra de **José Vela Zanetti**

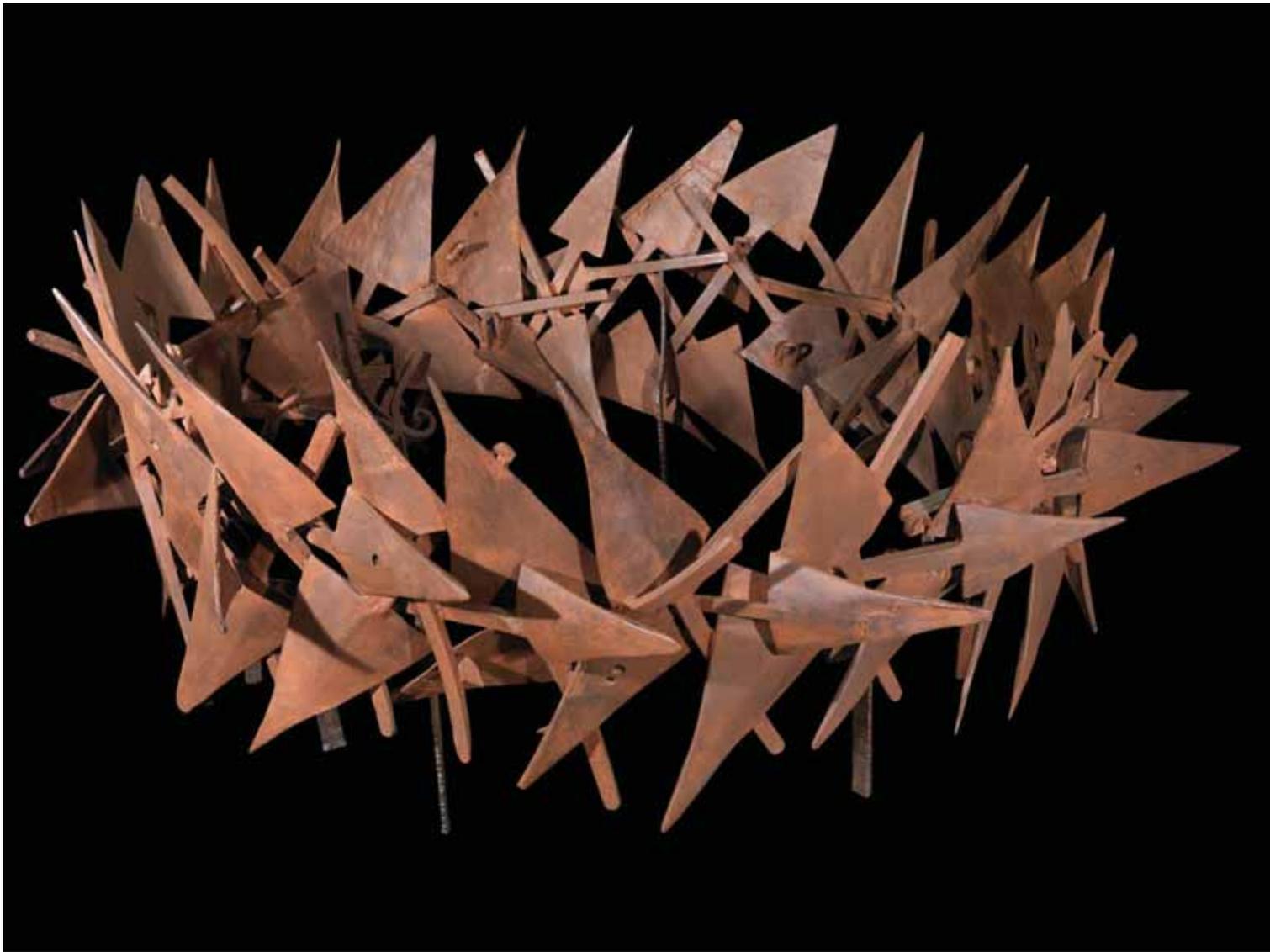
1979

14 pirograbados sobre madera
70 x 70 x 8,3 cm cada uno.
Colegio Marista San José.
León.

Con el concilio Vaticano II (1962 – 1965) se va a producir una apertura y una renovación de los lenguajes artísticos contemporáneos aplicados al arte sacro. Cuando Vela Zanetti regresa a España, después de su exilio en 1960, se va a encontrar con un panorama artístico muy diferente al que dejó. Esto le animará a afrontar nuevas obras con nuevas propuestas iconográficas. Es en este momento cuando realiza un mural para la capilla de la Hullera Vasco Leonesa de La Robla (1965), la Parroquia de Jesús Divino Obrero (1967) y la capilla del Colegio Marista San José (1967) todos ellos en León, su ciudad natal.

El Vía Crucis significa «camino de la cruz» y se refiere a las distintas etapas o momentos vividos por Cristo desde que fue prendido hasta su crucifixión y sepultura. La costumbre de visitar o de rezar en grupo es muy posible que venga desde la ciudad de Jerusalén. Allí los primeros cristianos debieron de recorrer el mismo camino de Cristo parándose en aquellos puntos concretos. La iglesia ca-





tólica, con el Vía Crucis, trataría de recordar con amor y sufrimiento lo mucho que Jesús sufrió por salvarnos del pecado.

Este dramatismo, este tono trágico, esta expresión de sufrimiento y alto contenido espiritual que requiere la representación del Vía Crucis (o también conocido como Vía de la Dolorosa) no era ajena a Zanetti. En esta ocasión se decidió por 14 estaciones, que eran las que tradicionalmente se representaban. Juan Pablo II creó un Vía Crucis con 15 estaciones (basándose en textos del Nuevo Testamento). El artista leonés se va a liberalizar del encorsetamiento de la imagen global para centrarse en lo individual, en pequeños detalles que él magnifica. Así, de este modo, eleva la anécdota gestual a categoría.

Corona

Obra de **José Luis Alonso Coomonte**

1999

Hierro

215 cm de diámetro

Hermandad de Jesús en su Tercera Caída, Zamora.

Foto cedida Fundación Las Edades del Hombre

Coomonte es un escultor zamorano, nacido en Benavente en 1932 y en la actualidad está considerado como uno de los grandes escultores españoles contemporáneos. En 1960 inicia el Movimiento de Arte Sacro con el objetivo de impulsar modelos plásticos acordes a las propuestas del Concilio Vaticano II (1959 – 1965). También destaca en su obra civil con importantes ejemplos de rejas, vidrieras, murales, etc.

La corona de espinas es un símbolo cristiano creado para evocar la Pasión de Cristo. Según cuentan los evangelios, los soldados romanos colocaron a Jesús de Nazaret una corona de espinas en su cabeza, con una doble intención: por un lado la de humillación (coronándole como rey de los Judíos, en tono burlesco) y por otro, la del dolor.



La corona de espinas no se ha librado de ser objeto de culto y veneración como una de las antiguas reliquias en la vida de Cristo. Se fragmentó en múltiples trozos o espinas. Se sabe de más de 70 lugares donde se venera alguna espina de la corona de Cristo. La espina de la corona que portó Cristo está considerada como una reliquia de tercera categoría. La primera categoría está reservada para los trozos de cuerpo de santos o reliquias enteras de Jesús; la segunda está reservada para los instrumentos propios de los santos, aquellos que usó camino de su santidad; y la tercera categoría para los instrumentos o utensilios que el santo tocó en vida.

Esta corona de espinas está realizada en hierro. Se componen de elementos triangulares, entrelazados unos con otros de forma aleatoria. Semejan pequeños arados. La manera con que el artista ha resuelto el tratamiento del material genera un ritmo y un movimiento visual hiriente y agresivo.

Esta obra se puede encuadrar dentro de lo que se ha considerado como el *arte pobre* (o por ser de origen italiano, el *arte povera*). A partir de los años 70 del siglo pasado se crea esta tendencia con un grupo de artistas que utilizan materiales que tradicionalmente se han considerado como pobres (de fácil obtención, como madera, papel, hojas, rocas, vegetales, cristales o materiales de desecho, carentes de valor). Trataron de provocar una reflexión entre el objeto y su forma, a través de la manipulación del material.

Los disciplinantes

Obra de **José Gutiérrez-Solana**

1933

Óleo sobre lienzo

51 x 82 cm.

Museo de la Real Academia de San Fernando
Madrid

José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886 – Madrid, 24 de junio de 1945). Destacó como pintor, grabador y escritor expresionista. De él dijo Camilo José Cela que «escribe como un pintor y pinta como un escritor».

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; después alternó estancias entre Cantabria y Madrid. Gracias a la fortuna de su padre vivió de forma holgada y deambuló de aquí para allá sin un claro propósito (hasta llegó a ser peón en la cuadrilla de un torero). A finales de 1917 se instala en Madrid.

En su pintura se refleja una visión degradada, pesimista y subjetiva de España, similar a la que tenían la Generación del 98 y influenciada por los pintores tenebristas del barroco.

Por muchos estudios está considerada como una pintura con el adjetivo de fea debido a su temática lúgubre, la influencia de las Pinturas negras de Goya en donde se refleja una España sórdida y grotesca. Su pincelada es densa y de trazo muy grueso.

Fue un gran observador de la Semana Santa. Una de las numerosas representaciones es esta que lleva por título **Los disciplinantes**.

Los disciplinantes son aquellas personas que se flagelan la espalda de forma pública y como acto de penitencia dentro de la tradición cristiana. Desde el siglo XV se suele realizar en procesiones, dentro de la Semana Santa, por un grupo de personas voluntarias que quieren, de esta manera, subrayar su fe.

Esta pintura tiene una gran carga social. En ella podemos ver reflejada la atmósfera de España. La escena es de un gran tremendismo. Junto a Cristo crucificado, con la cruz en un extraño ángulo de 45 grados, aparece un grupo de personas con la espalda desnuda. Uno de ellos porta una cruz en señal de penitencia. Otro se postra a sus pies. Piden perdón a Cristo quién se sacrificó por sus pecados. En el centro otros encapuchados anuncian con trompetas el final del mundo y la condenación eterna para aquellos que no se arrepientan. Al fondo vemos una ciudad que nos acerca a la tradición desde la pintura renacentista de la visión de la ciudad de Jerusalén terrestre. Delante una muralla que viene a suponer el muro que separa a los justos de los pecadores y que solo se puede franquear mediante la penitencia y el perdón de Cristo.

Se pueden observar dos influencias claras en su pintura y sobre todo en esta obra. Por un lado la influencia de Goya y en concreto en su obra *La procesión de flagelantes* (realizada en 1812-1819, Óleo sobre tabla, 46 x 73 cm. Museo de la Real Academia de San Fernando, Madrid). En ella aparecen en primer término un grupo de disciplinantes (también conocidos como flagelantes), de blanco y con el torso desnudo, escorzados y con la espalda llagada.

El otro gran artista que influyó en la obra de Gutiérrez-Solana es Ignacio Zuloaga. En su obra *El Cristo de la sangre* de gran formato y realizado en 1908 (óleo sobre lienzo, 248 x 302 cm. Museo Reina Sofía, Madrid) podemos ver que el artista madrileño toma como modelo el fondo de la ciudad. Se trata de la ciudad amurallada de Ávila y las similitudes son más que evidentes.

Gutiérrez-Solana trabajó el grabado, generalmente al aguafuerte, con una técnica directa y más bien ruda.

En cuanto a su escritura denota un estilo cuajada de grandes cualidades descriptivas, con narraciones vigorosas, sobrias, y enérgicas, muy apropiadas para la estampa costumbrista.

Un ejemplo es este bello párrafo de *La España negra*:

«...los viejos de los entierros se retiran y apagan las velas, guardándoselas en los bolsillos; para mayor comodidad, la mayoría marchan juntos, llevando al más viejo de la mano pero otros quieren ir solos, están cansados de la sujeción, quieren ser independientes, tener un rato de libertad. La vejez, las enfermedades y la lucha por la vida los ha deformado; algunos van mirando a la tierra, la cabeza les pesa, tienen muchos años; otros son jorobados de nacimiento, y uno no se explica cómo han podido vivir tantos años; los hay tan desmemoriados que no saben a qué han venido ni adónde van; pero todos son buenos; a esta edad no existe la malicia y todos son tímidos y serviciales; los hay con un aspecto muy ridículo, que se acrecienta con las ropas prestadas: esas ropas inservibles, esas ropas que les dan de los muertos, que la familia ya no quiere y que sólo les trae recuerdos tristes, pero que a ellos a veces les sienta bien.»

(José Gutiérrez-Solana, *Obra literaria II. La España negra*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1998, p.27)



Procesión de Semana Santa en Medina de Rioseco

Obra de **José María García Fernández**

1975

Óleo sobre lienzo, 222 x 220 x 6,5 cm.

Ayuntamiento Medina de Rioseco.

Valladolid

Castilviejo

Castilviejo (en honor de su padre que era de Medina de Rioseco y gran devoto de la Virgen de Castilviejo) es el seudónimo de José María García Fernández y está considerado como el gran retratista de la esencia castellana. Nació en Zamora el 29 de octubre de 1925. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Con 25 años intentaba sobrevivir con la pintura, encontrando en la familia Dominguín un gran mecenazgo. Empezaron a llegarle los encargos oficiales. Realizó tres murales para la Universidad Laboral de Zamora en 1957. Dos años más tarde se traslada a Valladolid donde abre un estudio.

En 1969 se establece de forma definitiva en Cubillas de Santa Marta (Valladolid) integrándose en el pueblo como un paisano más. Practica todo tipo de técnicas y materiales y temática variada.

A los 79 años falleció en Valladolid en 2004. En 2002 fue galardonado con la Medalla de Oro de las bellas Artes de Castilla y León.

Realizada en un momento de su carrera considerado como el más maduro, creativo y fructífero en las que asimila un lenguaje pictórico desarrollado por otros artistas vinculados al pensamiento crítico de la Generación del 98 como Ignacio Zuloaga o Valentín de Zubiarre.

Esta obra de Castilviejo representa la escenificación de la Pasión de Cristo contextualizar en la ciudad de Medina de Rioseco. La villa vallisoletana está presente en el fondo del cuadro (como sucediera en el de Gutiérrez-Solana que hemos visto anteriormente), con volúmenes geométricos y bañada por una tenue luz dorada.

La pintura muestra el dolor y enseña los sentimientos siendo esta una de las características principales de la pintura expresionista. Muestra una cara poco amable, aquella a la que corresponde el dolor y la angustia y su contemplación nos produce una angustia, un desasosiego. Cristo aparece “retorcido” por el dolor en la cruz. En primer término la Virgen María pero que bien pudiera ser cualquier paisana del pueblo que está acompañada de otras mujeres llamadas las plañideras (aquellas personas a las que se solía pagar para que sollozaran y lamentaran la muerte de la persona por la que se celebraba el funeral). Eran profesionales del luto. En el cuadro de Castilviejo se acentúa esa situación cotidiana con la presencia, en primer término, de una niña y, sobre todo, por la caracterización de los rasgos fisonómicos de las mujeres frente a la forma más rotundas y geometrizadas de Cristo. El cuadro evoca la celebración de la Semana Santa con la presencia de un capirote o capuchón integrante de una

cofradía de penitentes. Un poco más atrás podemos descubrir una Piedad, como uno de los pasos que procesionan por la ciudad.

Por último, cabe destacar la presencia de unos colores “más alegres” que, por ejemplo en la obra que hemos visto de *Los disciplinantes*. Ya no asistimos a esa presencia fantasmagórica de la oscuridad. Aquí tenemos un fondo azul, la luz dorada de la villa he incluso los colores del vestido de la niña, que ponen un contrapunto que simboliza la inocencia y la esperanza.



La Resurrección

Obra de **Fernando Gallego** (atribuida)
Anterior a 1490
90 x 76 cm.
Iglesia Parroquial de Nuestra Señora
de la Asunción,
El Campo de Peñaranda (Salamanca).

Fernando Gallego es un pintor que representa el arte hispano flamenco del siglo XV en España. Su fecha de nacimiento no está clara, situándola en la década de 1440.

Son muchas las dudas que presentan sus atribuciones, sobre todo en sus inicios como artista. No está nada claro la autoría de retablos y cuadros de algunas de sus obras como esta que podemos contemplar hoy aquí. Hasta el mes de febrero del año 2010 esta tabla estaba enmarcada en un retablo de la iglesia parroquial de El Campo de Peñaranda. Hasta que los estudios han comprobado ciertas similitudes con otras de Gallego (el color rojo del manto).

En 1479 comienza a pintar una de las obras más originales y conocida por el público en la actualidad. Sobre todo por la temática novedosa. Se trata de la bóveda de la biblioteca de la Universidad de Salamanca donde desarrolla un programa astrológico de la cual solo se conserva una tercera parte. En la actualidad se puede observar en el Museo Universitario del Patio de Escuelas Menores y es conocido como *El cielo de Salamanca*.

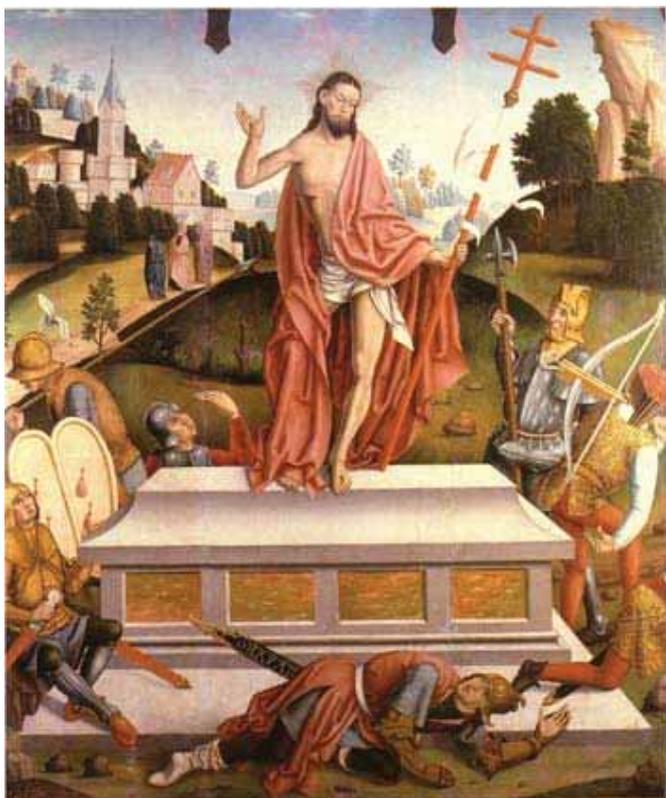
Una de sus últimas obras es el retablo mayor para la catedral de Zamora que hoy se guarda en la iglesia de Arcenillas (Zamora). Estas tablas están fechadas entre 1490 y 1494 y formaron en su día un conjunto de 35 tablas. A primeros del siglo XVIII se desmontaron de la catedral de Zamora y se montaron en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Arcenillas. Posteriormente se realizan una serie de intervenciones en esta iglesia por lo que se procede a su desmontaje. Se guardan en una panera y cuando se recuperan han desaparecido 19 tablas. Una más en el siglo XIX. Posteriormente, en 1993 robaron 4 tablas, por lo cual, en la actualidad son 11 las que se pueden contemplar en Arcenillas.

Su producción se caracteriza por un estilo personal de gran fuerza y verismo, con profusión de detalles (permitido por la nueva técnica al óleo), los colores vivos y los



trazos vigorosos, muy propio de la vertiente castellana en la que se adscribe. Las escenas y expresiones representadas en su pintura son de intenso dramatismo.

La imagen de Cristo resucitado que aquí podemos contemplar corresponde a la iconografía de un Cristo que se eleva por encima del sepulcro cerrado (la misma posición que en la otra tabla mencionada de Gallego). Seis guardias con sus armaduras, escudos y lanzas custodian el sepulcro. Jesucristo viste con un manto rojo con los característicos pliegues del pintor salmantino. Deja al descubierto las partes necesarias para ver las llagas de la pasión, la herida en el costado, las llagas de las manos y pies. En su mano izquierda porta una delgada cruz a modo de báculo con una banderola donde también se inscribe una cruz roja, todo ello viene a significar el triunfo de Cristo en su Pasión.



Detrás de la figura de Cristo aparece la representación de una ciudad que, según la tradición, escenifica la Jerusalén celestial, un motivo muy recurrente en este tipo de escenificación como hemos visto en otras obras presentes en esta muestra.

Junto a esta ciudad aparece un motivo cuanto menos un tanto «extraño». Es la representación de un dolmen. Es un elemento que ya aparece en alguna otra obra de Gallego. Tal vez pudiera ser la representación de aquellos motivos conocidos por el artista por ser cercanos a su lugar de trabajo o ciudad natal. Lo cierto es que pone un motivo de antigüedad que encuentra acomodo en el horizonte que sirve de telón de fondo a esta representación.

Hasta aquí un breve recorrido por algunas de las obras que conforman PASSIO. Son las que de una manera muy subjetiva, destacamos por diferentes criterios. Invitamos a que cada visitante trate de encontrar “las suyas”, que se acerquen, que vean, y que escuchen, seguro que encuentran su selección particular. Una magnífica exposición, que como viene siendo habitual tiene una importante pega y es la de no dejar hacer fotos, fotos de un patrimonio que, al fin de cuentas, es de todos. El trabajo que hacen desde la Fundación de Las Edades del Hombre es encomiable en cuanto a la catalogación y restauración de las obras. Propongo que se deje hacer fotos. Hasta se puede pagar por meter la cámara e incluso con unas lógicas restricciones: nada de flash ni trípode. Vale, pero que dejen hacer fotos pues es una manera de difundir ese rico patrimonio. Para no acabar con una pega, un gran acierto: el catálogo de la exposición (una vez más de lujo). ❀

Arriba: Resurrección de Fernando Gallego obra que estuvo expuesta en la 1ª edición de **Las Edades del Hombre** que tuvo su sede en Valladolid.

Abajo: Fragmento del cuadro durante su restauración.



PRIMITIVOS

El siglo dorado de la pintura portuguesa

1450 - 1550



Museo Nacional Colegio de San Gregorio
VALLADOLID

Exposición: Primitivos

El siglo dorado de la pintura portuguesa

1450 - 1550

Luis José Cuadrado Gutiérrez

En palabras de la Ministra de Cultura de Portugal, Gabriela Canavilhas, la Exposición Primitivos *El siglo dorado de la pintura portuguesa (1450-1550)*, concebida y organizada por el Museu Nacional de Arte Antiga, «nos introduce en el periodo áureo de la pintura portuguesa, coincidiendo con la gesta expansionista de Portugal y con la afirmación de un ideario cultural, social y cortesano que propició la riqueza así lograda.»

En la presentación del catálogo de esta exposición la Directora del Museo Nacional Colegio San Gregorio, María Bolaños, nos da las pautas del porqué de esta exposición. En palabras suyas Ortega y Gasset nos advertía que si no entendemos lo que sucedió en el siglo XV, no entenderemos nada de lo que sucedió después. A su vez, Bolaños, nos recuerda que el «mito visual de Italia» ha prevalecido con autoridad en nuestro imaginario sobre el Renacimiento,

manteniendo en la penumbra al otro gran centro artístico, el de los Países Bajos. Un gran humanista portugués, Francisco de Holanda, en un conocido pasaje de sus *Diálogos de Roma* ponía en boca de Miguel Ángel unas palabras desdeñosas sobre la pintura flamenca —admirada por sus compatriotas—, un arte para «ancianas, jovencitas, monjas, clérigos y gente bien nacida sin mucho entendimiento»; un estilo, pues, asociado con lo ingenuo y lo inculto, un arte para mujeres sensibleras, que distrae con «muchas figuras por allí y muchas por allá», pero que, «queriendo hacer tantas cosas bien, no hace bien ninguna».

La producción artística de ese periodo no se limitó solamente a esos puntos geográficos concretos (Italia y Flandes). Estamos hablando de la Era de los Descubrimientos, una época en que los hombres estaban ávidos de saber, de conocer y que no les importó abandonar las tierras conocidas para introducirse en lugares ignotos.

Bajo el influjo de Italia y Flandes muchos artistas desarrollaron su trabajo. En España tenemos a Luis Dalmau y Fernando Gallego; en Alemania destaca Hans Holbein el Viejo y en Francia Jean Bouquet, por poner algunos ejemplos. En Portugal hay una figura que destaca por encima de todas. Se trata de Nuno Gonçalves. Pintor portugués del siglo XV que se encontraba activo entre 1450 y 1490 y que está considerado como uno de los mejores en su tiempo. Con su obra conocida como *Los paneles (o políptico) de San Vicente* (hacia 1470) Gonçalves sienta las bases de esa primera (o primitiva) pintura portuguesa que daría paso a otros grandes artistas como son: Jorge Alfonso, Vasco Fernandes o Gregório Lopes. Esta pintura va a tener sus señas de identidad en el talle rígido de los pliegues, el trazo duro en el tratamiento de las sombras, rigidez en el dibujo (sobre todo en las manos que se pintan muy estilizadas con los dedos largos), preferencia por los colores apagados y utilización monocromática en la construcción de las encarnaciones.





El recorrido

La muestra se organiza de forma cronológica dividida en siete salas:

Sala 1 El siglo XV

Una serie de viajes marítimos y exploraciones llevadas a cabo por los portugueses, entre 1415 y 1543, van a dar como resultado una serie de descubrimientos provocando la expansión de Portugal.

En el campo artístico estos descubrimientos crearán una complejidad de la Corte y de la sociedad portuguesa en el siglo XV, que fructificará en la compra de objetos artísticos de los nuevos ricos.

El ejemplo más destacado en la pintura lo constituye el ya mencionado *Panel o políptico de San Vicente* de Nuno Gonçalves.

Hago aquí un inciso. Los trabajos que aquí presentamos requieren de un estudio previo. No nos vale el copia-corta-y-pegar. Una buena fuente para el estudio lo constituye la red por medio de uno de sus buscadores más potentes (por no decir, el único) accedemos a una serie de información a través de páginas, blogs o direcciones de internet. Si ponen Nuno Gonsalves en el buscador la primera entrada por delante de Wikipedia es la que hizo en el 2007 Juan Diego Caballero Oliver donde nos presenta el retablo de las Jane-las Verdes (en referencia al museo donde se encuentra en la ciudad de Lisboa). Casi todo este número 15 es un guiño y un número especial a su recuerdo. Os dejo el comentario que podéis encontrar en su blog Enseñ-arte.

Nuno Gonsalves:
“Políptico de San Vicente”. Hacia 1465.

«Siempre que voy a Lisboa (y son muchas veces) procuro acercarme al Museo Nacional de Arte Anti-



ga, que allí llaman, coloquialmente “o muséu das janelas (ventanas) verdes”. Entre sus muchos tesoros guarda “*Las tentaciones de San Antonio*” de El Bosco. Pero hay allí un políptico que desde siempre ha llamado mi atención. No tiene nombre específico, aunque se le conoce por el de “políptico de San Vicente”, por el monasterio portugués en el que la obra fue encontrada, en muy mal estado.

El autor del políptico es Nuno Gonçalves, un pintor de mediados del siglo XV del cual conocemos muy poca cosa, aunque su estilo le delata como un claro seguidor de la corriente pictórica flamenca. Se supone que hacia 1465 fue pintor de la corte del rey Alfonso V, y que en esa época debió realizar el *Políptico de San Vicente*, compuesto por seis paneles en los que retrató a unos sesenta personajes: miembros de la familia real, clérigos, nobles, marineros e incluso judíos, todos ellos en torno a la figura doblemente representada de San Vicente, patrón de Lisboa. En

todos ellos es característica la sobriedad de la representación, así como el dominio del color.

Sobre esta obra han llovido ríos de tinta en Portugal y queda mucho aún para que sepamos a ciencia cierta quienes son todos y cada uno de los representados. pero siempre me ha parecido que ningún pintor, en ningún momento de la historia del arte, nos dejó un retrato tan claro y tan certero de todos los grupos sociales de un país, como el que Nuno Gonçalves, el autor casi desconocido, nos legó en esta obra.»

El escaso número de ejemplares que se han conservado no quiere decir que no fuera una producción rica en cuanto a su número y calidad. Como bien indica Joaquim Oliveira Caetano en el catálogo de la exposición muchas de estas pinturas del siglo XV e incluso anteriores habrán sido destruidas por cuestiones de gusto o de iconografía. Otras sufrieron repintes y se han conservado gracias a esas circunstancias y han podido ser sacadas a la luz. Todo esto

hace muy difícil explicar y definir las características de los inicios de la pintura portuguesa. A esto hay que añadir que no son muchos los artistas conocidos. Pero sí que sabemos que el auge de la Corte, su refinamiento, por influencia inglesa y después borgoñona, así como el contacto internacional, desarrolló la pintura durante el siglo XV y, por ende, en el crecimiento de la producción nacional.

Así podemos encontrar retablos y tablas de temas religiosos en Évora, Coimbra o Aveiro que nos muestran la expansión de modelos gonçalvinos. Estos ejemplos se caracterizan por una representación aislada más que una descripción escenográfica, donde perviven la identidad estilística propia de la pintura portuguesa de este periodo.

Es lógico pensar en la gran influencia del arte italiano. Pero también los contactos artísticos se diversifican, alcanzando a Flandes y a los reinos peninsulares, sobre todo con la corona de Aragón.

Con la subida al trono de D. Manuel I (1495 – 1521), se produjo una gran prosperidad económica que se va a traducir en un aumento del intercambio comercial que va a posibilitar que el arte flamenco se vuelva una referencia.

Nuno Gonçaves

Su talento es reconocido como excepcional dentro de la historia de la pintura portuguesa.

Poco se conoce acerca de la fecha de su nacimiento. En 1492 se sabe que ya había fallecido desconociendo las circunstancias.

En 1450 fue nombrado pintor real, así lo recoge en su tratado *De la pintura antigua* Francisco de Holanda en 1548.

Martirio de San Vicente

Nuno Gonçaves

Hacia 1470

Tabla, 208 x 88,8 cm

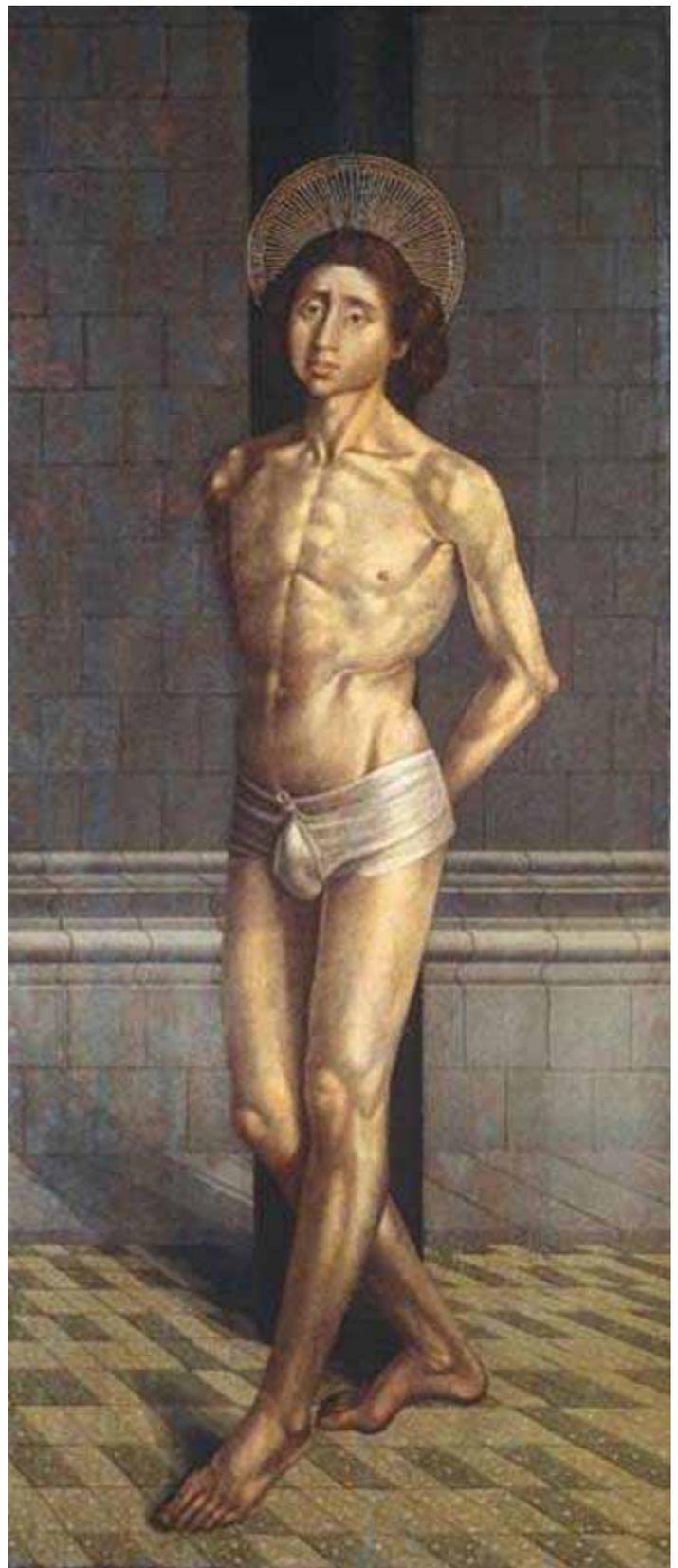
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Por su relevancia e importancia simbólica *Los paneles de San Vicente* no se pueden sacar de su sede, no viajan. En la muestra podemos ver una pequeña reproducción.

Esta tabla formaría parte del ya mencionado retablo de San Vicente para la catedral de Lisboa.

Según estudios sobre la obra, es muy posible que ésta fuera acompañada de una pequeña urna conteniendo alguna reliquia del santo.

La vida del santo la desconozco pero el traslado de los restos está más documentado. Este aragonés, conocido como Vicente de Zaragoza y posteriormente San Vicente Mártir fue perseguido por los emperadores Diocleciano y Maximiliano. Fue preso y martirizado, muriendo, en Valencia, allá por el año 304 ó 305. Sus restos peligraban y decidieron transportarlos por mar desde Valencia hasta Asturias. Cuando bordearon el estrecho de Gibraltar se toparon



con una tormenta y encallaron en una lengua de tierra que pasó a denominarse Cabo de San Vicente, en honor a los restos del santo que trasladaban. Los naufragos pudieron resguardar los restos. Muchos años más tarde el rey Alfonso Henriques de Portugal conquistó Lisboa y enterado de la existencia de esos restos los rescató. El rey pudo descubrir los restos por la presencia de dos cuervos que “velaban” al santo. Este es el motivo de que en el escudo de Lisboa aparezcan dos cuervos. San Vicente es el patrono de Portugal.

Constituye el primer desnudo en la pintura portuguesa.

El mártir aparece atado a la columna. No hay síntomas de su martirio, parece que fue crucificado en una cruz en forma de aspa, pero nada, no sirvió. Posteriormente le debieron de romper los huesos, pero tampoco, para finalmente tirar su cuerpo a un muladar.

Aquí aparece con una iconografía que recuerda a un San Sebastián (le faltarían las saetas). Su expresión no muestra signos de dolor. Muestra el nimbo dorado en honor a su santidad. Su cuerpo es delgado, casi famélico, con brazo y piernas largos.

Sala 2 Inicio del siglo XVI

El ascenso al trono de D. Manuel I en 1495 coincide con la prosperidad económica de Portugal. Un florecimiento económico que viene de la mano de esos descubrimientos y ese nuevo intercambio cultural con Flandes.

Los pintores portugueses se interesan por lo que allí, en los Países Bajos, se está realizando. Pronto van a ir incorporando a sus obras el rico colorido y esa capacidad descriptiva de los pintores de origen flamenco.

El auge económico también trae otra consecuencia: el aumento de construcciones de nuevos conventos o ampliaciones de los ya existentes. Para equipar las iglesias se va a recurrir a un retablo de tradición peninsular: construido en vertical, con espacios divididos por calles y pisos y con una secuencia narrativa en la que se combinan episodios de la Virgen, de la vida de Cristo o de la hagiografía devocional propia de las invocaciones locales o de las órdenes religiosas donde se ubican estos retablos.

En este núcleo podemos contemplar alguno de los conjuntos más importantes atribuidos a pintores portugueses o flamencos afincados en Portugal, como es el de la catedral de Viseu (1501 – 1506) o el de la catedral de Lamego (1506 – 1511, de Vasco Fernandes) y el de San Francisco de Évora (1508 – 1511, de Francisco Henriques).

Francisco Henriques (Flandes ¿ - Lisboa, 1518)

Francisco Henriques fue un pintor que llegó a Portugal sobre 1500 procedente de Brujas. Es muy posible que fuera un discípulo de Gérard David.

Pintó un gran retablo para la iglesia de San Francisco de Évora que además de las funciones conventuales también ejercía de capilla palatina del palacio que se erguía junto a este monasterio. Además del retablo principal también pintó otras doce tablas en esta iglesia que po-

see una única nave cubierta por la bóveda gótica más ancha construida en Portugal.

Con el conjunto de esta obra Henriques se convirtió en el pintor favorito del rey.

Su pintura va destinada a agradar a una clientela seducida por lo exuberante y por lo pintoresco. En palabras de Joaquim Oliveira Caetano:

«Utiliza frecuentemente colores puros y con muchos contrastes, colma los cuadros de figuras con gestos que demandan una mirada pausada. El apóstol que se limpia los dientes con el cuchillo, el relieve que se descubre en la arquitectura, etc., son ejemplos de una mirada atenta y detallista de características muy flamencas. Por otro lado, fue capaz de incorporar –en la narrativa bíblica– elementos de la rica vivencia cortesana de la época, que en mucho contribuyeron a la receptividad de la obra, además de dar brillo y grandeza al conjunto. En el fondo, es el pintor “rico” que le pedía el propio rey. Pero sus figuras y composiciones tienen grandeza y elegancia, y el dibujo de la base de sus figuras es a veces verdaderamente poderoso, para recordar incluso una cierta manera italiana más que flamenca.»

Página 128, Catálogo de la exposición Primitivos



Sala 3

Primera mitad del siglo XVI. Dos célebres maestros luso flamencos.

Según la definición clásica, se denomina pintura luso-flamenca a aquella pintura realizada por los maestros «flamencos» establecidos en Portugal durante el reinado de D. Manuel (1495 – 1521).

Durante este periodo destacan dos nombres: Maestro de Lourinha (activo en la década de 1510 a 1530) y Fray Carlos (con actividad conocida entre 1517 y 1540).

Maestro de Lourinha

El maestro de Lourinha es una designación de conveniencia para un maestro pintor cuya identidad se ignora, pero que singulariza en las tablas que se le atribuyen, por un especial tratamiento del paisaje a la vez dilatado y minucioso.

Fray Carlos

Fray Carlos fue un pintor flamenco que, en 1517, proveniente de Lisboa profesó en el monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Espinheiro, cerca de Évora. Su producción se concentró en trabajos para los monasterios propios de la orden.

Sala 4

Jorge Afonso

Una obra excepcional

Entre los pintores portugueses de comienzos del siglo XVI, el gran taller de Jorge Afonso parece haber sido el gran foco productor. Un lugar privilegiado para la expansión de ese nuevo gusto, como para la innovación técnica y estilística que dará un cuño singular a la pintura de Portugal durante las décadas iniciales del siglo XVI. Es difícil de determinar en este pintor la parte de formación con los maestros nacionales y la parte deudora del aprendizaje en el extranjero.

Una obra enigmática y, hasta cierto punto, ejemplar lo constituye la llamada tabla del Infierno.

Maestro del Infierno

Según muchas religiones, el infierno (del latín *infernus* o *ínferus*: ‘inferior, subterráneo’) es el lugar donde, después de la muerte, son torturadas eternamente las almas de los pecadores.

La historia del Infierno cristiano aparece ligada a la exigencia de la justicia divi-

na, por lo tanto no es de extrañar que en las representaciones aparezca como un lugar de ultratumba, condenatorio y torturador, donde se castiga a los que no han sido justos.

Personajes como San Agustín o Gregorio El Magno (padre de la Iglesia) sentaron las bases de la doctrina oficial dando por sentado la existencia de Cielo e Infierno (donde los castigos no tienen fin).

Al principio del siglo XI, los monjes anglosajones, a través de sus miniados, representaban el Infierno como una gran boca devorada, como un monstruo con la boca abierta por donde entraban los condenados al averno (muy posiblemente derivado del mito del monstruo marino Leviatán, identificado como demonio).

También es frecuente encontrarnos esta representación en los tímpanos de iglesias como la de Santa Fe de Conques en Francia, construida a partir del siglo XI, donde una peregrinación de almas condenadas camina hacia el monstruo que tiene las fauces abiertas y en las que podemos ver a algún condenado ya camino del Infierno (su interior).

En los siglos XIII y XIV se realizan representaciones que se basan en textos como el código del Beato de Liébana o de Berceo como *Los signos que aparecerán antes del Juicio Final*. En este último se describe un interesante catálogo de horrores:

39. Comerlos an serpientes e los escorpiones
Que an amargos dientes, agudos aguijones:
Meterlis an los rostros fasta los corazones,
Nunca abrán remedio en ningunas sazones.
40. Darlis an malas çenas et peores yantares,
Grant fumo a los oios, grant fedor a las nares,
Vinagre a los labros, fiel a los paladares,

Detalle del Infierno representado por unas fauces enormes de un gran pez en el tímpano de Saint-Foi en Conques, Francia.



Fuego a las gargantas, torzon a los yjares.
41. Colgarán de las lenguas los escatimadores,
Los que testiguan falso, e los escarnidores;
Non perdonarán a reyes nin a emperadores,
Avran tales servientes quales fueron sennores.
42. Los omnes cudiçiosos del aver monedado.
Que por ganar riqueza non dubdan fer peccado,
Metranlis por las bocas el oro regalado:
Dirán que non oviesen atal aver ganado.

También (a primeros del siglo XIV), Dante Aligheri nos describe, en su *Divina Comedia*, el Infierno como un lugar profundo, dentro de la tierra, un terrible lugar de torturas que no es un horno de llamas, sino un lago helado donde los traidores deben permanecer congelados para toda la eternidad.

Grandes artistas como Giotto, Nardo di Cione o Fra Angélico realizan pinturas inspirándose en estos textos.

Durante todo el siglo XV el drama religioso alcanza un extraordinario auge en toda Europa occidental. La representación del Infierno desde la Edad Media quiere transmi-

tir la idea de ser un lugar caótico y lleno de confusión, de desesperación y de un sufrimiento extremo.

Un buen ejemplo lo tenemos en la obra de Luca Signorelli realizada en la Capilla San Brizio en la catedral de Orvieto.

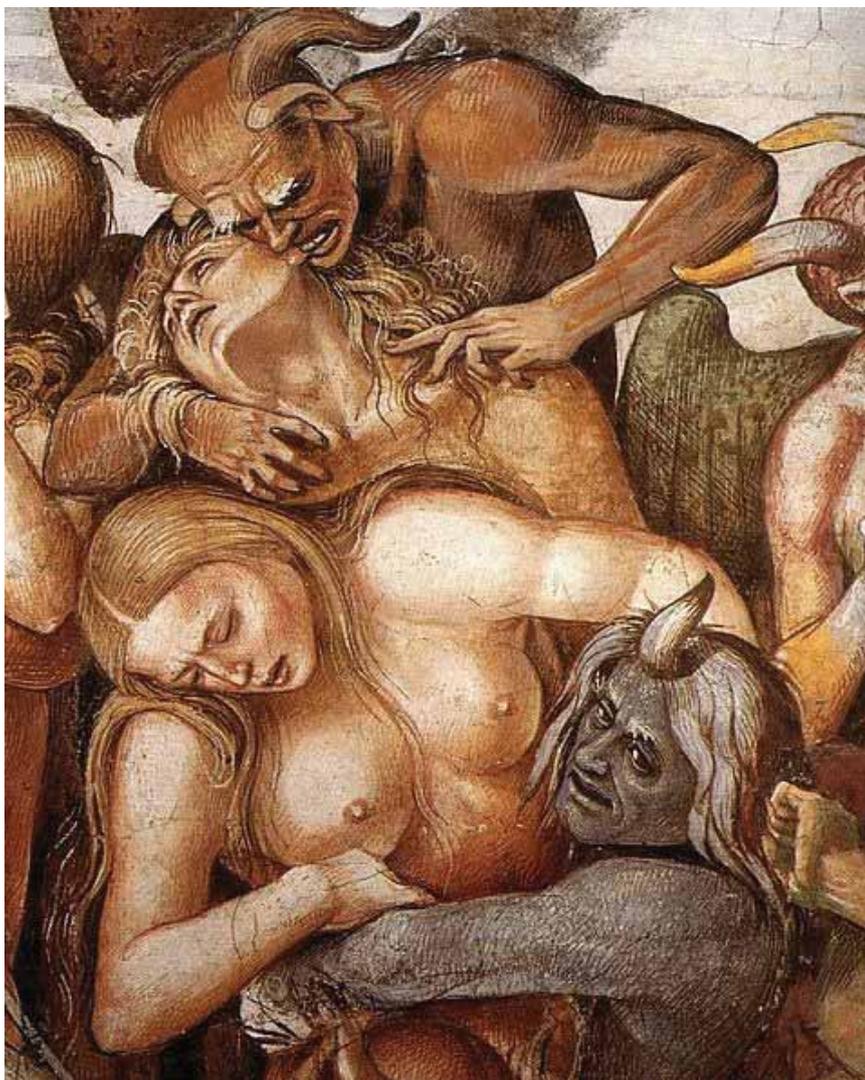
En definitiva todas estas manifestaciones corresponden a la tradición de la enseñanza cristiana que en su momento adoptó la iglesia primitiva y que era conocida como la catequesis del miedo: Estas escenas pavorosas es lo que os espera si vuestros actos no son acordes a vuestra fe.

Nadie puede dudar del gran poder que ejerce en nosotros las imágenes. Persuadir a los parroquianos acerca de los rigores y suplicios infernales es mucho más fácil con unas composiciones pictóricas donde veamos claramente la acción del demonio y las grandes torturas que nos pueden infligir en el Infierno, que en los textos por muy grandilocuentes que estos sean. Además, ver, puede ver todo el mundo, pero leer, no todo el mundo lo podía hacer. De ahí aquello de «ver para creer».

Una obra destacada en cuanto a las representaciones de el Infierno se refiere es la que realizó El Bosco (Jeroen Anthoniszoon van Aeken conocido como El Bosco o Jerónimo Bosch -Bolduque h. 1450 - agosto de 1516- pintor neerlandés). Su famoso tríptico *El jardín de las delicias*, pintado al óleo, 206 x 386 cm está compuesto por una tabla central y dos laterales (pintadas por ambas caras y que se cierran sobre la central). Está considerada como la obra más enigmática y fascinante de toda la historia del arte. Su panel izquierdo se conoce como el Infierno. Algunos autores lo han considerado como el Infierno musical, por las muchas representaciones que en él se encuentran de instrumentos musicales.

El Bosco describe el Infierno como un mundo onírico, demoníaco, opresivo y lleno de innumerables tormentos.

La lectura de la tabla se puede hacer por tres niveles. En el superior encontramos las típicas imágenes del Infierno



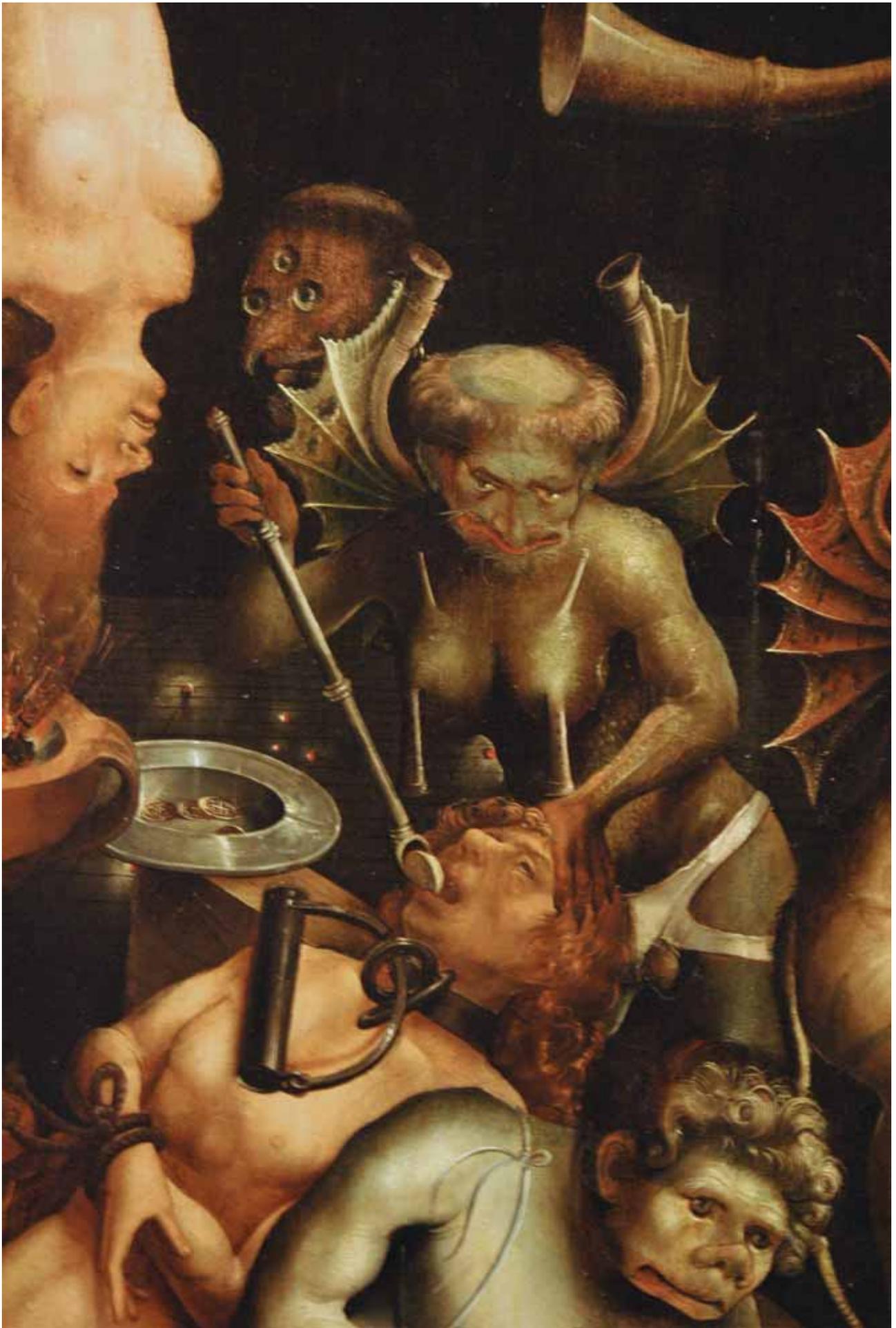
Detalle del fresco *El Infierno* en la Capilla de San Brizio de la Catedral de Orvieto de **Luca Signorelli** (1499 - 1506)





El Infierno, 1510 - 1520
Maestro desconocido
Tabla 119 x 217,5 cm.
Museo Nacional de Arte Antiga
Lisboa







A la izquierda: Panel El Infierno de la obra *El Jardín de la Delicias* de **El Bosco** (1500 - 1510).
Arriba: Detalle de el Infierno musical.

como un lugar de fuego y torturas, sumido en extrañas iluminaciones, producto de un incendio. Este paisaje nocturno representa a la ciudad en llamas con una atmósfera demoníaca. En la parte central aparece un mundo onírico, lleno de criaturas fantásticas y con una figura central de un hombre-árbol que se ha interpretado como retrato del propio artista. La parte inferior está compuesta por personajes en los que el caos es el principal protagonista. Una serie de instrumentos musicales parecen haberse convertido en instrumentos torturadores.

Esta obra de *El jardín de las delicias* se realizó unos diez años antes de la que podemos contemplar hoy aquí en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio con motivo de la exposición Primitivos. Con los problemas lógicos de la falta de datación en la mayoría de las obras de El Bosco, podemos situarla entre 1500 – 1510. Mientras que la del maestro del Infierno está fechada entre 1510 – 1520. Los primeros poseedores de esta obra sitúan a la misma en la ciudad de Bruselas. En 1568 fue confiscado a los descendientes de la Casa Nassau por el Duque de Alba y posteriormente fue comprada por el rey Felipe II y enviada, en 1593 al Monasterio de El Escorial.

Una serie de monstruos o seres fantásticos dotados de alas, patas, rabos y con una cabeza mitad humana, mitad animal, infligen una serie de torturas: extracción de muelas (u otros órganos), meter vino por un embudo, colgados bocabajo mientras atizan el fuego. Un Infierno como inventario de torturas incesantes como lugar de suplicio y condenación eterna.

El taller del pintor real Jorge Afonso parece haber tenido un papel crucial en ese cambio artístico acaecido durante el reinado de D. Manuel. Podemos destacar también dos obras presentes en la exposición: **La Aparición de Cristo a su Madre** (1515) donde podemos observar como ya estaba maduro el lenguaje artístico que cobraría vigor en las décadas siguientes y **La Adoración de los pastores** (1515) que destaca por la representación de los personajes con una caracterización muy cercana a la realidad, nada idealizados, un modelo que se repetiría con posterioridad.

Sala 5

Lisboa: el gran taller. 1520 – 1530

Jorge Afonso, como hemos visto anteriormente, desempeñó un papel fundamental en el panorama artístico portugués. De su taller saldrán nuevos valores como Gregorio Lopes (su yerno), García Fernandes o Gaspar Vaz.

Al ocupar cargos en la Corte, Jorge Afonso recibió innumerables encargos de la nueva sociedad no solo lisboeta, sino, en general, portuguesa. Tuvo que repartir trabajos o admitir colaboraciones (una práctica habitual en aquella época). Esto va a provocar que gran parte de las obras ejecutadas en esta década mantengan una notable solidez artística.

Aunque en este momento también destaca un taller que mantiene cierta independencia en Coimbra, se trata del taller de Vicente Gil.

Maestro de Sardoal (Vicente Gil)

Bajo la denominación de maestro de Sardoal se agrupa un taller en Coimbra cuya obra está básicamente compuesta por los retablos de Celas, Montemor-o-Velho, Santa Clara-a-Velha y Sardoal. Se trata de un taller familiar a las ordenes de Vicente Gil donde trabajarán su hijo y nieto Manuel Vicente y Bernardo Manuel.

Vicente Gil está documentado desde 1491 como pintor real de D. João II (Juan II de Portugal, 1455 – 1495). Su producción destaca por cierto arcaísmo con un rígido dibujo, rostros ovalados y formas simplificadas.

Asunción

Maestro de Sardoal (¿Vicente Gil?)

Hacia 1516

Tabla, 168 x 135 cm.

Monasterio de Santa Clara-a-Velha, Coimbra

Museo Nacional Machado de Castro.



Sala 6

Gregório Lopes

Gregório Lopes (1490 – 1550) fue el discípulo predilecto de Jorge Afonso. En 1513-14 se casará con Isabel Jorge, hija del maestro. En 1520 es nombrado Caballero de la Orden de Santiago y, al año siguiente, pintor real.

Su obra está compuesta principalmente por retablos religiosos pintados en iglesias y monasterios del centro de Portugal.

A partir de 1530 su producción se va a caracterizar por una inédita capacidad de renovación. En ese momento se traslada a Tomar. Su lenguaje va a ser cada vez más personal.

San Sebastián asaetado

Gregório Lopes

1536 – 1539

Tabla, 119 x 224 m.

Convento de Cristo Tomar.

Museo Nacional de Arte Antiga.

Lopes va a llevar sus cuadros de referencias clásicas para que veamos que ha asumido por completo el lenguaje renacentista. Así lo demuestran los adornos y la arquitectura como en la complacencia que tiene con las atrevidas composiciones. Y un claro ejemplo de ello lo constituye este San Sebastián.

La concepción de esta obra estuvo marcada por el lugar de su instalación: el tramo cuervo de la rotonda de la Charola. La obra debía ser visible desde los dos flancos por lo que podía ser abordada.

San Sebastián se constituye en la figura central del cuadro. Así figura en el medio del mismo para remarcarlo. Está atado a una columna. Su pierna derecha adelantada marca un ligero contraposto de todo el cuerpo. Su brazo derecho está atado a la columna por encima de la cabeza como ofreciendo ese costado a la saeta. Los pies también están atados a la columna. Tiene dos o tres flechas clavadas en su cuerpo, pero a pesar de ello ofrece una cara amable, sin dolor, de auténtico mártir.

Por detrás de él aparecen un grupo de personas y más al fondo unas arquitecturas clásicas en referencia a la Jerusalén celestial.

A ambos lados de San Sebastián (como si fuera los signos del paréntesis) aparecen dos soldados con sus armas listas para provocar el dolor. Uno de ellos, a nuestra derecha, porta un arco con sus flechas al hombro y el otro una ballesta también presta para ser disparada. Por la indumentaria y por el uso de diferentes armas parecen ser de distintas épocas (hay que recordar que la ballesta surge con posterioridad al arco, como una evolución de este).



San Sebastián Cuenta la leyenda...

San Sebastián, natural de Narbona, en las Galias, era hijo de un militar oriundo de Milán. Era un centurión de la primera cohorte en tiempos del emperador Diocleciano. Muy apreciado por el Emperador quien desconocía su “afiliación” al cristianismo.

A raíz del apresamiento de dos de sus amigos, Marco y Marceliano, a quienes aconsejó mantenerse firmes en su fe, fue denunciado públicamente por cristiano. San Sebastián fue arrestado mostrándose firme en su fe. Diocleciano, molesto con quien consideraba como a uno de sus mejores guerreros, le condenó. Cumpliendo órdenes del Emperador, lo desnudaron, lo ataron a un árbol en medio de la plaza y lanzaron sobre él una lluvia de flechas (en zonas no vitales de forma que muriera lentamente). Y allí dejaron su cuerpo inerte, moribundo, acribillado por las flechas. Sus amigos que estaban al tanto de los hechos esperaron para recoger su cuerpo. Viendo que éste no había muerto lo

llevaron a casa de una rica viuda, Irene, que lo mantuvo escondido en su casa, sanando sus heridas.

El valiente guerrero en cuanto se restableció se presentó ante el Emperador reprochándole su crueldad. Maximiano (compartió cargo con Diocleciano) ordenó que lo flagelaran hasta morir. El cuerpo del santo, ahora sí, sin vida fue arrojado a la cloaca Máxima, era el año 304. Sus amigos lo recogieron y enterraron en el cementerio subterráneo de la Vía Apia romana (en la actualidad lleva el nombre de Catacumba de San Sebastián).

Muchas son las representaciones de San Sebastián, tanto en pintura como en escultura. Se lo ha representado de muy diferentes maneras; viejo y barbudo (forma habitual, como capitán de la guardia del Emperador, hasta el siglo XV), o con rasgos de efebo imberbe; vestido unas veces y otras desnudo. A partir del siglo XV se impone el tipo juvenil, de un varón guapo de complexión atlética. Veamos algunos ejemplos.



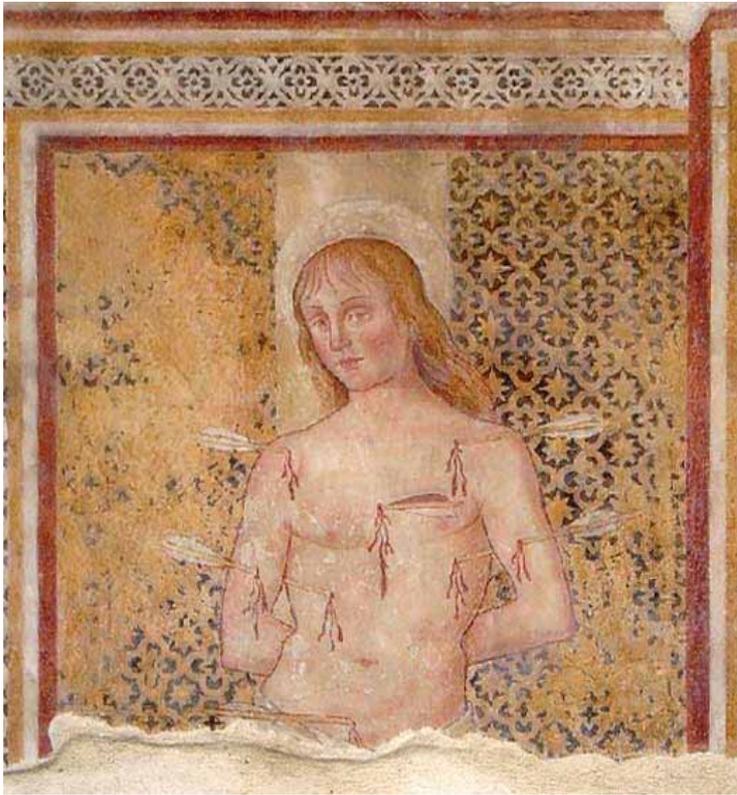
San Sebastian curado por Santa Irene.
Guercino
Pinacoteca Nacional de Bolonia



Una manifestación temprana (ilustración 1), en el siglo XIV, con la técnica al fresco y de un autor anónimo. Vemos a un San Sebastián, joven, de largos cabellos, con el semblante sereno y atado a una columna. Media docena de saetas atraviesan su torso desnudo (curiosamente un par de ellas atraviesan el brazo clavándose en el pecho). Un fino reguero de sangre, muy esquematizado, sale de cada una de las heridas.

Este ejemplo de finales del siglo XIV (ilustración 2) nos muestra a un San Sebastián vestido, y con la flecha en su mano como único símbolo de su martirio.

Este delicado retrato (muy posiblemente autorretrato del propio Rafael) que bien podría ser de un hombre o una mujer, solo nos muestra el busto del santo con una flecha en su mano (ilustración 3), en una actitud muy delicada y serena.



1



2



3

Ilustración 1: San Sebastian
Anónimo siglo XIV
Fresco
Parish Church of S. Giovanni Battista,
Magliano, Toscana, Italia

Ilustración 2: San Sebastián, 1400 – 1410
Taddeo di Bartolo (1363-1422)
Témpera sobre panel.
Museo e Gallerie Nazionali di Capodi-
monte (Nápoles, Italia).

Ilustración 3: San Sebastián, 1501 - 1502
Raffaello Sanzio (1483-1520)
Óleo sobre tabla, 43 x 34 cm.
Accademia Carrara, Bergamo

Otro ejemplo de un San Sebastián vestido que traemos aquí es de un pintor español, Juan de la Abadía, coetáneo del anterior. En este caso vemos al mártir de cuerpo entero. (Ilustración 4) Realizado con un estilo que podemos encuadrarlo dentro del gótico hispano-flamenco. Tampoco muestra signo de dolor alguno. En este caso, la flecha se complementa con el arco que porta en su mano izquierda. Se muestra muy sereno, sentado sobre una especie de pedestal o trono que se encuentra dentro de un palacio.

Con una iconografía de un varón desnudo, la más representada, tenemos algunos ejemplos que son anteriores a estos que acabamos de ver. Por ejemplo este curioso asatado San Sebastián (ilustración 5) que más bien parece que le hubiera creado una escalera con las flechas saliendo de su cuerpo. Da grima ver al pobre santo que parece estar diciendo “pero que es lo que me han hecho”. Apenas sale sangre de sus heridas. Las manos, en alto, atadas a un árbol. Al fondo vemos las torres de un castillo.

Algo “más moderno”, pero no por su fecha de creación, tenemos un “clásico” San Sebastián de la mano del gran maestro Mantegna (Ilustración 6).

Esta versión de Viena, es menos conocida por el público en general que la versión que se encuentra en el Louvre. La he querido destacar por ese pedazo de saeta que le atraviesa la cabeza entrándole por la garganta y saliéndole por medio de la frente. ¡Cuánto dolor! Esto si que nos recuerda a un autentico icono mártir de San Sebastián. Pero aún así el artista busca en la representación naturalidad. El paisaje ha sido invadido por la arqueología. El santo se encuentra sobre una plataforma sobre la que se asientan unas ruinas y está atado a una columna adosada a una especie de arco de triunfo.

El Greco también realizó algún que otro San Sebastián. Este que se conserva en el Museo catedralicio de Palencia merece la pena de destacarse por ser una obra de gran calidad a pesar de que ser una gran desconocida. (Ilustración 7).

Presenta una anatomía rotunda. Ha abandonado la clásica postura y juega con una libertad de movimientos. Sigue atado a un árbol, pero su actitud no es nada estática. Las piernas las apoya sobre una roca. Una sola saeta le atraviesa el costado. Es de un gran realismo. Sobre un fondo muy sencillo construido sobre un cielo gris y azul oscuro, algunos árboles destacan de forma muy poderosa



Ilustración 4: San Sebastián, hacia 1500
Juan de la Abadía
Temple sobre tabla, 113,5 x 66,5 cm.
Museo de Lázaro Galdiano, Madrid

Ilustración 5: San Sebastián, 1480 – 1490
Maestro de la leyenda de Santa Lucía
Óleo sobre tabla 70 x 27
Gallery Robert Pintelon, Aalst

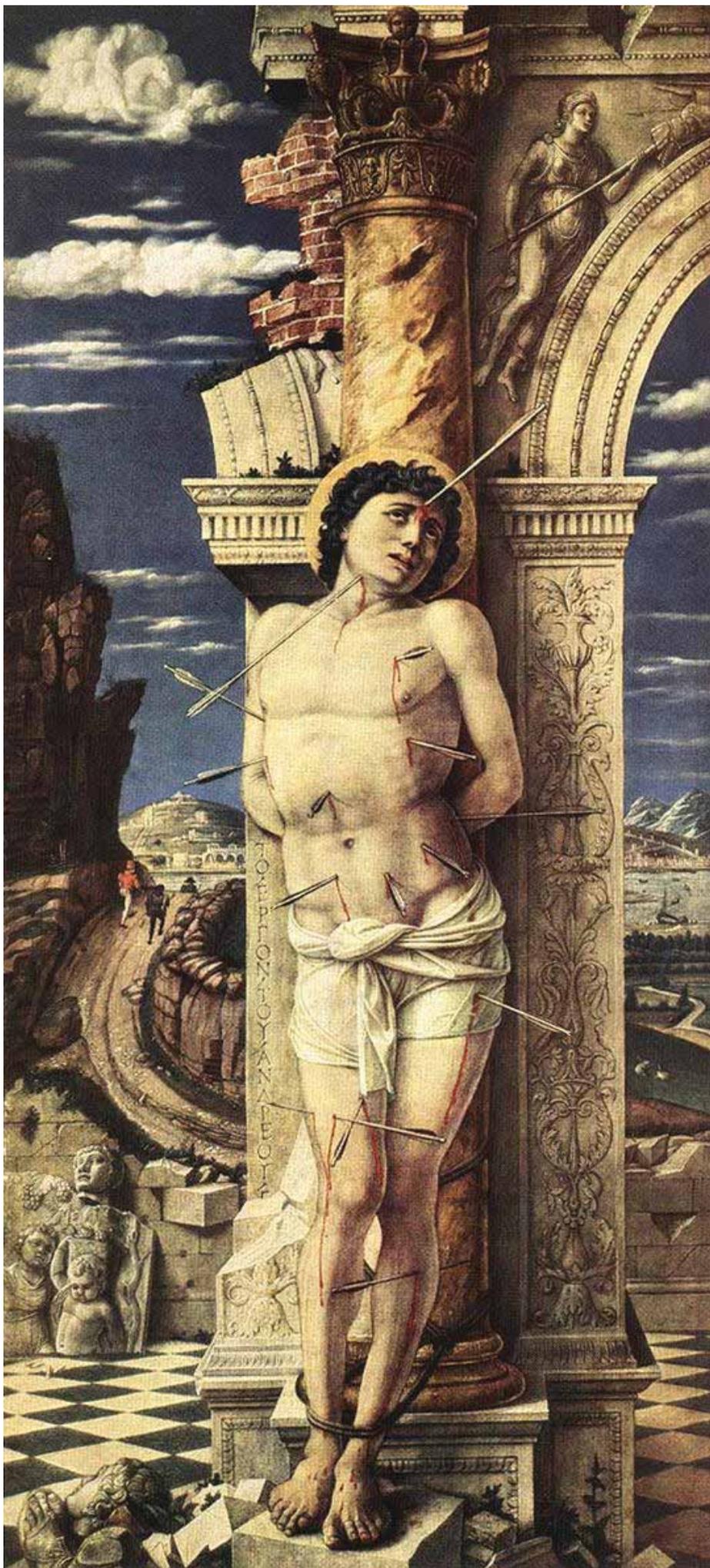
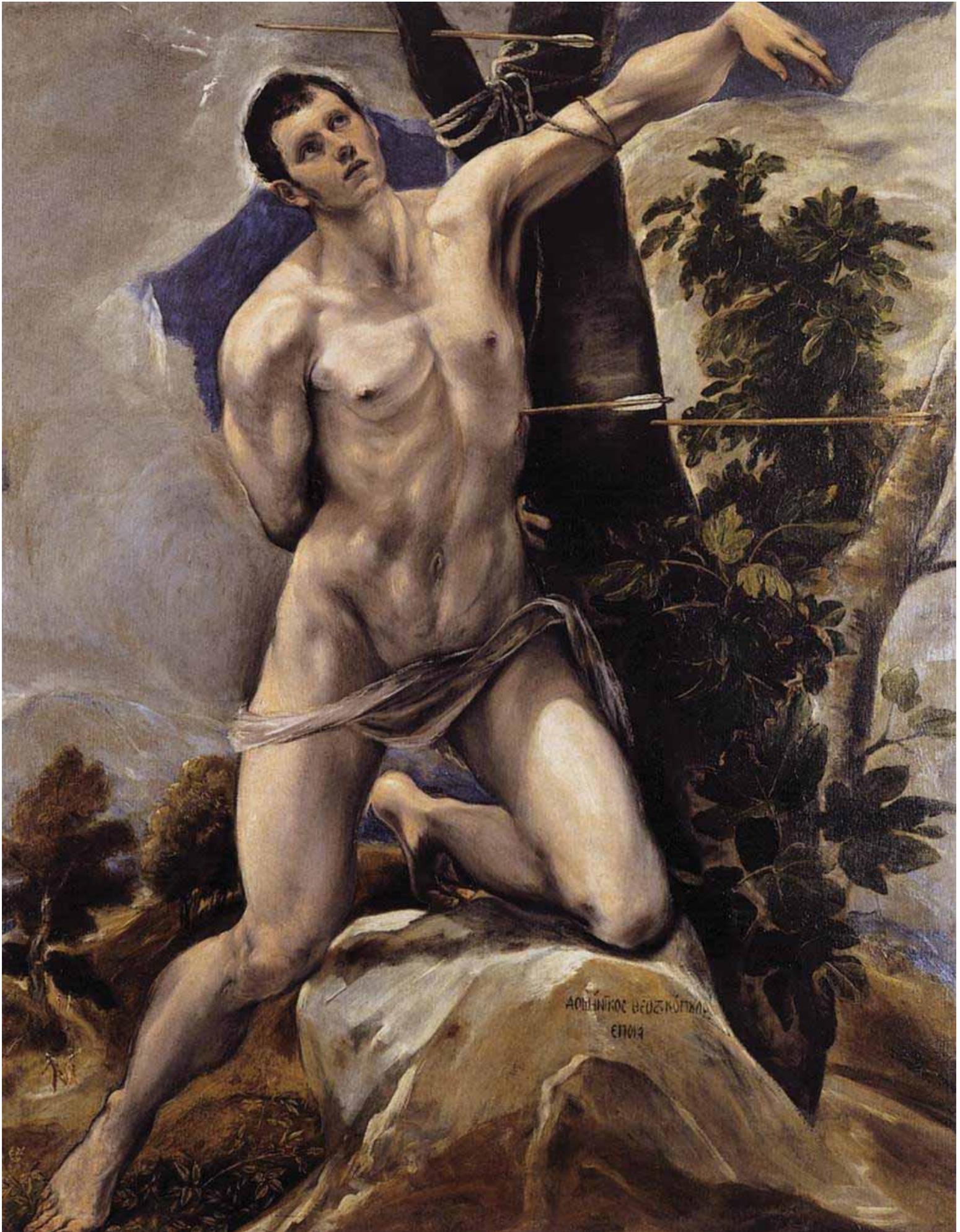


Ilustración 6:
San Sebastián, 1457 - 1458
Andrea Mantegna (1431 – 1506)
68 x 30 cm.
Kunsthistorisches Museum, Viena

Ilustración 7: Página siguiente
San Sebastián, 1577 - 1578
El Greco (1541 – 1614)
Óleo sobre lienzo 191 x 152
Museo Catedralicio de Palencia



ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΒΕΥΣ ΠΟΡΤΑΝ
ΕΠΟΙΕ

la figura del santo semidesnudo. El suelo es de color pardo y las rocas donde se apoya el santo tienen una interesante textura en donde el artista ha aprovechado para firmar la obra. Esta obra formó parte de **Las Edades del Hombre** en su edición de 1999.

Dos obras más, para ver que artistas más actuales siguieron representando la imagen de San Sebastián.

Uno de ellos del siglo XIX, se trata de un modelo que vimos al principio cuando San Sebastián es atendido por Santa Irene (Ilustración 8). Es obra de Eugène Delacroix.

El otro es una obra de finales del siglo XX. Es de Keith Haring (Ilustración 9), un artista polivalente de estética pop que falleció muy joven, víctima de SIDA (con apenas 32 años).

Hay muchos más ejemplos en cuanto a pintura se refiere. Pero aquí lo dejamos. Si que me gustaría destacar un ejemplo en escultura, ya que lo podemos ver aquí mismo, en el propio Museo Colegio Nacional San Gregorio. Se trata de una escultura realizada por Alonso Berruguete sobre 1527 -1532. Formaría parte del retablo de la iglesia de San Benito. Según palabras de nuestro colaborador habitual, José Miguel Travieso:

«Esta escultura, una de las más bellas del arte español del siglo XVI, se ha convertido en un verdadero icono que resume todas las características de la plástica renacentista manierista en Castilla. Está concebida y ejecutada con enorme delicadeza, presentando al santo como un adolescente desnudo, amarrado al tronco de un árbol en el momento que sufre el martirio de ser asañado, siguiendo una iconografía tradicional desde el Renacimiento.»

Podéis consultar la obra en la siguiente dirección.

<http://domuspucelae.blogspot.com/2011/01/visita-virtual-san-sebastian-la.html>

San Sebastián ha sido identificado como un icono gay. La imagen del mártir participa de todas las cualidades para ser ese icono. Es una figura histórica, es bello, elegante y se mantuvo fuerte ante la adversidad. Sufrió y al final, murió de forma trágica. La combinación de un físico imponente desnudo con el simbolismo de las flechas penetrando en su cuerpo potencia esta imagen de icono gay que ha intrigado a todos los artistas.

Y, por último, la imagen de San Sebastián ha sido utilizada en publicidad y es un buen modelo para la fotografía. Vemos algunos ejemplos:

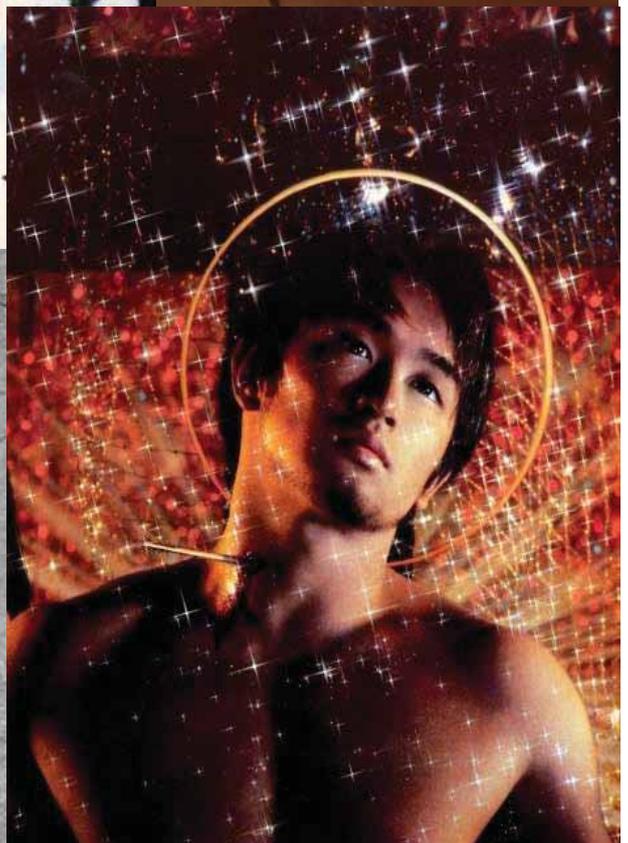
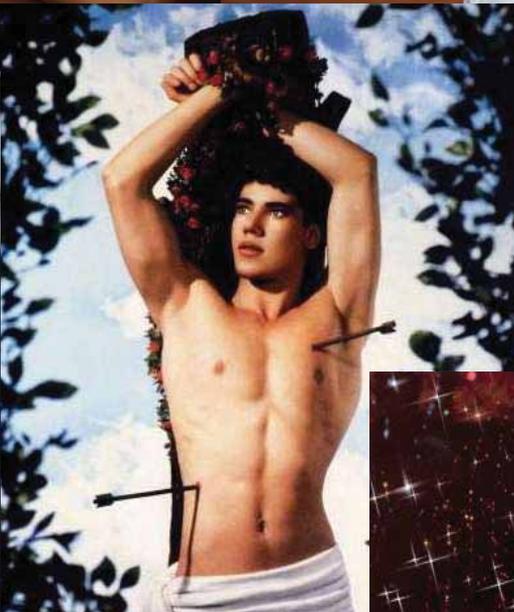


Ilustración 8: San Sebastián es atendido por Santa Irene, 1858
Eugène Delacroix (1798-1863)
Óleo sobre tabla, 38,1 x 50,8 cm.
Museo de Arte.
Los Ángeles (California, USA)



Ilustración 9: San Sebastián, 1984
Keith Haring (1958 – 1990)
Póster 28 x 43 cm

Fotografia





You love it or you hate it
RODENBACH

GON SCHIELE

GALERIE ARNOT
JANUAR 1915-9-5-1-K

La Pub

MOMUS - CIRCUS MAXIMUS

ANTE CONTRE LES MALADIES RESPIRATOIRES

THE AGE OF QUINCY
THE AGE OF QUINCY
THE AGE OF QUINCY

Publicidad

Sala 7

Tiempos de mudanza. 1530 – 1550

A mediados de la década de 1530 se produce un cambio formal, una voluntad de hacer las cosas «a lo romano» o «a la manera italiana» en la producción artística. Esto se va a notar en los grandes maestros como García Fernández o el propio Gregório Lopes. También en este momento se produce una transformación cultural en el país, con reformas en la enseñanza y en los principales institutos religiosos.

Los grandes maestros van a seguir estos vientos de renovación sacando de ellos alimento para la actualización de su propia obra. Por otro lado entra en escena una nueva generación capaz de romper con los viejos modelos manuelinos. Surgen figuras como Diogo de Contreiras o los Maestros de Abrantes, que revelan el aprendizaje en las escuelas lisboetas. Su producción se va a caracterizar por una recreación de ambientes donde los personajes exteriorizan una expresividad dramática y retórica muy diferente a la serenidad en los modelos y las composiciones de la pintura anterior. Al tiempo, la noción decorativa y la veracidad descriptiva se van perdiendo frente al nuevo interés por conmover mediante el juego libre del color y del tratamiento plástico, así como por la agitación de las composiciones (página 186, Catálogo exposición Primitivos).

Me gustaría destacar dos obras.

Por un lado **Circuncisión**.

Circuncisión

Maestro desconocido
1540 - 1550

Óleo sobre tabla 213,5 x 169 cm.
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Es atribuida al Maestro de Abrantes, que es la forma convencional de denominar al autor de esta obra que se le asocia con el retablo de la Misericordia de dicha ciudad. La composición es compleja: un grupo de personajes se concentran alrededor del Niño Jesús en el momento en que le van a practicar la circuncisión. Todas las miradas nos llevan al Niño. Los rostros son feos, rozando lo caricaturesco. Destacan los anteojos del oficiante (como si los hubiera pintado con posterioridad un niño a modo de gamberrada). Por detrás de esta escena se alarga el campo visual con una construcción, con lo que parece la nave de una iglesia.

Y la otra obra a destacar es del Maestro del Juicio de las Almas.





Juicio Final

Maestro desconocido

1540 - 1550

Óleo sobre tabla, 214,5 x 176,5 cm.

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Una obra abigarrada, llena de personajes, grandiosa en cuanto al formato y con la escena dividida en varios niveles de lectura.

«La tabla de compleja composición, con un eje central marcado por los episodios del juicio, la entrada en el paraíso y la corte celestial, en torno al cual circula un torbellino de almas hasta los santos que rodean al trono de Cristo, se divide en tres registros estéticos e iconográficos, que se sirven de la arquitectura como elemento que subraya el sentido de la pintura. Como en el retablo de la Trinidad, el trono celeste es gótico, de una época antigua y “rica”. Las puertas del cielo están enmarcadas por un templete de capiteles corintios, el más bello de los órdenes, profusamente decorado de motivos antiquizantes; el jónico se emplea en el purgatorio, y el toscano, orden de la guerra, y de la arquitectura, ya no es sólo una alusión a la época, sino que se inserta como un motivo fundamentalmente del discurso narrativo.»

Página 199, catálogo de la exposición Primitivos.

Nota. Para la confección de este artículo se ha tenido muy en cuenta el estudio detallado que se ha hecho de las obras en particular, así como de la exposición en general y que se encuentra englobado en el maravilloso catálogo que lleva por título Primitivos. Parte de las fotografías que ilustran este reportaje han sido cedidas por el propio Museo Nacional Colegio de San Gregorio y otras son propiedad del autor del reportaje. Agradecemos desde aquí todas las facilidades que esta institución da para la difusión de sus contenidos, como asimismo agradecer el hecho que se puedan fotografiar las obras. Damos nuestra más sincera enhorabuena. Su directora, Doña María Bolaños, y todo su equipo y personal, están haciendo un trabajo excepcional por difundir no solamente el contenido de este maravilloso museo sino de unas exposiciones temporales a las que unen una serie de actividades complementarias como ha sido en este caso música, cine y visitas temáticas guiadas. ✨



Piedad
del belga
Jan Fabre
en la Bienal de
Venecia

Jan Fabre (Amberes, Bélgica, 1958) es un artista multidisciplinario, dramaturgo, director de escena, coreógrafo y diseñador. Estudió en el Instituto Municipal de Arte Decorativo y la Real Academia de Bellas Artes de Amberes. Entre 1976 y 1980 escribió sus primeros guiones para el teatro e hizo su debut en actuaciones. A partir de 1980 comenzó su carrera como director de escena y escenógrafo, y en 1986 funda Troubleyn / Jan Fabre, una compañía de teatro.

Jan Fabre ha presentado en la Bienal de Venecia (54ª edición, se puede contemplar hasta el 27 de noviembre) *Pietás* una instalación compuesta por cinco esculturas instalada en la Nuova Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia, Venecia.

Son cinco esculturas en las que el artista ha reinterpretado el tema de la Piedad en términos de los sentimientos de compasión y conciliación. Su obra principal es “Sueño compasivo. Piedad V” recrea la imagen conocida, tradicional, de iconografía cristiana. Hasta está realizada en el mismo mármol de Carrara que utilizó Miguel Ángel en su famosa obra.

Al contemplar la imagen algo se te mueve (no sé si dentro o fuera del cuerpo) pero esta Piedad no deja indiferente. Muchas veces las manifestaciones del arte contemporáneo lo que buscan es la provocación y nos invitan a la reflexión. De una forma generalizada esa reflexión nos lleva, muchas veces, a la consabida pregunta ¿y esto es arte? Para mi aquí no cabe esa pregunta. Esto es arte. A mi me lleva a preguntarme por el poder de sugestión que tiene esta imagen.

La cabeza de la Virgen ha sido sustituida por una calavera. Una clara y evidente alusión a la muerte. Todos, tarde o temprano, tendremos un encuentro con ella, con la muerte, y hasta los rostros más bellos y virginales se descompondrán. Eso lo podemos asegurar. Según el propio Fabre esta alegoría ilustra el deseo de toda madre de ocupar el lugar de su hijo en el sufrimiento y la muerte.

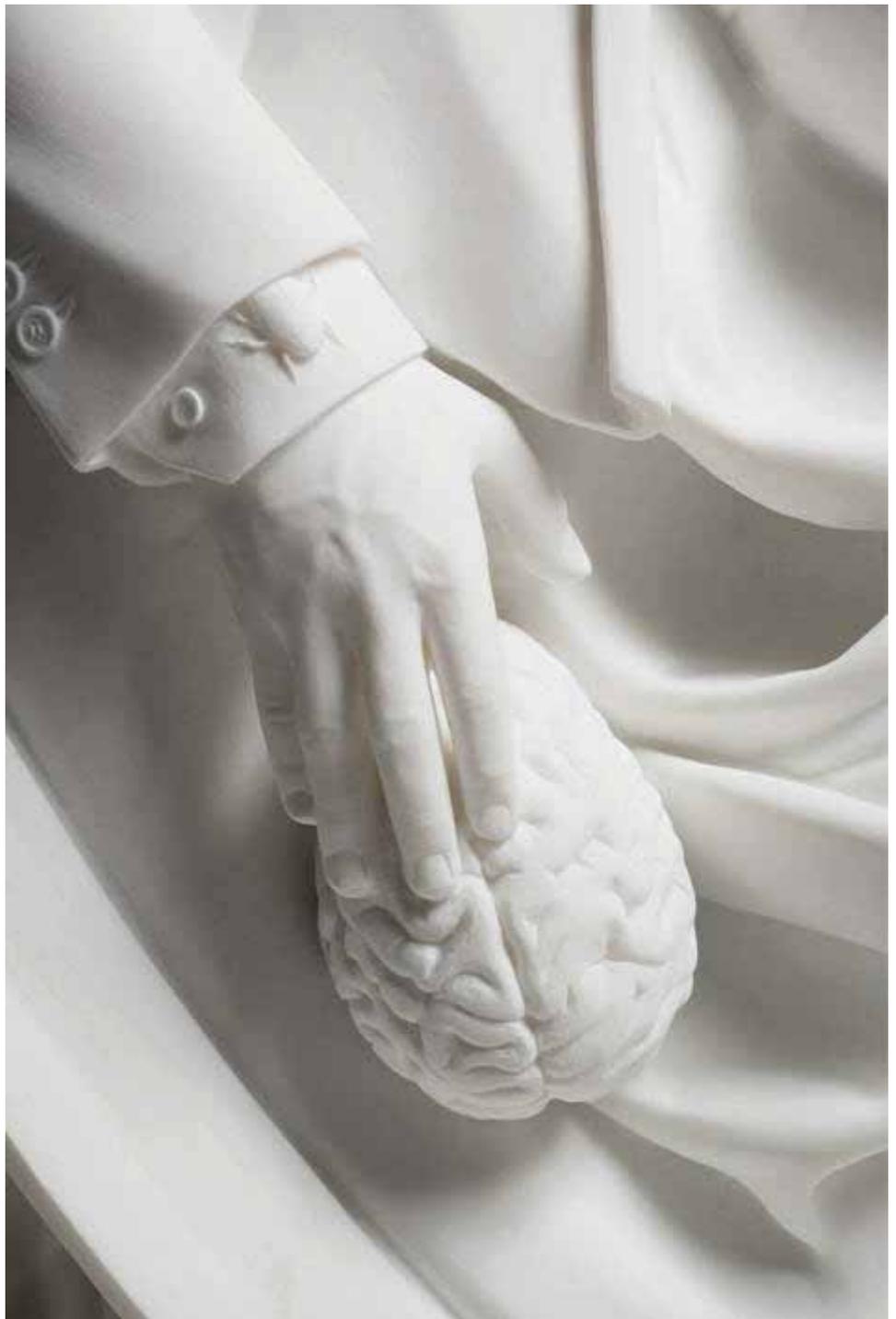


El cuerpo de Cristo está vestido y luce un atuendo contemporáneo con corbata y cinturón. Su rostro es un autorretrato. Fabre se ha autoinmolado en la escultura. Su brazo derecho, pende inerte y en su mano sostiene un cerebro. Esta pequeña pieza, este pequeño detalle es de lo que más chirría en la composición. Toda la composición es casi un fiel relejo de la escultura de Miguel Ángel. Pero el cerebro es una aportación propia. “Son la neuronas las que hacen sentir el sentimiento de compasión y por eso he representado el cerebro, del que todo depende, incluso el alma del individuo” ha manifestado Jan Fabre.

Sobre los cuerpos se posan esos animalitos que tanto gusta de representar el artista belga: escarabajos, mariposas, caracoles... Para él los insectos son la memoria del planeta y no podríamos sobrevivir sin su conocimiento (han sobrevivido 40 millones de años). Están presentes en casi todas sus obras.

Considero esta obra como una gran obra maestra. Ni provocación ni irreverencia. Arte. Una invitación a la espiritualidad que nuestra sociedad carece y que puede ser la causante de muchos de los males que ahora mismo vivimos.





La instalación se completa con otras cuatro piezas que asemejan enormes cerebros sobre los que se erigen cruces, bonsáis o tortugas. Un conjunto que combina ciencia, arte y espiritualidad.

Este reportaje me puso sobre la pista de esta obra.

http://www.elpais.com/articulo/portada/artista/tierra/cielo/elpepuculbab/20110813elpbabpor_43/Tes

Luisjo Cuadrado

La Casa Curutchet

Le Corbusier

por Carlos Zeballos y Patricia Yarleque
enmaquetación: LJC



Otra obra de **Le Corbusier** nos ocupa estas páginas (ver **Revista Atticus 13** página 39 **La Capilla Notre-Dame du Haut** un artículo de **Juan Diego Caballero Oliver**).

De la manera más inocente que uno se pueda imaginar surge este artículo. Un buen día uno acude al cine a ver una película argentina ampliamente recomendada y surge la sorpresa.

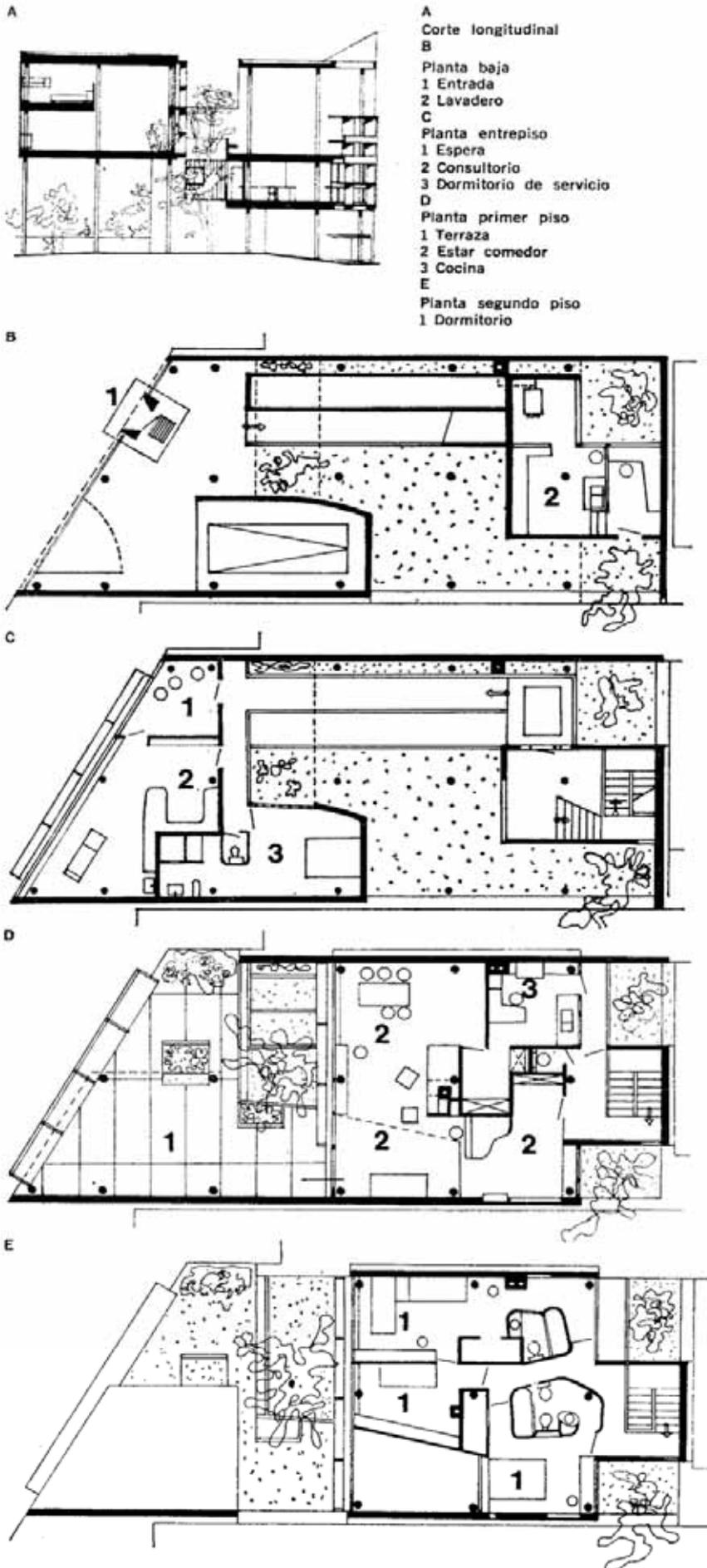
La **Casa Curutchet** es una obra que diseñó el arquitecto suizo en Argentina y es la única obra suya de todo el continente americano.

Esto ya de por sí merece una mención especial y así lo consideró **Carlos Zeballos** autor del magnífico blog **Mi Moleskine** que le dedicó una entrada muy trabajada (en este caso con ayuda de la arquitecta **Patricia Yarleque**) y que ahora reproducimos.

Pero el hecho de que aparezca en estas páginas y precediendo a la sección de cine es precisamente por su condición de actriz. Es decir, la propia Casa Curutchet se ha convertido en protagonista del film argentino **«El hombre de al lado»** de los directores **Gastón Duprat** y **Mariano Cohn**.

Así que hemos aprovechado el comentario de la película para hacer una introducción que constituye una auténtica visita a esta casa unifamiliar situada en La Plata (Argentina).

Artículo escrito con la colaboración de Patricia Yarleque*



La casa Curtutchet no sólo es la única obra de Le Corbusier en Argentina, sino la única construida en el continente americano (a pesar de que Le Corbusier ideó proyectos en EEUU y en Chile). Pero más importante que ello es que esta casa es una obra maestra de la arquitectura corbuseiriana, un ejemplo magnífico de la llamada por él “machine á habiter”, donde el experimentado arquitecto suizo resolvió con maestría la forma y función, el espacio y luz, utilizando los elementos y parafernalia típica de su nutrida concepción arquitectural. La Casa Curutchet se halla abierta al público gracias a la conservación del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, institución de la cual es sede.

UN POCO SOBRE LA PLATA

La Plata es una ciudad única en Sudamérica y uno de los mejores ejemplos del Higienismo de fines del siglo XIX en el continente (en este blog se vieron otros casos de Higienismo en Sudamérica: la Plaza de Armas y el río Chili en Arequipa, Perú). La trama urbana platense, basada en una cuadrícula diseñada por Pedro Benoit en 1880, se distingue del típico damero colonial latinoamericano por sus dimensiones, por la inclusión de diversas diagonales que surcan el espacio urbano y por el paisajismo de sus vías arboladas, las que durante el verano cubren sus calles cual túneles verdes y en otoño convierten las veredas en vistosas alfombras de sepias multicolores. La belleza de su eje monumental y la imponencia de las dimensiones de la plaza Moreno dialogan con la estatura de su catedral neogótica, hecha en ladrillo y culminada recién en 1999.

El visitante es recibido por un pequeño pórtico que, además de marcar simbólicamente el ingreso a la vivienda, ofrece una escala humana adecuada para el recibo. El espacio interior es separado de la calle por una tenue frontera dibujada por una fina valla metálica. Además del ingreso peatonal se encuentra el acceso vehicular. La primera planta es un bosque de columnas, las



La Casa Curutchet se emplaza en una zona residencial de La Plata, en un lote trapezoidal frente a un pequeño parquecito triangular, antesala de un enorme parque llamado el Bosque. Esta cercanía a la naturaleza y las proporciones volumétricas del lote vecino influyen en Le Corbusier, quien tomaría en cuenta estos aspectos para plantear la integración de la casa a su entorno.

LE CORBUSIER Y EL DR. CURUTCHET

El notable cirujano argentino Pedro Domingo Curutchet escribió a Le Corbusier en 1948 solicitándole el diseño de su casa. Curutchet nunca conoció a Le Corbusier ni este último visitó el terreno, pero el médico mantenía una “compartida afinidad” con el arquitecto, a quien consideraba un intelectual innovador.

El programa de la casa incluía un consultorio, una vivienda para el doctor, su mujer y sus dos hijas, habitación para huéspedes y servicios.

Para la construcción de la casa (1949-53) fue importante la participación del reconocido arquitecto argentino Amancio Williams, quien no sólo propuso modificaciones al proyecto de la casa (que Le Corbusier aceptó) si no que tuvo a su cargo la dirección y ejecución de las obras.

Luego del deceso del doctor, las hijas entregaron la casa en custodia al Colegio de Arquitectos de La Plata.

DISTRIBUCIÓN DE LA CASA

La edificación se organiza basándose en un espacio central en el que destaca la presencia de un árbol que sirve como límite virtual entre la zona pública y la privada de la casa, diferenciándose dos volúmenes que permiten que la función se distribuya en forma clara y los espacios se organicen bajo características particulares.

Primer nivel

El visitante es recibido por un pequeño pórtico que, además de marcar simbólicamente el ingreso a la vivienda, ofrece una escala humana adecuada para el recibo. El espacio interior es separado de la calle por una tenue frontera dibujada por una fina valla metálica. Además del ingreso peatonal se encuentra el acceso vehicular. La primera planta es un bosque de columnas, las cuales se organizan en trama, independientemente de los muros, y permiten el ingreso de luz a la vez que dan una sensación de amplitud al espacio. En la parte posterior se hallan los servicios.

Del primer nivel nace la rampa cuyo primer descanso entrega al inicio de las escaleras (encerradas en una caja de vidrio).

Entrepiso

La rampa (que es una circulación independiente de las escaleras que conducen a la vivienda) conduce al entrepiso, en el que se halla el consultorio. Este consta básicamente de una zona de espera y consulta (que es la que tiene mejores visuales). La zona de internamiento, ubicada en la parte posterior de la consulta, cuenta con servicios higiénicos independientes.

Segunda Planta

Corresponde al área social de la vivienda, desde la que se accede a un amplia terraza que se extiende en todo el ancho del lote y que goza de generosas visuales hacia el parque. Para evitar demasiada incidencia solar sobre la terraza, que en verano la haría insufrible, Le Corbusier planteó el uso de un parasol y bris soleil, los que aunados al árbol, proveen de sombra al espacio.

Integrados a la terraza están el estar a doble altura y el comedor. La funcionalidad de la cocina, provista de una entrada de servicio, es sorprendente para la época en la que fue diseñada.

“en el nivel de la vivienda (...) se encuentra el hall abriéndose al estar (biblioteca a la derecha de la puerta, después el piano). El estar abre a doble altura del cerramiento, hacia el norte y su nivel continúa directamente con la “terrazza-jardín” o “jardín suspendido” concebido para crear la parte más importante de la casa, aquella donde uno se tiende, sea al sol, como a la protección del mismo y al verde.” Le Corbusier en carta al Dr. Pedro Curutchet el 24 de mayo de 1949. Vía EMOL

Tercera Planta

Consta de dos dormitorios, cada uno con su baño, el primero para el doctor y su esposa y el otro para sus hijas. Frente al dormitorio principal hay un escritorio espacialmente integrado a la doble altura del estar. Desde el dormitorio de las hijas es posible utilizar un sistema de persianas de madera que controla el ingreso de la luz y la privacidad del recinto.



Un análisis en corte permite apreciar las ricas relaciones visuales y espaciales de la vivienda, la forma cómo se modela el espacio y el uso de la transparencia para lograr maximizar la sensación de amplitud en un lote pequeño.

LOS CINCO PRINCIPIOS ARQUITECTÓNICOS

Desde la publicación de su libro *Hacia una arquitectura* y sus escritos en *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier había planteado 5 principios importantes característicos de la nueva arquitectura, los cuales plasmó en su más famosa casa, la Villa Savoye. La Casa Curutchet es también un buen ejemplo para entender estos cinco principios de la arquitectura corbuseriana.

a) Los pilotis.

La casa se organiza en una trama de columnas, independiente de los muros, las cuales levantan el edificio del terreno posibilitando el uso de jardines y patios.



b) La planta libre

Al independizarse la estructura, se eliminan las paredes de carga típicas de las casas de antaño, facilitando gran flexibilidad en la disposición e interconexión de los ambientes

c) Fachada libre

También producto de la independencia de la estructura, la fachada se transparenta ya que no está compuesta por muros de carga.

d) Ventana corrida.

El uso de grandes ventanas provee iluminación y ventilación al espacio.

e) Terraza jardín

Aprovechamiento de las terrazas para usos domésticos, entre los que se pueden incluir áreas de jardín.

OTROS PRINCIPIOS CORBUSERIANOS APLICADOS EN LA CASA

El Modulor

Como ya se mencionó en el anterior post, el modulor es un sistema de proporción creado por Le Corbusier, basado en las medidas antropométricas y en la sección aurea, ya que él creía que la proporción de los ambientes era necesaria para expresar belleza. El arquitecto utilizó este sistema para dimensionar los ambientes de la vivienda, las distancias y las alturas de techo (Williams tuvo que pedir un permiso especial en la Municipalidad de La Plata para construir habitaciones de una altura más baja que el reglamento).

Promenade Architecturale

La secuencia visual a lo largo del recorrido ofrece siempre una nueva vivencia del espacio. A cada paso , aprecia-

mos la sucesión armoniosa de espacios y el fino manejo de la luz. Esta orquestación espacial puede ser percibida, por ejemplo, en el recorrido de la rampa, un elemento creado básicamente para la exaltación del interior. En palabras del Dr. Claudio Conenna, Le Corbusier “crea con dichos elementos situaciones espaciales dinámicas, percepciones variadas de visuales y perspectivas, más una consecuente transición escalar y lumínica en todo el espacio de su recorrido con la intención de mover y conmover al hombre que vive el edificio.”

Bris Soleil

“Una disposición de tablas de hormigón formando el brise-soleil constituyen la fachada norte del jardín que abre hacia el parque y ofrece así un marco eficaz a la bella vegetación de ese parque. La disposición de los maceteros de plantas y arbustos, así como unas pequeñas piedras (al este) permitirán mantener el verde necesario.” (Ibid)

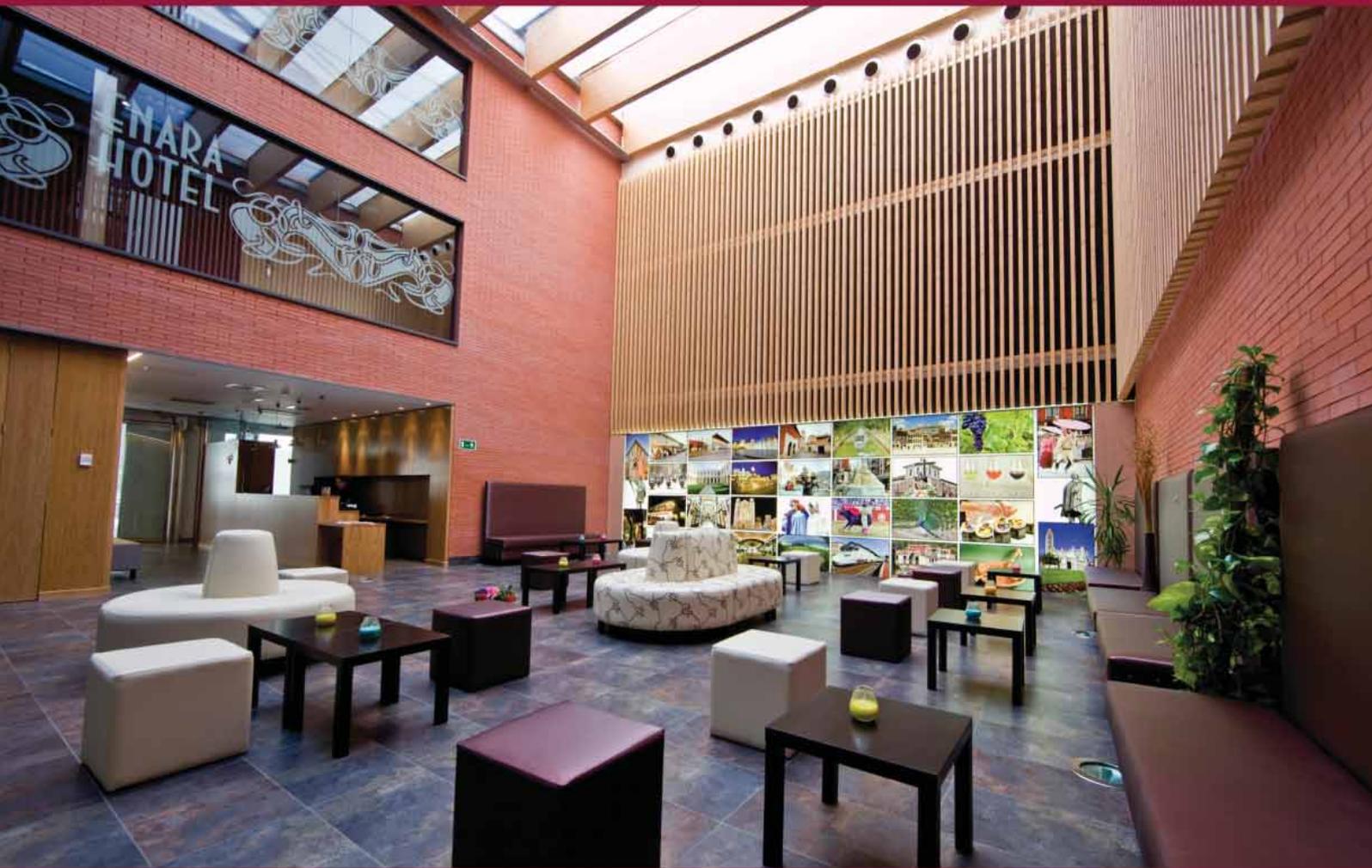
Le Corbusier ha tenido enorme influencia en el quehacer arquitectónico del siglo XX . Discípulos notables que trabajaron con él han sido Óscar Niemeyer y Mario Botta, y sus ideas han ejercido importante influencia en la obra de Richard Meier y Tadao Ando. De hecho, muchos aspectos del léxico corbusieriano siguen vigentes y es un maestro del que seguimos aprendiendo hoy.

*Arquitecta Patricia Yarleque, cursó estudios en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa. Especializada en diseño CAD y telecomunicaciones, ha mantenido siempre un interés en la obra de Le Corbusier. Actualmente viene estudiando una maestría en Desarrollo regional y gestión ambiental.✠



★★★★
**ENARA
HOTEL**

El nuevo hotel
en el corazón de Valladolid



Plaza de España (Entrada por Montero Calvo, 30)

Tel. +34 983 300 211

47001 Valladolid - España

enarahotel.es

LA PELICULA ARGENTINA MAS PREMIADA DEL AÑO



★★★★★ ACLAMADA POR LA CRÍTICA INTERNACIONAL ★★★★★



LOS VECINOS
NO SE ELIGEN

EL HOMBRE DE AL LADO

un film de MARIANO COHN & GASTÓN DUPRAT



con RAFAEL SPREGELBURD & DANIEL ARÁOZ

guion original de ANDRÉS DUPRAT
producida por FERNANDO SOKOLOVICZ

una producción de ALEPH MEDIA SA en coproducción con CINEMA UNO SA, TELEVISIÓN ABIERTA SA y FELEI Cooperativa Ltda. con apoyo del INCAA asistente de dirección DIEGO BLUFFELD fotografía MARIANO COHN & GASTÓN DUPRAT sonido RICARDO PITERBERG edición y cámara JERÓNIMO CARRANZA dirección de arte y vestuario LORENA LLANEZA música SERGIO PANGARO actuaciones de: RAFAEL SPREGELBURD - DANIEL ARÁOZ - EUGENIA ALONSO LOREN ACUÑA - INÉS BUJASSI - EUGENIO SCOPEL - DEBORA ZANOLLI - VALERIA CORREA ENRIQUE CAGLIESI - RUBÉN GUZMÁN - JUAN CRUZ BORDEU - MARINA HOROWITZ productor ejecutivo MARÍA BELÉN DE LA TORRE producción general FERNANDO SOKOLOVICZ dirigida por MARIANO COHN & GASTÓN DUPRAT

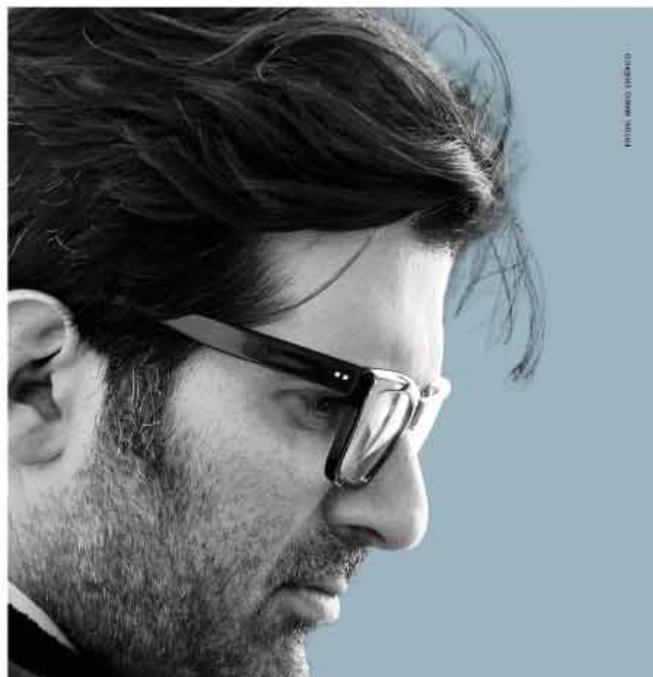


FOTO: MARIO TORRES

EL HOMBRE DE AL LADO

Los vecinos no se le eligen.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: El hombre de al lado

PAIS: Argentina

DIRECCION: Gastón Duprat y Mariano Cohn

GUIÓN: Andrés Duprat

ACTORES: Rafael Spregelburd, Daniel Aráoz, Eugenia Alonso, Inés Budassi, Eugenio Scopel, Enrique Gagliesi, Rubén Guzmán, Juan Cruz Bordeu, Loren Acuña, Diego Bliffeld.

GENERO: Comedia

ESTRENO: 13 de noviembre de 2009 (Festival de Mar del Plata), 2 de septiembre de 2010 (Argentina)

SINOPSIS

“El hombre del al lado” narra un conflicto entre dos vecinos. Por un lado tenemos un vecino acomodado, Leonardo (Rafael Spregelburd), un diseñador de reconocido prestigio que tiene a bien vivir en una casa muy singular, una casa con nombre y apellidos. Vive en la Casa Curutchet realizada por Le Corbusier. Y al frente, separados por un pequeño patio y un muro medianero, se encuentra su antagónico vecino, Víctor (Daniel Aráoz) vendedor de automóviles, soez y vulgar. Víctor quiere abrir un hueco, una ventana, para poder captar unos poquitos rayos de sol. Pero a Leonardo esto no le gusta nada porque aparte de invadir su intimidad eso no lo permite la legislación. Esta situación va a provocar un cotidiano enfrentamiento entre ambos vecinos.

COMENTARIO

He tenido que volver a leer el dossier de prensa para ver si era cierto: Sí lo es. Se trata de una comedia. No vayan al

cine pensando en la carcajada y la distensión. Ya se lo advierto de antemano.

Ahora veamos de que va “El hombre de al lado”.

El enfrentamiento entre Leonardo y Víctor es la lucha entre una clase acomodada, rica, pudiente que vive en su palacio de cristal, pero que no quiere ser transparente ni tampoco quiere que venga la clase trabajadora, menos rica y pudiente a incomodar, a tocar los genitales.

Víctor solo quiere abrir un hueco en su muro (aprovechando una reforma en su vivienda) para poder captar unos rayitos de luz que tanto le sobran a la casa de Leonardo. Se lo plantea como un ruego, una suplica, casi un trato de favor. Pero se lo plantea asomando su cabeza de oso por el ventanuco como si fuera una caverna. Son dos mundos opuestos.

Poco a poco Leonardo va conociendo la tozudez de su vecino. Y va a conocer su determinación que viene abalada por ese pico de oro que tiene, como buen vendedor de coches.

Leonardo tiene una familia. Una esposa y una hija. Apenas hay comunicación paterno-filial, pero tampoco la relación de pareja es fluida. Empiezan a aparecer las miserias humanas: el aislamiento, el mutismo, la incompreensión, la falta de cariño, el refugio en el trabajo. Todo un drama doméstico.

Víctor está dispuesto a todo y no duda en emplear todas sus argucias y encantos para llevar a acabo su propósito.

En toda película, a lo largo de la misma, se van produciendo una serie de circunstancias que al final hacen que el o los protagonistas evolucionen. Esas circunstancias son las que, queridos lectores, tendrán que descubrir para ver que pasa al final de la cinta. Un final que no puedo desvelar pero que les recomiendo por ser uno de los finales más duros y que vienen a poner en evidencia la condición humana.

La casa es el escenario pero que actúa como un actor más, con un peso y protagonismo específico, que proporcionan unas imágenes de una estética muy bella.

Me gustaría destacar un par de escenas. La primera es una escena megapija que invita a la carcajada al descubrir la idiotez de algunas personas en relación a ciertos movimientos artísticos, y en este caso sobre la música. Os dejo la foto donde se ve como Leonardo está tirado en su sofá con un amigo «super fashion» escuchando música.





Y la otra es la del baile con motivo de una fiesta en la casa y en la que acude el vecino. Él es el único que parece disfrutar mientras los demás, aburridos, observan como el troglodita se divierte.

También es destacable esa forma de rodar, con unos primeros planos donde solo se ven los ojos por encima del ordenador. Interesante propuesta estética.

En definitiva, es una buena película, con un humor irónico e inteligente, que te incomoda con alguna situación que hace que te revuelvas un poquito en tu butaca. Y no nos es ajena, pues todos, de una manera u otra tenemos un vecino tocapelotas y una familia con la que convivir. Y un pequeño ruego: si alguien tiene la explicación a las escenas en las que Víctor ha montado un pequeño escenario y hace una representación para la hija de Leonardo, por favor que me envíe un pequeño comentario, pues yo, sinceramente, no las comprendí.

Luisjo Cuadrado



LES PRODUCTIONS DU TRESOR PRESENTA

FRANCOIS
CLUZET

MARION
COTILLARD

BENOIT
MAGIMEL

GILLES
LELLOUCHE

JEAN
DUJARDIN

LAURENT
LAFITTE

VALERIE
BONNETON

PASCALE
ARBILLOT

La película del año en Francia
MÁS DE 5 MILLONES DE ESPECTADORES



PEQUEÑAS MENTIRAS SIN IMPORTANCIA

UNA PELÍCULA DE **GUILLAUME CANET**

ANNE MARIVIN **LOUISE MONOT** **JOEL DUPUCH** **HOCINE MERABET**
GUION **GUILLAUME CANET** PRODUCCIÓN **ALAIN ATTAL**

CON **FRANCOIS CLUZET** **MARION COTILLARD** **BENOIT MAGIMEL** **GILLES LELLOUCHE** **JEAN DUJARDIN** **LAURENT LAFITTE** **VALERIE BONNETON** **PASCALE ARBILLOT**
ANNE MARIVIN **LOUISE MONOT** **JOEL DUPUCH** **HOCINE MERABET** **MAXIME NICKE** **MATHIEU CHEDUI** **NIKIKA** **JEANNE DUPUCH** **MARC MAIRE** **NEO BRUCA**
EDOUARD MONTOUTÉ UNA PELÍCULA DE **GUILLAUME CANET** GUION **GUILLAUME CANET** PRODUCCIÓN POR **ALAIN ATTAL** DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA **CHRISTOPHE OFFENSTEIN**
DISEÑO DE PRODUCCIÓN **PHILIPPE CHEFFRE** EDICIÓN **HEINKE DE LUZE** SONIDO **PIERRE GAMET** JEAN **GOUDIER** JEAN **PAUL HURIER** **MARC BOISNE** SUPERVISOR DE DIRECCIÓN **LUDOVIC BERNARD** VESTUARIO **CARINE SARFATI** LINEA DE PRODUCCIÓN **HUGO SELIGNAC** DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN **NORA SALHI** DIRECCIÓN DE POST-PRODUCCIÓN **NICOLAS MOUCHEZ**
UNA PRODUCCIÓN DE **LES PRODUCTIONS DU TRESOR** **EUROPACORP** **CANET FILMS** **MO FILMS** CON LA PARTICIPACIÓN DE **CANAL+** **MO** **W9**
EN ASOCIACIÓN CON **COFFINVALE** **LA COMPAGNIE CINÉMATOGRAPHIQUE EUROPÉENNE** **PANACHE PRODUCTIONS**



"Un torbellino de emociones increíbles"

METRO

"Genial, divertida y emotiva"

LE JOURNAL

PEQUEÑAS MENTIRAS SIN IMPORTANCIA

“PEQUEÑAS MENTIRAS SIN IMPORTANCIA”

FICHA TÉCNICA:

Película: Pequeñas mentiras sin importancia.
Título original: Les petits mouchoirs.
Dirección y guión: Guillaume Canet.
País: Francia. Año: 2010. Duración: 154 min.
Género: Comedia dramática.

Interpretación:

François Cluzet (Max),
Marion Cotillard (Marie),
Benoît Magimel (Vincent),
Gilles Lellouche (Éric),
Jean Dujardin (Ludo),
Laurent Lafitte (Antoine),
Pascal Arbillot (Isabelle),
Joel Dupuch (Jean-Louis),
Valérie Bonneton (Veronique),
Maxim Nucci (Franck),
Anne Marivin (Juliette),
Louise Monot (Lea)

Producción: Alain Attal. **Fotografía:** Christophe Offenstein.

Montaje: Hervé de Luze. **Diseño de producción:** Philippe Chiffre.

Vestuario: Carine Sarfati. **Distribuidora:** A Contracorriente Films.

Estreno en Francia: 20 Octubre 2010. **Estreno en España:** 27 Mayo 2011.

No recomendada para menores de 12 años.



A la espera de los grandes estrenos **“Pequeñas mentiras sin importancia”** del director francés Guillaume Canet se puede considerar como una de las grandes sorpresas de la temporada, por lo menos hasta la fecha. Os dejamos dos comentarios de dos habituales: Cristy G. Lozano y Luisjo Cuadrado. En esta ocasión sus gustos son coincidentes y los dos alaban la cinta, pero desde distintos puntos.

PEQUEÑAS MENTIRAS SIN IMPORTANCIA **Film delicioso y sentimental.**

Cristy G. Lozano.

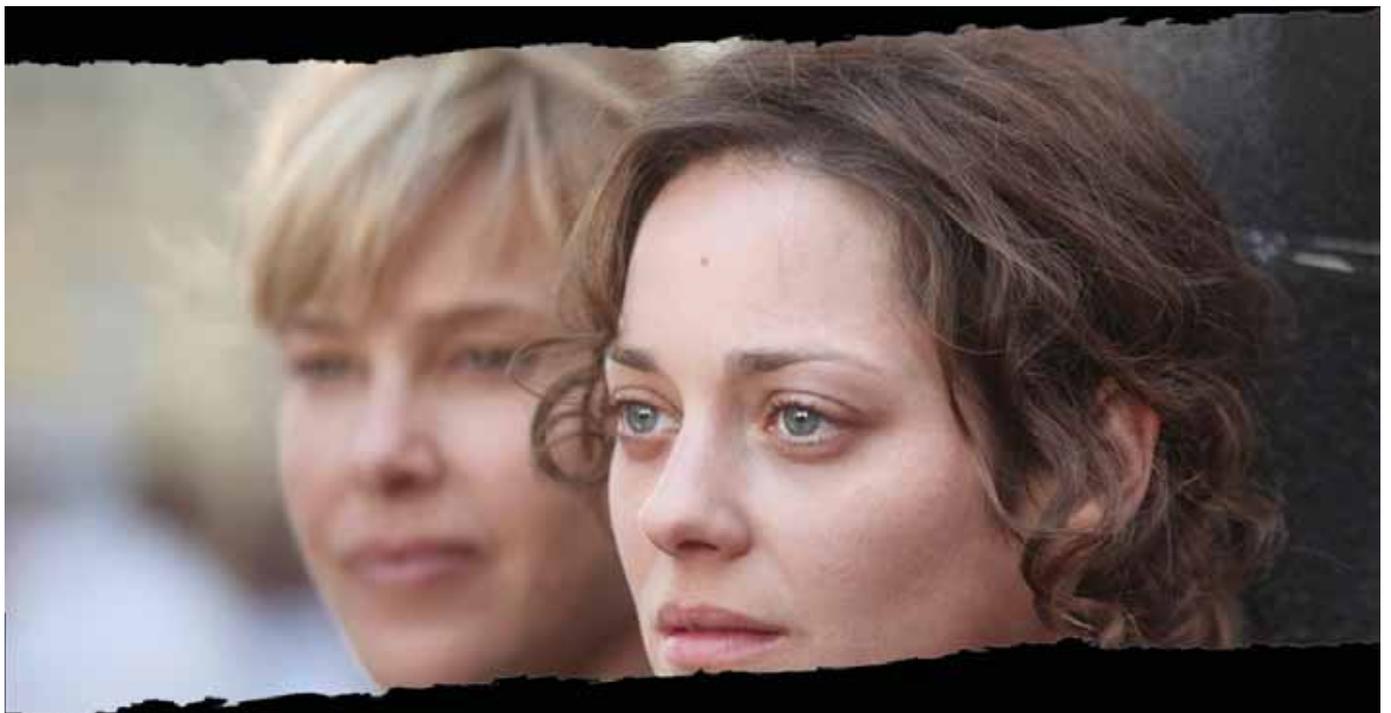
“Pequeñas mentiras sin importancia” (Guillaume Canet) es una película para disfrutar. Con un esquema similar al de “Los amigos de Peter” (Kenneth Branagh, 1992) o “La joya de la familia” (Thomas Bezucha, 2005), el film consigue hacernos sonreír en situaciones de humor inteligente, partiendo de una situación trágica: Comedia y drama se entrelazan en una perfecta armonía, clave para enganchar al espectador. Sus 150 minutos de duración pasan desapercibidos y rápidos.

Un grupo de amigos treintañeros de clase media deciden dejar París y pasar sus vacaciones en la playa a pesar de que Ludo (Jean Dujardin), uno de ellos, se encuentra hospitalizado tras haber sufrido un grave accidente de moto. En este viaje, afloran sus inquietudes, su egoísmo y sus prioridades, todo lo cual pone a prueba sus vidas privadas. Entre ellos, el personaje más destacado, es Marie, interpretada por Marion Cotillard, primera persona que ha ganado un Óscar a la Mejor Actriz por una película francesa, “La vida en rosa” de Olivier Dahan, 2008; Marie es una

joven idealista y de fuerte personalidad, está retomando su vida en París después de haber pasado una temporada en el Amazonas; nunca ha querido comprometerse en sus relaciones personales. Su universo vital cambia cuando descubre que está embarazada. En esta película, Marion Cotillard demuestra sus variados matices, capaz de adaptarse a cualquier registro. Su intensa interpretación al final del film, confesando ante el féretro de Ludo que está esperando un hijo, logra emocionar al público. Otros personajes son: Max (François Cluzet), a quien el espectador acaba perdonando su histerismo, sus manías y su mal carácter por su buena interpretación en situaciones cómicas; Vincent (Benoit Magimel), padre de familia que acaba de descubrir su homosexualidad y declara su amor a Max; Eric (Pilles Lellouche), un atractivo actor, simpático y juerguista que intenta recuperar, sin conseguirlo, el amor de su mujer; Antoine (Laurent Lafitte), un chico conservador y algo inmaduro, no para de pensar en su ex novia de toda la vida hasta que vuelve a su lado después de un fugaz viaje a París. Especialmente, la película se centra en mostrar las debilidades de los personajes masculinos, mientras las mujeres son su punto de apoyo.

A pesar de que la banda sonora ha recibido, en general, malas críticas, en mi opinión, la música (algo comercial) es bastante acertada para las diversas secuencias, especialmente para el final, cuando suena “My way” cantado por Nina Simone.

En definitiva, “Pequeñas mentiras sin importancia” es un film delicioso y sentimental, con una importante carga nostálgica plasmada en sus escenas carentes de diálogo (Eric visitando a Ludo en el hospital y todos juntos viendo vídeos caseros de veranos pasados), una joya del cine francés, bien rodada y con un guión magnífico.



PEQUEÑAS MENTIRAS SIN IMPORTANCIA

Los amigos de Ludo.

Luisjo Cuadrado

SINOPSIS

Un grave accidente de circulación deja en estado grave a Ludo (Jean Dujardin) y es ingresado de forma indefinida en un hospital parisino. Todos sus amigos acuden a verlo y a la salida del hospital debaten sobre la conveniencia o no de suspender sus vacaciones anuales que tienen previstas para los próximos días. Esos días idílicos de playa en la costa francesa, se han convertido en un ritual durante los últimos años en la casa que Max (François Cluzet), el amigo ricachón de la pandilla, tiene en la zona de Arcachon (Aquitania, Francia). Lo que parece amor y buena sintonía no lo será tanto a raíz de la decisión de irse de vacaciones

y sobre todo, la situación entre todos cambiará después de que Vincent (Benoît Magimel) confiese a Max que siente algo más que amistad. El resto de amigos que ya han sobrepasado la treintena, Éric (Gilles Lellouche), Antoine (Laurent Lafitte) y Marie (Marion Cotillard) sufren de amores, sobre todo por sus dificultades de expresar sus sentimientos. El silencio y la postergación en la resolución de conflictos desembocará en un estallido de emociones.

COMENTARIO

La película arranca con una imagen impactante. Una escena algo vista últimamente, pero de gran impacto visual y que nos sorprende. Te levanta del asiento. Es un gran logro.



¿Tú que harías si, en los días previos a tus vacaciones estivales programadas, uno de tus mejores amigos es ingresado de gravedad en un hospital y su estado es muy crítico? ¿Suspenderías las vacaciones previstas?

Los amigos de Ludo se enfrentan a esta cuestión. Son hombres y mujeres, pequeños burgueses franceses, que han sobrepasado la treintena. Casados, ennoviados o a punto de dejar de serlo.

Uno de ellos es Max. Un hombre que ha triunfado en los negocios. Dispone de un buen hotel con un afamado restaurante y esto le ha dado un status que no lo oculta en ningún momento. Él es el protagonista de una trama tragicómica de gran nivel. Cada vez que aparece en escena proporciona mucho juego. Ludo es el personaje sobre el que gira el guión, pero sobre el que gira la acción es Max. Alrededor de Max gira todo. Egoísta y déspota solo mira para su hotel, su barco, su casa. Es neurótico, cínico, per-

verso y maniático. Cree que la amistad se puede comprar. La confesión de su amigo provoca que se sienta desarmado y atormentado. Su mujer, Veronique, ejerce de buen contrapunto. Mantiene la clama aunque lo que hace Max es, en muchas ocasiones, desquiciante. Ella es, hasta cierto punto, manipuladora y mandona.

Vincent es un hombre sensible y buen padre. Vive atormentado por culpa de su sexualidad. O, mejor dicho, por culpa de sentir y de decir una de las pocas verdades que se dicen en el film: siente algo más que amistad por Max. Por ser coherente con este sentimiento desencadena un aluvión de situaciones tragicómicas. Su mujer, Isabelle sufre las consecuencias de las dudas de Vincent y solo se ve aliviada recurriendo al silencio y al sexo cibernético.

Marie (representada por una gran actuación de Marion Cotillard) está en una nube constante aupada por los canutos que se fuma. Tiene momentos de gran lucidez y sabe conectar con sus amigos. Tiene otras relaciones fuera de este grupo en busca del amor, de la felicidad y no duda en probar de esto y de aquello, hombre o mujer, sin importancia de raza. Y así utiliza el sexo para su satisfacción. Compensa tanta aparente frivolidad con la acción voluntaria en algún país exótico por medio de alguna ONG. Hacia el final de la película tendrá que pagar un peaje por esta libertad.

Otro que tal le baila es Eric. Inmaduro, insensible e insensato. Vamos un niñato que es el típico ligón. Tiene una novia y se dedica a engañarla en cuanto puede. Pero en el momento en que siente que ella se aleja es capaz de recorrer 650 kilómetros para decirle que la quiere.

Antoine también hace gala de una inseguridad que pone de los nervios al resto de los amigos. Vive instalado en la adolescencia y es incapaz de tomar una decisión sin consultar a todos y cada uno de los amigos para saber si hace bien en mandar un mensaje a su ex. Sin embargo, para dejar al amigo en la soledad del hospital no tuvo ninguna duda.

Y, por último, la sensatez y la madurez vienen de la mano de un gran hombre, de Jean Louis. Es el amigo que tienen en la playa. Es el que sabe llevarles por la vida vacacional. Y el que pondrá un punto de cordura en sus vidas.

Ah, y se me olvidaba. Nos queda Ludo. Poco sabemos de él, pero parece el más loco y veleta de todos ellos, y tal vez, pueda ser el más coherente de todos (no le importa plantar un beso a una chica que acaba de conocer a pesar de estar allí delante su amigo).

Os dejo, en la página de al lado, un esquema para ver como funciona la relación de los amigos.

El director de la película, Guillaume Canet, nos va dando pistas según va avanzando la cinta. Y lo hace de manera inteligente. Los diálogos funcionan de maravilla. Las situaciones cómicas lo son y las dramáticas también sin caer en la lágrima fácil. La música es demasiado evidente. Son evidentes y conocidas las canciones (demasiado) y se oyen y “ven” mucho, lo cual le resta puntos. Sin embargo, uno de los temas que aparecen y que constituye una grata sorpresa es la canción que interpreta el propio autor Maxim Nucci (como Franck) y que lleva por título “Talk to me”. La escena enseguida me recordó a Caetano Veloso en la película



de Almodóvar “Hable con ella” cantando la maravillosa versión de “Cucurrucú Paloma”. Seguro que el director galo la ha tenido en cuenta y máxime la buena acogida que tiene Almodóvar en el país vecino. Y ya que hablamos de inspiración seguro que también lo ha sido la película “Los amigos de Peter” de Kenneth Branagh. Curiosamente la traducción al castellano de “Talk to me” viene a ser “hablar conmigo”. No puede haber tenido mejor tino su director. La película trata de eso de hablar, de decir lo que queremos, de sacar lo que tenemos dentro y exteriorizar nuestros sentimientos con las personas que nos quieren y nos rodean. Todos se van defendiendo con pequeñas mentiras sin importancia para no tirar de la manta y que salga a la superficie toda la porquería. “Pequeñas mentiras sin importancia” está contada desde el corazón. Y eso se nota. He tenido oportunidad de ver recientemente “La prima cosa bella” en la que también son protagonistas los sentimientos y en la que se muestran escenas más duras pero que llegan menos al corazón.

“Pequeñas mentiras sin importancia” (Les petits mouchoirs, Guillaume Canet, 2010) es una película sobre la amistad, el amor, el cariño, la ternura. Es una película sobre el miedo y las inseguridades a vivir la vida trazada sobre el mapa de las miserias humanas. Esta presenta la crisis económica (pero no juega un papel importante) y también la vida nocturna con sus juergas, drogas y hasta la ambigüedad sexual que en algún momento lastra la dinámica de ese grupo de amigos. Es curioso que cuando más convives con tu pareja o familia que suele ser en la época estival es cuando más rupturas y broncas se producen dentro del seno de la pareja o familia. Y Pequeñas mentiras aborda esas situaciones consiguiendo un gran resultado.

Se pueden destacar varias cosas: El estudio que el director ha hecho sobre los personajes, la secuencia inicial, la conjugación casi perfecta de drama y comedia. Y, para mí, la escena del abrazo final entre Max y Vincent (en cuanto a dramática) y la de los dos amigos solos con el barco encallado (cómica). Y, por supuesto, la canción “Talk to me” interpretada por el propio Maxim Nucci (en el papel de Franck).

Se podía haber evitado o mejorado: Algunos de los temas musicales y el desenlace de Ludo (a mi me resultó un tanto forzado y, poco creíble).

Os dejo varios enlaces en donde podéis ver los vídeos de Macim Nucci cantando “Talk to me” y a Caetano Veloso en la cinta de Pedro Almodóvar.

<http://youtu.be/6TdL0LMqHUs>

<http://youtu.be/-CsA1CcA4Z8>

Continuando con el gusto que me dejó la película y buscando información me he encontrado con dos actuaciones de Marion Cotillard en directo.

Una de ellas es con Yodelice que no es otro que el propio Maxim Nucci. No sé muy bien a que obedece que unas veces aparezca con un nombre y otras con otro. Este cantante francés ha publicado dos álbumes hasta la fecha: “Árbol de la Vida” (2009) y “Cardioide” (2010). Es un tanto tristón, pero sus canciones suenan bien.

Os dejo el enlace de esta actuación con Marion Cotillard y que lleva por título: “Thousand Nights”.

<http://youtu.be/GWtVXCexvmg>

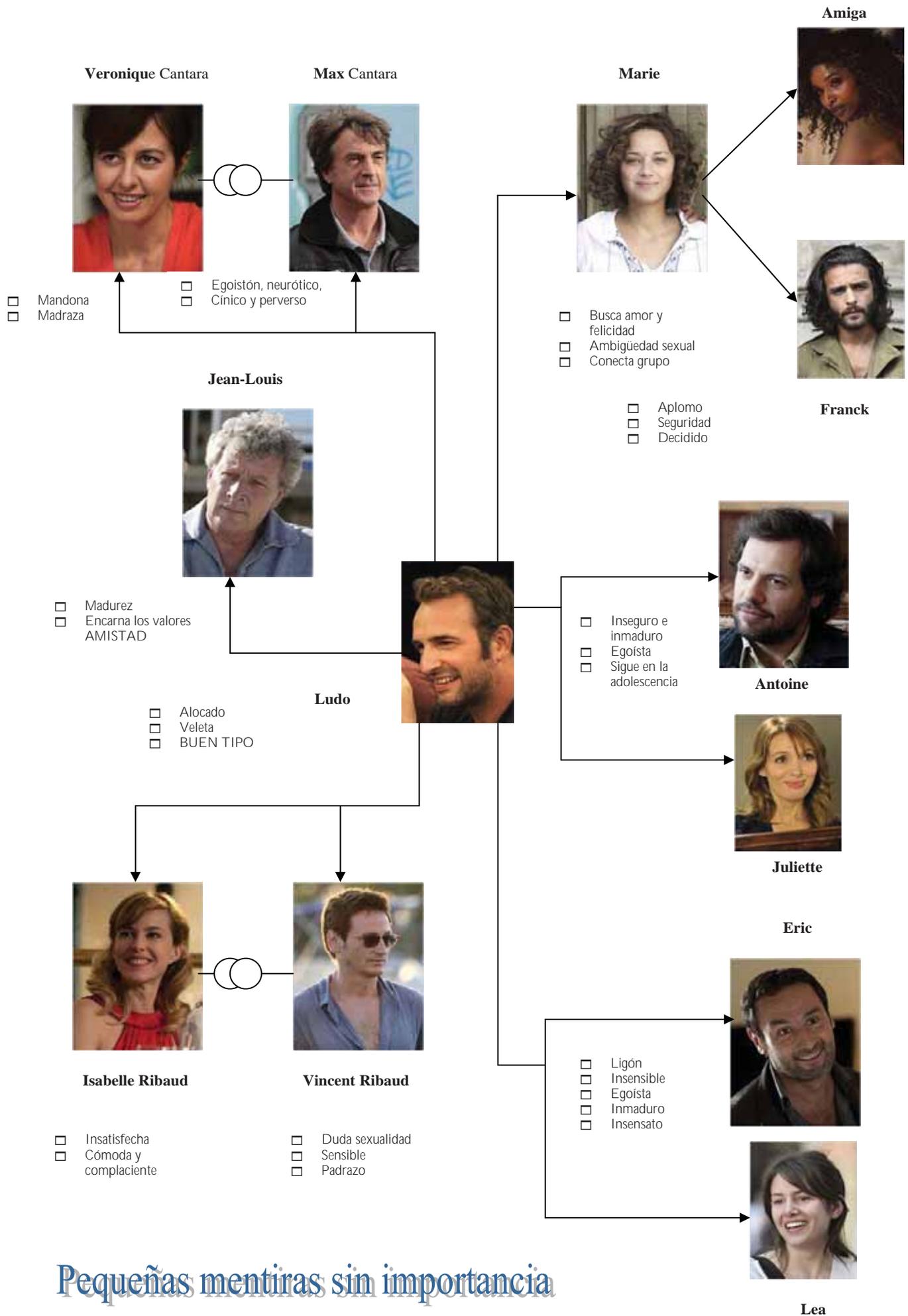
Y, por último, una canción lleva a otra y máxime con esto de youtube (parece que hubiera descubierto ahora esta plataforma).

En esta otra maravillosa interpretación, Marion aparece con Jenifer Bartoli. Marion parece una chica todo-terreno: guapa, excelente actriz, y también cantaaa. La vemos interpretar una canción de Edith Piaf. Me imagino que será con ocasión de la promoción de “La vie en rose” (2007). Jenifer fue la ganadora en 2001 de la versión gala de Operación Triunfo.

El enlace es este:

<http://youtu.be/WeJc41wtnR8>





Pequeñas mentiras sin importancia

© Luisjo 2011 para **Revista Atticus**.

EL DESEO présente un film de ALMODÓVAR

LA PIEL QUE HABITO



SÉLECTION OFFICIELLE
FESTIVAL DE CANNES
2011

ANTONIO BANDERAS ELENA ANAYA MARISA PAREDES
JAN CORNET ROBERTO ÁLAMO

producteur : AGUSTÍN ALMODÓVAR produit par : ESTHER GARCÍA musique : ALBERTO IGLESIAS montage : JOSÉ SALCEDO
directeur de la photographie : JOSÉ LUIS ALCAINE scénario de PEDRO ALMODÓVAR avec la collaboration de AGUSTÍN ALMODÓVAR
d'après «Mygale» le roman de Thierry Jonquet, Éditions Gallimard

réalisé par **PEDRO ALMODÓVAR**



La piel que habito

FICHA TÉCNICA:

Interpretes:

Antonio Banderas Robert Ledgard

Elena Anaya Vera

Marisa Paredes Marilia

Jan Cornet Vicente

Roberto Álamo Zeca

Eduard Fernández Fulgencio

Blanca Suárez Norma

Susi Sánchez Madre de Vicente

Bárbara Lennie Cristina

Fernando Cayo Médico

José Luis Gómez Presidente Instituto de Biotecnología

Director Pedro Almodóvar

Guión Pedro Almodóvar, con la colaboración de Agustín Almodóvar y basado en la novela “Tarántula” de Thierry Jonquet, Éditions Gallimard

Productores Agustín Almodóvar y Esther García

Música Alberto Iglesias

Fotografía José Luis Alcaine.

SINOPSIS:

El Doctor Robert Ledgard (Antonio Banderas), eminente cirujano plástico, vive obsesionado en dar un rostro digno a aquellas personas que sufren una desfiguración en la cara con motivo de un accidente o de unas quemaduras. Desde que su mujer sufriera un accidente (salvó la vida pero quedó postrada con quemaduras por todo el cuerpo, para finalmente fallecer), se vuelca en la investigación para conseguir reproducir la piel humana. Una entealequia si no se recurre a “métodos alternativos” ya que sus avances téc-

nicos se topan con la ética. Esa piel tiene que ser probada en personas y eso, de momento, no puede ser.

Una vez conseguido este propósito su ego va más allá y tratar de modelar un cuerpo a su gusto, un cuerpo que reproduzca a la persona que un día amó. Un loco Frankenstein del siglo XXI. Y allí aparecerá Vera (Elena Anaya) para convertirse en su particular conejillo de indias.

COMENTARIO:

Vaya por delante: *La piel que habito* es una película que supone una apuesta arriesgada del director manchego, pero es una película totalmente almodovariana. Así con esto ya me evito el tener que calificar la película con aquella tan manido de si es buena o si es mala (acabo de ver una crítica que califica la película con 6,4 puntos sobre 10 -¿qué baremo ha empleado para esa concisión?). En fin, a lo mío.

Lpqh es una película efectivista, llena de colorido, con una estética preciosista y bien rodada. Plantea una cuestión plena de actualidad aunque la aplicación (de esos avances tecnológicos) no lo sea para nada: el descubrimiento de una piel sintética que pueda suplir (incluso con mayor eficiencia) la piel humana. La cuestión degenera cuando el insigne doctor quiere llevar su experimento al límite de la trasgresión y cambiar el cuerpo completo de su paciente.

Todo la película gira alrededor de un prestigioso médico que tiene la preocupación por aquellas personas que han sufrido la desfiguración del rostro ya sea por un accidente o por una quemadura, puedan recuperar su ser aunque sea por medio de un transplante del rostro de un cadáver. Y el resultado derivará en cómo una persona, con esa nueva piel, se tiene que acostumbrar a vivir dentro de ella. Pero ¿cómo ha llegado esa persona a vivir dentro de esa piel? Ahí radica la historia.

En palabras del propio Almodóvar *Lpqh* es la historia de una venganza. Y es ahí donde falla. No me creo la historia. Yo no veo por ningún lado la venganza. Lo que le sucede a la protagonista lo veo como el resultado del afán investigados del doctor Ledgard. El médico necesita a un paciente y se cebó en él. Durante la película no vemos ese amor a su hija. Los avances científicos que logra son como resultado de su estudio y como tiene que experimentarlos





en alguien los llevará a cabo en la persona que hace daño a su hija. Pero que vamos, que bien pudiera haber elegido a cualquier otro que hubiera pasado por allí para satisfacer su ego.

Tampoco veo por ningún lado el terror ni psicológico, ni cine negro. Y ya puestos ha reseñar lo malo: **Antonio Banderas**. Su actuación no es muy creíble, y eso que el director manchego, en su reencuentro, le ha ofrecido un buen papel. Si que destaca el actor en su vertiente de psicópata, pero cuando tiene que mostrar el otro lado, el lado amable, es un tanto inexpresivo, tiene altibajos en su actuación, aunque no tantos como para echar a perder la película. Por otro lado, al director, a veces, se le va la mano metiendo escenas suyas propias, que no sé muy bien a que vienen a cuento (me refiero, sin desvelar nada, a la escena de la pandilla de amigos en el jardín de la casa a la que han acudido de fiesta).

A pesar de estas pegas, es una película que se puede ver. Los papeles femeninos están soberbios. Una **Elena Anaya** impresionante, sobre todo en la recta final, precisamente cuando se desprende de esa piel que la protege y se muestra tal cual, una mujer bella y radiante. Y **Marisa Paredes** (en el papel de Marilia) está convincente en su papel de madre atormentada y un tanto alelada por su pasado.

Como siempre magnífica la banda sonora de **Alberto Iglesias**. **Almodóvar** ya nos tiene acostumbrados a poner algún tema como si fuera un protagonista más del elenco de actores. En este caso ese tema viene de la mano de **Concha Buika** soberbia y natural.

El planteamiento de la historia es interesante pero el cambio experimentado en la protagonista es un tanto esmerpéntico. Era un difícil reto hacerlo creíble. Y como he dicho antes, no me produjo miedo. Tal vez me invitó a una reflexión algo inquietante, eso sí: ¿es ése el destino fin de todos aquellos adolescentes que desaparecen en contra de su voluntad? Si fuera verdad, eso sí que da miedo.

Luisjo Cuadrado



El reloj

Manolo Madrid

<http://escritormanolomadrid.blogspot.com/>

Apenas el silencio turbó su desvelo cuando dos inquietos ojos recorrieron nerviosos la negra espera repleta de ansiedad. Un nuevo crujido provocó otra vez el sutil atajo incierto y penoso.

Era, como cada noche, una larga senda de minutos, de voces de reloj que aviesas jugaban al escondite. Primero TIC, luego TAC, ora uno, otrora oro, los dos geniecillos avivaban con su chanza la insomne oscuridad repleta de incertidumbre.

En la pesada negrura su presencia era claramente perceptible. Su orondo y pomposo cuerpo de cobre y cristal, coronado de aquellas estruendosas campani-llas, parecía hincharse de estúpido orgullo sobre la pesada cómoda de barnizado nogal. Su arrogancia lo llevaba durante el día, a lucir denodadamente el rojizo re-flejo del evanescente rayo de sol, que, al ocaso, llegaba hasta el blanco tapete de cenefas y pasamanería donde se agitaba inclemente el anciano artefacto.

Ahora en la noche, su apagado brillo encendía el sonoro ardor que latía sin cesar, llenándolo todo, inundando los entreabiertos cajones y los bajos de los muebles, pegándose untuoso y craso, repleto de tenaz malevolencia al alfombrado suelo, al gastado papel de las paredes, a las cretonas y a las talladas patas de los antiguos muebles.

Sin descanso, pertinaz, con obstinada insistencia, cantaba su monótono acento, TIC TAC, TIC TAC, y de vez en vez un escurrido CLA TA CA TA CLA, fruto, quizás, de su dilatada caminata sonora, y precursor, también quizás, de su próximo colapso, esperadamente definitivo.

Mientras tanto, sensuales y cargados de turbada zozobra, mis ojos, avispados noctámbulos, espían ávidos cualquier sombra, guiados por el alerta lazarillo del oído. Pero un siseo, un CRIC, o puede que algún otro chirrido, des-viaron su enquistada atención hasta un repasado ángulo de la ancha alcoba para, decepcionados, volver a engarzarse como una lapa del truculento TIC TAC, TIC TAC...

Luego, muy poco a poco, el piadoso sueño me apartaba de allí, olvidando atrás, en otro planeta, el imperceptible terror disfrazado de aire, aunque por bien poco tiempo. Pronto, demasiado pronto, el escandaloso y temido rechino, crepita-ba con su estridente cobre, martilleando y repiqueteando tenaz e inclemente sobre cada objeto, sobre cada esquina y cada superficie, plana o curva, que tanto le da-ba su geometría, hasta que su estampido me arrastraba

dolorosamente desde mi cálido y dulce mundo sin aristas.

Era entonces, al llegar el estallido, cuando sentía como un frío y profundo vórtice me engullía hacia el estrépito, mientras mi mano se levantaba implorando, sin conseguirlas, clemencia y misericordia. Sin embargo, mi resistencia se retorció en la cama, arrebujándose en el tibio nido, escondiendo mi náusea bajo el embozo y gimiendo bajo el cruel látigo del mecánico y despótico reyezuelo. Al fin venía el helado baile de mis ateridos pies, que al burlesco compás, trasladaban mi temblo-rosa desnudez hasta la helada jofaina.

Más de mil y más de otras mil noches duró la injusta condena, luego otras al-cobas me transportaron de nuevo a esos mundos de algodón de colores. Soñaba que me hacía un hombre y mi esfuerzo y mi trabajo añadido al de otros muchos, levantaban palacios, y puentes y otras hermosas realidades.

También más tarde, mis sueños se hicieron tristes y repletos de pesadillas. Vi otras manos frente a mí, personas que también temblaban y pedían clemencia. Caras manchadas de vida que se escapaba entre el fragor y el estruendo de la lucha entre hermanos, que ahogaba el llanto y la palabra de los poetas.



Y pasaron otras muchas noches más. Una, recuerdo el olor del azahar. La dulce fragancia envolvió la tersura de la piel de la joven esposa, y, aquel sueño, se llenó de suaves rumores e imperceptibles susurros. Soñé entonces que era bueno no estar solo, y sin saber porqué recordé el terror, el baúl de mi miedo, la caja de cedro con su picante olor a madera buena, a especias y a mohó. El baúl con herrajes de latón, donde bajo la ropa de antaño, entre polillas y festones guar-daba mi miedo; mi viejo y olvidado miedo; mi nocturno horror de sonidos, de pasos y sombras fugaces, de blasfemias y alientos de padre ebrio. Mis temblores de ni-ño, de niño delgado y pálido, como enfermo... de miedo, claro. Continué recor-dando, e imaginé aquel rasgón sin matices, como un enorme pelusón que yacía adormeciéndose de vez en vez, latiendo despacio... despacito... muy despacio... Y en aquel palpito se estremecía mi infancia entre sollozos y pesadillas de ogro y juguete roto.

A partir de entonces, al cerrar los ojos, lo veía envolviendo a aquel niño, el niño que se me enfermó dentro y que no pudieron salvarlo ni el tren de cuerda, ni el cañón de madera roja. Tampoco le aliviaron los cinco duros, aquellos de plata, grandes como un escudo, que mi padre me regalaba de mes en mes. Al niño le asfixió la precoz adolescencia que apareció una mañana sin avisar, taimada, como una escondida vergüenza para ocultar a la madre.

Luego murió la abuela y en la escueta herencia apareció el arca. Era tal y como yo la había imaginado, así que cuando se fue la tristeza, una tarde de in-vierno, de esas que tienen sol, la alcoba se llenó de gasas, de sombreros y apoli-lladas ropas, que entre retóricos efluvios de naftalina y abolengos rancios, refleja-ron la tibia luz en infinitos entramados de colores.

Del fondo aparecieron aquellos paquetes de descoloridas fotografías con irreconocibles rostros de color sepia. Y luego salió una ajada sombrilla, y un bas-tón de tallada empuñadura, y más y más cosas, y en una pequeña bolsa de lana, con sus cuentas enredadas en amarillentas oraciones de un descosido misal, un rosario de primera comunión que surcó mis mejillas de lágrimas. Y luego, más al fondo, en una carcomida caja de cartón, sobre un lecho de papel tisú y servilleta doblada, apareció el reloj.

Callado y arrogante me observó con su aviesa mirada. Lo sostuve entre las manos que sin poderlo evitar, temblaron, mientras el mortecino brillo exhibía su mudo deseo, como exigiendo las vitales vueltas de cuerda a su aletargada carra-ca. Allí estaban fijos sus brazos, quietos, muertos, crucificados y sonreí advirtiéndole que señalaban la madrugada. Quizá un descuido de la abuela o puede que su di-latada vida, le dejaran sin fuerza para dar la siguiente campanada.

Entonces, soñé mi sueño y pensé que lo perdonaba, mientras mi mano, ine-vitablemente, plena de vida propia, subía y bajaba golpeando, plomiza, el acumu-lado rencor sobre el bruñido auricalco del infantil y desmesurado odio.

“LAMENTI DI AMORE”

Quizá lleguen, inesperados, en turgente vuelo, regresando del futuro para imitar el pasado, tiempos presentes y ojos desilusionados en universos rotos, reflexiones de amores tristes que un deseo eterno a veces hubo pensado;

pero, ¿llegarán los ausentes besos rotos y los abrazos ceñidos?, guardados fríos entre porcelanas brillantes de hermetismo que no dejaron entrar suspiros ni ayes que susurrasen palabras dulces de pasión con labios calientes al borde de mis oídos; y ¿cómo serán los nuevos roces de piel sedosa y tibia recorriendo mis caminos?, unos que se quedaron duros por el hielo y de zarzas y gemidos orillando mi destino;

han de ser manos de uñas arañando la corteza para hacer brotar la sangre de rojas fuentes con que ablandar evocaciones perdidas, empujar pesadumbres atadas a la pereza y que de ceniza vieja surgiesen primaveras y nuevas auras que danzasen sus brillos en luz de luna, justo en el eje del bosque donde, tiempo incontable, te hubiste perdido.



La prision

Lur Ochoa

lur.ochoa@gmail.com

<http://poesiatierralobo.blogspot.com/>

Me había sumido en un embudo de locura transitoria desde la repentina muerte de mi madre. Los objetivos que me había marcado durante toda una vida, ahora se me mostraban difusos a mis ojos. El dolor me había convertido en un ser irritable. Por aquél entonces, las discusiones con mi compañera sentimental con la que llevaba cinco años de relación, eran constantes. Donde antes había calma y paciencia, ahora gritaba la destrucción.

El sol brillaba con todo su fuego, y el calor desprendido quemaba en exceso. Era julio del año 2008. El aire se enroscaba por las vías respiratorias tan densamente como una soga. Tanto me apretaba que descendí a los infiernos y herí a mi amor. Durante años, ella no cesó de señalarme con su dedo acusador, y tras varias denuncias y juicios, finalmente me condenaron. En apenas unas horas desde que el juez dictó la sentencia condenatoria, fui llevada a prisión. Lo que ocurrió después, queridos lectores, voy a narrároslo sin perder detalle alguno.

No tengo recuerdos de cómo llegué a ese lugar. De hecho, y tras algún intercambio de palabras con los demás presos, ninguno de ellos lo recuerda tampoco. Los intentos de buscar una puerta o alguna grieta eran frustrados.

La prisión tenía forma cilíndrica. Era un largo tubo de hierro oxidado de unos 50 metros de diámetro, a medio tapar en su parte superior, que ascendía hasta casi rozar el cielo, permitiendo así hacernos vasallos de las inclemencias del tiempo. En la pared de la prisión y por todo su contorno, tan sólo un saliente sobresalía a modo de asiento. Este saliente tenía tan sólo un ancho de 30 centímetros. Si en las primeras horas de verme allí hube tomado la decisión de sobrevivir, entonces debía quedarme quieta y sentada. Los días me observaban siempre sentada, sudando vértigo y apretando mis manos al final del bordillo, en donde mis rodillas ya no encontraban dónde apoyarse de tal modo que los pies balanceaban colgados en la terrible gravedad oscura de lo profundo, en donde no se veía fin. Al ser una construcción simétrica, al mirar al frente, cruzando con la vista el espantoso abismo negro, creías ver clones de ti misma repartidos por todo el pequeño saliente. Sin embargo, la desoladora realidad era bien distinta. Todos ellos eran reos, todos ellos culpables.

En diversas ocasiones, urgía moverse o comunicarse, para ello algunos de los presos caminaban por el estrecho suelo. Seguían el trayecto circular cuidándose de no tropezar con las rodillas o manos de quienes estaban dormidos, muertos o simplemente sentados sobre el saliente. Varios de ellos, en su intento de estirar el cuerpo y tras un paso en falso, resbalaban cayendo al vacío. Y lo que seguía tras largos segundos era tan sólo un sonido seco. Ni siquiera un quejido. Alarmados los demás, y como si de una orden se tratase, los caminantes buscaban menos de medio metro donde sentarse y volver a masticar su ansiedad producida por las condiciones en las que se encontraban, envueltos en la inmensidad soberbia del vacío de la prisión. El sudor y la angustia. El hambre, la sed y las necesidades fisiológicas. Todo era sucio, todo estaba en guerra.

Como no os resultará de difícil comprensión, muchos de los reos se daban al suicidio para dar fin a su desesperación. Tan sólo era necesario un pequeño paso hacia delante y la boca negra te atrapaba en temible oscuridad. Y de nuevo, un golpe seco.

Decidí que iba a ser mi turno. Aún no había transcurrido ni una semana desde mi ingreso en la prisión, no obstante, la muerte lenta en un futuro cuerpo famélico me producía mayor pavor que la muerte repentina. Adelantando un pie sobre el otro, me dispuse a caer al vacío pero no sin antes dar un gran salto hacia delante con la escasa vitalidad que reservaba. Ninguno de los presos que se habían despeñado anteriormente habían saltado tan alejados del saliente.

Caí. Tardé en darme cuenta de que los horrendos y fantasmales alaridos que se oían en la negrura de aquél vacío no eran sino el propio eco de mis gritos en una última llamada de socorro.

Seguía cayendo por el centro de aquél monstruoso edificio, implorando dejar de vivir. Sin embargo, la prisión me tenía reservada otros planes, si cabe, aún más macabros que seguiré relatando para vuestro deleite o terror.

Lejos de sentir la no existencia, todo mi cuerpo se hundió en agua. Nadando en cuanto pude salí a flote comprobando horrorizada que estaba en el centro de otro saliente ahora más ancho en el que se sostenían todo tipo de pinchos, lanzas, hierros y cuerpos humanos atravesados y en descomposición. Al mirar hacia arriba podía, no sin



esfuerzo, distinguir las siluetas de los reos que habían quedado expectantes o simplemente sentados en una distancia respecto de mí de unos 200 metros aproximadamente. La suerte quiso que cayera en un punto seguro. El agua me llegaba hasta los hombros y supuse que lo que hubiere debajo de mí sería lo bastante profundo, ya que el descenso bajo el agua a raíz de mi salto había durado largo tiempo. Tras volver a sumergirme, comprobé al mordirme los labios que aquella agua era salada. Entonces sentí alegría. ¿Podría haber una apertura que diera salida al mar? Mis carcajadas nerviosas llegaron a todos los rincones silenciosos de la prisión. Estaba viva y ahora debía dirigir toda mi atención en escapar de aquél infierno. Pensé en comenzar el buceo yo sola, pero no pude hacerlo. Un sentimiento de solidaridad marcaría mi destino.

Grité a los demás presos cómo debían saltar. A través del eco recibían mis indicaciones para acabar exactamente en el punto de agua donde yo había caído. Sólo la suerte y un gran empuje determinarían su futuro. Aunque en aquél círculo de agua había espacio para varias personas, me aparté para resguardarme debajo del saliente ancho de pinchos y otros hierros, en donde aquellos desgraciados habían hallado su cementerio, y esperé a que los demás fuesen llegando. Aquél nuevo cobijo no me iba a suponer un problema para mi respiración puesto que, desde mi cabeza hasta el techo del saliente, había suficiente distancia como para ni siquiera poder trepar.

Poco a poco iban llegando. Los que habían sido rozados por el buen azar, fueron resguardándose ellos también, a la espera de los demás, embriagándonos juntos y con abrazos mutuos debidos a aquella alegría inesperada. Los que caían sobre el saliente, ya conocéis su fatal desenlace. Al poco de cesarse los saltos, reanudamos juntos la exploración de aquella nueva zona con el fin de encontrar una salida. Buceamos incansablemente. Y entonces recordé lo mucho que siempre me había seducido la visión azulada y sensual que se obtiene buceando bajo el agua. Sin embargo, ahora apenas podía ver nada, tan sólo palpar unas rendijas

por donde se filtraba el agua de mar, y en las que únicamente cabía mi brazo entero, cercanas a lo que finalmente fue, metros más hacia el fondo, el hallazgo de la existencia de un suelo del mismo material férreo con que estaba hecha la prisión.

La conclusión de todo aquello era devastadora. En efecto, no había salida. Los reos, que ahora les sentía como compañeros, fuimos saliendo al descubierto para recuperar oxígeno y debido también al cese de nuestra impetuosa labor.

Ellos se ordenaron haciendo un círculo a mi alrededor. Me miraban como bestias desgarradas a consecuencia de una trampa de cacería. Sus ojos eran cuchillas que raspaban mis pupilas asustadas.

No tardé en descubrir que me culpaban pues preferían como yo, una muerte rápida cuya caída libre te enviaba directamente

hacia los hierros afilados, que una muerte lenta y sufrida por deshidratación en un medio acuático con escasas posibilidades de suicidio y sin posibilidad de trepar.

Se abalanzaron hacia mí y entre todos presionaban arduamente con sus manos alrededor de mi cuello, asfixiándome, a la vez que introducían entre espasmos mi cabeza en el agua. Mi intención solidaria tuvo como fin mi asesinato, a causa del ahogo y la asfixia, llevado a cabo por los reos.

Mi delito no fue de los más terribles. Mi condena fue inhumana. Y ahora sólo existo bajo el agua de la prisión.

LA CULPA

A la mañana siguiente todo era naturaleza desnuda y humana. Había dejado de oír el canto de los pájaros como truenos desquiciantes. Mis sentidos habían aminorado. Mi furia dolida era ahora un veneno que dormía silencioso bajo la funda de piel que envuelve como una máscara al ser humano. Caminaba saltando las hojas otoñales, secas y mojadas tras una noche de lluvia, amontonadas entre grandes piedras. Decidí sentarme en la más alta, como si tuviese derecho a sentirme poderosa. Y allí estaba ella. Sobre una pequeña roca y hundida, entre lamentos de sangre, yacía su cuerpo mortificado. Y ya no estaba visible la luna para culparla.

EL DILEMA DE UN LECTOR

Dejó al protagonista de la novela abandonado a su suerte, buena o mala, le daba igual, tal era el hastío y la repulsión que le producían las andanzas de semejante personaje. La novela, a sus ojos, había fracasado, se dijo el lector un segundo antes de verse enfrentado ante la segunda proposición del dilema: “¿O tal vez he sido yo, como lector, el que ha fracasado ante la novela?” Y como era un hombre orgulloso, resolvió el enigma reanudando la lectura.

UNA VOZ DE ULTRATUMBA

Cuando el lector abrió el libro de microrrelatos, una voz retumbó en su cabeza: “Te he vencido, Muerte”.
Era la voz del autor.

JOSÉ CARLOS NISTAL

<http://maletasyversos.blogspot.com/>

RIELA LA LUNA

Limpia luna luce larga,
su cola de plata
Luna ofrece larga, limpia,
su cola de plata;
mar recibe limpia, larga
su cola de plata,
su cola en tu lecho,
su cara en tu cara,
el mar y la luna
en la noche bailan.

MARZO EN EL PARQUE

Trinos,
murmullos del agua de las fuentes;
Vida,
proyectos e ilusiones de las gentes;
Oasis de verdor en el asfalto,
naturaleza viva y complaciente;
Personas paseando entre bufandas
con problemas diferentes;
Policías vigilantes de lo verde
por las bestias de dos patas
que hay entre la gente.

INTÉNTALO

Intenta mi amor
hablarme
cerca del corazón;
intenta mi amor
amarme
que apenas oigo tu voz.



HISTORIAS AMBIGUAS

El último claxon fue ayer

El día se resiste a despertar. La calle está impávida y solitaria; tan solo pájaros. Ningún coche transita.

Una mujer mayor se acerca por la acera del río arrastrando los zapatos, las pisadas, oscilante, con un bolso en la mano. Camina ajena, absorta en su propio devenir, como si cumpliera con una obligación ineludible.

Desde la acera de enfrente un hombre observa. Su aspecto es tosco y apenas anda, se detiene, ha bebido. Parece no tener ninguna prisa. Da unos pasos parsimoniosos.

La mujer se sabe vulnerable, desamparada, expuesta a un percance o a cualquier agresión. Ella mira resignada el pavimento y sigue caminando, todavía distante la llegada al puente.

El hombre cruza.

Solo la noche es testigo

Veo luz en el salón cerrado. Lo achaco a un descuido y, sin aprensión, avanzo por la oscuridad del pasillo. Enseguida me detengo atónita: a través de la vidriera distingo dos figuras de hombre. Hablan entre sí, aunque no consigo entender lo que se dicen. Parece una charla apacible. De inmediato diferencio sus voces: la de mi padre, ya fallecido, que identifico gozosa y la del visitante, desconocida.

Permanezco fuera en la penumbra, ansiosa, el corazón palpitante. Al rato, la puerta se abre, pero solo sale la otra persona. Apenas repara en mí, un leve adiós y se aleja discreta. Entonces, con expectación, me asomo. Dentro, en la estancia, no queda nadie.

El temporal dejó pétalos por doquier

Hace media hora que ellas han atravesado el jardín y subido los escalones de piedra. La anticuaria acaricia con mimo la madera de cerezo encerada a mano, las borlas que cuelgan de varios tiradores...

—Es precioso este mueble. Lástima que me tenga que ir. Mi turno empieza dentro de una hora... ¿Y ese ruido? Parece que tiraran piedrecitas al cristal...

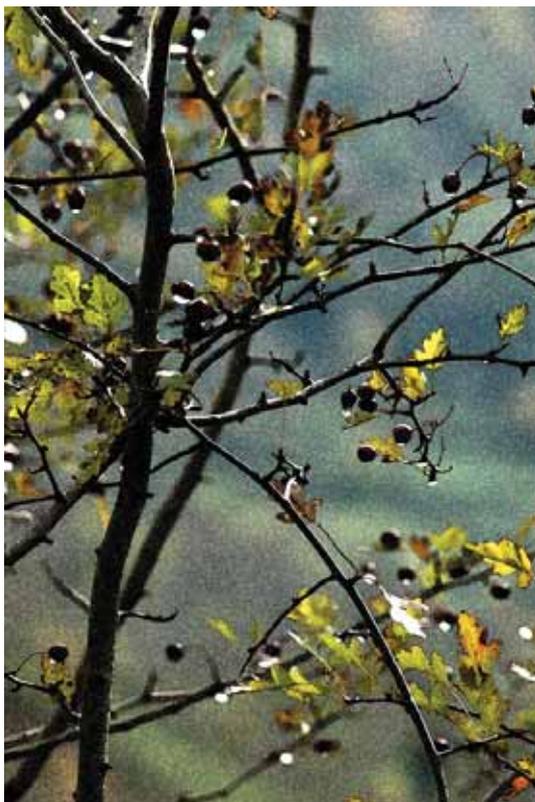
—Pues no se ve a nadie —contesta su amiga—. Mira qué pergaminos... Vamos a echar otro vistazo.

Al poco, se repiten idénticos sonidos en el escaparate.

—¡Qué raro! Es como si pegaran con las puntas de las uñas... Se me hace tarde; tú, quédate.

—Es igual, ya volvemos otro día.

La amiga se demora charlando con la dueña de la tienda. De repente se oye un estruendo. Las dos mujeres salen inquietas al porche. Sobre los peldaños de piedra, una gran rama desgajada del árbol que flanquea la entrada.



MUÑECA ROTA

La noche inquieta me regaló tu recuerdo
indócil y henchido en lágrimas,
mientras yo,
muñeca rota en brazos de la nada
agonizo insomne en el regazo de tu adiós.

Mas la luna erguida ante el abismo
que se alza ante mí con sabor a ausencia,
llena de sombras, de espectros del ayer
que son retazos de mi alma cautiva.

Inmisericorde es el desvelo que me lleva a ti
una y otra vez, arrojándome contra las rocas
de mi propia realidad,
del mismo desaliento
que me quiebra cada mañana en dos.

¿Y qué más da el mañana
si en él no te tengo?
¿Para qué quiero los sueños
si ya nada me queda?
Si la burbuja quebradiza de mi corazón
revienta cada vez que mis manos
anhelantes de tu cuerpo,
arañando la nada...

¿Para qué quiero un destino
si a cada paso, en cada suspiro
inhalo el ígneo effluvio
de tu magna evanescencia?...

Ahora tan sólo me resta la noche,
el abismo bajo el eco de un te quiero
con sabor a derrota...

Goteará de nuevo la madrugada,
ante la mirada atónita
de mi sublime soledad...

POEMA DE AMOR

Me asomo a tus ojos, amor,
repaso las sumas y las restas
mientras se consume en mi boca
el rocío de la mañana.

A veces, por un instante
abarco tu imparable ir y venir.
Brillo desatado, intenso,
envuelto a la media luz
de una deshora.

Y escribo.

Escribo forjando la invasión
de un amor en nuestra piel
y entonces, te digo "te amo"
dejándome llevar, envuelta entre letras,
las letras de tantos poemas inundando
mis manos de ébano
reconocidas en la luz deseada
que mira hacia donde nosotros queramos
y orienta las sílabas.

Llega el tiempo de rosas
y te hablo, amor, elegante,
con íntima garganta y su voz,
esa voz que me hizo tan feliz
contando las estrellas en sus aciertos
coronados por los senderos andados.

Me pierdo amor
en tu tiempo enfurecido
a deshora, y escribo.

Nazco serena entre el mar y su orilla,
ola desatada en tu beso,
y acaricio la geografía de tu cuerpo
anclada en el vértice que florece al atardecer.



A MI VEJEZ

Ella se acerca y no sé... no sé cómo prepararme.
¿Siento esperanza? Tampoco es mi enemiga.
¿Me encontrará cansado? ¿Abatido?
¿Lleno de vida o vacío?
Hoy mi presente ha pasado
y mi futuro no espera.

¿Cómo sabré que mi momento ha llegado?
No quiero darme cuenta
que los años son suspiros.
¿Quién amparará mi soledad,
mis ganas de vivir o de alejarme,
de darme por vencido o de luchar?

Ahora entiendo que el tiempo
solamente es la suma de nostalgias
y de nada sirvió mojar el mar
soltando tantas lágrimas amargas.
Me asaltan dudas, preguntas...
no hay tiempo para respuestas.

¿Tendré que repartir lo que no tengo?
¿En qué cambié? ¿Dónde he llegado?
¿Qué estoy sembrando? ¿Tan poco soy?
¿Alguna vez mis pasos serán huellas?

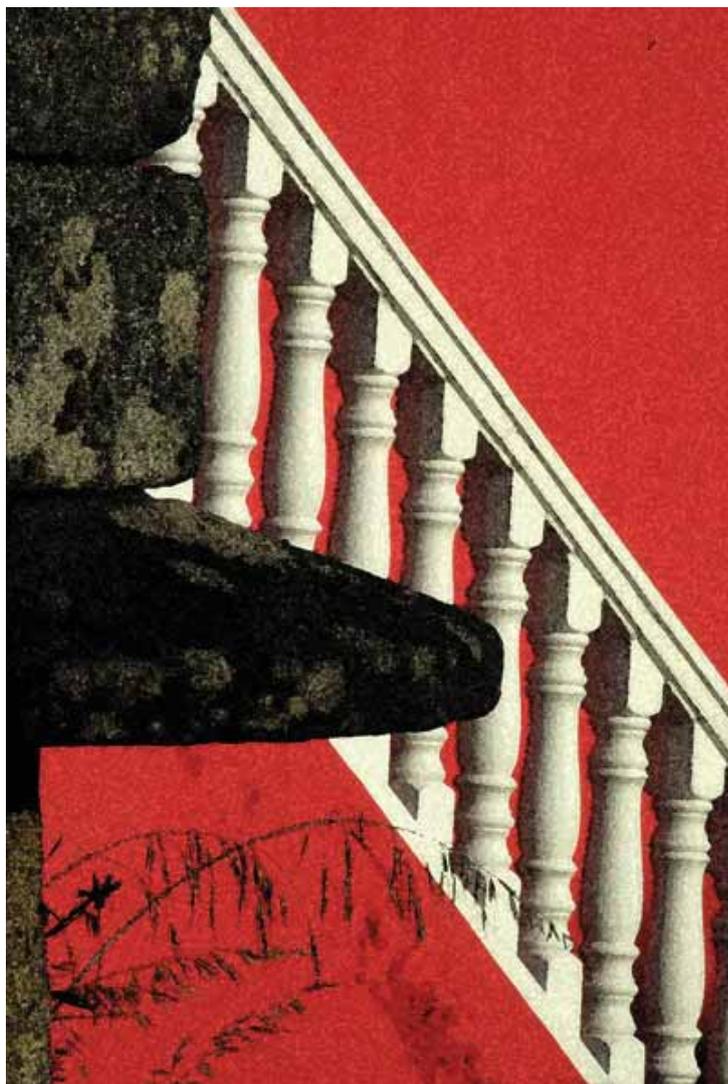
Siento miedo de ser sólo la sombra
de aquello que no di, lo que no fui,
de todo lo que pude haber sido.
No quiero llegar al arco iris
y ver vacíos el corazón y el alma,
mi camino borrado por el viento
y la arena quieta en el reloj.

MOSAICOS DE PIEDRA

En las paredes del monasterio,
En la recámara oscura.
Escondiendo el misterio
Mosaicos de piedra dura.

Ellos tapizan el muro,
Pintados de verdes discretos,
Escuchan nuestro murmullo
Y perciben nuestros secretos.

Ellos viven con frío,
Aún cuando hace calor,
Y cuando pasa el estío,
No beben más... sudan color.



EL HAMBRE

Grito que despierta al estomago de su onírica apariencia
voz que reconoce la linfa impedida
sonidos internos que despiertan los sentidos,
ansia del pan que falta en la mesa
abandono insensible de los sentimientos,
perdida de la razón de la hambruna
desconcierto del alma extraviada cada día
antigua obsesión de la opulencia
donde la insensatez es la negación del eco
anunciador de aquella inexistencia,
clemencia de ayuda del hombre desesperado
destino dependiente de escasas manos
centinela sin juicio del trabajo
manipuladoras del escaso honorario
forjadora de la limosna amiga de esa hambre
aniquiladora del ser humano.
Amiga fiel de la inmundicia
prima hermana de la guerra
madre de la enfermedad eterna
hermana de la muerte.

EN LA PALMA DE SU MANO

En la palma de su mano
sobre sus dedos enjutos
sobre su tez tersa de juventud temprana
yacen los sueños en su cabeza
reposan los proyectos
caminantes sin poder mirar el pasado
oníricas formas donde otean pasivos aquellos recuerdos
pasajeros de su cabeza
permanente visión del no significado
intervalo de ser aquello jamás pensado.
Sueño de futuro aparente
pensamiento acólito en su regazo
compañero del vagón de los sueños amados
aquellos que sin dolor admira
aquellos donde la cabeza prosigue creando
su cuerpo reposa en el asiento
tren del destino
cuyo billete ya hubo comprado





HABITACIÓN CERRADA

Me escondo detrás de mis juguetes y allí, agazapado, aguardo a que vengas a limpiar el polvo que se acumula con el tiempo. A veces me miras, pero no me ves con tus ojos nublados por las lágrimas. Aún no estás preparada para aceptar mi presencia. Para ello, primero necesitas aceptar mi ausencia.



BUENA SUERTE

Siempre se creyó desafortunado por ser distinto a los otros. Desde pequeño lo señalaban con el dedo, burlándose de su condición. Se sentía un paria entre los tréboles por tener cuatro hojas. Hasta que un día una mano cálida lo escogió entre todos los demás y, acariciándolo, le declaró: “Es una suerte haberte encontrado”.



ABSURDA FATALIDAD

La niña cayó a las vías cuando el tren pasaba; la locomotora cesó su marcha a trompicones, golpeándose una y otra vez contra ella. Su hermano lloraba desconsolado al verla tirada allí, destrozando su juguete favorito. Enfadado, el niño decidió vengarse lanzando el juguete nuevo de su hermana por el balcón. Encaramados a la barandilla los pequeños forcejeaban entre manotazos y tirones cuando, al fin, una mano cedió. ¡No!, se oyó gritar mientras caía al vacío, impactando de lleno sobre una vecina, la frágil muñeca de porcelana

AMANECER EN VENECIA

Desde el puente de los suspiros
observé acercarse una góndola,
cada vez más despacio,
más suaves y más tiernas las caricias
de dos almas palpitantes...
imaginé como la góndola se hundía
tras el incendio de sus cuerpos,
el canal mecía la góndola
mientras, en Venecia amanecía.

Poema incluido en la antología “De versos encendidos”, tras su selección en el “I Concurso de poesía amatoria, gozosa y erótica”.

JESSICA ARIAS MINGORANCE

<http://aorillasdelalma.blogspot.com/>

ELLA

Cae la hoja del olmo
en pleno otoño.
Se estremece,
llora de frío
al sentir las lágrimas gélidas
cayendo sobre sí
de una mujer que llora
sentada en un banco,
lágrimas que calarán
hasta sus raíces.

TAZA Y MEDIA

Sam Martín*

Se sabe a ciencia cierta que Schopenhauer era un maniático. A él se le atribuye el dicho *Cuanto más conozco a los hombres, más quiero a mi perro*. Claro que dicho dicho se achaca a unos cincuenta personajes más, entre ellos Beethoven, Madariaga, Pinito del Oro, o los mismísimos Ortega y Gasset. Pero ello no obsta para que el filósofo fuera un maniático.

En uno de sus tratados, *O amor, as mulheres, o café e a morte* —escrito en portugués, como es bien sabido—, pone de manifiesto su terror al contagio de enfermedades, terror que contagió a filósofos contemporáneos como por ejemplo el profesor M. Jackson Blackn'white. En el libro explica cómo para evitar males mayores, cuando pedía un café (citado en el título) en un establecimiento público nunca agarraba el asa con la mano derecha. ¿Por qué? Porque la mayor parte de la humanidad cafetera es diestra, de manera que asen el asa con la diestra, o derecha, llevándose así la taza a los labios de la boca humana.

Según Schopenhauer, si la taza no es lavada a conciencia en el fregadero, pueden quedar en ella restos de suciedad en el borde que ha estado en contacto con la boca ajena, y el contagio de enfermedades innumerables está asegurado.

Por ello, su primera medida fue beber el café con la izquierda. Creía que eso le garantizaría protección contra el contagio, por ejemplo, de la glosopeda. Feliz con su descubrimiento, tomábase sus cafelitos izquierdosos, hasta que otro filósofo de su círculo le insinuó:

—Pero Arthur, ¿qué pasa con los sifilíticos zurdos?

Y es que el buen pensador alemán no había tenido en cuenta esa posibilidad. Los zurdos beben el café con la mano izquierda, y ser zurdo no implica ser putaño, pero tampoco lo excluye.

Tras largas cavilaciones, Schopenhauer pasó así a asir la taza por el asa, sí, pero situándola al frente, ni a derecha ni a izquierda de la boca. Era incómodo ingerir en esa posición el café o cualquier otro brebaje, pero la profilaxis era muy adecuada.

Habíase tomado ya unos cuantos litros de café en aquella nueva postura, cuando uno de los cerebros más brillantes de Danzig, Inthedark, tras meditar un buen rato le espetó:

—Bueno *Schop* —le llamaba así en la intimidad de las tabernas—, lamento tener que decirte esto, porque quizá consideres que tu ingenio e inteligencia son superiores a la media, pero igual que se te ha ocurrido a ti esta solución preventiva, puede habersele ocurrido a Schulze, el conocido pensador tuberculoso.

La taza quedó sobre la mesa, a medio beber. Comenzaron nuevas pruebas. Si se acercaba a los labios el borde donde se anclaba el asa era casi imposible beber el café sin derramar la mitad en el chaleco, pero le aseguraba a uno que nadie lo tomaba así. Schopy podía estar tranquilo respecto a contagios.

Hasta que un día, en la mesa de al lado de un café en Weimar, un gordo, seboso y congestionado caballero sorbía su infusión en la extraña posición que Schopenhauer creía haber inventado. Nuevamente la taza del filósofo quedó intacta en el velador.

Probó entonces a beber con la taza invertida, boca abajo, pero aunque era un método muy seguro para evitar contagios, resultaba muy poco práctico desde el punto de vista gastronómico, pues el café no sabía a nada.



Por fin dio con una solución que funcionó y que le iba a proporcionar tanta celebridad como su libro. Sabía que el café se colaba en un calcetín, al no haber sido inventado aún el colador llamado *chino*. Así que, cerrando el ciclo, lo ideal era beberlo filtrándolo otra vez, colocando para ello el calcetín entre la taza y los labios. Lo probó y adoptó para siempre ese método. Desde entonces era habitual ver al maestro descalzarse, sacarse el calcetín derecho los días pares y el izquierdo los impares, situarlo al borde de la taza y sorber complacido su café.

La sofisticación de la época hizo que la medida del filósofo calase hondo y se impusiera la moda. Se podía ver a caballeros hechos y derechos descalzándose ritualmente como los mahometanos, pero no para orar sino para tomar un café seguro.

En Francia, donde siempre han sido más finos, se trocó el calcetín por la media y es allí donde surgió el dicho: *Si no quieres taza, taza y media*, que hasta entonces había sido *taza y calcetín*.

Posteriormente algunos degenerados sustituyeron el café por el champán, y lo bebían no en la media sino en el zapato (de tacón) de una mujer. Puesto que luego se acostaban con ella, de nada valían las supuestas medidas profilácticas.

Anécdota final: cuando el café que se va a tomar es “corto de café” se utiliza sólo medio calcetín. Por eso, en algunas zonas, se dice también: *Si no quieres media taza, taza y media media*.

NOTAS DEL AUTOR:

- Entre líneas se ve aparecer a un famoso cantante que tenía el problema del terror al contagio.
- Otro guiño tontorrón es el de Danzig, ciudad alemana, que suena parecido a Dancing. Hay una canción que Frank Sinatra bordaba, y que se titula *Dancing in the dark* (bailando en la oscuridad).
- Conste que todo este ensayo sobre la taza y media surge porque hay personas que, efectivamente, beben el café con la mano izquierda, pensando que así evitan el contacto con la zona más usada. Lo he visto y oído en varias ocasiones, así que lo recojo fielmente (?) en este artículo.

*Sam Martín es un enredador.

LIFE

By LARRY BURROWS in VIETNAM

WITH A BRAVE CREW IN A DEADLY FIGHT

Vietcong zero in on
vulnerable U.S. copters



In a U.S. copter
in thick of fight—
a shouting
crew chief,
a dying pilot.

MAYBE SHE PUBLISHES AS 17
MINNIFRED SCHEPTEZ
88 PAULING ST
CLINTONVILLE MI 48929

APRIL 16 · 1965 · 35¢

LARRY BURROWS EN VIETNAM UN TIPO VALIENTE EN UNA LUCHA MORTAL

«Vietnam. 50 años. Fotografías de Larry Burrows»
Exposición en la Sala de San Benito de Valladolid

Pero la guerra es el mayor crimen, y desde mediados de los sesenta, casi todos los fotógrafos más conocidos que las cubren han creído que su papel era el de mostrar el rostro «real» de la guerra. Las fotografías a color de Larry Burrows de los atormentados aldeanos vietnamitas y los reclutas estadounidenses heridos, publicadas por Life a partir de 1962, sin duda reforzaron las clamorosas protestas contra la presencia de Estados Unidos en Vietnam. (En 1971 Burrows fue derribado con otros tres fotógrafos a bordo de un helicóptero militar estadounidense que volaba sobre la Ruta de Ho Chi Minh en Laos. Life, para consternación de muchos que, como yo, habíamos crecido y nos habíamos formado con sus reveladoras fotos bélicas y artísticas, cerró en 1972.) Burrows fue el primer fotógrafo importante en cubrir toda una guerra en color: otro aumento de la verosimilitud, es decir, de la conmoción.

Susan Sontag

Ante el dolor de los demás

«Si las fotos no son lo bastante buenas es que no estás lo bastante cerca»

Robert Capa



Larry Burrows, Feb. 7, 1971

La Sala Municipal de San Benito inaugura la exposición **«Vietnam. 50 años. Fotografías de Larry Burrows»** que se puede contemplar hasta el 1 de noviembre de 2011.

Una vez más, la **Sala San Benito** cuelga el cartel de primicia. Es la primera vez que se puede contemplar en España unas fotografías de este periodista gráfico y corresponsal de guerra londinense. El motivo de la exposición es la conmemoración del inicio de la guerra de Vietnam (1961) presentada en un monográfico del conflicto a través de las fotografías que Larry Burrows tomó durante su estancia allí, desde su llegada en 1962 hasta su muerte en el conflicto, cuando en el helicóptero en que viaja rumbo a una misión cayó abatido; era el 10 de febrero de 1972.

«No hay guerra sin fotografía»

Ernst Junger

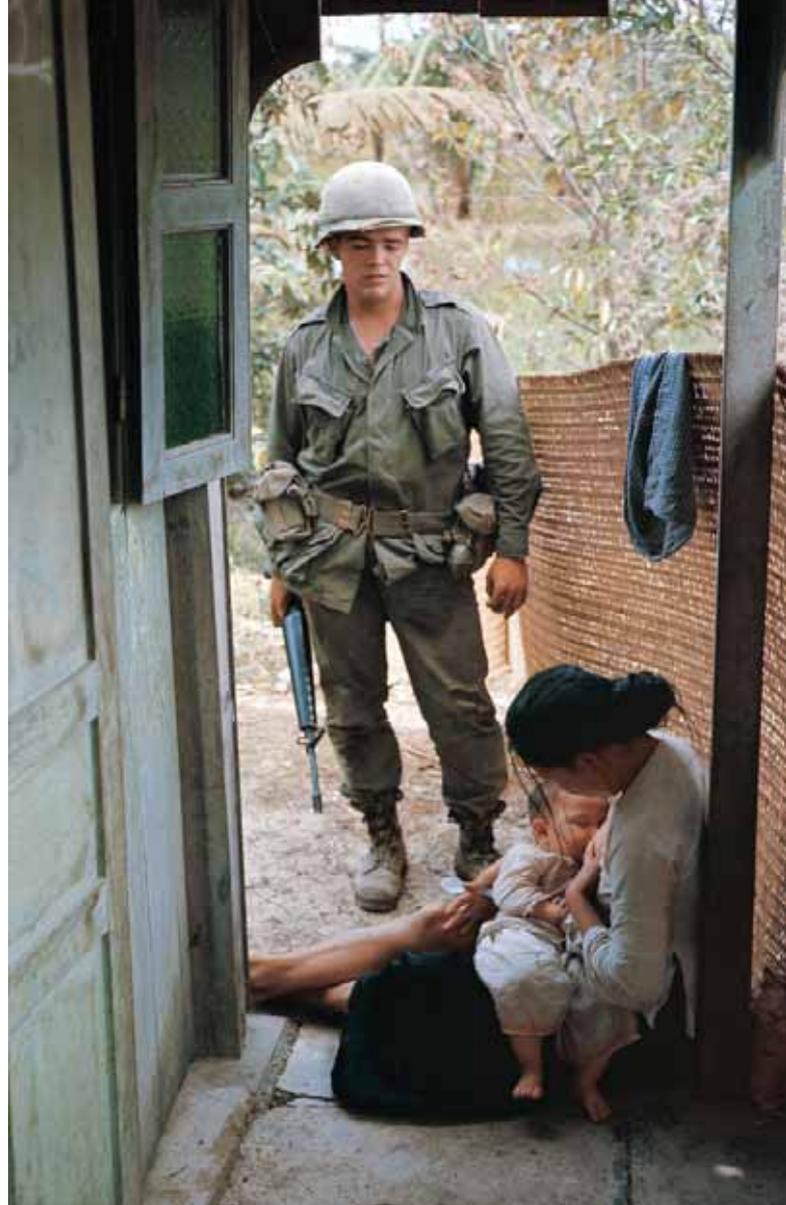
«No hay guerra sin fotografía». Bajo este axioma del filósofo alemán Ernst Junger se desarrollaron buena parte de los primeros conflictos del siglo XX. Así lo reconoció **Mireia Alcón** miembro de la Fundación Colectania durante la presentación de esta exposición.

La Guerra Civil española supuso un buen laboratorio. Figuras como **Robert Capa** surgieron como maestros del periodismo gráfico. Posteriormente la Segunda Guerra Mundial fue una auténtica escuela. La guerra del Vietnam supuso el fin de la libertad de expresión con la que habitualmente trabajaron los reporteros gráficos hasta ese momento. A partir de entonces, los diferentes gobiernos controlaron la emisión de fotos, o de cualquier información referente a los conflictos. Se acabó la difusión masiva de fotos que mostraban la crueldad del conflicto. De esta manera se ponía fin a influenciar a la opinión pública. Hay que recordar que es en estos momentos, finales de los sesenta, cuando surgen importantes grupos de hippies (en América y en Europa, prueba de ello el mayo del 68 en París). que claman por la paz con el grito de «No a la guerra».

Larry Burrows nació en Londres en 1926. Fue contratado por la revista «Life» donde comenzó con trabajos de revelados y es allí donde conoce la obra de Robert Capa. Poco a poco fue adquiriendo experiencia y especializándose en los conflictos bélicos. Uno de ellos fue las luchas tribales en el Congo a principios de 1960 cuando los belgas dejaron el territorio. En 1962 es enviado como reportero gráfico a Vietnam cubriendo la guerra para la revista «Life». En un principio todo iba a ser un trabajo de rutina (como en los recientes conflictos bélicos con americanos como protagonistas), pero sería más que eso. Entre otras cosas supondría la consagración definitiva de Burrows como reportero gráfico. Supondría el ascenso a la cumbre del fotoperiodismo como principal fuente de información y como suministradores de una información que se volvería incómoda de ver en los tranquilos hogares de la sociedad americana.

En los primeros años de la década de 1960 EE.UU. enviaba “asesores” para ver como se desarrollaban el conflicto entre los dos bandos. Pero en agosto de 1964 un destructor americano fue atacado por los norvietnamitas lo que supuso la entrada de los americanos en el conflicto.

El primer trabajo que publicó Burrows en «Life» enseguida llama la atención. Por un lado muestra un aspecto más humano del conflicto con un retrato de los combatientes en toda su crudeza. No solo retrató a los soldados en combate. Convivió con ellos y supo ser uno más de ellos y retratar la camaradería en la vida cotidiana en el día a día. Y por otro es de los primeros en realizar las fotos a color, «un color con unos parámetros que hoy sería difícil de igualar» en palabras de Mireia Alcón.



Su cuota de alta popularidad le llegará cuando publica su más famoso reportaje y que se encuentra aquí presente en la exposición «Vietnam. 50 años. Fotografías de Larry Burrows». «**One Ride with Yankee Papa 13**» es el reportaje realizado desde un helicóptero americano en una misión en la que las tropas americanas sufrieron un duro revés. Consta de 21 fotografías en las que Burrows demostró un alto grado de implicación. Para retratar la dureza y la tensión de la misión no dudó en instalar una de sus máquinas fotográficas con una especie de soporte por fuera de la aeronave para poder tener una visión frontal del artillero. El reportaje no solo supone plasmar el suceso, el ataque y las dificultades (y muerte de alguno de los soldados) sino un retrato psicológico de uno de los miembros del equipo. El londinense se centró en un marine de 21 años, James Farley, que, forzado por el conflicto, partirá en la misión como un adolescente y volverá como un hombre.

Barrows no estuvo de forma permanente los diez años en el sureste asiático. Sus jefes le encomendaron distintos reportajes alejados del frente, pero el fotógrafo inglés, una y otra vez volvía a Vietnam para retratar la guerra. Allí encontraría la muerte. Una misión más, un vuelo en heli-

All Is Shipshape, Fine Breeze Aloft



On the day everything has been done, the ship is ready to go. The crew is in the office, and the ship is in the air. The ship is in the air, and the crew is in the office. The ship is in the air, and the crew is in the office. The ship is in the air, and the crew is in the office.



Two Men Rescued— They're in Bad Shape

Two men were rescued from a sinking ship. They were in bad shape. The ship was sinking, and the men were in bad shape. The ship was sinking, and the men were in bad shape. The ship was sinking, and the men were in bad shape.



PHOTO BY AP/WIDE WORLD. The ship was sinking, and the men were in bad shape. The ship was sinking, and the men were in bad shape. The ship was sinking, and the men were in bad shape.

Helpless Feeling As a Lieutenant's Life Slips Away



Reportaje publicado en la revista «Life» de la operación «One Ride with Yankee Papa 13»



Arriba: Larry Burrows, pertechado con sus cámaras, comprueba la instalación de una cámara frente al artillero, antes de partir en una misión

Abajo: Restos de la cámara Leica perteneciente a Larry Burrows y que fue encontrada en el lugar donde cayó abatido el helicóptero en que viajaba. Foto de Ronen Zilberman



cóptero y, en esta ocasión, aquello que nunca piensas que va a pasar sucedió (como reconoció ante las preguntas de los reporteros el propio hijo del Larry Burrows, Russell, durante el acto inaugural). Un ataque antiaéreo cerca de la frontera de Laos les alcanzó. Toda la tripulación falleció cuando el helicóptero en que viajaban se estrelló. Era el 10 de febrero de 1972. Larry Burrows apenas contaba con 45 años de edad. Sus restos no pudieron ser rescatados al estar en un territorio controlado por las tropas enemigas. No fue hasta el 31 de marzo de 2008 cuando se pudo acceder al lugar y así poder rendir un tributo tanto a los militares fallecidos como a los tres reporteros gráficos que viajaban junto al fotógrafo inglés.

En palabras de **Francisco Javier León de la Riva**, alcalde de Valladolid «la Guerra del Vietnam supuso un principio y un fin en el fotoperiodismo libre».

Fue tal la influencia que las fotos que Larry Burrows enviaba desde el frente que condicionaría posteriores actuaciones. No es que la Guerra de Vietnam se perdiera por la influencia de la presión pública. No, pero sí que en el sentir del pueblo americano caló y de forma muy profunda las imágenes de la tragedia, de la guerra en la que participaban sus maridos, sus hijos. Y eso sí que se debe, entre otros, a Larry Burrows, quien con sus trabajos, con sus fotografías puso no solo el color a la guerra sino la imagen del horror.

Sus reportajes marcaron un estilo por un marcado distanciamiento con lo retratado; fue un observador extranjero (inglés); se mantuvo alejado de influencias ideológicas y patrióticas.

La exposición «**Vietnam. 50 años. Fotografías de Larry Burrows**» consta de cerca de 90 fotografías y es posible gracias al Ayuntamiento de Valladolid y la colaboración de Fundación Colectania, la galería Lawrence Millar de Nueva York y, al propio hijo del fotógrafo, Russell Burrows (quien acudió a la inauguración en la Sala San Benito).

Se puede contemplar hasta el 1 de noviembre.

Diferentes colectivos pueden acudir a esta interesante cita. Para reservar día y hora contactar con el teléfono: **902 500 493** ✨

Luis José Cuadrado Gutiérrez

11 - S

10 años de la barbarie

EXPOSICIÓN CON LAS PORTADAS DE LOS PRINCIPALES DIARIOS DE TODO EL MUNDO

A través de una extensa colección de portadas de los principales diarios de una treinta de países se presenta en Valladolid en la Sala Revilla la exposición que lleva por título: 11 Septiembre: 107 portadas de 30 países.

El brutal atentado terrorista contra el World Trade Center y el Pentágono unificó las portadas de todas los periódicos que salieron a la calle el 12 de septiembre. No ha habido suceso que acaparara tanto despliegue de los medios de información desde la Segunda Guerra Mundial.

Los titulares de los periódicos son vitales dentro del ideario de un periódico. Con tan solo un vistazo te sitúa en la información y hasta permite ver su línea editorial. Son las claves de la portada. Me imagino horas debatiendo la decisión final del título. Y, su inserción, condiciona la distribución de la portada.

Ante un hecho tan dramático y fundamental como lo fue el terrible ataque que sufrió la ciudad de Nueva York, y en menor medida Washington, la decisión de la portada del diario no era cosa baladí. En esta muestra se recogen muchos ejemplos. Los hay que solo utilizaron una foto (como el TIME) o los hay que claman al cielo “No tienen perdón de Dios” del rotativo La Industria. También los hay catastróficos como el de La Prensa: “Armagedon”. En definitiva todas estas portadas constituyen un ejercicio



de estilo y todo aquel que se interesa por la profesión de periodista tiene aquí una cita. También es una exposición para recordar la barbarie de un ataque que ha condicionado el devenir del mundo desde esa fecha: 11-S.

Seguro que quien acude a la cita enseguida echará mano de su memoria y recuerde con total claridad donde se encontraba en el momento en que vio las primeras imágenes del brutal atentado.

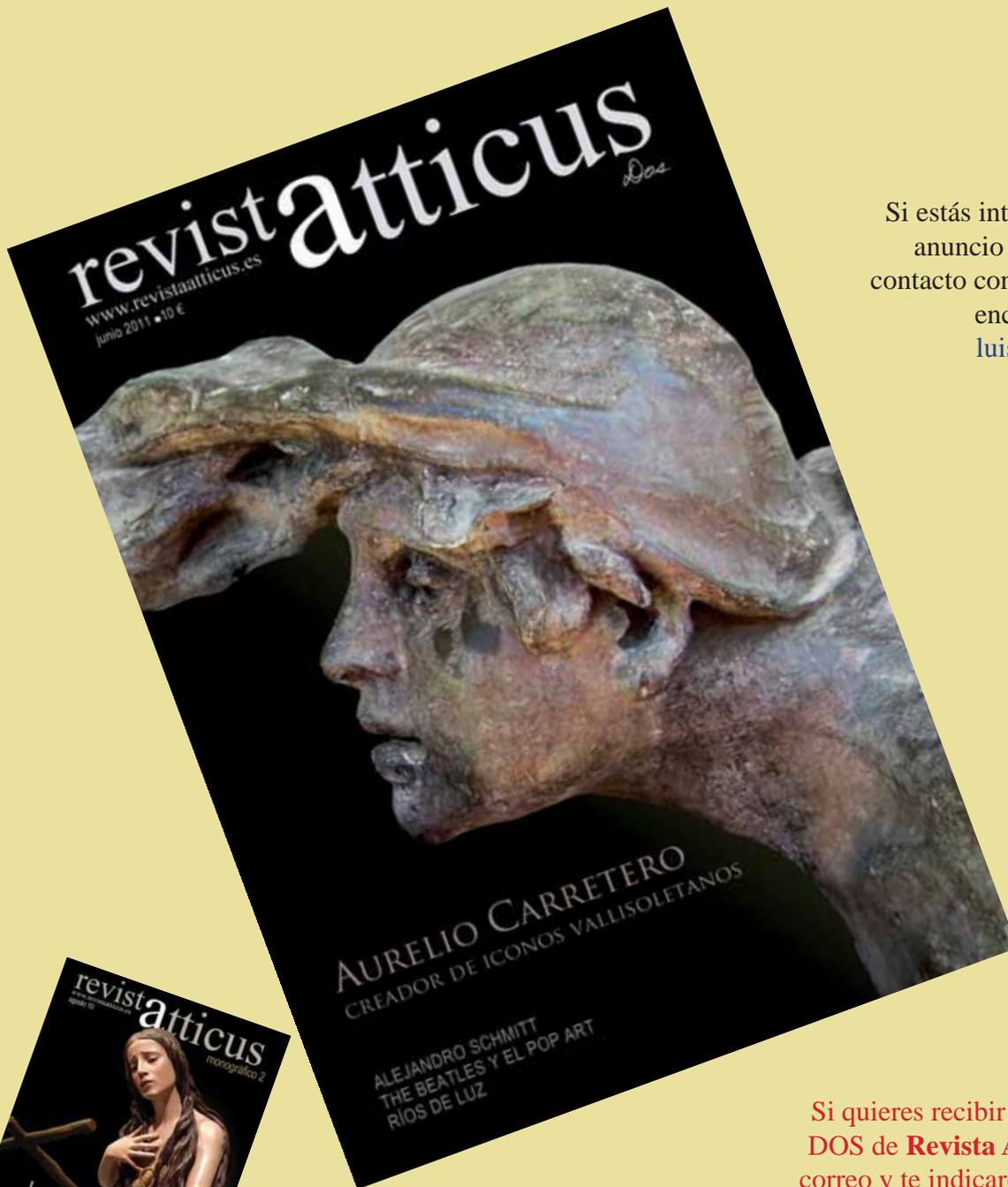
Ya nadie pone en duda de que aquel atentado, el 11-S, revolucionó y cambió el mundo para siempre. Los medios de comunicación, en todas sus vertientes, fueron testigos excepcionales. Vivimos en directo, no solo la caída de las torres, sino muy posiblemente la caída del imperio americano.

La Asociación de la Prensa de La Rioja, ha seleccionado algunas de estas cabeceras para permitir un análisis del



diferente tratamiento dado a la misma noticia en todos los rincones del mundo. El Ayuntamiento de Valladolid, a través de su Fundación Municipal de Cultura, y con la colaboración de la Asociación de la Prensa de Valladolid, presentan esta muestra coincidiendo con el 10 aniversario del atentado.

!!!! Revista Atticus DOS ya está en la calle!!!!



Si estás interesado en incluir un anuncio publicitario ponte en contacto con nosotros, estaremos encantados de atenderte luisjo@revistaatticus.es

¡Últimos ejemplares a la venta!

Si quieres recibir en tu casa el número DOS de **Revista Atticus** mándanos un correo y te indicaremos la mejor manera de hacerte con él. admin@revistaatticus.es

