

revistaatticus⁷

www.revistaatticus.es
julio 09

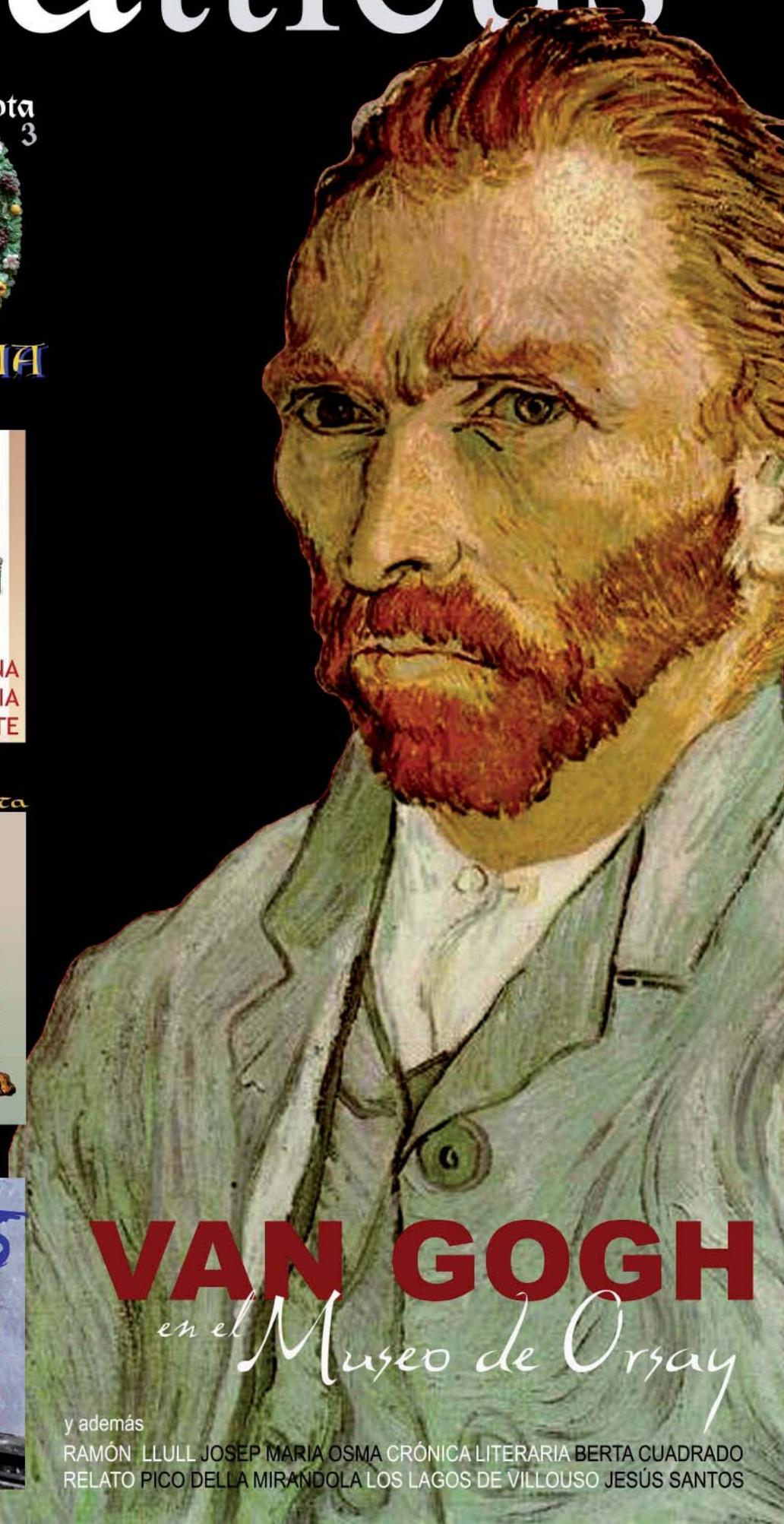
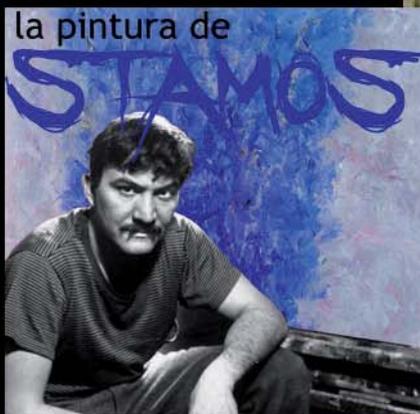
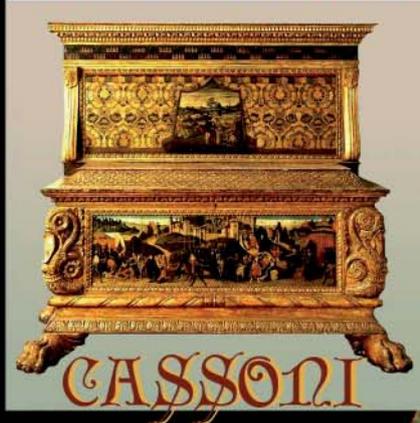
Escultura en terracota³



DELLA ROBBIA



Mobiliario renacentista



VAN GOGH
en el Museo de Orsay

y además

RAMÓN LLULL JOSEP MARIA OSMÀ CRÓNICA LITERARIA BERTA CUADRADO
RELATO PICO DELLA MIRANDOLA LOS LAGOS DE VILLOUSO JESÚS SANTOS

Atticus: Nombre del personaje de la novela "Matar un ruiseñor" de la escritora Harper Lee. Fue llevada al cine protagonizada, magníficamente, por Gregory Peck. Atticus 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.

Atticus: es el acrónimo de las artes liberales: danzA, arquiTectura, pínTura, lIteratura, Cine, escultUra y múSica.

Atticus: 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.

Atticus: Revista o punto de encuentro o solarium.

Portada realizada por José Miguel Travieso.
Contraportada: Foto cuadro de A. Modigliani.
© 2009 Julio. Revista Atticus

Bienvenido lector. Tienes ante tí el número 7 de REVISTA ATTICUS.

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



Medio Ambiente. R.A. es una publicación electrónica. Antes de imprimir TODA 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. Estarás contribuyendo a hacer un mundo sostenible, es una responsabilidad de todos.



Vista de las instalaciones desde donde se elabora
REVISTA ATTICUS en Ciudad Parquesol.
Valladolid, a primera hora de un bonito día de primavera.

Revista Atticus

✉ revistaatticus@yahoo.es

 www.revistaatticus.es



Sumario

Sumario	03
Fotodenuncia	04
Editorial	06
Humor Gráfico	07
Escultura en terracota 3 <i>por José Miguel Travieso</i>	09
Los Cassoni <i>por José Miguel Travieso y Luis José Cuadrado</i>	19
El Museo de Orsay <i>por Luis José Cuadrado Gutiérrez</i>	29
Theodoro Stamos <i>por Juan Diego Caballero</i>	53
Gregorio Fernández <i>por José Miguel Travieso</i>	59
El Codex Seraphinianus <i>por Luis José Cuadrado Gutiérrez</i>	63
Ramón Llull <i>por Josep Maria Osma Bosch</i>	68
La verdad sobre erizos y gatos <i>por Berta Cuadrado Mayoral</i>	71
Los libros que perdí <i>por Santiago Gamboa</i>	74
Montañas de olvido <i>por Julio Llamazares</i>	75
Rojo picota con irisaciones teja <i>por Pico della Mirandola</i>	77
Los lagos de Villouso <i>por Jesús Santos Serna</i>	80
La selva amazónica <i>Entrepeublos</i>	82

Sumario



Una nueva entrega. En este número abordamos la saga de los della Robbia.

El arte en el mobiliario renacentista de los siglos XV y XVI

Cuarta entrega de este interesante viaje a la catedral del arte moderno en París. En esta ocasión el autor se centra en la figura del pintor neerlandés Vincent van Gogh.

Un desconocido, cada vez menos, artista del expresionismo abstracto perteneciente a la Escuela de Nueva York.

Algunos apuntes biográficos sobre una de las figuras más relevantes vinculada a Valladolid.

Historia de un libro "raro" considerado por muchos como un códice contemporáneo

Religioso y escritor principal figura cultural vinculado a la Corona de Aragón.

Crónica literaria sobre La elegancia del erizo. Y Márcoles (microrrelato).

¿Quién no ha perdido un libro?.
Publicado en El País el 23-05-2009

El conflicto con las líneas de alta tensión en la montaña asturleonera.
Publicado en El País 8-6-2009.

Relato enviado, bajo seudónimo, sobre el apasionante mundo del vino.

Ruta por los Ancares leoneses.

Un poco de luz sobre el reciente conflicto en Bagua sobre la explotación de la selva amazónica.

FOTODENUNCIA



Me topé con estas fotos en Internet. Me gustaron. Tienen una algo que las hacen especiales. No sé muy bien dónde están realizadas solo sé que fueron tomadas en la India. Todo para pertenecer a un ritual de bienvenida al mundo. Bienvenida al mundo de un recién nacido. Me encanta como las madres colocan a sus hijos amorosamente sobre las piernas y les lavan y les frotan. Ese contacto tan cariñoso hacen de estas instantaneas algo muy entrañable. Me gustaría saber a qué obedece este ritual o ceremonia, si es que se puede considerar como tal.





Ningún niño puede estar trabajando. Niños de todo el mundo son usados para el enriquecimiento de los adultos. Son víctimas del tráfico sexual, del abuso laboral y, con frecuencia, como carne de cañón en los conflictos armados.

En muchos países las bandas de delincuentes controlan el negocio y pagan entre diez y cuarenta euros a las familias por “comprar” a sus hijos con la promesa (muchas veces falsa) de proporcionarles un techo y una comida. Pero estos niños son usados como mano de obra barata y, a menudo, son también víctimas de redes de prostitución.

La trata de niños está muy relacionada con la demanda de mano de obra barata, dócil y fácilmente maleable. Violan sus derechos humanos más elementales ya sea porque trabajan en unas



condiciones lamentables (minas, exposiciones insalubres, riesgos laborales por falta de seguridad, etc) o porque los niños realizan trabajos peligrosos para su salud y desarrollo.

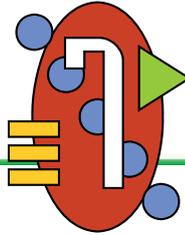
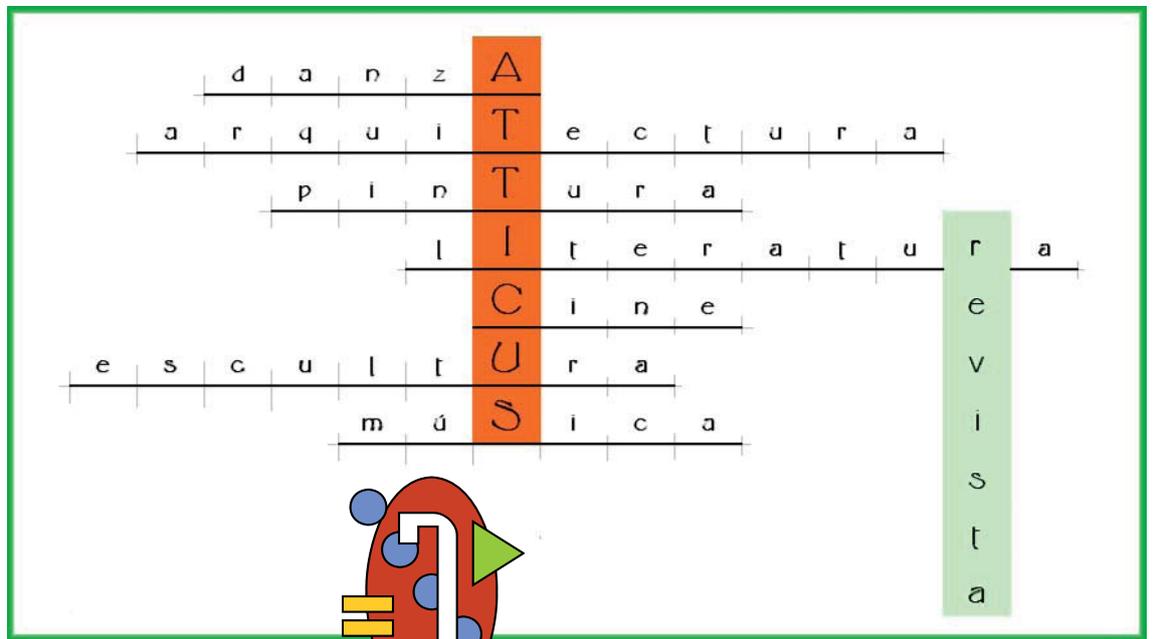
Un niño debería de estar en el colegio, aprendiendo, relacionándose con su semejantes y jugando. El trabajo no es un juego ni un modo de desarrollarse.

Basta ya de tanto abuso, de mirar para otro lado y de que aquí no pasa nada. La explotación infantil es una forma de esclavitud en pleno siglo XXI.

PARA LOS CHICOS EL ÚNICO TRABAJO DEBE SER IR A LA ESCUELA



Editorial Número Revista Atticus



En muchas culturas el número siete es considerado como un número mágico. Siete son las artes liberales y sobre ellas se asienta la base fundacional de *Revista Atticus*. Siete son los artículos que conforman el grueso de este número, el número siete.

Revista Atticus da la bienvenida a dos nuevos colaboradores que esperamos que se conviertan en asiduos. Juan Diego Caballero es el responsable de uno de los mejores blogs de arte que existen en la actualidad: ENSEÑ-ARTE. Recientemente ha conseguido un premio como mejor blog del mes en EDUCARED. Nos presenta un interesante pintor *Theodoro Stamos* perteneciente al expresionismo abstracto. Josep Maria Osma Bosch es un fiel lector y habitual colaborador de otras publicaciones que nos envía un artículo sobre la figura de **Ramón Llull** que dará luz sobre esta interesante figura vinculada a la Corona de Aragón.

José Miguel Travieso y Luis José Cuadrado siguen con sus reportajes: **Escultura en terracota** (la saga de los Della Robbia) y el Museo de Orsay (Vincent Van Gogh) respectivamente. Ambos colaboran, por primera vez, en **Los Cassoni** (el arte en el mobiliario renacentista de los siglos XV y XVI).

El **Codex Seraphinianus** es uno de esos libros raros, enigmáticos que muchos consideran ya como un auténtico códice contemporáneo (algún día contaré como llegó a mis manos).

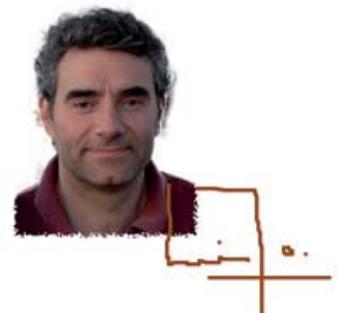
Revista Atticus completa su número con las secciones habituales. Berta Cuadrado Mayoral nos cuenta su opinión acerca de **La elegancia del erizo** (y nos regala con un maravilloso microrrelato; Márcoles). Santiago Gamboa y Julio Llamazares “colaboran” con **Los libros que perdí** y **Montañas del olvido**. Jesús Santos Serna nos lleva de ruta por los Ancares leoneses (**Los lagos de Villouso**). Y Entrepueblos nos ofrece una visión particular sobre los últimos acontecimientos sucedidos en Bagua como consecuencia del conflicto sobre la explotación de **la selva amazónica** y que trae de cabeza al gobierno y al pueblo peruano.

Por último, publicamos como primicia un relato lleno de sensaciones sobre el mundo del vino que nos ha llegado bajo el seudónimo Pico della Mirandola y que lleva por título **Rojo picota con irisaciones teja**.

Espero que os guste y os ánimo a que sigas participando en el proyecto y a daros un empujoncito a aquellos que sé que estáis deseando aportar vuestro trabajo.

Feliz verano y muchas gracias a todos por vuestro apoyo y colaboración.

Luis José Cuadrado Gutiérrez
Responsable de Revista Atticus
revistaatticus@yahoo.es
www.revistaatticus.es



Humor Gráfico

Forges. Publicado en *El País*
el 2 de mayo de 2009

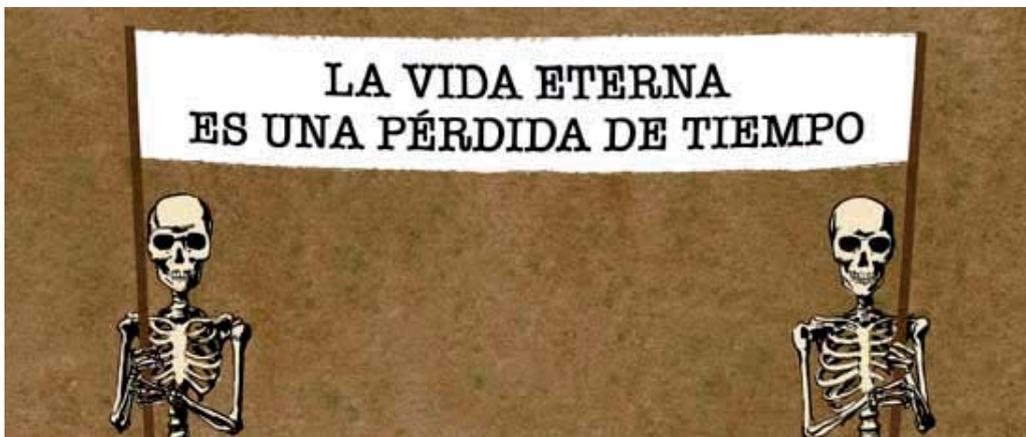


Medina. Publicado en *Público*
el 2 de mayo de 2009

Fontdevila. Publicado en *Público*
el 2 de mayo de 2009



Forges. Publicado en *El País*
el 24 de mayo de 2009



Medina. Publicado en *Público*
el 23 de mayo de 2009



El Roto. Publicado en *El País*
el 27 de mayo de 2009

escultura en **TERRACOTA** 3

por José Miguel Travieso



Giovanni Della Robbia.
Nacimiento. Santuario de La Verna (Arezzo)

LA TERRACOTA VIDRIADA: LA SAGA DE LOS DELLA ROBBIA SS. XV - XVI

En el recorrido por la escultura realizada en terracota hacemos una pirueta en el tiempo para recalar en la Florencia del siglo XV, época en la que se produce un fenómeno sociológico y cultural que cambió el mundo: el Renacimiento. En el periodo conocido como el Quattrocento surge en

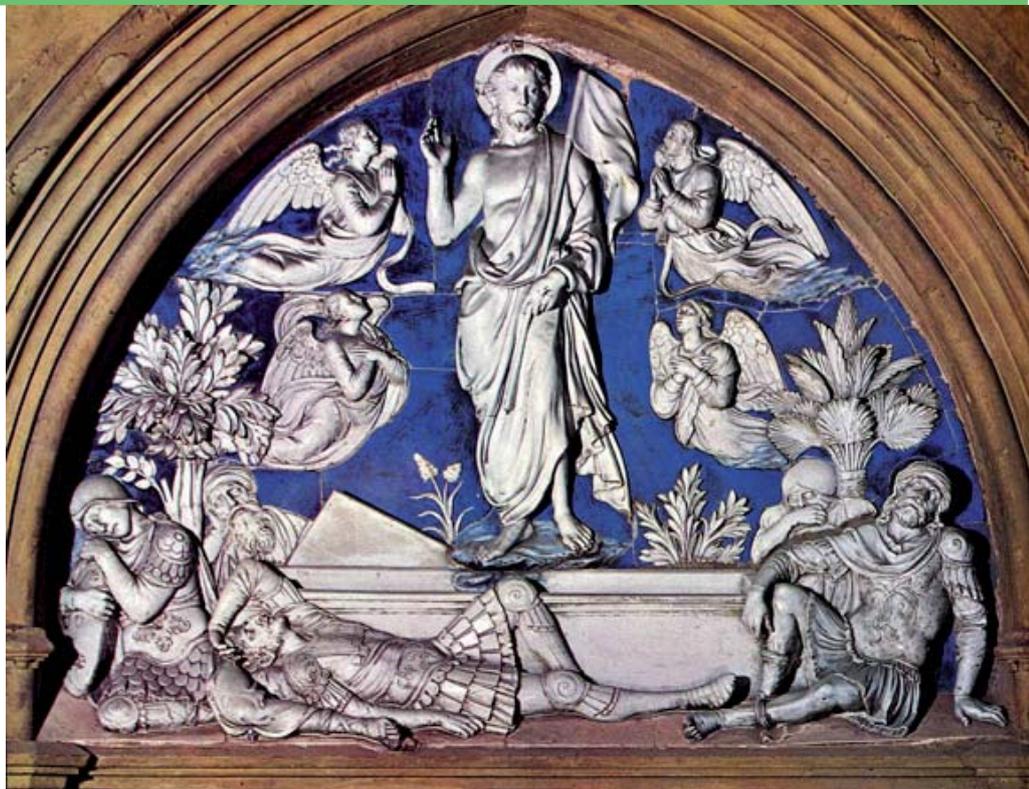
esta ciudad-estado una saga familiar, iniciada por Luca della Robbia, que retoma aquella técnica de escultura realizada en terracota que alcanzó cotas esplendorosas en la civilización etrusca.

En este caso los planteamientos son otros, siempre en torno a la producción de una iconografía religiosa cristiana, compartiendo los talleres florentinos su novedosa actividad del modelado y cocción del barro con otros localizados en Lombardía, donde la aplicación de piezas en terracota a la arquitectura se convertiría en una técnica tradicional.

La escultura realizada con esta modesta técnica aparecerá decorando tanto interiores como exteriores bajo la forma de tímpanos, frisos, relieves, medallones y escultura exenta, unas veces formando retablos de altar y otras recubriendo grandes superficies murales de los edificios. Para su conservación y consistencia, a diferencia de las piezas lombardas, a las obras florentinas se les aplica un recubrimiento vidriado, mediante el esmalte al fuego, que les proporciona un acabado policromo de carácter cerámico. Los colores son muy escasos, limitándose al empleo de una gama de azules, verdes y el blanco reservando para el recubrimiento de las figuras humanas, posiblemente como imitación de la escultura en mármol. Avanzado el siglo, se incorporan tonalidades amarillas y se depura la técnica, alcanzando progresivamente grandes formatos en los que la ductilidad del barro permite conseguir efectos sorprendentes.

Paralelamente, en la ciudad de Urbino aparecen prestigiosos talleres en los que se alcanza una notable calidad en la decoración de piezas de alfarería utilitaria mediante la técnica de la mayólica, hecho que transforma por completo el mundo de la cerámica.

Amorcillo con guirnalda. Luca della Robbia.
Museo del Hermitage, San Petersburgo.



Tímpano de la Resurrección, 1442. Luca della Robbia.
Catedral de Santa María dei Fiori, Florencia.

Las obras realizadas en terracota en Florencia comparten los mismos ideales que la escultura renacentista realizada en mármol y bronce, ofreciendo de forma generalizada motivos tomados de la antigüedad clásica, tanto temáticos, como vegetales o mitológicos, como formales, adoptando la forma de tondos y medallones, que recuerdan los trabajos de la numismática romana, en cuyo interior se alojan escenas historiadas, retratos o alegorías.

La práctica generalizada de obras en terracota vidriada fue iniciada por Luca della Robbia, que compartió la actividad renovadora del mundo de la escultura a principios del siglo XV con maestros de la talla de Lorenzo Ghiberti, Nanni di Banco o Donatello, poniendo de manifiesto la posibilidad de aplicar la terracota a todo tipo de obras, incluida la escultura funeraria. Estas obras presentan como atractivo el gran naturalismo que permite imprimir la ductilidad de la arcilla, participando de los postulados humanistas que liberan la figura humana de los tabúes medievales, mostrando un pormenorizado estudio individual de las figuras, un interés por resaltar el volumen, un profundo conocimiento anatómico, como testimonio del incipiente culto al cuerpo, y la búsqueda de un movimiento suave y equilibrado. Todo ello genera una iconografía totalmente novedosa, que en el caso de los Della Robbia, aparece canalizada en modelos de gran amabilidad, muy asequibles, en los que no tiene cabida la tragedia y la expresión dramática.



Detalle de la Cantoría en mármol, 1431. Luca della Robbia. Museo de la Opera del Duomo, Florencia.

Luca della Robbia (1400-1482)

Perteneciente a una familia florentina de tintoreros, inició su aprendizaje en un taller de platería, formándose posteriormente en el trabajo del mármol y el bronce, siempre sobre la base de ejercitarse en el dibujo. Su primera gran obra data de 1431, es la talla de una cantoría para la catedral florentina, donde hace gala de un dominio absoluto sobre el mármol y del conocimiento de los modelos clásicos. Los altorrelieves, todos ellos referidos a niños y jóvenes interpretando la música y la danza, son reconocidos como obra cumbre del primer Renacimiento. Tres años después recibe el encargo de una serie de formellas, también en mármol, destinadas a decorar el lado norte del Campanario de Giotto, en las que representa algunas artes liberales como la Astrología, la Aritmética, la Retórica, la Filosofía y la Gramática.

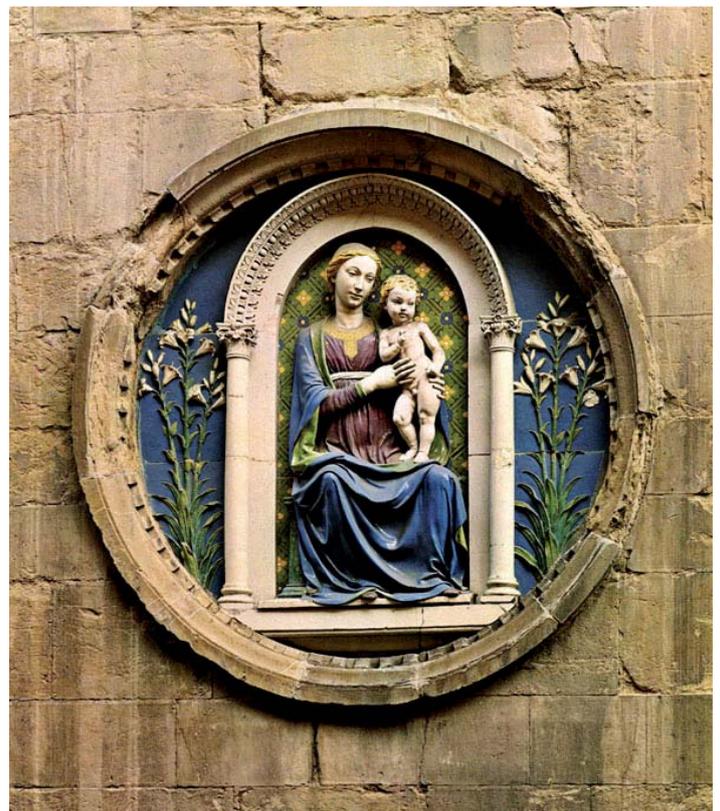
Siendo ya su taller uno de los más prestigiosos de Florencia, realiza distintas obras en mármol y bronce, destacando la puerta de la sacristía de la catedral, de 1446, donde trabaja en equipo con Michelozzo. A partir de entonces, Luca decide abandonar los trabajos en piedra y metal para dedicarse en exclusiva a realizar relieves en terracota, material tan sólo utilizado en la elaboración de bocetos. Para ello, inicia una serie de investigaciones con el fin de dotar al barro de fuerte consistencia, encontrando la solución en un recubrimiento vidriado que impermeabiliza la superficie y le

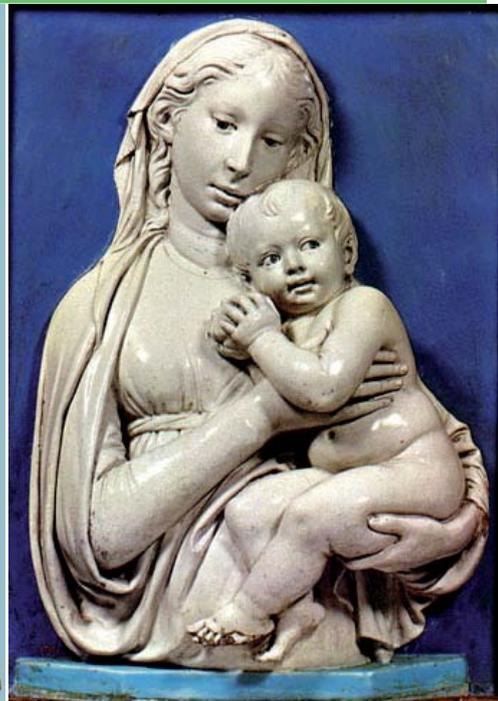
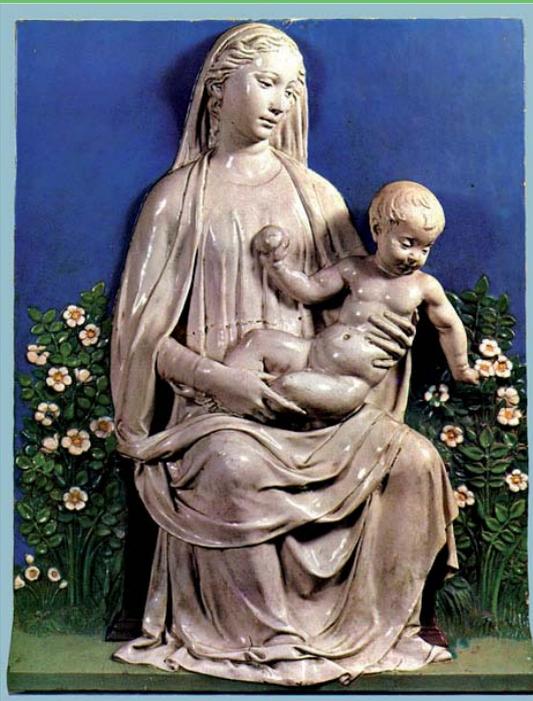
proporciona dureza. Este esmalte se conseguiría con una mezcla de estaño, antimonio y sales de plomo, que al fundir en el horno proporcionan un blanco muy lustroso que será dominante en su primera producción.

El escultor encuentra en ello una técnica muy apropiada para trabajar con rapidez e infundir en las esculturas altas dosis de naturalismo, siempre con gran aceptación entre la clientela, que comienza la demanda masiva de obras. De igual manera, su técnica conoce una rápida evolución, siempre bajo secreto profesional, añadiendo el color azul para rellenar fondos y después el morado, el verde y algunos rojos en distintos elementos compositivos, entre los que se popularizan las flores, los frutos y las guirnaldas. Finalmente se incorpora el amarillo, dando como resultado el nacimiento de la mayólica, de colores limitados pero muy atractivos estéticamente y muy prácticos, permaneciendo inalterables con el paso del tiempo incluso en los exteriores. Tal fue el éxito de estas piezas en terracota, que los mejores arquitectos del momento solicitan piezas al taller para decorar sus nuevos edificios, entre ellos Brunelleschi, Michelozzo, Alberti o Rossellino.

La obra de Luca della Robbia presenta un alto grado de refinamiento estético, predominando las figuras de serenidad clásica y extremada amabilidad, especialmente en la enorme colección de Madonnas, creando el tipo de medio cuerpo, a las que complementa con

Madonna, 1466. Luca della Robbia. Fachada de la iglesia de Orsanmichele, Florencia.





Madonnas en terracota vidriada. Luca della Robbia.
Metropolitan Museum de Nueva York y Museo del Bargello, Florencia.

flores y frutos en los marcos de tondos, tímpanos y relieves. Este escultor es también un gran creador de figuras infantiles, cuya estética se inspira directamente en los putti o amorcillos romanos.

A la calidad del modelado escultórico, el taller de Luca añadió el dominio de la técnica de cocción, del comportamiento de la arcilla y los esmaltes en hornos especiales, consiguiendo hacer impecables relieves despiezados de aplicación mural y una gran variedad de figuras en bulto redondo, siempre como gran creador de modelos desconocidos hasta entonces, aunque algunos escultores contemporáneos intentarían desprestigiar los méritos del artista basándose en

la facilidad del modelado y en la aparente fragilidad de la terracota, motivo por el que en 1454 el maestro demuestra su valía como escultor labrando de nuevo en mármol el sepulcro del obispo Benozzo Federighi (iglesia de Santa Trinita, Florencia), al que incorpora en acto de afirmación una orla en terracota vidriada con motivos florales. En el fondo, lo que despertaba suspicacias entre los compañeros del gremio era la fórmula encontrada por Luca para reducir el coste las obras, hecho que favoreció una gran demanda y una producción pseudointustrial, con facilidad para satisfacer a clientes residentes en lugares lejanos.

El activo taller de Luca della Robbia tendría su continuidad con la obra desplegada por su sobrino An-

Busto de santa y medallón con dama. Luca della Robbia.
Museo del Bargello, Florencia.





Figuras de niños expósitos. Andrea della Robbia. Fachada del Hospital de los Inocentes, Florencia.

Andrea, que toma el relevo en la dirección a partir de 1471. El trabajo conjunto de ambos escultores desde mediados de siglo, siempre bajo la receta del secreto familiar y de un trabajo de estética similar, hace muy difícil realizar atribuciones cuando no se conserva documentación sobre las obras, aunque si que se aprecia un progreso paulatino en la complicación técnica de los formatos por parte del sucesor.

Andrea della Robbia (1435-1525)

Andrea, miembro de la misma familia florentina de tintoreros (su nombre de Robbia deriva de la rubia tinctorum, colorante rojo para tejidos), fue adoptado

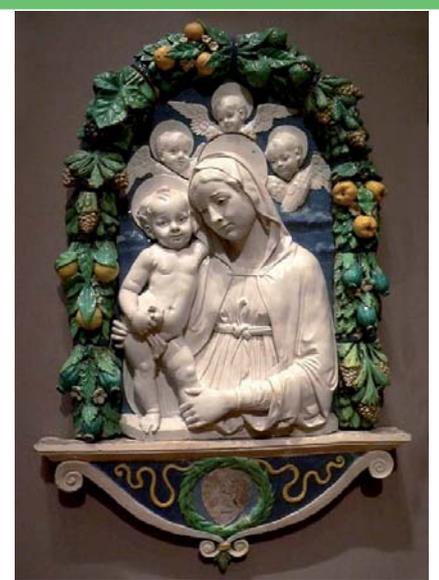
Busto de niño. Andrea della Robbia.
Museo del Bargello, Florencia.



por su tío Luca, junto a sus cinco hermanos, cuando Marco, su padre, falleció prematuramente. De todos ellos Andrea fue quién siguió los pasos de su tío, iniciándose en el prestigioso taller como escultor y aprendiendo los secretos de la arcilla cocida vidriada. Su gran habilidad para la plástica, favoreció su trabajo como colaborador del taller, en el comenzó a recibir tal número de encargos que despertó los celos de su tío, que acabó desheredándole en 1471 al considerar plena la formación en sus enseñanzas, poseedor de un gran talento y capaz de trabajar por su cuenta con los honores conseguidos.

Efectivamente, a partir de ese momento Andrea dirige su propio taller, convirtiéndose en el sucesor de su tío para satisfacer la enorme demanda de piezas llegada desde los más variados lugares de Toscana y Umbria. En su obra se patentiza una inclinación por dotar a los relieves de un sentido pictórico, siempre con el predominio de las tonalidades blanca y azul, siendo igualmente un excelente creador de tipos infantiles, cuya obra más representativa y popular es la serie de diez medallones colocados en las enjutas de los arcos de la fachada del Hospital de los Inocentes de Florencia, realizados en 1463, que representan niños expósitos recién nacidos y enfajados, tratados con enorme ternura en sus formas y con gran calidad técnica en su composición. Con el tiempo, Andrea fue incorporando nuevo colorido a sus trabajos y amplió los formatos en la elaboración de distintas figuras, consiguiendo sus piezas tanto éxito que comenzaron a ser reclamadas desde Venecia, Génova y Calabria, motivo por el que tuvo que ampliar el taller, en el que llegaron a trabajar cinco de sus doce hijos.

En su estilo de madurez se aprecia una búsqueda intensa de naturalismo que le lleva a resaltar los efectos pictóricos de los relieves, para lo que utiliza un vidrio brillante más grueso. A pesar de que continúa la elaboración de madonnas en tondos y relieves, las piezas más demandadas al taller por su facilidad para ser colocadas en oratorios particulares, Andrea emprende el ensamblaje de retablos de gran formato que requieren una especial habilidad técnica. En ellos las figuras aparecen como un altorrelieve de gran volumen y siempre juegan con la bicromía del blanco sobre fondo



Madonnas en terracota vidriada. Andrea della Robbia.
Museo del Bargello, Florencia y Museum of Fine Arts, San Francisco (California).

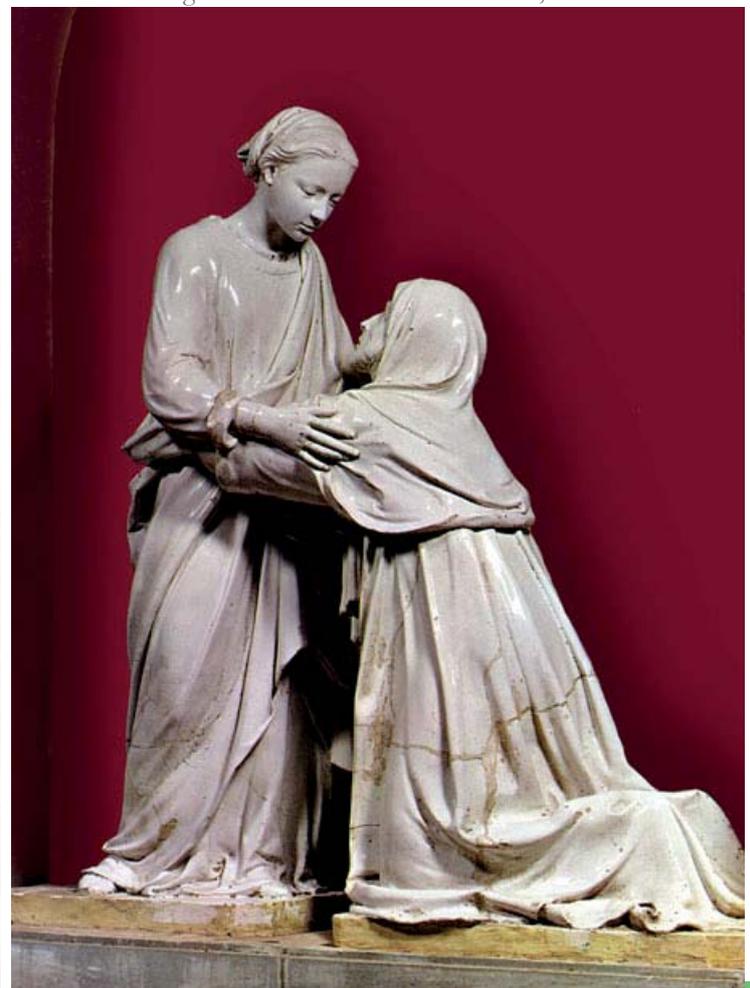
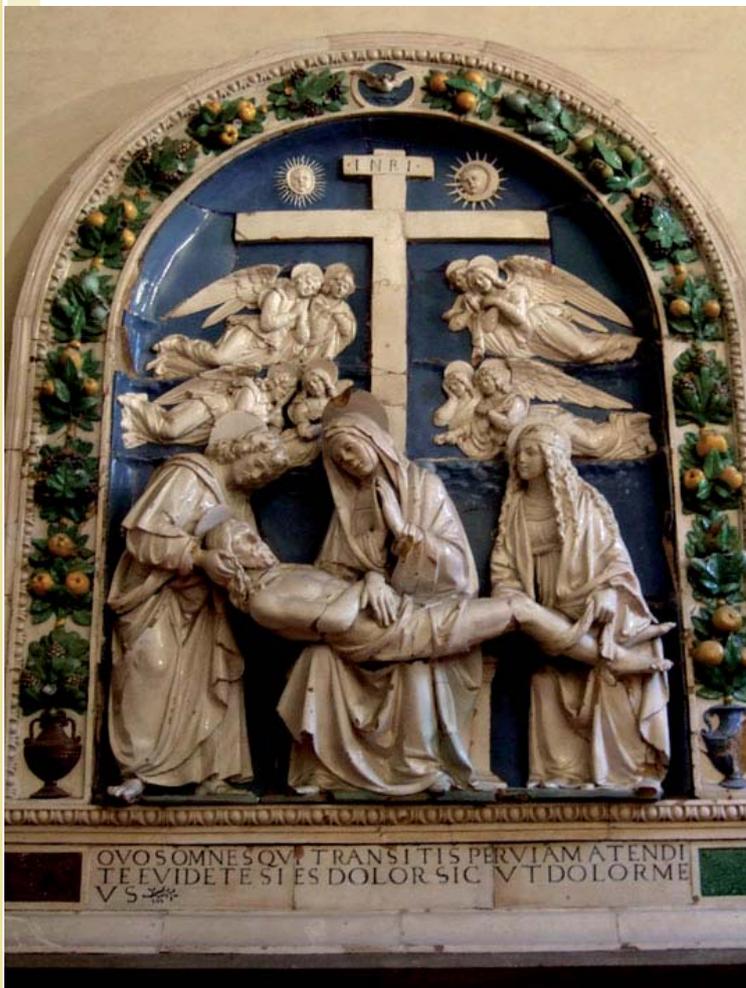
azul, acompañándose en los marcos de las guirnaldas de flores y frutas que constituyen una de las principales señas de identidad del taller.

En su proceso de experimentación, Andrea della Robbia también ejecuta esculturas en bulto redondo, con piezas modeladas por partes y perfectamente “cosidas”. Un ejemplo que unifica sus dotes técnicas en el cocido de obras de tamaño natural con sus planteamientos pictóricos en la consecución de cla-

roscuras, es el grupo de la Visitación que se conserva en un altar lateral de la iglesia de San Giovanni Fuorcivitas de Pistoia que, con un vidriado blanco cuyo aspecto recuerda al mármol, viene a ser un paradigma de la escultura quattrocentista italiana, sensible a las enseñanzas de Verrocchio, donde los detalles narrativos implantados por su tío Luca son sustituidos por un estudio psicológico de los personajes de la Virgen y su prima santa Isabel, con un cruce de miradas y una complementación de actitudes que dotan a las figuras de vida interior.

Retablo del Descendimiento. Andrea della Robbia.
Iglesia de San Marcos, Florencia.

Grupo de la Visitación. Andrea della Robbia.
Iglesia de San Giovanni Fuorcivitas, Pistoia.





Giovanni Della Robbia.
Llanto sobre Cristo. Santuario de La Verna (Arezzo)

Altar de la Piedad.
Museo del Bargello, Florencia.

Medallón de la Gloria de la Virgen.
Hospital del Ceppo, Pistoia.

Retablo del Pecado Original.
Walters Art Museum, Baltimore



Giovanni della Robbia





Giovanni della Robbia, 1525
Friso de las obras de la Misericordia y detalle del mismo. Hospital del Ceppo, Pistoia



Giovanni della Robbia (1469-1529)

Giovanni era el tercer hijo de Andrea y fue el que mantuvo en activo la saga familiar, a pesar de que, en opinión de Vasari, era el menos dotado de los cinco hermanos que participaron en el taller paterno. Girolamo, su hermano, continuó este tipo de trabajos en Francia, bajo el auspicio de Francisco I y Catalina de Médici.

No obstante, Giovanni desplegó una intensa actividad en Florencia, dedicándose a realizar labores de escultura y de decoración, hecho que le presenta, por la obra realizada, como un infatigable trabajador, aunque con resultados muy desiguales, sin la gracia y el clasicismo en las figuras que consiguiera su padre.

Entre sus aportaciones destaca la incorporación en la policromía de una gama de colores más variada, abandonando la fórmula paterna de preservar las figuras humanas en color blanco, de insinuación marmórea, para pasar a cubrir las superficies de los paños y encarnaciones con una serie de colores derivados del azul, el verde y el rojo. Al mismo tiempo, sus retablos ganan en complejidad, incorporando en el marco frisos vidriados y figuras de ángeles, bien revoloteando como músicos o arrodillados con función de candelero, aunque nunca dejó de utilizar las tradicionales guirnaldas, ya convertidas en marca de la casa.

También evoluciona el tipo de piezas decorativas aplicadas a las fachadas de los edificios, acometiendo trabajos de grandes dimensiones, como ocurre en la decoración del pórtico del Hospital del Ceppo de Pistoia, sede de una escuela médico-quirúrgica. La obra fue realizada en 1525, apareciendo sobre la arquería del pórtico un largo friso historiado y en relieve en el que se narran las Obras de Misericordia.

Por debajo, siguiendo el modelo florentino de Andrea, coloca medallones en las enjutas que representan diversas escenas religiosas, como la Anunciación, la Visitación, la Gloria de la Virgen y el emblema mediceo de los benefactores de la institución, que toma su nombre del castaño guardado en su interior en el que se recogían las limosnas benéficas.

Esta obra muestra toda una gama de colores vítreos muy vivos y esta dividido en siete paneles separados por figuras de virtudes, alegorías de la Prudencia, la Fe, la Caridad, la Esperanza y la Justicia, colocadas entre pilastras adosadas y decoradas a candelieri. Sucesivamente aparecen los temas de Vestir al desnudo, Asistir a las viudas y los huérfanos, Alojar al peregrino, Visitar a los enfermos, Visitar a los presos, Sepultar a los muertos y Dar de comer al hambriento. Hay que reseñar que el último panel de la derecha fue sustituido en 1586 por otro nuevo realizado por Filippo di



Andrea della Robbia. Virgen de la Granada.
Catedral de Sevilla

Lorenzo Paladín, especialista en terracota vidriada.

Para terminar diremos que las obras salidas de los talleres de los Della Robbia, que aportan un importante capítulo a la evolución de la escultura del Renacimiento, fueron importadas desde distintos países europeos por su facilidad de transporte y por la fascinación que ejercían por su carácter novedoso. Especialmente eran demandadas las características representaciones de Madonnas de medio cuerpo, aunque en ocasiones se solicitaban obras más complejas despiezadas.

No faltaron obras que llegaron a España, siendo ejemplos ilustrativos la Virgen del Cojín, atribuida a Luca della Robbia y el relieve-retablo de la Virgen de la Granada, de Andrea della Robbia, ambas piezas llegadas en tiempo de los Reyes Católicos y hoy conservadas en la catedral de Sevilla. ❀



Tormenta de arena RIAD, Arabia Saudi.

El pasado 10 de marzo, una tormenta de arena de dimensiones gigantescas invadió por completo a la ciudad de Riad, capital de Arabia Saudita. Una amarillenta y espesa nube de polvo cubrió las calles y edificios, provocando el caos circulatorio y diversos problemas respiratorios en algunos transeúntes.



Los Cassoni

por Luis José Cuadrado
y José Miguel Travieso



Cassone Morelli, 1472
Courtauld Gallery, London

Se conoce por *cassone* (término de origen italiano, *cassoni* en plural) a un mueble con la apariencia de arcón o baúl de grandes dimensiones.

Siglo XV, Florencia y Siena

Este tipo de mobiliario era típico en la sociedad italiana del siglo XV y se elaboró en talleres flo-

rentinos y sieneses con una estructura muy sencilla.

Es el mueble más característico del Renacimiento en su múltiples formas.

La forma más característica es la de arcón que se alza sobre cuatro gruesas patas, a veces en for-

ma de garras de león. Están constituidos por grandes tableros de madera unidos a lazo en las esquinas para formar un arca con la tapa superior abatible mediante bisagras. Algunas tapas o frentes presentan una forma abombada mediante tablas yuxtapuestas serradas con una ligera curva. Por debajo de la tapa va provisto de un fuerte saledizo a modo de cornisa. Tanto las superficies frontales como las laterales, lisas o abombadas, se convierten en soportes para la aplicación de escenas pintadas, que eran encargadas a los pintores por las familias adineradas del mismo modo que las pinturas de altar que entregaban como donantes.

No solamente se decoraban con los escudos de armas de las familias de los contrayentes. Abundaban los motivos vegetales con denticulos, perlas u otros motivos del repertorio clásico. Al frente podía ir un único panel apto para albergar la más variada decoración.

Tanto la estructura como la decoración de los *cassoni* toscanos evoluciona a lo largo del Renacimiento. Las arcas se hacen cada vez más robustas, reforzadas con la colocación de volutas decorativas en los extremos o motivos de inspiración clásica en los ángulos, siempre resaltadas sobre las superficies lisas. De igual manera, las tapas abandonan la forma plana inicial para adoptar una forma troncopiramidal con molduras en relieve. Los *cassoni* más suntuosos se remataban, por encima de la tapa, con una especie de panel vertical denominado *spalliera* que estaba ricamente decorado que proporcionaba al mueble un aspecto de escaño.

Del mismo modo que lo hacen las palas de altar, también evolucionan las pinturas y los complementos decorativos. Para fijar la pintura a la madera se aplica previamente sobre las superficies una tela encolada que queda fuertemente adherida. Al igual que en la escultura policromada, se aplica sobre la tela una base de bol



Panel de un cassone pintado por Fra Angelico con escena del Decameron de Boccaccio

rojo que permite adherir la posterior ornamentación de gesso dorado. Este se extiende en sucesivas capas que finalmente se bruñen hasta conseguir una textura suave. También se añaden aplicaciones de gesso mediante una brocha para formar relieves a los que se da forma una vez secos y se doran (técnica del *pastillaje* utilizada por los pintores mediterráneos desde finales del Gótico para resaltar nimbos, coronas, orlas, etc., en las pinturas). Desde finales del XIV los *cassoni* de los talleres toscanos utilizan como tema habitual grandes rosetas elaboradas de esta manera, siempre colocadas al frente. Otras veces se añaden en los bordes inscripciones (generalmente oraciones), pilastras que separan las escenas y en ocasiones escudos familiares que sustituyen a las pinturas, especialmente en Siena.

Para las pintura de los paneles que recubrían los frentes así como el interior de la tapa, las familias acaudaladas solían contratar los servicios de los grandes maestros del momento. Botticelli, Gozzoli o Fra Angélico hicieron múltiples encargos. Pintaron escenas bíblicas, de mitología clásica o literarias en torno a las figuras de Dante y Petrarca.

Muchas veces estas pinturas tenían un cometido moral de advertir a los esposos o también la de reflejar las virtudes como la valentía, obediencia y prudencia; modelos destinado sobre todo a las mujeres y los criados, cuyo analfabetismo no les permitía la lectura.

La principal función que tenían estos muebles era

la de albergar en su interior ropa y otros enseres a modo de armario casero. Muchas veces se sacaban a relucir en las grandes celebraciones familiares.

En la sociedad florentina del siglo XV se pusieron de moda como principal objeto de valor en las dotes que las distintas familias se ofrecían en las bodas de sus hijos junto con lujosos vestidos y joyas de gran valor.

La construcción de estos *cassoni* eran costosas y por lo tanto eran un objeto prestigioso. Su posesión

Cassone florentino del siglo XV. Rijksmuseum, Ámsterdam



notaba un status, una gran posición económica. Era un artículo de lujo que los jóvenes esposos irían rellenando con sus posesiones más valiosas.

El encargo de los *cassoni* muchas veces era por partida doble, es decir, que se encargaban por parejas. Estas piezas tenían una gran carga simbólica. Representaban una alianza honorable y virtuosa entre dos familias, de la misma categoría social y celebrada con impresionantes gastos suntuarios.

Los *cassoni* eran custodiados por las familias como auténticos tesoros aunque sin quitarles su función: la de armario. Es por esta razón que muchos de los ejemplares que han llegado hasta nosotros se encuentran con los signos típicos de su uso (los paneles raspados cerca de la cerradura por la erosión de la llave, pequeños golpes en las esquinas con repintes no siempre afortunados).

Durante el siglo XV hubo una revolución cultural y artística. El principal objetivo de esta transformación, que se inició en el norte de Italia, fue la de reavivar la confianza en el poder y la dignidad de la humanidad. La sociedad comienza a examinar a los artistas contemporáneos bajo la luz de la antigüedad clásica. Es en este momento cuando la sociedad comienza a admirar a los artistas y su condición social es elevada por el patroci-

Cassone Nerli, 1472
Courtauld Gallery, London



Cassone de los Tres Duques, siglo XV. Museo Castillo Sforzesco, Milán

nio y mecenazgo de los papas y otras figuras influyentes de Roma. En Florencia, la visión de un nuevo arte con una pasión por el realismo empezó a dominar las mentes de los maestros italianos.

No son muchos los ejemplos que se conservan. La Galería Courtauld de Londres posee dos bellos ejemplares.

Cassoni Morelli - Nerli

En 1471 Lorenzo di Matteo Morelli, un patricio de Florencia, de unos 30 años de edad, se casa con Vaggia di Tanai Nerli, hija de otro rico florentino. Al año siguiente para conmemorar la boda encarga dos ricas arcas de boda (*cassoni*). Estos dos ejemplares son una magnífico documento etnográfico del Renacimiento. Ofrecen una idea del arte y la vida en Florencia en un momento de gloria de la ciudad.

El matrimonio era uno de los eventos claves en la vida social del Renacimiento. Sin embargo un matrimonio en aquella época poco o nada tenía que ver con el actual. Un matrimonio en el siglo XV no se debía, fundamentalmente, al fruto del amor, ni a un acto religioso. El matrimonio no era una unión de dos personas enamoradas, sino que más bien obedecía al establecimiento de un contrato

legal entre dos poderosas familias. Una alianza dinástica de poder, riqueza y prestigio.

Una boda implicaba enormes gastos para las familias de los novios. El marido tenía que comprar ropas, joyas y textiles para su nueva esposa y, a menudo, amueblar las habitaciones del palacio de la familia de la novia.

El del matrimonio Morelli-Nerli está documentado. Vaggia Nerli aportó como dote unos 2000 florines y Lorenzo Morelli cargaba con los gastos de las reformas, el amueblamiento y el adorno del domicilio de la futura pareja en el Borgo Santa Croce.

Lorenzo relacionó en un curioso documento que lleva por título "*Mis gastos al llevar a mi esposa a mi casa*" donde relaciona los gastos ocasionados al adaptar su casa. Dorar la cama y el *lettuccio* (especie de sofá para la siesta), encargar las cortinas de la habitación son algunos de los gastos, pero la mayor parte (dos tercios) se lo llevó pintar los dos cassoni. El arcón fue encargado a Zanobi di Domenico en 1472 y la decoración de los mismos corrió a cargo de dos pintores: Antonio Biagio (1446 – 1516) y Jacopo del Sellaio (1441 – 1493). Tiene unas medidas de 212 x 193 x 76 cm.

Lorenzo Morelli podía admirar las hazañas heroicas de los antiguos romanos. Las virtudes de la Justicia y de la Fortaleza, y en otro caso los de la Prudencia y de la Templanza que se encontraban físicamente en los extremos de los cassone enmarcando las escenas históricas. El panel frontal nos muestra al héroe romano Camilo venciendo a los galos y en el otro panel un enfrentamiento con el maestro traidor de la escuela de Falero.

Otros ejemplos de cassoni florentinos y sianeses:

Cassone de la Conquista de Trebizond

(también conocido como *cassone* de Marco del Buono Giambetti).

Se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York. Tiene unas medidas de 100,3 x 195,6 x 83,5 cm.

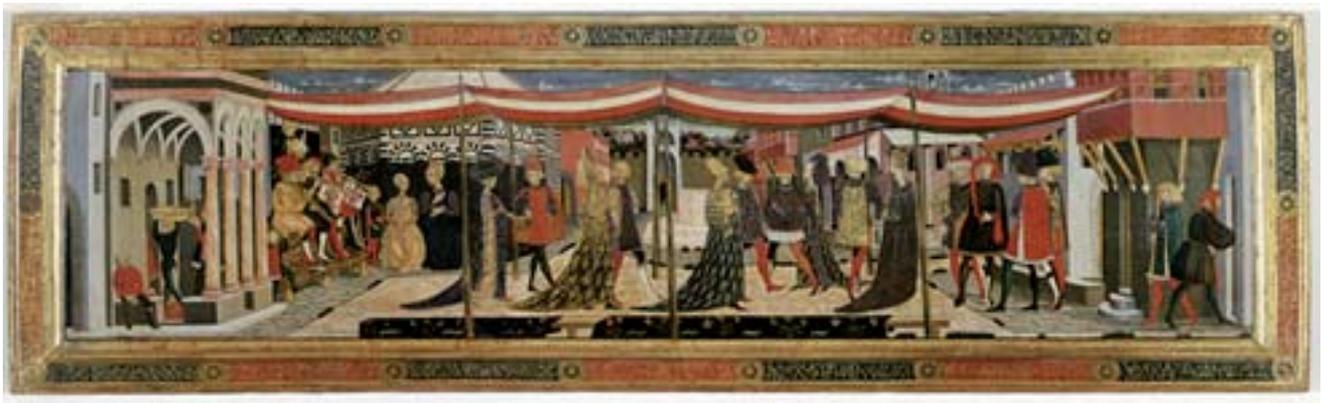
Fue construido en el taller de Marco del Buono Giambetti y Apollonio di Giovanni di Tomaso en Florencia a mediados del siglo XV.

Parece claro que perteneció a algún miembro de la familia de los Strozzi (alguna inscripción y su mantenimiento en el palacio Strozzi así lo confirmarían).

El panel central representa una batalla de los turcos otomanos. Posiblemente esté narrando la caída de la ciudad de Trebizond en el Mar Negro con el Imperio Otomano en 1461, aunque la representación del emperador mongol Tamerlán, sentado en el extremo derecho, deja abierta la posibilidad de que la batalla narrada se refiera a su gran victoria sobre los turcos en Ankara en 1402.

Cassone Conquista de Trebizond.
The Metropolitan Museum, New York





Panel del Cassone Adimari.
Galería de la Academia de Florencia.

Cassone Adimari

De este importante *cassone* solo se conserva su panel frontal.

Se le conoce con el nombre de Panel de Adimari. Pintado entre los años 1443 a 1450 es atribuido a Giovanni di ser Giovanni, llamado “*el Scheggia*” (“el astilla”) por ser el hermano de Masaccio.

Actualmente el panel se encuentra en La Galería de la Academia de Florencia. De dimensiones considerables (88,5 por 303 cm) representa una escena matrimonial enmarcada por un paisaje de fondo en el que se puede reconocer el Baptisterio de San Giovanni de la ciudad florentina. No está documentada la identidad de sus propietarios o aquellos que efectuaron el encargo. Ni los escudos de armas ni las inscripciones en los tapices aportan datos para solventar la duda.

La escena contiene gran cantidad de detalles relativos a la celebración de la boda. Los pasos lentos del baile pueden situarnos ante el baile conocido como la *chiarenzana*. La música la reproduce el *pifferi*, un instrumento musical medieval típico de esta zona y que es muy parecido a nuestra dulzaina.



Detalle del baile del Panel del Cassone Adimari



Detalle de los músicos del Panel del Cassone Adimari





Cassone de la Historia de Esther. The Metropolitan Museum, New York

Cassone de La historia de Esther

Solo se conserva un panel.
 Panel de la historia de Esther, de 44,5 x por 140,7 cm.
 Hacia 1460/1470, Florencia.
 Muy posiblemente también realizado por Marco del Buono Giambetti.
 The Metropolitan Museum.



Detalle parte izquierda del panel de la Historia de Esther con la fachada de la iglesia al fondo

El panel muestra un episodio de la historia bíblica de la reina Esther y el rey Ahasuerus (Esther 2: 17-19). Esther, una judía, compete con otras vírgenes del reino de Shushan para casarse con el rey.

El artista relata el acontecimiento en un edificio florentino perteneciente a los Medici. Al fondo vemos una iglesia que se asemeja a la catedral florentina. El banquete tiene lugar en una galería, una logia, al aire libre, como extensión al palacio para la celebración de fiestas y otros eventos.



Detalle de la parte derecha del panel de la Historia de Esther con la logia y el banquete





Paneles de los Cassoni de la Historia de los Argonautas.
The Metropolitan Museum, New York



Cassone de La historia de los argonautas

Cassone de Giovanni Toscani

Se conservan dos paneles, lo que hace pensar que fuera un doble arcón o *cassone*.

Panel A (imagen superior) de 49,8 por 142,2 cm. Se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York. Atribuido a Biagio di Antonio pintor activo entre 1446 y 1516.

La historia de Jason y los argonautas se despliega en este panel de forma continua. Los episodios que aquí se narran incluyen la reunión del rey y sus hijas con Jason y sus compañeros; Jason arando el bosque de Ares; Orfeo duerme al dragón al fin de que pueda robar la lana; y el rey envía a sus hijos a captura a Jason

Panel B (imagen inferior, central) de iguales medidas. Forma pareja con el anterior.

Continua narrando, de forma continua, otros episodios de Jason y los argonautas. Aparecen más héroes como es el caso de Hércules y Orfeo. Al fondo destaca la nave de Jason.

Se encuentra en la Galería Nacional de Escocia (National Gallery of Scotland) en Edimburgo. Fechado hacia 1420/1425.

La escena describe acontecimientos que se narran en el Decameron de Boccaccio.

Representa el amor entre el marido y la mujer. De izquierda a derecha se muestran tres escenas: En la primera, unos mercaderes discuten reunidos alrededor de una mesa. Un personaje, de pie, sostiene papel y tintero, para dar fe de lo que allí se acuerde.

En la siguiente: En el centro Ambruogiuolo se informa sobre la virtud de Ginevra y se pone de acuerdo con la mujer que frecuenta la casa de Ginevra. A la

Panel del Cassone de Giovanni Toscani. National Gallery of Scotland, Edimburg





Detalle del Cassone de Giovanni Toscani donde el artista resuelve de forma maravillosa tres escenas.

Cassone del Maestro Marradi

Atribuido a Apollonio di Giovanni di Tommaso quien lo pintó hacia 1460.

De 44,1 por 173,2 cm.

Narra la escena de la reconciliación de los romanos y las Sabinas que intentan poner paz. Mujeres Sabinas se habían casado con los romanos y como fruto de esa unión habían nacido un numeroso grupo de niños. El pintor muestra este episodio de conciliación de hijos con sus padres y hermanos.

En la actualidad el panel está montado en un mueble realizado en el siglo XIX.

Pertenece a los fondos de la Harewood House de Yorkshire.

derecha un hombre transporta un arcón a la habitación de Ginevra, mientras una mujer llama a la puerta para que abran.

Y la última: La escena se desarrolla en el dormitorio de Ginevra. Ambrugiolo sale del arcón en el cual se había escondido (abajo a la izquierda), descubre a Ginevra, y finalmente se vuelve a esconder en el arcón. El artista muestra una extraordinaria habilidad para, en un pequeño espacio, resolver de forma ingeniosa las tres escenas.

El cassone de Giovanni Toscani debía de tener otro gemelo en donde se desarrollaría la continuación de la escena, pues así resulta incompleta.

Siglo XVI, Roma

En el siglo XVI Roma toma el relevo a Florencia como foco de irradiación cultural y artística, hecho que afectará a todas las artes. Con el traslado de numerosos artistas y personajes florentinos a la ciudad eterna, portando sus tradiciones, se comienzan a elaborar cassoni en los talleres romanos, aunque su estética e inspiración son totalmente distintas.

En el Cinquecento triunfa en Roma el clasicismo de la mano de artistas como Bramante, Miguel Ángel y Rafael, por citar lo más notables. Se recupera plenamente el gusto por la decoración greco-romana y ello queda patente en la elaboración de cassoni, ofreciendo peculiaridades que determinan una nueva tipología.

Cassone conocido como el del Maestro Marradi.
Harewood House de Yorkshire



Las arcas romanas, sobre todo a partir de mediados de siglo, abandonan la decoración de pinturas para sustituirlas por abultados relieves tallados en la propia madera, con un acabado al natural, sin aplicación de dorados. Para ello, los nuevos cassoni toman como fuente de inspiración los sarcófagos romanos de época tardía, a su vez derivados de los modelos helenísticos, con las superficies repletas de figuras humanas esculpidas y profusión de motivos fantásticos tomados del repertorio de grutescos.

En su diseño, aunque conservan la cubierta troncocónica y las patas en forma de garras de león, procedentes de Toscana, van evolucionando hacia la forma de sarcófago compacto. Para su elaboración es preferida la madera de nogal, que es teñida o pintada de marrón para impedir que las vetas afecten a los rasgos de los relieves, imitando, de alguna manera, el acabado de la pátina de bronce.

Los motivos tallados, siempre por maestros anónimos, tratan de imitar los relieves clásicos, aunque acusando un fuerte influjo de las anatomías miguelangelescas. Son tallas con una clara tendencia narrativa y están realizadas con gran detalle y calidad, conformando un grupo de muebles de estilo muy homogéneo, aunque las diferencias compositivas hacen suponer la existencia de diferentes talleres dedicados a su elaboración.✂



Cassone romano, hacia 1550. Getty Museum, Los Angeles

Tipología de Cassone romano. 1550



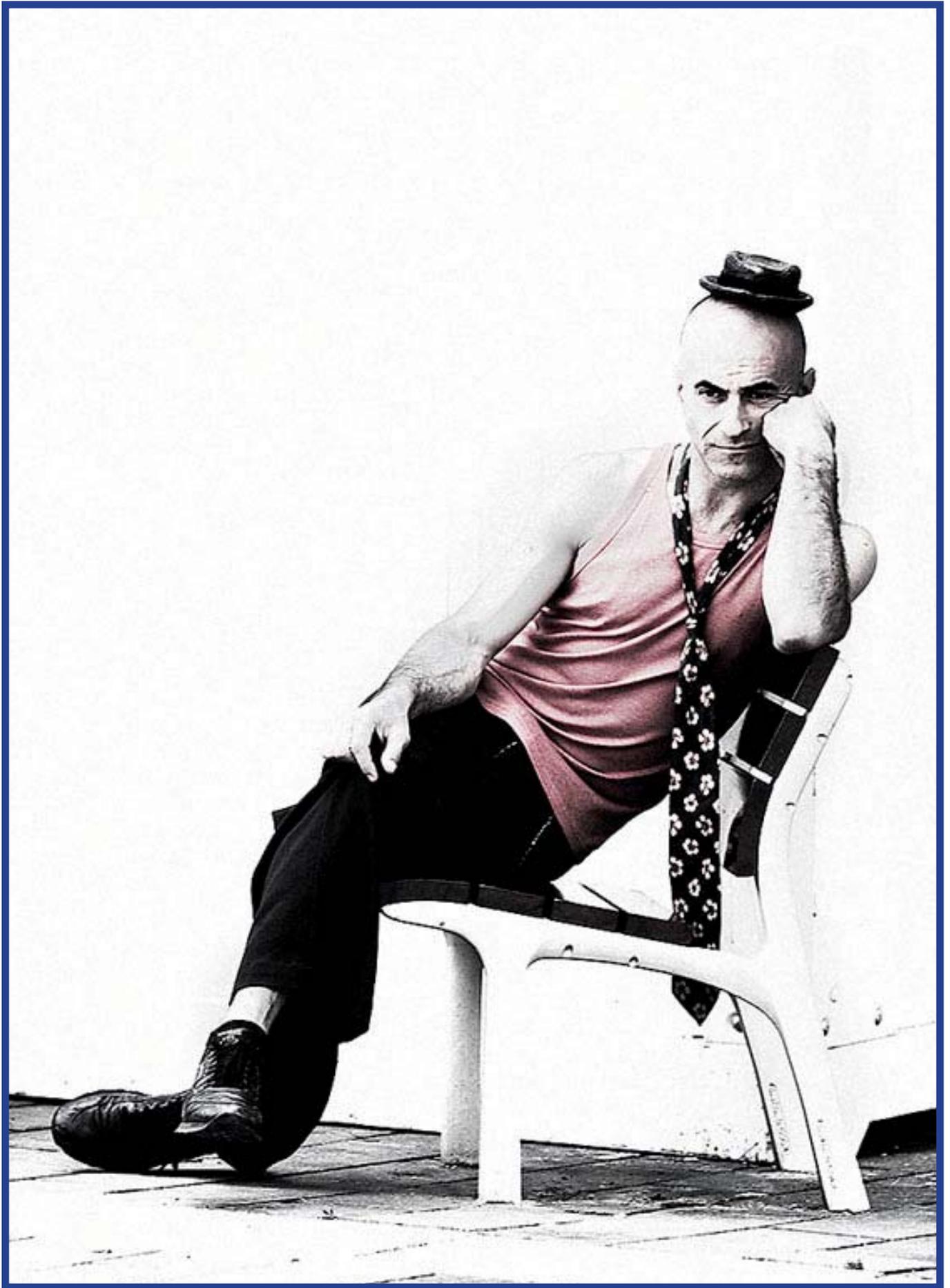


Imagen tomada de la red. Lamentablemente desconocemos el autor. Si alguien lo conoce o si el mismo lee esta revista no dude en ponerse en contacto con revistaatticus@yahoo.es





4ª Parte

EL MUSEO DE ORSAY CATEDRAL DE LO MODERNO

por Luis José Cuadrado

En el número anterior de *Revista Atticus* abordamos una de las figuras claves del movimiento impresionista: Cézanne. Pues bien, en este número nos centramos en otro de los grandes genios que cambiaría el curso de la historia del arte. Precursor del fauvismo y del expresionismo fue un gran maestro en el uso del color. Es el “loco del pelo rojo”, es Vincent van Gogh.

Vincent van Gogh (1853 - 1890)

Vincent Willen van Gogh nació el 30 de marzo de 1853 en Groot Zundert, un pueblecito de Holanda, como primogénito (después de que un año antes naciera muerto un niño también llamado Vincent) de los seis hijos de Theodorus van Gogh (1822 - 1885), un pastor de la Iglesia Reformada Holandesa, y de Anna Cornelia Carpentus (1819 - 1907), hija de un encuadernador de libros de La Haya. Los orígenes de la familia Van Gogh se remontan al siglo XVI. Sus miembros varones había sido, casi todos, artistas o pastores. Theodorus era tan severo como un pequeño papa protestante, por el contrario su madre, Anna Cornelia, tenía un carácter afable.



En 1957 nace su hermano Theodorus, llamado Theo que será una de las claves en a vida del artista.

Primeros años: ¿marchante de arte, predicador o artista?

Poco se sabe de los primeros años de Van Gogh. De 1861 a 1864 va a la escuela del pueblo en Zundert, situada a 30 km. de la ciudad flamenca de Amberes. A partir de esta fecha, estudia en diversos centros. Un internado privado en Zevenbergen en 1864 y en otro en Tilburg de 1866 a 1868, para volver a Groot Zundert, su pueblo natal.

Cuando contaba con 15 años se puso a trabajar de aprendiz en una compañía, Goupil & Cie, de la cual era socio su tío. Era una empresa que operaba en el mercado artístico internacional. Su primer trabajo fue en la Galería Goupil de La Haya donde permanece por espacio de tres años. Empieza la correspondencia con su hermano Theo.

En enero de 1873 por iniciativa de su tío es trasladado a la filia de Goupil en Bruselas. En mayo es destinado a la sucursal de Londres. Durante dos años permanecerá en la capital británica y allí se empapa de cultural visitando museos y galerías londinenses. Sufre una primera crisis amorosa al enamorarse de la hija de su patrona, aunque más de uno

dijera que es de la propia patrona, una tendencia que se repetiría en la vida del artista: la de enamorarse de mujeres con hijos.

La relación que mantuvo con las galerías Goupil se va deteriorando conforme pasan los años. En mayo de 1875 lo trasladan a la sucursal de París donde sigue descuidando su trabajo lo cual irrita a sus compañeros y clientes.

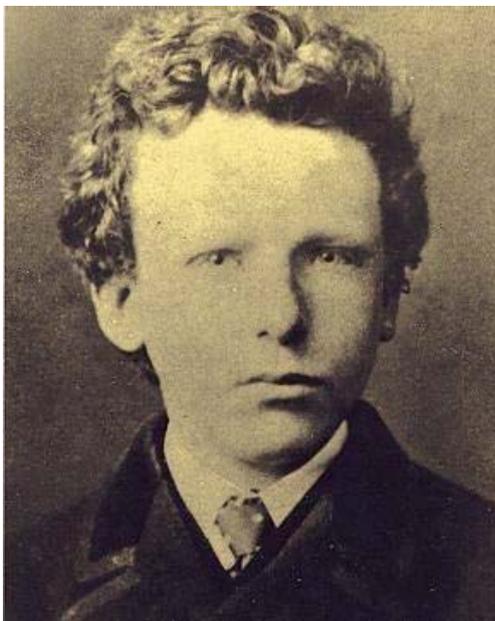
Cada vez siente menos interés por el comercio y más por el arte. Pasa mucho tiempo estudiando a los grandes maestros del pasado como Corot y los pintores holandeses del siglo XVI. A finales de marzo de 1876 deja la empresa y se traslada a Inglaterra en busca de la felicidad que allí había disfrutado.

Es en este año, en 1876, cuando Van Gogh muestra interés por la enseñanza dando clases a alumnos de edades comprendidas entre diez y catorce años en la escuela del reverendo William P. Stokes en Ramsgate.

Sigue visitando galerías y museos y también se dedica a estudiar la Biblia, utilizando muchas horas en leer y releer el evangelio con la intención de presentarse a la Facultad de Teología de Ámsterdam. Es en el verano cuando se produce una transformación religiosa en la vida de Van Gogh. A pesar de haber crecido en una familia religiosa, no fue hasta este momento en que no consideró la posibilidad de dedicar su vida a la iglesia. Es decir que Vincent van Gogh contaba en este momento con 23 años y no tenía nada claro cuáles eran sus preferencias. Leía mucho, dibuja con bastante frecuencia y sufre una crisis religiosa. Lleva una vida errante arrastrando su angustia y sus deseos de ser útil.

Van Gogh comienza a hablar en las reuniones de oración en la parroquia de Turnham Green como medio de preparación para dar su primer discurso dominical. A pesar de la ilusión y del entusiasmo, sus discursos son anodinos, poco brillantes, sin vida. Pero cuando estaba a punto de abandonar recibe el encargo, en junio de 1879 de ir a una misión evangelista en la cuenca minera de Borinage, en Bélgica. Allí asiste a lo que él llama los cursos gratuitos de la gran universidad de la miseria viviendo una época de sacrificios y privaciones y compartiendo con los mineros lo que posee.

Vincent vive en extrema pobreza, visitando a los enfermos y leyendo la Biblia a los mineros. Duerme



Fotografía de Vincent Van Gogh cuando contaba con 13 años de edad.

en una barraca sobre la paja. De este modo Van Gogh establece una relación emocional con los mineros. Comprendió sus terribles condiciones de trabajo. Como su líder espiritual trató de hacer un enorme esfuerzo para facilitar la carga de las familias. Desafortunadamente este deseo altruista se volvió casi enfermizo y Van Gogh empezó a repartir la mayor parte de su ropa y alimentos entre los más necesitados. Los representantes de su iglesia desaprobaron esta situación ascética de Vincent y lo relevaron del puesto. Pero el joven Van Gogh ya no podía abandonar a los mineros y no se alejó mucho de Borinage. Ya que no podía ayudar como clérigo se sumó a la comunidad como un miembro más.

Fue entonces cuando comenzó a dibujar plasmando sus observaciones sobre los mineros y a sus familias, aportando un nuevo incentivo a su triste vida. Desarrolló una cronología de sus duras condiciones de vida. Es ahora cuando Vincent van Gogh eligió su próxima y última carrera: la del artista. Dio un giro en su vida y la práctica sistemática del dibujo apuntaba ya hacia sus diez años como artista.

Los inicios como artista: 1880 - 1886

Van Gogh afronta con valentía, convicción y seriedad su vocación de ser pintor.

Al comienzo, se inspira en los grandes maestros clásicos, estudia sobre todo a Jean-François Millet, pero él es, sobre todo, un artista autodidacta. Su trabajo en la galería Goupil & Cie. y sus filiales le proporcionó unos grandes conocimientos sobre los movimientos artísticos clásicos y contemporáneos. Después del rechazo que halló ante sus ambiciones teológicas y sociales, se aferró a lo que tenía más cerca y mejor conocía en la teoría y en la práctica.

En 1880 recibe el apoyo expreso de su hermano Theo y de su primo Anton Mauve (pintor de La

Fotografía de Anton van Rappard, amigo de Van Gogh.



Haya) y en octubre se traslada a vivir a Bruselas. Allí entabla amistad con el pintor Anton van Rappard. Poco tenían en común pero compartían su pasión por la pintura. Rappard enseñó a Van Gogh la técnica y perspectiva anatómica siendo uno de los personajes más influyentes en los primeros años de la vida artística de Vincent.

En abril de 1881 tiene que abandonar Bruselas y su familia le propone una vuelta al hogar. Van Gogh acepta encantado y se reúne con ellos en Etten lugar donde habían establecido su residencia. Practica la pintura al aire libre con escenas campestres y con uno de sus temas principales: el retrato de sus vecinos trabajando. En verano se enamora de su prima Kate (Kee) Vos-Stricker que acababa de quedarse viuda y estaba de visita en Etten con su hijo. La sigue hasta Ámsterdam con la intención de casarse pero su prima ni tan siquiera le recibe.

Visita a Mauve en La Haya y pinta allí su primera naturaleza muerta al óleo y alguna acuarelas. La relación con sus padres empeora ya que Vincent se empeña en la relación con Kee. En Navidad de ese año, 1881, se pelea con su padre, rechazando su ayuda económica y abandona el hogar.

En enero de 1882 decide trasladarse a vivir a La Haya financiado por su hermano Theo. Acude a las

clases de Mauve, pero cada vez se muestra más inconformista y rompe con su primo toda vez que está harto de trabajar con modelos de yeso. Llegó a decir de Mauve que solo le mostraba el concepto académico de un arte imbuido en normas, reglas y un riguroso canon estético que descuidaba la expresión individual y los problemas sociales del momento.

Conoce a Clasina María Hoornik, llamada Sien, una prostituta alcohólica que está embarazada. Vincent convive con ella y con su hijo en Leiden (hasta finales de 1883 que tras diversas discusiones rompe su relación). Relación que fue tormentosa debido a que chocaron dos personalidades volátiles y también a causa de la extrema pobreza en la que vivían.

Este periodo de La Haya se caracterizó por la evolución de sus estilo en el dibujo. Los dibujos de sus figuras originariamente aisladas se fueron transformando de forma progresiva en pequeñas historias con una gran carga expresiva tratando las relaciones emocionales como los diferentes vínculos entre las figuras.

Después de la ruptura con Sien, a finales de 1883, Vincent van Gogh tras consultar con su hermano el abandono de su compañera se traslada a Drente en el norte. Deambula, observa el paisaje y pinta a los aldeanos que se cruzan en su camino para finalizar el periplo en casa de sus padres, esta vez alojados en Nuenen

Aldeanos comiendo patatas, Óleo sobre lienzo, 82 x 111 cm. Nuenen, 1885. Museum Van Gogh, Ámsterdam



donde permanece hasta 1885. Sus padres le acondicionaron un estudio que hacía las veces de dormitorio. Su madre tuvo un accidente y se rompió una pierna. Van Gogh se desvive en su cuidado. Allí es donde conoce a la hija de un vecino, Margot Begemann, quién fue la única mujer que se enamoró de Van Gogh. Ambas familias se oponen al matrimonio (los padres de la ella piensan en Van Gogh como “*un haragán sin oficio ni beneficio*”) y Margot intenta el suicidio.

Theodorus, padre de Vincent, fallece el 26 de marzo de 1885 en un ataque de apoplejía. Vincent se muestra muy afectado y la crisis se agrava con la discusión con sus hermanas por temas de herencia. En este momento pinta uno de los cuadros más significativos del periodo holandés *Aldeanos comiendo patatas* (también conocido como *Los comedores de patatas* pero con una traducción más desafortunada). Le envía una copia a su amigo Rappard y recibe una dura crítica a su trabajo que acaba con su amistad. Para agravar su situación considerado por muchos como un pintorcillo, estafario de vida inadaptada y solitario. El párroco católico prohíbe a los habitantes del pueblo que hagan de modelo para Van Gogh (una joven campesina que había posado para él se quedó embarazada), por lo que su atención se centra ahora en las naturalezas muertas.

Aldeanos comiendo patatas es una obra que resume las características del estilo de Van Gogh en sus primeros años como artista. Tres mujeres y dos hombres están sentados en torno a una pequeña mesa con tazas de té y una fuente de patatas. Todo ello situado dentro de una misera cabaña de techo bajo y espacio angosto donde una lámpara de petróleo arroja una luz mortecina sobre la estancia. La escasa acción se centra en la miserable comida. Los rostros tristes, angulosos, serios corresponden a personas abatidas. Van Gogh experimenta en esta escena nuevas combinaciones de colores que reflejara esa angustia. Originariamente lo que concibió en blanco acabó luciendo un gris lóbrego, compuesto de rojo, azul y amarillo. El pintor realzó las manos, nudosas, de los campesinos con el fin de subrayar la estrecha relación existente entre el trabajo manual y el alimento, la patata. Las figuras aparecen aisladas, no se cruzan las miradas y la niña que está dando la espalda al espectador son factores de

“En realidad, me parece que el arte es demasiado sublime para tratarlo con tanta indolencia”.

Van Rappard (pintor y amigo de Van Gogh a propósito de *Aldeanos comiendo patatas*).

distanciamiento. Van Gogh no somete a sus personajes a idealización alguna, por el contrario los muestra en toda su crudeza y realidad.

Fue un cuadro muy estudiado, planificado en diversos bocetos que se conservan. Concede una gran importancia al volumen, como así lo atestigua la disposición de los campesinos

alrededor de la mesa. La pincelada tosca y el uso de colores terrosos fueron el recurso expresivo adecuado para esta primera obra maestra de Van Gogh. Desde el principio el artista muestra que sus formas son bastante caprichosas, al mismo tiempo que se distingue por su predilección por los motivos humildes.

En Neunen realiza más de 250 dibujos que reflejan la fulgurante progresión del artista en creciente maestría técnica y una cuidada elaboración que acabará por encontrar su forma definitiva. En este momento su obra se caracteriza por tener una paleta con tonos marrones terrosos, oscuros, mientras que sus dibujos presentan esgrafiados densos y pesados en color negro oscuro.

A finales de 1885 se traslada a Amberes y se inscribe en la escuela de Bellas Artes pero sin mucha convicción pues sigue renegando del sistema de enseñanza academicista. En esta ciudad toma contacto con la obra de Rubens cuyo tratamiento del color le va a fascinar.

Su estancia en esta ciudad estuvo caracterizada por la penuria económica y su intento de vivir de su producción artística. Su obsesión por el trabajo le lleva a enfermar debido, sobre todo, a la mala alimentación, el agotamiento físico y el abuso del tabaco.

Las enseñanzas de París: 1886 - 1888

A finales de febrero de 1886 se marchó a París para tomar clases con Fernand Cormon (1845 – 1924) maestro de pinturas históricas, composiciones religiosas y retratos (véase el cuadro de Caín publicado en el número 5 de *Revista Atticus*, páginas 34-35). Era profesor de la Escuela de Bellas Artes de París y fue alumno de Cabanel. De esta época hay una curiosa

“Con mi trabajo he procurado dar a conocer a estas pobres gentes, que, a la luz de su lámpara, comiendo sus patatas, tomando el plato con las manos, las mismas que han cavado la tierra en la que han crecido las patatas...”

Vincent a Theo



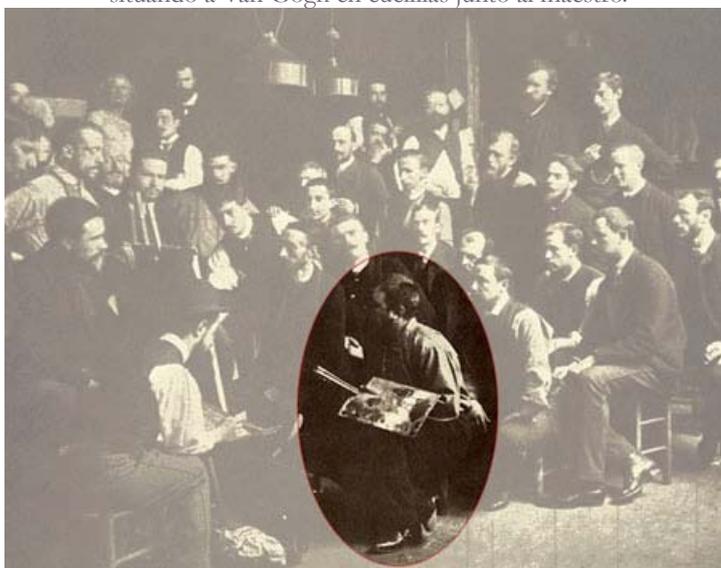


Fotografía fechada hacia 1885 en el atelier del pintor Cormon, en París, rodeado de sus alumnos.

fotografía en la que los estudiosos han creído identificar a Van Gogh en el atelier del maestro Cormon. La fotografía preparada para que los alumnos rodeasen a Cormon que está situado frente a un caballete. En el recuadro de la izquierda vemos a Toulouse-Lautrec que nos da la espalda. Al fondo, estaría situado Van Gogh. Otros estudiosos lo situarían en el personaje que se encuentra en primer término semiarrodillado y con una paleta y pinceles en su mano. La academia de Cormon estaba situada en el número 10 de la Rue Constance en Montmartre.



Arriba la teoría de los que piensan que en la foto aparecen (de iz a dr) Lautrec, Cormon, Van Gogh y Bernard; abajo la otra teoría situando a Van Gogh en cuclillas junto al maestro.



Es en esta academia donde conoce a Toulouse-Lautrec y Emile Bernard; y su hermano Theo le presenta a Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas, Signac y Seurat, es decir, que toma contacto con los impresionistas motivo por el cual su paleta se vuelve más clara. En este momento en que visita la capital parisina todos los artistas progresistas se declaran impresionistas. Está claro que los métodos impresionistas marcarán la obra de Van Gogh pero siempre va a permanecer fiel a su estilo y nunca dejó que su poderosa influencia de estos lo abrumara. Desde el primer momento trató de ir más allá del método impresionista, ya que quería representar sus sentimientos como una sensación cromática.

También es en París donde Van Gogh vuelve su mirada a los grabados japoneses que ahora se muestran a occidente después de un bloqueo cultural. Sus obras se van a ver influenciadas por este hecho. Adquirió y reprodujo algunas obras japonesas y el resto de su obra muestra, aunque en algunas de ellas sea de forma muy sutil, este influjo del arte de Japón. Hay que tener en cuenta, como ya vimos con el impresionismo, que en París en 1867 con motivo de la celebración de la Exposición Universal el pabellón japonés fue un auténtico éxito. Lo exótico del país asiático causó una gran admiración e influyó en diversos campos tanto en el arte como en la moda. No es de extrañar que entre las damas de la alta sociedad parisina se convirtiera en una costumbre el uso de abanicos, kimonos, biombos o vajillas de porcelana.

En junio de 1886 se traslada con su hermano a la rue Lepic, también en Montmartre, donde montan un estudio y desde allí pinta unas vistas de París al estilo



puntillista. Mientras su madre ha tenido que abandonar Nuénon y malvende unas pocas obras de su hijo a un traperero a tan solo unos céntimos la pieza, quemando un buen número de ellas porque no consigue venderlas. A finales de este año expone con Bernard (ambos estuvieron trabajando juntos pintando obras a orillas del Sena en Asnières) y Gauguin, que se había trasladado a París desde Pont-Aven, en la trastienda del local de Père Tanguy a quien compraban el material pictórico y que se convirtió en el marchante de Van Gogh en París. Allí en la pequeña trastienda y a modo de modesta galería se pudieron ver por primera vez juntas las obras de Cézanne, Gauguin, Seurat y el propio Van Gogh. La galería se convirtió en uno de los centros artísticos favoritos de los artistas.

Pero lo esencial de la estancia de Van Gogh en París es la oportunidad que tuvo de estar en contacto con innumerables obras que había realizado hasta entonces y que su hermano, celosamente, guardaba a la espera de un comprador que no llegaba. Esta situación produjo un gran efecto en Van Gogh al ver como había evolucionado su estilo y le sirvió de acicate y estímulo para retomar con nuevos bríos su carrera artística. En sus cartas había manifestado que para juzgar una obra de un artista no se podía hacer en base a una sola obra sino que había que tener muy presente el conjunto de la misma. Por primera vez Vincent tuvo una impresión directa de toda su creación. Por primera vez no avan-

La vanguardia parisina

París en el siglo XIX es el centro del arte moderno y cuna de las vanguardias en muchos ámbitos de la cultura. En música, Claude Debussy crea la suite para orquesta *La primavera*; en literatura brillan las novelas de Émile Zola; y en la escultura destaca una figura: Rodin con *El Beso* o *Los burgueses de Calais* (obras realizadas en torno a 1888).

Van Gogh toma contacto con el impresionismo gracias al trabajo que su hermano Theo realiza en la galería de arte Goupil. Theo también le presenta a Gauguin, de quien admiraba su pintura enérgica y rítmica. Sin embargo, Gauguin apenas coincidió con Vincent en París: acababa de llegar de Bretaña y se preparaba para viajar a Panamá y la isla Martinica. Van Gogh también conocerá a Seurat y su gran obra de la *Grande Jatte* en la octava exposición impresionista.

El artista neerlandés se relacionó con los impresionistas y los postimpresionistas pero como un paso más en la evolución de su estilo, experimentando las distintas orientaciones estilísticas.

El amplio círculo de amistades condicionó la vida de Vincent van Gogh. Los que fueron modelos a seguir como Mauve, Toulouse-Lautrec o Gauguin, se convirtieron en colegas de profesión y amigos.

za a ciegas, sabe de dónde viene y sabe hacia dónde quiere ir.

Al año siguiente, 1887, expondrá sus cuadros en el café Tambourin en el Boulevard de Clichy, con cuya propietaria, Agostina Segatori, antigua modelo de Corot y Degas, mantiene una breve relación. Vincent expone junto con cuadros de Bernard, Gauguin y Toulouse-Lautrec. Este grupo decide bautizarse con el nombre de los Pintores del Pequeño Boulevard (*Peintres du Petit Boulevard*), para distinguirse de los Pintores del Gran Boulevard (*Peintres du Grand Boulevard*), grupo compuesto por Monet, Sisley, Pissarro, Degas y Seurat, y que exponen en la galería de Theo.

Van Gogh desarrolla una técnica y estilo propio a partir del conocimiento del puntillismo con suaves y pequeños toques de color aplicados de forma rápida. Personajes y objetos quedan unidos mediante enérgicos toques de color. Muchos son los estudiosos que consideran este año 1887 y, en concreto, los retratos de Père Tanguy como el fin del aprendizaje del artista.

Arles, luz y color: 1888

En febrero de 1888 Vincent van Gogh decide marcharse a Arles harto de la frenética vida parisina y de los largos meses de invierno. En el sur va a buscar el cálido sol de la Provenza así como satisfacer un sueño que le ronda la cabeza durante los últimos años: crear una especie de comunidad de artistas en Arles.

Arles tuvo un pasado lleno de esplendor. Ciudad poblada con edificios romanos y románicos notables fue una capital importante desde la Antigüedad. Pero Van Gogh no demuestra ningún interés por ellos como motivos pictóricos. Le interesa más la vida de las gentes sencillas y los vastos campos de los alrededores. El artista se propone reflejar en los colores y formas de sus cuadros sus propias vivencias, en plena naturaleza.

“Aquí veo y aprendo cosas nuevas y si trato mi cuerpo con un poco de dulzura, este responde sin rechistar”.

Se instala en el número 30 de la Cavalerie en un suburbio de mala reputación. El 1 de mayo se traslada a una de las casas que quedaron vacías como consecuencia de la crisis económica que padecía la región.



Es *“La casa amarilla”*. Está situada en el número 2 de la Place Lamartine y la alquila por 15 francos al mes y puede disponer



La casa amarilla, en Arles, en una fotografía de época.

de cuatro habitaciones. Es allí donde puede realizar su sueño de la comunidad de artistas: El Estudio del Sur. Recibió la visita de varios pintores, pero Van Gogh se sentía cada vez más agobiado por su aislamiento en la Provenza. Trató de solventar esta vida monacal con una actividad febril aunque era consciente de que estaba abusando de su salud tanto su capacidad física como psíquica. Durante todo este tiempo los agobios económicos son una constante en su vida, sigue sin vender un solo cuadro y sobrevive con el dinero que su hermano Theo le reporta. A pesar de todo ello el periodo de Arles es el más fecundo de su vida.

En octubre de este año, 1888, Gauguin se traslada a Arles. Vincent le habría ofrecido la dirección técnica del estudio y Theo apremió a Gauguin para colaborar en el proyecto de Arles sobre un acuerdo económico: Gauguin que vivía en la Bretaña francesa (Pont-Aven) abrumado por las deudas y enfermo cedía a Theo unos cuadros para su venta en la Galería Goupil de París recibiendo una cantidad de dinero para sufragar su segundo viaje a la isla Martinica y ayudarlo en su estancia en la Provenza.

Paul Gauguin llegó a Arles el 23 de Octubre de 1888 tras medio año de esperanza y temores por parte de Van Gogh. No tardaron en surgir las desavenencias. Después de dos meses de convivencia sus relaciones empeoran. La testarudez de ambos genios, la intensidad del trabajo diario, el afán de influir uno en otro así como el deseo inaplazable de partir de Gauguin que tenía ya la mente puesta en Martinica, contribuyeron a empeorar la situación. El 23 de diciembre, según un relato de Gauguin, Vincent le ataca, en un acto irracional, con una navaja de afeitar. Gauguin tiene que salir corriendo y

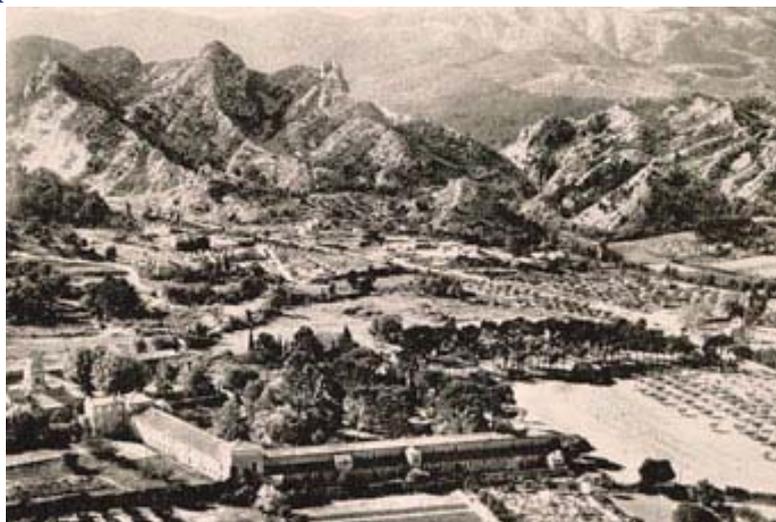
esa noche la pasa en un hotel. Parece ser que aquella noche Van Gogh sufre una especie de ataque que le provoca una enajenación mental transitoria, cortándose la parte inferior de la oreja izquierda, el lóbulo. Sale de la habitación con el trozo envuelto en un pañuelo y lo lleva a un burdel presentándose a una mujer del lugar. La policía lo encuentra a la mañana siguiente herido en su cama y lo traslada a un hospital. Gauguin se marcha a París e informa de la situación en la que se encuentra Van Gogh. Theo decidió marcharse a Arles para estar con su hermano. La hermandad artística se esfumó.

Saint-Rémy, se agudiza la crisis: 1889

En los comienzos de 1889 Vincent manda cartas a su familia donde describe que su situación ha mejorado a pesar de que tiene insomnio. Alucinaciones y el insomnio prolongado constituyen el motivo para que acuda, por voluntad propia, a un hospital psiquiátrico. Saint Paul de Mausole es una clínica situada en las afueras de Saint-Remy y la estancia la paga su hermano Theo. Van Gogh dispone de dos habitaciones y tiene libertad para seguir pintando aunque en sus paseos por el campo se hace acompañar por un enfermero. El centro le diagnostica una enfermedad con lesión cerebral del tipo epilepsia que provoca en los casos más graves ataques repentinos con espasmos. Al margen del diagnóstico se ha apuntado a que pudiera padecer un tipo de psicosis como la esquizofrenia.

El *“loco del pelo rojo”* como era conocido en Arles a pesar de su reclusión siguió volcado en la pintura. Su carrera coge impulso al ser invitado a exponer en el prestigioso Salón de los Veinte en Bruselas. Durante el tiempo que permanece en el asilo (casi un año) realiza 150 telas y centenares de dibujos, trabajando como un

Vista aérea del hospital Saint Paul de Mausole en Saint-Rémy





Los girasoles

poseo y solo deteniéndose cuando la salud le obliga a dolorosas postraciones. ¿Cuáles eran los males que llevaron a Van Gogh a esta situación? Una vida solitaria, sin descanso, desprovista de un auténtico calor humano, la actividad frenética, la mala alimentación, el agotamiento físico debido en buena parte a las enfermedades mal curadas, el sentimiento de fracaso tanto en su carrera artística como el último proyecto emprendido de El estudio del sur y por último, la vuelta a la soledad hacen pensar que todos estos motivos fueron suficientes para volver loco a Vincent Van Gogh.

Durante esta época es cuando realiza una serie de cuadros que figuran entre los más conocidos y los más cotizados en el panorama actual del arte. Se trata de *Los girasoles* lienzos de 93 x 72 cm. Unos con doce y otros con quince girasoles. Su casa de Arles tenía la fachada pintada de amarillo, eso y el hecho de que en la Provenza el sol tuviera una especial luz inspiraron la obra de Van Gogh. El uso de todo el espectro del color amarillo junto con una gama cromática conjunta con naranjas, ocre y marrones supuso una innovación. La técnica empleada es la misma que en anteriores cuadros: el color está aplicado con pinceladas fuertes, agresivas, con pequeños toques destacando la



Arriba celda del hospital; abajo anuncio insertado en un periódico de mediados del siglo XIX



plasticidad de la pintura que proporciona volumen a los girasoles. Para resaltar el amarillo y el naranja emplea verde y azul cielo en los contornos, creando un efecto de suave intensidad lumínica.

Auvers-sur-Oise, la explosión: 1890

El 17 de mayo de 1890 Van Gogh, una vez superada su última crisis, se traslada a Auvers-sur-Oise con la intención de recibir la atención médica del doctor Paul-Ferdinand Gachet, médico que le había recomendado Pissarro. Auvers-sur-Oise es una población muy cercana a París con lo cual le brindaba la posibilidad de estar en contacto con su hermano Theo que se había casado y era padre de un hijo. El doctor Gachet era un gran amante del arte y un pintor aficionado que había alojado en su casa a Pissarro y Cézanne entre otros artistas y había ejercido de mecenas comprando cuadros a los impresionistas cuando nadie valoraba su arte.

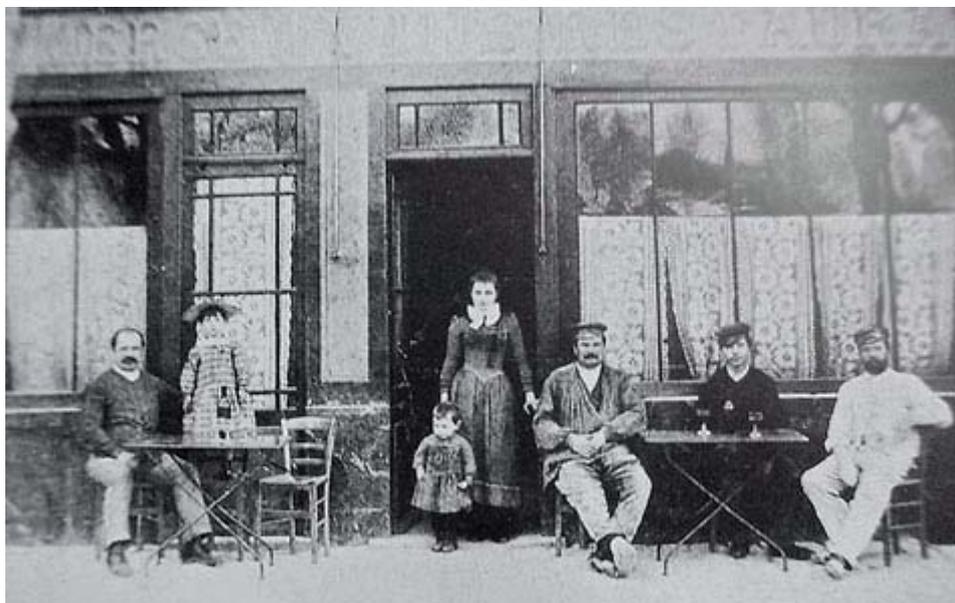
En esta localidad se aloja primero en una posada, Saint Aubien, para más tarde en una habitación que el matrimonio Ravoux regentaba encima de su café. Junto al doctor se siente comprendido y charlas animosamente, aunque, en su correspondencia con su hermano, reconoce que le parece una persona enferma y nerviosa.



Auvers-sur-Oise

Auvers no era un pueblo cualquiera. Desde mediados del siglo XIX había atraído a grandes pintores paisajistas como Cézanne, Pissarro o Daubigny. Este último fue el gran exponente de la Escuela de Barbizon, precursora del Impresionismo. Para captar y reflejar sus impresiones en los cuadros manda construir un barco-taller para recorrer el río Oise y pintar sus orillas. A su vez en 1860 compró una casa en Auvers a la que a menudo acudían invitados artistas pintores que se encontraban en París como Corot, Daumier o Berthe Morisot. Pissarro eligió Pointoise, una población muy cercana a Auvers, para pintar y se instaló en 1866 pasando allí los dieciseis años siguientes. Pissarro convenció a Cézanne para que visitara el pueblo. Y así lo hizo entre 1872 y 1874 años en los que llegó a pintar unas decenas de paisajes, alrededor de la casa que el doctor Gachet tenía en las inmediaciones de Auvers.

Fotografía de la fonda Ravoux; abajo el matrimonio a las puertas de su establecimiento sobre 1890



Auvers representa para Van Gogh el retorno al paisaje del Norte donde reencuentra los temas rústicos y la comunidad rural de sus juventud, que había perdido desde que abandono Nuenen. Desde un punto de vista estilístico esta etapa no supone una ruptura con la anterior. La raíz de su estilo pictórico se sigue basando en su formación de dibujante que tuvo en Holanda. Su léxico de trazos cortos y largos, de líneas onduladas o quebradas ensayados a pluma y luego traspassados al lienzo y su dibujo con color siguen siendo las características principales de sus obras.

Pintó más de ochenta obras en su estancia en Auvers a pesar de que tan solo estuvo dos meses. La tragedia es inevitable. Una de sus últimas obras expresa el sentimiento pesimista de Van Gogh. *Campo de trigo y cuervos* es una de las obras más expresivas de Vincent. El cuadro está vigorosamente pintado con espátula. El cielo y la tierra se mueven para encontrarse. Destaca la inquietante presencia del vuelo de los cuervos negros, sobre el agitado trigal sobre un sombrío cielo como telón de fondo. La presencia de los cuervos negros auguran una tristeza y soledad infinitas. Pocas veces en la obra de Van Gogh pintó un paisaje con una carga simbólica tan evidente. Hay quien ha visto en los tres caminos que se abren entre los trigales un espectacular significado sobre la vida de Van Gogh: tres caminos que representarían el pasado, el presente y el futuro. Muchos críticos dicen que no es su obra final, ni mucho menos su testamento, pero para todos esta obra es la más importante realizada en su estancia en Auvers.

El día 23 de julio escribe su última carta. El día 27 sale al campo a pasear y regresa al anochecer para encerrarse en su cuarto. El matrimonio Ravoux que regentaba un café y había alquilado la habitación a Van Gogh se da cuenta de los dolores que sufre el artista. Vincent confiesa que se ha pegado un tiro en el pecho. Estaba aterrorizado por la idea de sufrir otra crisis. Gachet le atiende pero apenas se deja, se ha abandonado y no tiene voluntad de vivir. Lo único que el doctor puede hacer es avisar a su hermano quién acude rápidamente y es recibido por Vincent con la frase: *"Nada de lágrimas, lo he hecho por el bien de todos"*. Van Gogh pasa el día 29 postrado en la cama junto a Theo y el doctor Gachet falleciendo al llegar la noche.



“Nada de lágrimas, lo he hecho por el bien de todos”

Vincent no pudo ser enterrado en la iglesia católica de Auvers al tratarse de un suicidio. El ayuntamiento cercano de Méry no puso reparos en acoger su sepultura y permitir su entierro. Al día siguiente, 30 de julio, es enterrado y acuden a la ceremonia, además de los citados, algunos amigos de París como Père Tanguy y el pintor Bernard quién escribe a un amigo como vivió esos instantes:

Vincent a su hermano Theo cuando fue a verle después de disparse un tiro

El ataúd ya estaba cerrado. Llegué demasiado tarde para ver de nuevo al hombre que me dejó cuatro años atrás tan lleno de expectativas de todo tipo . . .

En las paredes de la habitación donde descansaba su cuerpo, sus últimos lienzos estaban colgados haciendo una suerte de halo para él, y el brillo del genio que irradiaba de ellos hizo su muerte aún más dolorosa para nosotros los artistas que estábamos allí. El ataúd fue cubierto con una simple tela blanca y rodeado con ramos de flores, los girasoles que él amaba tanto, dalias amarillas, flores amarillas por todas partes. Era, recordará, su color preferido, el símbolo de la luz que él soñó, de estar en los corazones de la gente así como en obras de arte.

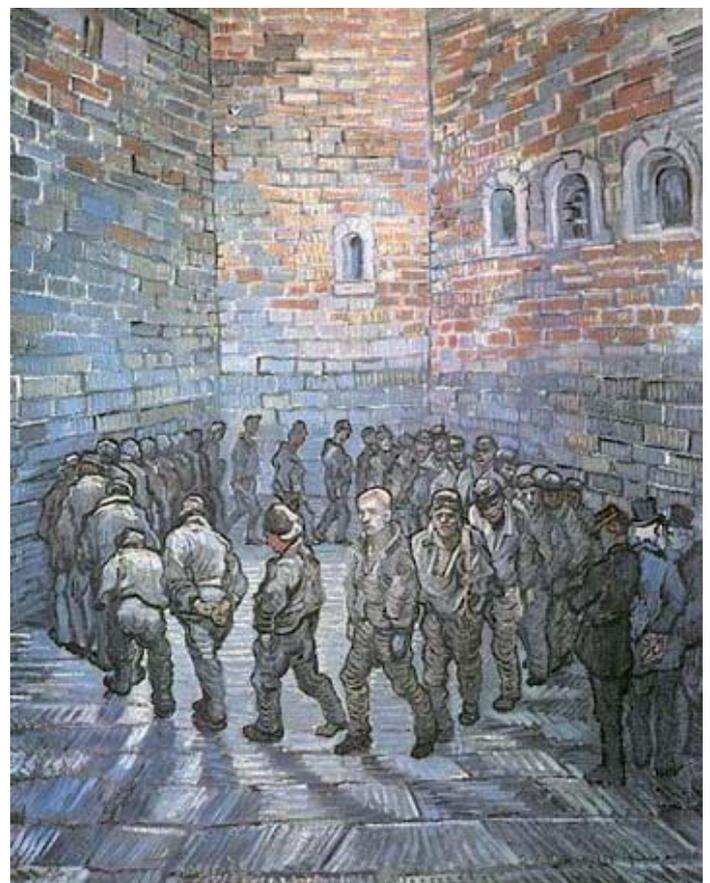
Cerca suyo, también en el piso frente al ataúd, estaba su atril, su silla plegable y sus pinceles.

Llegó mucha gente, principalmente artistas, entre los cuales reconocí a Lucien Pissarro y Lauzet. No conocía a los demás, también alguna gente del lugar que lo había conocido un poco, visto una que otra vez y que le tenían aprecio porque él era tan bueno de corazón, tan humano ...

Añí estábamos, completamente silenciosos todos juntos alrededor de este ataúd que poseía a nuestro amigo. Observé los estudios; uno muy hermoso y triste basado en *La virgen et Jesús de Delacroix*. Convictos caminando en círculo rodeados por los altos muros de la prisión, un lienzo inspirado por Doré de una ferocidad aterradoramente y que es también símbolo de su final. ¿No fue la vida así para él, una alta prisión como ésta con muros así de altos? Tan altos . . . y estas personas caminando infinitamente alrededor del foso, ¿no eran ellos los pobres artistas, las pobres almas condenadas caminando más allá debajo del látigo del Destino?



Cuadros a los que hace referencia el pintor y amigo Bernard y que se encontraban en la habitación donde reposaba Van Gogh en Auvers.



A las tres en punto su cuerpo fue retirado, amigos suyos llevándolo al coche fúnebre, un número de personas en la compañía estaban llorando. Théodore Van Ghogh [sic], quien estaba dedicado a su hermano, quien siempre le dio apoyo en su lucha para mantenerlo con su arte estaba sollozando lastimosamente todo el tiempo . . .

El sol estaba terriblemente caliente afuera. Trepamos la colina en las afueras de Auvers hablando de él, acerca del audaz impulso que le dio al arte, de los grandes proyectos que él siempre estaba urdiendo, y acerca del bien que nos hizo a todos nosotros.

Llegamos al cementerio, un pequeño cementerio nuevo constelado con nuevas tumbas. Está en la pequeña colina sobre los campos que estaban maduros para la cosecha bajo el amplio cielo azul que él todavía habría amado . . . tal vez.

Entonces fue bajado a la tumba . . .

Cualquiera hubiera comenzado a llorar en ese momento . . . el día estaba demasiado hecho para él para que uno no se imagine que él estaba aún vivo y disfrutándolo.

El doctor Gachet (quien es un gran amante del arte y posee una de las mejores colecciones de pintura impresionista al día de hoy) quiso decir unas pocas palabras de homenaje acerca de Vincent y su vida, pero él también estaba lamentándose a tal punto que sólo pudo balbucear un muy confuso adiós . . . (tal vez ésa fuera la forma más hermosa de hacerlo).

Dio una breve descripción de las luchas de Vincent y sus logros, relatando cuán sublime eran sus objetivos y cuán grande era la admiración que sentía por él (a pesar que lo conoció por un corto periodo de tiempo). El fue, dijo Gachet, un hombre honesto y un gran artista, que sólo tenía dos propósitos: humanidad y arte. Fue el arte lo que él preció sobre todo y lo que hará vivir su nombre.

Entonces volvimos. Théodore Van Ghogh [sic] estaba quebrado del dolor, todos los asistentes estaban muy emocionados, algunos volviendo al campo abierto mientras que otros se encaminaban a la estación.



Nota de prensa donde se recoge, días después, el fallecimiento de Van Gogh

Laval y yo regresamos a la casa de Ravoux, y hablamos acerca de él . . .

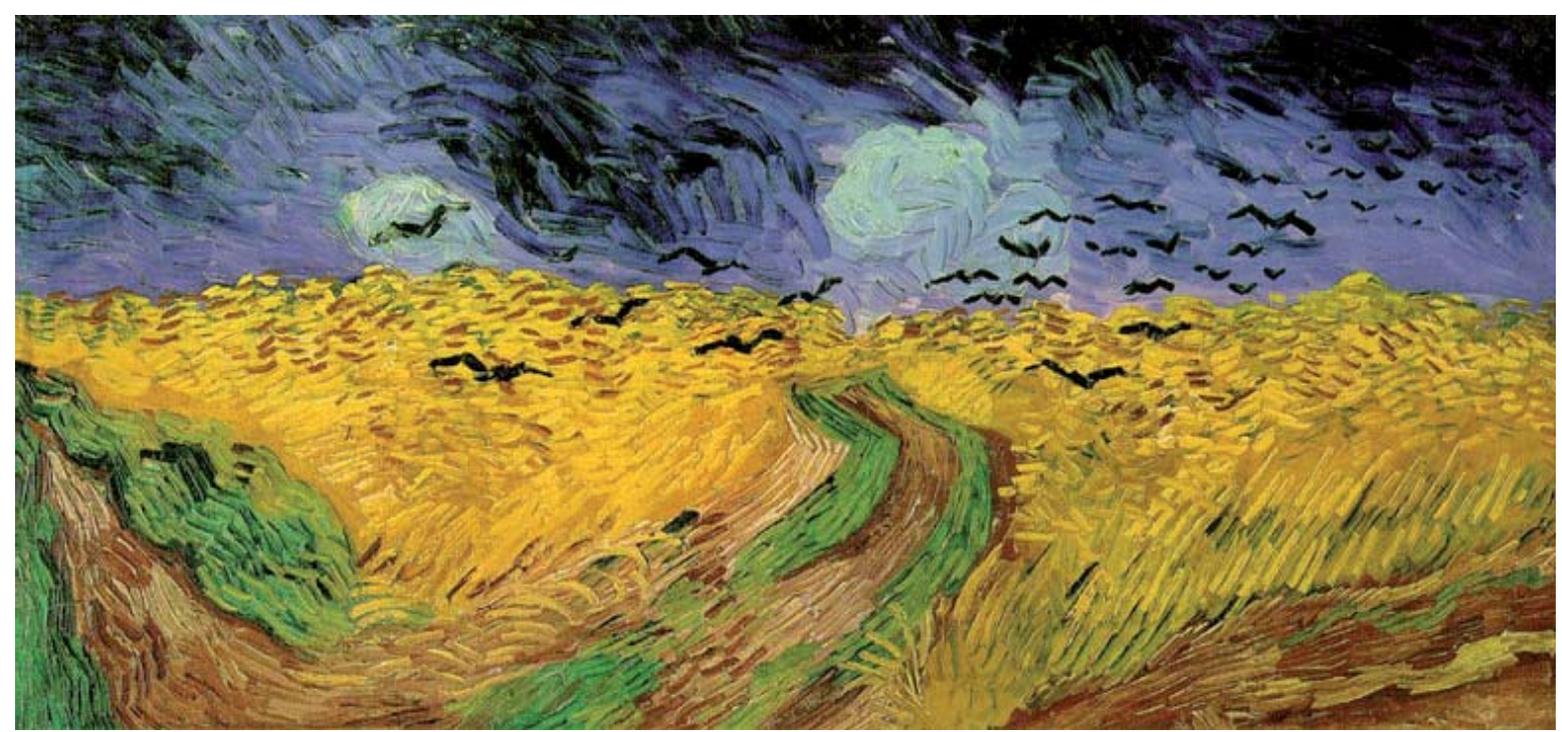
En 1891, tan solo seis meses después, el 25 de enero fallece Theo que había empeorado de una enfermedad nerviosa, sin duda agravada por la gran pérdida que para él supuso la muerte de su hermano. Durante este corto periodo de tiempo Theo se desvivió para conseguir una exposición que reuniera las mejores obras de Van Gogh. No pudo acabar con el proyecto pero gracias a su mujer Johanna Bogner (1862 – 1925) en 1892 se celebró con gran éxito la primera gran exposición del pintor donde se mostraron más de 100 cuadros y dibujos. Johanna había heredado la colección de cuadros que guardaba su marido.

También ella, Jo, se encarga de publicar en 1914, en Amsterdam, la correspondencia entre los hermanos. El cadáver de Theo fue enterrado en Utrech, pero en 1914 su viuda hace exhumar el cadáver para trasladarlo a Auvers y que pueda reposar junto a la tumba de su querido hermano Vincent. Johanna pidió una rama de hiedra del jardín del doctor Gachet (quien falleció en 1909) y que fuera plantada entre las lápidas.

La misma alfombra de hiedra que hoy persiste en las tumbas de Vincent y de Theo.

Después de la muerte de Johanna, en 1925, heredó la colección su hijo Vincent Willem van Gogh (1890 –1978). En 1930 decidió prestar por medio de un préstamo de uso la mayor parte de la colección al Stedelijk Museum de Amsterdam (anteriormente en 1905 el





Campo de trigo y cuervos, óleo sobre lienzo 50,5 cm x 103 cm. Ámsterdam Van Gogh Museum

Rijksmuseum se negó a aceptar obras en préstamo de Van Gogh lo cual nos da una idea de la labor que supuso organizar las exposiciones antes mencionadas).

En 1960 se crea la Fundación Vincent van Gogh, un consejo formado por Vincent Williem van Gogh, hijo de Theo y de Johanna, su segunda mujer y sus tres hijos, más un representante del gobierno holandés.

En 1962 el parlamento holandés pone en marcha un proyecto de ley aprobando un acuerdo oficial entre el Estado y la Fundación Vincent van Gogh que tenía en propiedad las obras y documentación constituyendo una vasta colección de más de doscientas pinturas, quinientos ochenta dibujos, cuatro cuadernos de dibujo y unas setecientas cincuenta cartas de Van Gogh. Completan la colección un numeroso grupo de cuadros de otros artistas contemporáneos que efectuaron un trueque con el artista.

El 2 de junio de 1973 se inauguró el museo Van Gogh ampliándose con una sala de exposiciones en 1999.

En el Museo de Orsay, el museo de los impresionistas, alberga más de veinte obras entre lienzos y dibujos de Vincent van Gogh.

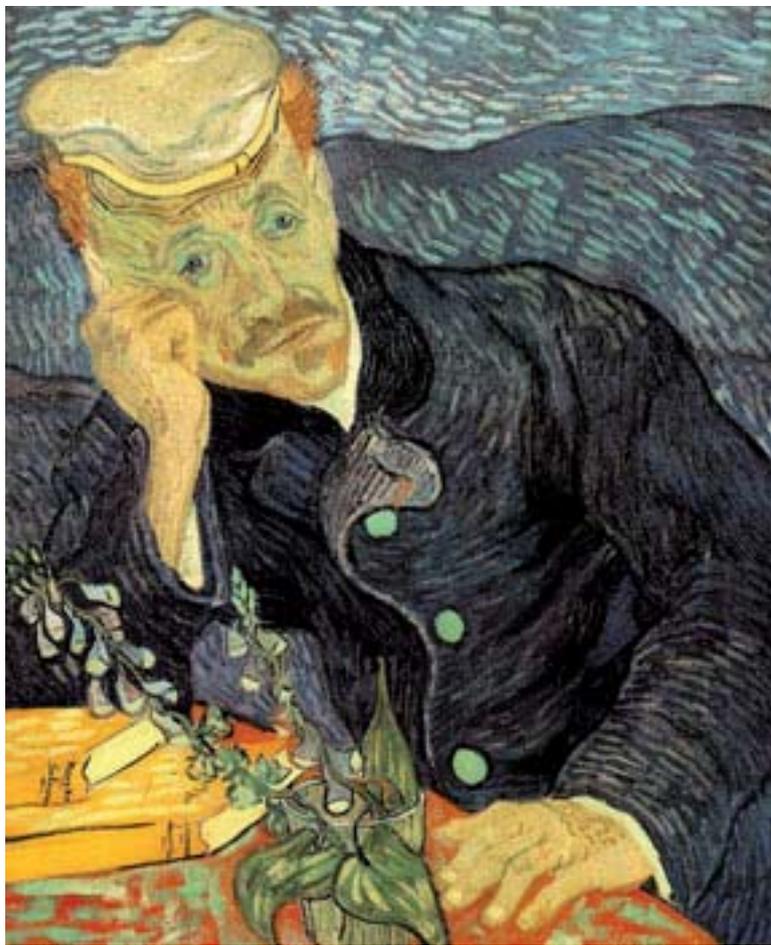
Incomprendido, casi desconocido, ignorado en vida, hoy día Van Gogh se ha convertido en un artista de culto. Se le ha dedicado un museo en Ámsterdam construido para su glorificación. Van Gogh mantuvo con su hermano Theo una relación epistolar de más de veinte años. Theo tenía que saber, desde sus primeros pasos, que estaba ante un genio solo así se puede entender que guardara esas cartas durante tanto y tanto tiempo, y las llevara consigo en sus innumerables traslados de domicilio. Cartas, más de setecientas, que Jo-

hanna guardó y que han sido recogidas en numerosos libros y que constituyen un excelente documento.

Vincent van Gogh murió a la edad de treinta y siete años, en plena madurez artística. Desde una de sus primeras grandes obras *Aldeanos comiendo patatas* realizada en 1885 hasta una de sus últimas *Campo de trigo y cuervos* ejecutada en 1890 tan solo pasaron cinco años. Si hubiera decidido adelantar su muerte hoy la figura de Van Gogh no sería reconocida. Se calcula que dejó una producción de más de novecientos óleos y un millar de dibujos. Esta ingente elaboración no es de extrañar pues baste recordar que cuando estuvo con el doctor Gachet en Auvers con el que pasó cerca de sesenta días, irealizó más de ochenta obras!

¿Y que decir de la pobreza que acompañó sus días? Sus cuadros hoy figuran entre los más cotizados del mundo. Solo consiguió vender un cuadro *La viña roja* en 1890. Hoy, que la crisis financiera asola el panorama mundial, es un buen seguro de vida tener colgado de la pared un Van Gogh. Cuando la madre de los Van Gogh abandonó Nuenen tuvo que vender a un trapero las obras de Vincent que no podía llevar con ella a razón de diez céntimos cada una. A la muerte de Theo, la obra de Van Gogh fue valorada en un testamento por tan solo dos mil florines. ¿Quién le puede decir a Vincent van Gogh que el 30 de marzo de 1987 su cuadro *Lirios* fue vendido por 49 millones de dólares en Sotheby's, Nueva York; y que el 15 de mayo de 1990, su pintura titulada *Retrato del doctor Gachet* fue vendida por 75 millones de dólares en Christie's, estableciendo un nuevo precio récord?

Van Gogh tuvo un sueño: crear una comunidad de pintores. Estos pintores producirán un arte coral. No fue así, no lo vio cumplido. Pero es innegable la aportación de Van Gogh a los posteriores movimientos ar-



Retrato del Doctor Gachet, Óleo sobre lienzo, 68 x 57 cm. Colección particular

tísticos y aunque él no tuvo un discípulo fue uno de esos genios que aparecen en escena y cambian el curso de la historia del arte.

Camille Pissarro dijo de Van Gogh: “O se volverá loco o hará morder el polvo a todos. Que haga lo uno o



Mi querido hermano:

Gracias por tu buena carta y el billete de 50 francos que contenía.

Ya que esto va bien, que es lo principal, ¿por qué insistiré sobre cosas de menor importancia? ¡a fe mía!... antes de que haya oportunidad de hablar de asuntos con la cabeza mas reposada, pasará probablemente mucho tiempo.

Los otros pintores, piensen lo que piensen, instintivamente se mantienen a distancia de las discusiones sobre el comercio actual. Porque aunque, la verdad es que sólo podemos hacer que sean nuestros cuadros los que hablen, mi querido hermano, añado que siempre te he dicho - y te vuelvo a decir otra vez con toda la gravedad que pueden dar los esfuerzos del pensamiento asiduamente fijo para tratar de hacer tanto bien como se pueda - te vuelvo a decir que yo consideraré siempre que tú eres algo más que un simple marchand de Corot, y que por mediación mía tienes tu parte en la producción misma de ciertas telas que aun en el desastre guardan su calma.

Porque nosotros estamos aquí y esto es todo o por lo menos lo principal que puedo tener que decirte en un momento de crisis relativa.

En un momento en que las cosas están muy tirantes entre marchands de cuadros de artistas muertos y de artistas vivos.

Pues bien, mi trabajo; arriesgo mi vida y mi razón destruída a medias - bueno - pero tú no estás entre los marchands de hombres, que yo sepa; y puedes tomar partido, me parece, procediendo realmente con humanidad, pero, ¿qué quieres?

Carta que Vincent Van Gogh llevaba encima, el 29 de julio, día en que falleció.

lo otro es algo que yo no soy capaz de adivinar”.

Las cartas de Theo

A lo largo de la práctica totalidad de su vida Vincent van Gogh mantuvo una interesante y fluida correspondencia con su familia y amigos. Se conservan más de setecientas cartas fundamentalmente de Vincent a su hermano Theo que ofrecen un panorama singular de la vida del artista y constituyen una forma de arte tan importante como lo puedan ser sus dibujos y sus pinturas, ofreciendo una rica crónica de una vida extraordinaria. Sus cartas permiten conocer un

poco más de cerca la vida de Van Gogh y sobre su forma de pensar. No solo para alumbrar su vida sino que permite aclarar aspectos materiales de las obras, de su relación con otros pintores, con sus vecinos y que su lectura nos sumerge en el apasionante mundo del arte, en un momento crítico a finales del siglo XIX donde se desarrollan las vanguardias que pondrán los pilares del arte contemporáneo. Las cartas constituyen un instrumento. un comentario vivo sobre su trabajo, así como un documento humano sin parangón.

El movimiento postimpresionista

Muchos son los críticos de arte que han querido enmarcar a Van Gogh en tal o en cual movimiento. Que si impresionista o si mejor encuadrarle en el postimpresionismo. Pero ¿qué es el postimpresionismo?

Parto de la base que difícilmente el propio Van Gogh se podía encuadrar en un estilo pictórico en concreto, él que rehusó el encasillamiento y máxime cuando el término postimpresionismo nace en 1910.

El término postimpresionismo lo usó por primera vez el crítico inglés Roger Fry para aglutinar a un grupo de pintores que confluían en una exposición que se celebró en la Galerías Grafiton de Londres. Entre estos artistas estaban figuras como Cézanne, Gauguin o el propio Van Gogh. Genéricamente el postimpresionismo se ha empleado para denominar las vanguardias artísticas que aparecieron a finales del siglo XIX y principios del XX y que, lógicamente, fueron posteriores al impresionismo. Acotando más el tiempo se puede decir que abarcarían las pinturas realizadas entre los años 1890 y 1905. Para John Rewald autor de los libros *El Impresionismo* y *El Postimpresionismo, de Van Gogh a Gauguin*, entre otras muchas publicaciones, data este período entre los años 1886 (año en el que acude Van Gogh a París zarandeado por las nuevas corrientes políticas, literarias artísticas) y 1893 (año en que regresa Gauguin de su primera estancia en Tahití).

El postimpresionismo no es un movimiento de ruptura con el anterior como sucedió con, por ejemplo, el propio movimiento impresionista, sino que fue una evolución natural. Engloba diversos estilos personales como evolución y cierto rechazo a las limitaciones del impresionismo. Se caracteriza por la libre expresión de las emociones de cada artista y el poco cuidado en las representaciones de los motivos.

Siguen destacando por el uso de la pintura con colores muy vivos y aplicados de forma compacta con pinceladas distinguibles. Unas veces con toques puntillistas y otras con grandes manchas de color.

El puntillismo

El puntillismo es una técnica que consiste en poner puntos de color puro en vez de pinceladas sobre la tela que mirados en la distancia crean en la retina las combinaciones deseadas.

El puntillismo aparece por primera vez de la mano de Georges Seurat (1859 – 1891) en 1884. Este movimiento quedaría encuadrado dentro del postimpresionismo.

De los aspectos del puntillismo destaca que es un método basado en unos preceptos teóricos científicos. Uno de los tratados teóricos en los que se basan (también fue consultado por los impresionistas) es *El color, que está controlado por las leyes fijas, se puede enseñar como la música* de Charles Blanc, publicado por primera vez en 1865. En él se expresa que al igual que existen relaciones matemáticas entre los tonos musicales, hay relaciones físicas entre los colores. Con el fin de ayudarse a comprender lo que los teóricos anunciaban, los puntillistas se hicieron construir un disco en el que reunían todos los matices del arco iris, unidos unos a otros mediante un número determinado de colores intermedios. Se completaba el disco con los colores puros concentrados en el centro, desde donde iba desvaneciéndose hacia el blanco hasta llegar a la periferia.

Ante este tratado, la técnica de pinceladas que utilizaban los impresionistas no permitía la exactitud matemática que necesitaba los puntillistas. Entonces deciden adoptar la aplicación del color mediante pequeños puntos o pinceladas acumulando, incluso en pequeñas superficies, una rica y variada gama de colores y tonos. Con esto se obtiene un resultado que al apreciarlo a una distancia determinada esas partículas se mezclan ópticamente dando el resultado apetecido.

En definitiva, los puntillistas fueron unos estudiosos de la luz y del color que sobrepasaron a los impresionistas, pero que se encontraron con cierta incompreensión, muchas veces entre sus propios compañeros pues veían un método que constreñía su ideal de pintura.

Por último, a pesar de lo acertado del término, ni Seurat ni Signac (las dos principales figuras exponentes del puntillismo) rechazan y condenan este término proponiendo su sustitución por otro que consideran más acorde a las nuevas innovaciones: "divisionismo".

Tres son las principales figuras del puntillismo. Paul Cézanne trató de resaltar las cualidades materiales de la pintura y destacó por su interés por las formas geométricas y la luz prismática como anticipo del movimiento cubista. Paul Gauguin centró su pintura en conseguir la representación a base de superficies planas y decorativas. Por último, Vincent van Gogh fue quien se acercó a la naturaleza por medio de vigorosas pinceladas coloristas y primando la línea sobre el color. Su experimentación subjetiva fue el preludio del expresionismo.

EL ESTILO DE VAN GOGH

¿Cómo reconocer una obra de Vincent van Gogh?

Aplicación del color

Una de las primeras cosas que nos llama la atención en la obra de Van Gogh es la manera de aplicar la pintura. Sus cuadros se caracterizan por una aplicación enérgica de la pintura, con relieve de colores puros, con aplicación de rayas, toques y áreas pintadas siempre ejecutadas con rapidez como forma de expresión de un movimiento vital.

En cuanto al color en sí, Van Gogh utiliza colores puros que no reflejan el modelo sino que transmiten singulares impresiones del momento muy cercanas al ideal impresionista. Siempre tenía presente el efecto inmediato buscando, a veces, el contraste con los colores complementarios.

Van Gogh no empasta para obtener colores compuestos sin que su técnica de aplicación del color consiste en yuxtaponer y superponer pinceladas en tonos diversos.

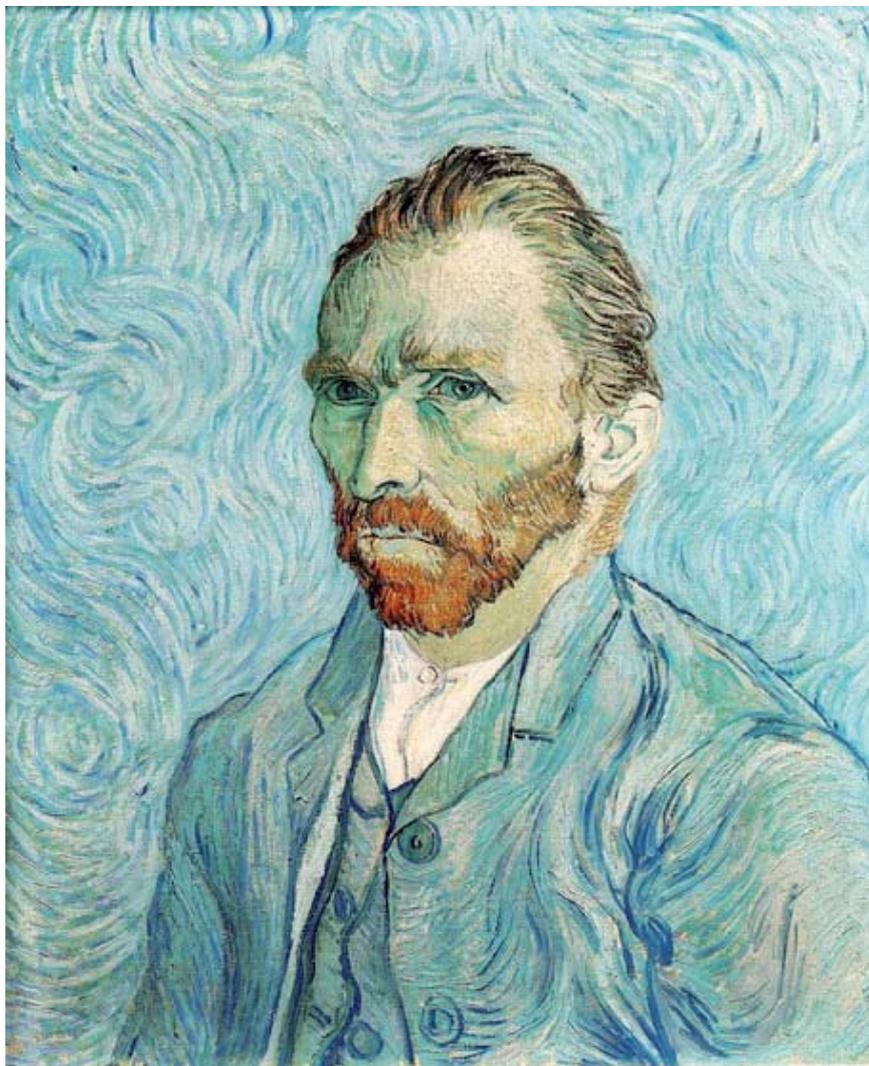
La línea

Una de las características que más saltan a la vista durante la contemplación de un Van Gogh es la línea de contorno que perfilan sus dibujos. Usa esta línea para crear áreas de aplicación del color más pequeñas o crear formas concretas o delimitar áreas más grandes entre sí. Los contornos por lo general suelen ser oscuros produciendo efectos dinámicos y de contraste en la estructura del cuadro.

La composición

Van Gogh realiza una composición, en la mayoría de sus obras, a través de una construcción geométrica que viene sugerida por líneas verticales y horizontales, así como diagonales de perspectiva. Divide el espacio en bandas o grandes triángulos que en algún caso unía con la ayuda de líneas que se caracterizaban por una marcada tendencia a la fuga.

Uno de los recursos más empleados a fin de producir la sensación de profundidad es el de recurrir a la representación de un objeto oscuro a la izquierda o derecha en primer plano, seguido de un amplio espacio con el objeto principal en el plano medio.



Autorretrato, 1889 Museo de Orsay, París

En las obras de Van Gogh el horizonte suele estar alto.

Es decir, que en la pintura de Van Gogh nos encontramos con tres elementos básicos: color, línea y la composición. No fueron desarrollados solamente por el pintor holandés como elementos de estilo artístico, sino que se convirtieron para él en portadores de un lenguaje artístico de nuevo cuño. El color lo aplicó como aliento vital que sirve de savia a los objetos. La línea como principio del movimiento con un dinamismo existencial y energía indestructible. La composición como morada de los sentimientos y de su concepto del mundo.

Como pintor y ser humano Van Gogh reflejó en sus cuadros plenitud y soledad, anhelo y desesperación, amor y desasosiego, armonía e inquietud, proximidad y lejanía. Con su arte quiso siempre consolar a los demás, él que siempre buscó consuelo. Amó el mundo y la vida, él que nunca pudo satisfacer el amor que buscaba. Sufrió por un mundo que acabó haciéndole pedazos. A cambio su arte aportó un nuevo universo, un universo que él creó con su sello más personal lleno de color y de movimiento que encerraba toda su sabiduría. Vincent Van Gogh fue un artista genial que incomprensiblemente (como muchos otros) no obtuvo ni el más mínimo reconocimiento en vida. No es de



extrañar que con tanta desazón perdiera su fe.

Tres de las obras que se pueden ver en el Museo de Orsay de París.

30 - La habitación de Vincent en Arles

La chambre de Van Gogh à Arles
Óleo sobre lienzo, 57,5 x 74 cm
Vincent van Gogh (1853 - 1890)

Van Gogh llega a realizar tres cuadros con el mismo motivo, la habitación que tenía en Arles.

El primero, de 72 x 90 cm, fue realizado en septiembre de 1888 y sufrió un severo deterioro por una inundación ocurrida durante su internamiento en el hospital de Arles. En la actualidad se encuentra en Ámsterdam, en el Museo de Van Gogh. El segundo de ellos, de igual medida, se conserva en el Art Institute de Chicago. La tercera versión es algo más pequeño que las anteriores (57,5 cm por 74 cm) y lo realizó como una copia del primero que envió a su familia holandesa. Es el que podemos observar aquí, en el Museo de Orsay. Los tres lienzos están perfectamente descritos en sus cartas y son distinguibles por los cuadros de la pared de la derecha. En a primera versión Van Gogh colocó dos retratos de sus amigos Eugène Bosch y Paul-Eugène Milliet. Esta versión se deterioró y Vincent le manda a su hermano "una repetición" manteniendo las mismas características técnicas aunque con algunas variaciones. Y la tercera versión Van Gogh

dice a su hermano Theo que va a hacer "una reducción" que es una copia tal cual pero a escala reducida.

La habitación representada, es el dormitorio que Vincent Van Gogh tenía en Arles, en el número 2 de la Place Lamartine y que estaba en lo que se conoce como *La Casa Amarilla* durante su estancia en los años 1888 y 1889.

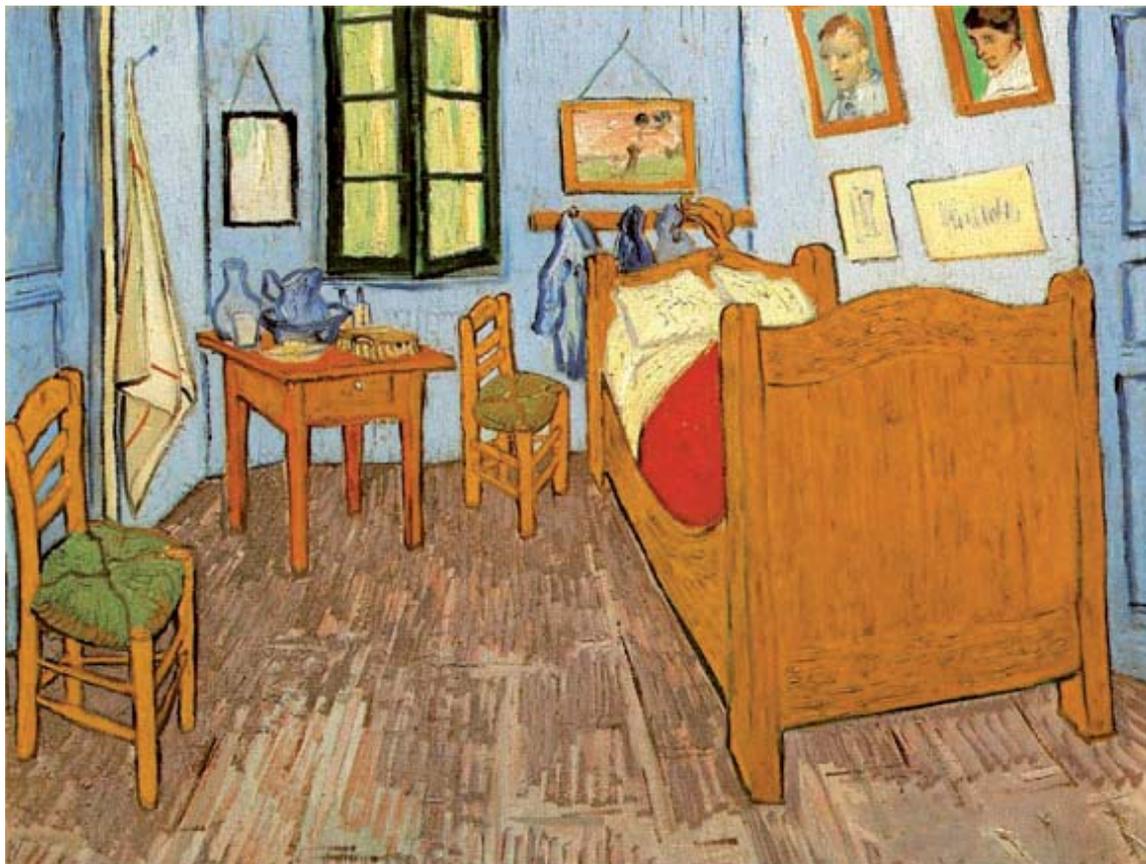
Quizás más que en muchos de sus autorretratos, *El dormitorio de Vincent en Arles* nos introduce en la dimensión íntima, en un espacio privado del artista.

La habitación es de forma trapezoidal con la pared del fondo donde sitúa la ventana y una puerta a la derecha (por la que se accedía a la escalera que iba a la planta superior). La puerta de la izquierda daba acceso a la habitación de invitados. Es el cuarto que preparó para Gauguin. Como se ve es un alojamiento modesto, con muebles rústicos, de madera de pino: una cama, un perchero, dos sillas, una mesilla de madera en el ángulo y unos cuadros en las paredes.

Muestra una perspectiva con la "típica torsión" propia del pintor, aportando su sello personal a la escena. Van Gogh amuebló su estancia con una simplicidad casi espartana, como si fuera un dormitorio monacal. Para él suponía un remanso de paz. Es como si quisiera mostrar el contraste que supone la tranquilidad del hogar con su vida interior desordenada. Sin embargo, la representación espacial muestra un ligero defecto de perspectiva que



Arriba el cuadro que se encuentra en Ámsterdam y abajo el de Chicago



crea una impresión de desequilibrio: el cabezal de la cama no está situado en ángulo recto con la pared. El suelo no está recto, aparece huidizo.

Un hecho novedoso, en la historia de la pintura, lo constituye la extraña perspectiva con que Van Gogh nos muestra los objetos presentes en el cuadro: los pies de la cama están mostrados desde abajo, mientras que la silla, la almohada o la mesa están vistas desde arriba.

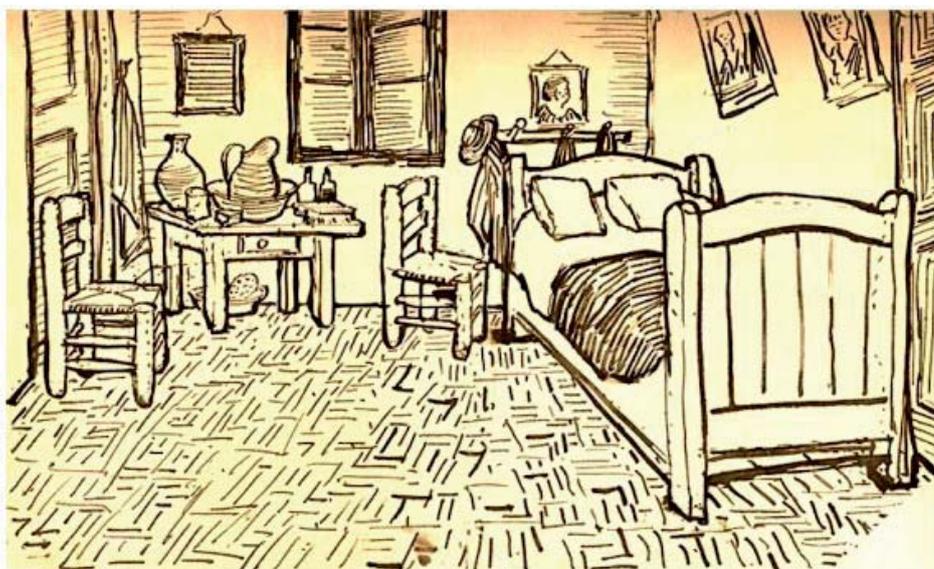
Esta concepción tan personal y la peculiar aplicación del color hacen que esta obra tenga un contenido simbólico tan característico en el estilo de Van Gogh. Seguro de sí mismo, el pintor se ha incluido en la escena por medio de ese cuadro con su autorretrato colgado de la pared (página 43).

Van Gogh consideraba que era la mejor obra realizada durante su estancia en Arles.

Como hemos visto al principio, esta es la copia que Van Gogh hizo llegar a su madre y hermana en 1889. Posteriormente fue comprada por un coleccionista alemán que a su vez la vendió a la galería Paul Rosenberg de París. En los años veinte pasó a formar parte de la colección Kojiro Matsukata. Con motivo del Tratado de Paz, acordado después de la segunda guerra mundial, del estado japonés pasa a poder de Francia.

En la realización de la obra, Van Gogh abandona su textura y formas tradicionales. Aquí crea una superficie plana de clara inspiración oriental mezclando así la tradición europea con la simplificación japonesa que tanto le gustó. Para delimitar los objetos emplea gruesas líneas, oscuras, alcanzando así un mayor efecto volumétrico. Van Gogh refuerza la viveza del color sustituyendo el color blanco de las paredes (en las originales) por un azul claro, complementario de los naranjas y amarillos predominantes en los objetos.

Boceto que Van Gogh hace de su habitación en Arles y que ilustra una de las cartas que manda a su hermano Theo.



Las formas están perfiladas. El artista recupera el dibujo y la expresividad a través del color y el dibujo. Los contornos son duros y angulosos. La pincelada es tremendamente pastosa, gruesa, corta y vigorosa. Hay que recordar que Van Gogh, a veces, aplicaba la pintura directamente del tubo, sin mezclar.

En las explicaciones que de la obra hace a su hermano, Van Gogh justifica la realización de la obra porque quiere expresar la tranquilidad del dormitorio como lugar de descanso, así como resaltar la sencillez del mismo todo ello mediante el simbolismo de los colores. Describe: *“las paredes, lila pálido, el suelo de un rojo gastado y apagado, las sillas y la cama de amarillo, la almohada y la sábana de un verde limón muy pálido, la manta rojo sangre, la mesa de aseo anaranjada, la palangana azul y la ventana en color verde”*. En esta obra se ve una clara influencia de los grabados japoneses y además así lo manifestó en sus cartas: *“los japoneses han vivido en interiores muy sencillos”*.

Con esta obra, en definitiva, lo que Van Gogh hace es transmitir al espectador una sensación a través del color y la línea. El color se constituye en un medio expresivo. A Van Gogh lo que le interesa al pintar este cuadro es la emoción que despierta en el espectador. Es decir, prepara el camino a las nuevas tendencias como será el movimiento expresionista. Utiliza el color como medio de expresión, pero un color simbólico, que influirá en el fauvismo y, al mismo tiempo, será un referente esencial en la vanguardia expresionista.

“Esta vez se trata simplemente de mi dormitorio, por lo tanto, solamente el color debe hacerlo todo... sugerir reposo o sueño en general. En fin, la visión del cuadro debe hacer descansar la cabeza, o más bien, la imaginación... la cuadratura de los muebles debe expresar el descanso inmóvil.”

Carta de Van Gogh a Theo



31 - Noche estrellada sobre el Ródano

La Nuit étoilée, septiembre 1888
Óleo sobre lienzo, 72,5 x 92 cm.
Vincent van Gogh (1853 - 1890)

El 8 de febrero de 1888 Van Gogh llegó a Arles y desde ese momento la representación de “los efectos nocturnos” fue una preocupación constante en el avance de su carrera artística. Llegó a convertirse en una obsesión. Escribe a su hermano Theo: “*Necesito una noche estrellada con cipreses o, tal vez, por encima de un campo de trigo maduro*”. Y en otra ocasión: “*Con frecuencia me parece que la noche está aún más ricamente coloreada que el día*”.

El cuadro presenta una rica combinación de las luces que proyectan las estrellas con las lámparas de gas del paseo marítimo y el reflejo de ambas en el río Ródano. Van Gogh describe los colores empleados en una carta a su hermano: “*El cielo es azul verde; el agua es azul real, los terrenos malva. La ciudad es azul y violeta; la luz de gas es amarilla y los reflejos son oro rojo y descienden hasta el bronce verde. En el campo azul verde del cielo, la Osa Mayor tiene un resplandor verde y rosa, cuya discreta palidez contrasta con el oro rudo del gas*”.

En el ángulo inferior derecho, Van Gogh recrea a una pareja que pasean agarrados bajo las estrellas. Si nos fijamos detenidamente nos damos cuenta que se trata de unos ancianos lo cual confiere especial ter-

nura a la acción. Desecha la opción, arquetípica, de representar al amor como una pareja de jóvenes. Ella con un chal sobre los hombros, con el cuerpo vencido, más que caminar cogidos de la mano, se apoya en el brazo de su pareja. Muchos críticos han querido ver en esta tierna escena el amor que Van Gogh nunca tuvo y que casi con total seguridad envidiaba. Y no anhelaba el amor fogoso, loco de la juventud, al contemplar la serenidad del mundo inabarcable, ordenado y profundo del cielo estrellado, echa de menos el amor infinito, eterno, sereno y ordenado de la etapa madura del ser humano.

El motivo de la noche y sus variaciones pictóricas es un recurso frecuente en este momento en el estilo de Vincent. Primero pintó *La terraza de un café en la plaza de Forum* en Arles (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo), después pinta el cuadro que aquí contemplamos y por último el conocido *La noche estrellada* (MOMA, Nueva York) que pintó en 1889 cuando estaba recluido en Saint-Rémy.

La composición del cuadro es sencilla. Van Gogh quiere representar la influencia de la noche en el cielo y su reflejo en el agua. Los dos elementos están separados por una línea de focos de luz. Cielo y agua estarían, prácticamente, representados con los mismos tonos; sin embargo, las luces de las lámparas de gas, alteran y enriquecen las tonalidades al verse reflejadas en el agua.

Van Gogh, una vez más, realiza maravillas utilizando sus dos colores fetiches, sus dos colores primarios: azul y amarillo. Produce una brisa llena de fantasía y





Detalle de “flor en el cielo” como Van Gogh llamó a sus estrellas en el cuadro Noche estrellada sobre el Ródano

de imaginación. Es una obra realista, con bellísimos reflejos de las luces en el agua, rotos por las leves ondulaciones que la brisa origina en la orilla del río. Las estrellas las representó como si fueran flores, flores en el cielo, con múltiples pétalos, etéreos y transparentes.

Para la realización de estos cuadros nocturnos Van Gogh se sujeta a su sombrero cuatro o cinco velas y también en los laterales de su caballete. Está claro que este aspecto, en la noche, solitario y abstraído como se encontraba en su trabajo hace que el pueblo entero piense que está ante un loco, “*el loco del pelo rojo*”.

32 - La iglesia de Auvers-sur-Oise

L'église d'Auvers-sur-Oise, vue du chevet, 1890
Óleo sobre lienzo, 94 x 74 cm.
Vincent van Gogh (1853-1890)

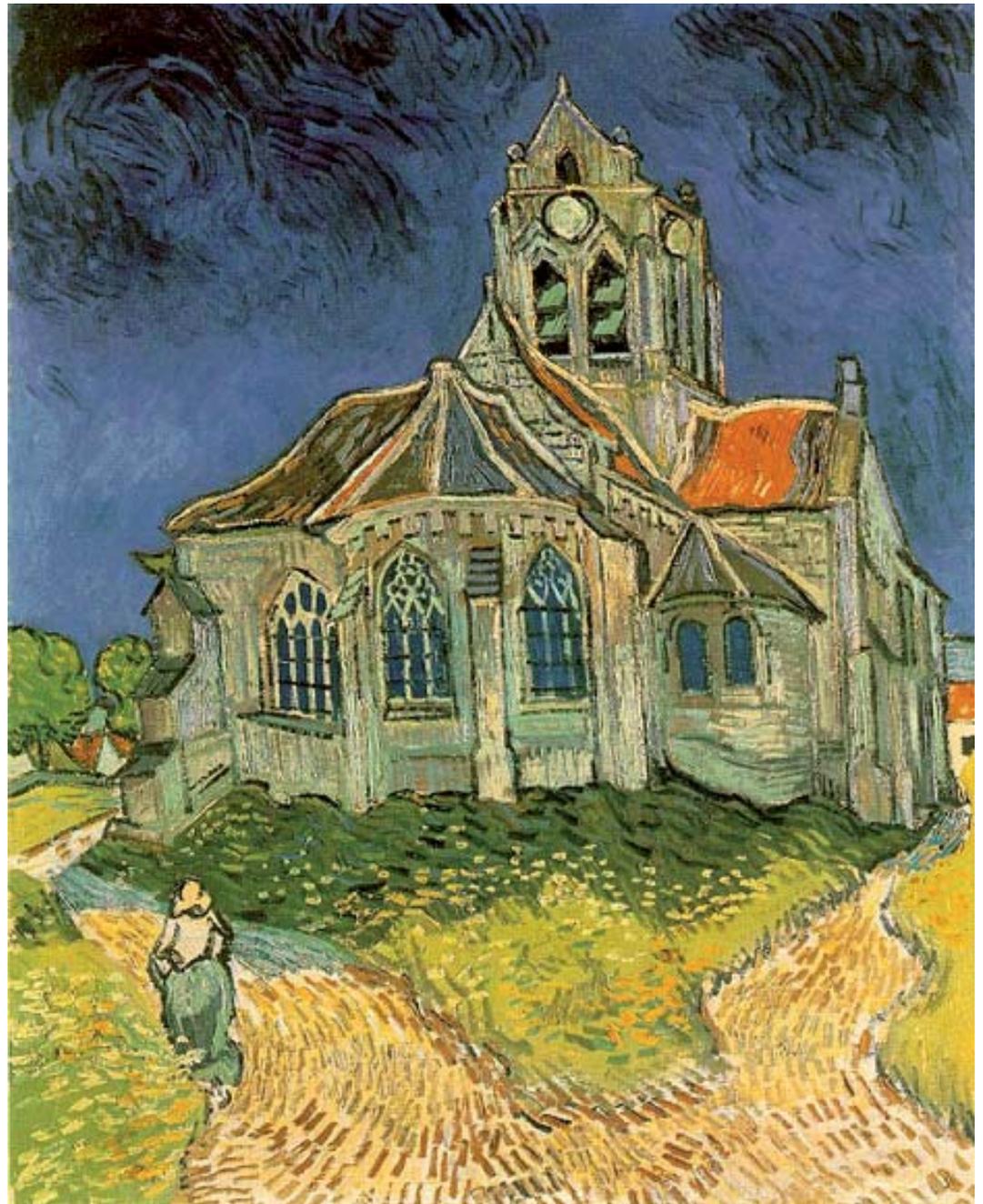
Van Gogh llegó a Auvers el 20 de mayo de 1890. Este nuevo traslado supone recuperar la libertad y el reencuentro con paisajes similares a los de su tierra natal, así como la posibilidad de estar en contacto con Theo y los pintores y la pintura de París. Años anteriores, en Nue-

nen, realizó otro cuadro que recuerda a este y que lleva por título *La iglesia de Nuenen*.

Este cuadro pertenece a la colección de un centenar de otras que Van Gogh realizó en sus últimas semanas de vida y que las pasó en la localidad de Auvers. Van Gogh se trasladó a esta población después de haber pasado una temporada en el sanatorio de Saint-Rémy.

En sus cartas alude a este último periodo momento en que realiza paisajes y casas con reminiscencias a escenas vividas en su infancia en el norte.

Es la única tela que dedicó a la iglesia de Auvers. La iglesia fue construida en el siglo XIII en el denominado primer estilo gótico. La perspectiva y el tratamiento sinuoso de la imagen típico en Van



Gogh provocan la sensación de que esté a punto de derrumbarse.

La iglesia se alza sobre una suave colina. El cielo es de un color azul profundo, cobalto puro, que se refleja en las vidrieras del ábside. El tejado es violeta y, en parte, anaranjado. La parte superior del cuadro está iluminada por el sol, y la iglesia en sí está cubierta por su propia sombra. La iglesia está enmarcada por dos caminos divergentes (motivo que aparece en el cuadro de *Campo de trigo con cuervos*) junto con hierba bañados por la luz del sol. Por uno de los caminos transita una campesina hacia la iglesia que proporciona una mayor vitalidad y realismo a la escena. Al fondo se ven las casas del pueblo y árboles.

En este periodo utiliza una pincelada rápida, corta y muy empastada. Su paleta cambia al intentar captar la luz de la primavera parisina y del amarillo de la provenza y de su seco clima mediterráneo pasa al verde de los climas atlánticos. En algunas de sus obras de esta etapa, el color sustituye al dibujo creando zonas de manchas que se acercan al arte abstracto.

Aun cuando se reconoce la iglesia a simple vista, Van Gogh más que proponer una imagen fiel de la realidad, lo que insinúa es la “expresión” de la misma. Con esto el artista holandés está preconizando el movimiento expresionista.

Hasta aquí las casi veinte páginas, densas, sobre la vida y obra de una de las figuras más excepcionales del siglo XIX. En el siguiente número acometeremos otro genio que tuvo sus más y sus menos, como acabamos de ver, con Van Gogh. Abordaremos al pintor Paul Gauguin y las vanguardias postimpresionistas.

Para aquellos que quieran completar el estudio de Van Gogh a continuación la reseña de las webs más interesantes así como alguno de los libros que se han utilizado para la elaboración de este reportaje.

➤ Webs

✍ <http://www.vggallery.com/international/spanish/index.html>

Es uno de los sitios de referencia que se encuentran en la red.

Ofrece un estudio muy detallado y es completísima. Además muchos de sus contenidos están traducidos al español. Página avalada por el Museo de Van Gogh en Ámsterdam que es tanto como decir “yo no lo puedo hacer mejor”. Un fallo: puedes ver los cuadros pero olvídate de descargártelos.

✍ <http://www.vangoghgallery.com/>

También una excelente página. Acceso a prácticamente todos los cuadros. En inglés.

✍ <http://www.vincentvangoghart.net/>

Interesante página. En inglés. Con acceso a los cuadros más significativos.

✍ <http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/VAN%20GOGH/>

Este es un sitio que te sorprende. Cuando ya piensas que lo tienes todo visto sobre Van Gogh aparece esta página. Impresionante para ambientarte en aquella época. Muchísimas fotos. Y en español. Excelente.

✍ <http://www.tfsimon.com/auvers-sur-oise.html>

Muy buena página centrada en la última ciudad donde vivió: Auvers y recogiendo un buen número de esos cuadros. Muy interesante. En inglés.

✍ <http://pintura.aut.org/>

Denominada como la ciudad de la pintura es “la mayor pinacoteca virtual”. Contiene un sin fin de obras y un buen número pertenecen a Van Gogh. En español.

➤ Libros

📖 Museo de Orsay. Arte y Arquitectura
Peter J. Gärtner
Editorial Könemann, 2000

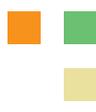
📖 Van Gogh
Dieter Beaujean
Editorial Könemann, 1999

📖 Van Gogh. Entender la pintura
VV. AA.
Editorial Orbis Fabbri

📖 Guía Van Gogh Museum
Van Gogh Museum Ámsterdam 1996

📖 Van Gogh. Los grandes genios del arte
VV. AA.
Biblioteca El Mundo

Vincent



📖 Van Gogh. La obra completa
Ingo F. Walther, Rainer Metzger
Editorial Taschen, 1996 2 volúmenes

📖 El postimpresionismo. De Van Gogh
a Gauguin
John Rewald
Alianza Forma 1999

🎧 Van Gogh. Pinacoteca Universal
Ingenia CD-Rom

Como complemento al estudio del artista se puede visionar la película *El loco del pelo rojo*. En la red me topé con este reportaje que considero muy interesante no solo por lo que se refiere a la vida del artista, sino por las diferentes vicisitudes que tuvo que pasar el proyecto cinematográfico.

El loco del pelo rojo Curiosidades

- Miklos Rozsa, a pesar de ser el primer compositor en tener una exclusiva con una compañía cinematográfica y tener grandísimos éxitos, no pudo evitar la quema de brujas que se produjo en los años 40 y 50 en Hollywood. Por eso, algunas películas suyas, traen seudónimos en vez de su nombre. Gracias a dios que hoy en día tenemos todas sus obras ya que junto con John Williams, es el mejor compositor de BSO de la historia, y uno de los mejores compositores de todos los tiempos (tiene gran cantidad de conciertos y obras instrumentales de todo tipo).

Extraído de la filmoteca de Andalucía:

La idea de hacer una película sobre la vida del pintor holandés Vincent Van Gogh es un viejo proyecto de los productores de Hollywood. En 1945 la Warner Bros está a punto de ponerlo en marcha, selecciona a Paul Muni y John Garfield para encarnar a los protagonistas, pero luego lo abandona. En 1946 el productor Arthur Freed encarga escribir un guión al novelista Irving Stone, pero a comienzos de los años 50 se lo pasa al productor y realizador Richard Brooks, que tampoco hace nada con él.

Sin embargo, Irving Stone aprovecha las investigaciones realizadas sobre la vida del pintor para escribir *Lust for Life*, que se publica en la primera mitad de la década de los 50 con gran éxito de ventas. Tras el éxito de *Moulin Rouge* (1952), de John Huston, sobre la vida del pintor impresionista Toulouse Lautrec, Metro Goldwyn Mayer compra los derechos cinematográficos de la obra de Stone, Vincente Minnelli se entera poco después y le dice al vicepresidente Dore Schary que le interesa dirigir la adaptación.



Dore Schary acepta su propuesta, pero con dos condiciones muy diferentes. En primer lugar debe rodar el musical *Extraño en el paraíso* y luego tiene que acabar la biografía de Van Gogh antes del 31 de diciembre de 1955. Irving Stone está cansado de esta situación, que se arrastra a lo largo de casi diez años, no quiere prolongar más la opción del estudio sobre su obra y está dispuesto a dirigir personalmente una película basada en ella.

A pesar de estar a principios de marzo, Minnelli se compromete a rodar inmediatamente *Extraño en el paraíso* y acabar la película sobre Van Gogh antes de finales de año, pero si cuenta con John Houseman como productor ejecutivo y con Kirk Douglas como protagonista, viejos colaboradores con los que siempre ha trabajado a la perfección.

Kirk Douglas está de acuerdo desde el primer momento y John Houseman sólo pone como condición que las reproducciones de los cuadros de Van Gogh se hagan a la perfección para no caer en los fallos habituales de las películas de Hollywood sobre vidas de pintores. Gracias a ello desde el comienzo se desarrolla una compleja estrategia para que las reproducciones de los cuadros estén lo más cerca posible de los originales.

En primer lugar los cuadros originales se fotografían en placas de gran tamaño, de 8 x 10 pulgadas. Luego se proyectan por debajo de unas mesas especiales del departamento de efectos con el tablero traslúcido. Y, de esta forma, personal especializado puede copiarlos, pincelada a pincelada, con gran minuciosidad y perfectos resultados.

Houseman y Minnelli deciden no rodarla en CinemaScope porque su formato estrecho y largo es opuesto al de los cuadros, pero el ejecutivo del estudio Arthur Loewe les convence de lo contrario. Les explica que, dada la expansión alcanzada por el nuevo formato, la proyectarán en CinemaScope aunque la rueden en cualquier otro formato. No tienen más remedio que aceptarlo, pero exigen un completo control sobre el negativo y su posterior tratamiento.

Desde que 20th Century Fox lanza el Cinemascope con *La túnica sagrada* (*The Robe*, 1953), de Henry Koster, generalmente se ha utilizado con negativo Eastmancolor. Compuesto por una brillante mezcla de azules, rojos y amarillos, el resultado poco tiene que ver con la realidad, pero mucho menos con el colorido de los cuadros de Van Gogh.

Minnelli quiere rodar en negativo Anscocolor, que encuentra mucho más apropiado para el colorido de la paleta del pintor, pero ante la fuerte competencia de Kodak la fábrica Ansco ha dejado de producir negativo. Metro Goldwyn Mayer compra el último lote de negativo Anscocolor, 300.000 pies, y les convence de que pongan a punto un laboratorio especial para el revelado.

Mientras Minnelli rueda *Extraño en el paraíso*, Norman Corwin escribe el guión bajo la atenta supervisión de John Houseman, pero Minnelli también realiza una amplia labor de investigación sobre el pintor. Lee todo tipo de estudios sobre pintores impresionistas y los cinco volúmenes de cartas entrecruzadas entre los hermanos Vincent y Théo Van Gogh. A partir de ahí saca una serie de conclusiones sobre las que apoya su trabajo.

Extraño en el paraíso se prepara durante abril de 1955 y se rueda en mayo, junio y parte de julio, pero



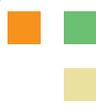
como dejan muy claras ambas películas, durante el rodaje del musical Minnelli está mucho más preocupado por documentarse al máximo sobre Van Gogh y la preparación de *EL LOCO DEL PELO ROJO*.

Cuando Minnelli llega a Arles a principios de agosto de 1955 para comenzar el rodaje, ni Houseman ni él están conformes con el guión que tienen entre las manos, pero ambos se han convertido en expertos en Van Gogh. Durante el rodaje modifican el guión según van descubriendo la verdad histórica y los escenarios reales donde vivió el pintor los últimos años de su vida.

Varían mucho las escenas entre Vincent Van Gogh y Paul Gauguin para conseguir reflejar la verdad de las relaciones entre el instintivo Gauguin y el ascético Van Gogh. A parte de sus grandes discrepancias en el terreno puramente artístico, Gauguin siente celos de la obra pictórica de Van Gogh y éste de la facilidad con que su amigo se relaciona con las mujeres.

Van a visitar el manicomio donde estuvo internado Van Gogh; Minnelli y Houseman hablan con el director y les deja leer el historial clínico del pintor. Luego Houseman reescribe las escenas de acuerdo con esta nueva información de primera mano, y Minnelli las rueda en el propio manicomio.

Dado su parecido físico con el pintor, Kirk Douglas cree que es el papel de su vida, como demuestra que su compañía Bryna Productions hubiese comprado los derechos de una historia sobre Van Gogh para protagonizarla él. Cuando Minnelli y Houseman le ofrecen el papel, acepta encantado por esto y por volver a colaborar con ellos, tras la buena experiencia de *Cautivos del mal*. Para adecuarse lo más posible al personaje sólo tiene que dejarse cre-



cer la barba y dar un tono rojizo a su pelo.

Eligen al moreno mexicano Anthony Quinn para interpretar al ruidoso y extravertido Paul Gauguin, pero le modifican la nariz para que se parezca algo más al personaje. El resto del reparto está íntegramente compuesto por europeos, pero deciden no preocuparse por su amplia diversidad de acentos.

Los cuadros se integran en la película de la forma más fiel posible, tanto respetando su formato original, como haciendo leves panorámicas sobre ellos o pequeños movimientos de acercamiento. También proliferan por las paredes y diseminados por el suelo en la casa de Arles, y en la casa de Theo en París. Además, se utiliza un collage de cuadros como fondo de los títulos finales.

Con el tiempo se ha perdido bastante el minucioso cuidado puesto en la reproducción de los colores originales creados por Van Gogh. El positivo Eastmancolor del negativo Anscocolor utilizado no se mantiene tan bien como el Technicolor, tiene tendencia a volverse pardo con el paso de los años. Desde hace tiempo las copias que circulan tienen muy poco que ver con el colorido obtenido originalmente por Minnelli.

Por culpa de *Extraño en el paraíso*, Minnelli sólo puede empezar a rodar a principios de agosto de 1955, por lo que sólo tiene cinco meses para acabarla en la fecha convenida. Su principal problema no es éste, sino que para entonces las flores comienzan a marchitarse, los campos de trigo están en barbecho. Un equipo especializado de Metro Goldwyn Mayer mantiene un campo de trigo en todo su esplendor con ayuda de productos químicos para que pueda rodar en él. Debido a ello tiene que empezar por el final, por una de las escenas más dramáticas y difíciles, el suicidio del pintor.

Durante varios días recorren los alrededores de Arles en automóvil, se detienen cuando ven un paisaje que recuerda a los pintados por Van Gogh y ruedan. Les sigue una furgoneta que no sólo lleva la cámara y los elementos técnicos necesarios, sino también dibujos y reproducciones de cuadros en diferentes etapas de elaboración para poder rodar a Van Gogh pintando en cualquier situación.

Ruedan en las localizaciones que todavía se conservan de la época del pintor y reconstruyen las destruidas por el paso del tiempo. En París ruedan alguna breve escena, pero trasladados a Holanda ruedan en el pueblo natal del pintor, en la casa familiar y en la iglesia donde oficiaba su padre predicador. Las escenas de Borinage las ruedan en Bruselas, pero reproducen en estudio los decorados de las minas de carbón. Descubren a muchas personas muy pareci-

das a las que aparecen en los cuadros de Van Gogh, y las convencen para que intervengan, convenientemente ataviadas, en escenas que las reproducen.

Regresan a Hollywood para acabar los interiores con el director de fotografía Russell Harlan, un viejo especialista en westerns, pero que consigue una iluminación perfecta que a Minnelli le recuerda a Vermeer. La mayoría de los interiores los ruedan en los estudios de Culver City, pero también algún exterior, como la escena donde Vincent Van Gogh va a comer al campo con su prima Kay y su hijo, intenta besarla y le rechaza, que destaca de manera negativa sobre un conjunto con un subrayado y conseguido tono realista y documental.

De estas escenas interiores rodadas en Hollywood hay dos especialmente interesantes, conseguidas y que muestran el alto grado de eficaz virtuosismo alcanzado por Minnelli. Una es la famosa en que Van Gogh, desesperado por la partida de Arles de su amigo Gauguin, se corta la oreja en un ataque de locura. Rodada en un solo plano, la acción está dada a través de una hábil elipsis al acercarse la cámara a un espejo donde se refleja el rostro del pintor y luego deja de reflejarse, subrayada por una elocuente música de Miklos Rozsa.

La otra es la escena en que, tras salir del manicomio, Vincent llega a casa de su hermano Théo en París para conocer a su mujer y su hijo. Narrada en un largo, bello y eficaz plano-secuencia con muy diferentes posiciones de cámara, también utiliza el reflejo del grupo en un espejo para dar la preocupación de Théo respecto al comportamiento de su hermano.

Tras una auténtica carrera contra reloj, ataques de nervios y peleas por conseguir que *EL LOCO DEL PELO ROJO* tenga la calidad deseada por Minnelli y Houseman, pero se acabe en el plazo previsto, se termina antes de finales de 1955. Tiene buenas críticas y se convierte en la película preferida de su director, lo que resulta extremadamente curioso dado que tiene muy poco que ver con el resto de su obra.

Por un lado Vincent Van Gogh es uno de los más característicos personajes minnellianos. Se debate entre la realidad y el sueño, lucha por conseguir que sus fantasías lleguen a ser reales, pero en contra de la mayoría de ellos no lo logra, o al menos no lo consigue en vida, ni la película lo recoge, se da por sobreentendido. Además, Minnelli se identifica con él en su pasado de pintor, pero sobre todo como el creador que lucha desesperadamente por ver plasmados sus sueños.

Sin embargo, por primera vez Minnelli muestra interés por el realismo. Abandona sus queridos es-



tudios donde consigue un completo control sobre los elementos en juego para desplazarse a rodar exteriores en el extranjero y logra dar a la película un tono tan documental como dramático.

Apoyada en una voz en off extraída de la numerosa correspondencia entrecruzada entre Théo y Vincent Van Gogh, tiene una abundancia de escenas rodadas en exteriores con un subrayado tono documental, pero reconstruido. Lo que no le impide emplear todo tipo de trucos, incluso los dibujos animados en una de las escenas finales donde le atacan los cuervos mientras pinta, para conseguir el realismo deseado.

Este cambio de estilo sólo muestra la completa madurez alcanzada por Minnelli y también su capacidad de trabajar en un nuevo registro, pero no que varíe su concepción del cine. Sigue manejando el CinemaScope con una rara habilidad, pero igual que hace sus habituales suntuosos planos-secuencia en los momentos apropiados, en otros recurre a una planificación mucho más entrecortada acorde con las necesidades dramáticas de la escena.

Narra la vida de Van Gogh con gran delicadeza, de manera cronológica y utilizando la voz en off para hacer grandes elipsis y jugar a su antojo y habilidad con el tiempo, pero a la vez que cuenta una historia con un alto contenido dramático, hace algunas consideraciones sobre el arte.

http://es.wikipedia.org/wiki/El_loco_del_pelo_rojo



THEODOROS STAMOS:

PARADOJAS DE UN EXPRESIONISTA ABSTRACTO

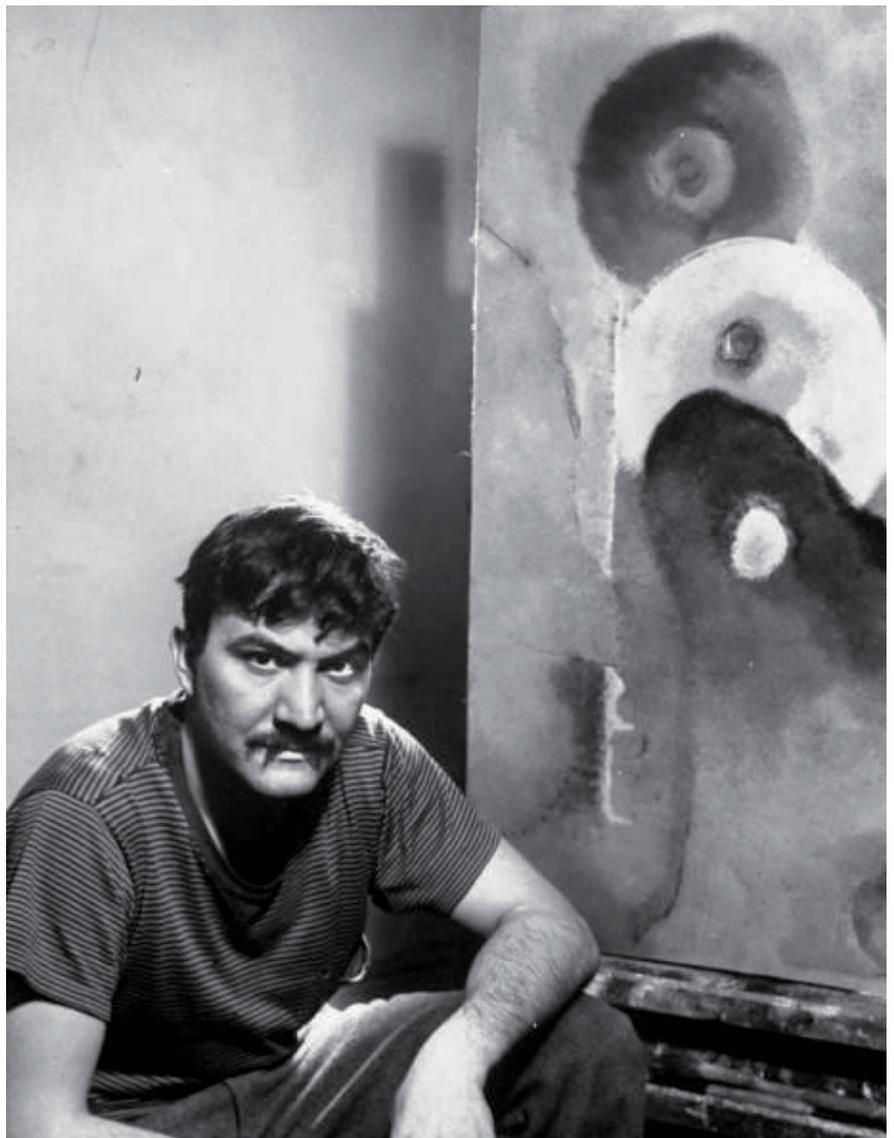
por Juan Diego Caballero
jdc115@hotmail.com

En enero de 1951 la revista Life publica una fotografía de Nina Leen, tomada a fines del año anterior, en la que figuran retratados quince artistas, todos ellos pintores. Muy pronto, y como consecuencia de un comentario de la crítica de arte Emily Genever, el grupo fue conocido con el calificativo de *los irascibles*. La razón de ello obedecía a que unos meses antes un grupo de dieciocho artistas (entre los que se encontraban los quince que figuraban en la fotografía) había dirigido una carta abierta al director del Metropolitan Museum de Nueva York, publicada en la primera página de la edición del New York Times del 22 de mayo de 1950. El objeto de la carta era mostrar la protesta del colectivo de artistas ante la actitud conservadora del jurado al que el citado museo había encargado la organización de una exposición sobre arte norteamericano contemporáneo. A juicio de los artistas firmantes (a los que se adhirieron muy pronto algunos escultores) la “monstruosa” exposición que se preparaba para finales de 1950 dejaba completamente a un lado el arte que ellos mismos practicaban, al que calificaban de “avanzado”.

Entre estos *irascibles* de la fotografía (catorce caballeros de aspecto circunspecto, todos ellos con chaqueta y corbata, y una dama elegante, tocada con boina) se encontraban algunos de los más destacados representantes de lo que hoy denominamos Escuela

de Nueva York: Mark Rothko, Willem de Kooning, Jackson Pollock o Clyfford Still. En suma, los creadores del expresionismo abstracto norteamericano, la corriente pictórica que sorprendió al mundo en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Aunque sus planteamientos estéticos no fueron en absoluto uniformes, debe reconocerse la originalidad de sus posiciones y, precisamente, la conciencia de compartir el interés por abrir nuevos caminos a la expresión pictórica, abordados desde la abstracción.

Alfred Eisenstaedt: “Theodoros Stamos”. Revista Life, 1950





Nina Leen: "Los irascibles" (1950). Revista Life, enero de 1951

Tal vez, uno de los personajes menos conocidos de la fotografía sea el que figura en su extremo izquierdo, sentado en primer plano. A sus veintiocho años era el más joven de todo el grupo. Se llamaba Theodoros Stamos (1922-1997) y su biografía está llena de paradojas. Había nacido en Nueva York, pero en el seno de una familia de origen griego, emigrada a Estados

Unidos en busca de nuevas oportunidades. Sin embargo, él terminó sus días en la isla donde había nacido su padre. A los ocho años un accidente le supuso la pérdida del bazo, pero fue en su periodo de convalecencia cuando realizó su primer dibujo. Más paradojas: cursó estudios medios en un instituto neoyorquino, aunque los abandonó en 1939, pocos meses antes de graduarse; quería dedicarse a la pintura, pero durante muchos

años regentó una pequeña tienda de marcos para cuadros en el sur de Manhattan, así que para avanzar en su formación visitaba galerías y tomaba clases nocturnas de arte, aunque fue expulsado de la escuela a la que asistía por sus actividades filocomunistas. Mientras, poco a poco iba conociendo a los personajes con los que acabaría posando en la famosa fotografía de 1951. Para entonces ya había realizado algunas exposiciones (la primera en 1943), mostrando obras que dejaban bien clara su atracción hacia el surrealismo. Y fue precisamente en la década de los 50 del siglo pasado cuando su personalidad artística se consolida, vinculándose ya al expresionismo abstracto, al tiempo que comienza a dar clases de pintura y a impartir algunas conferencias en las que sobre todo aborda la relación entre el arte y la naturaleza. Nueva paradoja: el pintor que no había concluido sus estudios medios terminaría por dar clases como invitado en algunas de las más prestigiosas universidades norteamericanas.

Pero la que probablemente fue la mayor paradoja en la vida de Stamos sucedió tras el suicidio de su íntimo amigo Mark Rothko, en febrero de 1970. Stamos fue una de las tres personas encargadas de administrar, como albaceas, el legado artístico del pintor. Unos meses más tarde de aquel suceso, el tutor de los hijos del artista fallecido entabló un largo pleito contra los albaceas, a los que acusó de malvender a una galería neoyorquina un elevado número de obras, cobrando además grandes comisiones por la transacción. Tras varios años de sesiones, el juicio se resolvió en 1977: el

Theodoros Stamos: "Autorretrato" (hacia 1960)



tribunal acabó apoyando a los demandantes, destituyó a los albaceas y les impuso, junto a la galería, sustanciosas multas. Stamos, en concreto, tuvo que entregar su propia casa a los hijos de Rothko, aunque conservó el usufructo durante toda su vida.

El caso Rothko provocó una drástica caída de la valoración artística de Stamos en los Estados Unidos, mientras que de manera progresiva (nueva paradoja) iba incrementándose su popularidad en Europa. Quizás fue esa situación la causa de que el artista pasase cada vez más tiempo en Grecia, hasta acabar instalándose definitivamente en la isla de Leucas (Lefkada), donde había nacido su padre. Y allí siguió trabajando a ritmo vertiginoso, hasta que en 1993 un accidente vascular cerebral mermó grandemente sus facultades. Murió cuatro años después.

Un breve repaso a la obra de Theodoros Stamos debe tener presentes los temas por los que el artista sintió especial interés: la naturaleza, la temática surrealista, las artes primitivas y el misticismo de raíz asiática. Cuatro pilares que explican la evolución de su pintura, en la que encontraremos como no podía ser de otra manera numerosas concomitancias con otras figuras del expresionismo abstracto, al tiempo que diversas influencias de los grandes maestros de esa corriente pictórica.

En la trayectoria artística de Stamos puede distinguirse un primer periodo de formación, que viene a corresponderse con los años de desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. En esa época, muchos artistas europeos abandonaron un continente asolado por la guerra y se instalaron en los Estados Unidos, donde difundieron la obra de las vanguardias europeas y acabaron ejerciendo una considerable influencia sobre los artistas locales. En este primer periodo, las primeras exposiciones de sus cuadros reflejan tales influencias y hay presentes en sus obras elementos procedentes de diversas corrientes, siendo especialmente relevantes los derivados del expresionismo y el surrealismo. Pero, por otra parte, su pintura acusa también influencias del norteamericano Milton Avery quien, aun manteniéndose dentro de la tradición figurativa, transmitió a Stamos el interés por las composiciones sencillas y el manejo ordenado del color.

En la segunda mitad de la década de los 40 la pintura de Stamos se instala en una balbuciente pintura abstracta muy próxima a los presupuestos del surrealismo y muestra evidentes influencias de la obra de Joan Miró. Es la etapa de sus trabajos *biomórficos*, con algunas semejanzas con los que viene realizando Mark Rothko desde unos años antes. Pero, en su caso, sus composiciones se pueblan de referencias a la naturaleza: el sol, las plantas, la propia tierra o el mar son sus fuentes de inspiración, al mismo tiempo que, en ocasiones, sitúa en estos escenarios personajes de carácter





Theodoros Stamos: "Sin título" (1945). Óleo sobre lienzo

mitológico, como ocurre también en algunas obras de Rothko y de otros miembros de la Escuela de Nueva York. Es al final de este periodo cuando el pintor puede viajar por primera vez a Europa. Allí visita la tierra de sus antepasados y tiene la ocasión de conocer directamente a algunos de los artistas más destacados del momento. Cuando regrese a Estados Unidos volverá impactado por la naturaleza y la luz del Mediterráneo, pero también por las pinturas orientales (sobre todo, japonesas) que ha podido conocer en algunos museos.



Theodoros Stamos: "Sin título" (1946). Óleo sobre tablero

Es precisamente tras su regreso al país, justo en el momento en que la Escuela de Nueva York y, con ella, el grupo de los *irascibles*, van a darse a conocer, cuando Stamos aborda ya el giro definitivo en su pintura. Optará definitivamente por la abstracción como vía de expresión. En un primer momento, hasta mediados de los años 50, sus trabajos

podrían calificarse como de abstracción caligráfica. Prácticamente, ha desaparecido todo elemento figurativo, sustituido por áreas de color. Sin embargo, en sus obras de estos años la línea ocupa un papel de primera importancia. En otras ocasiones, sutiles pinceladas crean ritmos diversos en el cuadro. Todo ello viene a

explicitar la atracción de Stamos por el dibujo de procedencia oriental. Su serie "la casa del té" es bien demostrativa de ese interés que combina con el afán de reflejar efectos lumínicos. De nuevo aquí podemos ver algunos paralelos con las obras que realizó Mark Rothko en su denominado "periodo de transición".

En la misma estela de Rothko, aunque de manera algo más tardía en sus inicios, el periodo más clásico de Stamos se desarrolla entre los años 1954 y 1963. Sus cuadros muestran ahora las amplias superficies de los campos de color que caracterizaron a algunos expresionistas abstractos norteamericanos. En su caso, tales campos de color sirven como vía para mostrar sus intereses de siempre, sobre todo la naturaleza. Esta quizás sea su mayor y más personal aportación a la corriente pictórica a la que perteneció: la abstracción no tiene por qué renunciar a la representación de los elementos naturales, el mar, la tierra, el sol, aunque lo hará preferentemente a través del empleo del color, que Stamos ordena en el cuadro, según corresponda al tema sobre el que trabaja. Los colores vibrantes y la misma textura de la materia pictórica serán los elementos predominantes en su personal lenguaje.

En algunos de esos cuadros podemos encontrar una cierta similitud con los del periodo más conocido de Mark Rothko, con la diferencia de que mientras éste tiene tendencia a disponer las franjas de color en estratos horizontales, Stamos recurre sobre todo a organizaciones verticales. En otras ocasiones, sin embargo, los paralelismos son evidentes con las obras de Clyfford Still: en este caso una o más manchas de un

En algunos de esos cuadros podemos encontrar una cierta similitud con los del periodo más conocido de Mark Rothko, con la diferencia de que mientras éste tiene tendencia a disponer las franjas de color en estratos horizontales, Stamos recurre sobre todo a organizaciones verticales. En otras ocasiones, sin embargo, los paralelismos son evidentes con las obras de Clyfford Still: en este caso una o más manchas de un

Theodoros Stamos: "Delphi" (1959). Óleo sobre lienzo



determinado color parecen derramarse sobre otra de mayor tamaño y que las recibe como fondo. Por lo demás, estos son los años en que la popularidad de Stamos, como la de los otros miembros de la Escuela de Nueva York, se consolida, mientras que de forma paralela su obra va adquiriendo mayores cotizaciones. Participa en numerosas exposiciones, entre ellas la colectiva sobre nueva pintura americana organizada por el MOMA de Nueva York, viaja al extranjero con más asiduidad y es solicitado frecuentemente como conferenciante.

Desde un punto de vista formal Stamos ya no abandonó el abstracto y la pintura de los campos de color, aunque mostró una clara evolución con una tendencia cada vez mayor a la simplicidad que parece acercarlo a los primeros planteamientos del minimalismo. Se ha calificado a su pintura de los años comprendidos entre 1963 y 1970 como de “cajas de sol”:



Theodoros Stamos: “Caja de sol egea 2” (1964). Óleo sobre lienzo

habitualmente el lienzo está cubierto por un único color, normalmente blanco, sobre el que se superponen algunas delgadas líneas y una caja aproximadamente rectangular que busca centrar la atracción del espectador.

Ahora, además del óleo, aplicará también a sus

lienzos pintura acrílica y mostrará un menor interés por las texturas, centrándose preferentemente en la propia estructura interna y bien sencilla de la composición.

El suicidio de Rothko, con quien le unía una amistad fuera de toda duda, debió marcar en profundidad el carácter de Stamos, quien hubo de enfrentarse poco después a las repercusiones del famoso caso al que más arriba hemos hecho referencia. Para entonces, el artista incrementa el ritmo de sus viajes a Grecia y pasa largas temporadas en la isla natal de su padre, Leucas. Cuando el largo pleito concluye Stamos es probablemente un hombre anímicamente derrotado. Quizás ello explique que aumente el número de sus viajes a Europa y que se concentre en las exposicio-

nes que a partir de entonces van a realizarse sobre su obra en diversos países de dicho continente, donde se crea además una especie de asociación dedicada a difundir su trabajo y a reparar su reputación. Algunas de sus pinturas de estos primeros años de la década de los setenta dan cuenta explícita de la admiración que sentía por su amigo.

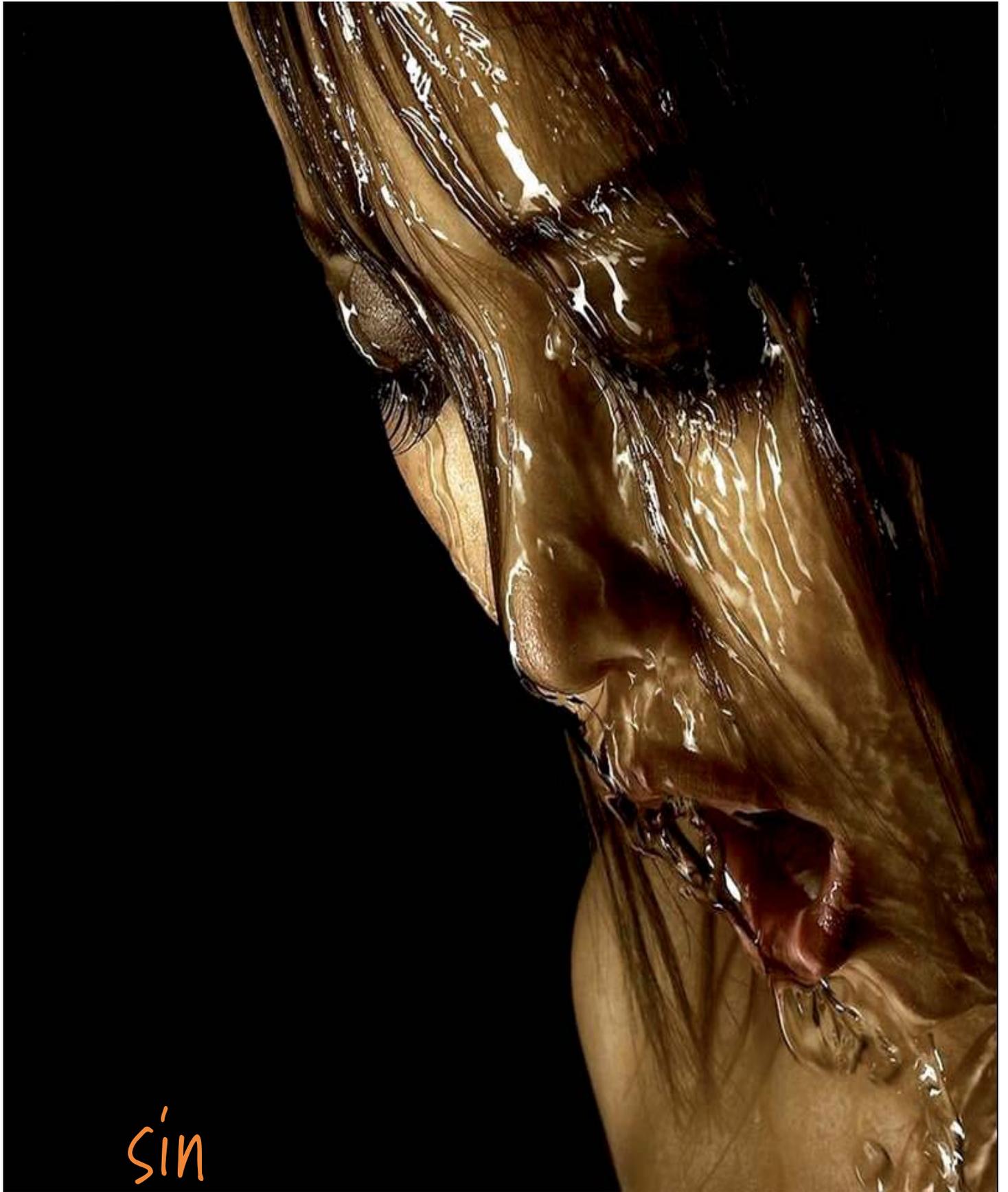
Comienza así el periodo más extenso de su producción, entre 1970 y 1994, que ha sido definido como etapa de los campos infinitos. Mantiene los mismos intereses que ya mostraba su pintura en las dos etapas anteriores y muestra el mismo afán por una creciente simplicidad, que en algunos casos se concreta en la elaboración de obras tendentes a la monocromía. Pintando a gran ritmo, organiza el conjunto de sus cuadros por series, muchas de las cuales llevan por título el de Lefkada, el nombre griego de la isla de sus antepasados. Parece ahora que el hermetismo de su pintura se incrementa, como si el artista quisiera explicarse a sí mismo el propio hecho de pintar, atento sólo al elemento principal del cuadro: una verdadera explosión de uno o más colores que sin embargo atrapa la mirada del espectador y le muestra una peculiar visión de la naturaleza, interpretada desde sus elementos más relevantes.

Y en esas coordenadas, e instalado de manera definitiva en Grecia, se mantuvo la pintura de Theodoros Stamos hasta el accidente que le sobrevino en 1993 y que afectó gravemente a su salud. Trató de seguir pintando pero ya no disponía de facultades. Su último cuadro conocido es de 1994 y quedó inacabado. Otra paradoja. ❖

Theodoros Stamos: “Campo infinito. Serie Lefkada-8” (1978)



imagen



sin

palabras





HISTORIAS DE VALLADOLID

GREGORIO FERNANDEZ

LA GUBIA DEL BARROCO

Cuando se aleja la primavera y las celebraciones de la Semana Santa ya quedan muy atrás, por algunos rincones de Valladolid se oyen ecos lejanos de las bandas de música. Es entonces cuando nos viene a la memoria la figura de un artista del que todos los vallisoletanos nos sentimos orgullosos: Gregorio Fernández.

DATOS BIOGRÁFICOS DE UNA BUENA PERSONA Y UN EXCELENTE ARTISTA

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 Palencia, bastante más joven que él. Al poco tiempo, por influencias del Duque de Ler-

ma, 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 Disuerga 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



Piedad o Sexta Angustia. 1616. Museo Nacional Colegio San Gregorio, Valladolid

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.

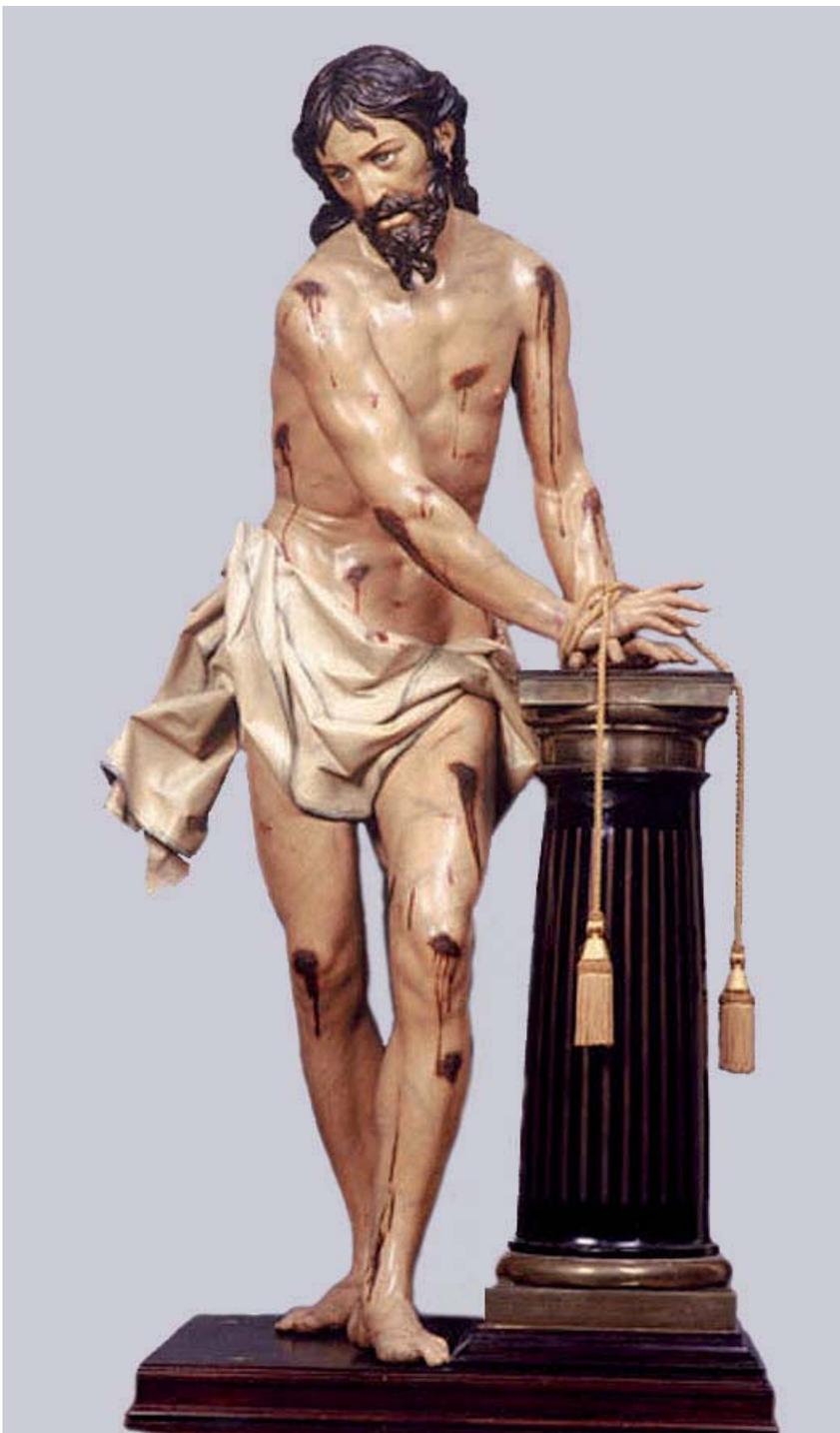
Desde su llegada a Valladolid, la actividad del escultor fue imparable, realizando sin interrupción encargos para la Corte, conventos, iglesias y cofradías. Tras el nuevo traslado de la Corte a Madrid en 1606, Gregorio quedó atado a Valladolid para atender los numerosos compromisos de trabajo. En la ciudad colaboró y entabló una profunda amistad con el escultor más importante en ese momento, Francisco de Rincón, que tenía su taller en la Puentequilla 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 Juni, nieta 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: Gre-





Cristo atado a la columna, 1619. Iglesia penitencial de la Vera Cruz, Valladolid

gorio 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 Duero, 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 fisonomía 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. ✠

Artículo publicado en el blog por José Miguel Travieso
<http://domuspucelae.blogspot.com>

Firma autógrafa de Gregorio Fernández



Así se recurre una multa de tráfico



Estimado Sr. Juez:

He sido denunciado por circular a 250 km/h en la Nacional 530 cuando iba camino de mi pueblo para hacer la matanza.

Según me dijeron los Guardias Civiles que me pararon, el radar me detectó a la velocidad antes indicada en un tramo limitado a 70km/h.

Yo, por mi parte, puedo decir que he visto perfectamente esa señal con el número 70 en negro, dentro del círculo rojo con el fondo blanco. Sin embargo, por más que me he fijado, no he visto ninguna unidad de medida junto al numerito 70.

Como Vd. sabrá mejor que yo, que para eso ha estudiado derecho, la Ley 54/1893 establece que en el Estado Español (que Dios guarde muchos años) se establece que el Sistema Métrico Internacional será el obligatorio en el país, y dentro de las reglas propiamente dichas del citado Sistema Métrico Internacional, se establece que la unidad de longitud será el metro, y la unidad de tiempo será el segundo.

No se si cuando Vd. terminó derecho le dio tiempo a hacer algo de matemáticas, pero por si acaso voy a informarle de que la velocidad se mide dividiendo la distancia recorrida entre el tiempo empleado para recorrerla, por lo que cogiendo la unidad de medida de la distancia (metro) y la unidad de medida del tiempo (segundo), obtendremos la unidad de medida de la velocidad: METROS POR SEGUNDO, que, tal y como nos dice la Ley anteriormente citada, SERÁ LA UNIDAD DE MEDIDA OBLIGATORIA PARA LA VELOCIDAD.

Yo no le voy a negar que fuese a 250 km/h, que de hecho los iba, pero es que la señal que yo vi sólo ponía 70, y en virtud del imperio de la ley que todos debemos respetar y del que Vd. es el máximo exponente, no he dudado en considerar que el 70 se refería a la unidad internacional de la velocidad, el metro por segundo; si Vd. hace la conversión, observará que 70 m/s equivalen a 252km/h, con lo cual yo circulaba a 2 km/h por debajo de lo permitido.

Por todo lo expuesto, ruego a Vd. que me devuelva el carné de conducir, los 600 Euros y los 8 puntos que me han quitado, que no están las cosas para bromas, dejando este asunto en un lamentable malentendido por el que no voy a denunciar a los pobres Agentes, que bastante tienen con su arriesgado trabajo y estoy seguro que no lo hicieron con mala intención.

Atentamente.



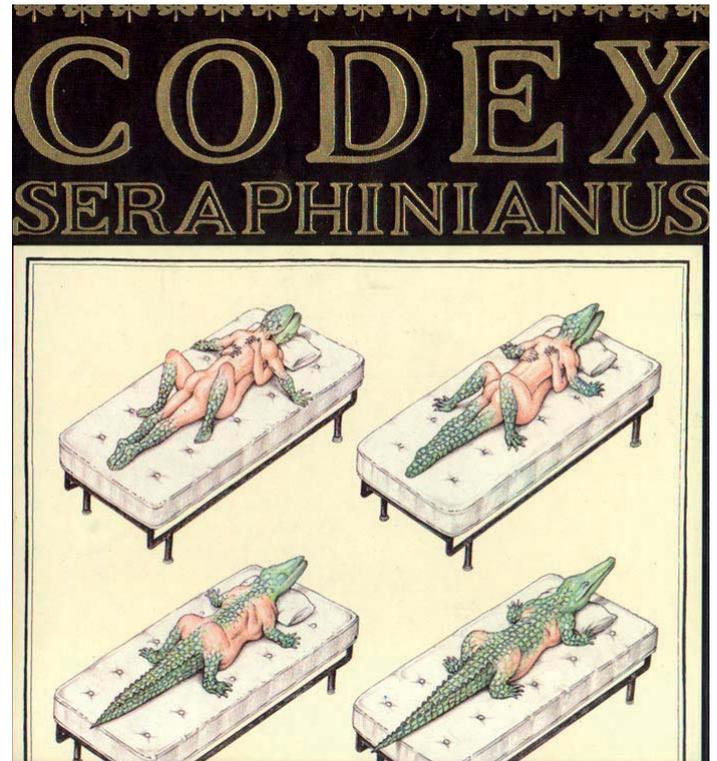
EL CODEX SERAPHINIANUS

HISTORIA DE UN CÓDICE CONTEMPORÁNEO

por Luis José Cuadrado

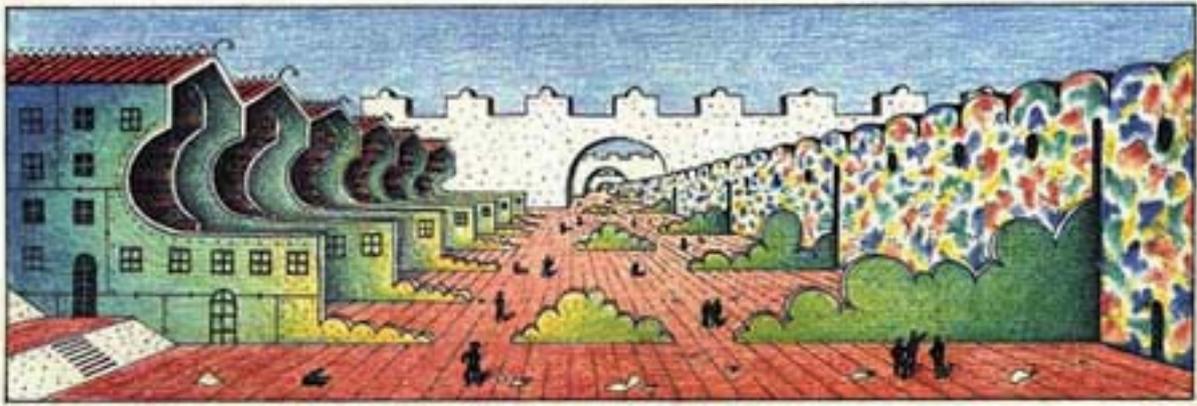
Luigi Serafini, (Roma, 1949) un recién licenciado en arquitectura, se encerró en una habitación en la ciudad de Roma durante treinta meses transcurridos entre 1976 y 1978. Apenas contaba con veintisiete años. Compró un puñado de lápices de colores con forma hexagonal y unas cuantas hojas de papel y comenzó a dibujar. Los motivos eran de lo más variopinto, verduras, flores, puentes con forma de arco iris, y un largo etcétera de creaciones surrealistas. *“No sé lo que tengo, a lo mejor el comienzo de una enciclopedia”*. Eso fue lo que Luigi contestó a una de las primeras personas que pudo ver lo que estaba haciendo en su encierro. Cuando, por fin, Serafini salió con su trabajo terminado tenía un libro (luego su editor lo convirtió en dos tomos) de más de cuatrocientas páginas con múltiples ilustraciones de un mundo inventado, en una lengua y alfabeto creado por el autor.

El *Codex Seraphinianus* está escrito en tersa letra cursiva de impronta semítica. Una primera parte dedicada a las ciencias de la naturaleza (botánica, zoología, química, física y mecánica) y otra segunda parte dedica a las ciencias del hombre (anatomía, etnología, antropología, mitología, lingüística, moda, cocina, juegos y arquitectura).



Fragmento de la portada del volumen I de la primera edición del Codex Seraphinianus

La obra reúne el mundo animal y vegetal, y entre las que destacaban ilustraciones de figuras imaginarias, arco iris, calaveras, perros, caballos, una especie de Napoleón enloquecido junto a decenas de soldaditos de plomo, máquinas, deportes, razas del mundo o la asombrosa metamorfosis, en un mundo surrealista, de una pareja durante el acto sexual en cocodrilo. Tendría antecedentes en las obras de El Bosco, Escher, Magritte o Dalí. Luigi Serafini a la manera de un moderno amanuense medieval había creado una obra sin parangón, inclasificable, había creado el Codex Seraphinianus (él mismo bautizó su obra).



Հիմա ես ցուցնում եմ Ձեր քաղաքը, որտեղ բոլորն են ապրում մեծ ու խելացի մարդկանց հետ:



Սա էլ է Ձեր քաղաքը, որտեղ բոլորն են ապրում մեծ ու խելացի մարդկանց հետ:



Ejemplo de las ilustraciones que aparecen en el libro, así como de su alfabeto.

De entre sus secciones destacan la fuerza de sus imágenes: zoología (muestra distintas especies del mundo como criaturas con forma de ala y cuerpo de engranaje); botánica (árboles con forma de silla y fumarolas que se transforman en flores) o física (rige un mundo inspirado en cuadros de Escher o de Dalí) constituyen algún ejemplo.

El *Codex Seraphinianus* pertenece, sin duda, a esa rica familia de libros de iniciativas y espejismos de la que forman parte la *Naturalis Historia* de Plinio, el

Rerum Natura de Lucrecio, el *Speculum majus* de Vincent de Beauvais o la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alambert.

Para disfrutar del libro no hay que entender en qué alfabeto está escrito. Basta dejarse llevar y disfrutar de sus hermosas ilustraciones. Al contemplar sus bellas imágenes uno retrocede en el tiempo, en un tiempo ya lejano, y tiene la sensación de aquél niño que fue y que un día se acercó a un libro sin saber leer, pero que disfrutó con los sueños, con el poder evocador de las fantásticas imágenes que contenía.



Luigi Serafini, entonces un recién licenciado de 27 años, era un tipo optimista: quería encontrar las conexiones entre los objetos y los acontecimientos del mundo, como si todo tuviese su lugar en los distintos nudos y embrollos de una malla gigante. Cogió un puñado de lápices de colores de forma hexagonal, unas hojas de papel tipo Vang, y empezó a dibujar. Sobre todo, verduras y flores. Una coliflor que parece una nube, una margarita llorona, una lechuga-tijera? Al día siguiente, una visita vio esas creaciones surrealistas y preguntó: “*Luigi, ¿qué es eso?*”. “*Nada, no sé, a lo mejor el comienzo de una enciclopedia*”, contestó casi sin pensarlo.

La respuesta dio pie a una historia que comenzó con esos misteriosos dibujos y que en los últimos 30 años se ha ido alimentando de escritos de autores como Jorge Luis Borges o Italo Calvino, elucubraciones de ufólogos y lingüistas, pasiones de coleccionistas como Tim Burton y los últimos coletazos del movimiento hippy. Y, sobre todo, ha sido posible gracias a la intuición de un marqués dandi y excéntrico que supo ver antes que nadie su potencial y lo convirtió todo en un libro legendario. Pero vayamos por orden. Y escuchemos al protagonista de esta historia: el autor.

Diciembre de 1978. “*Por aquel entonces, mi enciclopedia particular estaba terminada*”, recuerda Serafini, que hoy tiene 58 años y luce una voz extremadamente vivaz, en conversación telefónica. El desarrollo gráfico de los primeros dibujos se había convertido, “al azar”, en un códice al estilo renacentista. Una obra que el mismo autor bautizó como *Codex seraphinianus*. Más de 500 tablas que abarcaban el mundo animal y vegetal,

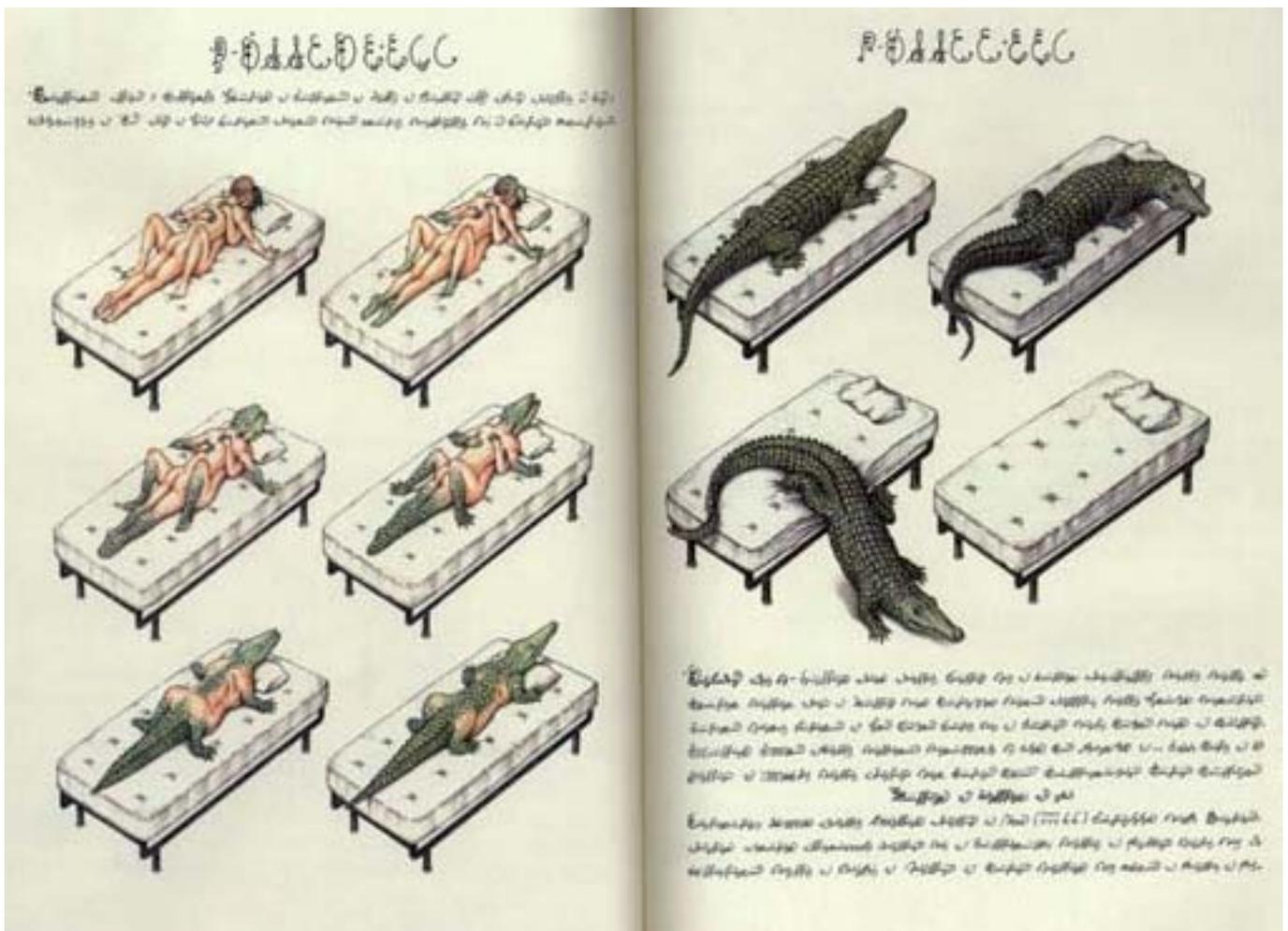
y entre las que destacaban ilustraciones de figuras imaginarias, arco iris, calaveras, perros, caballos, una especie de Napoleón enloquecido junto a decenas de soldaditos de plomo o la asombrosa metamorfosis en cocodrilo de una pareja durante el acto sexual. Todo, acompañado de un lenguaje íntegramente ficticio e inventado. “*Desde el principio, mi obsesión fue la de hacer público ese trabajo. Así que cuando conseguí terminar las primeras 50 hojas empecé a enseñarlas. Y, literalmente, di la vuelta a Italia. ¿Se imagina las respuestas de los editores?*”. Feltrinelli, Einaudi, Mondadori, De Agostini? “*Todo fueron portazos. Incluso Rizzoli, que el año pasado reeditó el libro, me dio a entender que un trabajo así no podía tener ninguna salida*”. Serafini estaba al borde de la resignación cuando, por fin, llamó a la puerta de Franco Maria Ricci.

Este erudito aristócrata, nacido en Parma en 1937, considerado en los años ochenta como el mejor editor del mundo de obras de arte y bibliofilia, ya había publicado algunos manuales tipográficos del siglo XVIII y un facsímile de la *Encyclopédie* de Diderot y D’Alambert, de las que llegó a comprar también los derechos de impresión. En 1981 editaba alrededor de 30.000 ejemplares del *Codex seraphinianus*, cada uno compuesto por dos grandes tomos cubiertos de tela negra, y escribía en el frontispicio de aquella primera tirada: “*Otros editores lucen en su catálogo el Códice Atlántico, de Leonardo da Vinci; yo estoy muy orgulloso de tener en mi colección el Codex seraphinianus, dibujado en Roma por un amanuense de nuestros días*”. La obra de ese escribano contemporáneo fue puesta a la venta por 160.000 liras, que entonces correspondían en Italia a la mitad del salario de un funcionario, y en pocos meses desapareció de las librerías. Los compradores de ese tratado fantástico eran tanto estadounidenses como europeos, asiáticos o latinoamericanos, recuerda el editor. Porque el libro carecía de texto escrito en un lenguaje convencional, y por esta razón cualquiera podía comprenderlo. O no.

El guerrero del asfalto con sus atributos



“*Cuando empecé a pensar en la lengua que había de acompañar las ilustra-*



ciones, me di cuenta de que estaba saliendo ella sola del lápiz”, cuenta Serafini. “De todas formas, creo que tiene elementos estéticos del alfabeto árabe, de la escritura cuneiforme y de algunas lenguas muertas”, admite. Decenas de expertos en lingüística han intentado, sin éxito, descifrar ese lenguaje. Algunos estudiosos lo vinculan al relato Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, esa intrincada representación del cosmos escrita por Borges en 1941, y lo comparan incluso con el llamado manuscrito Voynich, un misterioso libro ilustrado escrito hace unos 500 años por un autor anónimo en un alfabeto irreconocible. El búlgaro Ivan A. Derzhanski, catedrático de la Universidad de Plovdiv, asegura, por ejemplo, haber encontrado la clave para interpretar el sistema numérico que marca las páginas del Codex, que se desarrollaría a partir de la cifra 21. “Y es que en realidad”, recuerda Serafini, “el sistema numérico es lo único que sí se podría interpretar. Lo desarrollé conscientemente en función de no sé qué variable. Para mí tenía un sentido, pero después me olvidé de todo”.

Algunos han creído ver en esa lengua serafiniana incluso un mensaje alienígena, y han convertido el Codex en una especie de biblia de la criptografía. En Internet hay decenas de páginas web y blogs de apasionados que intentan descubrir el significado oculto del Codex, como si nos encontráramos en un cuento fantástico. Pero la realidad es más sencilla y, a pesar de todo, resulta más misteriosa que la ciencia-ficción.

“Hay gente que no me cree, gente que dice que he sido raptado por unos marcianos y otros que se arrancarían el pelo por encontrar una secuencia matemática en esa lengua”, dice Serafini con serenidad. “Pero no hay nada de todo eso. Yo soy firmemente laico y, sin embargo, creo en el arte. Si nos detenemos a mirar una pintura de Velázquez, vemos decenas de enigmas, misterios incluso indescifrables. Lo mismo ocurre con esa escritura que, de repente, me inventé. Se trata de una visión, de un lenguaje soñado. El misterio, para mí, consiste sencillamente en el acto artístico”.

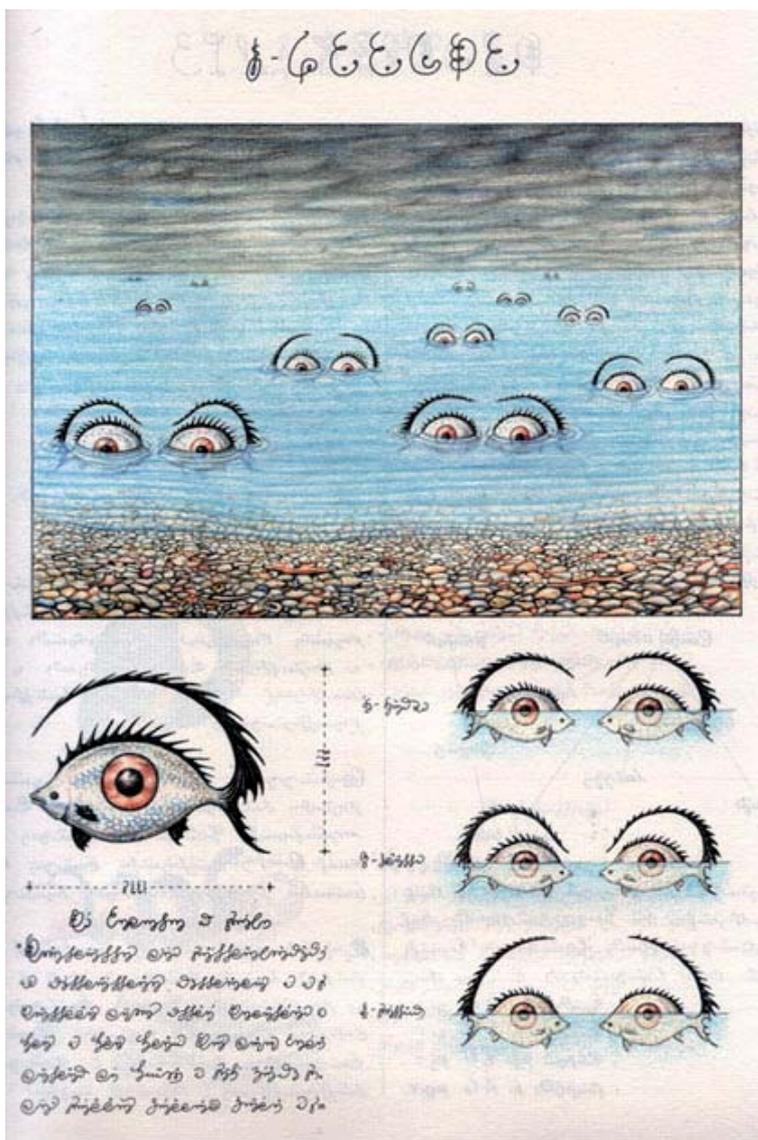
Tanto es así que basta una pregunta para volver a suscitar esa enigmática fuente de inspiración: ¿puede, por favor, comentar las imágenes que aparecen en estas páginas? Primera respuesta, por teléfono: “Con mucho gusto, además no lo he hecho nunca y me apetece. Creo que el resultado podría ser muy curioso”. Un día después, Serafini escribe un correo electrónico. Ésta es su segunda respuesta: “He intentado describir las imágenes del Codex que me ha enviado, pero, lamentablemente, ino he podido con ellas! De hecho, cada vez que intentaba escribir algo (en italiano, al menos eso me parecía?), me topaba en la pantalla del ordenador con unas palabras ininteligibles, llenas de consonantes y extraños signos de puntuación? Así que, al final, he tenido que desistir. Traducción imposible”. Y es que esas imágenes poco tienen, en realidad, de terrenal. Se acercan más a ese campo de estudios llamado teratología, que describe y clasifica las ano-

malías y monstruosidades de los organismos animales y vegetales. *“Es verdad, hay mucho de teratológico en mis ilustraciones”, admite Serafini. “Pero también encuentras a El Bosco, a Arcimboldo o a mis abuelos, los pintores surrealistas parisienses”, añade.*

Esas mismas monstruosidades o bromas de la naturaleza han sido, por otro lado, responsables de la fascinación que ha despertado este libro en decenas de miles de lectores. ¿Algún ejemplo? El cineasta estadounidense Tim Burton posee varias copias, así como el músico Danny Eifman. Acerca de él han escrito el semiólogo Roland Barthes y Federico Fellini. Centenares de bibliófilos y coleccionistas hoy llegan a pagar 19.000 dólares en eBay por algunas impresiones limitadas (como la de la editorial estadounidense Abbeville) o por la primera edición de Franco Maria Ricci, quien hace dos años se retiró para construir un enorme y majestuoso laberinto en la campiña de Parma.

Y a propósito de ediciones, para celebrar el 25º cumpleaños de la primera impresión, el grupo milanés Rizzoli decidió hace un año reeditar ese trabajo a un precio más popular (89 euros), pidiendo además al autor que escribiera un prefacio de nueve páginas.

Ilustración con los “inquietantes pez-ojo”



¿Escribir? Imposible. Serafini, que hoy se dedica a la fotografía y al diseño industrial, compró los mismos lápices de la marca Prismalo que había utilizado en los setenta y volvió a dibujar su lenguaje y sus figuras. Un donut, por ejemplo, o un hombre que duerme sobre un helado-almohada de tres sabores. *“Si ahora miro atrás y me veo dibujando en mi estudio de Sant’Andrea delle Fratte, tengo la sensación de que este libro fue como un grifo. Se abrió sin una razón aparente, empezó a caer agua a chorros y se cerró dos años y pico después. Algún día puede que se vuelva a abrir”,* apunta antes de recordar esa imagen de la red, que le obsesionaba a la vuelta de California. *“Creo que mi deseo de aquella época se ha cumplido sólo ahora. Ahora que circula esta edición, mucho más barata, y ahora que existe Internet. En las comunas hippies americanas aprendí que era importante compartirlo todo, que las cosas existen sólo entrando en red, en conexión entre sí y con la gente”.*

Estas uniones, trasladadas al contenido del libro, incluso despertaron la curiosidad de Italo Calvino: *“Las cosas del universo que este lenguaje evoca, como las que vemos ilustradas en las páginas de su enciclopedia, son casi siempre reconocibles; sin embargo, es la conexión entre ellas la que nos parece desestructurada, con relaciones inesperadas”,* escribió en un ensayo. Una reflexión para la que hoy, Serafini tiene una respuesta: *“Para ver esas conexiones, para descifrar el lenguaje, no sirve de nada saber leer. Sólo hay que ser niño, o volver a ser pequeño? Si hubiera tenido un Codex a los cinco años habría sido feliz. Hay que intentarlo, ¿no?”.*

Los Signos del Hombre

de Franco Maria Ricci

El *Codex Seraphinianus* pertenece a la colección *Los signos del hombre* que FMR editó. Reúne cosas bellas y profundas con una iconografía siempre inédita acompañadas de una colaboración crítica, con textos literarios de grandes escritores. FMR intenta que sus libros seduzcan a primera vista. Forrados en seda negra con una magnífica encuadernación de lujo, rotulado en oro, con papel de hilo verjurado fabricado especialmente para él, hecho en Fabiano, principal fuente de riqueza del pueblo desde 1250. El texto con letra Bodoni del 12 o 14 facilita la lectura fácil. Las láminas están impresas a seis colores sobre papel couché y son fijadas al pliego de forma manual.

FMR los editó en edición numerada y en un tirada limitada.

Un lujo al alcance de pocos.

Ramon Llull

El gran iniciado

por Josep Maria Osma Bosch
josepdemallorques@hotmail.com

chos cancerosos, le dijo: *“Mira lo que amas. ¿Esto es lo que buscas?”*. Otra de ellas es la aparición que sufrió de Cristo Crucificado y la de después de escuchar un sermón platicado por el obispo de la diócesis de Mallorca sobre San Francisco de Asís.

En año 1263 vende sus propiedades abandona a su familia, dejándola en notable situación económica e inicia un periodo eremítico y espiritual en el monte mallorquín de Randa, compaginado estudios de latín, gramática y filosofía cristiana y coránica en el monasterio cisterniense de la Real, de Ciutat de Mallorca. Tras ser ordenado fraile franciscano, realiza visitas a Montserrat, Santiago de Compostela y a Montpellier, ciudad natal del rey Jaume I, donde se prepara para su futuro literato y misional.

En el 1276, bajo el mecenazgo de la Casa real mallorquina y la aprobación del papa Juan XXII, funda en Miramar, en unos terrenos cedidos por el propio monarca mallorquín, entre las localidades mallorquinas de Valldemossa y Deià, la Escola de LLeugües Oriental, centro pedagógico para la formación de frailes menores seráficos para la predicación de la fe cristiana en tierras islámicas, siendo los primeros discípulos Bernardo Folch y Simón de Corna. Este centro del saber fue aprobado por el papa Juan XXI el 16 de noviembre de ese mismo año.

Ramon Llull, latinizado Raimundo Lulio, conocido en la Historia como el Doctor Illuminatis, nació en Ciutat de Mallorca en el año 1232, siendo hijo unigénito del también llamado Ramon Llull, uno de los caballeros que acompañaron al rey Jaume I en la conquista, producida tres años antes de la almohade Mayûrqa, y de Anna Herill, matrimonio perteneciente a la más alta nobleza catalana. Hoy en día, en una de las arcadas de la plaza Major de Palma, se puede observar una lápida, costada en el 1888 por la Societat Arqueològica Lulliana inmortalizando el lugar donde el futuro mallorquín más universal, franciscano, místico, filósofo, cabalista y escritor, vino al mundo terrenal.

Siendo adolescente, entró a servir como paje del rey Jaume I. Poco a poco fue ascendido en oficios palatinos hasta ser nombrado senescal del futuro Jaume II de Mallorca, hijo del Conqueridor y primer monarca de la dinastía privativa mallorquina. Este cargo le valió ganar poder, influencia, lujuria y a pesar de haber matrimoniado con Blanca Picany, dama de alta cuna barcelonesa, con la que tendría dos hijos, Domec y Magdalena, se le tenía por famoso mujeriego.

Hay varias leyendas sobre las que se dicen que fueron las causantes de su conversión radical que le hicieron renunciar esa vida mundana y de placeres y abandonar su familia para dedicarse al misticismo y la contemplación. De esas leyendas, la que parece más conocida, aunque no más creíble, es la que al solicitar los amores de una mujer casada y ella rechazarlos, un día la persiguió a caballo por la calle, y ella, al verse acosada, se refugió en la iglesia de Santa Eulàlia de Ciutat de Mallorca. Llu-ll, sin apearse de su equino, entró en el templo; la mujer, sin apenas aliento, al mismo tiempo que descubría sus pe-

Escultura Ramon Llull, de Horacio de Eguía, 1966, Paseo Sagrera de Palma de Mallorca. Foto: JMT



Años más tarde, en el 1285, el papa Honorio IV (1285-1287) le nombra instructor de filosofía en la Universidad de París, cargo docente que abandona más tarde con la excusa de predicar por el norte de África, Asia Menor, Mediterráneo Oriental y territorios de influencia árabe, países islamitas donde mantuvo disputas dialécticas con eruditos mahometanos, por ello fue deportado teniendo que pedir asilo en Nápoles. Después realizó visitas a las más importantes cortes europeas: Aragón, Roma, París, Roma, Génova, Inglaterra, Austria, regresando a Mallorca en el 1300.

Siete años más tarde, realizó un nuevo viaje evangélico a Bujía, en Túnez. En esta ocasión fue encar-

celado medio año y extraditado; la mala fortuna hizo que su embarcación naufragara y refugiarse en Pisa. Luego viajó a Genova, corte papal en Avignon. En el 1311 asiste al Concilio Ecuménico de Vienne donde vio aprobada su solicitud de impartir enseñanza a estudiantes de misioneros de hebreo, árabe y caldeo en las principales universidades europeas como Oxford, Bolonia, Salamanca y París; en ese mismo concilio votó a favor del traspaso de los bienes de la abolida Orden del Temple a su homónima, la Orden del San Juan del Hospital de Jerusalén, transferencia que se hizo efectiva mediante la bula *Ad providam* emitida por el papa Clemente V (1305-1314). Doa años después de nuevo pasa a residir en París y regresa a Mallorca en el 1313.

El 30 de junio del año 1315, estando de nuevo Llull predicando en Bujía, fue apedreado por una multitud enardecida dejándolo herido de muerte a las afueras de la ciudad. Unos marineros genoveses lo reconocieron y lo trasladaron a su barco para trasportarlo a su isla, pero, según tradición, el infatigable predicador, al ver las costas de Mallorca expiró. Sus restos mortales tenían que ser inhumados en el panteón familiar de los Llull en la parroquia de Santa Eulàlia, pero, debido a su orden religiosa, fueron sepultados en la iglesia conventual de Sant Francesc, basílica titular de los Terciarios Franciscanos Regulares, de la cual perteneció en vida. El 23 de octubre de 1487, sus despojos fueron trasladados en el interior del mismo templo en un

sepulcro de estilo gótico de alabastro realizado por mosen Francesc Sagrera y costado por los Jurados de la Ciutat y Regne de Mallorca.

Fue en el año 1612 cuando se abrió el proceso de su canonización, pero, no fue hasta el 1847, en que el papa PíoXI lo beatificó asignándole su festividad cada 30 de junio, fecha del aniversario de su fallecimiento en olor de santidad.

Su obra literaria, de carácter alquímico, filosófico, místico, filosófico, científico, jurídico, apologético, cabalístico y esotérico, escrita



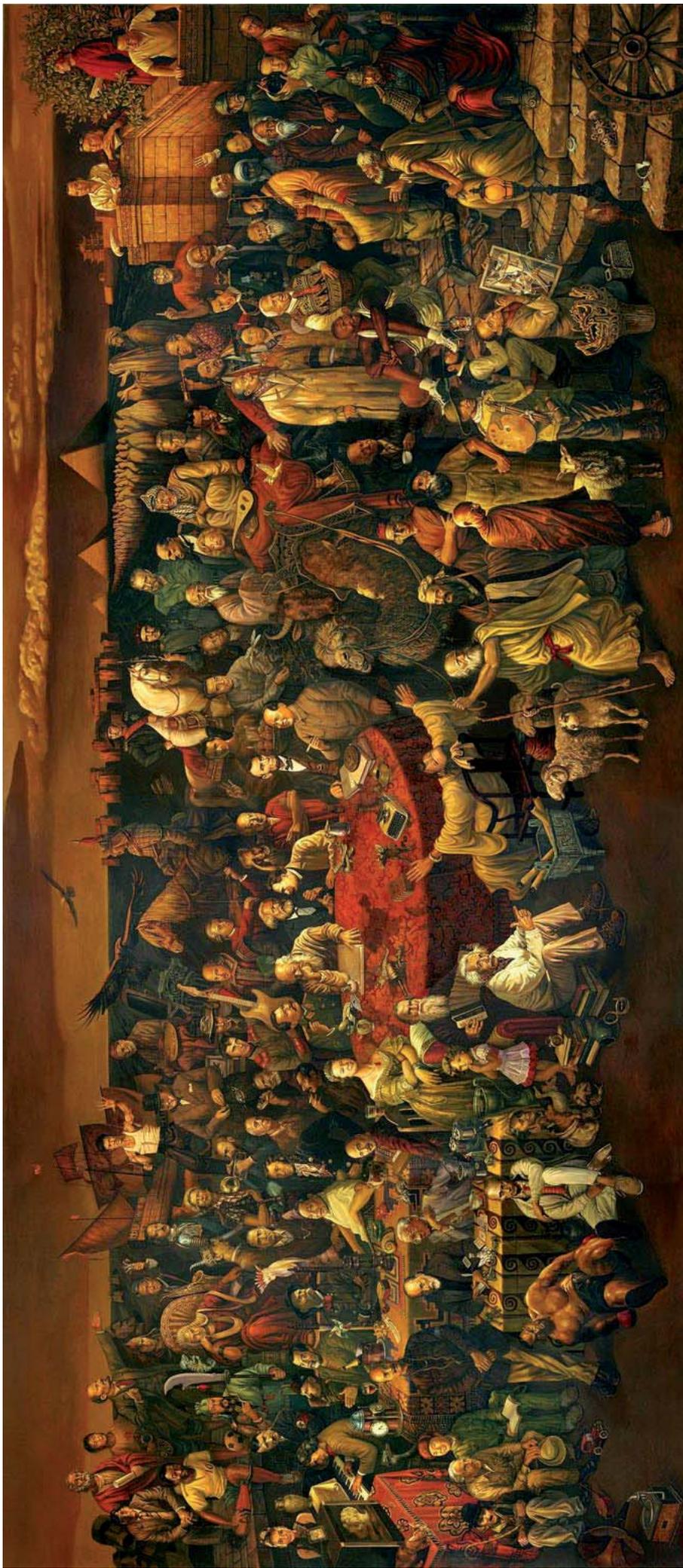
Ramon Llull escribiendo el *Ars Magna* Margna 1503-Biblioteca de Catalunya

Sepulcro de Ramón Llull "Doctor Illuminatus", Francesc Sagrera, 1286 - 1300 Iglesia de San Francisco, Palma de Mallorca. Uno de los mejores ejemplos del gótico en el Reino de Aragón. Foto: JMT



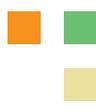
en lemosín, árabe y hebreo, cuentas con varios centenares de títulos, entre los que se pueden destacar: *Ars Magna*, *Felix o el llibre de les maravilles*, *Experimenta*, *Ars Universalis*, *Doctrina pueril*, *Llibre d'el Amic e Amat*, *Vida Coetanea*, *Testamentus Novissimun*, *Llibre d'Evast e Blanquerna*, *L'arbre de filosofia d'amor*, *Llibre del ordre de Cavalleria*, *L'art amativa*, *Locutio-ne angelorum*, *Arbre Imperial...* ☒





personajes históricos

Todas las informaciones e imágenes contenidas en *Revista Atticus* tienen una intencionalidad exclusivamente didáctica. Los textos son responsabilidad única de su autor o autores. En todo caso si cualquier persona estima que las imágenes aquí empleadas vulneran sus derechos de autor, pueden dirigirse a la web o al correo electrónico revistaatticus@yahoo.es para solicitar la retirada del material que considere que lesione sus derechos sobre la propiedad intelectual. *Revista Atticus* en favor de la difusión cultural.



La verdad sobre erizos y gatos

La elegancia del erizo

Muriel Barbery
Barcelona, 2007
Círculo de Lectores

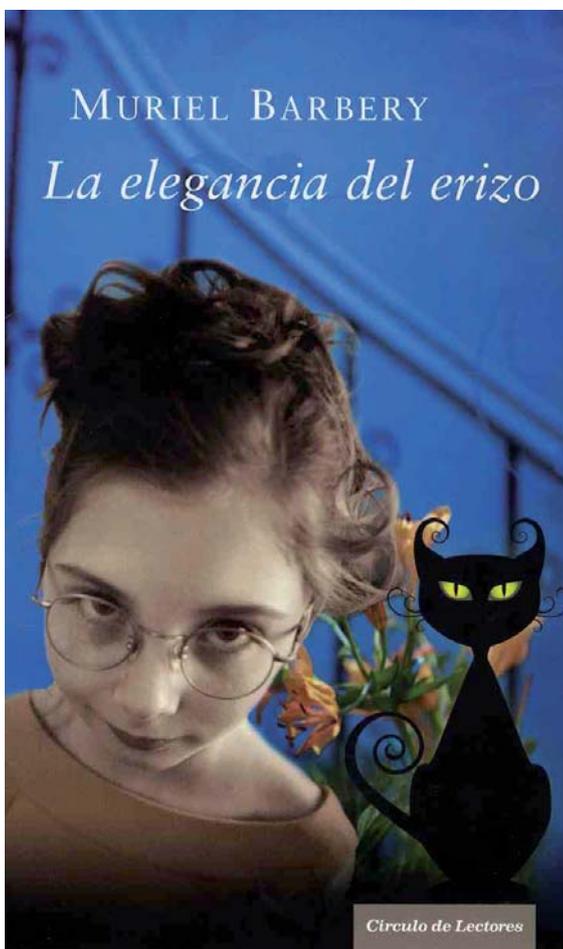
de esta novela. A ratos esquiva y a ratos cautivadora. Debo confesar que en ocasiones me ha vencido la tentación de meter un plato de leche debajo de mi cama para que la novela fuera hasta él y así olvidarla durante un rato, pero al instante he sentido la necesidad de agacharme para intentar alcanzarla y bisbisear cosas bonitas hasta atraerla hacia mí y poder acariciarla.

El personaje de Paloma puede atragantarse por su visión amarga de la vida, que la lleva a decir cosas como que *“la gente cree ansiar y perseguir estrellas, pero termina como peces de colores en una pecera”*. Por suerte ella misma cae en la contradicción, y así su impertinente adolescencia adquiere cierta dosis de sentido común cuando afirma que *“no hay mayor frivolidad que ser cínico”*. Renée es más cauta, sus pensamientos son fruto de la experiencia y la reflexión. Quizás por eso, por su don para convertir los quehaceres rutinarios de la portería en algo sublime, logra un rápido entendimiento con el Señor Ozu, procedente de una cultura mucho más observadora y con un respeto por los detalles mayor que el que poseemos la mayor parte de los occidentales.

Si buscamos entre las páginas de esta novela una historia verosímil, sufriremos una decepción. Pero si conseguimos obviar la credibilidad del relato, encontraremos ciertas reflexiones que nos dejarán clavados justo en la mitad del camino que va de una sonrisa a una lágrima.

Esta es la historia de los habitantes de un edificio parisino. El relato de una amistad que surge entre una preadolescente superdotada con tendencias suicidas (Paloma), y una portera de mediana edad con grandes inquietudes culturales (Renée). Si estos dos personajes no nos parecían lo suficientemente originales, en sus vidas irrumpe un misterioso cineasta de origen asiático, que se convierte en el nuevo vecino del inmueble (el señor Ozu).

En la cubierta de la edición de Círculo de Lectores aparece silueteado un gato negro que clava sus inquietantes ojos en el incauto lector. Una buena metáfora



La novela está cerrada y reposando junto al ordenador desde el que ahora escribo. Si presto atención escucho un ronroneo que espolea mi curiosidad. No es un gato en busca de comida o mimos, es una idea que late en cada una de las páginas y que no puede pasar desapercibida; la idea del Arte como salvación. Renée utiliza el Arte, la música, la literatura y el cine para huir de la ignorancia y la incultura a la que parece abocada por su condición de portera, o al menos así lo creen los selectos inquilinos del edificio en el cual presta sus servicios. Paloma utiliza sus conocimientos sobre la ciencia, la filosofía y la cultura para sobrevivir a la superficialidad que se instala en ciertas familias de clase acomodada.





empezaron a inculcarnos cierta sensibilidad artística que nos permitiera admirar un cuadro, o saborear una pieza de música, o disfrutar de una obra de teatro de una forma especial. Ese momento para mí se materializó en la visión de la Victoria de Samotracia la primera vez que visité el Museo del Louvre. Allí, escuchando el rumor del viento que ajustaba a las caderas de la diosa su fina túnica, sintiendo el temblor de la tierra bajo su contundente caminar, viendo su mirada (porque poco importa que sus ojos no hayan llegado hasta nuestros días) desafiante, y escuchando los vítores de los vencedores, ajena a los flashes de los demás turistas pude entender lo que Muriel Barbery afirma en *La elegancia del erizo*: que el Arte nos sorprende sin haberlo previsto, que es “un placer sin deseo, una existencia sin duración, una belleza sin voluntad”.

Berta Cuadrado Mayoral

Si el propósito de la autora es hacernos reflexionar sobre el Arte, debo reconocer que conmigo lo ha conseguido. Leyendo el pasaje en el que Renée analiza la fascinación que le producen los espacios de vida japoneses, esas habitaciones con puertas correderas que se deslizan para no herir el espacio, y lo contrapone a las puertas de bisagras que utilizamos en nuestra vida cotidiana, consiguió traer a mi mente un cuadro de Edward Hooper titulado *Habitaciones junto al mar*. En dicho cuadro, una puerta abierta produce una profunda herida en el corazón de una habitación. Si bien es cierto que por la puerta se cuele la brisa purificante del mar, también lo es que lo hace con tanta vehemencia que rompe la atmósfera de calma que había colonizado la estancia. La puerta se abre para que llegue un elemento bello pero que no ha sido invitado, y eso produce inquietud.

Y siguiendo con las vivencias de Renée, otro momento en que una experiencia personal ha salido a la luz a través de la lectura, ha sido en el pasaje en el que nuestra amiga portera entra por primera vez en el piso del señor Ozu. Allí queda extasiada ante una naturaleza muerta de Pieter Claesz, pues es una apasionada de la pintura holandesa del siglo XVII. Supongo que todos hemos tenido una revelación artística en algún momento de nuestras vidas. Ese instante con el que han soñado nuestros padres y educadores desde que



MÁRCOLES

A las 0:00 del martes, una ligera porción de átomos de tiempo entrelazados se desliza por las manecillas del reloj, y surge el márcoles.

El márcoles está hecho de una sustancia a medio camino entre el chicle y la gelatina, por lo que no se puede medir en segundos.

A veces se estira hasta alcanzar dimensiones de eternidad, pero lo más frecuente es que dure sólo unos cuantos pensamientos. Porque el márcoles fundamentalmente se nutre de recuerdos del martes y deseos para el miércoles.

El márcoles vive en el espejo del baño, por lo que su superficie es brillante y resbaladiza. Sabe a dentífrico, huele a crema hidratante, tiene el tacto de las polillas que entretienen a la bombilla de la medianoche.

Al márcoles le precede un rumor de pasos apagados, amortiguados por bostezos, y deja en el aire briznas de energía para el miércoles.

¡Pero ojo!... también existe el miércoles, el jueves, el viernes...

Para descubrirlos sólo hay que mirar a través de nuestro reflejo, evitando distraernos con ojeras y arrugas, y tendremos la oportunidad de conocer los interdías, que habitan en el azogue deseando ser vividos.

Microrrelato realizado por
Berta Cuadrado Mayoral



Los libros que perdí

Por Santiago Gamboa
Publicado en EIPais 23/05/2009



Hace poco más de seis años, cuando pensaba en posibles temas para una columna de opinión que una revista colombiana tuvo la gentileza de ofrecerme, tuve que hacer un viaje a Barcelona, así que comenté el asunto con el escritor Roberto Bolaño, que por esos años escribía una página en un diario chileno. Bolaño, que tenía rápidas y contundentes respuestas para todo, me dijo: “No te metas en política, más bien escribe sobre los libros que has perdido”. Fue lo que intenté hacer, grosso modo, pero siempre pensé que debía cumplir su propuesta a rajatabla.

El primer libro que perdí, muy lamentado a lo largo de los años, fue una edición en español, en la editorial Edhasa, de *Viaje al fin de la noche*, de Louis-Ferdinand Céline. Fue en una pensión de Lisboa, cuando era estudiante de filología y viajaba por Europa con un morral. Recuerdo sus tapas amarillas y una sensación de tristeza me oprime el corazón, pues lo adoraba, con sus páginas color hueso y la ilustración de la portada, que era el cuadro *El grito*, de Edvard Munch. Ese libro debe estar en algún lugar, en quién sabe qué pérdida biblioteca, y hoy, veinte años después y a pesar de que lo tengo de muchas formas, en español y en francés, sigo recordando esa vieja edición y a veces pienso que la verdadera novela, la que me provocó un aterrador cataclismo, fue ésa y sólo ésa. La que perdí.

Pero sigamos con esta historia triste: mi edición de *Juntacadáveres* de Onetti, en la vieja Seix Barral, desapareció en el compartimiento de un vagón de tren en Trieste. Me faltaba por leer el capítulo final y tal vez por eso es un libro que nunca he acabado de leer, una especie de castigo impuesto. Me suele suceder con Onetti. Como si uno debiera merecer sus páginas o al menos guar-

darlas para un día muy especial, que en mi caso aún no ha llegado, o que no he merecido.

¿Y mi edición de *El cuarteto de Alejandría*, también de Edhasa, con su caja color ocre? La pérdida sucedió hace más de diez años; claro que en este caso tengo una hipótesis e incluso sospecho de alguien, pero sería prematuro hacer afirmaciones. *Los comediantes*, de Graham Greene, en Suramericana, se mojó en el mar de Almería y quedó disuelto, con las letras despararramadas sobre la arena, mientras yo intentaba seducir (sin éxito) a una azafata de Scandinavian Airlines recitándole el principio de *Hambre*, de Knut Hamsun: “Era el tiempo en que yo vagaba con el estómago vacío por Cristianía, esa ciudad singular que nadie puede abandonar sin llevarse impresa su huella”, pero ella no sabía quién era Hamsun ni le interesaba, y además era islandesa.

Maestros antiguos, de Thomas Bernhard, en Alianza Tres, se quedó en un hotel de Cartagena de Indias que luego quebró y en cuyo local, hoy, funciona una peluquería unisex que se llama Atrévete, pero yo añoro sus páginas, y aún recuerdo una frase durísima que dice: “La mayor parte de la gente es estúpida durante toda su vida porque admira”. Pero volviendo a Bolaño, ahora que me encuentro con la versión inglesa de su monumental *2666* en las vitrinas de todas las librerías de Nueva Delhi y a The Times of India dedicándole una página de elogios en su edición dominical, me digo que los mejores libros que perdí, los que todos los lectores perdimos, fueron aquellos que él debió escribir y no pudo en los muchos años que mereció vivir. Rulfo dijo que había escrito *Pedro Páramo* porque le faltaba en su biblioteca, y así, en las bibliotecas de todos, quedará para siempre el vacío de esos libros extraordinarios, los libros de Roberto Bolaño que no existirán ya nunca y con los cuales sólo podremos soñar. -



Montañas de olvido

El Gobierno y Red Eléctrica Española quieren construir en la montaña asturleonese una línea de alta tensión. Es un atentado ecológico y paisajístico en una de las regiones más vulnerables y castigadas

Por Julio Llamazares
Publicado en *El País* 8/06/2009



En el verano de 1981, cuando realicé el viaje por el Curueño que me serviría de base para mi libro *El río del olvido*, vivían en aquel valle más de 4.000 personas. Hoy difícilmente llegan a las mil. Las malas comunicaciones, el envejecimiento de la población, el desplome de la ganadería y la minería -sus dos pilares fundamentales-, junto a la falta de horizontes y de trabajo para los jóvenes y la casi absoluta carencia de inversiones del Estado, salvo para indemnizar a la gente por dejar de trabajar y hasta por irse, han condenado a aquel valle, como a toda la montaña leonesa, a una muerte segura e irreversible, salvo en los contados sitios en los que tienen la suerte (antes era una desgracia) de que les nieva abundantemente, por lo que cuentan con estaciones de esquí y con las infraestructuras que conllevan éstas.

Y lo mismo sucede en todas las provincias españolas, donde las áreas de montaña son las más deshabitadas y olvidadas, por lo que están condenadas a la desaparición. Pongo un ejemplo concreto: el lugar en el que paso los veranos desde niño, una aldea en las montañas del Curueño, ha pasado en la última década de los 80 vecinos con los que contaba entonces a los apenas 20 que tiene hoy. Y ello a pesar de la vuelta de algunos emigrantes jubilados y hasta de cuatro o cinco personas -alguna, incluso, extranjera- que se han instalado allí atraídas por lo que a los demás les echa: la soledad y la lejanía del mundo.

Entre tanto, la actividad de la Administración (de las distintas administraciones mejor, pues son varias las que se ocupan del tema: provincial, autonómica, nacional y hasta europea) se limita normalmente a crear parques naturales, zonas de acción protegida

o reservas de la Biosfera que, a la postre, sólo sirven para crear más dificultades a las escasas personas que resisten en esos lugares. Aparte de entorpecer su actividad ganadera, su único sustento en muchos casos, so pretexto de “ordenar el territorio” y de “optimizar los recursos” de éste, la mayoría de esos nombramientos se traducen en prohibiciones para los naturales.

Si ponen unas colmenas, tienen que solicitar cientos de permisos; si tienen más de diez ovejas o gallinas, han de darse de alta como productores, con los correspondientes impuestos y trámites burocráticos, aunque los tengan para el consumo propio; si quieren hacer obras en sus casas, deben cumplir millones de requisitos, sobre todo si se trata de pueblos distinguidos con la calificación de parajes de interés; no digamos ya, por lo tanto, si alguien quiere poner un negocio, una fábrica o un hotel. Y, por supuesto, los vecinos de esas áreas protegidas tienen prohibido cazar, pescar, cortar madera (aunque se trate de árboles propios), quemar hierba o los restos de la poda, recoger plantas del monte y hasta andar por determinados sitios, so pena de sanciones mayores que las de muchos delitos comunes. Todo en nombre de la naturaleza, esa nueva religión sacramental impuesta desde las ciudades.

Todo lo dicho se quiebra sin dificultad alguna cuando la Administración decide que una obra, la que sea, es de interés general. En la montaña asturleonese, a la que me refería al principio, ultrasacrificada ya por pantanos y otras obras faraónicas, ahora quieren hacer una línea de alta tensión eléctrica que, con un trazado total de más de 70 kilómetros, cruzará la cordillera desde Asturias a Palencia sostenida por torres de 60 metros de altura (equivalentes a edificios de 10 plantas) que obligarán a desforestar un pasillo de seguridad de más de 200 metros y a poner barreras de protección alrededor de las torres y del tendido, con el fin de transportar la energía producida por las centrales térmicas asturianas con destino al mercado nacional.

Todo ello atravesando varias reservas de la Biosfera, diversos parques naturales y un paisaje sin igual tanto por su calidad estética como por su valor intrínseco, que ahora se llama medioambiental. La oposición de todos los municipios, grupos ecologistas, asociaciones de montañeros y vecinales, intelectuales y gente anónima (la distinción no es mía, ni la hago propia) y hasta de la propia Diputación leonesa, que se opuso por unanimidad, no han servido de momento para que la institución promotora del proyecto, Red Eléctrica Española, dependiente del Gobierno, haya cejado en su empeño, ni aún después de las más de 20.000 alegaciones recibidas, que ni siquiera se han molestado en considerar.





Habitado como está a imponer sus decisiones, el Estado no va a cambiar sus planes por muchos osos que se les crucen en su camino o personas que se resistan a aquéllos, sabedor, además, de que son pocas, pues pocas son las que resisten en esos valles (ésta es precisamente una de las razones que esgrimen para pasar la línea por esa zona; como si los habitantes de ella tuvieran también la culpa de ser tan pocos) y de que al resto de sus compatriotas les trae al fresco, viviendo como viven lejos de ella, lo que suponga una obra de tal calibre, con tal de tener electricidad en casa.

No entro en si la línea es necesaria o no (mis conocimientos sobre ese tema son muy escasos, aunque hay estudios que dicen que ni siquiera la línea se justifica técnicamente: de la Universidad de León, por ejemplo), sino que me limito a resaltar la incongruencia de un país que, por un lado, se afana, o al menos eso proclama, en defender la naturaleza y en proteger nuestros espacios más vulnerables y singulares mientras que, al mismo tiempo, destruye unos y otra en pro de un desarrollo que ni siquiera, a veces, es general. ¿O qué desarrollo han obtenido los pueblos de las montañas por las que ahora pretenden llevar la línea de alta tensión después de décadas de soportar pantanos, canteras, minas, cielos abiertos y otras obras del estilo? A las pruebas ya antedichas me remito.

ero es que, en este caso, el beneficio que se persigue ni siquiera es general en su propósito. Salvo que se entienda éste como una contribución a las compañías eléctricas (que, aparte de ser privadas, nos cobran luego la luz a todos), el beneficio que se derivaría de la construcción de la línea de alta tensión eléctrica lo sería sólo para una zona, la productora de la energía,

mientras que los perjuicios los sufrirían las colindantes, que nada ganan con ella y que, al revés, se verían perjudicadas notablemente en sus posibilidades de desarrollo turístico y económico. Y no digamos ya, si es verdad lo que dicen algunos estudiosos, en la salud de sus habitantes, sujetos desde ese instante a las influencias de unos campos magnéticos brutales.

Sé que, como decía Ortega y Gasset, el esfuerzo inútil conduce a la melancolía. Y que los argumentos no sirven para parar las decisiones de los gobiernos, salvo que vayan acompañadas de presiones de otro tipo que personalmente no comparto. Pero, a pesar de ello, a pesar de que, en efecto, la melancolía me invade, como a muchos otros compatriotas, tras tantas guerras perdidas, uno va a seguir diciendo lo que cree que es su obligación decir.

Y lo que cree que es su obligación decir es que este nuevo atropello, este atentado ecológico y paisajístico que el Gobierno pretende llevar a cabo en una de las regiones más castigadas y vulnerables de este país no encaja en los presupuestos de un partido, el socialista, que se dice defensor del bien común, salvo que se entienda éste como una justificación para engordar las cuentas de resultados de las compañías eléctricas a costa del deterioro de un verdadero tesoro, la Cordillera Cantábrica (que, éste sí, es un bien común), y del destino de unas personas cuya única riqueza es el paisaje y cuyo olvido merecería actuaciones distintas a ésta que les quieren imponer por la fuerza del poder una vez más.



Rojo picota con irisaciones teja

Relato enviado por Pico della Mirandola (seudónimo)

Rubén era un hombre perfecto. Y él lo sabía. Decía de sí mismo que era pluscuamperfecto. Había rescatado ese adjetivo del olvido, ya en desuso, ya relegado solo a la forma verbal y lo había rescatado porque era el que mejor le definía: “más que perfecto”. Rubén de todo sabía, de todo opinaba, de todo entendía.

Aquella noche, Rubén había quedado con Carol, una joven muchacha, rubia, sanota, de aspecto vikingo, muy guapa. Su melena larga y sus ojos azules constituían una excelente carta de presentación. En su primera cita sería, accedieron juntos a un restaurante; y Rubén, enseguida, se dirigió al encargado de las reservas para indicarle que disponían de una. La decoración era en tonos cálidos, minimalista, sin apenas otros objetos que unas lámparas apoyadas en el suelo. Los situaron en un rinconcito acogedor, con una mesa holgada, provista de un mantel de color crudo y con un cubremantel marrón. Los platos, cuadrados, con una cenefa con motivos geométricos; y además, unas copas estilizadas. Dos velas encendidas parecían poner la exclamación decorativa a la mesa.

—Mira Carol, el mundo del vino es fascinante. Que te diga esto es una auténtica bobada pero es así, seguro que ya lo has oído más de una vez. Ya sé que vosotros tenéis una cultura en la que apreciáis la cerveza, que todo gira en torno a la rubia espumosa. Yo apenas distingo una de otra. Cuando empecé a beber vino, me pasaba igual: todos los que probaba me parecían iguales, o casi todos.

—Pero si no es que no me guste, es que no lo aprecio. No sé si es un vino bueno o malo.

—La degustación de un vino, en realidad, es una acción física. —Rubén decía esto mientras levantaba su copa de vino con un caldo de la Ribera del Duero y lo agitaba casi violentamente imprimiendo al líquido un movimiento circular—. Se trata de poner nombres a un conjunto de impresiones y sensaciones. Para definir esa experiencia, al igual que sucede en nuestra vida cotidiana, disponemos de los sentidos para poder expresar esas percepciones. A ver, si yo te pregunto cuántos sentidos intervienen en la degustación de un vino, tú Carol, qué me contestarías.

—Pues uno, el gusto, bueno, y también la vista.

—Y si yo te dijera que también intervienen el tacto y el olfato.

—¿El olfato? Pero si a mí, me parece que todos huelen igual. Y ¿el tacto? Pero ¿tú tocas el vino?

—Pero vamos a ver, alma cándida —le acercó su copa a su nariz—, si todos huelen igual, es que huelen; y no, no todos huelen igual, ni mucho menos. Y qué pasa, ¿es que tú solo tocas con los dedos? Y ¿la lengua?

—Ah —contestó un tanto incrédula Carol mientras se disponía a beber de la copa que Rubén le había ofrecido.

—¡No! Todavía no. Todo tiene su tiempo, espera un poco.

No dejaba de observar. De estar atento a todo. Tenía todos los sentidos en estado de alerta. Sus oídos percibían la música de fondo donde le pareció reconocer una de las canciones de la pianista. Su vista trataba de hacerse a la tenue luz que iluminaba la estancia. El olfato se dejaba seducir por la fragancia dulzona de su acompañante. Sus manos estaban en reposo agazapadas en su regazo. Y su boca estaba ansiosa de recibir nuevas sensaciones, de recordar olvidadas batallas, de paladear nuevas conquistas.

—Se empieza a beber por el oído —le decía Rubén mientras que, con su mano izquierda, bajaba la mano con la cual Carol había estado a punto de llevar su copa a la boca—. Antes el camarero ha abierto la botella; y el corcho ha hecho un ruido (un ruido que, de pequeños, imitábamos con la boca) y ha abierto la puerta de salida del primer espíritu del vino. Y si estamos atentos, podemos oír cómo el vino cae en la copa y si ya tiene alguna virtud o algún defecto.

Oía cómo su respiración se iba acelerando a medida que se acercaba a su cuello. Oía cómo su corazón emitía un sonido regular, firme, rítmico. Oía cómo exhalaba el aire de sus pulmones por la nariz.

—El vino, sin duda, entra por los ojos. Lo que primero se tiende a destacar es el color. Si es rosado, si es blanco, si es tinto. Pero luego hay innumerables matices observando su transparencia, jugando a definir sus tonalidades y su color. Carol —empezó a contar Rubén mientras se arrellanaba en su silla acercándola más a la mesa—, el vino se obtiene mediante un proceso. Nace turbio porque lleva hollejos de uvas, elementos extraños y restos de microorganismos resultantes de ese proceso de elaboración. Con el tiempo, el vino se va limpiando, se clarifica, se vuelve más brillante, cobra una hermosa transparencia, y solo por la simple

suspensión y filtrado que quita las impurezas ligeras. Para definir la intensidad del color, se emplean una serie de epítetos que, seguro, habrás oído alguna vez. ¿Te suena un vino intenso, profundo, pálido, nítido, débil, oscuro, muerto, apagado? Si yo te pidiera “defíneme este vino”, tú, ¿qué me dirías?

—Pues que es... un vino... rojo.

—Bien, ¿y más?

—... ¡Brillante!

—Vale, ¿más? —preguntaba Rubén mientras levantaba su copa y la giraba intentando encontrar un color.

—Pues así...

—Bueno. Poco a poco. También podrías haber dicho si es rojo rubí, granate, violeta, pardo, etc. Como ves, hay muchos matices. Hubiera sido de nota que dijeras algo de los matices, de los reflejos, de las irisaciones. Y ya sobresaliente —mientras volvía a levantar su copa, esta vez, por encima de sus ojos—, si me dices, por ejemplo, que es un vino rojo picota con irisaciones teja.

Su cara ovalada no tenía mácula alguna que destacara su palidez. Ninguna arruga perlaba ese rostro, ninguna expresión denotaban los años. La boca pequeña de labios finos destacaba, por el color rubí, que los había perfilado sabiamente. Sus ojos cerúleos eran su centro de atención. El pelo rubio, largo, fino, enmarcaba esa belleza.

—Y luego está el aroma. Sí, ya sé que tú piensas que todos huelen igual, pues no, no es así. Distinguir los olores es bastante difícil hasta para las narices más avezadas. Tenemos dos vías posibles de acceso para detectar los aromas. Una, la más sencilla, la directa: la inspiración por la nariz. Mira, así —introdujo su nariz en la copa e inspiró fuertemente—. Y la otra es la retronasal, que es la que pasa por la rinofaringe, la parte situada sobre el velo paladar y las fosas nasales.

—Eso va a ser más difícil que yo lo aprecie.

—Todo es cuestión de práctica. La percepción retronasal se debe al calentamiento que se produce en el vino. Se reparte por la boca gracias a la movilidad de la lengua, que acentúa el desprendimiento de aromas. En el momento de tragar, el movimiento de la faringe tiende a crear una

ligera sobrepresión interna que rechaza hacia la nariz los vapores que llena la boca. Vamos, para que te des cuenta Carol, ¿a ti, nunca “se te ha ido por la nariz” un líquido? Pues así sucede con el aroma del vino.

—Ah, ya.

—Detectar y clasificar los olores es muy difícil. La sensibilidad olfativa es diez mil veces superior a la del gusto. Se conocen varios miles de sustancias que tienen olor, sin embargo, fundamentalmente, los sabores son cuatro. Hay tres tipos de aromas: primarios, secundarios y terciarios. Los primarios son los que hueles antes de agitar la copa y ellos te dicen qué variedad de uva se ha utilizado. Aprecias los secundarios después de agitar la copa; son los más numerosos y provienen de las sustancias que se han formado durante el proceso de la fermentación. Cuanto mayor es la cantidad de azúcar, mayor es el aroma secundario. Y por último, se encuentran los terciarios: los más complejos pues solo aparecen en aquellos vinos que han experimentado una crianza en bodega, es decir, estos aromas están ausentes en vinos jóvenes o del año.

—Pero ¿todo esto lo tienes que tener en cuenta cuando tomas un vino? —preguntó Carol ya un tanto cansada de tanta disertación.

—Pues no, no siempre. ¡No! Todavía no —implovió Rubén, una vez más, mientras volvía a detener la mano de su amiga para evitar que bebiera el preciado líquido—. Todo tiene su tiempo.



Se acercó un poco más a ella. Se acercó invadiendo su espacio físico, cercando la cercanía, arrimándose, bajando la cabeza para que su nariz recorriera su largo cuello desde la nuca hasta el hombro, desde el hombro hasta la barbilla, desde la barbilla hasta el nacimiento de su seno, hasta la barrera del sostén, aspirando el aroma de su fragancia que ella se había puesto ansiando que este momento sucediera tal y como ahora se iba desarrollando. Esencias de lavanda, de agua de espliego y de rosas que conseguían un efecto embriagador y atrayente. Olía su cuerpo, aspiraba su aroma, inhalaba su perfume, tratando de devorar su esencia.

—Ahora viene el tacto, Carol. También es un

sentido que tiene mucha importancia. Mucha gente no sabe que no toda la boca es sensible al gusto, pero sin embargo esas zonas, como los labios, el velo paladar, sí que recogen las sensaciones táctiles y térmicas. Con ellas podemos determinar si la temperatura del vino es la adecuada, su fluidez o liquidez, su eventual burbujeo, o podemos establecer una de las sensaciones táctiles más importantes: su astringencia.

—¿Abstinencia?

—No, no, por favor. —Rubén se echaba mano a la cabeza y pensaba en dónde se había metido, en cómo podía explicar a Carol este concepto, tal vez no tenía que habérselo dicho, pero Rubén de todo sabía, de todo entendía—. Es la sensación de sequedad o de aspereza que producen los taninos, vamos que, al beberlo, da la sensación de que hay algo entre la lengua y el paladar. La mayoría de los taninos provienen de las pepitas, de los hollejos, de los escobajos de las uvas. La astringencia en la boca da una impresión de sequedad, de aspereza, de rugosidad. Es una sensación como si la lengua se te hubiera vuelto rasposa y como si los tejidos de la boca se hubieran adormecido por un instante.

—Ya, ya. —Carol tomó la copa para llevársela a la boca.

—¡No! Todavía no. Todo tiene su tiempo, espera un poco.

Sus dedos finos, yemas suaves, uñas recortadas, se deslizan por la piel blanca, sedosa, tratando de abrirse paso por donde antes había estado otro sentido, capitán explorador que había recorrido los mismos parajes. Suben cuevas y bajan empinadas laderas. Silueteaban las curvas, perfilaban las líneas, se deslizaban por el vértigo carnal hacia el paraíso anhelado. Roces sensuales primorosos, caricias jamás alcanzadas. Manos sabias que bajan hasta concluir en ese mágico triángulo, ardiente, deseoso, inagotable fuente de placer. Pasajes estrechos, corredores cálidos acogen dedos de arpista.

—Y, por último, viene la fase más decisiva, el gusto —empezó a decir Rubén en tono solemne, crecido por la seguridad que le da el conocimiento del medio, templando la conversación como él solo sabía hacer, él, que entiende de todo y de todo sabe—. Tomamos un sorbito de vino y lo movemos en la boca. ¿Sabes cuántos sabores hay?

—Pues no sé, un montón, ¿cientos?

—¡Qué va! Son cuatro los sabores básicos. —Rubén los iba nombrando acompañándose del dedo índice de su mano derecha que señalaba los dedos de su mano izquierda empezando por el meñique—: dulce, ácido, salado y amargo. Bueno hoy, los japoneses, quieren introducir otro al que llaman umami porque sus alimentos sencillos y crudos son muy ricos en nutrientes, pero esa es otra historia. Con ese sorbo al principio, en los primeros segundos en lo que se llama la fase de

ataque, te darás cuenta del predominio de los sabores dulces. Y luego, en los siguientes segundos, surgen los sabores ácidos, salados o amargos. La persistencia de unos u otros varía en los distintos vinos.

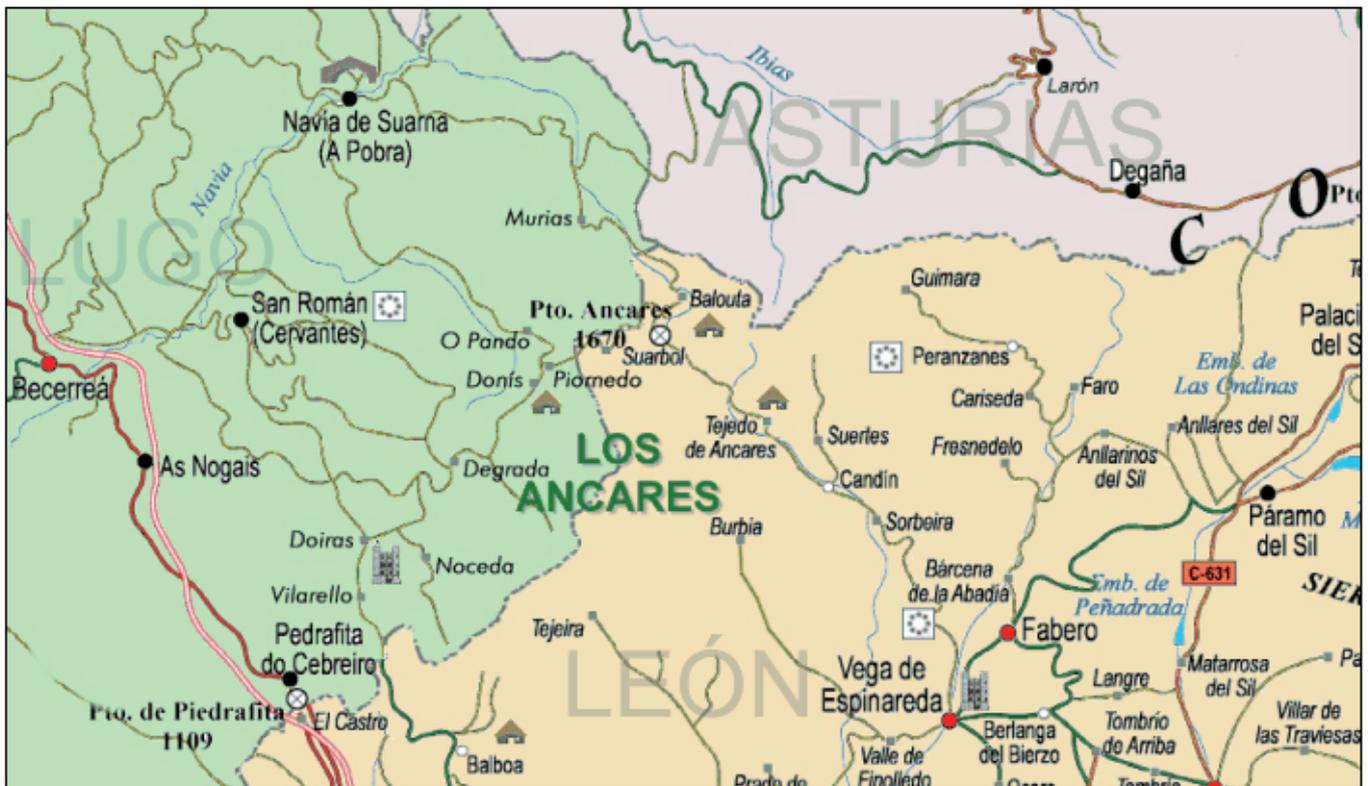
—¿Ya puedo beber?

Una avidez desconocida lo asaltó; y de él, se apoderó una sed salvaje, mientras se decía “tranquilo, Rubén, tranquilo, que todo tiene su tiempo”. Y entre las olas todavía indecisas del deseo, lentas y gobernables, surgió un inmenso placer desbocado que se dejaba controlar para dar tiempo a un tempo, a un ritmo. Su boca sabía dulce: afrutada, ajerezada, amontillada, anisada. Su lengua, a rojo bermellón. Cítrico elixir era su saliva. Un sabor amargo despedía a los labios palpitantes en su retirada.



Una ruta por los Ancares leoneses

Los lagos de Villouso.



abedules, avellanos, tejos (árbol mítico de los Celtas), aulagas... hasta encontrar un pequeño puente de troncos que atravesaremos.

Los Ancares en la comarca del Bierzo, compartidos entre Lugo y León, la que fuera tierra de los Zoelas con vestigios romanos de hace más veinte siglos, lugar estratégico y por ende dado a la belicosidad a lo largo del tiempo va a ser escenario protagonista de mi propuesta que de entre otras entre muchas rutas invito a recorrer la conocida como la de Los lagos de Villouso.

Partimos del pueblo de Burbia al que llegaremos desde Ponferrada pasando por Arganza, Vega de Espinareda, y San Martín de Moreda. Atravesamos todo el pueblo de Burbia dirección noroeste y tomando un ancho camino entre milenarios y retorcidos castaños paralelos al río del mismo nombre hasta llegar a un cruce de caminos, uno nos conduce al Mostatal y el otro a Los lagos, este es el que hay que tomar.

Continuamos sin perder la senda entre bosque (Teixadal) de las más diversas vegetaciones, en el corazón de un hermoso robledal, acompañado de

A partir de aquí es donde el camino se convierte en una senda de herradura y torrentera con alguna inclinación. Sin abandonar esa senda llegaremos hasta ver otro puente construido con dos troncos que nos permitirá vadear el arroyo Villouso, continuaremos ascendiendo hasta una braña conocida como la de Acebalín desde donde podemos contemplar todo el



valle por el que hemos venido.

Este es un buen punto para tomarnos un tente en pie muy merecido y necesitado. Damos continuidad por una senda casi inexistente de espesura cautivadora y misteriosa que poco a poco va ascendiendo sin prisa pero sin pausa hasta alcanzar el claro del final de nuestra subida, girando hacia el oeste otra subida hasta la fuente del abedul junto a un refugio y por la Cal (cañada) llegaremos hasta unos pequeños lagos conocidos como Los Lagos de Villouso a 1.540 metros de altitud donde el río Burbia inicia su vida, de bucolismo inesperado y con una hermosa vista del Cuerno Maldito con sus 1.830 metros, cumbre mágica y misteriosa que en otros tiempos fue punto de referencia de leyendas contadas alrededor del hogar de humildes pallozas construidas por los aldeanos de la zona.

Del otro lado el Mostayal de 1.924 metros, ascensión que en otra ocasión visitaremos.

Satisfechos por el objetivo conseguido y después de iluminar nuestras retinas con las excelentes vistas podemos recorrer el camino de vuelta siguiendo nuestros propios pasos, con mayor comodidad, ya será todo descenso del valle hasta nuestro punto de partida, sin antes hacer unas cuantas paradas para deleitar nuestros sentidos al arrullo del tintineante sonido de las muchas cascadas y de sus preciosas cortinas de agua formadas en los desniveles que uno tras otro nos hará disfrutar de toda la belleza del entorno.

Ya en Burbia corazón de los Ancares y perteneciente al Ayuntamiento de Vega de Espinareda, podemos

admirar, su arquitectura popular y tradicional, casas de piedra y pizarra con corredores de balaustres en madera, molinos y restos de pallozas, iglesia consagrada a San Esteban y la ermita de Santa Ana, sin olvidar su puente romano, donde aún conservan costumbres ancestrales como la matanza, amasar el pan de centeno y en los rudos inviernos utilizar las madreñas, sin olvidar su fiesta de Los Maranfалlos.

Los romanos utilizaron el agua del río Burbia para la extracción de oro en la Leitosa, mediante la técnica de *"ruína montium"*, la misma que se utilizó en Las Médulas.

Jesús Santos Serna





La selva amazónica.

Se conoce por selva amazónica a la selva tropical más extensa del mundo. Se encuentra en América del sur. Seis millones de kilómetros cuadrados repartidos entre los países: Brasil, Perú (entre ambos poseen la mayor porción de la amazonia), Bolivia, Colombia, Ecuador, Guyana, Venezuela y la Guyana Francesa que forma parte de la región ultraperiférica de la Unión Europea (UE).

La selva amazónica se desarrolla alrededor del río Amazonas y de su cuenca fluvial. Las altas temperaturas favorecen el desarrollo de una vegetación tupida y exuberante, siempre verde. El título el pulmón del planeta que ostenta la Amazonia no es metafórico ya que mantiene un equilibrio climático: los ingresos y salidas de CO₂ y de O₂ están balanceados. Los científicos ambientalistas concuerdan en que la pérdida de la biodiversidad es resultado de la destrucción de la selva.

Desde el punto de vista cultural la selva amazónica es una de las regiones más diversas del planeta. Los pueblos autóctonos de la región pertenecen a diferentes grupos lingüísticos entre los que no se ha probado una relación filogenética clara, lo cual sugiere que tanto la diversidad cultural como lingüística se remonta a milenios atrás.

La Amazonía Peruana, es la parte de la Amazonía que se circunscribe dentro del territorio del Perú comprendiendo un área de 782,880.55 km², al oriente de la Cordillera de los Andes, en América del Sur. Es la zona con menor población humana. En la Amazonía Peruana es posible identificar dos regiones naturales: selva alta y la selva baja.

En el Perú existen 71 etnias con 67 lenguas de pueblos originarios agrupados en 15 familias etnolingüísticas, un total de 1786 comunidades indígenas, ubicadas en 11 regiones, convirtiendo al Perú en el país más heterogéneo de América Latina. El Estado ha suscrito

un conjunto de instrumentos internacionales que garantizan los derechos humanos individuales y colectivos de todos los peruanos, entre ellos el Convenio 169 de la OIT.

Las demandas planteadas desde agosto 2008 por las comunidades indígenas representadas por AIDSESEP han puesto en la agenda pública nacional los derechos colectivos de los pueblos indígenas, largamente olvidados y muchas veces violentados, entre ellos los derechos colectivos a sus tierras y territorios. Los pueblos indígenas tienen una relación espiritual, profunda con sus territorios y sus recursos naturales: su pasado, historia e identidad están inscritos en el territorio, constituye el espacio que les proporciona lo indispensable para su bienestar, además de garantizar el ejercicio de otros derechos como son: la salud, la cultura, el ejercicio de la religión, entre otros.

Informe elaborado por Instituto Bartolomé de las Casas

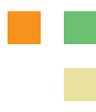
El conflicto amazónico

El largo conflicto amazónico, que estuvo invisibilizado por los medios de comunicación, ha comenzado a entrar con fuerza en la agenda nacional. La demanda amazónica ha sido respaldada por la Comisión Multipartidaria del Congreso que acordó sugerir al Congreso que dictamine la Derogatoria de los Decretos Legislativos que vulneran los derechos de los pueblos amazónicos.

El conflicto amazónico (1)

El largo conflicto amazónico, que durante todo el mes pasado estuvo invisibilizado por los medios de comunicación comenzó a entrar con fuerza en la agenda nacional durante el presente mes. Como sabemos, la demanda amazónica ha sido respaldada también por todos los obispos de la zona, por la Defensora del Pueblo y por la Comisión Multipartidaria del Congreso nombrada en agosto del 2008 para examinar los decretos cuestionados.

Dicha comisión acordó sugerir al Congreso que dictamine "la Derogatoria de los Decretos Legislativos 994, 1064, 1020, 1080, 1081, 1089, 1090, 1083, 1060 y 995, por ser contrarios al orden constitucional referido a las Comunidades Campesinas y Nativas así como al derecho de identidad étnica y cultural y, a la aplicación e interpretación de tratados previstos en el artículo 55° y la Cuarta Disposición Final y Tran-





sitoria de la Constitución, que en conjunto vulneran las obligaciones contenidas en el Convenio 169 OIT. Asimismo se recomienda, restituir la vigencia de las normas legales que dichos decretos legislativos hubieran derogado o modificado” (2).

A continuación tratamos de reseñar algunas de las discusiones que ha suscitado:

1) Sobre el tipo de desarrollo deseable en la amazonía

Para el gobierno desarrollar la amazonía implica dar las máximas facilidades para que la gran inversión nacional y extranjera disponga de los recursos que ella ofrece: gas, petróleo, madera, desarrollo de materia prima para bio combustibles, etc. En este caso los habitantes amazónicos están de más, tienen poco o nada que aportar a este esquema de desarrollo y sus derechos ancestrales sobre estos territorios son más bien un estorbo.

Para otro sector de la población, en cambio: “Nuestra principal riqueza exportable es la biodiversidad de estas zonas, el ecoturismo, el manejo integral y sostenible de los bosques (y no su tala y quema para productos de exportación), la captura de carbono por estos bosques y los fondos que generan los certificados de carbono en los mercados oficiales y voluntarios, que constituyen una verdadera riqueza exportable” (3).

Al respecto Monseñor Paco Muguero, Vicario General de Jaén, en una oportunidad señaló que “Todavía no nos damos cuenta, que en un futuro muy próximo la calidad del Medio Ambiente, la biodiversidad de nuestra fauna y de nuestra flora, que por la variedad de pisos ecológicos existentes en nuestro país es múlti-

ple y rica, será mucho más valiosa que los minerales que ahora se extraen poniendo en peligro dicha riqueza. Estos minerales son no renovables, el día que se terminen de extraer se terminan para siempre. Sin embargo las riquezas de nuestra fauna y nuestra flora son renovables siempre que seamos capaces de cuidarla. El principio es: que extraigamos los minerales y recursos no renovables, que se terminan, sin poner en peligro los renovables, que pueden durar siempre” (4).

En esta perspectiva el rol de las poblaciones amazónicas es clave, pues son ellas las expertas en la conservación del bosque, como lo recuerda un pronunciamiento de apoyo a las reivindicaciones amazónicas:

“La Amazonía Peruana, como han señalado los expertos, puede ser el recurso estratégico del Perú en el siglo XXI, por su riqueza en agua, energía y biodiversidad. Pero todo ello a condición de construir un modelo de desarrollo sostenible, inclusivo, moderno y democrático, con la participación del pueblo amazónico y, en particular, de los pueblos indígenas, habitantes ancestrales y dueños históricos de la Amazonía Peruana, cuya ciencia, saber y cosmovisión son fundamentales en la construcción de un nuevo Perú” (5).

También encontramos otra perspectiva, que ofrecemos trabajar más adelante, que plantea que es posible poner en valor los recursos naturales de la amazonía, tipo petróleo, gas, madera, etc.; pero conservando el medio ambiente y respetando los derechos adquiridos por los pueblos originarios. Ello requiere de una fuerte presencia regulatoria del estado.

2) Cómo responder a la demanda de los pueblos amazónicos

Para un sector de la prensa, el empresariado y el gobierno los nativos son manipulados y engañados por sus dirigentes, por Organismos no Gubernamentales (ONGs) ambientalistas y por ciertos partidos políticos anti-sistema. Prueba de ello, afirman, es que los nativos no saben lo que quieren.

Fritz du Bois, Director de Perú 21, nos dirá que “Es claro que no se trata de defender los derechos de los nativos, sino de crear una corriente indigenista que lleve la política a las calles, en busca de repetir desmanes similares a los que derribaron a dos gobiernos bolivianos” (6).



De similar parecer es el periodista y analista político Jaime de Althaus. Para él “AIDSESEP”, financiada ampliamente por fundaciones europeas radicales, es, en buena cuenta, la punta de lanza en el Perú de una estrategia internacional orientada a que los grupos étnicos nativos conquisten la declaración de sus tierras como “territorios étnicos” autónomos en los cuales las regulaciones del Estado nacional sobre explotación de hidrocarburos, madera y otros recursos no se aplicarían. Territorios que podrían incluso extenderse a uno y otro lado de las fronteras con países vecinos (la nación jibara-ashuara, quichuas y otros- y la nación aimara)(7).

En palabras del Premier, Yehude Simon” “Esos no son los nativos... Hay gente que se aprovecha de justas demandas para producirle problemas no solo al gobierno sino al Perú” (8). Simon nos dice que “se les está sorprendiendo (a las comunidades), no se les va a afectar en nada” (9).

A nosotros más bien nos sorprende que Simon, persona a las que muchos seguimos respetando, pueda afirmar eso, cuando en la edición de *Caretas* del 14 de mayo se afirma que “Las normas reducen controles para la explotación de minerales, maderas, agricultura o exploración petrolera (...). El DL 1064 (uno de los que los nativos piden que se derogue) “es más lesivo que los derogados, porque elimina toda consulta a los nativos, basta la declaración de necesidad pública, que el Ejecutivo suele dar para estas inversiones”.

Es por eso que luego de intentar ganarlos por cansancio (la protesta lleva ya 47 días al escribir estas líneas) el Estado ha optado por la criminalización de la misma, declarando el estado de emergencia y la suspensión de las garantías constitucionales en los distritos selváticos donde se encuentran el oleoducto, el gasoducto e importantes empresas transnacionales, en las regiones de Ucayali, Cusco, Loreto y Amazonas.

También ha enviado tropa de elite, tanto de la Marina, como de la Policía Nacional, para desbloquear las diversas vías de comunicación tomadas por los nativos, con el lamentable saldo de tres desaparecidos y diez heridos (algunos hablan de 20) baleados a quemarropa solo en Corral quemado (Bagua), uno de los cuales pareciera que falleció.

No deja de llamar la atención el curioso orden de prioridades de nuestro gobierno. Al VRAE (donde existen rezagos de Sendero Luminoso con amplia experiencia de combate y narcotraficantes armados) se manda tropa bisoña, de 18 a 20 años e incluso menores de edad. Y a la Amazonía, donde los nativos lo máximo que tienen son arcos y flechas, se manda tropa de élite.

Asimismo, el líder de AIDSESEP, A. Pizango, y parte de la dirigencia ha sido denunciado judicialmente por “sedición, rebelión y conspiración” y nuestra Ministra de Justicia ha afirmado que no parará hasta verlo en prisión. Y sabemos que por esos cargos la sentencia varía entre 10 y 20 años de prisión. Como bien dice F. Salazar “La denuncia por “conspiración

está totalmente descaminada. La motivación de los dirigentes no es tumbarse al gobierno, sino reclamar sus derechos. Los reclamos pueden considerarse justos o injustos, buenos o malos. No pueden considerarse, en cambio, criminales” (10).

La Dra. Merino, Defensora del Pueblo ha señalado al respecto: “Mi opinión es que la insurgencia como tal no se produjo, fue un comentario en abstracto, además se retractó. El delito de sedición se da cuando hay un alzamiento en armas. Las declaraciones de la ministra no son prudentes, por su investidura podrían interpretarse como una interferencia en el debido proceso” (11).

Otros más bien coinciden con Pizango cuando dice que “Los pueblos indígenas saben lo que dicen y protestan con conocimiento de causa (...) Debo insistir en que la movilización no es por la instalación de la mesa de diálogo, sino por la derogatoria de los nueve decretos legislativos” (12).

Sus objeciones a esos decretos son claras. Para ellos dichos decretos crean las condiciones para despojarlos del acceso a los bosques, a las tierras y al agua y no toman las previsiones adecuadas para evitar que la explotación de los recursos naturales dañe el medio ambiente. Por ello consideran que los decretos ponen en serio peligro sus vidas, de allí la determinación con la que llevan adelante su lucha. Lo que demandan los pueblos indígenas amazónicos es que el estado respete el ordenamiento legal y acate lo que dice el Convenio 169 de la OIT. Como dice Pedro García-Hierro “La libre determinación de los pueblos, que Perú ha suscrito al firmar la Declaración, supone que estos pueblos determinan libremente su condición política y persiguen libremente su desarrollo económico, social y cultural pudiendo disponer, libremente para el logro de sus fines de sus riquezas y recursos naturales. En este contexto la consulta previa, a la hora, por ejemplo, de declarar un lote petrolero o minero o de dictar una ley que les afecte, no es una cortesía o un trámite. Es una consecuencia obvia del derecho de libre determinación que tienen todos los pueblos y naciones del mundo sobre sus propios recursos (13).

3) De quién son los recursos

Frente a la demanda amazónica el gobierno se ha acordado de repente de que los recursos de la amazonía son patrimonio del estado y de todos los peruanos. Así lo han manifestado tanto el Premier Simon, como el Sr. Presidente quién dijo a lo nativos “las tierras de la Amazonía no son de ustedes, son de todos los peruanos”.

Y el Ministerio del Medio Ambiente, en aviso pagado en los diarios, el día 24 de mayo, nos comunica que “El subsuelo donde se encuentran los recursos de hidrocarburos en la amazonía no es propiedad de los poseedores del suelo, sino del Estado y de todos los peruanos. Por lo tanto, ni los pueblos indígenas ni las comunidades ni los propietarios privados pueden re-

clamar la posesión y explotación de los recursos mineros o petroleros que ahí se encuentren. Estos son otorgados por el Estado en concesión para su explotación (...) No está prohibida la exploración ni explotación de los recursos del subsuelo en el ámbito de las tierras de los pueblos indígenas”.

Aquí está la madre del cordero, pues por más que la ciencia y la técnica han avanzado no hay forma de acceder al subsuelo sin pasar por el suelo y eso en la práctica (lo vemos también en el caso de la minería en la sierra) arrasa con los derechos de los propietarios del suelo. No sólo los desaloja de sus lugares ancestrales de residencia, sino que contamina seriamente su hábitat. Por ello, habría que pensar seriamente en buscar cambiar la legislación.

En los Estados Unidos, país tan admirado por nuestros actuales gobernantes, el propietario del suelo, es también propietario del subsuelo y es con él con el que hay que negociar las condiciones de explotación de las riquezas del subsuelo. Eso no quita que la nación toda se beneficie, pues a través de impuestos el Estado participa de la riqueza extraída y la redistribuye al resto de la Nación.

En cambio, con el sistema actual, los grandes beneficiarios son las grandes compañías nacionales y extranjeras. Como dice Carlos Castro, subdirector de La República “Son los grupos económicos, madereros, petroleros, mineros, a los cuales este gobierno abre las puertas de la selva de par en par, lo que se adueña de las tierras, contaminan el medio ambiente, medran a costa de la depredación de los bosques y del arrasamiento de las comunidades” (14).

Del mismo parecer son los obispos de la Amazonía que han respaldado la demanda de derogatoria planteada por los nativos. Ellos nos dicen que “constatamos cómo, en nombre de un sesgado concepto de desarrollo, el Estado permite la deforestación de grandes extensiones de bosques primarios a favor de empresas nacionales y transnacionales para la inversión en plantaciones aceiteras, caña de azúcar y otros. Para nadie es desconocida la contaminación de los ríos con el plomo y otros metales pesados y sustancias tóxicas como efecto de una actividad minera (formal e informal) y la extracción de petróleo de manera irresponsable. Somos testigos, además de la tala indiscriminada de la madera sin ningún tipo de control” (15).

Esto parece desmentir nítidamente lo que el Ministerio del Ambiente afirma en su comunicado mencionado líneas arriba “el Estado, a través de la normatividad vigente, garantiza que dicha exploración y explotación se realicen con los mínimos impactos ambientales y con la máxima responsabilidad social; y siempre en acuerdo con la población afectada”.

4) ¿Lucha sólo Amazónica?

Algunas declaraciones oficiales tratan de aislar la protesta amazónica insinuando que atender sus demandas perjudicará al resto del país. Nos permitimos

dudar de dicho aserto. Una de las principales razones que esgrimen los hermanos nativos amazónicos es la contaminación de sus ríos producida, sobre todo, pero no únicamente, por la explotación petrolífera, dato que es corroborado en el comunicado de los Obispos. Recordemos que 72% de nuestra amazonía ha sido concesionada para la explotación de hidrocarburos.

Y como bien dicen los que publican digitalmente la Otra Mirada “Los riesgos que esto trae para los indígenas son enormes. Por ejemplo, entre noviembre de 2006 y marzo del 2009 ha habido 48 derrames de petróleo en los lotes 8 y 1 AB de Pluspetrol, afectando los ríos Tigres y Corrientes. En las 34 comunidades nativas de la zona, el Ministerio de Salud encontró que el 98% de menores sobrepasan los límites aceptables de cadmio en la sangre y el 66% los de plomo. En muchas zonas, la explotación petrolera o maderera ha afectado la pesca y la caza, actividades básicas para la sobrevivencia de estos pueblos” (16).

P. García Hierro agrega que “después de 30 años de explotación petrolera en sus territorios, los achuar del Río Corrientes [afluente del Maraón, Loreto] cuentan sus distritos entre los últimos de la lista de extrema pobreza del Perú y sus hijos sufren con enfermedades irreversibles y un altísimo porcentaje de plomo y otros metales en su sangre; el ver que el alimento que comían, los lugares donde se bañaban, el agua que bebían, el aire que respiraban ya no existe o se ha podrido a vista y paciencia de un Estado permisivo” (17).

Estas argas citas nos están diciendo que la contaminación del agua por la industria petrolera es real. Y como todos sabemos en el futuro mediato el agua será un bien tan y máspreciado que el petróleo. Se afirma que para 2025, más de 2,800 millones de personas en todo el mundo vivirán en países o regiones donde habrá falta de agua, que ocurre cuando la disponibilidad de agua por habitante es inferior a 1,700 metros cúbicos al año, considerado el umbral necesario para cubrir las necesidades de agua para la agricultura, la industria, el uso doméstico, la energía y el medio ambiente (18).

Nuestro país está considerado como un país que tiene una relativa abundancia de agua. Nuestra disponibilidad hídrica nos sitúa en el puesto 17 a nivel mundial (de un total de 180 países), ya que disponemos del 5% del agua dulce del mundo. Sin embargo, nuestras dificultades emanan básicamente de problemas de distribución geográfica, pues la mayoría de agua que disponemos está en la Amazonía, y la mayoría de la población en la Costa. Sin embargo, así como la Ingeniería peruana asumió el reto de derivar agua de la Sierra a la Costa, no podemos descartar que pueda asumir el reto de aprovechar el agua amazónica. Sin embargo, de nada nos servirá si esta agua se contamina debido a la explotación petrolífera, cuyas concesiones, insistimos hoy abarcan el 72% del territorio amazónico.

Igualmente, nuestra protección frente al Calenta-

miento Global se debilita con la deforestación y degradación de los suelos amazónicos. Por ello la lucha de los nativos amazónicos es también la nuestra. Y así comienzan a entenderla algunos colectivos ciudadanos (MOCICC –Movimiento Ciudadano frente al Cambio Climático, la Mesa de Interculturalidad, Conveagro, etc.), así como los gobiernos regionales de Pasco y Loreto, que en estos días han comenzado a manifestarse apoyando las demandas de derogatoria de los nueve decretos que ponen en peligro el frágil ecosistema de la selva amazónica y por tanto la sobrevivencia de los pueblos que allí viven.

Sin embargo el gobierno, la mayoría de medios de comunicación y las grandes empresas nacionales y extranjeras se oponen a que los justos reclamos sean atendidos, privilegiando los grandes intereses de la inversión petrolera, gasífera y forestal. A ellos habría que recordarles que “Una economía que respete el medio ambiente no buscará únicamente el objetivo del máximo beneficio, porque la protección ambiental no puede asegurarse sólo en base al cálculo financiero de costos y beneficios” (19).

Pilar Arroyo R.P.
Instituto Bartolomé Las Casas

1) Nuestra entrega de agosto del 2008 la dedicamos íntegramente a este conflicto. En abril de este año también nos hemos referido al tema. Por ello lo expresado a continuación se entiende mejor teniendo en cuenta ambos comentarios anteriores.

2) Congreso de La República. Comisión Multipartidaria encargada de estudiar y recomendar la solución a la problemática de los pueblos indígenas. Periodo Legislativo 2008-2009. Informe sobre los Decretos Legislativos Vinculados a los Pueblos Indígenas Promulgados por el Poder Ejecutivo en Mérito a la Ley n. 29157 (diciembre 2008) p.94

3) H. Cabieses “Política de drogas: cuatro aciertos,

Traslado de un herido en los enfrentamientos en Bagua a principios de junio de 2009



cinco continuidades” en E. Toche (comp.) Perú Hoy. Por aquí compañeros. Aprismo y Neoliberalismo (Lima, Desco, 2008) p.383.

4) Paco Muguero S.J. “Si el medio ambiente evaluara el año de gobierno” Diario El Tiempo (Piura), 31 de julio del 2007.

5) Pronunciamiento: No al Estado de Emergencia en la amazonía. En Otra Mirada, 19 de mayo del 2009-05-25

6) “Se les cayó la careta” en Perú 21 16 de mayo del 2009

7) “El radicalismo indígena” en El Comercio, 15 de mayo del 2009

8) La República, 24 de mayo del 2009

9) La República 23 de mayo del 2009

10) El ocio del gobierno, en La República 24 de mayo del 2009

11) Entrevista de M. Balbi a Beatriz Merino “Beatriz Merino: “El Estado tiene que dialogar siempre” en El Comercio 24 de mayo 2009

12) Entrevista de Rocío Maldonado a A.Pizango, Presidente de AIDSESP (Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana) en La República 24 de mayo del 2009.

13) Pedro García-Hierro “En Respuesta al Sr. Althaus”

14) “La Ley de la Selva” en La República 24 de mayo del 2009

15) Pronunciamiento de los Obispos de la amazonía ante el Paro de los Pueblos amazónicos, 5 de mayo del 2009, nn.3 y 4.

16) También mencionan que “Brasil, cuya área amazónica es mucho mayor que la nuestra, no tiene concesiones petroleras ni por la séptima parte que el Perú” en . “Los Indígenas de la amazonía no están locos” en Otra Mirada. Editorial N. 9, 8 de mayo 2009. En <http://blog.otramirada.pe/2009/05/08/los-indigenas-de-la-amazonia-no-estan-locos/>

17) Pedro García-Hierro “En Respuesta al Sr. Althaus”.

18) www.unwater.org. Para la Proyección al 2025 en el caso peruano se puede Consultar N. Nuñez Peru: Informe Nacional sobre Agua Potable y Saneamiento Situación Y Perspectivas al Año 2025 (enero 2000).

19) Pontificio Consejo “Justicia y Paz” Compendio de la Doctrina Social de la Iglesia, n. 470 (Lima, Paulinas, Epiconsa, 2005) p. 259.

Información tomada de:
www.pangea.org/pueblos





Entrepueblos

En la Amazonía peruana los pueblos indígenas defienden nuestro futuro

Los acontecimientos en Bagua son el más grave episodio hasta el momento de un pulso que el gobierno peruano viene sosteniendo con los pueblos indígenas de la Amazonía. El tiempo irá destilando la verdad de entre las montañas de desinformación y se deberá reparar a todas las víctimas. Ya veremos en qué queda la suspensión de la Ley Forestal. El pasado mes de agosto el Congreso ya tuvo que retirar una ley que hacía posible la venta de los territorios de las comunidades sin la aprobación de la mayoría de sus integrantes.

Se trata de abrir la Amazonía a los negocios para la extracción masiva de todos sus recursos. En toda América Latina se vive esta nueva fiebre por liquidar lo que aún quedaba después de más de 500 años de saqueo: las últimas reservas forestales, el petróleo y los metales, la energía hidráulica, grandes plantaciones de palma o caña para llenar depósitos de automóvil con el hambre de la gente... Y no faltan gobiernos dispuestos a venderlo todo a empresas nacionales y multinacionales. Entre otras cosas, de eso se trata con los Tratados de Libre Comercio, como el que Perú tiene firmado con los EE.UU. y con China..., o como el que está negociando con la Unión Europea.

En la costa, en la sierra y en la selva de Perú, como en toda América, se puede encontrar gente trabajando y demostrando que realmente hay formas de acabar con la pobreza, de levantar economías apoyadas en las capacidades locales y nacionales, de construir sociedades justas e inclusivas de hombres y mujeres, de respetar todas las culturas, de oír a todas las voces, de interpretar los ciclos de la naturaleza de la que depende nuestra sociedad.

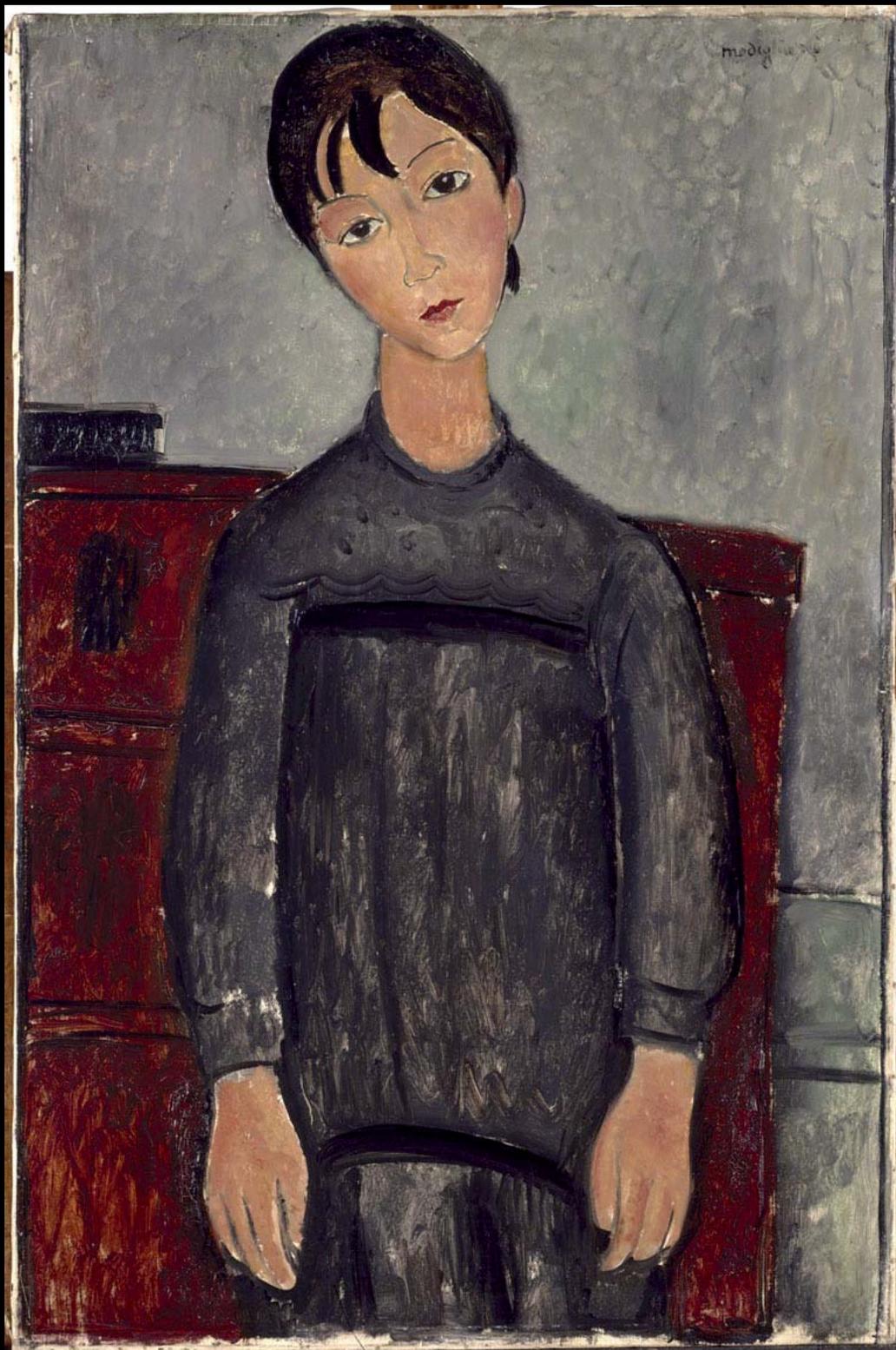
Pero el lucro se ha convertido en la verdadera religión de nuestro tiempo. Asfalta continentes, arrasa bosques, esquilma mares. Parece tener verdadera ur-

gencia en agotar todos los recursos que nuestra generación heredó, pacientemente creados por la naturaleza durante centenares de millones de años. El lucro, como objetivo rector de la sociedad, se sirve de gente sin escrúpulos, pero también se mantiene por millones de personas de buena voluntad, que parecen creer que el único mundo posible es éste en que algunas empresas se enriquecen cada día más que el anterior, y en el que no se puede ser feliz sin aire acondicionado. ¡Cuando es exactamente lo contrario!

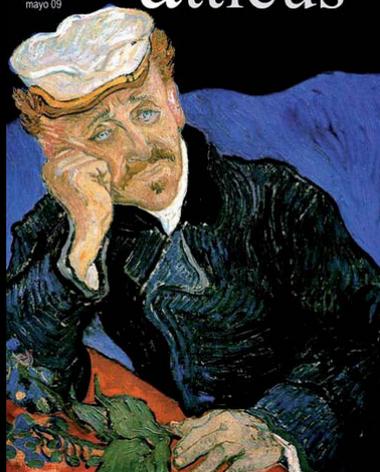
Hasta que no despertemos, sólo queda darles las gracias a esas comunidades amazónicas que, desde la Curva del Diablo, con sus flechas y palos defendían su futuro... Es decir, nuestro futuro.

Àlex Guillamón
Coordinador de Entrepueblos





revistatticus⁷
www.revistatticus.es
mayo 09



“La pintura es una superficie lisa con líneas y colores dispuestos en un cierto orden”.

Paul Gauguin
en sus conversaciones con Van Gogh