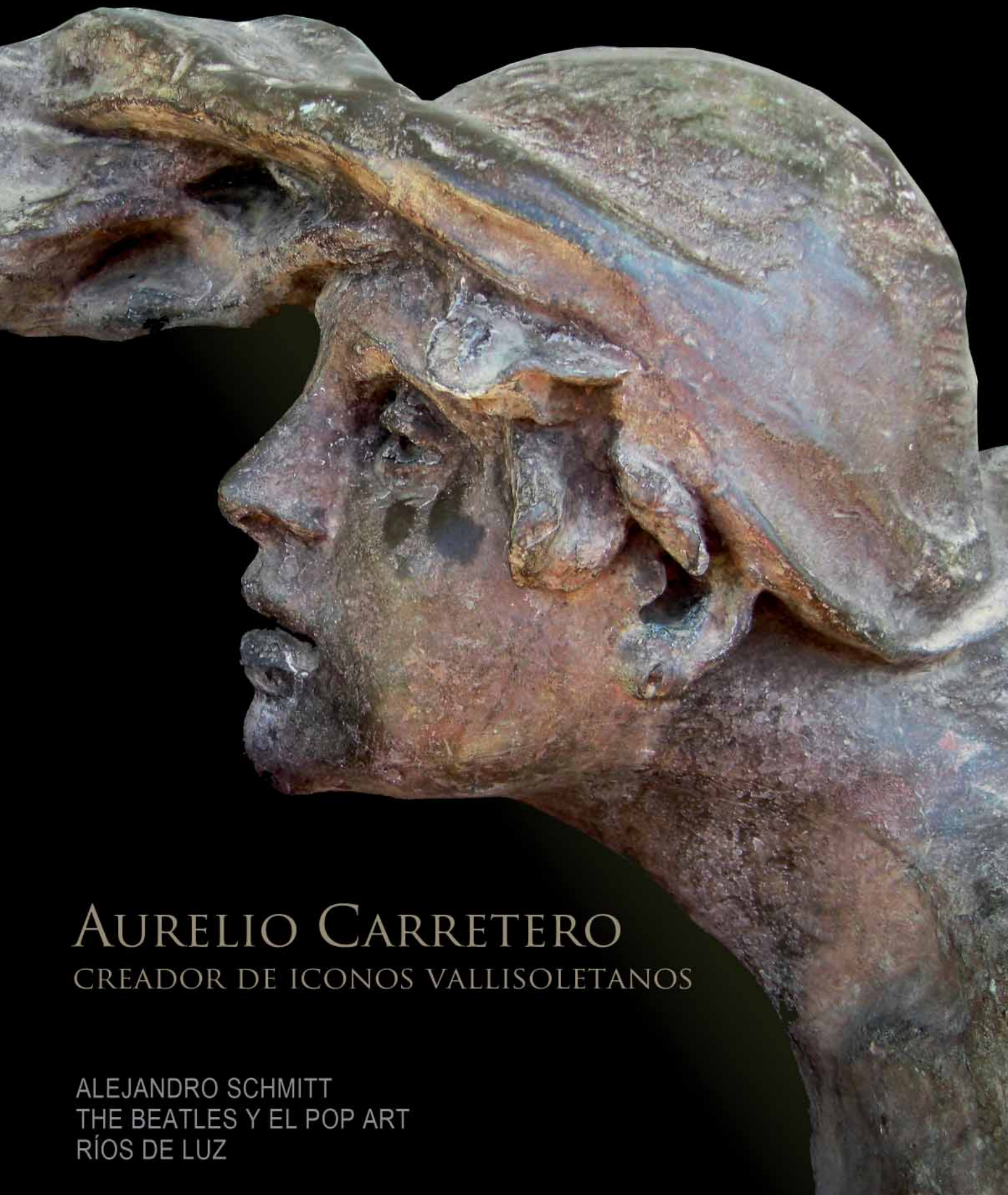
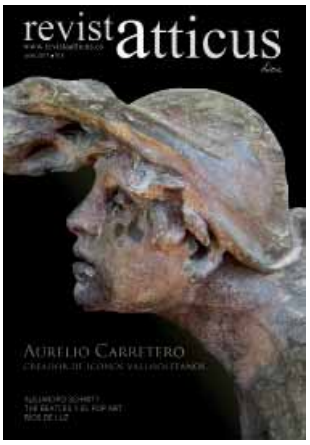
revista atticus
www.revistaatticus.es
junio 2011 ■10 €
Dos



Aurelio Carretero

creador de iconos vallisoletanos

ALEJANDRO SCHMITT
THE BEATLES Y EL POP ART
RÍOS DE LUZ



DOS - JUNIO 11

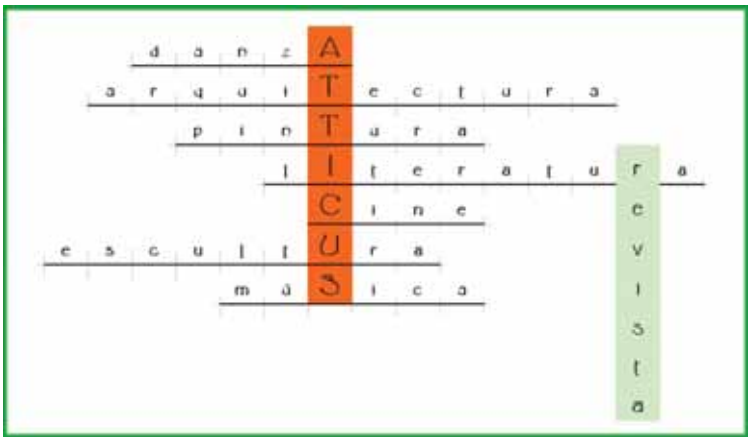
Diseño y Fotografía Portada:
José Miguel Travieso Alonso
Imagen:
Detalle del monumento a los héroes del Moclín, 1908 situado en Medina de Rioseco, obra de Aurelio Carretero.

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, pinTura, lIteratura, Cine, escultUra y músSica.

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.



Editor:
Luis José Cuadrado Gutiérrez

Colaboradores:
José Miguel Travieso Alonso - Juan Diego Caballero Oliver - Manolo Madrid Diego Hermoso - Gonzalo Durán López - José Carlos Nistal - Manuel López Benito - Isaac Huerga Zotes Gonzalo Dell Agnola - Iñigo Salinas - Jesús Trapote Marina Caballero del Pozo - Almudena Martínez Martín - Berta Cuadrado Mayoral - Elías Manzano Corona Jesús Santos Serna - Noelia Toribio - Daniel Sánchez Bonet - David Moreno - Santiago Medina Carrillo - Raúl Henao - Esther Bengoechea Mª del Rosario Martín Muñoz - María Sangüesa - Jessica Arias Minorance - Inés Gutiérrez-Carbajal - José Antonio Sánchez Hernández - Silvia Ávila Gómez - Ana Belén Mulero San José - Cristy González Lozano

Humor gráfico:
Andrés Faro Lalanne - Alfredo Martirena

Fotógrafos colaboradores:
Jesús Arenales Rasines - Alicia González - José María Pérez Concellón - Luis Raimundo García Fernández Jesús González - Rogelio García Alonso - José Matilla Leandro

Diseño Portada:
José Miguel Travieso Alonso

Ilustración:
Enrique Diego Blanco - Cecilia Gabbi - Alberto Sobrino - Toño Benavides - Felix Rebollo
Webmaster:
www.revistaatticus.es
Rubén García Gamarra

Impresión:
Sever - Cuesta, Valladolid

Redacción:
Revista Atticus
C. Hernando de Acuña, 38 - 7 B
47014 Valladolid - España
Teléfono: 983 115762
I.S.S.N: 2173 - 951 X
Depóstio Legal: VA - 763 - 2010

Vista de las instalaciones desde donde se elabora **REVISTA ATTICUS** en Ciudad Parquesol, Valladolid a primera hora de la mañana, cuando la niebla no sabe si quedarse, en un día de enero, mientras trabajábamos en un artículo de este número.

Contacto:
Revista Atticus ©
admin@revistaatticus.es
www.revistaatticus.es

Reportajes

Aurelio Carretero
José Miguel Travieso 5

Alejandro Schmitt
El neoexpresionismo de la tierra
Juan Diego Caballero Oliver 19

El Pantocrátor de la iglesia de San Climent de Taull, en el valle de Boí
Luis José Cuadrado 29

El arte de ser Artemisia Gentileschi
María de Rosario Martín Muñoz 48

Gregorio Tomás: Pintura con acento iberoamericano
Inés Gutiérrez-Carbajal 52

El mundo de Andrew Wyeth
Esther Bengoechea Gutiérrez 56

Ángel Sardina
Juan Antonio Sánchez Hernández 60

Museo de Valladolid y Aspace
Silvia Ávila y Ana Belén Mulero 63

La epístola
Berta Cuadrado Mayoral 67

Nerón y Séneca en el Museo del Prado
Luis José Cuadrado 70

The Beatles y el pop-art
Gonzalo Durán 75

El mosaico de Pegaso en la Villa de Almenara de Adaja (Valladolid)
Luis José Cuadrado 80

El Grupo Simancas
Elías Manzano Corona 90

Secciones

3 Sumario

4 Editorial

94 Relatos y poesía
Varios autores

105 La página de Martirena

106 Fotodenuncia

107 Fotografía: La calle paraíso de fotógrafos
Varios autores

111 Opinión
Jesús Trapote

114 Exposiciones

123 Ríos de Luz
Valladolid

139 Humor Gráfico
Andrés Faro Lalanne

Íñigo Salinas
Marina Caballero del Pozo
Manolo Madrid
María Sangüesa
Jéssica Arias Minorance
Raúl Henao
Santiago Medina Carrillo
José Carlos Nistal
Noelia Toribio
Salvador Robles
David Moreno
Lur Ochoa
Daniel Sánchez Bonet

GENEROSIDAD

No puedo por menos que empezar esta pequeña editorial con una alabanza a la generosidad. Todos nuestros colaboradores, un grupo cada día más numeroso, nos envían sus trabajos con una gran generosidad. Sin ese hábito de dar, esta publicación no sería posible. Nuestros amigos Atticus nos dan lo mejor de sí sin esperar nada a cambio. Vivimos en unos tiempos en que no estamos acostumbramos a este tipo de altruismo. Tal vez sea porque el capitalismo todo lo inunda y se busca que nuestros actos estén recompensados por la retribución económica. Creo que los tiempos están cambiando. Los movimientos colectivos en nuestro país, parece indicar que algo se mueve. Dentro de ese grupo humano de amigos Atticus se encuentra gentes de toda edad: Me consta que hay colaboradores muy jóvenes que se quitan horas de estudio para enviar su colaboración y también tenemos otros, menos jóvenes, pero llenos de un vital entusiasmo que no faltan a su cita. Y todos los artículos, poesías, relatos, fotografías o reportajes, en definitiva todos los trabajos, creemos que tienen la calidad suficiente para figurar entre los mejores. Desde aquí quiero agradecer a esos amigos Atticus tanta generosidad y como ya he dicho en otras ocasiones esta es su publicación. Revista Atticus sin ellos no sería igual. Gracias por vuestra generosidad. Y todos vosotros queridos lectores agradeceros vuestra confianza y que sigáis apostando fuerte por nosotros.

Y hablando de generosidad. Se incorpora Alfredo Martirena quien ya se ha convertido en un habitual pero que en esta ocasión es su debut en la edición impresa. También le damos la bienvenida a Inés Gutiérrez-Carbajal, Doctora en Historia del Arte; a Juan Antonio Sánchez Hernández que nos desvela los secretos del arte contemporáneo; Elías Corona Manzano, una joven promesa con un brillante futuro y a Iñigo Salinas un periodista consolidado que a partir de ahora será un habitual (esperamos que por mucho tiempo). También contamos con un gran ilustrador que nos ayuda a poner una nota de color a nuestras paginas: Toño Benavides que se une a Enrique Diego (otro gran artista).

Nos volveremos a ver a mediados de noviembre. Antes en la web con otro número en su edición digital. Aprovechen el buen tiempo para leer, ir al cine o pasear. Feliz verano.

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

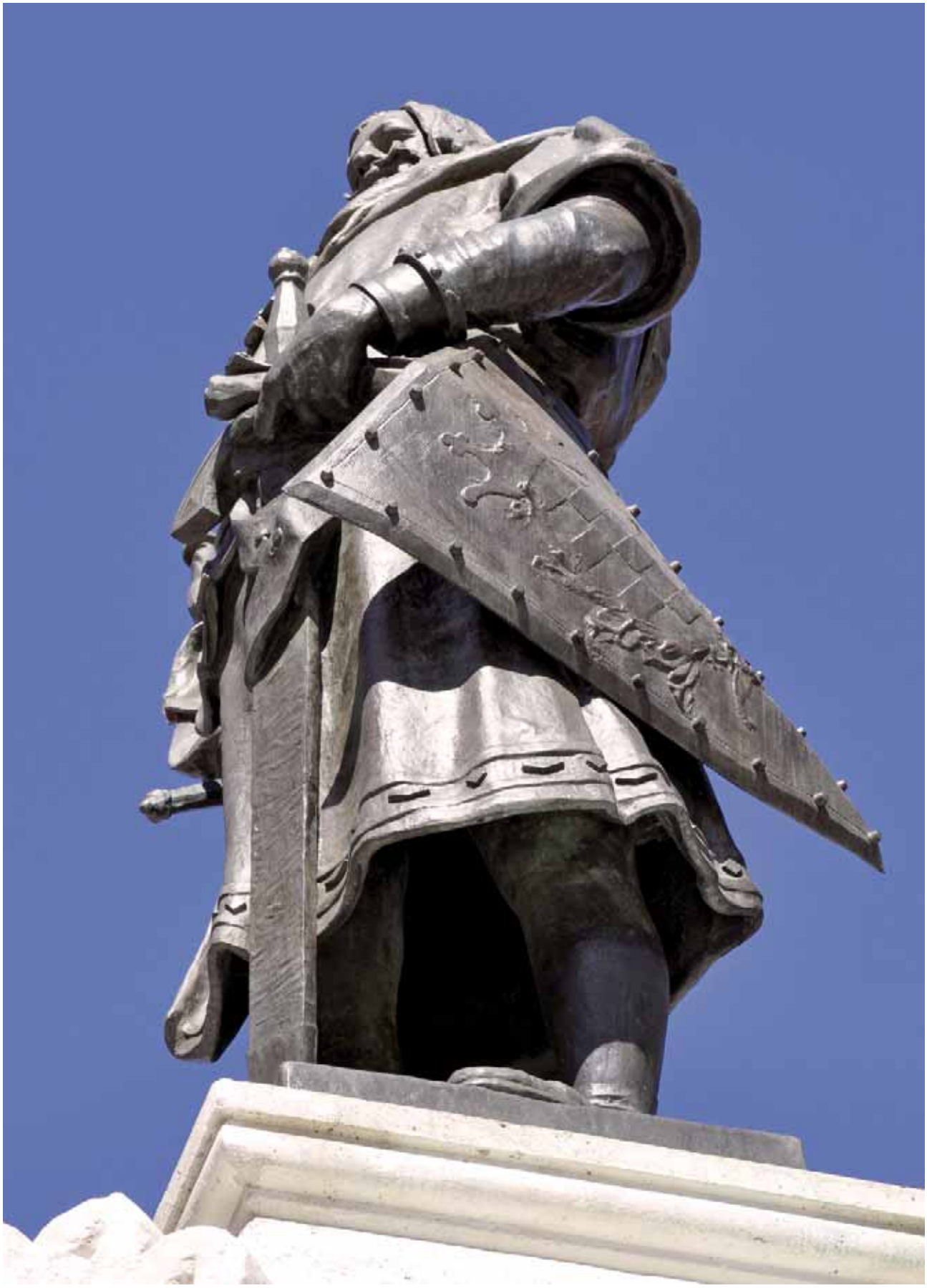
Aurelio Carretero

creador de ilustres iconos vallisoletanos

José Miguel Travieso

La ciudad de Valladolid ha mostrado a lo largo de su historia una predilección especial por el arte de la escultura, modalidad artística que desde siempre despertó el interés de los viajeros foráneos llegados a la ciudad. Esto ha venido ocurriendo desde que en el siglo XVI marcaran la pauta estilística de buena parte de España los afamados talleres de escultores como Alonso Berruguete, Juan de Juni, Gaspar Becerra o Esteban Jordán, y en el siglo siguiente por el enorme alcance de la obra elaborada por Gregorio Fernández y todos sus seguidores, cuyas creaciones siguen impactando a todo el mundo. Es por eso que en los últimos años la ciudad ha querido recuperar esta tradición y ha visto como por todos los rincones de la ciudad afloran esculturas de nueva creación, más o menos afortunadas, que contribuyen a realzar los espacios urbanos desde distintos planteamientos y estilos, unas obras que oscilan desde las amables figuraciones de la escultora local de origen coruñés Ana Jiménez a las abstracciones de los consagrados Oteiza y Chillida. Pero este proceso, iniciado a finales del siglo XX, pone de relieve el protagonismo de un autor que se anticipó cien años en este empeño, dejando firmadas sus obras como Aurelio Carretero.

Este escultor contribuyó a principios del siglo XX a forjar la fisionomía de los espacios urbanos más importantes de Valladolid a través del modelado y fundición en bronce de algunos de sus personajes más ilustres. De tal modo, que hoy día sería inconcebible la Plaza Mayor, la Plaza de Zorrilla, el Campo Grande o el Cementerio sin las obras por él creadas, a pesar de lo cual sigue siendo un escultor un tanto desconocido, pues aunque todos los vallisoletanos conocen sobradamente sus creaciones, convertidas en auténticos iconos de la ciudad, pocos saben quién fue su autor. Por otra parte, si analizamos el conjunto de escultura monumental de Valladolid, sus esculturas destacan por una vitalidad no siempre conseguida por otros escultores, aportando al mismo tiempo, según los criterios historicistas de su época, unos originales trabajos en los pedestales de los monumentos, en los que funde con maestría aplicaciones en bronce a novedosos y originales trabajos de piedra. Todo ello justifica el intento de recuperar su nombre de un injusto anonimato.



EL ESCULTOR AURELIO CARRETERO (1863-1917)

Aureliano Rodríguez Vicente Carretero nació el 17 de enero de 1863 en Medina de Rioseco, provincia de Valladolid, recibiendo en el entorno familiar de la Ciudad de los Almirantes su primera instrucción. Pronto manifestó un talento especial para el dibujo y la creación artística, lo que le llevó a iniciar a los 15 años sus estudios artísticos en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, donde al finalizar recibió una beca del Ayuntamiento vallisoletano para perfeccionar sus estudios en la ciudad de Roma por un periodo de tres años. Posteriormente completaría su formación en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y en la Academia de San Fernando de Madrid, donde en 1887 fue reconocido con la Segunda Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes, certamen al que concurrió en cinco ocasiones entre 1887 y 1906.

Plenamente formado en el más estricto academicismo decimonónico, se desplazó por un tiempo a Argentina, desde donde regresó a Madrid en 1893 para establecer allí su estudio y su residencia definitiva. Durante una década obtuvo reiterados reconocimientos, logrando una mención honorífica en la Exposición Nacional de 1895, la tercera medalla en 1897 con su obra Lamentos, actualmente conservada en el Museo del Prado, una segunda medalla en 1901, cuando ya había realizado sus primeros trabajos para el Ayuntamiento de Valladolid, la tercera medalla en 1904 y otra segunda en 1906 en las mismas exposiciones colectivas, lo que informa que su obra fue suficientemente reconocida y apreciada por aquellos años. Una obra que presenta valores eclécticos propios de su época, con un toque del academicismo clasicista imperante en las escuelas oficiales, resabios modernistas captados durante su estancia en Barcelona, figuras de exaltación romántica que reinventan la Edad Media en clave historicista y una impronta personal en el intento de dotar a sus personajes de cierta grandilocuencia, profundización psicológica y especialmente un gran dinamismo, sin que falten abundantes elementos narrativos y simbólicos.

Durante la celebración en 1908 del Primer Centenario de la Guerra de la Independencia, que generó por toda España numerosos encargos de monumentos dedicados a los héroes nacionales, fue elegido para conmemorar las hazañas de Andrés Torrejón, célebre alcalde de Móstoles, y de los héroes de la batalla de Moclín, contienda acontecida en las inmediaciones de Medina de Rioseco, su pueblo natal. En ellos puso en práctica novedosos diseños estructurales en basamentos y pedestales con el fin de adaptar expresivas figuras y relieves, fundidos en bronce, a soportes irregulares de piedra natural, tendencia que mantuvo en su última etapa, centrada en monumentos oficiales erigidos para honrar a destacados políticos y escritores. En todas sus obras públicas el escultor muestra una gran preocupación por el diseño de los pedestales y su entorno, con una gran variedad de modelos que siempre están orientados a realzar los retratos y recreaciones históricas, hasta llegar a constituirse una de las características diferenciadoras de su obra.

Sin cesar en ningún momento en su actividad, Aurelio Carretero murió en Madrid en 1917 relativamente joven, a los 54 años de edad, dejando tras de sí una estela de esculturas muy dignas diseminadas especialmente por tierras vallisoletanas.

Aunque su nombre ha caído en un injusto olvido, en su tiempo la obra de Aurelio Carretero fue muy estimada a nivel nacional en los ambientes artísticos, como lo prueba una alusión referida a su persona cuando se decide levantar en el municipio guipuzcoano de Arrasate/Mondragón un monumento al filántropo Pedro Viteri Arana, donde la Comisión que convocó el concurso hizo constar en el acta del 12 de diciembre de 1909: "Después de esta explicación el Sr. Resusta tomó la palabra para manifestarle que luego de terminada la reunión le presentó el señor director de La Voz una carta del afamado artista don Aurelio Carretero recientemente agraciado con el monumento a Nuñez de Arce... y que además tiene noticias de otros escultores entusiastas de la memoria de Viteri que acudirán con gusto a la presentación de proyectos artísticos..."[1]

OBRA DESTACADA

LAMENTOS, 1897

Museo del Prado, Madrid.

Aurelio Carretero obtuvo con esta obra la tercera medalla de la Exposición Nacional de 1897, siendo adquirida por el Estado para el denominado Museo de Arte Moderno de Madrid, tras lo cual pasó en depósito al Museo del Prado. Es una obra en bronce con connotaciones costumbristas y fuerte carga lírica que representa a un niño pidiendo limosna alargando su gorra, mientras sujeta un violín y la correa de un perrillo que le acompaña.

1 Arregui Barandiarán, Ana. Un ejemplo de escultura conmemorativa en el País Vasco: el monumento a Pedro Viteri y Arana en Arrasate/Mondragón. Ondare, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004.

MONUMENTO AL POETA JOSÉ ZORRILLA, 1900

Plaza de José Zorrilla, Valladolid

Tras la muerte del poeta vallisoletano en 1893, después de conocer en vida su reconocimiento a nivel nacional, el Ateneo de Madrid y el Ayuntamiento de Valladolid establecieron un acuerdo para convocar un concurso de proyectos para erigirle un monumento en su ciudad natal, hecho que se hizo público en 1899, siendo elegido el proyecto presentado por Aureliano Rodríguez Vicente Carretero.

El escultor se dedicó en cuerpo y alma a este monumento, de modo que entre enero y julio de 1900 el fundidor Ignacio Arias dio cuerpo a los modelos entregados por el artista, la efigie del poeta a escala monumental y una musa, así como la leyenda, dos placas y el escudo de Valladolid que completan el monumento, que fue inaugurado con toda pompa el 14 de septiembre de aquel año mientras sonaba el himno a Castilla interpretado por el Orfeón Pinciano. Para su ubicación se eligió un lugar privilegiado, entre el espacio que ocupara la Puerta del Campo y el recién creado parque del Campo Grande, a pocos metros del por entonces edificio octogonal de la Academia de Caballería.

El monumento consta de un pedestal, con forma de robusta columna de piedra caliza, sobre el que se yergue la figura de tres metros del poeta, de pie, vestido con traje, levita y un gabán abierto, en actitud de rapsoda, declamando los versos del folio que sujeta en su mano izquierda, rememorando el momento en que se dio a conocer en Madrid leyendo una elegía durante el sepelio de Mariano José de Larra. Su imponente cabeza, con larga melena, toma como

referencia los rasgos fisionómicos de la máscara mortuoria del poeta que hiciera en yeso el propio Aurelio Carretero y que aún se conserva en su casa natal, lo que confiere al trabajo el carácter de un auténtico retrato. Sobre la base del pedestal, a ras de suelo, aparece sentada la musa de la Poesía, elegante figura de resabios iconográficos modernistas, revestida con una vaporosa túnica y dotada de alas de mariposa, que cesa de tañer la lira y hace un elegante ademán para escuchar al poeta. A los lados se colocan dos placas broncíneas, una con las fechas del nacimiento y muerte del poeta y otra con títulos de su obra: Cantos del Trovador, Don Juan Tenorio y Granada.

Desde el mismo momento de su inauguración, el monumento recibió críticas por su falta de altura, entre otros de García Valladolid, lo que dio lugar a la publicación de caricaturas satíricas que destacaban las desproporciones entre escultura y pedestal. Por este motivo, Agapito y Revilla añadió en 1929 a la base dos bancadas adornadas con mascarones convertidos en caños, lo que realzó la altura del monumento, aunque también cambió el significado de la musa colocada directamente en el suelo, tal como figuraba en el proyecto original, pues hay que tener en cuenta que esta figura, una de las esculturas femeninas más bellas de Valladolid, al igual que la de Zorrilla, está descrita con

múltiples detalles anecdóticos y realistas, siendo su presencia la que da sentido al monumento. El bronce utilizado para la fundición de las figuras procede de dos cañones de Cartagena de tiempos de Carlos III, que fueron cedidos por el Ministerio de la Guerra, en nombre del Estado, para honrar al afamado poeta.

Como era habitual en la época, el conjunto en principio estaba protegido por una cerca metálica ornamentada que hoy no se conserva. Tiempo después el monumento ha presidido una glorieta, ha estado inmerso en una fuente y en los últimos tiempos aparece exento en la remodelada plaza, ofreciendo un contraste de aire romántico en un entorno de trazado minimalista que constituye uno de los espacios urbanísticos más importantes de Valladolid.

ALEGORÍA DE CASTILLA, 1900

Panteón de Vallisoletanos Ilustres,
Cementerio Municipal de Valladolid.

La muerte del José Zorrilla y el traslado de sus restos a Valladolid impulsaron al Consistorio a crear en el Cementerio Municipal un espacio dedicado a sus hijos más ilustres, ocupando el frente la sepultura del poeta. Este proyecto fue encargado directamente por el Ayuntamiento a Aurelio Carretero, que estableció un recinto ochavado, acotado por cordones metálicos de los que penden emblemas de Valladolid, que se sujetan sobre pivotes de piedra ornamentados con pebeteros de la llama eterna en bronce y presidiendo el centro una alegoría de Castilla elevada sobre un pedestal, también ochavado, en el que se alternan escudos de Valladolid y coronas de laurel.

En el dibujo del proyecto original realizado por Carretero, la mujer que representa a Castilla aparecía dominadora y triunfante, vestida de reina y con una corona de laurel en la mano, con un aire muy semejante a la escultura del Conde Ansúrez, que el escultor trabajaba por las mismas fechas. En la versión definitiva, que fue fundida en Madrid en los talleres de Ignacio Arias y colocada en 1900, aún manteniendo los atributos reales, la figura adquiere un aire clasicista y una significación más religiosa, con la mirada clavada en la cruz que porta en su mano derecha levantada, mientras que en la izquierda, colocada relajada hacia abajo, sujeta un haz de ramas de laurel y roble, símbolos de victoria y fortaleza.

La figura luce una túnica anudada en los hombros con lazos y ceñida a la cintura, de la que pende un zurrón, una medalla al pecho y otro cinturón con una espada envainada al frente, mientras la cabeza se toca con una corona con formas almenadas y una corona de laurel, todo ello aderezado con los múltiples detalles anecdóticos habituales en la obra de Carretero. El semblante del rostro es melancólico, con unas facciones muy próximas a las de la musa del monumento a Zorrilla, aunque con una actitud mucho más rígida, seguramente en el deseo de impregnar a la figura de mayor solemnidad.

La inauguración del monumento tuvo lugar el 13 de diciembre de 1902 y constituyó todo un acontecimiento social en la ciudad, motivado por el traslado de los restos del poeta Zorrilla, el primer personaje depositado en el recinto diseñado por Aurelio Carretero, que preside y destaca en el centro de una alameda bordeada de cipreses, que cruza longitudinalmente el Cementerio de Nuestra Señora del Carmen de Valladolid.

MONUMENTO AL CONDE ANSÚREZ, 1903

Plaza Mayor, Valladolid.

La idea de erigir un monumento al principal promotor de la ciudad es anterior al monumento a Zorrilla, pues la decisión fue tomada por el Ayuntamiento en 1864. Fue en 1900 cuando Aurelio Carretero presentaba un modelo que fue aceptado, una imagen mayestática que recrea el aspecto del noble medieval del siglo XI del cual sólo existían los imaginarios retratos del sepulcro en la catedral y de una pintura anónima de 1606, hoy en el Ayuntamiento, ambas recreaciones imaginarias del ilustre conde. El escultor no se ciñe a estas imágenes, sino que hace un ejercicio de corte historicista, tan del gusto de la época, presentando la figura en bronce del conde sobre una pequeña peana en la que estampa su firma, incorporando a la figura múltiples detalles narrativos, como es habitual en su obra.

El Conde Ansúrez aparece altivo y dominante, revestido de conde, con orlas decorativas en los bordes y una muceta, una enorme espada que pende del cinturón en la parte delantera, un escudo con el emblema familiar a su izquierda y sujetando en su mano izquierda el pergamino de los fueros de repoblación, mientras con la derecha enarbola en alto el pendón de Castilla. Su cabeza, levemente girada hacia la izquierda, está recubierta por una cota de malla, sin celada, configurando su rostro unos ojos penetrantes, una perilla y un bigote arqueado hacia arriba.

La escultura del conde, que es una de las esculturas más sencillas del artista, ha sido criticada en ocasiones como hierática e ingenua, a pesar de lo cual es uno de los iconos más populares de Valladolid. No obstante, conviene recordar que la realización de la obra estuvo rodeada de carencias materiales, pues ante la escasez de medios económicos y la negativa del Ministerio de la Guerra, suministrador del bronce, a sufragar la obra, por otro lado nada ambiciosa, fue el propio escultor quien terminó costeando el material necesario para la fundición, labor realizada finalmente por Bovisau con un bronce de 1.700 kilos de peso.

Realza la escultura un pedestal decorativista y ecléctico realizado en piedra caliza por Juan Agapito y Revilla, arquitecto municipal, que se aparta del diseño original concebido por el escultor. Tiene forma cuadrada con refuerzos en los ángulos, en forma de contrafuertes que llevan incorporadas columnillas pareadas y remates almenados con el emblema condal. En los frentes laterales del pedestal se fijan dos relieves de Aurelio Carretero, fundidos en bronce, que representan dos episodios de la vida del personaje: la figura ecuestre del Conde Ansúrez en presencia del rey Alfonso VI, el rey castellano que le otorgó la villa, y el Conde Ansúrez dirigiendo las obras de la colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid. En la parte posterior el espacio es ocupado por el escudo laureado de la ciudad y en la parte frontal por un relieve con el escudo de Castilla sobre el que aparece una cartela que reza "Año de 1903", una bella alegoría de la Historia sentada junto a un rollo con un libro en la mano y en actitud pensativa, con la anatomía realzada por el uso de paños mojados y la inscripción: "La ciudad de Valladolid erige este monumento a la memoria de su protector y magnánimo bienhechor el Conde D. Pedro Ansúrez. Siglos XI-XII".

Por su privilegiada situación, presidiendo el centro de la Plaza Mayor vallisoletana, el monumento al Conde Ansúrez ha participado desde su colocación de todas las celebraciones tumultuosas vividas en la plaza, tanto alegres como luctuosas, siendo ya tradicional la colocación de un pañuelo en su cuello por las peñas de la ciudad, durante la inauguración de las fiestas y otros festejos populares, en un gesto de identificación de los vallisoletanos con el buen conde.

MONUMENTO A LOS HÉROES DEL MOCLÍN, 1908

Parque de Medina de Rioseco (Valladolid)
Junto a la iglesia de San Francisco

El monumento fue inaugurado con motivo de la celebración del Primer Centenario de la Batalla del Moclín, la primera de las libradas contra las tropas francesas de ocupación en un cerro situado en las inmediaciones de Medina de Rioseco, donde los sublevados castellanos fueron derrotados por las tropas de Napoleón, que gracias a esta victoria pudo colocar a su hermano José como rey de España. El propio Napoléon escribía el 17 de julio de 1808 en Bayona esta carta: "Mi hermano: Recibo en este instante vuestra carta que me anuncia la victoria de Medina de Rioseco. Es una victoria muy gloriosa. Testimoniad vuestra satisfacción al general Bessières enviándole el Toisón de Oro. Es el acontecimiento más importante de la guerra de España y cambia decididamente el color de las cosas...". La importancia de esta batalla aparece reflejada con grandes letras en el Arco del Triunfo de París, donde junto a otras poblaciones distinguidas por su resistencia al invasor figura Medina de Rioseco.

El monumento que Aurelio Carretero hace para su villa natal es novedoso en distintos aspectos; en primer lugar, porque está concebido para ser contemplado a corta distancia a ras de suelo, con lo que el escultor se anticipa a la corriente generalizada a finales del siglo XX que presenta los monumentos escultóricos prescindiendo de los tradicionales pedestales, hecho que algunos han interpretado como un afán por "democratizar" del arte, como un deseo de hacerle más cercano a los espectadores, en este caso identificándole con el pueblo que participó en la contienda; por otra parte, en este monumento Aurelio Carretero

EDIKA DE RIOSECO

ajusta las figuras fundidas en bronce a un soporte pétreo informe que presenta la piedra en su estado natural, aparentemente sin trabajar, experiencia que repetirá en Móstoles, recurso que sin duda condiciona el trabajo compositivo de las figuraciones.

Está compuesto por dos figuras, un soldado desarmado cuyo cuerpo ha caído sobre una peña herido de muerte, que apoya una mano en el corazón y gira la cabeza, con un rostro lánguido, hacia una alegoría de la victoria o la gloria que le besa la frente al tiempo que le corona de laurel y extiende su manto para que repose la cabeza. Esta figura femenina adapta su cuerpo al peñasco y sigue el modelo habitual en el escultor, que en este caso consigue un grupo muy lírico y expresivo, impregnado de espíritu patriótico y pleno de movimiento.

En 1991 se añadió, en la parte superior del conjunto, un frente presidido por una escultura pétrea que sigue el diseño original que Carretero no pudo concluir, en el que ha desaparecido un sable auténtico que allí aparecía hasta hace pocos años. La obra fue realizada por el también escultor riosecano Miguel Ángel Jiménez y presenta una lápida en la que figura: «Monumento a los Héroes de la Batalla del Moclín. En el Arco del Triunfo de París figura como de Medina de Rioseco 14 de julio de 1909. Guerra de la Independencia. Inauguraciones I Centenario 1908, actual 1991. Escultores bronce Aurelio Carretero 1863-1917, piedra Miguel Ángel Jiménez (ambos riosecanos).”La Batalla de Medina de Rioseco ha puesto a mi hermano José en el trono de Madrid” (Napoleón). “Por su sencillez clásica, su ejecución irreprochable y el espíritu patriótico que le anima” (Ilustración Española 1908)».

MONUMENTO A ANDRÉS TORREJÓN, ALCALDE DE MÓSTOLES, 1908

Plaza del Pradillo, Móstoles (Madrid).

El monumento, situado en una céntrica plaza de la población madrileña, también erigido para celebrar el Primer Centenario de la Guerra de la Independencia, fue inaugurado por el rey Alfonso XIII y está dedicado a Andrés Torrejón, el legendario alcalde de Móstoles que declaró la guerra a los franceses el 2 de mayo de 1808 e hizo proselitismo de la resistencia.

Sobre una doble plataforma de granito, Aurelio Carretero coloca un peñón natural extraído en la provincia de Segovia, que simboliza los Pirineos, en cuya cúspide aparece coronado por un águila imperial de bronce, que representa el poder napoleónico, que sobrevuela y amenaza al escudo de España, que ilustrativamente aparece sin corona. Más abajo se halla la figura del célebre alcalde portando el bastón de mando y en actitud de arengar a los vecinos, junto a un postillón, jinete a galope que, según la tradición, hizo recorrer el bando de levantamiento firmado por Andrés Torrejón de pueblo en pueblo por los alrededores de Madrid en dirección a Extremadura. Su valor hizo que Móstoles quedase escrito en la Historia, tal como figura sobre el peñasco con letras de bronce. En este monumento todo es simbólico, poniendo de manifiesto el afán del escultor por combinar y ajustar con maestría figuraciones fundidas en bronce a una base de piedra natural debidamente adaptada.

El conjunto ha sido reubicado en la plaza después de la construcción de la moderna terminal de Metrosur, apareciendo actualmente rodeado de un pequeño jardín acotado por un reja protectora, elemento que junto al vanguardista mobiliario urbano del entorno desvirtúa y minimiza en parte su contemplación.

MONUMENTO AL POETA RAMÓN DE CAMPOAMOR, 1913

Parque Ramón de Campoamor, Navia (Asturias).

Este grandilocuente monumento fue encargado por el municipio asturiano en 1912, doce años después de la muerte del poeta romántico, para ser colocado en el centro del parque también a él dedicado a orillas del río Navia, siendo inaugurado el 19 de agosto de 1913.

Este conjunto representa la madurez del escultor, que en él combina todas las experiencias anteriores. Está formado por un pesado pedestal de piedra de planta cuadrada y forma troncopiramidal, en cuyos frentes se acoplan grandes relieves en bronce con escenas inspiradas en las obras más conocidas del poeta naviego: *Doloras*, *Pequeños poemas*, *Humoradas* y *Poemas,* títulos rotulados en bronce bajo los relieves. En la parte superior, sobre una base que finge piedra natural, aparece la monumental figura pensativa del escritor, sentado en un banco y en un rapto de inspiración, con la mirada al frente y portando un libro y una pluma en sus manos. Bajo sus pies figura un medallón con una corona de laurel y la leyenda "Asturias a Campoamor, 1913". En su parte posterior otra leyenda reza: "La patria nunca olvida a quien la enaltece", pues la monumentalidad perseguida por el municipio para este conjunto también estuvo avalada por el prestigio alcanzado por el escritor en sus funciones políticas.

OTRAS OBRAS DE AURELIO CARRETERO

Fraternidad, 1884. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, Valladolid.

Busto del comunero Juan Bravo, 1886. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, Valladolid.

Busto de la reina Isabel la Católica, 1904. Monumento en Medina del Campo (Valladolid).

Busto del alcalde Miguel Íscar, 1907. Jardines del Campo Grande, Valladolid.

Lápida del poeta Emilio Ferrari, 1911. Casa natal en la calle Ferrari, Valladolid.

Monumento al poeta Ramón de Campoamor, 1913 Parque Ramón de Campoamor, Navia (Asturias).

Busto de la reina Isabel la Católica, 1904. Monumento en Medina del Campo (Valladolid).

Busto del alcalde Miguel Íscar, 1907. Jardines del Campo Grande, Valladolid.

NEOEXPRESIONISMO DE LA TIERRA

Hace ya algo más de cien años que el expresionismo tomó carta de naturaleza entre las corrientes de vanguardia que caracterizaron la pintura en las primeras décadas del siglo XX. Más aún, aquella forma de pintar, prefigurada en la obra de Munch y Ensor, acabó por convertirse, de la mano de los grupos El Puente y el Jinete Azul y de sus continuadores, en una de las vías más adecuadas para mostrar a la sociedad la visión que desde la pintura se tenía acerca de los problemas de la propia existencia humana en la sociedad contemporánea; una vía que concebía el arte como medio para expresar emociones y sentimientos agónicos, recurriendo para ello a elementos tan relevantes como la distorsión de la figura o el uso de colores intensos.

Desde luego, aquellos postulados iniciales se vieron plenamente confirmados por el devenir histórico de un siglo plagado de muerte, violencia y destrucción. En tales coordenadas, la pintura expresionista no cesó de evolucionar al compás de la propia centuria y supo reinventarse a sí misma en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial con la aparición del expresionismo abstracto, en los EE.UU., y del informalismo en los países europeos. En ambos casos, la renuncia a los elementos figurativos en el discurso pictórico era una característica compartida por estos artistas que trataron de combinar la manifestación de sus ideas sobre el mundo y sus problemas con la pura abstracción.

En todo caso, y para lo que más adelante apuntaremos, conviene dejar claro ahora que el expresionismo, en cualquiera de sus formas, recurrió a menudo a inspirarse en la naturaleza, cuando no recurrió a ella como objeto de su representación, de manera que no resulta raro encontrar paisajes u otros temas naturales en cuadros de Nolde y de Kirchner o en los de Kandinsky y Marc. Incluso los propios expresionistas abstractos norteamericanos no fueron ajenos a la influencia de ciertos elementos naturales en unas obras que se postulaban por completo ajenas a toda figuración. Desde luego, no se trata en este caso de una naturaleza sometida a la visión paisajística, sino de otra bien distinta, vinculada a fuerzas telúricas primigenias. Esas que hacían decir a Clyfford Still que "el color podría llegar a las entrañas de un hombre, quemándolo" o a Mark Rothko defender la idea de que en sus cuadros los colores estaban tan comprimidos como gases a punto de estallar.

Sin embargo, en las últimas décadas del siglo el desarrollo de una nueva corriente neoexpresionista supuso el retorno a cierto tipo de pintura figurativa, con lo que la representación explícita del paisaje, aunque fuese desde un punto de vista muy especial, muchas veces cercano a la desolación, cobró nuevo vigor. Y de esta manera hemos llegado al siglo XXI: la plástica expresionista ha mantenido todo su vigor, ha sabido renovarse y se dispone hoy a seguir mostrando al mundo su peculiar visión desgarrada de la realidad.

En esa corriente neoexpresionista podemos encuadrar la obra del pintor Alejandro Schmitt, aunque su opción en este ámbito sea, como veremos a continuación, tan tremendamente personal que lo dota de un estilo bien definido en el que la voz de la naturaleza (no su mera representación) juega un papel de primera magnitud.

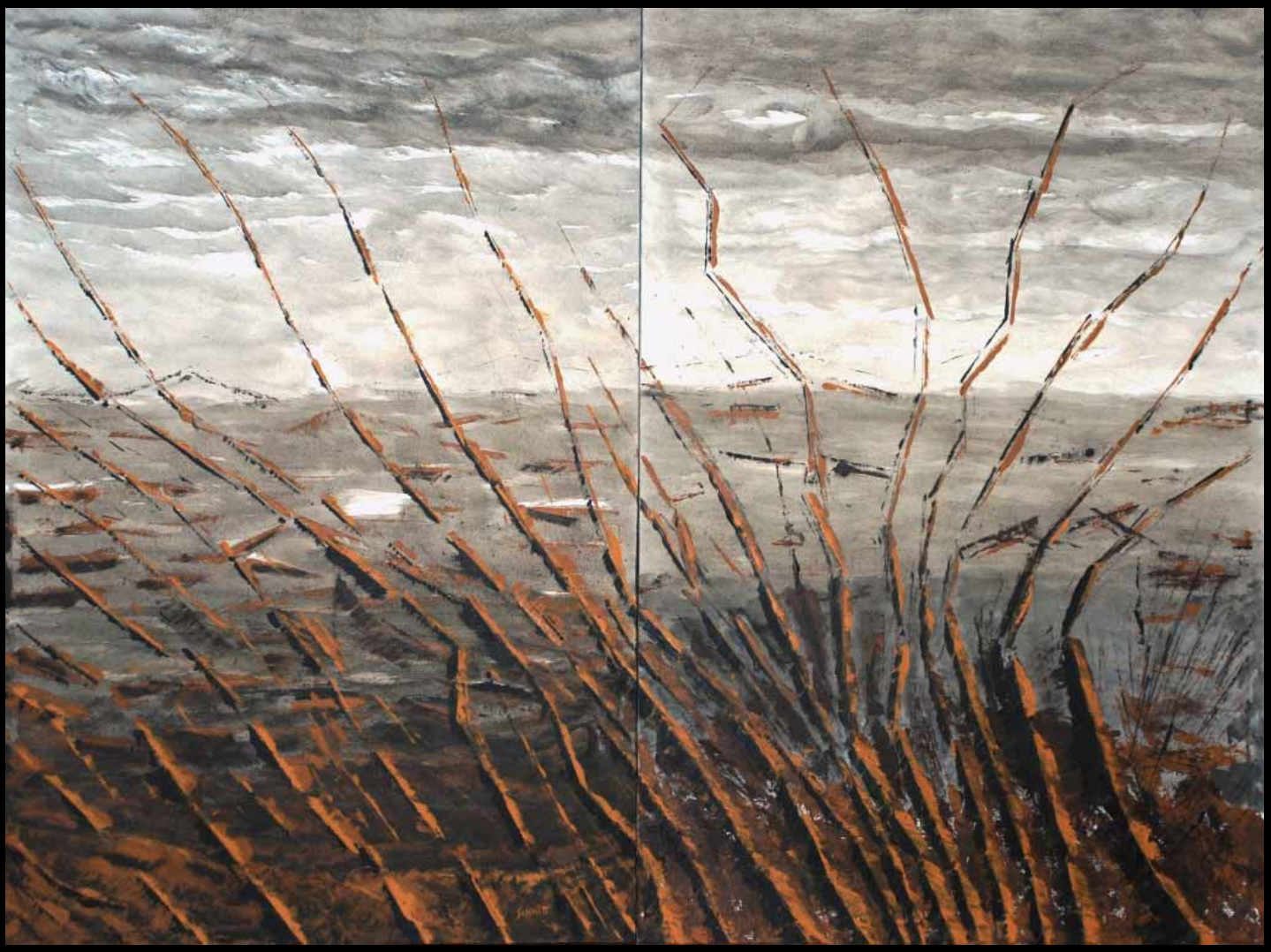
La biografía de Schmitt no es fácil de resumir en pocas líneas. Ninguna vida lo es, pero quizás menos la de este pintor nacido en 1960 en la argentina ciudad de Rosario que pasó casi la primera mitad de su existencia recorriendo el mundo: en sus primeros años al amparo de una familia interesada en los viajes; más adelante como joven reportero fotográfico al servicio de diversas revistas y agencias. Algo, mucho tal vez, ha quedado de esa etapa de su vida en Alejandro Schmitt, porque no sólo conserva una pasión por la fotografía que se inició en su infancia (es bien sabido que esa es una pasión que dura lo mismo que la propia exis-

tencia), sino que la continúa ejerciendo por pura necesidad vital, como ocurre siempre con los buenos fotógrafos.

Sin embargo, el destino quiso que Schmitt llegase a la ciudad de Murcia en un lejano día de 1986, y allí reside desde entonces. A esas alturas, y abocado ya a la treintena, Schmitt había cursado estudios de periodismo y acabaría por doctorarse en filosofía económica sin dejar por ello de sentirse atraído por la fotografía. Y no sólo eso: hacia 1989 efectúa su primera incursión en el campo de la pintura, proceso que aborda de una manera completamente autodidacta. Opta además por el camino de la abstracción matérica y un cierto éxito acompaña a sus primeras exposiciones, en las cuales invita al espectador a traspasar esa barrera invisible que nos hace permanecer alejados unos centímetros de la obra que contemplamos. Antes al contrario, el pintor quiere que el observador rompa la distancia, que toque el cuadro, que su tacto se impregne de la textura de la obra y que el color y la luz puedan ser también percibidos desde la propia epidermis de quien lo disfruta.

Por esta vía, la pintura de Schmitt fue ampliando progresivamente su campo de difusión: hubo más exposiciones y llegó a mostrar sus cuadros, junto a algunas de sus fotografías, en dos muestras colectivas en Nueva York, allí donde todo artista actual presupone que se encuentra el supremo éxito. Es justo entonces cuando, como si revisitásemos la trayectoria de Man Ray, sucede lo imprevisible. El pintor se aleja voluntariamente de esa lucha que supone para un joven artista conseguir que su obra se abra camino entre la multitud de propuestas del mercado artístico. Durante un largo periodo abandona por completo la pintura y vuelve a concentrarse en la fotografía. Más adelante retomará de nuevos los pinceles, pero lo hará en la soledad de su taller murciano, sin mostrar interés alguno en que lo que hace sea conocido por el público, situación ésta que se extiende a lo largo de casi trece años.

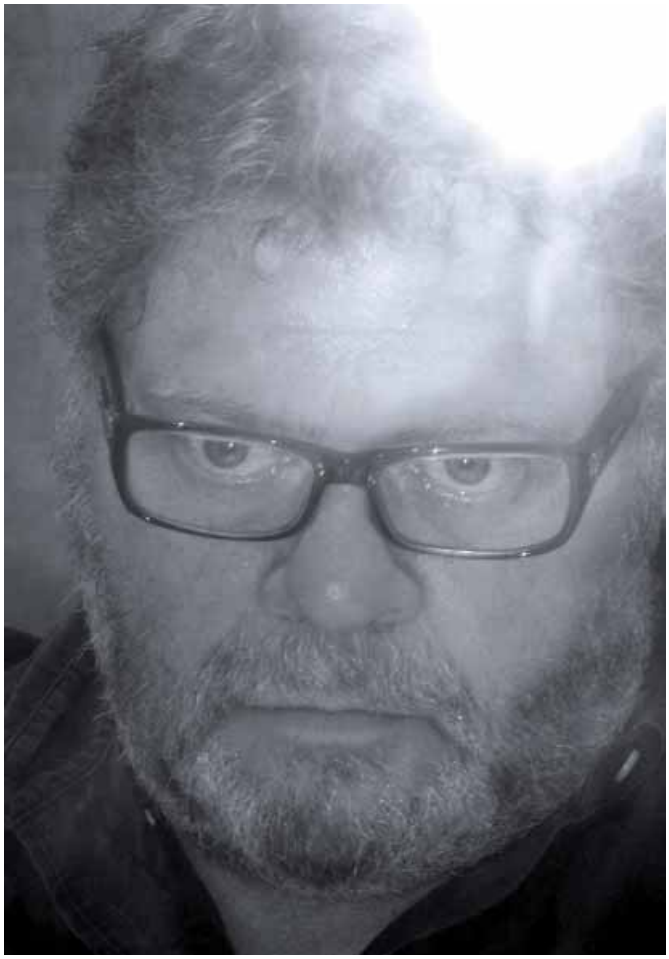
Afortunadamente, sabemos bien que en la vida nada es del todo inmutable y a finales de 2008, superado este largo periodo de silencio, el pintor recobra el interés en que



su obra sea conocida. Así que regresa de nuevo al mundo de las exposiciones y lo hace con una muestra individual en Madrid, presentando una serie de cuadros a los que titula "Apuntes del sur del sur". A ese grupo de obras pertenecen todas las imágenes que acompañan este comentario. Ya señalé más arriba cómo a fines del siglo pasado el neoexpresionismo había recobrado el interés por un cierto tipo de figuración y cómo la naturaleza se convirtió en una temática frecuente en esa corriente pictórica. En este movimiento debemos insertar esta serie de pinturas de Schmitt, tanto por el estilo que en ellas nos muestra como por el tema común a todas ellas: la naturaleza.

Afirma el propio autor que con esta serie de obras ha pretendido "mostrar las heridas que estamos haciendo a la tierra", renunciando motu proprio a toda intención de llevar a sus lienzos paisajes bucólicos. Para ello, ha recorrido la geografía murciana, buscando aquí y allá esas heridas abiertas en el medio natural. Pero el factor antrópico en estos cuadros resulta más intuido que mostrado. Tal vez un pozo, las huellas de un incendio o los viejos surcos de un arado hagan referencia a ello, aunque sería más correcto afirmar que la presencia humana acaba por devenir en inquietante ausencia.

Así pues, el pintor ha realizado en los "Apuntes del sur del sur" un novedoso recorrido: situado ante estos paisajes ha renunciado de alguna manera a llevar al cuadro lo que ellos mismos le evocaban. Tal vez entroncando con el silencio en el que se instaló su obra durante el largo periodo al que antes hicimos referencia, ha procurado dejar que sea la misma naturaleza la que nos hable, la que exprese sus propias emociones ante nuestra constante intromisión. Podríamos decir que nos encontramos ante un telúrico lenguaje expresionista que procura dar voz a la propia tierra para que sea ésta la que ahora nos cuente de manera visual, por sí misma y casi a gritos, su propia visión del problema. Por ello esas heridas en la superficie, esos caminos que parecen retorcerse junto al precipicio, esos vórtices que parecen llevarnos directamente al abismo, al desgarro, o esas aguas que se ondulan hasta hacer que sus bordes parezcan acerados. O esos ojos de la tierra que parecen mirarnos con tristeza infinita, ya casi apagados de dolor. Elementos todos que nos exigen una reflexión sobre nuestro entorno y la acción que sobre él ejercemos, pero que al mismo tiempo nos invitan con desgarrada ternura, en aparente contradicción, a una mirada más limpia y serena sobre el planeta.



sin dejar nunca de exponer en pequeños ayuntamientos de su entorno cercano y querido, como Águilas, Lorca, Cieza o Abarán.

Se puede encontrar obra suya en colecciones públicas y privadas de Italia, Francia, Reino Unido, España, Estados Unidos, Chile, México, Uruguay y Argentina. Casado y con dos hijos, Alejandro Schmitt vive y trabaja actualmente en su Casa-Taller de Murcia, España.

Un hombre polifacético que un buen día decidió vender sus empresas y dedicarse a lo que le más le gusta: la pintura, para dar cumplida a la máxima que dice que la verdadera felicidad consiste en hacer aquello que a uno le gusta. Fotógrafo, pintor (apasionado de Goya), escritor y diseñador. Una de sus últimas exposiciones la realizó en el Teatro de Madrid donde presentó "Apuntes del Sur, del Sur", bajo el auspicio de Don José Manuel Garrido, Director General del Teatro de Madrid. Sus lienzos colgaron mientras se representó La Traviata. Y además Alejandro, Jano es un hombre comprometido y sensibilizado con el mundo que le rodea: "No puedo mostrar un paisaje bucólico cuando nos lo estamos cargando todo".

¡Última hora! Recientemente, a mediados de mayo de 2011, en Murcia, ciudad donde radica Jano, se ha inaugurado un centro comercial. Él es el autor de un monumental panel en forma de L de más de 22 metros de largo por 1,75 metros. Una especie de collage con fotos de pinturas suyas y de motivos que tiene que ver con el cine. Podemos ver una imagen.

Pequeña reseña biográfica

Alejandro Schmitt (más conocido por Jano) es un pintor y fotógrafo, hispano-argentino, nacido el 17 de agosto de 1960 en Rosario, Provincia de Santa Fe, Argentina.

Desde muy joven y gracias a la pasión familiar por los grandes viajes, recorrió prácticamente todo el mundo, como viajero primero y como profesional de la fotografía después, trabajando para agencias y revistas geográficas de ámbito internacional, hasta que recala en 1986 en Murcia, España, donde comienza su trayectoria como pintor.

Como fotógrafo ha realizado innumerables exposiciones tanto colectivas como individuales en su ciudad natal Rosario, Buenos Aires, San José de Costa Rica, Ciudad de México, Nueva York y Los Ángeles.

Desde que comenzó su andadura en la pintura lleva hechas exposiciones individuales y colectivas en grandes ciudades de Europa como Granada, Murcia, Cartagena, Alicante, Madrid, Barcelona, Palabás, Montpellier, París y Milán, llegando a ser invitado en 1992 a realizar una muestra en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Todo esto

«En pintura lo más importante son las tripas que tengas y tu capacidad para sacarlas fuera. El arte es comunicación y siempre debe llevar implícita una carga»

Juan Diego Caballero Oliver

autor del blog ENSEÑ-ARTE

http://aprendersociales.blogspot.com

carismatticus

Nuestros deseos de éxito para el nuevo proyecto.

Valladolid Wagen

Av. de Burgos, 54.
47009 VALLADOLID

T. 983 360 993

info@valladolidwagen.es

www.valladolidwagen.es

Llevamos el máximo confort a todos los rincones.

Porque allí donde llega el frío, también llegamos nosotros para proporcionarte el máximo confort, calidad y el mejor servicio con un gasóleo calefacción de formulación exclusiva.

Energy e+
EL CALOR INTELIGENTE

- Mayor rendimiento.
- Mayor poder calorífico.
- Máxima protección para tu caldera.

caramanzana
902 170 070
www.caramanzana.com

REPSOL
Inventemos el futuro

El Pantocrátor de la iglesia de San Climent de Taull, en el valle de Boí.

Vicisitudes de una obra de arte "transportable". Un acercamiento a la pintura románica, en Cataluña, realizada con la técnica al fresco.

Confieso, de manera pública, que cuando empecé este trabajo no tenía muy claro el planteamiento, aunque sí que sabía, más o menos, el destino a donde quería llegar. Hace tres años tuve la oportunidad de visitar las iglesias de San Martín de Canigó y San Miguel de Cuixá situadas en el sur de Francia, en el departamento de Pirineos Orientales. Ambas iglesias las conocí, en mis tiempos de estudiante cuando se ve el románico y sobre todo su variante, geográfica, en Cataluña. La visita no defraudó: quedé gratamente impresionado y de aquel viaje me traje un buen recuerdo y

muchas fotos y documentación: algo tendría que hacer con ello. Un año después planificamos unas vacaciones con el propósito de visitar las iglesias románicas del valle de Boí. Un lugar maravilloso y lleno de encanto en la provincia de Lleida. Muchas fotos y buen material: algo tendría que hacer con aquello.

El pasado 9 de febrero se presentó en Madrid la exposición *El esplendor de románico* en la Fundación Mapfre. Una ocasión única para ver una conjunto de obras del periodo románico de procedencia catalana que habitualmente se puede contemplar en el Museo Nacional de Arte de Calaluña, en Barcelona. Estos tres referentes subyacen en el sustrato de este trabajo: las iglesias del sur de Francia; las iglesias románicas del valle de Boí y la exposición sobre el Románico. Y con estos tres elementos tenía que hacer algo.

Empecé por hacer una introducción sobre el arte románico con especial incidencia en la zona geográfica. Del norte de Italia, de Lombardía, vinieron los primeros artesanos a trabajar al noreste español. Y yo les seguí en su itinerario hasta el mismo valle de Boí donde es muy posible que trabajaran y, además, así se conoce a esta primera manifestación artística: el estilo lombardo. Muchos son los ejemplos arquitectónicos que muestran estas características y mi trabajo de investigación se iba extendiendo. Antes de llegar a San Climent de Taull tenía ya un extenso trabajo. Había que concretar. Y es así como me centré en el Pantocrátor situado en esa iglesia: un bello e inigualable ejemplo de pintura románica. Y es ahí donde quería llegar cuando hice el planteamiento para este artículo: *El Pantocrátor de la iglesia de San Climent de Taull*.

Introducción a el románico catalán

De forma genérica podemos definir al arte románico como el estilo artístico predominante en buena parte de Europa durante los siglos XI, XII y principios del XIII. Debe su nombre a que mantiene buena parte de las características artísticas de las obras del extinguido Imperio Romano. El arte románico es el resultado de la suma de una serie de influencias (la propia romana, árabe, prerrománica y bizantina). Dicho producto no se da en una sola nación o región territorial sino que surge de una manera espontánea y evolutiva poniendo un acento local en aquellas manifestaciones artísticas en distintas zonas geográficas.

El arte románico es el primer estilo artístico que se difunde por todo el occidente cristiano.

Por destacar alguno de los elementos más sobresalientes del estilo románico, podemos hablar de la utilización de la piedra como principal material constructivo, el uso del arco de medio punto, la presencia del capitel sobre columnas y construcciones de torres y murallas para uso defensivo.

Dentro de estas particularidades geográficas nos encontramos que en Lombardía (norte de Italia) una serie de artesanos construyen edificios con una singular manera. Estos "Lombardus" por su presencia tan intensa en la zona van a ser sinónimos de canteros o maestros de obra en Cataluña.

Alrededor del año 1000, una serie de luchas internas y su posterior paralización económica en esta región italiana hace que estos artesanos se tengan que desplazar por el sur de Francia y noroeste de España. Lo que estaban haciendo es exportando su manera de construir que ahora veremos en qué consistía. A su vez, en Cataluña se vivía un momento de esplendor a principios del siglo XII, llegando a su máximo punto de la mano del conde de Barcelona Ramón Berenguer IV cuando se casa con Petronila de Aragón. El hijo del matrimonio, Alfonso II, fue el primer rey de Aragón y, a su vez, conde de Barcelona.

Este envidiable renacimiento tanto artístico como cultural, cuaja en el primer cuarto del siglo XI bajo el impulso del abad y obispo Oliba (971 - 1046), hijo del conde Oliba Cabreta. Oliba fue abad de los monasterios de Ripoll y Cuixá, y fue obispo de Vic desde 1017 hasta su muerte. Estuvo en Roma en 1011 y en 1016 y convirtió estos dos monasterios en dos importantes centros culturales de Europa.

El estilo lombardo

Las características de este "manera de hacer" de los maestros canteros dio pie a conocerse como el estilo lombardo. Se creó a principios del siglo IX y hasta que las ciudades y los monasterios se hicieron grandes, los maestros trabajan en cuadrillas itinerantes.

Estos edificios son muy humildes, sin grandes alardes técnicos como corresponde al momento en que se construyen. Las cubiertas son, en su mayoría, planas y de ma-

dera, circunstancia que se mantiene hasta bien entrado el siglo XI que es cuando se abovedan, fundamentalmente con bóvedas de arista y algunas de cañón.

El material con que están realizados los edificios es, básicamente, un sencillo aparejo trabajado a mortero que imita la construcción de ladrillo a soga y tizón. Estos muros los hacían sin encofrado. También es característica la presencia de pilastras planas reforzando los muros.

La decoración escultórica no existe (aparecerá años más tarde). En este momento los motivos ornamentales son muy sencillos: una serie de bandas verticales geométricas que sobresalen de los muros y unos arquillos ciegos (arcuaciones) situados bajo los aleros. Las primeras son denominadas bandas lesenas y es la impronta más características de este estilo, es lo que ha dado paso a unificar una serie de construcciones bajo el estilo lombardo, hasta el punto que muchos lo han llamado "la banda lombarda".

Hay una presencia generalizada de una torre campanario ("campanile"). Suele ser de planta cuadrangular, de gran altura y esbeltez, muy armoniosa creando un fuerte ritmo ascensional con varios pisos donde se abren vanos y se decoran con las bandas lombardas.

Los ábsides son siempre abovedados. En su interior encontraremos bellos ejemplos de pinturas.

En los cruceros sustituyen la cúpula bizantina por un tipo de cúpula derivada de la bóveda romana esquifada.

En definitiva estamos ante la pervivencia de formas tardorromanas aplicadas al concepto de templo cristiano.

Veamos algunos de los ejemplos más significativos fuera de Cataluña:

San Vincenzo in Prato, Milán

Un pequeño edificio de planta rectangular, de tres naves, separadas por columnas, con tres ábsides en la cabecera cubiertos con bóveda. Construida entre 814 - 837 ya presenta las típicas lesenas y arcos ciegos de ese primer Románico o estilo lombardo.

San Pietro en Agliate

Construido en piedra, alrededor del 875, con un aparejo tosco pero bien resuelto con lo que le da un aspecto atractivo. De planta basilical de tres naves separadas por columnas. Cabecera abovedada formada por tres capillas o ábsides calados por pequeñas ventanas.

Baptisterio de Biella

Cerca de la Novara, Italia. De planta central, su fecha de construcción se data en 1040. De aspecto más rústico por el uso de ladrillo y piedra. Presenta las lesenas y arquillos ciegos.

De arriba a abajo: San Vincenzo in Prato, Milán. San Pietro en Agliate y el Baptisterio de Biella.

Página anterior: Basílica de San Paregorio de Noli.

Basílica de San Paregorio de Noli

Pequeña basílica situada al oeste de Génova, en Liguria. Su fecha de construcción se sitúa en 1020/1040. De mejor aspecto que el anterior ejemplo. Está bien rematado al exterior, con bandas y frisos de arquillos. Presenta un pequeño campanario que apenas sobresale en altura de la nave.

El románico catalán

A través del sur de Francia se expande el primer románico desde Lombardía.

En el siglo IX, los catalanes viven a uno y al otro lado de la actual frontera entre Francia y España, a ambos lados de los Pirineos. Los condados catalanes, derivados de la Marca Hispánica de Carlomagno, emprenden un camino independiente. Abrazan las tradiciones postcarolingias y mediterráneas para alcanzar un modelo artístico de características propias que tendrá una gran proyección: el primer románico.

Por toda una serie de circunstancias el primer románico está muy bien representado en Cataluña. Podemos ver algunos ejemplos.

Santa María de Amer

Consagrada en el 949, se halla situada entre Olot y Girona. Su aspecto actual está muy reformado. En la cabecera se mantiene, a duras penas, ese aspecto primitivo.

Santa Cecilia de Montserrat

Las primeras noticias que se tienen de este cenotafio datan del año 900 cuando una pequeña comunidad eremítica se instala allí, en Montserrat. Es un coqueto edificio de planta basilical de tres naves rematadas por ábsides de planta semicircular. Estos pequeños ábsides se encuentran cubiertos con bóveda de cañón y en el exterior presentan las típicas lesenas y arcuaciones lombardas.

A partir del año 1000 se van a construir otros bellos ejemplos de estilo lombardo-catalán.

San Miguel de Cuixá

Se encuentra situada en el departamento francés de los Pirineos Orientales. Es una construcción clave para ver la evolución de un arquitectura carolingia a un primer prerrománico o, en esta zona, románico catalán.

El edificio es de planta basilical, con tres naves siendo la central el doble que las laterales. Se encuentran divididas en tres tramos con pilares y arcos. La cabecera en origen eran tres ábsides semicirculares. Una posterior reforma sustituyó el central por uno de planta cuadrada. La nave central mantiene una estructura de madera y la luz la recibe por medio de unas ventanas abocinadas. Los muros son de aparejo irregular con mortero y en las esquinas reciben el refuerzo de unos grandes sillares.

El conjunto abacial se complementa con un claustro de construcción algo más tardía (a mediados del siglo XII).

Santa María de Amer

Santa Cecilia de Montserrat

Página anterior:
Imagen superior, vista exterior de San Miguel de Cuixá.
Imagen inferior, vista aérea del conjunto monástico de San Martín de Canigó.

San Martín de Canigó

Conjunto monástico dedicado a San Martín de Tours. Está situada en la comarca de Conflent, en los Pirineos Orientales, muy cerca de San Miguel de Cuixá, y construida sobre un pico rocoso a 1.055 metros de altitud.

El proceso de construcción de la iglesia se realizó en dos fases. La primera de ella se finalizó en 1009, momento en que se consagra la iglesia. El fundador de la iglesia fue Wilfredo II de Cerdaña. La segunda fase de la construcción finaliza entre 1014/1026.

Es uno de los primeros ejemplos de construcción cubierta con bóveda completamente. Cuenta con una iglesia en el nivel inferior (la cripta) y otra (destinada al culto) que se superpone. Ambas adoptan la misma planta de tres naves con bóveda de cañón que se prolonga en los ábsides. Presenta unos arcos fajones que ayuda al reforzamiento de la bóveda y articula la nave en varios tramos. Así los muros presentan un gran espesor con ventanas muy estrechas. La cripta y la disposición de todo el conjunto recuerda a Mont Saint Michel (en Bretaña, Francia).

El conjunto monástico también tiene una torre campanario de planta cuadrada labrado con buen sillar.

Es destacable el claustro con sus arcadas con columnas y capiteles en mármol esculpidos con representación de figuras humanas, de animales y diferentes motivos ornamentales.

Dejamos a un lado otros dos buenos ejemplos que suponen la consagración del estilo románico: San Pedro de Roda y Santa María de Ripoll.

Hasta ahora hemos visto cómo se desarrolla el estilo románico o ese primer estadio denominado como lombardo o románico catalán. La penetración en territorio español y su posterior evolución se ha recogido en esos primeros ejemplos. Ahora nos centraremos en uno de los valles más fértiles en cuanto al número de ejemplos, el valle de Boí, y que recogen plenamente las características que hemos venido definiendo. El conjunto del románico del valle de Boí está considerado como uno de los mejores en cuanto al número de monumentos más representativos y mejor conservados del arte románico. Es por lo que fue reconocido por la UNESCO en el 2000 como Patrimonio de la Humanidad.

El valle de Boí

Carlomagno extendió sus dominios hasta el sur de los Pirineos, lo que se denomina la Marca Hispánica (una zona fronteriza organizada políticamente en una serie de condados dependientes del rey franco). En el siglo IX tras la muerte de Carlomagno en el 814 los territorios se van reorganizando y los condados catalanes se van a ir desvinculando progresivamente del Imperio Carolingio hasta conseguir una independencia tanto política como religiosa.

A finales del siglo IX, el monarca carolingio Carlos el Calvo designó a un noble al frente de estos territorios: Wifredo el Velloso. Wifredo, descendiente de una familia noble del Conflent, fue nombrado conde de Cerdeña y Urgel y conde de Barcelona y Gerona. Esto suponía la reunificación de buena parte del territorio catalán. Wifredo el Velloso fue el primer conde que transmitía estos territorios a sus descendientes aprovechándose de la descomposición del imperio carolingio y del consiguiente aumento de poder de los gobernantes locales de estos territorios fronterizos. Uno de sus mayores logros fue la repoblación de la zona de Vic (878 - 881). Una zona que se había quedado en tierra de nadie, entre los carolingios y los musulmanes. Esta zona se convertiría en el condado de Osona y allí se fundaría los monasterios de Ripoll y San Juan de las Abadesas.

El valle de Boí (o la vall de Boí) formaba parte de uno de estos condados: el de Pallars-Ribagorza. Fue creado por Ramón I una vez que se independizó de la casa de Tolosa. A la muerte de Ramón I en el 920 se divide el territorio entre sus hijos y por un lado está Ribagorza y por el otro Pallars (que a su vez se divide en Pallars Jussà y Pallars Sobirà).

El valle de Boí se encuentra en medio de estas disputas territoriales. Al principio se mantiene con el territorio de Ribagorza. En 1025 pasa a formar parte de Pallar Jussà, pero durante este siglo se la disputarán las dos demarcaciones. A esto hay que añadir que estos territorios que estaban bajo los dominios de un conde también lo estaban bajo la iglesia. Originariamente, el valle de Boí dependía del obispado de Urgel, pero posteriormente pasan a depender del obispado de Roda.

Tras años de disputas, por fin, en 1140, se firma la concordia entre ambos obispados y la mayoría de las parroquias del valle de Boí se adscribirán al obispado de Urgel.

Poco a poco van quedando atrás los años oscuros de la Baja Edad Media. Es ahora cuando junto a este proceso de reorganización territorial se va a producir la configuración de un nuevo orden social: el feudalismo. Los campesinos se convierten en siervos perdiendo parte de su libertad al someterse a un noble o señor feudal que a su vez rendía pleitesía al rey.

Mapa de situación del Valle de Boí en la Alta Ribagorza. (Gentileza del Centre del Romànic de la Vall de Boí).

San Climent de Taull, vista exterior con su esbelto campanario en primer término.

En estas tierras uno de estos señores era Ramón de Erill. Su origen estaba en Erillcastell dependiente de Pont de Suert pero que se trasladaron hasta establecerse en el valle de Boí. Su rápida ascensión social dará lugar a la baronía de Erill. Se van a unir a Alfonso el Batallador (rey de Aragón) y participaran (a principios del siglo XII) en la reconquista de Barbastro, Tudela, Daroca, Zaragoza y Calatayud. Esto les va a proporcionar un cuantioso botín. Con esos recursos se dedicaron a la construcción de un buen número de edificios, sobre todo de índole religioso, como muestra de su poder y con el fin de seguir escalando en su búsqueda de prestigio y posición social. Tal es así, que Jaime I de Aragón tuvo como uno de sus principales consejeros a Berenguer de Erill (obispo de Lérida entre 1205 y 1236).

Como hemos visto anteriormente el obispo Oliba tuvo una importancia capital en la introducción del románico en Cataluña. Pero en esta zona es el obispo Ramón Guillem la figura principal. Era originario del sur de Francia y fue prior de Saint Sernin de Toulouse antes de que Alfonso el Batallador se fijara en él para nombrarle obispo de Roda-Barbastro. Mantuvo una estrecha relación con los señores de Erill. También fue un hombre viajero y tuvo relación con Italia así que no es de extrañar que estuviera en contacto con los mejores artistas de Francia e Italia. Es posible que en su actividad pastoral intensa aconsejara a los señores de Erill la construcción de las iglesias que orlan el valle de Boí.

Conjunto románico del valle de Boí

Denominamos conjunto románico del valle de Boí al formado por las iglesias:

San Climent de Taull

Santa María de Taull

San Joan de Boí

Santa Eulalia de Erill la Vall

Sant Feliu de Barruera

Natividad de Durro

Santa María de Cardet

Assumpció de Coll

Ermita de San Quirc de Durro

Este elevado número de iglesias que jalonan el valle de Boí es algo excepcional. Las distancias entre unas y otras son escasas (las mas alejadas se encuentran a tan solo quince kilómetros de distancia una de la otra). La unidad estilística, el reducido número de habitantes en estos núcleos de población y ese elevado número de iglesias hacen que el valle de Boí sea el núcleo donde se concentran más ejemplos de estilo románico del sur de Europa. Las iglesias se encuentran encerradas en un valle rodeado de montañas y con un acceso difícil

Vista de la cabecera y el arranque de la torre campanario de San Climent de Taull.
Página siguiente: Arriba Planta. Debajo Alzado y Sección.
Página 38: Esquema del ábside central.
Gentileza de www.romanicocatalan.es

quedando resguardadas y posibilitando la conservación. Se adaptan de forma perfecta a este bello escenario. Los rasgos arcaicos de las sencillas construcciones, sin apenas motivos ornamentales, con sus elegantes y esbeltos campanarios, todo ello característico del estilo lombardo, tienen en el valle de Boi su centro neurálgico.

No es objeto de este trabajo hacer una descripción pormenorizada de cada una de las iglesias del conjunto de Boi. La iglesia de San Climent de Taull reúne, prácticamente, la totalidad de las características y está considerada como el paradigma del arte románico catalán por su buen estado de conservación, sin apenas añadidos posteriores, y por ser la más grande de todas ellas. Por lo tanto vamos a centrar nuestra atención en esta construcción.

San Climent de Taull

La toponimia de Taull puede derivar de la unión de dos vocablos: Ata (pueblo) y Uri (puerto).

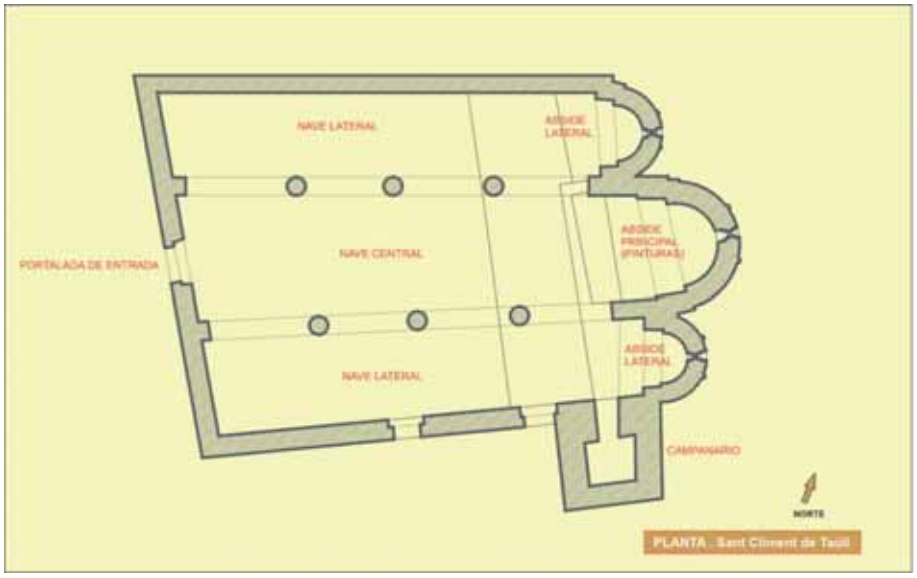
San Climent de Taull se encuentra situada en las afueras de la población, alejada del núcleo original, en la carretera que va de Boí a Taull a 1.480 metros de altitud.

No puedo por menos que traer aquí un párrafo, un bello párrafo que sirve muy bien para situarnos en este paraje

> *"El paisaje pirenaico que se descubre a la entrada del valle en el dilatado panorama de la alta montaña se armoniza a través de los mástiles pétreos de los típicos campanarios que se escalonan en el horizonte, repitiéndose en vibraciones desprendidas de los caseríos arracimados a sus pies. La inmovilidad secular en el desfile de las generaciones por el mismo sendero, impuesto por la lucha de la vida en la fijación de la tierra, se concentra en la evasión del espíritu perdurable en las piedras de los templos que velan bajo su centinela. Las dos iglesias de Tahull, igual que las de Bohí, levantadas por un análogo sentimiento que logró por la superación por esfuerzos tendentes a perpetuarla, constituyen el mojón que señala la presencia de una comunidad, sin más historia que la del momento en que se produjeron"*[1].

Existe un documento que fecha la consagración de la iglesia. Ese documento es una inscripción que figuraba

1 La España románica. Cataluña 1. Volumen 6. Encuentro Ediciones, 1980. Texto de Monseñor Eduard Junyent. Página 191.

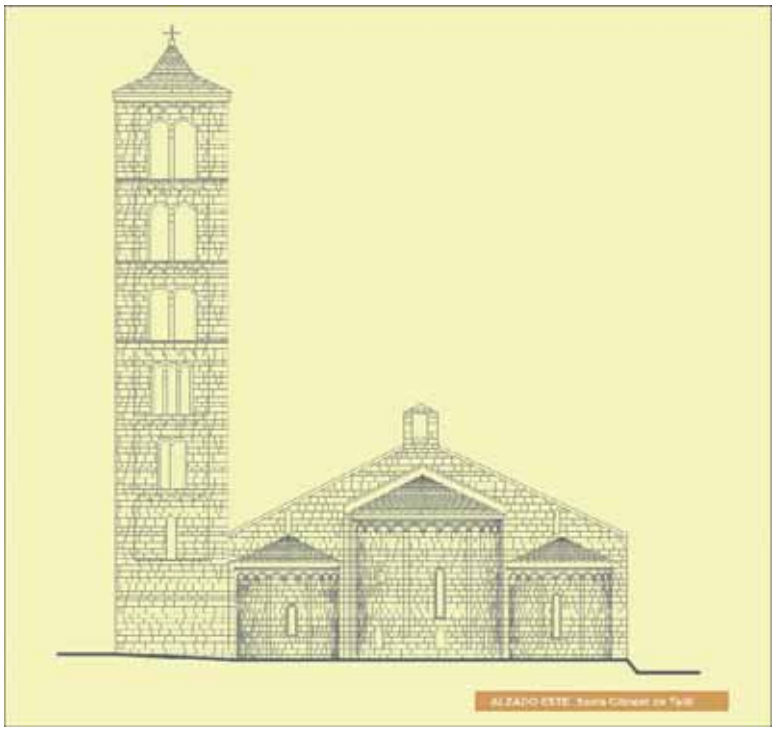


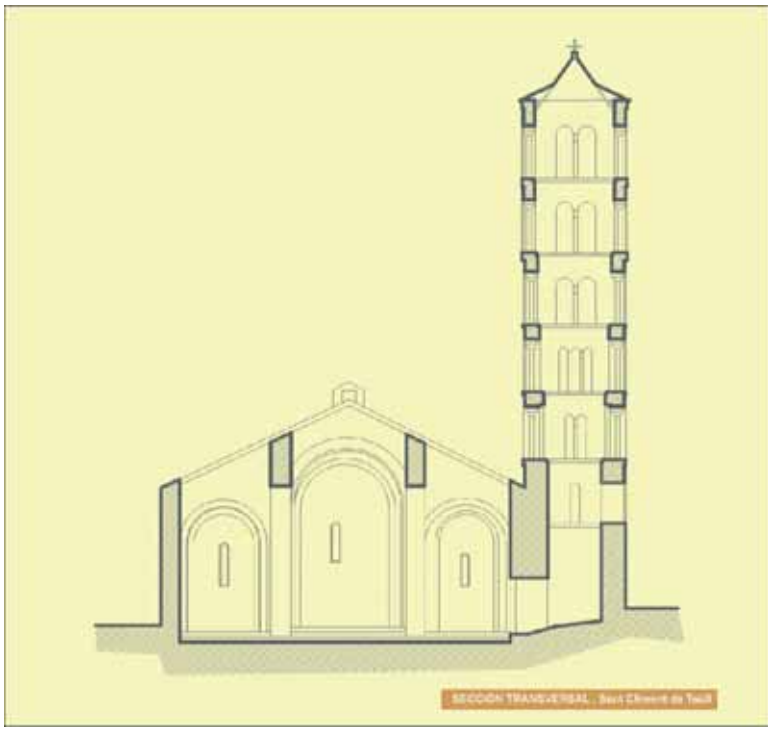
en una de las columnas del interior de la nave. Hoy ese fragmento, como muchas de sus pinturas, con la técnica de arrancado, se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. El 10 de diciembre de 1123 el obispo de Roda-Barbastro Ramón Guillem consagró la iglesia, un día antes de la consagración de otra pequeña iglesia (Santa María) situada en este pueblo. Fue mandada construir por los señores de Erill.

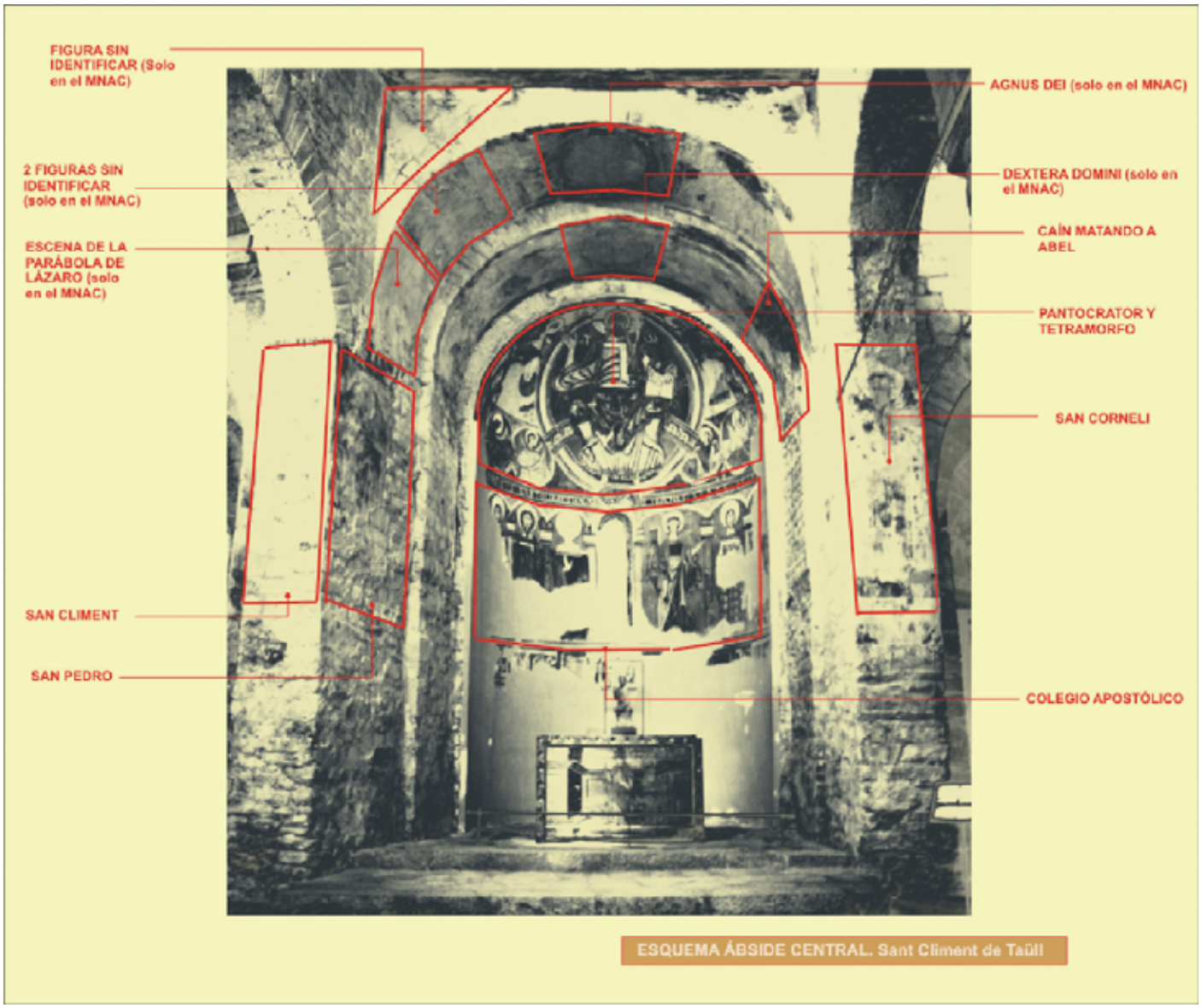
Es un edificio de planta basilical de tres naves que se encuentran separadas por arcos de medio punto que descansan en columnas o pilares circulares desprovistos de capiteles y sostienen la cubierta de madera. Son tres en cada lado de la nave. La cubierta es de madera con vigas.

La cabecera está compuesta por tres ábsides semicirculares. Están precedidos por unos arcos presbiterales, siendo doble en el ábside central. En cada ábside se abre una pequeña y estrecha ventana con arco de medio punto y jambas escalonadas. En el central presenta la particularidad de dos ojos de buey (pequeñas ventanas redondas) muy raras en la arquitectura de su tiempo. Los ábsides están cubiertos con bóveda de cuarto de esfera y tejado cónico. En el interior presentan una rica decoración pictórica (que luego veremos con detenimiento). Al exterior la decoración es la clásica banda lesena y los arquillos ciegos articulados en varios tramos. En los absidiolos cada tramo tiene tres arquillos mientras que en el central son cuatro. Cada uno de ellos separado por una lesena. Por encima de los arcos y justo debajo del alero del tejado se dispone una banda de dientes de sierra.

En la fachada oeste se encuentra la puerta de acceso. En su origen es muy posible que estuviera protegida por







ESQUEMA ÁBSIDE CENTRAL. Sant Climent de Taüll

un pequeño pórtico. Las fachadas del cuerpo de la nave se encuentran totalmente lisas y sin decoración.

Como complemento a este bello conjunto, en el ángulo sureste se encuentra un campanario. Elegante en sus proporciones es alto y esbelto, de planta cuadrada y con una disposición articulada en torno a seis pisos más la base. La solución arquitectónica que presenta este campanario es muy simple y lógica. La torre se encuentra sólidamente asentada en una zócalo pétreo formado por hileras de piedra labradas de forma regular. Por medio de diferentes ventanas los pisos se van aligerando para hacerse más livianos en la parte superior. Una estructura sólida, sencilla y eficaz que reparte el peso de las estructuras a lo largo de la torre campanario. Así presenta una ventana pequeña en el piso primero, dos en el segundo, tres en el tercero para volver a dos (ventanas geminadas) en los siguientes pero con una mayor superficie de vano en cada una de sus caras o lados del cuadrado. La decoración al exterior es del mismo tipo que hemos visto en los ábsides: arcuaciones ciegas en grupos de cinco arcos.

Interior.

Lo visto hasta ahora es más que suficiente para considerar a esta bella iglesia como el paradigma del arte románico catalán. Lo que la hace única es el conjunto mural de sus pinturas que decoran el interior de la iglesia.

En 1920 el arquitecto Puig i Cadafach descubre, detrás del retablo mayor de origen barroco, unas magníficas pinturas murales que decoraban el ábside central. A continuación aparecieron otras en el absidiolo norte y en las paredes del presbiterio. Todo el conjunto de las pinturas (las que se encuentran en el Museo Nacional de Arte de Cataluña originarias de San Climent, así como las que permanecen in situ) está considerado como el más importante de pintura románica de Europa. En marzo de 1920 los frescos traspasados a lienzo se instalan en el Museo de la Ciudadela en Barcelona. Fueron expuestas por primera vez al público el 25 de marzo de 1922, aunque oficialmente la sección no se inauguraría hasta el 12 de junio de 1924.

En 1934 todo el museo se traslada al Palau Nacional de Montjuic conformando los fondos del Museo de

Arte de Cataluña. Desde aquel entonces ha sufrido varias transformaciones, una de las últimas bajo la dirección de Eduard Carbonell en 1995. En la actualidad la sala dedicada al románico está sufriendo una readaptación para lucir con un nuevo esplendor a partir de junio de 2011.

El Pantocrátor del ábside está considerado como la representación más bella y magnífica de todos los ejemplos conservados en todas las iglesias románicas de Europa. El lugar elegido para su representación es el ábside central, en la bóveda de cuarto de esfera que se encuentra situada justo encima del altar. Por lo tanto representaría el cielo, el techo de la casa de Dios.

Hoy en día, en San Climent podemos ver algunos frescos originales, aunque las partes más nobles, o que en mejor estado estaban las podemos encontrar en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Se concentran en el ábside central, en uno de los pequeños ábsides laterales y en el muro oeste.

El ábside central recoge y resume todo el programa iconográfico de la pintura románica. La superficie de la bóveda, el cascarón o zona curvada, está ocupada por completo por la representación de Cristo en Majestad (o *Maiestas Domini*), Todopoderoso, como Padre e Hijo, Creador y Redentor. A esta representación se la conoce como Pantocrátor. Aparece enmarcado en una mandorla, o cerco oval conocido como almendra mística. Y en los espacios adyacentes, cada una de las esquinas, están ocupados por los cuatro evangelistas, lo que es conocido como el tetramorfos. Debajo de esta representación se encuentran una serie de figuras de apóstoles. Este grupo es conocido como el apostolado.

La figura de Cristo es descomunal, grandiosa e imponente. Aparece sentado sobre la bóveda celeste como símbolo de autoridad universal. Tiene su mano derecha levantada en actitud de impartir la bendición y con su mano izquierda sostiene un libro abierto, las Sagradas Escrituras para unos y para otros el Libro de la Vida, donde se puede leer la inscripción, con letras capitales latinas (mayúsculas, de igual altura), EGO SUM LUX MUNDI (yo soy la luz del mundo). La expresión de la cara de Cristo es seria, severa, solemne con un rostro simétrico y alargado, donde destacan unos ojos bien dibujados. Esta expresión se ve reforzada por el bigote y perilla que luce en la misma. Lleva cabellos largos hasta los hombros y aparece con un nimbo o círculo luminoso con una cruz inscrita en él, reforzando, una vez más, ese símbolo de poder y grandeza, Juez y Señor.

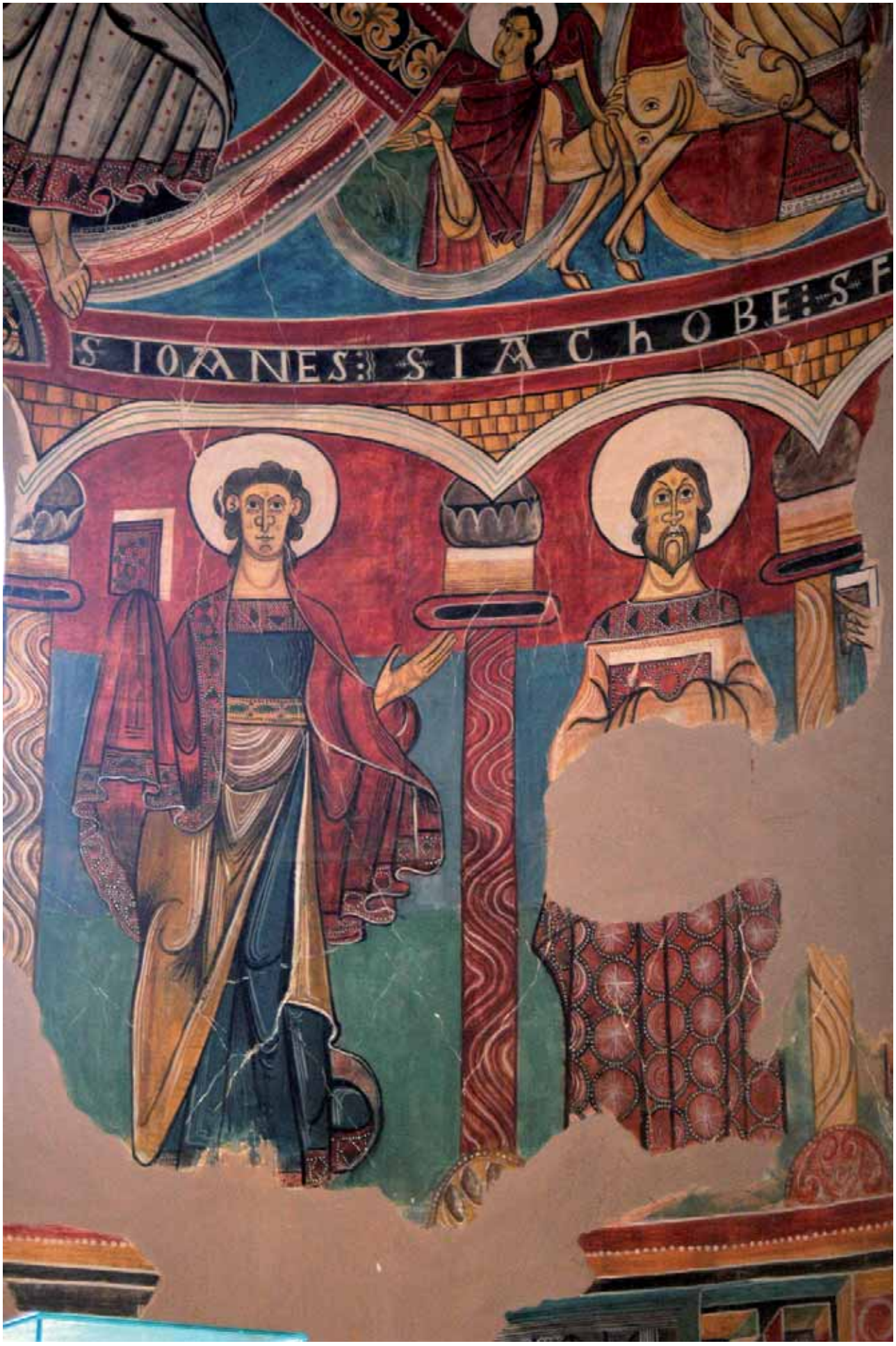
Cristo viste una túnica de color blanco y gris y sobre ella luce una túnica azul. La túnica tiene remates muy ornamentados con una especie de ribete rojo con motivos geométricos. Los pliegues están muy marcados, volumétricos y producen cierta sensación de movimiento.

Sobre cada hombro aparecen colgadas las letras Alfa y Omega griegas. Son la primera y la última y simbolizan el principio y final de las cosas. Es decir, Cristo como principio y fin.

Jesús aparece enmarcado en una orla mística o mandorla. No es del todo circular, es más bien un óvalo o especie de almendra compuesta por dos semicírculos que se cortan en la parte superior e inferior. El simbolismo de esta figura no está muy claro. Su origen parece ser que proviene del mundo romano, tomado de un elemento arquitectónico, los clípeos o medallones que solían decorar, entre otros los sarcófagos. Para algunos autores el círculo sería una clara alusión a la esfera celeste. La mandorla al estar formada por dos círculos que se cortan sería la representación de dos hemisferios, dos mundos: el celeste y el terrenal. Al situar a Cristo bajo esta mandorla muchos autores creen ver esta figura como sinónimo de una puerta que daría paso al mundo celestial.

El tetramorfos es la representación iconográfica de cuatros elementos que tiene su origen en la tradición cristiana que se remonta al Nuevo Testamento. En él, en el Apocalipsis de Juan, Apocalipsis 4: 1-9, se narra la visión que tuvo y que muchos han interpretado como a los cuatro evangelistas:

> *"El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como de hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando".*


S IOANES: SIACHOBE: S

Ilustraciones:
Página 39. Detalle de Cristo.
Página 40. Detalle de serafín alado.
Página 41. Detalle de San Juan y San Jaime.
Página 42 y 43. Detalle de San Marcos.
Página 45. Detalle de San Bartolomé con el libro sobre su pecho.
Todas las pinturas situadas en el ábside central de San Climent de Taull.

Arriba a nuestra izquierda y por lo tanto a la derecha de Cristo aparece un hombre alado, nimbado y que sostiene un libro: el evangelio. Se asocia a Mateo ya que su Evangelio comienza con la genealogía de Cristo. A la derecha, también adaptándose a ese espacio triangular, se encuentra un ángel alado, nimbado, que sostiene un águila entre sus brazos. Esta figura es asociada a San Juan porque su Evangelio es el más abstracto y teológico de los cuatro y por lo tanto, se elevaría por encima de ellos. En la parte inferior, a nuestra izquierda, aparece en sendos círculos una figura alada, nimbada, que agarra por una pata a un animal, también nimbado y un tanto extraño, en una pose escorzada mirando al ángel. Se identifica con San Marcos porque su Evangelio comienza con San Juan el Bautista predicando en el desierto ("la voz que clama en el desierto") y es conocido como "el león del desierto". En contraposición, a la derecha, aparece otro ángel nimbado que parece sostener o empujar a un becerro, toro o buey alado. Se identifica con San Lucas porque su Evangelio comienza hablando del sacrificio que hizo Zacarías a Dios, siendo este el animal que los judíos sacrificaban. Por último, a ambos lados de estas figuras, en las esquinas inferior izquierda y derecha, aparecen unos ángeles serafines alados (con tres pares de alas) con multitud de ojos en su superficie que parecen tener la misión de custodiar. Esta representación obedecería a lo que figura en el Apocalipsis de San Juan como continuación a ese otro párrafo que hemos visto antes:

> *"Y los cuatro seres vivientes tenían cada uno seis alas, y alrededor y por dentro estaban llenos de ojos, y no cesaban día y noche de decir: santo, santo, santo es el Señor Dios Todopoderoso, el que era, el que es y el que ha de venir".*

Esta interpretación del Cristo en majestad es la habitual, la aceptada de forma general. Hay otros estudiosos que ven en esta representación una alegoría a los cuatros elementos básicos que rodean el Pantocrátor (éste sería el quinto elemento, que aglutina todo) representando los cuatro atributos o cualidades divinas: Amor, Justicia, Poder y Sabiduría.

Por debajo de esta narración se encuentra lo que se conoce como el apostolado. Una franja horizontal, negra, con letras blancas y dos líneas blancas, divide ambas composiciones. En ella figuran los nombres de quienes se encuentran debajo. Las figuras se disponen a cada lado de la ventana en un marco arquitectónico como decorado compuesto por unos arcos que descansan sobre unas columnas con ricos capiteles. Todo ello representado con un extenso repertorio de detalles (las columnas semejan el mármol y decoradas con motivos geométricos en zig-zag). De izquierda a derecha podemos ver a Santo Tomás, San Bartolomé, Santa María, San Juan Evangelista y San Jaime (a continuación figura el nombre de San Felipe pero apenas quedan restos de pintura de su imagen). Todos ellos presentan una aureola o nimbo sobre sus cabezas. La figura mejor conservada, y por lo tanto, la más completa es la de San Juan Evangelista. Una figura muy bella que nos sirve para admirar la gran maestría del pintor de Taull. Muestra una gran riqueza de detalles y colores. Los pliegues de la túnica caen con cierta naturalidad. En su mano derecha, recubierta por el manto, sostiene en alto un libro. La Virgen María presenta una toca que le cubre los cabellos y solo permite que veamos su bello rostro de líneas muy sencillas. En su mano izquierda, también recubierta por el manto, sostiene una copa. De este cuenco o copa parecen surgir unos rayos de color rojo cuya interpretación según la tradición iconográfica cristiana sería la de María como personaje simbólico que la Iglesia interpreta como receptora de

Un bello ejemplo de Pantócrator en piedra. Iglesia de Santiago en Carrión de los Condes, Palencia

la sangre de Cristo al pie de la Cruz. San Bartolomé y San Jaime sostienen sobre su pecho un gran libro.

Por debajo de los pies de los apóstoles aparecen unas bandas horizontales a lo largo del ábside y un poco más abajo aparecen unos motivos geométricos dispuestos en unos casetones. Pero toda esta zona está muy deteriorada y apenas podemos ver algunos fragmentos.

Este bello ejemplo del ábside de la iglesia de San Climent de Taull, nos permite resumir cuales son las características de la pintura románica.

Podemos decir que el arte románico, de una manera general, alcanzó en la pintura y, no hay que olvidarlo, en la iluminación de los códices o manuscritos su máxima unidad estilística.

La iconografía de las pinturas románicas cuenta con un conjunto de modelos básicos que surgen en las obras arcaicas y que se repiten a lo largo del siglo XII sin apenas variaciones, como puede ser el caso del Pantocrátor. Dios se representa como segunda persona de la Trinidad sentado en el arco iris o trono, en un lugar preferente, dentro de una aureola apuntada o circular, llevada por ángeles o rodeada de símbolos de los evangelistas (tetramorfos).

Los muros de las iglesias románicas, en su origen, no tenían la desnudez que hoy nos podemos encontrar al visitarlas. Presentaban una decoración pictórica en el interior de las naves. Podían variar entre dibujos geométricos y grandes ciclos narrativos.

Las pinturas (también es válido para la escultura monumental que decoraban sobre todo los tímpanos de entrada a las iglesias) tienen un fuerte carácter docente. Los fieles, generalmente incultos, acceden a ver las verdades de la fe, la moral, o los ejemplos a seguir, así como la representación del premio o castigo que obtendrán tras su muerte.

La pintura en este periodo persigue tres objetivos. Por un lado presenta un mundo atractivo de imágenes de vivos colores; por otro lado que adoctrinasen a los fieles; y un tercer objetivo, el mero ornato dando una gran luminosidad a los oscuros interiores de las iglesias de la Edad Media.

Sus obras son de una indudable monumentalidad con un carácter ornamental en función del espacio arquitectónico.

Presentan una total despreocupación por la perspectiva y el volumen. No se crean espacios detrás de los personajes. Éstos destacan sobre un fondo claro u oscuro, o bien colocados sobre bandas. En las escenas apenas existen paisajes.

Todos los elementos que se utilizan tienen un carácter simbólico. Este simbolismo a veces ofrece una gran complejidad.

Utiliza constantemente las formas geométricas. Se inscriben figuras y elementos en círculos o diversas formas.

Mantiene un orden jerarquizado en cuanto al tamaño de los personajes sin mostrar una preocupación por las proporciones. Las figuras mayores corresponden a las más importantes.

Ante nuestros ojos, la estética está presidida por la presencia de la línea de dibujo perfilada con color negro u oscuro sobre el color. Se utilizan colores planos, sin mezclarse entre sí sin degradaciones que modularían volúme-

nes a través de gamas de color, obteniendo como resultado una pintura bidimensional. Los maestros pintores manejan colores de calidad, con abundante azul, bellísimos verdes claros, y unos rojos y carmines cálidos como podemos observar en el ejemplo de San Climent de Taull. Esta gama se completa con ocres y almagres de una nitidez impecable, como el negro y las tierras naturales.

Las figuras humanas presentan un fuerte hieratismo tanto en rostros como en ademanes. Llegan incluso a la monotonía por la repetición de tipos con el mismo rostro. Con ello procuran solemnidad y majestuosidad. Se reducen a un esquema que es reconocido de forma universal, un tanto hierático y de fácil ejecución. Son figuras planas, estilizadas y uniformes, con un característico aumento de tamaño en los ojos, pies y en las manos. Los gestos son escasos, pero muy concretos y expresivos. Las manos y los pies están estrictamente sujetos a un lirismo intencionado y sobrio. El color tiene una gran importancia a pesar de una gama de colores básica, escasa. El color está por encima de la estructura lineal. La jerarquía de cada elemento se destaca con el uso de colores cálidos o fríos.

La técnica de la pintura al fresco.

El origen de la técnica de la pintura al fresco radica en la antigüedad clásica. Llega al punto culminante durante el renacimiento italiano y el maestro, por antonomasia, es el gran Miguel Ángel. Sus pinturas, de manera general se pueden aplicar a la pintura al fresco, son muy estables por lo que son duraderas y sus colores tienen tonos, luminosidad, matices y texturas que no se logran con otros medios.

Una definición muy sencilla y básica sería aquella que define la pintura al fresco como la aplicación de los colores disueltos en agua sobre un mortero fino de cal y arena, recién aplicado y cuando aun está húmedo.

Pero es algo más complicado de explicar lo que es una pintura mural al fresco.

Lo primero que hay que tener en cuenta es que esta técnica se basa en un proceso que conlleva un cambio químico.

> «Los colores de tierra, molidos y mezclados con agua pura, se aplican sobre una argamasa reciente, de cal y arena, mientas la cal está en forma de hidróxido de calcio. Debido al dióxido de carbono de la atmósfera, la cal se transforma en carbonato cálcico, de manera que el pigmento cristaliza en el seno de la pared»[2].

Todo este procedimiento se ve favorecido por la capacidad que tiene el muro en absorber el color aplicado por la capilaridad, cuando el muro todavía está húmedo.

Para iniciar este proceso y, en definitiva, para realizar una pintura mural lo primero que tenemos que realizar es preparar la superficie pictórica. En este caso es un muro. La pared, de piedra o ladrillo, no es una superficie adecuada para la pintura por causas más que evidentes. Necesita de una preparación previa.

Lo primero que se realiza es el enfoscado. Se aplica sobre la superficie un mortero de cal (cal, arena y agua). Se puede aplicar varias capas sucesivas para lograr el resultado deseado. Lo normal eran tres capas. La primera de ellas, la más gruesa, es la más tosca y la más pobre de cal (se compone de tres partes de arena limpia y una de cal bien mezclada con agua hasta que se mantenga firme) los italianos la denominaban *trusilar*. La mezcla se arroja sobre la pared y con una paleta o llana se extiende como si se untara una rebanada de pan con mantequilla. Hay que tener cuidado para que no queden bolsas de aire que puedan fracturar posteriormente esta superficie. Cuando ya ha fraguado, es decir, se ha secado y consolidado se puede extender la capa media o *arricciato* (la anterior tiene un espesor de 10/12 mm y esta capa sería la mitad). Su composición es más rica en cal (dos partes de arena fina y una de cal). Es muy importante sólo extender aquella superficie que se va a pintar ese día. Es lo que se conoce como el trabajo de jornada ya que el muro con su superficie a pintar tiene que estar fresco. Más delgada que la capa anterior y tras haber transcurri-

2 Colin Hayes. Guía completa de pintura y dibujo. Editorial Blume. Madrid 1980.

do media hora procedemos a aplicar otra capa conocida como *intonaco*. Se trata de un fino enlucido que constituye el revestimiento final del muro. Es la capa más rica en cal (una parte de cal por otra de arena fina, o, más aconsejable, polvo de mármol molido). La superficie debe quedar muy lisa y de aspecto sólido y blanco. Es la zona a pintar en esa jornada, es el lienzo o soporte que recibirá los colores. Debe mantenerse húmeda para aplicar la pintura. Aquella zona preparada y en la que no haya podida ser aplicada la pintura deberá ser, literalmente, arrancada del muro con la ayuda de una espátula.

Ya tenemos la superficie lista, pero ahora hay que planificar el próximo trabajo. Para evitar errores graves en la pintura (los famosos arrepentimientos que en el óleo son fácilmente subsanables, pero que aquí o en acuarela no lo son), se dibuja la líneas generales y motivos principales. Para ello se dibuja en un papel, a una escala real, lo que se va a hacer en la pared. Con un punzón se silueta los contornos a base de pequeños agujeros en el papel. Esta se sitúa sobre la pared y se extiende polvo de carbón para que penetre por los agujeros. Se retira el papel y a la vista quedan "punteadas" las líneas generales de la composición pictórica.

A continuación se aplica el color de arriba a abajo y comenzando por los colores intensos. Los colores son el resultado de hacer polvo una serie de minerales o pigmentos mezclados tan sólo con agua. Aquí radica una de las diferencias esenciales con otras técnicas como la pintura al temple o óleo. En estas últimas la pintura se aplica con el aglutinante ya mezclado (aceite, cola o huevo). En la técnica de la pintura al fresco, el aglutinante es la cal y por lo tanto se aplica antes que el color. Es decir, que la pintura una vez aplicada en la superficie húmeda se consolida y aglutina al secarse la cal.

En este último proceso, cualquier error conlleva el levantamiento de la argamasa para poder "borrar" el fallo o indecisión. Esto nos da una medida de la gran habilidad que tenían que tener estos maestros presionados por este detalle y por tener que realizar el trabajo en una jornada antes de que se secara la pared.

Tras este proceso de carbonatación (secado al contacto con el aire, que contiene dióxido de carbono y oxígeno, el hidróxido de calcio del enlucido, mezclado con los pigmentos forma una superficie compacta y resistente) obtenemos unos colores aglutinados que ya pasan a formar parte del muro. El resultado, en definitiva, es como si tuviéramos una pared de piedra caliza de color.

El resultado final de este proceso nos dará una pintura mural de textura y colores muy apreciados y difíciles de conseguir con otras técnicas. Lógicamente se notarán las jornadas de trabajo pero el sabio maestro habrá tratado de que éstas queden camufladas por la estructura de la pintura o por las líneas de dibujo. Cada maestro tendría su tiempo pero es normal que fijaran superficies pequeñas para una jornada de trabajo en rostros o zona de gran detalle y superficies más grandes para jornadas de trabajo de pintura de fondos o zonas menos complicadas.

La pintura una vez aplicada en la superficie húmeda se consolida y aglutina al secarse la cal.

No obstante en algunas ocasiones el proceso se remataba con unos retoques a pincel seco para perfilar o acabar los detalles. Esto se puede observar en los paños de la figura de Cristo que el maestro de San Climent utilizó para simular una superposición de capas lo que provoca un efecto tridimensional.

Los colores más utilizados en los siglos XII eran el blanco (se obtenía del blanco de calcio o blanco de San Juan más cal muerta) el blanco plateado (derivado del albayalde puro), azul (azul ultramar o lapislázuli) negro (grafito o carbón de vid) y para el resto la utilización de tierra de Siena, sombra de hueso y malaquita o verde de montaña, entre otros.

El conocimiento de la técnica al fresco, nos da pie para explicar lo contrario: la técnica del arrancamiento de las pinturas; procedimiento por el cual podemos traspasar las pinturas a otro soporte distinto al muro.

Pero antes conviene hacer un inciso para tratar de explicar que arrancamiento no es sinónimo de expolio.

Hay que hacer un ejercicio mental y tratar de ponernos en la situación existente en la España de principios del siglo XX. El país se encuentra bajo una gran crisis económica y con un gobierno inestable. En 1898 Estados Unidos nos había declarado la guerra por el incidente del acorazado Maine en Cuba. Se perdieron las colonias de Cuba, Filipinas y Puerto Rico. España se había mantenido neutral en la Primera Guerra Mundial y ahora, en 1923, se ve inmerso en una revuelta que acaba con el golpe militar que situará al general Primo de Rivera al frente del gobierno militar con el beneplácito de Alfonso XIII. Por aquellos años estábamos más preocupados por mantener las colonias en el exterior que por lo que teníamos aquí. Con lo cual había una falta de desarrollo en todos los niveles.

Ante esta situación es fácil comprender las penurias económicas que tendrían los núcleos poblacionales de difícil acceso como es el caso del valle de Boí.

El cura de la parroquia hacía milagros para poder mantener el tejado libre de goteras cuyas filtraciones impedían lo más básico: celebrar la liturgia. No es de extrañar que unos avispados expertos en arte quisieran "ayudar" a estas gentes con un generoso donativo a cambio de unos trozos de pared pintado.

El arquitecto Lluis Doménech i Montaner, gran arquitecto español modernista (entre otras obras destacan el Palau de la Música Catalana o la Universidad Pontifica de Comillas) se dedicó, en 1904, a recorrer el Pirineo documentando toda obra románica con el fin de recogerlo en un extenso catálogo. En definitiva, descubrió para un gran público una obra inédita hasta entonces.

Unos avispados comerciantes se encontraban por la zona en 1919. Eran el marchante francés Gabriel Dereppe y el anticuario estadounidense, de origen húngaro, Ignasi Pollack quienes se habían fijado en el arte románico catalán como su próximo objetivo para hacer negocios. El negocio estaba en la venta de estas obras a museos americanos. El fotógrafo de la expedición de Doménech, Vidal Ventura, informó de que se había vendido el ábside de la iglesia de Santa María de Mur (Castell de Mur) al Museo de Fine Arts de Boston (en la actualidad allí se puede contemplar).

Para realizar esta empresa, marchante y anticuario, se pusieron en contacto con Franco Steffanoni y sus ayudantes Dalmati y Cividini que habían desarrollado una técnica, el *strappo*, aprendida de su maestro el conservador Secco Suardo (natural de Bérgamo, ciudad al norte de Italia rodeada de grandes obras románicas).

La Junta del Museo de Barcelona vio la luz. Conoció esa posibilidad de trasportar los frescos y entonces fue ella quien decidió intervenir para que estas obras no salieran al extranjero y sí entraran a formar parte de los fondos de los museos de la ciudad condal. La intervención consistía en comprar ellos esas obras ante la falta de una ley de protección de este tipo de bienes y que había permitido la salida de muchos claustros españoles y muchas pinturas al fresco, por no hablar de otro tipo de obras como son los retablos. Con esta medida se aseguran la pervivencia de estos bienes y así salvar ese rico patrimonio de incalculable valor histórico. También es cierto que se despoja de un elemento esencial, en este caso, la arquitectura, el edifico en sí para el cual fue concebido esta obra.

La técnica de arrancamiento o strappo.

Strappo es un término italiano que viene a significar arrancamiento o despegado. Como hemos visto anteriormente, la preparación del muro para pintar al fresco conlleva la fijación de una argamasa. Pues bien, el strappo consiste en retirar una o varias de esas capas.

Técnicamente se pueden diferencias varias modalidades en función de la cantidad de materia, o capa, arrancada. Se aplica el término *strappo* al arranque más superficial que apenas se lleva la lámina pictórica. *Stacco* es cuando se lleva esta capa pictórica y el enlucido de preparación. Y, por último, el *stacco a masello* es cuando se produce el arranque completo (incluye las capas *arricciato* e *inconato*).

Lógicamente este proceso necesita de una preparación previa. Lo primero es extender sobre la superficie pictórica una o varias capas de tela de algodón muy fina como si fuera una venda (tela que se conoce con el nombre de tarlatana, muy empleada en artes gráficas) impregnada en una cola orgánica. Este adhesivo tiene la función de penetrar en la pintura y en la buena calidad de este producto radica buena parte del éxito de esta operación. A continuación se procede a desprender estas gasas que arrastrarán, arrancarán de la pared la pintura con una capa de enlucido. Algunas de estas pinturas por efecto de capilaridad dejan huella en la siguiente capa de enlucido. Para quien conozca la técnica del grabado calcográfico esto le será familiar. El efecto sería el mismo a un segundo paso del tórculo sobre la plancha de grabado. Con la primera pasada obtenemos el grabado y si pasamos una segunda, sin volver a entintar la plancha, obtenemos una huella menos nítida.

Según se va desprendiendo la capa, se va enrollando sobre un cilindro. Se embala convenientemente y se trasporta para su ubicación definitiva. Una vez que ha llegado a su destino final se procede a colocar este arrancamiento sobre el nuevo soporte. Este soporte suele ser una recreación del antiguo espacio donde se encontraban las pinturas murales o un bastidor plano. Para retirar las gasas se procede a humedecer las mismas para facilitar su desprendimiento.

Agradecimiemto: Quiero agradecer a Xavier Tosca autor y responsable de la web www.romanicocatalan.com todas las facilidades que me ha dado para la reproducción de las imágenes que señalamos a lo largo del reportaje, así como la buena acogida que nos ha dispensado a Revista Atticus y que como fruto de ella estableceremos una línea de colaboración que se plasmará en próximos números.

Luis José Cuadrado Gutiérrez

Susana y los viejos
Artemisia Gentileschi
1610, Óleo sobre lienzo, 170 x 121 cm
Schloss Weissenstein, Pommersfelden

El arte de ser Artemisia Gentileschi

La mirada de la pintora a la Susana bíblica

por **María del Rosario Martín Muñoz**

En los últimos tiempos se ha recuperado del olvido la figura de la pintora barroca Artemisia Gentileschi (Roma: 1593 – Nápoles: hacia 1652), poniendo de nuevo en valor su obra. En vida ya había disfrutado de bastante fama y reconocimiento dentro del mundo artístico, en una época en la que ser mujer y tener una profesión era algo tan inusual que, sin duda, dicha condición extrañaba en el marco de un tradicional espacio masculino, frente al acotado ámbito femenino, de la invisibilidad, anonimato o práctica ausencia de mujeres artistas que dedicaban su vida a su talento.

Han trascendido de la existencia de Artemisia ciertas curiosidades, como la autoría no reconocida, o puesta en duda, de parte de su obra así como acontecimientos de su biografía. En sus comienzos, su obra viene íntimamente unida al nombre de su padre, Orazio, pintor cercano a Caravaggio. A veces ha resultado difícil atribuir las obras de los Gentileschi, padre e hija, a uno o a otra.

Cuando Artemisia tenía en torno a los dieciocho años, uno de los amigos y pintor colega del padre le impartió clases de perspectiva. Éste se hacía llamar Agostino Tassi y le daba lecciones a Artemisia sobre todo en la casa familiar, parece ser, en presencia o ausencia del padre. Un año después, en 1612, salta el escándalo. Orazio acusa a Tassi de violar a la hija y lo denuncia ante magistratura. El juicio se desarrolla entre los meses de marzo y octubre y en él declaran los implicados y personas más o menos cercanas a éstos. Agostino niega rotundamente haber tenido relación carnal con ella. Como principal defensa el acusado arguye que sospechaba que Artemisia tenía relaciones con otros hombres, es decir, se defiende atacando su reputación. Algunos testigos pro Tassi apoyan la tesis del acusado, presentando a la pintora como una mujer de dudosa virtud.

Artemisia fue sometida a reconocimiento ginecológico en el transcurso del proceso, del que se llegó a la conclusión de que no era virgen, y seguramente, no desde fecha reciente. En cualquier caso no es de extrañar, puesto que los hechos denunciados se remontaban aproximadamente a un año atrás. Ella misma declara que sólo tuvo contacto sexual con Tassi y recalca que fue en contra de su voluntad, declarando que se vio forzada en varias ocasiones. Cuenta además que él le propuso a posteriori unirse a ella en matrimonio (quizás como modo de asumir la consecuencia de sus actos). Para intentar dar más validez al testimonio de Artemisia, se la llegó a torturar (suplicio al que se sometía no sólo a los acusados sino a cualquier implicado que se considerase) de forma que se la sometió a una tortura que actuaba sobre los dedos de sus manos apretándolos con cuerdas. Aun así se reiteró en su testimonio. De todo esto resultó la condena para el acusado, pero la pena que cumplió fue, según parece, la de unos meses de encarcelamiento, sin que al final llegara a un año; y por otra parte, oficiosamente, una condena moral o social para Artemisia de por vida, puesto que la trascendencia pública del juicio la marcó de forma irreparable. Un mes después del juicio, Artemisia sorpresivamente contrae matrimonio con Pierantonio Stiattesi. Por la rapidez de la decisión da que pensar que con una dañada o dudosa reputación le es conveniente este casamiento, así como su pronto traslado a Florencia. Con su esposo tendrá al menos una hija que alcanzara la edad adulta, sin embargo terminará separándose y haciendo una vida independiente tanto en lo personal como en lo profesional (algunas fuentes hablan de que tuvo otra hija, ésta otra fuera del matrimonio), cambiando de lugar de residencia cuando le era provechoso por razones de trabajo. De nuevo en Roma, en una carta a Cassiano del Pozzo le pregunta si sabe si su marido está vivo o muerto, de lo que se deduce que no estaban muy en contacto.

Para intentar dar más validez al testimonio de Artemisia, se la llegó a torturar de forma que se la sometió a una tortura que actuaba sobre los dedos de sus manos apretándolos con cuerdas.

Por su parte, Artemisia se dedicó hasta el final de sus días a sus cuadros, pasando la última etapa de su vida en Nápoles. A pesar de que, siglos atrás, ser mujer y artista no era una carta de presentación recomendable y aun en algunos círculos artísticos a priori se pone en duda su talento. Como ella misma dice, se cuestiona por ser mujer, su capacidad, pero ella concluye que hablen sus obras, que vean el resultado de su trabajo. Su trabajo fue, en general, reconocido por el gremio y por muchos de los posibles compradores.

Detengámonos unos instantes en el comienzo de su producción artística (para un análisis pormenorizado de su obra se recomienda profundizar en la excelente monografía Artemisia Gentileschi de Francisca Pérez Carreño y en las investigaciones de Mary D. Garrard).

"Susana y los viejos" (1610, Schloss Weissenstein, Pommersfelden) es considerada su primera obra reconocida, puesto que está fechada y lleva su firma. Según se deduce, el cuadro lo realizó a la temprana edad de 17 años y seguramente auxiliada en gran parte por el padre. (Curiosamente, Artemisia retomó el tema de "Susana y los viejos" en otras ocasiones, incluso en una de las últimas obras de su vida.)

La historia de Susana viene recogida en el Libro de Daniel. Ésta era la mujer del hebreo Joaquín y vivían en Babilonia. El marido era bastante conocido y los judíos acostumbraban ir a su casa, entre ellos dos ancianos jueces que solían ver a Susana cuando paseaba por el jardín. Ambos ancianos la deseaban y buscaron la oportunidad para verla desnuda cuando procedía al baño en un caluroso día. Se escondieron en el jardín y aprovechando que Susana se había quedado sola, salieron de su escondite a su encuentro. Le propusieron a la sorprendida mujer que consintiera en entregarse a ellos porque, si no lo hacía, atestiguarían que la habían descubierto con un joven. Susana se encontró ante la disyuntiva de la muerte por adulterio o de estar en manos de los ancianos. Decidió no acceder a sus pretensiones. Prefería antes la segura condena a muerte que el pecado. Los jueces cumplieron su amenaza. Contaron que sorprendieron a Susana acostada con un hombre que huyó al verse descubierto. La asamblea les creyó al ser palabras de personas de prestigio por lo que condenaron a muerte a la desdichada. Susana apeló a Dios declarando su inocencia. Y Dios la escuchó. A través de Daniel actuó la justicia divina. Daniel gritó: «inocente soy yo de la sangre de esta mujer. Habéis condenado a una hija de Israel sin haber investigado y sin conciencia clara de las cosas. ¡Volved al lugar del juicio, porque es falso el testimonio que éstos

han dado contra ella!» El pueblo volvió al lugar del juicio. Entonces Daniel quiso hablar con los ancianos por separado. Y les hizo a cada uno la siguiente pregunta: ¿Bajo qué árbol los viste juntos? El primero dijo que de un lentisco, mientras que el segundo dijo que de una coscoja. Así pues la mentira fue revelada. El castigo mortal recayó sobre los que habían levantado falso testimonio y Susana se salvó.

Escenas pictóricas relacionadas con la historia de Susana han sido representadas por apreciados artistas. Desde los albores del cristianismo el tema se ha abordado recurrentemente; en un principio ligado más a la visión bíblica, centrando el foco de atención en imágenes que denotaran pureza, castidad o inocencia. No era raro que se encontraran referencias a ella en las catacumbas. Una de las formas bajo la que se la representaba era la de un cordero rodeado de lobos. En lugares vinculados al cristianismo, y como máximo exponente hasta en el Vaticano, concretamente en las estancias de los Borgia, hallamos un fresco ejecutado por Pinturicchio sobre Susana y los viejos. Con el transcurrir de los tiempos, y principalmente a partir del Renacimiento, el icono de Susana fue desembocando en una figura más cercana a la Venus clásica, cuya principal característica era la de la belleza, e incluso el erotismo, aunque no se desprendiera del todo de elementos cristianos. Era bastante común que Susana se asemejara a la Virgen María o a la Eva del Edén, en las que se conjugan los modelos básicos femeninos de la religión cristiana. Se ha apuntado en esta dirección que en la versión de "Susana y los viejos" (1636-1640) de Rubens, que se encuentra en Munich, el escenario es claramente edénico, en el cual aparece un manzano y donde podría a su vez interpretarse la presencia de los ancianos en sustitución de la serpiente tentadora a la que Susana-Eva debe resistirse. Susana compartiría con Eva la estereotipada imagen de la desnudez y, según la interpretación de ciertos autores, de la tentación.

En tiempos de Artemisia se multiplicaban las escenas en las que era protagonista Susana. El círculo de Carracci, con Annibale a la cabeza (el cual pintó varias versiones), dedicó no pocos cuadros a la mujer bíblica. Resulta muy interesante parangonar el tratamiento sobre un mismo personaje por pintores de diferente género en una misma época. El coetáneo de Artemisia y pintor cercano a Carracci, Cavaliere d'Arpino (1568-1640), nos sorprende con una seductora Susana (obra realizada aproximadamente unos tres o cuatro años antes que la versión de Artemisia de 1610) que se asemeja a una dama palaciega y no hace justicia precisamente al apelativo de "la casta". La insinuante figura, ataviada con un velo prácticamente transparente, peinándose los cabellos, con mirada frontal hacia el espectador y postura sugerente, encarna uno de los más vivos ejemplos de la Susana sensual.

Por otra parte, en el cuadro de la pintora italiana se representa a una mujer desnuda que es descubierta por unos viejos cuando se va a bañar. Como ya se ha comentado, trata sobre un tema conocido para los artistas de la época, que con frecuencia retrataban a Susana como una figura seductora, y tanto los personajes que sorprenden, como el

Giuseppe Cesare (Cavaliere d'Arpino)
Susana y los viejos, hacia 1607, tabla, 52,8 x 37,1 cm
Ospedale di S. Maria Della Scala, Siena

propio espectador, experimentaban cierto voyeurismo. En el caso de la obra de Artemisia Gentileschi sería interesante centrar la atención en la temática. El protagonismo de las heroínas, sobre todo bíblicas y clásicas, muchas veces será evocado por Artemisia a lo largo de su carrera, en muchas ocasiones desde otro punto de vista del tradicional. Esta Susana no es una mujer seductora, es una mujer espantada ante el descubrimiento de ser observada. La expresión está dotada de dramatismo y angustia que interfiere en la posición del espectador hacia la incomodidad de la visión. No hay más que fijarse en la posición de sus manos que revela claramente que no se trata de un "posado" al uso. La expresión de las manos será otro elemento importante que la crítica se ha detenido a estudiar. Destaca asimismo la naturalidad y maestría en el desnudo femenino (por su condición de mujer sólo se valía de modelos femeninos), la fuerza que le otorga, el colosalismo del cuerpo, su movimiento, que nos hace creer que estamos ante una imagen escultórica; dicha tendencia hacia lo escultórico ha sido interpretada como una afinidad con Miguel Ángel, con quien también compartiría el cromatismo y, en lo que respecta al trasfondo sicológico, también es comparable la manifestación del sentimiento de vergüenza que se entrevé en la escena de "La expulsión del Paraíso" en la bóveda de la Capilla Sixtina, en donde Adán se muestra con una disposición de los brazos y expresión facial similar a la que reflejaría la pintora romana en Susana. Asimismo, se han propuesto otros antecedentes que bien pudieran haber influido en lo que se refiere en especial al movimiento gestual de las manos en la obra de Artemisia: El sarcófago romano que escenifica el asesinato de Egisto y Clitennestra a manos de Orestes, así como un precedente bien cercano, "David matando a Goliat" (1605-1610, National Gallery of Ire-

Rembrandt. *Susana y los viejos*. 1636
Óleo sobre lienzo, 47,2 x 38,6 cm
Mauritshuis, La Haya

land, Dublín), cuyo autor es Orazio Gentileschi.

En el lienzo de Artemisia se focaliza la atención primordialmente en las figuras. Prescinde de un paisaje que distraiga eliminando el escenario del jardín, de elementos que alejen al espectador de una claustrofóbica o angustiosa situación acentuada con la solidez de la tradicional balaustrada, la cual estaba presente en algunas versiones, que se convierte aquí en un muro que enjaula como a una presa a la acosada mujer. Se nos hace patente su soledad, en boca

Tintoretto. *Susana y los viejos,* 1555/1556
Óleo sobre lienzo, 147 x 194 cm,
Kunsthistorisches Museum, Viena

de los dos espías que parecen formar un conciliábulo, vestidos, a salvo frente a la desnudez femenina que también es observada por el inadvertido espectador. Los dos viejos, hombres maduros, traman algo contra la joven desprotegida. Se quieren valer de la mentira para dejar en mal lugar a la inocente, de algún modo ensuciada por las miradas lascivas. La palabra de estos hombres pesa más que la de la mujer aunque lleve la razón.

En los siglos XVI y XVII la imagen de Susana tiene un tratamiento cada vez más alejado del personaje bíblico, acercándose al erotismo y a la sensualidad, modelo en parte demandado por una clase emergente, laica, de nuevos compradores de arte.

En una versión de Tintoretto (1555-1556, Kunsthistorisches Museum, Viena) nos volvemos a encontrar con la famosa tríada de personajes, destacando el voluptuoso cuerpo desnudo de la mujer, lo que se ha calificado tradicionalmente feminidad en estado puro, en conexión con la fertilidad de la vegetación y el elemento acuático. Coqueta Susana con un elaborado peinado que se acicala frente a un espejo (elemento muy venusiano), adornada con joyas y rodeada de objetos de tocador.

La aportación de Rembrandt al tema se aprecia en las pinturas al respecto de 1636 (Mauritshuis, La Haya) y 1647 (Gemäldegalerie, Berlín), en las que sorprende la juventud de la protagonista con la intención, posiblemente, de transmitir una consecuente inocencia, aunque también hay un contenido de estereotipo sexual. Rembrandt se inspira en Rubens, en cambio se acentúa la actitud que denota la castidad de la mujer. No obstante, en opinión de Garrard, la postura femenina vuelve a retrotraernos a la Venus clásica, especialmente a la Venus de Medici, que pudorosamente intenta ocultar su desnudez, mientras que en las Susanas de d'Arpino, Carracci, Domenichino y Rubens, los modelos clásicos imitados eran la Venus Anadyomene o la Venus en cuclillas; numerosas variantes de la diosa, cuya asociación con el baño la conecta con Susana a un nivel erótico y lujoso.

A modo de conclusión, no podemos olvidar la circunstancia de que Susana al fin y al cabo ha sido interpretada por muchos artistas y entre ellos merece la pena tener en cuenta la mirada de Artemisia Gentileschi que se aleja de la imagen estereotipada femenina y nos presenta nada más y nada menos que a una mujer de carne y hueso.

Gregorio Tomás: Pintura con acento iberoamericano

Casi toda la producción pictórica del zamorano fray Gregorio Tomás (Faramontanos de Tábara 1935), está realizada en tierras del Nuevo Mundo, como la serie *Maternidades*, inspiradas en la cerámica y en la escultura precolombina, muy rica y variada en sus formas, en las que representa la frescura del arte de esas tierras. Aunque su idea universal de *maternidad* aparece ya en un cuadro que hizo en 1974, va a ser en aquellas latitudes donde desarrollará intensamente el tema. Las piezas más interesantes sobre el mismo, en sus tres modalidades: precolombinas, amazónicas y andinas, pertenecen al Real Colegio de los Agustinos Filipinos de Valladolid.

Desde su traslado a Colombia, 1975, en su obra se empieza a reflejar el interés del autor por conocer e investigar en los orígenes del arte precolombino, casi como un retorno a su legado y a esa huella de artistas anónimos, que a través de los tiempos dejaron para disfrute de la humanidad. Mientras que en las maternidades precolombinas, el tratamiento del color es más plano y de gamas un tanto oscuras, en las amazónicas y andinas, tomadas de personajes reales, la materia coloreada irrumpe llena de vitalidad.

Así pues, el mundo indígena fue para el zamorano una inspiración, y en él encontró una razón para experimentar en su estética y en sus posibilidades plásticas. Investiga y se adentra en el misterio indígena, en la profundidad de esos seres que habitan en la selva amazónica o en las alturas andinas donde capta, por ejemplo, la melancolía de sus mujeres. Su pincel transforma el objeto material de barro en colores irisados unas veces, y otras vibran con el candor de un niño o con el ritmo del amor, la ternura y el sacrificio de una madre anónima.

Un poco después, y sin abandonar del todo el tema de la maternidad, aborda el tema de Las Palomas, en la que maneja el color siguiendo los principios de simultaneidad cubista, en una geometrización de formas como algodonosas muy bien combinadas. Forma y pigmento se van haciendo más evanescentes, para llegar a un mayor desarrollo en sus composiciones sobre "El Quijote". Una serie trabajada con la técnica divisionista del color, muy dinámica, y que da una sensación retiniana de multiplicidad distorsionada de planos. Con una de estas piezas va a conseguir el máximo galardón en la Primera Bienal de Arte "El Quijote de Oro", celebrada en Bogotá en 1985.

En 1987 inicia dos series que se encuentran dentro de la temática de denuncia social y como canto a los niños, tituladas *No dejéis morir la Paz* y *Los ángeles de Bogotá*. Una pintura fresca, llena de ingenuidad y lirismo, con mucha fantasía. Convierte la mancha en forma y símbolo, profundizando en el color por el color. Al mismo tiempo expresa, sutilmente, una realidad actual que hiere y conmueve cualquier sensibilidad.

Exalta el menosprecio y el oscurecimiento de una sociedad infantil marginada, de extraordinaria resonancia en un momento histórico en que el pueblo colombiano gritaba con manifestaciones de paz. Al niño lo retrata lleno de generosidad, a mi modo de ver quizá excesivamente blando y amable, a pesar de carecer de las necesidades más elementales. En cualquier caso, su primera intención en ambas series era deliberada y directa: denunciar los hechos, además de resaltar el mensaje con la marca del lugar donde vive.

A partir de aquel momento va a dar un giro radical a su pintura, de textura mucho más pulida y brillante, no tan táctil, trabajada con la idea de difusión, de monotipo para repetir. Se preocupa más por definir la figura, actualizarla y hacerla más comprensible a los cientos de jóvenes que estudian en Sudamérica. Toma apuntes y fotografías de los chicos de la calle, aunque su intención no es exactamente la de hacer retratos. Se sirve de los colores con los que intenta representar y profundizar en la luz interior de esos jovenzuelos. Bucea en la delicadeza y el candor, la transparencia y la ternura, o el amor que emana ese alma reflejado en sus caras. Profundiza y redescubre situaciones de mucha intensidad.

En estas obras fracciona verticalmente con el color los rostros de los personajes, como manera de resaltar su volumen ¿o acaso es un guiño a Mattise? Se apoya en un lenguaje idealizado para expresar, de forma poética, el valor espiritual de las personas, al tiempo que refuerza su propia sensibilidad artística. Se recrea en la belleza del mundo y de sus cosas.

Utiliza toda una serie de elementos simbólicos, como flores, palomas, perros y caballos, rodeando a esas figuras infantiles en un intento por reflejar esa ansiedad que llena las calles o, tal vez, por ocultar la realidad de ese mundo sórdido de los niños en medio de la pobreza: "*La sublimación de este mundo se torna ideal, nuevo de esperanza mediante metamorfosis temáticas. Basuras que se convierten en alegres flores, niños mendigos que se transforman en ángeles de alas vaporosas, palomas mensajeras o que pretenden ser el presente que pueden ofrecer los niños como única posibilidad de redención*", como ha dicho Lylia GALLO, (A.I.C.A.), en la presentación del Catálogo de la exposición de Gregorio Tomás «No dejéis morir la Paz», celebrada en la Galería Carrión Vivar, Bogotá, 1987.

Sin embargo, aunque imprime cierta poesía a los cuadros, no enmascara el mensaje que subyace en esa realidad. Emplea colores azules y violetas, dorados y naranjas que fluyen a borbotones en una gama rica y variada. Y en sus cuadros el blanco juega un papel importante, manejado hábilmente, reflejado en esas transparencias de calidad muy estimable.

Ha ido captando el color un poco del ambiente, del embrujo del trópico, quizá influido inconscientemente por lo metamórfico y misterioso del bosque colombiano o, acaso, por sus antiguos dioses. La figura siempre es protagonista de este o aquel tema, y representada en primer plano. Los fondos son neutros, de formas geométricas planas, las perspectivas no tienen para él demasiada importancia. Elimina todo lo superficial que distraiga el mensaje que pretende transmitir y refleja en sus cuadros. A través de su obra hay un intento en recrear la belleza del mundo, aquella que Dios depositó en las personas y en las cosas, como él mismo declara. Le interesa el mensaje, transmitirlo y expresarlo con la pintura además de añadir un plus a estas piezas: el sello del país donde reside, Colombia. Denuncia y expresa conscientemente la existencia de una realidad que existe, reflejando el alma del niño, o la bondad y el sacrificio de la maternidad.

Sobre esto dice el propio artista: "Soy consciente de que, a pesar de las carencias que, desde el punto de vista formal, puedan existir en mi obra, es una pintura que está realizada con la firme voluntad de hacer cosas importantes. Con la seguridad de que lo que haces no sólo es algo personal, sino que tiene un valor más universal, aunque sea con el motivo de denunciar a través de la pintura lo que está

ocurriendo en estas tierras, y con un deseo de aportar algo nuevo al mundo de la plástica".

Emplea indistintamente las técnicas de óleo y acrílico sobre soporte de tela, trabajados con pinceles que, en una primera época, manejaba con pincelada corta, y en ocasiones recurría a la espátula. Después utilizará el rodillo para hacer las transparencias y el cuadro adquiere una textura más grumosa. En sus composiciones busca el ritmo del color a través de líneas superpuestas, logradas a partir de las mismas transparencias, elemento muy importante en su obra porque aportan fuerza a unos juegos de colores de arbitrarias y sorprendentes combinaciones. La técnica del rodillo también la practicó en algunos cuadros de la misma época en que hizo la serie *Maternidades*.

El movimiento, la idea de velocidad y la geometrización de los planos descompuestos, muy potenciados con las veladuras, van conformando el carácter de su pintura. En este periodo invade el lienzo con curvas y contracurvas, con pinceladas de colorido muy rico en tonos. Consigue aunar vivos ritmos coloristas, amplios y vibrantes, de mancha contenida y textura brillante. Mediante las veladuras la figura parece moverse como en un espacio flotante, casi evanescente. Conformando a su alrededor una atmósfera que podría considerarse como de acción fragmentada, de toques divisionistas, de un efecto visualmente dinámico, de abstracción virtualmente ordenada, de masas figurativas que se abren y se cierran dentro del propio ambiente.

Entre 1996-2000, aborda un trabajo sobre el tema de *El Mensajero*, y que hace referencia, como antes, a una figura muy especial de aquellas latitudes, los gamines o niños de la calle que se agrupan en galladas, y viven de lo que roban. Son chicos que se desplazan en una especie de carro o *balinera,* con cuatro pequeñas ruedas, sobre los que cargan cartones y papel para venderlo y poder sobrevivir. Y, como es natural en el pintor ha trastocado el motivo, en lugar de representar tan dura realidad, ha hecho el retrato de niños que reflejan la generosidad y su bondad interior, dotados incluso de alas angelicales. Las piezas que componen esta serie siguen la misma línea compositiva y de color que las realizadas anteriormente.

Y retomando una vez más esa idea universal de maternidad, en los tres o cuatro últimos años, recrea a la mujer ataviada con vistoso "huipil", traje femenino por excelencia en esas latitudes, o en el "rebozo" que prende de su cabeza y espalda y en el que transportan a esos hijos de rostros ensimismados. Obras en las que se observa el intento de fray Gregorio por dotarlas de un aire moderno propio, diferente, buscando al mismo tiempo expresar una realidad actual que sin duda consigue.

Aquí son más evidentes las gamas alborotadas de colores azules-blancos-rosas, moviéndose como remolinos. A través de las cálidas transparencias, aprisionadas entre luminosas y alegres formas, el artista nos transmite el gozo y la emoción que el tema encierra. Las pinturas de fray Gregorio Tomás se podrán contemplar el próximo mes de julio en la Iglesia de la Encarnación de la Diputación Provincial de Zamora.

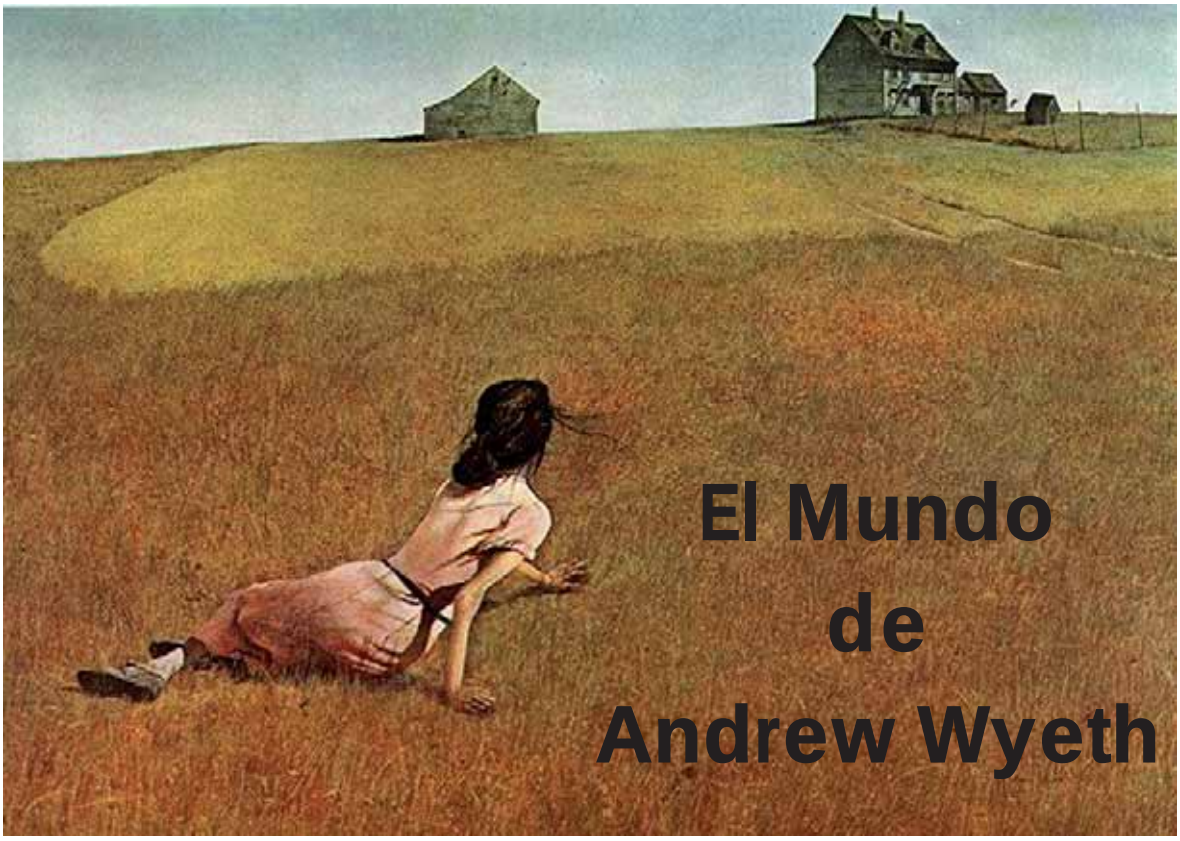
Inés Gutiérrez-Carbajal

Doctora en Historia del Arte por
la Universidad de Valladolid.

Entidades e instituciones que colaboran:

Valladolid Wagen Ayuntamiento de Valladolid Hotel Enara Repsol Caramanzana Museo Patio Herreriano Bar Farigola Aluminios Lázaro Las rosas de Guadalupe Editorial Sever-Cuesta Restaurante La Estación Ezcaray Bar Dos de Mayo Desguaces Cano Diputación de Valladolid Mesón Duero Tordesillas Ayuntamiento de Medina de Rioseco Ayuntamiento de Medina del Campo Restaurante Le Bistró Valladolid Fundación Casa de Alba Librería Rayuela Caja Laboral Fundación Andrés Coello

Si quieres anunciarte en Revista Atticus o si quieres colaborar con nosotros estaremos encantados de atenderte. Mándanos un correo a:
admin@revistaatticus.es
O si lo que quieres es suscribirte a nuestra revista también puedes escribirnos.



El Mundo de Andrew Wyeth

Christina Olson nació el 3 de mayo de 1893 en Cushing, Maine. La polio, que irrumpió en su vida a una edad muy temprana, deterioró sus piernas y paralizó la parte inferior de su cuerpo. Siempre evitó enclavarse en la vieja silla de ruedas. Era más libre a su aire, deslizándose por el suelo de la casa o por el campo que la rodeaba.

Esther Bengoechea Gutiérrez

Andrew Wyeth pintó la obra que le hizo inmortal en 1948. Veraneaba con su esposa en su casa de Maine, como todos los años. Una mañana descubrió la imagen que coronaría el MoMA decenas de años más tarde. Su vecina Christina había aparcado su silla de ruedas y gateaba por el jardín cortando flores. Quería un ramillete para el jarrón de la cocina. En ese mismo instante comenzó la creación de *El Mundo de Christina.*

Pintada en témpera sobre tabla y con unas dimensiones de 81,9 x 121,3 cm, es el gran exponente del realismo estadounidense del siglo XX.

Andrew Wyeth (Pensilvania 1917-2009), conocido como «El pintor del pueblo», se mantuvo fiel al realismo que plasmó en sus cuadros, lejos del expresionismo abstracto impuesto por Rothko y Pollock. A pesar de alejarse de la corriente que imperaba en la época fue venerado por sus compatriotas y uno de los primeros artistas contemporáneos que colgó una obra en la Casa Blanca (en 1970). El presidente Nixon organizó una cena en su honor y coronó el brindis con la frase: «esta noche el corazón de Estados

El mundo de Christina
Cristina's World, 1948
Témpera sobre tabla, 81,9 x 121,3 cm.
Andrew Wyeth (1917 - 2009)
Museum of Modern Art, New York

Unidos pertenece a Andrew Wyeth». La esposa de Wyeth, hábil para los negocios y la publicidad, le convirtió en favorito de grandes instituciones como el Metropolitan o el Instituto de Arte de Chicago.

Andrew no se sorprendió al ver a Christina deslizándose por el campo. Ya la conocía, de hecho ya eran amigos. Nueve años antes de inmortalizarla, un caluroso día de verano de 1939, la futura esposa de Wyeth, Betsy James, le presentó a Christina y Alvaro Olson, vecinos y amigos desde la infancia.

La chica de espaldas al pintor, engalanada con un vestido rosa y arrastrándose con aires de sufrimiento y soledad no es Christina Olson. Cuando se creó el cuadro ella contaba ya con 55 primaveras. Betsy ocupó el lugar de su amiga en el lienzo. Muchas teorías han surgido a raíz de la frágil imagen inmortalizada por Wyeth, aunque él siempre quiso subrayar que la mujer del cuadro reflejaba dignidad, alguien que se apartaba de la silla para vivir a su manera, sin depender de nadie.

Casa junto a la vía del tren
House by the Railroad, 1925
Óleo sobre lienzo 60,9 x 73,6 cm.
Edward Hopper (1882 - 1967)
Museum of Modern Art, New York

La casa hacia la que Christina se alza era el hogar de la familia Olson. Amén de convertir el piso de arriba en su estudio, Wyeth inmortalizó en más de treinta pinturas la famosa casa que tanta similitud tiene con el motel de Norman Bates en la película *Psicosis*. El gris tétrico que la envuelve junto con los cuervos sobrevolándola hacen el resto para que evoquemos la fachada de la cinta de Hitchcock. La obra de Hopper tuvo gran influencia en los escenarios de Hitchcock, siendo el ejemplo más claro el lienzo *Casa junto a la vía del tren* que parece un calco de la casa de *Psicosis*. Más allá de esta casa en concreto, tanto Hopper como Wyeth son especialistas en plasmar la soledad humana, ya sea en ambiente urbano o rural.

La imagen de la izquierda (en la página siguiente) fue creada por Andrew Wyeth en 1957. La obra lleva por título *Mrs Kuerner*. La protagonista del cuadro es Ana Kuerner, esposa de un veterano de la Gran Guerra que se dedicaba a la agricultura. La familia tuvo una relación profunda con Wyeth, quien inmortalizó sus animales y su granja en múltiples de ocasiones. Sentada ante la ventana sólo transmite soledad y quietud. Es como si el mismo cuadro pudiese proyectar el silencio. La obra que se encuentra a su derecha (página siguiente) es uno de los cuadros más conocidos de Edward Hopper, artista capaz de hacer una radiografía de los sentimientos del protagonista con su pincel y plasmar el aislamiento y la incomuniación humana. *Morning sun* (traducido por *Mañana de sol* o *Sol de mañana)* fue pintado cinco años antes que Mrs Kuerner, en 1952. ¿Conocería Wyeth esta obra de Hopper antes de enfrentarse al retrato de Ana Kuerner?

Girando el cuadro 180º y situándonos justamente detrás del lienzo nos imaginamos la ventana abierta de casa de los Olson, y cómo el aire de la mañana baila con las cortinas del cuarto. Puede ser que Wyeth observase a Christina desde la propia casa de ésta –ya que la usaba como estudio– o que, simplemente, estuviese paseando por el campo y la viese deslizarse entre las flores. El ángulo desde el que comenzó la realización de *El Mundo de Chirstina* nunca lo reveló.

Todo aquel que llega a este cuadro después de haberse enfrentado ya a *El Mundo de Christina*, busca –inconscientemente– a la joven de vestido rosa al otro lado del vidrio. Wyeth pintó esta obra titulada *Viento del mar* en 1948, curiosamente el mismo año que creó *El Mundo de Christina*. Enfrentarte a este lienzo consiste en situarte justo enfrente y sentir la brisa marina. Hasta está permitido tomar una bocanada de aire, buscando el sabor de la sal. El momento llega a ser místico porque Andrew Wyeth ha estado detrás de ese visillo admirando el paisaje e inmortalizándolo. Estás en el mismo lugar y admirando la misma vista que tuvo el artista años atrás.

Mrs Kuerner
1957
Andrew Wyeth (1917 - 2009)

Sol de la mañana
Morning sun, 1952
Óleo sobre lienzo, 71,4 x 101,9 cm.
Columbus Museum of Art, Ohio

Veinte años más tarde de que *"El pintor del Pueblo"* inmortalizase a la cortina danzando con la brisa marina, exactamente en 1968, el fotógrafo checo Jan Saudek fusionó la pureza de un niño con la magia de un visillo en movimiento. El resultado fue *7 A.M.*, una imagen que evoca el cuadro de Wyeth.

La polémica llegó en los últimos años de la vida de Andrew Wyeth con el nombre de Helga Testorf. No hubo entrevista en la que el periodista no preguntase por esta mujer. Durante 15 años, exactamente de 1970 a 1985, inmortalizó a Helga en 246 obras, sin ropa en la mayoría de ellas. La modelo, de ascendencia alemana y madre de cuatro hijos, se estuvo citando con el pintor en diferentes escenarios a lo largo de los años. La revista *Art and Antiques* le preguntó a Betsy, esposa de Wyeth, sobre el contenido de esos cuadros. Después de una pausa simplemente contestó: «Amor».

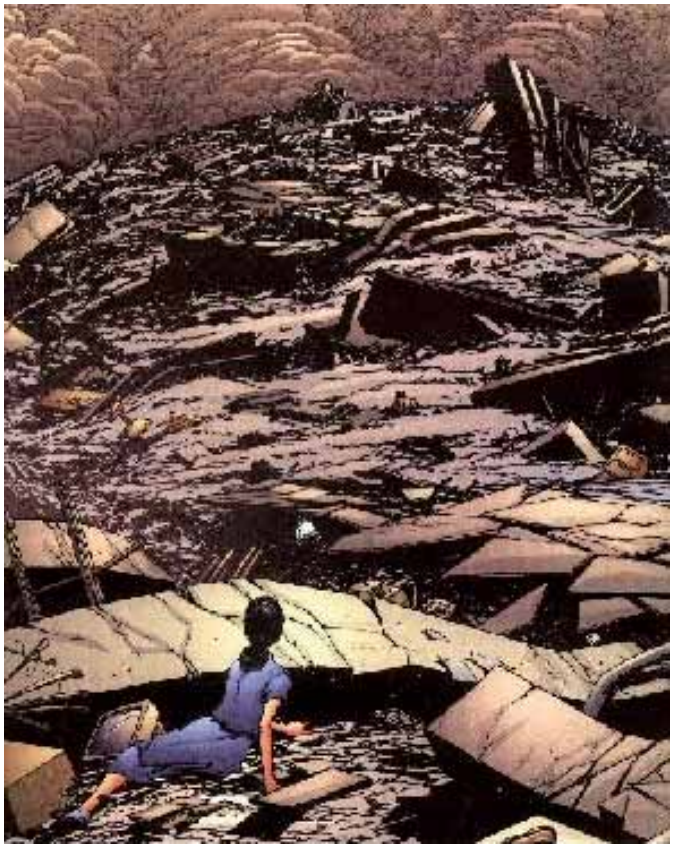
El mundo de Christina sirvió de punto de partida a dos artistas para crear su obra, destacando en ambos casos la inquietud de la protagonista. La fotógrafa Ellen Kooi vistió a Christina de rojo y la ubicó en el campo holandés, frente a una casa y rodeada de hilos telefónicos. Estudió la luz y la posición del personaje para trasmitir ese miedo, a caballo entre la realidad y la ficción.

Viento del mar
Wind from the sea
Tempera sobre tabla, 47 x 70 cm.

7 AM
Fotografía, 1968
Jan Saudek (1935 -)

Arriba: *Borssele - Rode jurk*
Fotografía, 100 x 152 cm. 2007
Ellen Kooi (1962 -)

Abajo: Viñeta de comic
Franl Quitely (1968 -)



Por otro lado Quitely, dibujante de cómics escocés, no necesitó estudios para que el público palpase ese terror. Sólo tuvo que dibujar un fondo que despertase pánico –el atentado de las Torres Gemelas– y tumbar a Christina entre los escombros.

Cuando Andrew Wyeth decidió pintar el frágil cuerpo de su amiga serpenteando por el verde no imaginó que inmortalizaría a la joven para siempre. No pensó que obviar un elemento tan clave como la silla de ruedas daba pie a cientos de teorías sobre Cristina y que igual de bien quedaba en un campo de amapolas como entre los restos del World Trade Center. No perece, puede estar en cualquier fondo sin desentonar.

ÁNGEL SARDINA
O
LA DELICADEZA DEL SILENCIO

por **Juan Antonio Sánchez Hernández**

Etimológicamente, abstraer significa eliminar de algo real lo superfluo, aquello que resulta accesorio en una definición esencial. Alcanzar la descripción elemental de una forma, de una idea o de un concepto; es la reducción de lo natural a un estado sintético.

Sin duda la obra del artista Ángel Sardina (Ávila 1946), dota de sentido a esta definición de lo abstracto. Hay en él una voluntad de despojamiento absoluto, una actitud de austeridad, una renuncia voluntaria e intencionada a lo puramente decorativo, que incluso le lleva a prescindir del color, una herramienta expresiva muy útil habitualmente. Hay en todas sus obras y especialmente en las últimas, una especie de misticismo plástico, una elegancia lírica e intimista, una armonía elemental y primitiva que nos invita al disfrute estético con todos los sentidos y cómo no, con los sentimientos.

Desde sus orígenes, la propuesta plástica de Sardina intenta dar contenido a aquella afirmación de **Tapies** (con quien tantas cosas le unen) en la que afirmaba que: *"una obra de arte debería dejar perplejo al espectador, hacerle meditar sobre el sentido de la vida. Creo que el artista es todavía una isla de libertad y por eso aún puede llevar a las personas a reflexionar"*. Sardina no concibe el arte como un objeto de adorno más o menos bonito, sino como una herramienta que nos permita ir caminando por la vida, un asidero de verdad al que poder agarrarse en estos

tiempos convulsos. Un papel en blanco que nos muestra la senda de la renuncia diaria, una textura que nos humaniza, que nos protege del desierto intelectual que avanza, que nos calienta, nos atrapa en la rotundidad de la suavidad más sutil, que nos obliga a tocar con los ojos y a mirar con las manos.

La verdad es que Ángel Sardina es un ejemplo de integridad creativa, desde aquellos "Papeles negros" de finales de los 60, principios de los 70, pasando por los "Adioses", las "Condecoraciones", "Bodegones Blancos", "Estructuras transparentes", "Contenedores", "Información manipulada", hasta llegar a "Tras-Luz" y a sus recientes "Ciudades Asustadas", podemos observar todo un recorrido vital, personal, iniciático. Una búsqueda incansable de los conceptos de lo esencial, un recorrido plástico jalonado de versos endebles expuestos a la intemperie de los sueños.

Detalle de Bolsa para guardar la memoria.

"¡Tanta luz, tan oscura pregunta!

¡Tan oscura y difícil palabra!

¡Tan confuso y difícil buscar, pretender comprender y

aceptar,

y parar lo que nunca se para…"

José Hierro

Su relación con la poesía y los poetas es más que evidente en sus creaciones, pero no acaban ahí sus fundamentos. El *collage* tridimensional es consustancial a su forma de expresarse. En rigor, un collage no es otra cosa que una composición con fragmentos de materiales diversos (papeles coloreados o impresos, fotos, madera, tejidos, objetos cotidianos…) pegados sobre un soporte.

Escribe Miguel Logroño que *"Morfológicamente, el germen del collage de Ángel Sardina está en un lugar rumoroso entre dadaísmo y surrealismo, que es por lo común, el papier collé cubista"*. No puedo estar más de acuerdo con este crítico que tan bien conoce la trayectoria de Sardina. No se ponen de acuerdo los historiadores acerca de quién fue el primero en el tiempo en incorporar el papel pegado al cuadro, si Braque o Picasso. Juan Gris que empezó más tarde a utilizarlo, ya no dejaría de hacerlo durante toda su vida. Los cubistas fueron los pioneros de esta nueva técnica que definiría poco después el dadaísta Tristan Tzara: *"Una forma recortada en un periódico e integrada en un dibujo o un cuadro incorpora el lugar común, un trozo de realidad cotidiana, corriente, en relación con otra realidad, construida con el espíritu"*.

Por tanto, claridad compositiva heredada de cubistas y constructivistas, al igual que la introducción de la palabra como elemento plástico. Fragilidad de materiales (lana, alfileres, fibras, cartón). Armonía, la creación de un espacio de libertad equilibrado, el ritmo. *"El arte no es nada más que ritmo. Yo me limito simplemente a crear ritmo con cualquier material, billetes de tranvía, trozos de madera, deshechos…"* Afirmaba **Kurt Schwitters.** *"También con desperdicios se puede gritar, y así lo hice yo, pegándolos y clavándolos unos con otros"*. Decía también el artista alemán. Sin duda estas reflexiones están presentes en las obras de Sardina y la deuda artística con Schwitters es clara, pero el abulense va más allá de la mera provocación formal. El collage tridimensional que plantea Sardina tiene un aire de frescura y novedad impagable, al igual que la utilización magistral de la fibra de vidrio, con unos resultados plásticos hasta ahora desconocidos, inauditos en el arte contemporáneo.

La utilización de alfileres, otro hallazgo técnico novedoso que colabora para dar a las obras de Sardina esa sensación de inmaterialidad, de ingravidez, de frágil evanescencia, la lana, el cartón pluma, las cajas, las estampaciones, son todos esos elementos que el artista utiliza artesanalmente, con las manos, para insuflar la calidez y la imperfección humana a todo lo que realiza. En la misma línea de Tàpies, nuestro artista nos hace ver con ojos nuevos, la realidad y los materiales más sencillos y cotidianos, enaltece a través del arte todo aquello que nuestra cultura califica a veces de pobre o mezquino. En un acto de mística laica, espiritualizan los objetos más banales, las acciones más cotidianas, la materia más deleznable. El propio Tàpies afirma:*"Vivimos en un mundo sumergido en la técnica, ahogados en las preocupaciones por el confort material egoísta. Vivimos constantemente "distraídos", nos olvidamos de nuestras raíces más elementales y casi de nuestros instintos. Recordarle al hombre lo que es en realidad, proporcionarle un tema de meditación, producirle un shock que le despierte del frenesí de lo no auténtico para que se descubra a sí mismo y cobre consciencia de sus posibilidades reales,*

"Una obra de arte debería dejar perplejo al espectador, hacerle meditar sobre el sentido de la vida. Creo que el artista es todavía una isla de libertad y por eso aún puede llevar a las personas a reflexionar".

Tapies

El artista Ángel Sardina (a la derecha), delante del la obra titulada: *Con forma de barca*. 2007.

tal es el empeño a que tiende mi obra". Creo que Ángel Sardina ejemplifica con su obra esta afirmación. También al artista abulense lo que le interesa, al margen de las elucubraciones formales, es la condición humana, el destino del hombre. Ambos artistas, desde su estilo personal, más arrollador en Tàpies y más sutil en Sardina, aspiran como el místico **Ramón Llull** *"a que los hechos cotidianos, bajo la mirada del artista, revelen la luz de lo trascendente"*.

La obra de Ángel Sardina es quebradiza y recogida como la poesía que proclama, refinada y sugerente como un Haikú japonés, habitada por el necesario silencio como los cuadros de **Fernando Zóbel**, iluminada como una reflexión taoísta. Es una continua interrogación a lo invisible, a lo impalpable, un heroico intento de recuperar las huellas del tiempo, de gritar sus dudas al silencio. Muchos de los adjetivos que aplicamos al arte de Ángel Sardina, sirven también para la pintura de Zóbel, otro de sus puntales estéticos. Al igual que las obras de Sardina, los cuadros de Zóbel son de apariencia simple y espontánea, aunque están creados después de un minucioso estudio y una perfecta planificación. El propio pintor afirmaba: *"Mis cuadros son fáciles y rápidos de pintar porque están muy ensayados. Pueden parecer frescos y espontáneos porque son todo lo contrario"*. Ambos nos proponen en sus obras, espacios habitados por el silencio, buscan la simpleza de formas y colores, el lirismo, la tranquila reflexión, el blanco y el negro, transmitir sentimientos, sensaciones, alejarse todo lo posible de lo superfluo para buscar la pura razón de la belleza.

Desde los años 90, la barca, como motivo plástico y simbólico se hace imprescindible en el arte de Sardina. Tiene multitud de composiciones con barcas de todos los tamaños, creadas con todo tipo de materiales o simplemente dibujadas, son barcas-vidas, a veces a la deriva, a veces en calma. Sobre estas líneas, una barca esquemática, tan frágil que ni siquiera está hecha de madera, sino de lana, expuesta a la inmensidad de mar. Una barca que crea un amplio espacio habitado por el vacío y el silencio, para que seamos nosotros quien lo llenemos con nuestras propias emociones y experiencias, una barca de tonos blancos y tostados que nos trasmiten una tranquilidad real, como una sentencia taoísta que nos invita a estar meditando largo rato. Pero al mismo tiempo, existen pequeñas barcas dibujadas a lápiz que se van acercando a esas ciudades-islas, esas pateras y cayucos cargados de deseos que acaban muchas veces estrellándose contra la tierra prometida. Es como si en estas delicadas embarcaciones se cumpliera aquello que decía Juan Manuel de Prada, de que en las obras de Sardina, *"junto a su enorme apetito de claridad siempre hay indagaciones en las regiones de sombra"*.

La reivindicación del arte como vehículo para transmitir emociones, comunicar sensaciones, provocar la reflexión y el análisis, la creación de una atmósfera de misterio y sorpresa que el espectador va desvelando lentamente. La concepción del arte como algo mágico que nos permita por unos segundos elevar los pies del suelo y caminar por el aire. Sardina nos sugiere la senda para aprender a caminar hacia dentro, hacia nosotros mismos, nos propone el viaje mas difícil y más sustancioso de todos.

No hay pisadas/ más libres que esos pasos/ que no conducen a otro sitio/ distinto que a ti mismo./ Pisadas como libros inocentes,/ como horizontes de cristal,/ como pájaros de un lenguaje escrito/ en la desolación de lo invisible./ No hay caminos/ que se hagan al andar:/ en la fuerza de una pisada deja/ la tierra su memoria. Así se expresaba no hace mucho, el poeta abulense Muñoz Quirós, refiriéndose a una exposición de Sardina.

Concluir, que en lo que se refiere a Ángel Sardina, lo de menos es que su obra esté presente en diversos espacios públicos, museos y colecciones, lo de menos es que hayan escrito sobre él palabras halagadoras, críticos tan reputados como José Ramón Danvila, Miguel Logroño o Marcos Ricardo Barnatán; que lo ensalcen escritores y poetas de tan contrastada sensibilidad como Carmen Pallarés, José María Muñoz Quirós, José Hierro o Juan Manuel de Prada. Lo verdaderamente importante en Sardina es su trayectoria vital y artística, el camino abierto en el mundo del arte contemporáneo, su compromiso ineludible con la trascendencia, con el arte como máxima expresión del ser humano, con el arte como refugio de lo sensible, de lo sencillamente libre.

MUSEO DE VALLADOLID Y ASPACE:

UN PROYECTO COLABORATIVO

La Arteterapia como proceso para elevar el bienestar emocional

Silvia Ávila Gómez
DEAC Museo de Valladolid

Ana Belén Mulero San José
ASPACE Valladolid

Museo de Valladolid y ASPACE. Primeras cuestiones, primeros diálogos.

El Museo de Valladolid está situado en el Palacio de Fabio Nelli, edificio considerado uno de los mejores exponentes de la arquitectura clasicista vallisoletana del siglo XVI. En Mayo de 2008 y después de varios intentos, se crea el actual Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC), tan necesario en los museos del siglo XXI. Su función es provocar una interacción entre la obra y el visitante en el espacio museístico.

Desde entonces, el Área de Educación reflexiona constantemente sobre sus prácticas pedagógicas, así como en los diferentes públicos que acuden y las motivaciones que les llevan hasta ellas. Pero el contexto espacio-museístico limita nuestras prácticas a un repertorio tradicional de colectivos, donde la comunidad escolar se ha constatado como el más numeroso. Aquí surgen nuestras primeras cuestiones. *¿Y el público discapacitado? ¿Cómo participa de nuestros proyectos? ¿Qué accesibilidad podemos ofrecerles?* Entre todas estas preguntas surge una iniciativa que permitió desarro-

llar un nuevo programa: **"Tu Museo Te VA"**, que permite incorporar a estos colectivos en la vida del Museo. El objetivo de este proyecto es *"sacar el museo a la calle"*, para dar cabida al público discapacitado físico y psíquico. Son dos grupos muy diferenciados, en los que el DEAC ha centrado su trabajo "el museo fuera del museo", por un lado las plantas de pediatría del Hospital Clínico y Río Hortega de Valladolid y por el otro la Fundación ONCE, con resultados, enormemente satisfactorios. Pero en 2011, un nuevo colectivo comenzó a formar parte de este proyecto, la Asociación ASPACE.

ASPACE Valladolid (Asociación de Parálisis Cerebral) nace en 1999 con la finalidad de mejorar la calidad de vida de las personas con parálisis cerebral o encefalopatías afines y las de sus familias. La asociación es una entidad sin ánimo de lucro, declarada de utilidad pública, que en 2005 recibió el Premio de Accesibilidad de la Junta de Castilla y León.

La Parálisis Cerebral es la alteración de la postura y el movimiento que a veces, se combina con alteraciones de las funciones superiores, producidas por una lesión en el sistema nerviosos central debido a diferentes causas: infección intrauterina, malformaciones cerebrales, nacimiento prematura, etc.

La parálisis cerebral no se puede curar, aunque admite tratamientos a través de diversas terapias.

Esta alteración no sólo afecta al movimiento muscular, sino al lenguaje, la visión, la audición, la percepción… por lo que se considera imprescindible trabajar, como es el caso de ASPACE, con un equipo multidisciplinar para obtener los máximos resultados.

En los primeros diálogos con el personal de ASPACE, el Área de Educación del Museo de Valladolid propuso varias prácticas incluidas dentro del proyecto "Tu Museo Te VA"; actividades que fueron rediseñándose con ayuda de las terapeutas ocupacionales, que marcaban los diversos grados de parálisis de cada uno de los participantes. El material didáctico se fue adaptando a las circunstancias de cada uno de ellos y al nuevo contexto.

Arteterapia y "Tu Museo Te VA".

Entendemos como Arteterapia una combinación entre arte y psicoterapia, en donde cada una de las partes se estimula en unión con la otra, en donde lo más importante es la persona y su proceso; el arte se usa como forma de comunicación no verbal, como medio de expresión consciente e inconsciente, al reconocer que los pensamientos se expresan con mayor facilidad en las imágenes que en las palabras. A través del proceso creador se reflexiona sobre el desarrollo de los conflictos personales e intereses de los individuos. (González-Mohíno, *Arteterapia, parálisis cerebral y resiliencia* 2007: 169-180)

La actividad artística ha formado parte de casi todas las culturas desde sus orígenes y nos ha dado información sobre la vida de aquellos que vivieron tiempo atrás. La práctica y la contemplación del arte son consideradas como actividades que provocan bienestar.

En 1942 Adrian Hill, acuñó el término de Arteterapia a un proceso, vivido por él mismo, donde la actividad artística eleva el bienestar emocional del paciente que la lleva a cabo.

A partir de los años 40 del siglo XX, una serie de circunstancias han ido dando lugar a una nueva disciplina, la Arteterapia. Acontecimientos como el nacimiento del psicoanálisis, el interés de psiquiatras como Prinzhorn o el desarrollo de la psicoterapia.

En 1942 Adrian Hill, acuñó el término de *Arteterapia* a un proceso, vivido por él mismo, donde la actividad artística eleva el bienestar emocional del paciente que la lleva a cabo.

En 1947 situamos a una de las pioneras del Arteterapia, Margaret Naumburg, (Nueva York, 1890) "*El proceso del arte terapia está basado en el reconocimiento de que los pensamientos y sentimientos más profundos del hombre, procedentes del inconsciente, consiguen su expresión en imágenes mejor que en palabras*". 1958.

La Arteterapia integra un trabajo interdisciplinario entre varios profesionales, médicos, psicólogos o asistentes sociales. ¿Puede el artista y el educador formar parte de esa actuación entre disciplinas, aportando sus conocimientos artísticos y plásticos? En los años 50 en Gran Bretaña, se sugieren tres rasgos en las cualidades del terapeuta artístico, los cuales iban, desde "tener intuición" y "grandes conocimientos de psicología" hasta "un amplio conocimiento de la historia del arte".

"Tu Museo Te VA" es un proyecto colaborativo entre profesionales de la psicología (ASPACE) y de la historia del arte (DEAC Museo de Valladolid). En este propósito, cada una de las partes actúa en su disciplina y se estimula en su unión con la otra.

Para llevar a cabo esta labor, el equipo educativo cuenta con un conjunto de imágenes del museo, piezas originales y réplicas, que los participantes pueden manipular y explorar, y que ayudan al educador a interactuar y construir un discurso que sirve como introducción a las actividades desarrolladas. Esto, se complementa con un ejercicio práctico, donde se estimula la expresión plástica y el desarrollo emocional del público. Ambas partes son apoyadas por el personal de ASPACE, logopedas, psicólogas, cuidadoras.

Tres ejemplos. Fernando, Aroa y David.

Desde el mes de Enero de 2011, de forma mensual, se vienen realizando estas actividades en las instalaciones de ASPACE, hasta donde el Departamento Educativo del

Fernando mostrando su mosaico terminado.

Museo de Valladolid se desplaza con todo el material necesario. Antes de cada una de las sesiones de trabajo con el grupo de parálisis cerebral, el personal de ambos centros se reúne para trabajar, por una parte el DEAC aporta toda la información necesaria sobre los recursos didácticos y artísticos que utiliza, y por otra, ASPACE expone los estímulos necesarios para cada uno de los afectados y los diferentes tipos de parálisis que padecen los integrantes del grupo con el que se trabajarán la actividades.

Dos talleres han sido llevados a cabo hasta la actualidad, "el mosaico de las estaciones" y "un collage en la prehistoria" ambos incluidos en el Programa Educativo "Tu Museo Cuenta" que el Museo de Valladolid ofrece a la comunidad escolar durante todo el curso con otro tipo de dinámica de trabajo. Como sus nombres indican, el primero nos acerca a la Antigua Roma y sus Villas Romanas, conociendo las antiguas formas de vida cotidiana y elaborando un mosaico romano. El segundo nos descubre el mundo animal perteneciente a la Última Glaciación producida hace 10.000 años, y las consecuencias que sufrió la fauna con el cambio climático. Ambas actividades se articulan a partir de dos historias, "Diana y su villa" y "El cuento del hielo" respectivamente.

Como ejemplos de compromiso y experiencias en estas dos actividades, Fernando, Aroa y David serán los tres modelos de trabajo en ASPACE. Ellos, porque sus parálisis cerebrales son muy desiguales, obligándonos a trabajar con recursos muy distintos, lanzándoles estímulos diferentes y obteniendo resultados muy variados.

La dinámica de trabajo en los talleres se divide en dos partes, comienzan con un discurso del educador del Museo a modo de cuento, donde se utilizan diversos objetos y piezas originales que los participantes manipulan a la vez que siguen la historia. Objetos que trasladan al usuario a épocas pasadas como la Antigua Roma y la Última Glaciación, transformándolos en protagonistas de ambas narraciones.

La segunda parte será íntegramente práctica, "Diana y su villa" dará paso a la realización de un mosaico romano mediante plastilina y tesellas sobre cartón, y "El cuento del hielo" propondrá al participante la elección y representación de su animal preferido, el cual cambiará de clima y tendrá que ayudarlo para adaptar su cuerpo a la nueva temperatura. Esta adaptación de elaborará a modo de collage, diseñando, recortando y pegando diversos materiales como el papel kraft, goma eva, papel seda, algodón, gomets… Estas herramientas variarán dependiendo del grado de parálisis de cada afectado, llegando incluso en algun caso a ofrecer al participante todas las representaciones posibles impresas en papel pegatina, evitando la acción de recortar y pegar.

Fernando ingresó en ASPACE en 2009, sufrió un traumatismo craneoencefálico como consecuencia de un accidente laboral. Sufre parálisis de diferentes grados en las cuatro extremidades obligándole a vivir en una silla de ruedas. Reconoce su entorno y es consciente de su situación personal. Su comprensión verbal es regular, utiliza sistemas de comunicación alternativos, SPC (sistema pictográfico de comunicación), alfabeto dactilológico, gestos manuales y faciales; pero recibe la información sin problema alguno. Su actitud es positiva, en su mayoría, aunque a veces sufre momentos de enfado y depresión.

En las actividades pedagógicas del Museo, Fernando respondió de forma muy satisfactoria. La parálisis que sufre en gran parte de su cuerpo, limitó la utilización del material didáctico y fue apoyado por el personal de ASPACE en todo momento. En contraposición a su movilidad, su creatividad es muy sorprendente.

Otro ejemplo es Aroa que nació con una parálisis cerebral con tetraparesia espástica (parálisis de las contracciones musculares con espasmos esporádicos). Ingresó en ASPACE en 2009. Su situación la obliga a trasladarse en silla de ruedas eléctrica, cuyos desplazamientos los realizada de forma autónoma. Ella es consciente de su discapacidad y lo enfoca de una manera positiva, reconoce su entorno y es muy colaborativa. Su expresión y comprensión verbal es buena, utilizando en ocasiones un tablero silábico y un cuaderno de comunicación de forma rápida y eficaz.

Aroa participó en las actividades del Museo de forma sobresaliente, estaba atenta y expectante ante los nuevos materiales utilizados. No recibió apoyo por parte del per-

sonal de la Asociación, dando rienda suelta a su creatividad mientras comentaba sus gustos y aficiones personales, creando un ambiente ameno y cercano con los educadores.

Y por último, David que padece el Síndrome de Marfan (trastorno del sistema esquelético y cardiovascular) y un leve retraso mental desde su nacimiento. Presenta a su vez sordera profunda. Acude al centro de día de ASPACE desde 2006. Se comunica mediante gestos y algún símbolo de lengua de signos, que poco a poco va perfeccionando. Es autónomo, camina sin ningún apoyo y deambula por el centro con una actitud muy optimista. Es muy comunicativo aunque a veces es difícil entenderlo.

Él exige en su vida diaria una normalización mayor de la que su discapacidad le permite.

En los talleres propuestos por el DEAC del Museo, David fue el más participativo, siempre acompañado por una logopeda como intermediaria entre él y los educadores. Utilizó todos los materiales propuestos en las actividades, gracias a su autonomía e imaginación. Propuso varias cuestiones sobre los temas tratados, demostrando su aceptación y entendimiento de las actividades.

Al finalizar, Fernando, Aroa y David, valoraron las visitas del personal del Museo de Valladolid de forma muy positiva, destacando el poder tocar y manipular objetos y piezas originales proporcionadas por el Museo de Valladolid. Expresaron gratitud a los educadores, cuidadores, logopedas, psicólogos, por su cariño y actitud, por hacerles sentir protagonistas, olvidando por un momento sus dificultades y elevando su autoestima.

Ellos tres son un pequeño ejemplo de todos los participantes, llegando a sumar un total de 30.

Tras varias sesiones de trabajo con la Asociación ASPACE y después de una profunda reflexión sobre estas prácticas pedagógicas, creemos que proyectos como "Tu Museo Te VA" son necesarios para favorecer la accesibilidad y la inclusión al mundo de los museos a colectivos afectados por cualquier discapacidad física o psíquica, y que sin duda de esta manera se favorece su inserción a la sociedad.

Creemos necesarias las terapias artísticas, ya que contribuyen al desarrollo de la salud potenciando en los individuos su capacidad para asumir su realidad, viviendo con ella y transformándola. Esta experiencia ha sido muy positiva para ambas partes, y su práctica ha elevado el bienestar de esas personas que han participado en el contacto con el arte. La satisfacción personal y el beneficio de esos estímulos, han sido muy gratificantes para todos aquellos que hemos participado en estos proyectos.

Participantes de ASPACE en la actividad "Un Collage en la Prehistoria".

LA EPÍSTOLA

Por Berta Cuadrado Mayoral

La historia comenzó hace más o menos un mes. Fue una mañana de mediados de marzo, cuando mi hermano Pierre subió las escaleras de forma ruidosa, pregonando a voz en grito que era portador de una carta dirigida a mí. Mi padre le había cogido en brazos para que llegara al buzón, y el mocoso se sentía tan orgulloso de la hazaña como si hubiera crecido de golpe los centímetros que le impedían recoger la correspondencia sin la ayuda de un adulto.

El chiquillo, no contento con el alboroto que había organizado en la escalera, irrumpió en la cocina sobresaltando a nuestra madre, y a continuación en el salón, interrumpiendo mi clase diaria de piano con la señora Turbelle. Se puso francamente insoportable, hasta conseguir hacer enfadar a mi profesora, lo cual tampoco requiere mucho esfuerzo. Mi madre trató de apaciguarla sin resultado, de manera que la profesora abandonó nuestro hogar airada, y no contestó al saludo que mi padre le dirigió cuando pasó a su lado en el jardín.

Pierre recibió la reprimenda de mi madre seguida de la de mi padre, pero al rato estábamos los cuatro comiendo alegremente y habiendo echado la carta en el olvido. Fue poco antes de irme a acostar cuando recordé que en algún lugar de la casa había una carta a mi nombre esperando ser abierta. Los demás ya dormían, de manera que me puse a buscarla a la luz de un candil. Tardé un buen rato en encontrarla. Había resbalado debajo de la cómoda de la entrada. La leí en la cama. Hablaba del fallecimiento del tío Auguste, pero eso no era ninguna novedad, ya que había fallecido el verano anterior. Lo que sí era novedad era la lectura de su testamento, que quedaba fijada para tal día como hoy en una notaría sita en la Île Saint-Louis, París. A dicha lectura teníamos que acudir sus sobrinos, pero únicamente los que hubiéramos superado los veintiún años de edad, y sin la compañía de nuestros padres. Todo muy misterioso, pero de mi difunto tío Auguste no podían esperarse más que excentricidades.

A la mañana siguiente, domingo, después de nuestros deberes cristianos, comuniqué la noticia a mis padres, y mi decisión de viajar sola desde Ruán a París en la fecha señalada. Pusieron el grito en el cielo, y mi hermanito aprovechó la distracción general para escaparse con su amigo Antoine y pasar la tarde jugando junto al río, lo cual tenían prohibido.

Y ese día llegó. Y ese día es hoy.

Esta mañana me ha tocado madrugar, pero lo he hecho con muchísimo gusto. Mi espíritu lleva días preparándose para la aventura. Las últimas semanas me ha costado concentrarme en mis clases de piano y me he clavado tantas veces la aguja mientras bordaba, que mi madre ha temido que estropeara mis cuidadas manos de alabastro.

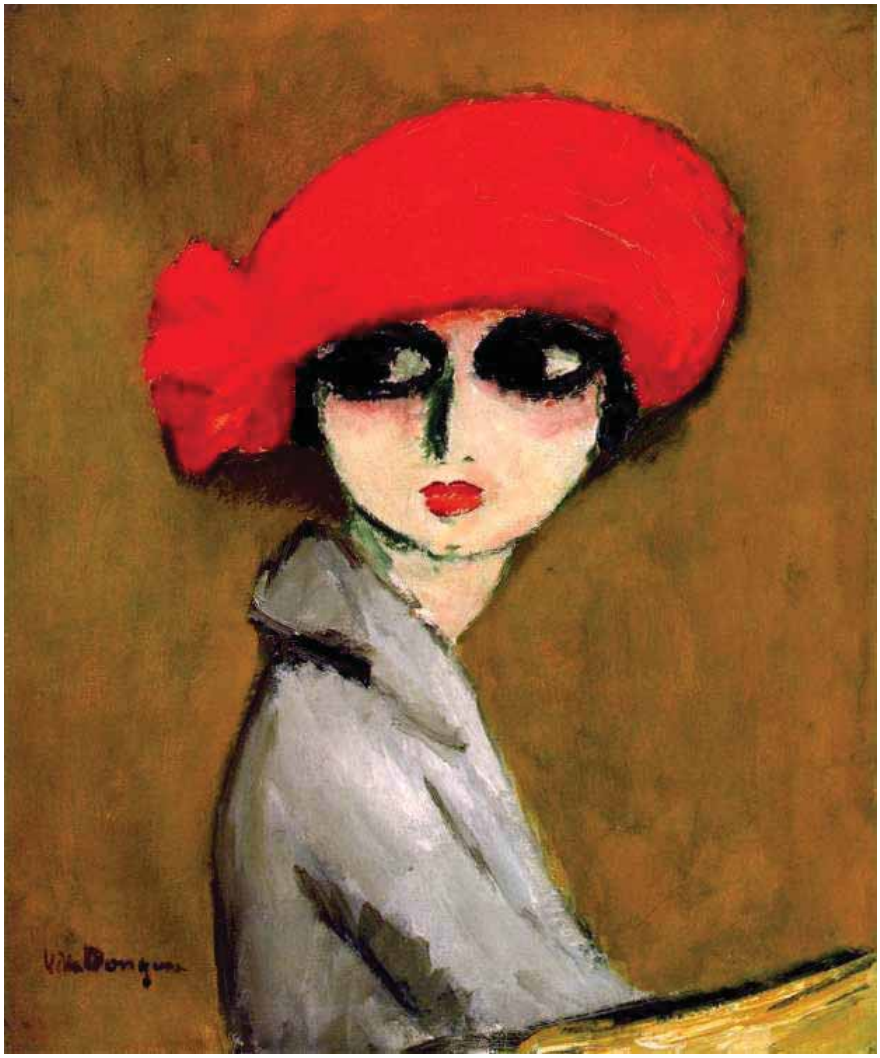
Mis padres, con mi hermano protestando tras ellos, me han acompañado a la estación. Mi madre no ha dejado de repetirme que no está bien visto que una señorita viaje sola, que al menos tendría que ir conmigo alguna mujer por si me indispongo, o mi padre, pues es su principal deber protegerme. Pero he sido tozuda, he desoído sus quejas, y he repetido una y mil veces que ésta es la voluntad del tío Aguste. ¡Qué hombre, ni muerto deja de crear polémica!

A pesar de la cercanía entre Ruán y París y de la buena comunicación que hay por tren, son muy poquitas las veces que he tenido ocasión de viajar a la capital. En realidad, ni a París ni a ningún otro lugar. Y si mis sueños son convertirme en una brillante pianista y viajar por todo el continente europeo dando conciertos, debo empezar a saber manejarme sola. Ojalá hubiera tenido más ocasiones para estar con mi tío Auguste y aprender de él. A él Europa se le quedó pequeña y saltó a América. Cuentan que en el viaje de ida aprendió a hablar español con un gallego que conoció en el barco, de manera que cuando desembarcó en Venezuela era capaz de hacerse entender sin muchos esfuerzos. No sé qué parte de verdad habrá en esto, porque lo cierto es que la vida del tío Auguste siempre ha estado rodeada de leyenda. Allí fundó un negocio de importación de telas francesas. Con el tiempo al negocio de las telas se

unió el del champán. Hizo una gran fortuna. Se casó con una venezolana que le dio un hijo que falleció antes de cumplir los diez años. Pasó el tiempo y su espíritu rebelde e inconformista le alejó cada vez más de Francia en general y de sus padres y hermanos en particular. Únicamente sabíamos de él por dos o tres cartas anuales que llegaban desde el otro lado del Atlántico. Y la última llegó el verano pasado firmada únicamente por mi tía Clara, a la que solo conozco por una fotografía que mi abuela guardaba celosamente en el interior de una caja de puros de mi abuelo.

Todo esto iba yo pensando esta mañana en el tren, después de haber dejado a mi llorosa madre en el andén, y a mi padre sujetando firmemente la mano de Pierre, que quería echar una carrera a la locomotora.

La campiña me saludó con manteles de espigas de cereales cuajados de amapolas y aciano. La tierra se desperezaba, por todas partes eclosionaba la esperanza de una buena cosecha, de un clima más cálido. Logré zafarme de la tediosa conversación con la que pretendía entretener su viaje una anciana que iba acompañada por su joven nieto. El nieto no me quitaba ojo y llevada un perfume nauseabundo, que yo intentaba aplacar agitando con disimulo mi pañuelo perfumado de violetas.



Amapola de maíz, 1919 Óleo sobre lienzo 53 x 45,7 cm.
Museo de Bellas Artes. Houston
Kees Van Dongen (1877 - 1968)

Víctor Hugo, Robert Louis Stevenson, Edmond Rostand, Julio Verne y los dos Dumas. En todos ellos iba pensando, en las aventuras que había leído en los libros de la biblioteca de mi padre. Sobre una lejana loma se batían d'Artagnan y Cyrano. A sus pies suspiraba Margarita Gautier, viendo pasar en globo a Samuel Fergusson junto con Phileas Fogg y Jean Passepartout. Y pese a todo el celo que puso mi padre en esconder el libro de Choderlos de Laclos, también vi bajo un castaño a la Marquesa de Merteuil y al Vizconde de Valmont.

Y casi sin sentirlo, llegué a París. La estación de Saint Lazare era un enjambre de actividad. Pronto localicé a un cochero que me llevó hasta la dirección de la notaría que indicaba la carta. Me apeé del coche junto a la orilla del Sena. Dediqué unos minutos a contemplar la majestuosa mole de la catedral, y seguidamente me apresuré a subir las escaleras del edificio señalado. En portal olía a madera vieja y en el primer piso una gata lamía a sus crías. Cuando pasé junto a ella me miró con una mezcla de ternura y desconfianza, como si quisiera compartir conmigo tan íntimo momento y a la vez me viera como una amenaza para sus cachorros.

Subí al tercer piso y desde el rellano escuché las voces de mis primos. Dos de ellos residen en París, otros dos en Toulouse, tres en Carcasonne. Todos charlaban animadamente, y animadamente me saludaron, pero el buen ambiente se esfumó en cuanto el albacea dio lectura al testamento de nuestro tío. Se trataba de mucho dinero, y el tío lo repartía entre sus sobrinos presentes y también los no presentes que aún no habían cumplido los veintiuno, a condición de que cada uno donásemos la mitad del dinero recibido a una obra de caridad. Mis primos más listos comenzaron a tramar triquiñuelas legales para evitar la donación. Las voces cada vez se elevaban más, azuzadas por la codicia. Yo firmé mi parte sin rechistar. La parte de mi hermano queda a la espera de que cumpla los veintiún años. Bajé las escaleras, donde la gatita seguía con su tarea de acicalar a sus crías, y cuando pisé en empedrado de la calle ya tenía decidido qué hacer con mi parte de la herencia: la mitad destinada a la caridad sería para unas monjitas de Ruán que se encargan de sacar adelante a mujeres que caen en desgracia, ya sea porque las abandonan sus maridos, o porque quedan embarazadas y el padre de la criatura no se hace cargo de ella. La otra parte la invertiría en mi formación musical. Mis padres llevan pagándome clases desde

que tengo seis años. Ha llegado el momento de dar el salto. En algún cajón de mi escritorio guardo la dirección de una escuela de música en Viena.

Voy pensando esto mientras cruzo un puente hacia la Île de la Cité. En mis oídos resuenan las voces de mis primos anegadas por la avaricia. Mis ojos se detienen en los gráciles arbotantes de la catedral, en sus hermosos pináculos. Los santos me sonríen desde sus pedestales de piedra. Pienso en el día que me acaba de regalar mi tío Augusto. En las suaves nubes preñadas de esperanza, en las horas que puedo dedicar a pasear por París yo sola. Y mañana, después de dormir en una pensión cercana a la estación, regresaré a casa de mis padres para comunicarles la noticia, a contarles que comienza mi aventura, becada por la generosidad de mi lunático tío.

Es algo que se siente. Me refiero a cuando alguien te mira intensamente. Creo que tardamos pocos segundos en darnos cuenta de ello. Sentimos que alguien nos observa. Eso es exactamente lo que me acaba de suceder a mí. Se trata de un hombre de unos cuarenta años. Viste un traje con corbata, su cabeza va tocada por un sombrero, pero hay algo en él que le roba el calificativo de "distinguido" o "elegante". ¡Ojo!, no es que no vaya aseado… pero hay algo en su ropa que denota que no dedica mucho tiempo a cuidar su aspecto físico. Sin embargo hay un tacto en su mirada que le delata: es una persona entregada a la belleza. Y me observa con suavidad, casi sin pestañear. De pronto, comienza a caminar hacia mí. En algún rincón de mi cerebro escucho la voz de mi madre gritando: "¡Corre, grita, llama a alguien!". Pero yo me quedo quieta, abandonada al destino, expectante. Y también le sonrío. Se presenta. Se llama Cornelis y tiene un fuerte acento holandés. Lo sé porque un compañero de mi padre procede de ese país, y habla de la misma manera. Cornelis tiene la habilidad de sonreír con todo su cuerpo. Incluso la mano que adelanta para estrechar la mía parece sonreír. Me pregunta si no sería mucha molestia para mí que me hiciera un retrato, y señala un caballete y unos útiles de pintura junto al pretil del puente. En la bocamanga de su traje hay manchas de pintura. Es como si la tela tuviera un sarampión multicolor. Sin mediar palabra, ignorando la voz de mi conciencia, asiento con la cabeza.

Y entonces Cornelis comienza a trabajar. Realiza una especie de danza a mi alrededor buscando determinada luz, determinado fondo, determinado color. Todo esto me lo dicen sus movimientos, porque a partir de las dos frases de presentación, no volvemos a dirigirnos la palabra. Trabaja durante un par de horas, o un par de minutos, o de segundos, no lo sé. Pierdo la noción del tiempo hipnotizada por los trazos de su pincel. Siento como si entre sus manos y mi cuerpo hubiera unos hilos invisibles que me transmitieran sus emociones y volvieran de nuevo a él renovadas, con un nuevo brío.

Cuando concluye su obra me la entrega, y se aleja satisfecho. Canturrea. Yo quedo exhausta, admirando mi rostro convertido en una amapola de enormes ojos. Mis pasos se encaminan hacia una pensión, donde tras una frugal comida me tiendo en la cama y sigo contemplando mi rostro junto a su firma. Parece que pone Van Dongen.

Nerón y Séneca

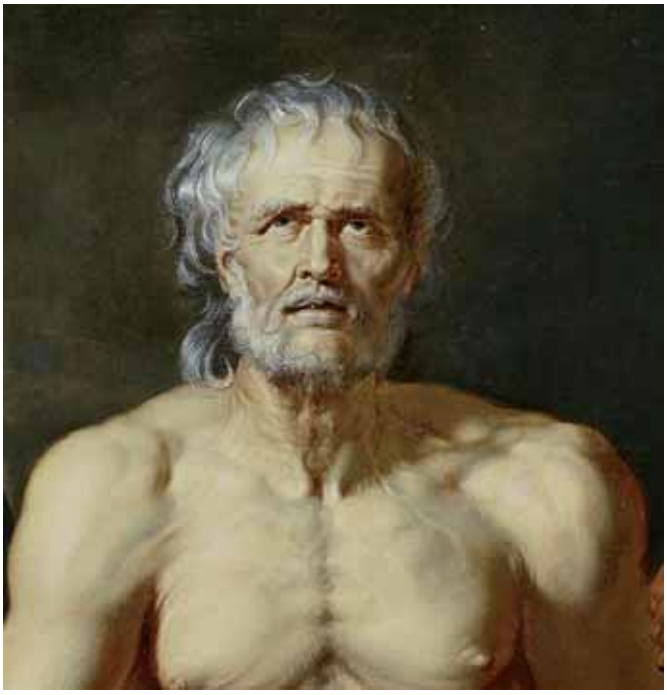
en el Museo del Prado

«Es una vergüenza que seas tan negligente como para no conocer a unos poquillos esclavos, o tan fastuosos como para tener más que los que la memoria alcanza a conocer. Ayudaré enseguida a tus reproches y me haré más objeciones que las que imaginas; ahora te responderé esto: "No soy un sabio y, para que tu malevolencia se regocije, nunca lo seré. Por esto no exijo de mí ser igual que los mejores, sino mejor que los malos: me basta con podar todos los días algo de mis vicios y castigar mis extravíos. No he llegado a la salud, ni llegaré siquiera; compongo para mi gota más calmantes que remedios, contento si los ataques son menos frecuentes y menos dolorosos; pero comparado con vuestros pies, yo, impotente, soy un corredor" ».

Sobre la felicidad. Séneca

Capítulo 17 – Los principios y la conducta.

Recientemente se ha restaurado una magnífica escultura realizada en 1904 en escayola y que ahora podemos contemplar en el Museo del Prado. Las noticias anuncian que Nerón y Séneca dialogan entre las esculturas en las salas del Prado. No es a un diálogo a lo que asistimos cuando contemplamos el grupo escultórico *Nerón y Séneca* de Eduardo Barrón. El texto que abre este artículo bien podía ser lo que le estaba diciendo como tutor Séneca al joven Nerón en la instrucción del futuro emperador. Pero vayamos por partes para acercarnos a este bello conjunto.



La muerte de Séneca.
Ánonimo, 1612 - 1615
Museo del Prado

Eduardo Barrón González

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

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

Nerón y Séneca

Nerón (diciembre del 37 - junio del 68) fue el último emperador de la dinastía Julio-Claudia y su mandato abarcó del 13 de octubre del 54 al 9 de junio del 68. No es objeto de este trabajo narrar los acontecimientos que a lo largo de su vida conformaron el carácter del emperador romano. Unas breves pinceladas nos bastarán para situarnos ante la escultura de Eduardo Barrón.

El reinado de Nerón ha estado asociado con la tiranía, la brutalidad y una cierta extravagancia. Mató a su propia madre y a su hermanastro Británico. Séneca se hizo cargo de él cuando Nerón apenas contaba con 12 años. Lucio Anneo Séneca *el Joven* (para distinguirlo de su padre *el Viejo*) nació en Córdoba en el 4 a.C. Fue un gran filósofo, orador, político y escritor. Llegó a ser uno de los senadores más influyente y mejor considerado. Este prestigio le granjeará disgustos y envidias que marcarán el final de su vida. A los cinco años de hacerse cargo de la educación de Nerón, en el 54, fallece Calígula y asciende al trono su pupilo. Refuerza su consejo con Sexto Afranio Burro (prefecto de la Guardia Pretoriana). Durante una primera etapa el gobierno de Nerón está bajo las directrices de estos dos consejeros y el apoyo de su madre. La que fuera la gran valedora de Séneca, Agripina, fue asesinada por su propio hijo Nerón en el 59. Este acto marcará el fin de la carrera del filósofo cordobés. En el año 65 acusan a Séneca de participar en la rebelión que organizó Cayo Pisón para derrocar al emperador. Nerón ordenó a su antiguo tutor el suicidio. El 19 de abril del 65 Séneca se corta las venas y muere el que fue, y sigue siendo, uno de los mayores exponentes de la filosofía estoica. Tres años más tarde, Nerón pone fin a sus días tras una conspiración de Galba que será el próximo emperador que accede al trono de Roma.

El grupo escultórico

En el Museo del Prado, en la rotonda de Ariadna, en la confluencia de tres pasillos o salas, se encuentra situada la escultura de *Nerón y Séneca* del zamorano Eduardo Ba-

rrón. Hay que acercarse con sigilo para no molestar el discurso que Séneca está impartiendo a su discípulo. No hay que olvidar que fue uno de los mejores oradores y autor de multitud de obras. Séneca acompaña con su gesto la oratoria.

Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio a Nerón que decretó la muerte de su maestro.
Manuel Domínguez Sánchez.
Museo del Prado.

En un banco se encuentran sentados los dos protagonistas. Sobre ellos, detrás de Nerón, a la izquierda de la composición, se encuentra una estatuilla de una mujer de una gran belleza. Se trata de la diosa Minerva, diosa de la sabiduría, de las artes, de las técnicas de la guerra y protectora de Roma. Por eso es frecuente verla representada con ciertos atributos: escudo, lechuza, mochuelo o búho y apoyada en una columna jónica (lamentablemente, el ejemplar que aquí contemplamos, presenta algunas roturas como el brazo izquierdo).

Nerón es un hombre joven adolescente. Aparece vestido con una rica toga ribeteada con motivos geométricos que resalta por su color oscuro. Debajo parece llevar una simple túnica. Se tapa la cabeza con una capucha que apenas nos deja ver su cabello. Sobre el pecho luce un bonito adorno con bola típico de los patricios romanos que detona su status. Calza unos sencillos zapatos. En su brazo derecho luce una curiosa muñequera en forma de serpiente que se cierne sobre ella, augurando larga vida a su portador. Su mano se ha convertido en puño y en él apoya su sien derecha. El brazo izquierdo descansa sobre el respaldo donde apoya todo su cuerpo y también presenta la mano cerrada, como gesto de crispación. Nerón no está cómodo, relajado, el cuerpo denota tensión y si nos fijamos en sus piernas vemos que éstas están tensas, a punto de saltar de su asiento. La mirada de Nerón esta perdida, mira al vacío. Se muestra ausente. Casi podemos adivinar su pensamiento: "vaya lata que me está dando" que traducido a un argot juvenil actual sería: "vaya chapa me está dando el viejo, me tiene la cabeza rayada".

Nerón se encuentra sentado sobre un bello almohadón y sobre una especie de manta ricamente decorada que destaca por su policromía. A simple vista se nota quién es el soberano, el noble, el patricio (el pueblo romano los consideraba como una clase superior).

Frente a él, y en contraposición, se encuentra un sereno Lucio Anneo Séneca. Un hombre maduro, fornido y alto (cuando asumió la tutoría de Nerón contaba con 45 años frente a los 12 del pupilo). De cabeza esbelta, luce el típico peinado clásico con pequeños rizos pegados a la frente. Mira a los ojos a su alumno. También se encuentra sentado, pero sin cojín, sobre el duro mármol. Todo en él es sobrio, austero, no hay color en su toga, ni luce adornos. Los pliegues de su vestimenta están maravillosamente ejecutados. Sobre su pierna izquierda tiene extendido un rollo de pergamino con un texto. Con el dedo índice de su mano derecha parece señalar algún pasaje en concreto. Si nos acercamos bien a él parece que escuchemos parte de su discurso:

> «Es una vergüenza que seas tan negligente... Ayudaré enseguida a tus reproches y me haré más objeciones que las que imaginas; ahora te responderé esto: "No soy un sabio (señalando con su mano derecha un fragmento del texto sobre su rodilla) y, para que tu malevolencia se regocije, nunca lo seré. Por esto no exijo de mí ser igual que los mejores, sino mejor que los malos: me basta con podar todos los días algo de mis vicios y castigar mis extravíos"».

En definitiva, al acercarnos al grupo escultórico lo que vemos es a un hombre (padre, tutor, maestro) preocupado por el futuro de un joven (hijo, pupilo, alumno) en un momento en que imparte sus enseñanzas.

Entre ambos personajes, detrás del banco, se encuentra un canasto con un buen número de rollos de pergamino con las enseñanzas de la jornada (por aquel entonces este medio era lo que hoy conocemos por un libro).

Todo el grupo escultórico está realizado en escayola, pero su aspecto final no nos proporciona esa sensación. Al contemplar la obra tenemos la sensación de que la calidad de su acabado corresponde a unas ricas telas, con brocados y ribetes, o bronces y mármoles.

Hoy día tenemos la oportunidad de contemplar junto a este gran trabajo un modelo a escala reducida de esta misma obra que fue una donación que hizo el propio autor

Grupo escultórico de *Nerón y Séncea.*
Modelo a escala reducida.
Regalo de Eduardo Barrón a Antonio Maura.
Fundación Antonio Maura, Madrid.
Inventario núm. 242.
Imágen: Cortesia de la Fundación.

a Antonio Maura en 1907. Esta pequeña obra (ubicada en la Fundación Antonio Maura, inventariada con el número 242) conserva la policromía en su estado casi original, sin apenas deterioro ni intervención. Podemos contemplar las partes ausentes o que están rotas en el modelo a escala natural que realizó Barrón y que a buen seguro ha servido para la restauración de la pieza. Esta pequeña joya fue un regalo del propio autor a Antonio Maura (así figura en la base de la pieza) por la ayuda que recibió por las gestiones que hizo ante el Ministerio para la edición del catalogo de la obra escultórica del Museo del Prado; sin olvidar, además, que Francisco Maura pintor y hermano de Antonio, coincidió becado en Roma con el escultor zamorano.

Eduardo Barrón realizó esta obra en plena madurez artística, con 46 años. Había trabajado la escultura individual de gran formato. Con *Nerón y Séneca* afrontó un reto y buscó una forma original de acometer este trabajo aunque el tratamiento de las formas es muy clasicista. Barrón se centró en las enseñanzas dejando a un lado el trágico destino de Séneca. La muerte de Séneca ha sido fuente de inspiración de muchos artistas. En pintura tenemos unos bellos ejemplos creados por Rubens, Jacques-Luis David o Noel Halle. Aquí en el Prado podemos contemplar un cuadro atribuido a la escuela de Rubens *La muerte de Séneca* y otro que lleva por título: *Séneca, después de abrirse las venas se mete en un baño y sus amigos, poseídos de dolor, juran odio a Nerón que decretó la muerte de su maestro,* de Manuel Domínguez Sánchez. Este último recoge de manera muy gráfica lo que cuentan que sucedió: Séneca sabiendo cercano su final y ante la brutalidad de Nerón decidió cortarse las venas. Primero lo intentó en los brazos. Como la sangre no salía, mandó que le hicieran cortes en la parte posterior de la rodilla. Como tampoco resultó decidió beberse un veneno (cicuta) preparado para tal efecto. Lo bebió y no le hizo efecto. Finalmente entró en el baño y los vapores tóxicos de un brasero (que se aprecia en el cuadro) acabaron con su vida.

El escultor zamorano retrato a ambos personajes en un momento íntimo, en plena tarea educativa, cuando ambos personajes gozaban de una buena e intensa relación, posiblemente antes de acceder al poder el joven Nerón.

La restauración

Nerón y Séneca luce hoy de forma espléndida. Esto es debido fundamentalmente a una brillante restauración. La escayola, material con el que está realizada, se caracteriza por ser muy frágil e inestable. A esto hay que añadir que las condiciones ambientales de los diferentes espacios por los que ha estado expuesta la escultura no han sido los más idóneos. El Museo del Prado con el patrocinio de la Fundación Iberdrola acometió esta delicada tarea. Para ello se hicieron unos estudios previos para determinar el grado de deteriorado y planificar el trabajo de restauración. Después de estos estudios había que limpiar la escultura y quitarle aquellos añadidos poco afortunados de diferentes trabajos anteriores. Se utilizó un moderno gel de agar-agar, un producto a base de algas, de gran poder limpiador mediante un aporte controlado de humedad y absorción de la suciedad. El resultado final es bastante homogéneo en toda la superficie de la escultura. Se reconstruyeron los dedos de mano derecha de Séneca. Hoy en día esto no es lo habitual, pero al estudiar la intervención se pensó que esto era lo más conveniente: se tenía el boceto y el modelo a escala reducida de Antonio Maura y por otro lado se consideraba que era un gesto muy expresivo y se debía de restaurar con la aportación de los dedos. Tras más de dos años de res-

Izquierda: Tres aspectos del grupo escultórico *Nerón y Séneca*. Las imágenes de la izquierda son del estado en que se encontraba la escultura y a su derecha el estado actual.
Abajo: Estado de la figura de Nerón antes de ser intervenido.

tauración hoy podemos contemplar cómo Nerón recibe las instrucciones (y algo más) de Séneca.

Agradecimientos:

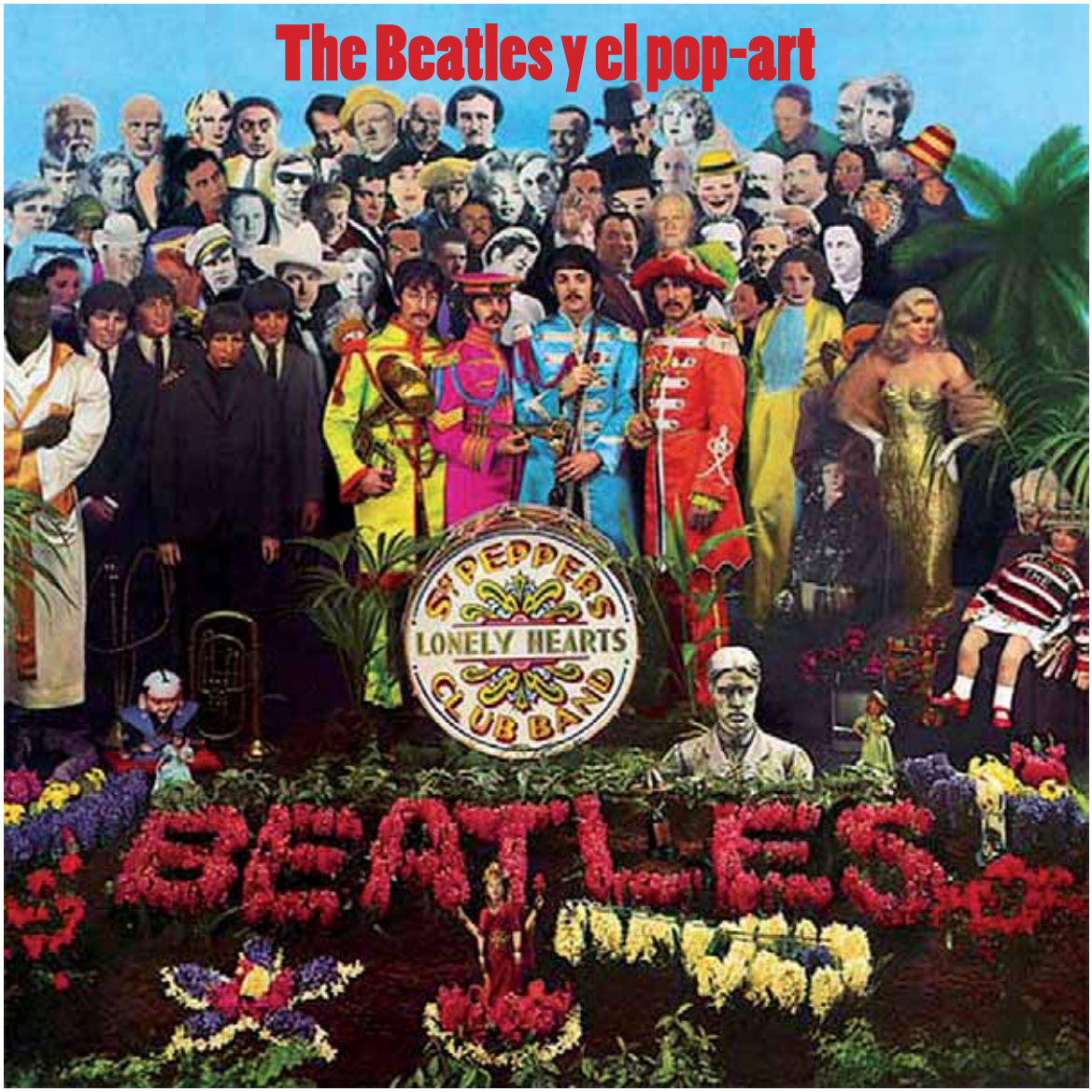
Quiero agradecer al Museo del Prado por las facilidades que me han dado para la realización de este trabajo, así como las fotografías que ilustran el mismo. También quiero agradecer a la Fundación Antonio Maura por su gentileza en mandarme una foto de la joya que es el modelo a escala reducida de *Nerón y Séneca* que se encuentra en la Fundación Antonio Maura. Y gracias a Javier Cuadrado que me puso sobre la pista de esta obra.

Y por último, desconozco si el párrafo que abre este artículo *Sobre la felicidad* que a mí me ha sugestionado para la recreación de las enseñanzas de Séneca, a su autor, Eduardo Barrón, le sirvió a él como inspiración para la realización de esta gran obra. Yo quiero pensar que sí. No hay ninguna base documental que lo justifique. Esto es sólo fruto de mi imaginación.

¡Última hora! A primeros del mes de mayo de 2011 se ha inaugurado la exposición de Las Edades del Hombre que lleva por título **Passio**. En la sede de Medina del Campo se encuentra expuesta una bella escultura de Eduardo Barrón. Se trata de *Adán después del pecado* realizada en 1885 en bronce de 210 x 70 x 80 cm.y que pertenece a la Colección de Caja España de Zamora, por lo tanto resulta más difícil de ver si no es en una exposición como ésta. Una buena oportunidad, allí estará hasta el 23 de octubre.

Luis José Cuadrado Gutiérrez

The Beatles y el pop-art



El *pop-art* o arte popular, es un término empleado por primera vez por el crítico británico Lawrence Alloway, para referirse a un grupo de artistas surgidos en Gran Bretaña a mediados de los años 50 del siglo XX, entre los que podemos encontrar, entre otros, a Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Richard Smith, Peter Blake, Ronald Kitaj, David Hockney, Allen Jones y Peter Philips. El estilo terminó por consolidarse en Estados Unidos, con la obra de Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, James Rosenquist y Roy Lichtenstein.

Todos ellos encarnan parte de la reacción figurativa que se desarrolla frente al expresionismo abstracto, el informalismo o el cinetismo de los años anteriores. Estos movimientos les parecían demasiado intelectuales, y reivindican la realidad de una "nueva cultura popular", que me parece que quedó bien definida por uno de los fundadores del estilo, Richard Hamilton, cuando afirmaba su deseo de que el arte fuera *"efímero, popular, barato, producido en serie, joven e ingenioso"*. En estas palabras podemos encontrar resumidas, de forma clara y diáfana, las intenciones de este grupo de artistas.

Los historiadores rastrean los antecedentes del pop-art en el Cubismo, en el Futurismo y, sobre todo, en el Dadaísmo de Marcel Duchamp (hasta el punto que al principio el movimiento fue conocido como Neodadá). De este último tomó el uso del collage y del fotomontaje.

El pop-art convierte en objeto de arte la sociedad de consumo, la cultura del hombre de la calle: cómics, carteles publicitarios, los mitos del cine y del rock and roll, de la televisión, productos comerciales, etc. Son imágenes que los artistas toman tal cual, sin embellecerlas, empleando en la mayoría de las ocasiones colores chillones, una factura impersonal, la repetición y la seriación.

Portada interior de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

Si hay un grupo en la historia de la música *popular* cuya influencia ha trascendido más allá de lo meramente musical es, sin duda, The Beatles, cuya carrera se va a desarrollar prácticamente durante los mismos años en que triunfa el pop-art y, como vamos a ver, no sólo no se mantuvo al margen del movimiento, sino que estableció relaciones directas con él a través de algunos de sus discos y de algunos de los artistas mencionados anteriormente.

En 1967, The Beatles lanzó uno de sus álbumes emblemáticos, *The Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, que revolucionó por completo el concepto de la música popular, no sólo en los aspectos puramente musicales, sino también en la forma de presentarlos al gran público. No fue ajena a esa revolución la famosa portada del mismo, realizada por Peter Blake, una auténtica obra maestra y un auténtico icono del pop-art británico. Hasta entonces, las portadas de los discos prácticamente no se consideraban más que simples envoltorios para contener la música, pero tras la aparición de *Sgt. Pepper's,* empezaron a identificarse con el propio disco, y con el tiempo llegaría a hacerse imposible disociar ambos elementos.

Suele considerarse a John Lennon como el *intelectual* del grupo, sin embargo, no siempre se recuerda que el que primero en interesarse y relacionarse con los círculos culturales y artísticos británicos de los 60 fue Paul McCartney, y también el que introdujo a Lennon en ellos. Y del interés de McCartney por el arte surgió su amistad con el galerista Robert Fraser. Cuando en 1967 los Beatles se disponen a grabar un nuevo disco, McCartney confía a Fraser su idea de crear un disco concepto, un disco que debía estar compuesto no por una lista de canciones aisladas, sino relacionadas por una idea de la que debían participar los demás elementos del disco, también la portada. Conciben así una portada que sería como una especie de santoral de la cultura popular, como muy bien ha recogido en un magnífico ensayo José Luis Pardo (*Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*).

A esa idea había que darle cuerpo, forma. Fraser sugirió para ello a Paul McCartney el nombre del pintor Peter Blake, quien posteriormente contaría cómo McCartney le explicó que el concepto que tenía de esa portada era la de una banda como las que tocaban en los parques, de modo que la foto de la portada debía ser una foto de los Beatles ataviados como una banda municipal al final de su concierto en un parque, en un estrado, con un arriate de flores al lado y rodeados por una multitud de personajes populares. Según confesó el propio Blake, su aportación principal fue decidir la disposición de la multitud, porque dependiendo de la elección, las personas que la formaran podían ser cualquiera.

De esas aportaciones surgió la archiconocida portada. En el centro de la composición, tras un bombo en el que puede leerse el nombre de la banda, "*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*" (*La Banda del club de los corazones solitarios del sargento Pimienta*), aparecen los cuatro beatles vestidos con uniformes militares de un corte antiguo, pero con un colorido muy pop. El diseño de los mismos ha sido habitualmente atribuido a Manuel Cuevas, un sastre mexicano afincado en Estados Unidos, aunque McCartney sostiene que fueron los propios músicos los que lo hicieron. Sobre el pecho de los músicos cuelga la auténtica Medalla del Imperio Británico, otorgada por la reina Isabel II en 1965, y cada uno de ellos porta un instrumento de viento. Junto a ellos, a la izquierda, pueden verse las propias figuras en cera de los Beatles del famoso museo de Madame Tussauds. El contraste entre ambas imágenes marca perfectamente la evolución del grupo, desde sus comienzos a principios de los 60 hasta el 67 en que se edita el disco, pero al mismo tiempo supone también su autorreconocimiento como personajes fundamentales en la configuración de la cultura popular, como parte del santoral al que nos referíamos antes, muy en la línea de la polémica afirmación de Lennon de que eran más famosos que Jesucristo.

Heinz Edelmann. Dibujo para la película Yellow Submarine (1968).

Para elegir al resto de personajes, se pidió a cada uno de los miembros del grupo que sugirieran nombres, así por ejemplo, la presencia de varios gurús y maestros hindúes fue debida a George Harrison, mientras que Ringo Starr, por el contrario, no aportó ninguno, limitándose a indicar que lo que dijeran los demás, por él estaba bien. La lista fue completada por otros personajes aportados por Robert Fraser, el pintor Peter Blake y su esposa Jann Haworth. Algunos de los personajes propuestos inicialmente, como Jesucristo, Hitler, Gandhi o Elvis Presley, no aparecieron por diversos motivos. Finalmente, en la fotografía aparecen escritores como Allan Poe y Oscar Wilde, músicos como Bob Dylan, actores como Marlon Brando y Mae West, deportistas como Sonny Liston, etc... (si quieres saber quién es quién en la foto puedes hacerlo en esta dirección http://www.beatlesagain.com/btsgtppr.html o en el citado ensayo de José Luis Pardo). En la portada pueden verse, también, algunos detalles finales que aportó el pintor Peter Blake, como el busto del Sargento Pimienta y un televisor (¡cómo no, en un altar de la cultura popular!) que trajo de la casa de John Lennon.

Para la composición final, Blake utilizó fotografías ampliadas a tamaño natural y recortadas sobre soportes de madera, formando un collage que le llevó dos semanas de elaboración, y por el que cobró tan sólo 200 libras esterlinas (motivo de queja constante del artista cada vez que se le recuerda y que ha contribuido no poco a potenciar la imagen de tacaños de los músicos de Liverpool). El conjunto final fue fotografiado por Michael Cooper, bajo la atenta dirección de Blake. La portada recibiría un Grammy, y su fuerza como símbolo del pop-art y de toda una época queda corroborada por la reproducción e imitación constante en el cine, la televisión, la moda, la decoración, etc.

En el mencionado ensayo de José Luis Pardo, éste no duda en comparar la composición y el significado de la portada de Blake con "*Las Meninas*" de Velázquez, argumentando para ello que: «*los personajes representados en la foto son, en buena parte, "meninas", es decir, pertenecen al género chico o "menor" de los cómicos y bufones; y así como Velázquez se pintó a sí mismo en "Las Meninas", también los Beatles se fotografiaron a sí mismos en esa portada [...]. Por otra parte, el "suelo" de la portada del "Sgt.", está plagado de "miniaturas" (entre ellas la de un gnomo y la de Blanca Nieves –nótese: la de los "siete enanitos"–) y aparece por dos veces Shirley Temple (una auténtica menina del siglo XX), además de que la foto alberga también a "meninos" como Dion di Mucci (que empezó a cantar a los cinco años), el canadiense Bobby Breen, estrella del cine infantil que alcanzó la fama internacional a los once años, o a Huntz Hall y Leo Gorcey, miembros de la cinematográfica "banda" juvenil de "Ángeles con caras sucias"*».

A mí, en cambio, lo que me recuerda inevitablemente esta portada, es a los retratos de grupo tan habituales en la pintura holandesa del barroco, donde todos los personajes pugnan unos con otros por hacerse un hueco entre los demás y asomar su rostro para la posterioridad, afirmando de esta manera su importancia social, a quien más se le veía más importante creía ser.

La obra maestra de este tipo de retratos fue el popular cuadro de Rembrandt *La ronda de noche*, con el que encuentro que guarda algunos curiosos parecidos la portada del disco. Los cuatro beatles

De igual modo, en la portada de Blake, se cuela en primera fila la fotografía de Shirley Temple, como lo hace en el cuadro de Rembrandt la enigmática niña iluminada que corre entre los soldados. Si en la portada del disco, el bombo centra la composición, y tras él se alinean los personajes, en el cuadro de Rembrandt un inmenso tambor se cuela desde la derecha de la composición.

Arriba: Peter Blake. Boceto para la portada de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967).

Abajo: Richard Hamilton. Portada de The Beatles o White album (1968).

se disponen aquí en el centro, como lo hacen en el cuadro de Rembrandt el capitán Frans Banning Cocq y el teniente Willem van Ruytenburgh, para no dejar dudas de quiénes son los personajes más importantes, y portan en sus manos instrumentos de viento, que por su forma alargada, resulta imposible no comparar con los arcabuces y bastones que llevan los oficiales de la ronda. De igual modo, en la portada de Blake, se cuela en primera fila la fotografía de Shirley Temple, como lo hace en el cuadro de Rembrandt la enigmática niña iluminada que corre entre los soldados. Si en la portada del disco, el bombo centra la composición, y tras él se alinean los personajes, en el cuadro de Rembrandt un inmenso tambor se cuela desde la derecha de la composición. Ya hemos dicho que una de las aportaciones de Blake a la composición de la portada, fue la inclusión de un busto que representa al Sgt. Pepper, y no deja de ser curioso que tampoco este recurso era ajeno a Rembrandt (*Aristóteles contemplando un busto de Homero*), ni a otros pintores contemporáneos. Uno de ellos, el alemán Joachin von Sandrart, pintó un retrato de grupo de los *Oficiales y guardias de la compañía de mosqueteros de Amsterdam del capitán Cornelius Biker y el teniente Frederick van Bamchem,* en el cual los oficiales aparecen en torno a un busto de María de Médicis, un cuadro, que curiosamente se exhibía inicialmente junto con *La ronda de noche*, y otros retratos de grupo más, en el Kloveniersdoelen, la sede, campo de prácticas y sala de reuniones de la guardia de mosqueteros de Amsterdam.

No sería esa la única ocasión en que la banda británica colaboró con artistas pop. Un año después de publicar *Sargent Pepper's*, en 1968, The Beatles volvieron a lanzar otro disco al mercado. Se trataba de un doble álbum titulado sencillamente The Beatles, en el que se incluían algunas canciones que con el tiempo se convertirían en algunas de las más conocidas del grupo, como Back in the *U.S.S.R.* o *While My Guitar Gently Weeps.* Sin embargo, ese disco es conocido por la mayoría de los aficionados a la música y seguidores del grupo no por ese título, sino por este otro: *The White Album,* por la famosa portada blanca diseñada por el pintor pop británico Richard Hamilton.

Al igual que ocurriera con *The Sargent Pepper's*, fueron, una vez más, Paul McCartney y su amigo el galerista Robert Fraser, los que contactaron con Hamilton. En un artículo de Diego Manrique (*"El País"* 1-02-1999), se recogen las palabras con que el pintor describe su primer encuentro con los músicos y cómo se gestó la idea de una portada tan minimalista: *"En el primer encuentro me hicieron esperar más de media hora. Yo iba viendo pasar a jovencitas en minifalda y largas botas que se paseaban mucho, pero no hacían nada. Cada vez me sentía más incómodo, no estaba enfadado, pero sí muy molesto. Cuando finalmente hablamos les dije, un poco para sacármelos de encima, que como habían hecho una portada tan llena de elementos* [en referencia a The Sargent Pepper's] *tenían que hacer una cosa totalmente blanca, como contraste"*. En la edición original del disco en vinilo, sobre la portada totalmente en blanco, se añadió tan sólo el nombre del grupo grabado en relieve y una numeración de seis cifras que en las ediciones posteriores terminaría por eliminarse.

El sobrio y austero título del disco fue sugerido también por el pintor, así como la genial ocurrencia de numerarlo, que McCartney aceptó de inmediato porque pensaba que haría subir las ventas del LP. Numerar una obra de arte traslada un mensaje de exclusividad, de edición limitada, sólo al alcance de algunos pocos elegidos. Con ello el artista trataba de provocar una situación irónica, ya que la finalidad de un disco es justamente la contraria, vender millones de copias, cuantas más mejor. Sin embargo, esa idea aplicaba perfectamente el concepto que Hamilton tenía de lo que debía ser arte, en sus palabras "*efímero, popular, barato, producido en serie, joven e ingenioso*". Una auténtica declaración de intenciones de lo que fue el pop-art.

Todavía podríamos mencionar un tercer trabajo de The Beatles en relación con el pop-art, si bien en este caso, de una manera indirecta. Nos referimos a la película de animación *Yellow submarine* (1968), dirigida por George Dunning. La película toma el nombre de un tema publicado en el álbum Revolver y la participación en ella del grupo es prácticamente inexistente, limitándose a prestar sus imágenes para los personajes y aparecer en la escena final. En realidad, el grupo no tenía ni tiempo ni ningún interés en participar en una película de animación que suponían al estilo Disney, y ni siquiera dieron su voz a sus propios personajes. Para la banda sonora se aprovecharon descartes y canciones ya editadas.

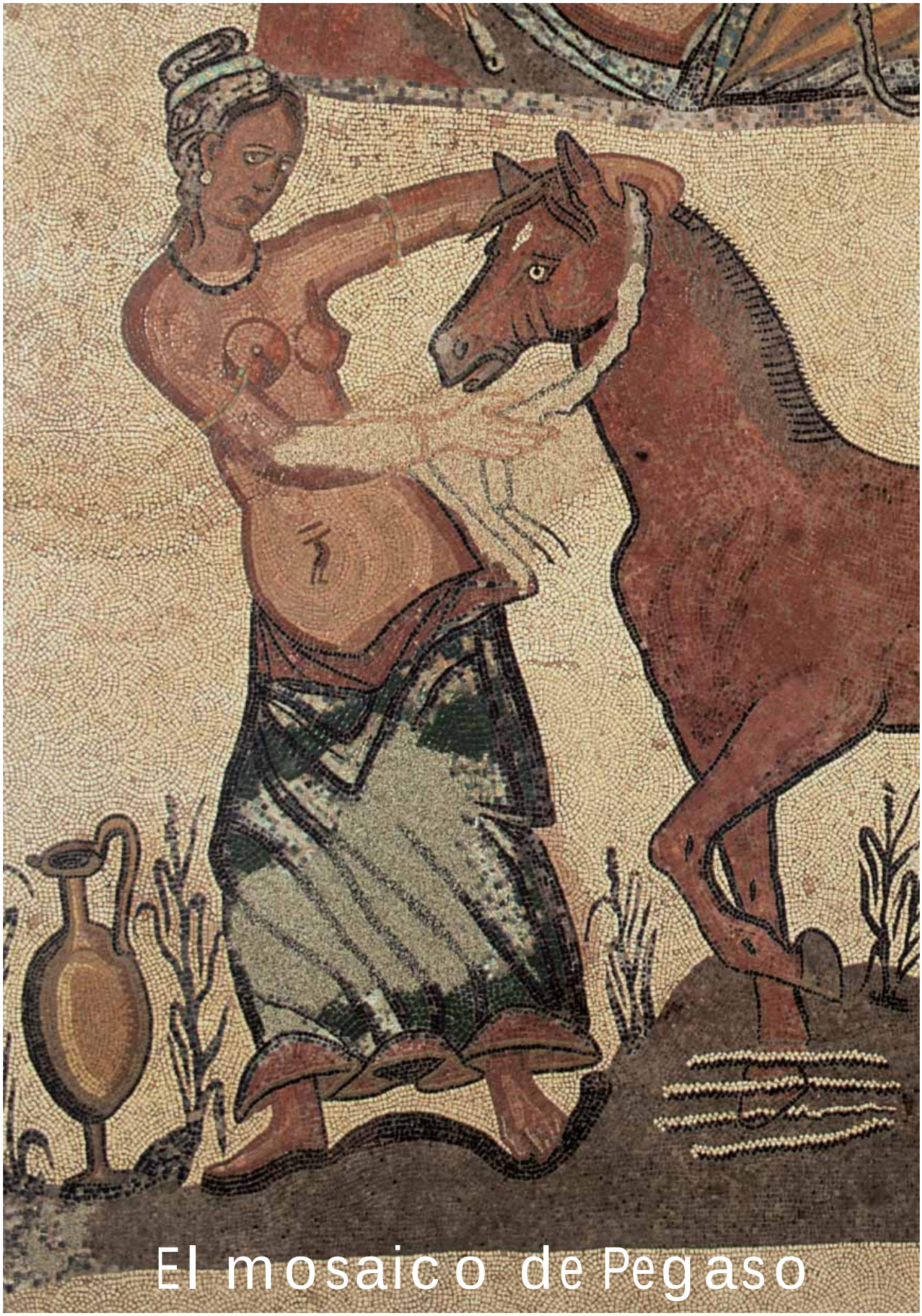
El resultado, sin embargo, fue totalmente distinto al que esperaban los músicos, marcando un nuevo rumbo en este género cinematográfico. La estética de los dibujos, obra del dibujante alemán Heinz Edelmann y el propio guión, totalmente alejado de los productos de Disney, tiene continuas referencias al pop-art, a la psicodelia y al surrealismo de Magritte y Salvador Dalí. La singularidad de este trabajo es lo que probablemente hizo que, muchos años después, el grupo se lamentara de no haberse implicado directamente en aquel proyecto.

Gonzalo Durán

Autor del blog Línea Serpentinata

http://www.lineaserpentinata.blogspot.com

Peter Blake, Paul McCartney y Linda McCartney celebrando el 20 aniversario de la famosa portada.



El mosaico de Pegaso en la villa romana de Almenara de Adaja (Valladolid)

En Valladolid, en el límite con Segovia y entre los términos municipales de Almenara de Adaja y Puras, se encuentra una villa romana del siglo IV conocida como la villa romana de Almenara-Puras.

Uno de los atractivos (que no el único) que tiene esta maravillosa villa es el mosaico de Pegaso. Situado en la zona residencial, en uno de los salones (señalado en el plano de la página 84 con el número 12), de planta octogonal –*oecus octogonal*–, con 55 metros cuadrados de superficie y con una antecámara de 22 metros cuadrados. Tiene un pavimento formado por pequeñas piezas irregulares, generalmente de piedra, llamadas teselas que, siguiendo la tradición antigua, crea un diseño. Es lo que se considera como arte musivo. En este caso, la escena que desarrolla es mitológica.

La escena de Pegaso está centrada en un tapiz de peltas negras con remates en rojo sobre un fondo blanco, rodeada de varias y hermosas cenefas con motivos florales y geométricos.

> "El efecto es bellísimo por destacar más aún sobre el claro y sencillo entorno del tapiz la escena figurada que sobre un fondo blanco de teselas dispuestas en abanico representa a Pegaso entre dos ninfas y la personificación de la fuente Hipocrene, relacionada también con el relato mitológico del sobrenatural équido"[1].

Según cuenta la leyenda, Pegaso era un caballo alado blanco nacido del encuentro entre Poseidón, dios griego del mar y de los caballos, y Medusa, una de las tres Gorgonas. Su nombre Pegaso o *Pegasus* proviene del griego Pagé que significa manantial. Belerofonte, héroe griego hijo del rey Glauco de Corinto, quería para sí tan magnífico corcel. Atenea diosa de la razón le regala una brida de oro para capturar y domar a Pegaso. El ardid funcionó y se convirtieron en inseparables compañeros. Pero Belerofonte ansiaba convertirse en dios y llegó montado en Pegaso al

1 García Merino, C. y Sánchez Simón, M.; (2004) "De nuevo acerca de la villa romana de Almenara de Adaja (Valladolid). Excavaciones de 1998 a 2002". *Archivo Español de Arqueología,* 77 (nos 189-190), págs. 177-195

monte Olimpo. Zeus ante tal osadía mandó un rayo (otros dice que fue una simple avispa) para deshacer el hechizo de Pegaso. El animal pegó un brinco y consiguió escapar volviendo a su ansiada libertad. El héroe quedó lisiado. Un buen día Pegaso se encontraba en el monte Helicón en Beocia, Grecia, donde se celebraba un precioso concurso de voces (las Piérides se enfrentan a las Musas). Tal era la belleza del canto que el monte se fue elevando sin control alguno y amenazaba llegar hasta el cielo. Poseidón mando a Pegaso dar una coz, para que la montaña espabilara y volviera a su ser, restableciendo el orden, y así sucedió. En el lugar donde el equino pegó la coz nació una fuente: la Fuente Hipocrene (o la fuente del caballo), fuente consagrada a la inspiración que proporcionan las Musas.

La escena consta de dos niveles o registros. En el superior vemos la representación de la fuente Hipocrene. Una joven y bella mujer está recostada apoyándose en su brazo derecho. Sobre su regazo sostiene un cántaro del cual vierte un líquido, es el manantial. A la derecha una pequeña formación rocosa simula el monte Helicón donde el caballo pegó la coz. El registro inferior es más rico en detalles. El protagonista es la figura central, Pegaso, el caballo mitológico. Pero en este caso es un equino áptero, es decir, no posee alas. Esta circunstancia es inusual en este tipo de representaciones. Esto puede obedecer a una licencia que se tomó el dueño de la villa. Quiso representar no a un figura simbólica sino, muy probablemente, a uno de sus bellos corceles. Así lo parece refrendar la pequeña mancha sobre la frente. No es un caballo cualquiera, es el retrato del mejor caballo del *dominus*. Es un caballo (se ve perfectamente sus atributos) que está recibiendo los cuidados de dos jóvenes mujeres (Ninfas). La de la izquierda, con el torso desnudo, parece estar embridando al equino (otros autores señalan que es una guirnalda lo que sostiene en sus manos). La de la derecha, vestida con una túnica, está aseándolo. Ambas tienen a sus pies unas ánforas que pudieran contener potingues para esta labor de engalanamiento y aseo. Si nos fijamos bien vemos que el caballo tiene su pata izquierda delantera levantada como si hubiera pisado fuerte en el suelo. Allí debajo se encuentran cuatro rayas simulando el curso del agua, el nacimiento de la fuente Hipocrene.

El tema del caballo es recurrente en esta zona. Otros testimonios así lo atestiguan. Hay que tener en cuenta que los caballos están presenten en las actividades lúdicas y deportivas de la vida romana. No sólo es un medio de transporte. Participa en cazas y en las famosas carreras de cuadrigas. No es de extrañar, por lo tanto, que los propietarios de las villas tengan una muy cuidada cuadra.

La ubicación de este mosaico en un salón con unas vistas privilegiadas de la villa y la orientación de la propia escena (está pensada para ser contemplada en el lado opuesto a la entrada –es decir, que los visitantes la ven al revés de cómo la podemos contemplar nosotros y que sería, prácticamente, la misma vista que tendría el dueño de la casa–) hacen pensar que cuando construyó la villa tenía pensado, desde un primer momento, donde iba a colocar este bello mosaico.

El salón –*oecus octogonal*– se comunica con unas habitaciones que forman una suite abierta a la antecámara. Esta zona es la parte mejor conservada de la misma, donde sus paredes han conservado hasta un metro de sus muros originales (gracias a ello podemos contemplar parte de la decoración pictórica). Este carácter excepcional de esta exedra, en un extremo del eje longitudinal de la residencia, en un lugar privilegiado por su hermosa perspectiva, refuerza lo anteriormente expuesto.

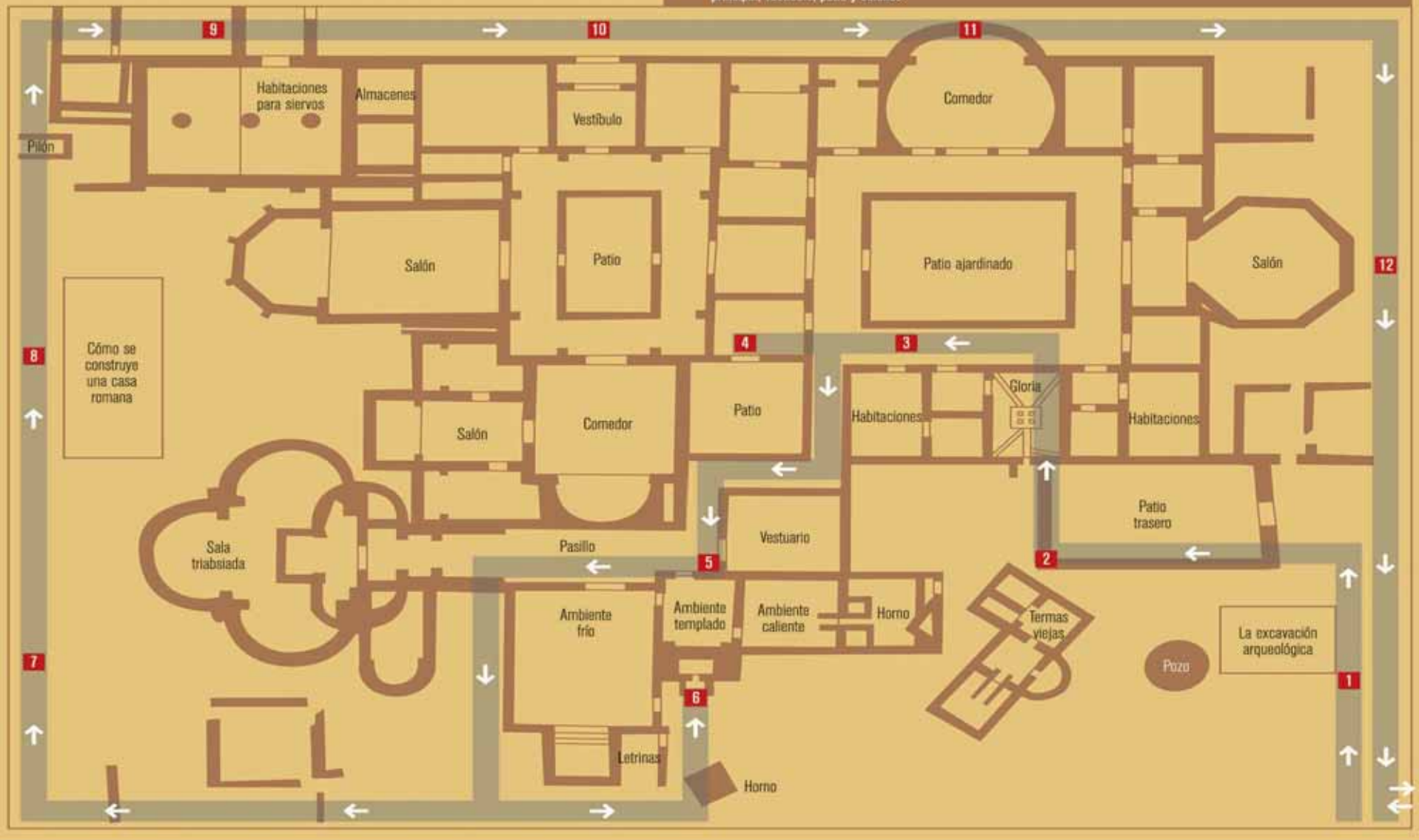
La villa romana de Almenara-Puras

El conjunto residencial de la villa ocupa la ladera norte de un ligero alomamiento en las cercanías de dos lavajos: el Arroyuelo y el Monduengo. Estas tierras eran conocidas como el pago de la Calzadilla. Se accede por la carretera N-601 en la desviación de Almenara de Adaja. En todo asentamiento poblacional una de las primeras circunstancias que se tienen en cuenta es el aprovisionamiento del agua. Pues bien en esta zona geográfica, carente de ríos, los lavajos actuaban de pozo ya que en realidad son lagunas endorreicas. Por lo tanto esta zona reunía las condiciones ideales para ser ocupado en diferentes periodos a lo largo de la época prehistórica pasando después a ser ocupado por la villa romana.

Fotografías:
Página 80: Detalle de la escena del mosaico de Pegaso.
Página 81: Detalle del mosaico de Pegaso donde se aprecia la mancha blanca en su frente y la fuente manando a los pies del corcel.
Página 82: Planta de todo el suelo de la sala octogonal.
En esta misma página: Anagrama MVR a la entrada del museo.
Página 84: Plano del conjunto del yacimiento con el recorrido propuesto así como la identifiación de cada estancia.
Fuente: MVR

Visita a la Villa

1 Introducción y plano general
2 Las Termas (baños) viejas. Cámaras de calor y horno
3 Zona privada de la casa: habitaciones y patio ajardinado
4 Zona pública de la casa: entrada principal, vestíbulo, patio y salones
5 Termas
6 Piscina. El mosaico de los peces
7 Gran sala de planta triabsidada
8 Cómo se construye una casa
9 Habitaciones para los siervos
10 La entrada a la casa y habitaciones
11 Gran comedor
12 Gran salón. El mosaico del baño de Pegaso



Vista exterior del MVR con la zona museística a la izquierda y a la derecha el yacimiento. Foto: MVR

La villa data del siglo IV y está construida en un solar que antes ocupaba una explotación agrícola. Hay restos de una antigua villa del siglo III, de menor entidad, de la cual se conservan las antiguas termas. Las prospecciones arqueológicas han demostrado que en este solar o en las cercanías la presencia romana data de la primera centuria.

Hay que recordar que en su origen las villas romanas eran casas de campo para explotar los recursos agrícolas. A medida que Roma fue enriqueciéndose estas villas también lo hicieron y adquirieron un carecer más suntuario. A partir de ese momento este doble carácter (explotación agrícola y residencial) se notará en la arquitectura. En la villa de Almenara (como en otros ejemplos de la península) se distinguen dos áreas: por un lado está la *pars rustica* con las instalaciones propias de una explotación económica y por otro la *pars urbana* o la zona residencial donde los dueños cuentan con las instalaciones propias de un hogar que posibilite el disfrute de esa vivienda como residencia habitual.

El conjunto destinado a residencia ocupa una superficie de 2.500 metros cuadrados. Corresponde a la última fase de la instalación hispanorromana. La disposición del conjunto residencial hace pensar en un proyecto homogéneo desde la concepción de la villa, salvo unas pequeñas reformas que se encuentran documentadas. Podemos hablar de una forma rectangular que se articula en torno a dos patios con columnas. Es lo que se denomina peristilo: una galería con columnas que rodea el patio interior donde se encuentra parterres y fuentes. Alrededor del peristilo se encuentran las dependencias más importantes de la casa como son salón o *oecus*, el comedor o triclinio y las otras habitaciones. En la villa romana de Almenara-Puras hay dos partes bien diferencias: una para la familia y allegados y la otra para los invitados o visitantes ocasionales de negocios o sociales. La entrada principal la tiene por el lado que da al este. Las termas se encuentran al oeste y detonan claramente el status del dueño de la casa.

Los muros de la villa se levantaron con el conocido y simple hormigón (*opus cementicium*). Al interior y a modo de decoración se encontraban pinturas al temple. Se han hallado restos pictóricos que constituyen un importante vestigio y nada habitual (como luego se verá). El suelo de toda la estancia estaba recubierto con mosaicos de diferentes motivos y calidades. En total dispersos por toda la villa se pueden contabilizar más de 1.000 metros cuadrados de mosaico. Casi todos de ellos están perfectamente conservados. Algunos presentan un deterioro típico por haber albergado una hoguera para el calentamiento o cocinar alimentos en los tiempos en que la villa se deshabitó y pasó a ser ocupaba por inquilinos ocasionales que se resguardaban de las inclemencias del tiempo como pastores. Los temas representados son los habituales encontrados en otras villas romanas de semejantes características. Abundan los motivos geométricos con cruces gamadas, círculos entrelazados, nudos, flor de lis, peces y otras figuras. En lo que se supone fue el comedor o triclinio de invitados hay una representación en la parte del ábside que se corresponde con una crátera que simboliza la invitación al banquete, ya que según la costumbre de la época este utensilio era necesario para mezclar el vino con el agua y otras especias. Como ya hemos reseñado anteriormente el conjunto más notable de los mosaicos, la escena de Pegaso, es el que se encuentra en el salón familiar de forma octogonal.

Una zona de vital importancia para señalar la categoría de la villa son las termas. En su origen eran mucho más modestas que los restos que hoy podemos contemplar. Se encuentran en el oeste del conjunto y se accede a ellas por medio de un pasillo que conduce a la primera habitación o vestíbulo: es el *apoditerio* o *apodyterium*. Esto era una especie de vestuario donde los usuarios dejaban la ropa. Había una especie de banco corrido y pequeños compartimentos a modo de taquilla. Desde aquí se pasaba al ambiente frío o *frigidario* o *frigidarium*. Esta es una sala amplia ya que aquí se realizaban tareas afines al baño como eran los masajes y estiramientos o pequeños ejercicios físicos. Al fondo de la sala se encontraba una cubeta o piscina para baños de inmersión. El siguiente ambiente era el *tepidario* o *tepidarium* que se utilizaba como paso previo, para ambientar el cuerpo, para la sala caliente. El *caldario* o *caldarium* era la sala magna, la más luminosa y la más ornada. Aquí se procedía a un baño de agua caliente. El interior de estas estancias la obtención del calor se realizaba por medio de un *hypocaustum* (o lo que nosotros podemos conocer como gloria). En el exterior del edificio se construía un horno que calentaba el aire que se conducia por medio de unas canalizaciones en el subsuelo. El propio suelo de la estancias, las baldosas, se apoyaban en unas pilas de ladrillos de 40/60 cm.

La ocupación de la villa se sucedió a lo largo de todo el siglo IV y buena parte del siglo V. El abandono de la propiedad debió de ser paulatino y nada traumático, por expreso deseo de sus dueños. Luego la casa pasaría a ser refugio ocasional para más tarde convertirse en cantera de edificios próximos. Después del abandono, la naturaleza hizo el resto hasta cubrir todo la villa con tierra. Como suele ser habitual en estos casos, su hallazgo fue fortuito. Las primeras noticias que se tienen sobre la existencia de estos restos datan de 1887 cuando V. M Fernández de Castro dio a conocer la existencia de un mosaico. Pero no es hasta 1942 cuando se acometen los primeros trabajos arqueológicos de la mano del profesor Gratiniano Nieto Gallo exhumando más de 1.500 metros cuadrados de los cuales 400 metros cuadrados contenían mosaicos.

En 1969 la Diputación de Valladolid compra los terrenos donde se ubica la villa. Desde ese momento se inician distintas campañas promovidas por la Universidad de Valladolid a través de su Departamento de Prehistoria y Arqueología.

En 1994 el yacimiento es declarado Bien de Interés Cultural otorgándole el nivel de máxima protección previstos por la Ley de Patrimonio Histórico Español.

El impulso decisivo fue la firma en 1996 de un convenio entre la Diputación de Valladolid y la Universidad de Valladolid. Un acuerdo que marcará las pautas, a largo plazo, de la actuación en el yacimiento hasta convertirlo en lo que es hoy un museo que constituye un referente internacional.

El Museo de las Villas Romanas de Almenara-Puras (**MVR**) en 2003 culminó un ambicioso proyecto promovido por la Diputación de Valladolid con la participación de la Universidad de Valladolid y la Junta de Castilla y León. El MVR tiene como tarea primordial la conservación y acrecentamiento del patrimonio arqueológico así como la investigación y divulgación científica. Y en segundo término acomete la divulgación y la difusión de los aspectos históricos arqueológicos que rodean a las villas romanas junto con la gestión y la promoción turística.

Las pinturas murales

Al principio de este reportaje señalábamos al mosaico de Pegaso como un foco de atracción. Otro de estos puntos de principal interés lo constituyen los restos de pintura mural que se encontraron (precisamente en esa sala de la exedra octogonal donde se encuentra Pegaso se hallaron los más numerosos e importantes) en la villa romana.

De forma genérica podemos decir que encontrar pinturas romanas es bastante difícil, por lo menos en su estado original. La ley de la gravedad hace su efecto, los muros se caen y esta circunstancia, curiosamente hace posible, muchas veces, la conservación de los mosaicos al actuar como un manto protector. La pervivencia de la pintura mural es más difícil. Ahora mismo me viene a la mente las magníficas pinturas de la Villa de los Misterios de Pompeya. Aquí

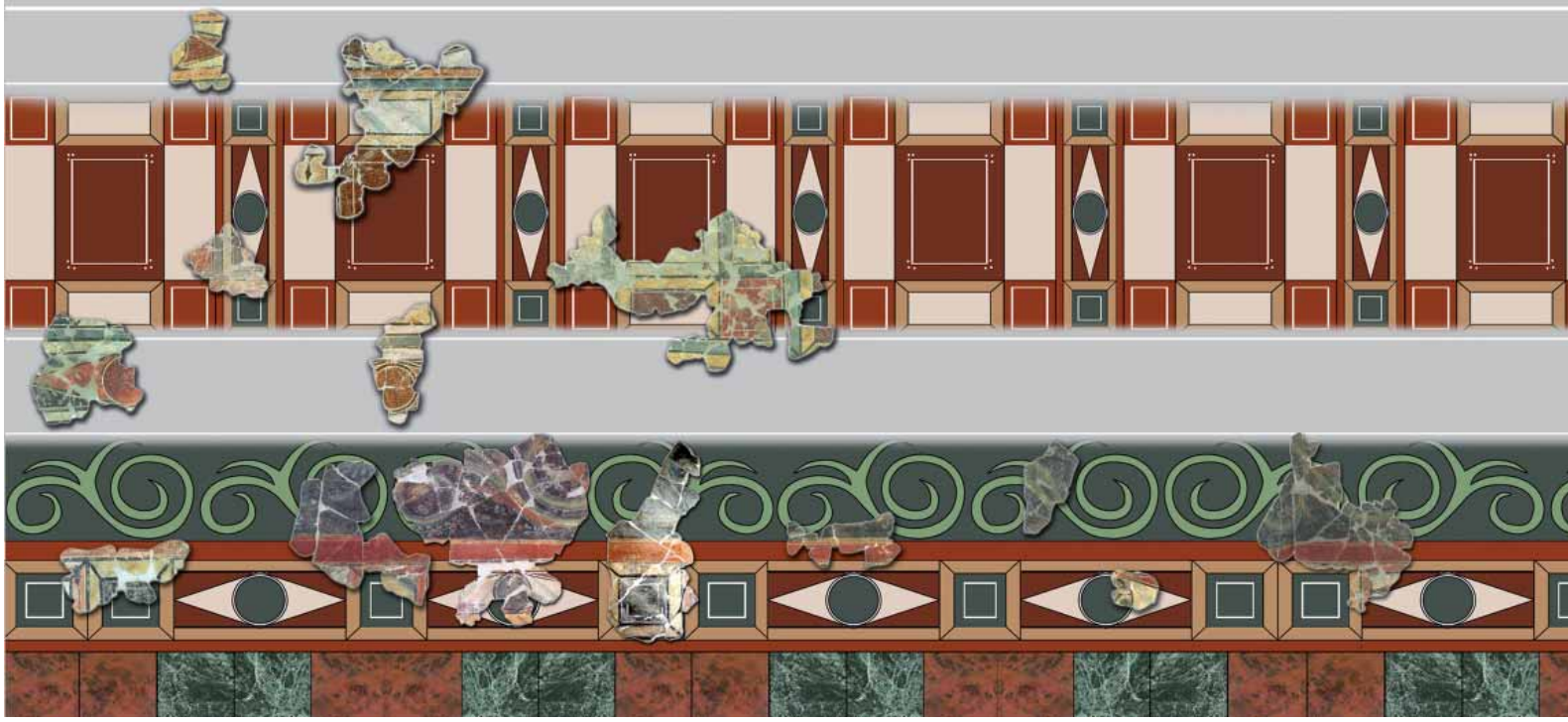
Pintura mural romana en la Villa de los Misterios en Pompeya. Foto: LJC

se dieron unas circunstancias excepcionales para la conservación y posterior hallazgo de esa maravillosa pared, casi intacta, donde podemos ver unos restos sin igual. Pero eso fue posible debido a la desgracia de la erupción del Vesubio en el año 79.

Por lo tanto los restos encontrados en la villa de Almenara son excepcionales. Gracias a un trabajo coordinado de arqueólogos y restauradores se han recuperado los restos que se pueden ver en el espacio museístico.

Entre los escombros fueron apareciendo restos de revestimiento de mortero de cal y arena que se superpusieron a la pared. En estos fragmentos se descubrieron restos de pintura. Tras un arduo trabajo de protección, recuperación, limpieza y restauración se pudieron reconstruir fragmentos y observar los diferentes motivos ornamentales de

Fragmento recuperado de pintura mural romana donde se observan diversos motivos florales así como una figura animal. Foto: MVR



Reconstrucción de las pinturas que decoraban una de las paredes de la sala octogonal donde se encuentra el mosaico Pegaso, partiendo de los fragmentos encontrados. Foto: MVR

esta lujosa estancia. La técnica empleada en la ejecución de las pinturas es la conocida como al temple. Una vez seco el mortero se procedía a la mezcla de los pigmentos con un aglutinante, en este caso cola, bien de origen animal o vegetal, que permitía su adherencia a la pared. Los pigmentos con que se elaboraron las pinturas eran de origen mineral, salvo para el caso del negro que su procedencia era orgánica. La aplicación de la pintura no difiere mucho de la técnica actual: pinceles y brochas. Los diferentes grosores posibilitaban la acometida de motivos más o menos finos.

Los fragmentos restaurados entre 2008 y 2009 se corresponden con la zona alta y media de la pared de la sala octogonal donde se encontraba Pegaso. La unión de estos fragmentos permitió la identificación de lastras de 20 y 30 cm de anchura en las que se pintaron imitación de mármoles negros, rojos y veteados.

La hipótesis sobre la que ha trabajado el equipo técnico de Almenara da como resultado para la zona inferior una sucesión de mármoles negros, rojos y veteados de 40 cm. Por encima de esta franja se dispondría un friso alternando motivos geométricos cuadrados con romboidales. Una ancha franja de 10 cm lo separa de otro friso, esta vez de 50 cm de altura. En éste, sobre un fondo oscuro, destacan ramas y tallos que se enroscan sobre sí mismos formando roleos en cuyo interior se encuentran diferentes animales (un felino y un posible cánido). Al exterior de estos motivos vegetales se encuentran otros como un ave zancuda, tallos con hojas y vistosas flores rojas. Se desconoce cómo es el remate de la zona superior.

Idealización de una villa romana

La idealización de la villa romana es el tercer punto fuerte de este gran conjunto museístico que constituye el MVR. No es una recreación cualquiera. Es un auténtico valor añadido a la villa romana de Almenara-Puras.

Por detrás de la estructura del museo (el propio museo y el cubrimiento del yacimiento) se levantó una idealización de una villa romana. Es decir, se edificó una villa que ocupa más de 600 metros cuadrados siguiendo la tipología base de este tipo de construcciones: una villa mediada de los siglos III, IV y V habituales en las provincias romanas. Con ello se consigue que adultos y pequeños comprendan de forma clara lo que acaban de ver. Las distintas estancias se articulan alrededor de un patio (peristilo). Se disponen ocho espacios tematizados en los que la ambientación se ha desarrollado para mostrar lo más fielmente la realidad de la época. En cada estancia podemos contemplar una serie de enseres y utensilios que recrean cómo era la vida en estos hogares. Se ha tenido especial cuidado en esta recreación haciendo especial hincapié en la pintura que decora las paredes.

No es de extrañar que a la entrada del museo luzcan con orgullo los dos premios que han recibido en el MVR. El Museo de las Villas Romanas de Almenara-Puras representa un ejemplo destacadísimo y modélico de recuperación. Es un punto de referencia tanto a nivel regional como nacional. El área arqueológica cuenta con un espacio cubierto de 4.800 metros y un museo de más de 1.800 metros cuadrados. Contiene una sala de exposición permanente, salón de actos, tienda, cafetería, biblioteca, la idealización de la villa romana y recientemente se ha añadido un espacio lúdico para los más pequeños: el parque infantil tematizado. Los niños, una vez visitado el MVR pueden seguir disfrutando y aprendiendo acerca de la cultura y la

vida romana. Un espacio muy recomendado para quienes hagan turismo escolar o familiar.

Después de un recorrido por la exposición permanente, el visitante puede acceder al yacimiento. Su visita se realiza por medio de unas pasarelas sobre el propio yacimiento (ver plano adjunto) que permite ver las estructuras arqueológicas y los mosaicos.

Más información

Museo Villas Romanas de Almenara-Puras

Carretera N-601 Valladolid-Adanero, km 137

47419 Puras (Valladolid)

Tel.: +34 983 626 036

Fax: +34 983 626 017

www.museodelasvillasromanas.com

mvr@dip-valladolid.es

Horario de apertura del MVR

Del 1 de abril al 30 de septiembre

Martes a domingo: 10.30 a 14.00 y de 16.30 a 20.00 h.

Lunes cerrado (excepto festivos).

Del 1 de octubre al 31 de marzo

Jueves a domingo. 10.30 a 14.00 y 16.00 a 18.00 horas

Lunes cerrado (excepto festivos).

Cerrado: 24, 25 y 31 de diciembre y el mes de enero.

Agradecimientos

Agradezco al director del MVR Pedro Mencía Herreras por todas las facilidades que nos han dado (a Revista Atticus) para la realización de este reportaje. Pero quiero agradecer de forma especial "el desvelo" de Margarita Sánchez Simón, responsable de los Servicios de asistencia técnica y trabajos arqueológicos del Museo de las Villas Romanas de Almenara-Puras, por su interés y por el ingente material que me ha proporcionado para este trabajo. Una pequeña muestra de ese material son las fotos que ilustran este artículo. Desde aquí nuestro más sincero agradecimiento por esta buena disposición.

Luis José Cuadrado Gutiérrez

Revita Atticus destinará el **0,7%** del precio de cada ejemplar de este número DOS como donativo para Entrepueblos.

0,7%

ENTREPUEBLOS es una asociación laica e independiente que desde 1998 promueve cambios sociales para que las personas de cualquier lugar del mundo, tanto mujeres como hombres, puedan ejercer sus derechos Humanos, Políticos, Económicos, Sociales, Culturales y Medioambientales. Actuamos a través de la Cooperación Internacional Solidaria, la educación emancipadora y el apoyo a movimientos sociales "alternativos" en Nicaragua, Guatemala, El Salvador, Cuba, Ecuador, Perú, Marruecos y con el Movimiento de los Sin Tierra en Brasil.

Dos grandes perspectivas marcan nuestro trabajo, tanto en los países en los que cooperamos, como en nuestro entorno más cercano:

- Incidencia social y política para combatir las causas de las injusticias.
- Equidad de género y empoderamiento de las mujeres.

En nuestra intervención social, entendemos que sensibilización, educación liberadora e incidencia son partes de un mismo proceso de transformación personal y colectiva, que deben sumarse en una estrategia común para construir una ciudadanía crítica y constructiva frente a las injusticias e inequidades.

Para ello priorizamos dos líneas de actuación:

- La construcción de la soberanía alimentaria y la defensa del medio ambiente y la biodiversidad.
- La defensa de los derechos y servicios básicos para todas las personas.

Destacar dos iniciativas que hemos puesto en marcha, con espíritu de continuidad en el tiempo, y que creemos tienen conexión directa con el espíritu de Atticus en su afán por la difusión del arte y la cultura entre sus seguidores (que ya casi son legión).

Por una parte la iniciativa CULTOPIAS, http://www.cultopias.org/ espacio donde abrimos una ventana que mira hacia aquellas personas y organizaciones que desde distintas formas de expresión artística ponen su saber y capacidades al servicio de la solidaridad y del trabajo social, en los países en los que tenemos presencia y en otros que por su relevancia e interés nos mueven a generar acciones de denuncia y solidaridad.

La otra tiene que ver con la imagen audiovisual. DonaMcine es el Primer concurso internacional de cortometrajes solidarios realizados por mujeres sobre mujeres

http://epueblos.pangea.org/donamcine/index.php?option=com_content&view=category&id=4:concurso&Itemid=6&layout=default

Esperamos que ambas iniciativas sean de vuestro interés.

Cualquier información, contacto o colaboración con ENTREPUEBLOS la podéis encontrar en nuestra web, con abundante información de nuestro trabajo, recursos y noticias de actualidad, o a través del correo electrónico.

info@entrepueblos.org

www.pangea.org/epueblos

http://entrepueblosvalladolid.wordpress.com/

Gracias a Atticus por su generosa colaboración.

EntrePobleS
EntrePobloS herriarte
EntrePueblos
www.pangea.org/epueblos

El grupo Simancas

Toreros antes del paseíllo, 1987. Óleo sobre tela, 110 x 160 cm.
Félix Cuadrado Lomas.
Fondos artísticos Diputación de Valladolid.

Elías Manzano Corona

Cuando en 1951 se funda la librería Relieve por los hermanos Domingo y José Rodríguez, se libera el germen que con los años madurará hasta florecer por completo en un grupo de intelectuales, y amigos al fin y al cabo, que, casi sin quererlo, se cambian la vida unos a los otros a través del arte. En la librería eran recibidos por el poeta Pablo Rodríguez, más conocido como Blas Pajarero, y los hermanos ya mencionados. Allí dedicaban las horas a soñar con pinceladas y a descubrirse con un buen vino y unas pastas. Estos poetas, pintores, escultores o críticos se reencarnan bajo el nombre de "Grupo Simancas", seudónimo otorgado en la posteridad precisamente por desarrollar en este pequeño pueblo vallisoletano su actividad artística a partir de los años setenta del siglo pasado.

No se trata de un movimiento o de una generación, ni siquiera a pequeña escala, porque dentro de este reducto intelectual no existieron unas normas rígidas a las que atenerse. Les unía el universo del arte en su conjunto, con todos sus pliegues y aristas, la inquietud por experimentar a través de las emociones los cuarteles desconocidos del alma, el amor por la tierra castiza que los vio crecer y la consecución de una vida llevada por cauces distintos a los comúnmente entendidos como normales. Buscaban con frenesí la evasión que les trasportase del mundo

Aspecto de una de las salas del Museo Patio Herreriano con una vitrina con diversos objetos.

hermético y dictatorial de su tiempo a una explosión de aventuras, imaginación y subconsciente, un lugar expreso para la pintura donde no existieran fronteras ni líneas que sobrepasar. Así pues, entre personalidades tan variopintas encontraremos un sinfín de puntos de vista a la hora de crear arte. Algunos más cercanos a la contemporaneidad de nuestra época y otros más inclinados hacia las vanguardias históricas. En cualquier caso, siempre albergarán en su mente creadora un componente explícito de investigación y renovación que les diferenciará de otros grupos más clásicos.

El Grupo Simancas nace en 1967 y crecerá como el adolescente más activo avanzando por las etapas de la vida en continua metamorfosis, cambiando ostensiblemente de maneras de pensar, fracasando a veces, quizá, y resurgiendo con la fuerza del ímpetu artístico hasta hacerse del todo viejito. Finalmente, se postra en el lecho de muerte el año 2007, aún sin saber que ya era, con todos sus impulsores, un fragmento inmortal de la historia local de Castilla. El reconocimiento a su valiosa trayectoria le llega ahora recuperando del abandono a este grupo de amigos a través de una extensa muestra de su obra en el Museo Contemporáneo de Arte Español del Patio Herreriano. No obstante, como asegura Félix Cuadrado Lomas, "llega un poquito tarde, sobre todo para algunos" en referencia a aquellos que ya no están. Se trata de una exposición con los cuadros de seis de los pintores más importantes del grupo: Félix Cuadrado (1930), Jorge Vidal (1943-2006), Domingo Criado (1935-2007), Gabino Gaona (1933-2007), Fernando Santiago (1932) y Francisco Sabadell (1922-1971).

Fernando Santiago es un pintor y galerista, cuyo seudónimo y nombre comercial es Jacobo. Junto con Blas Pajarero, fue uno de los grandes alentadores del grupo que empezó a cuajar en torno a la Sala de Arte creada en 1966 por él mismo y conocida con el nombre de "Jacobo". En su obra encontramos una gran dimensión plástica que fue continuamente entorpecida por las distintas incursiones que el autor llevó a cabo en el mundo institucional. Como galerista, acogió a todos los miembros del Grupo Simancas y a otros artistas de diversa índole, desde un pintor iraquí hasta una sesión de jazz. Siempre manteniendo, por supuesto, el perfil original, particular y de calidad que Jacobo demandaba a las obras que se mostraban en sus galerías.

No obstante, fue Félix Cuadrado Lomas la persona que instó a la creación del núcleo de este grupo. Nació en 1930, en la ciudad de Valladolid pero, desde bien pequeño se familiarizó con los campos de Castilla, hecho que va a reflejarse en su obra futura a través de los paisajes típicos de su comarca natal. Estos encuadres van a ser comunes a prácticamente la totalidad de los componentes del grupo. Mediante este tema, que aparecerá con fuerza en muchos de sus cuadros, se enfatiza la esencia castellana, el néctar seco de su tierra y su encanto reposado en los ojos de quienes la escuchan y la observan con afecto, con el cariño mismo de sus hijos. Estos pintores manejaron el pincel como si del mismo Antonio Machado y su Generación del 98 se tratara, con la misma pasión de sus plumas empapadas de tinta, y nos recuerdan a aquellos poetas y escritores enamorados de la Castilla salvaje y miserable. Y, de la misma forma que, un siglo atrás, ellos lo hacían, estos amantes de

Dos paisajes de Cuadrado Lomas.

la pintura retratan a pueblos abandonados y polvorientos que tan poco han cambiado el paisaje de la estepa castellana. En sus obras se habla un lenguaje espontáneo, sincero, como el de las llanuras de trigo que habitan en sus cuadros con la nostalgia endurecida por el tiempo y el olvido. Félix Cuadrado y sus amigos se convierten, sin ellos saberlo, en el faro que alumbra la meseta, en la atalaya desde la que, como elevados sobre el cielo, podemos atisbar la savia que recorre una región incomprendida y eclipsada por la belleza fácil de mantos verdes y montañas tortuosas con ríos de cristal.

No obstante, el abanico temático fue muy amplio y no se redujo a una constante apología de la tierra de Castilla. En ocasiones, los lienzos se convertían en el resultado de la liberación del subconsciente, mostrándonos las mismísimas entrañas del pintor. Otras veces, buscaban representar una realidad banal, como el interior de una habitación, una mesa, bodegones… pero siempre encontraremos en ellos una realidad pasada por el tamiz del artista. No serán, por tanto, cuadros exactos que plasmen unas dimensiones, un dibujo y unas pinceladas idénticas a lo que el autor tiene enfrente cuando le da por pintar. Sus obras no son espejos de lo que ven, sino retratos de lo que sienten. Y esto es importante porque les otorga un valor añadido: su perspectiva, algo a lo que no podemos acceder a través de una pintura análoga al mundo que es común a todos y que ya vemos por nosotros mismos. En el Museo Patio Herreriano encontramos una frase escrita en una de las paredes de sus muchas salas de exposición que dice así: "No vemos las cosas tal cual son, las vemos tal cual somos". La frase en cuestión es de Anais Nin, y, seguramente sin proponérselo, define a la perfección la obra de estos artistas, que encontraban su inspiración en lo más hondo de su ser, en su propio espíritu.

Otra de las ventajas de este tipo de pintura es que, frente a aquella que no da lugar a equívocos, pues no hay nada más allá de lo que estamos viendo, ésta deja los cabos bastante más sueltos. De esta forma, el espectador tiene la oportunidad de interactuar con los cuadros que, al estar abiertos a distintos puntos de vista, fomentan la libre interpretación que cada uno les quiera dar, sintiéndose, relativamente, parte de ellos en la medida en que ya no se trata de la voluntad del artista, sino de tu visión crítica, personal e íntima.

Tristemente, no habrá ningún cuadro más que engorde la obra de este grupo, pues recientemente se ancló en el dique de la fuerza suprema que impide a los mortales volver a zarpar. Sin embargo, tenemos la tremenda suerte de poder explorar esa obra en todo su esplendor, ya plena y madura como la manzana que cae del árbol para mostrarse desnuda ante los ojos de quienes quieran verla. Es responsabilidad de todos no pisar esta fruta preciosa y recogerla con mimo y ternura. Sólo así, podremos palpar los lienzos primerizos, casi adolescentes, y compararlos con los más ancianos, sintiendo la evolución en la retina y entendiendo, a través de sus formas y gamas de color, la personalidad de unos genios que llenaron con la luz de la pintura el privilegio de nuestra comunidad durante parte del siglo XX.

Este tributo, convertido en exposición, abrió sus puertas el pasado 18 de marzo del 2011 y las mantendrá abiertas hasta el 23 de octubre del mismo año, aunque su resaca permanezca en la memoria de sus visitantes, como las ascuas de un fuego que los años no consiguen terminar de apagar.

LOS CRÍTICOS DIJERON DE ELLOS:

«Los cuadros de Felix Cuadrado tienen esas propiedades que cualquier elemental tratado de arte exige a toda obra de arte para que merezca el nombre de tal: individualidad, personalidad, novedad, originalidad, gracia, armonía...».

Enrique Gavilán Estelat

«Este artista chileno (Jorge Vidal) no ha perdido el contacto con la naturalez, de donde parten sus abstracciones».

María Teresa Ortega Coca

«Domingo Criado destruye el paisaje para crear pintura; rompe el dolor para dar su testimonio; pero para abrir la puerta a la esperanza».

Emilio Salcedo

«Hay en sus cuadros (Gabino Gaona) un esquematismo constructivista. Los paisajes han sido elementalizados hasta el límite posible. Domina en ellos una absoluta desnudez. Las líneas son rígidas, las superficies coloreadas están como compartimentadas y las tangencias entre las diferentes tonalidades son precisas».

Francisco Pablos

«Su maestría (Francisco Sabadell) para enfrentarse al paisaje, su lirismo y el humor, "como trasunto de su actitud crítica ante la vida", rasgos de su personalidad que el pintor aplicó a temas objetivos diferentes».

María Aurora Viloria

Se puede ver en el Museo Patio Herreriano hasta el 23 de octubre de 2011 en las salas 6 y 7

GRUPO SIMANCAS
PAISAJE - COLOR - EXPRESIÓN

Félix Cuadrado Lomas | Jorge Vidal | Domingo Criado | Gabino Gaona | Jacobo | Francisco Sabadell

UNAMUNO EN SALAMANCA

Íñigo Salinas

Noviembre acaba de nacer y el frío se ha apoderado de la capital salmantina. El paso acelerado de los caballos a trote resuena por las calles empedradas y las ruedas de los carruajes tratan en vano de acallar las luchas sociales derivadas de los intentos del integrismo religioso por impedir el desarrollo de un liberalismo en auge que amenaza la estabilidad ciudadana en la Salamanca de 1900. Por la calle Libreros, a la altura del edificio de Escuelas Mayores, al lado de la fachada plateresca que confluye con la calle Calderón de la Barca, un hombre de 36 años avanza a grandes zancadas. Su mirada evasiva y desconfiada se esconde tras los cristales redondos de unas gafas de pasta y su cuerpo se cubre de vestimentas negras que quizás pretenden recordar el luto implícito de estar vivo. El alzacuellos impoluto y las manos cruzadas a la espalda sobran para parapetar el frigidísimo ambiente que acecha casi tan descorazonador como el sentimiento trágico de una vida que ganó la guerra a una paz que tan sólo inundó durante su más tierna infancia la conciencia de don Miguel de Unamuno y Jugo (Bilbao, 1864, Salamanca, 1936).

Don Miguel deja tras sus pasos la estatua de bronce en recuerdo a fray Luis de León y cruza, pocos metros más adelante, la puerta de acceso a la Casa Rectoral construida en 1792 por un coste de 186.000 reales. El pensador bilbaíno acaba de ser nombrado, en un acto breve, rector de la Universidad de Salamanca en detrimento de don Mamés Esperabé Lozano, gracias al apoyo del alumnado y a pesar de la disconformidad de los miembros del claustro, ante los que ha reconocido que la única manera de saber si podrá hacer algo al frente de la Universidad es comprobándolo.

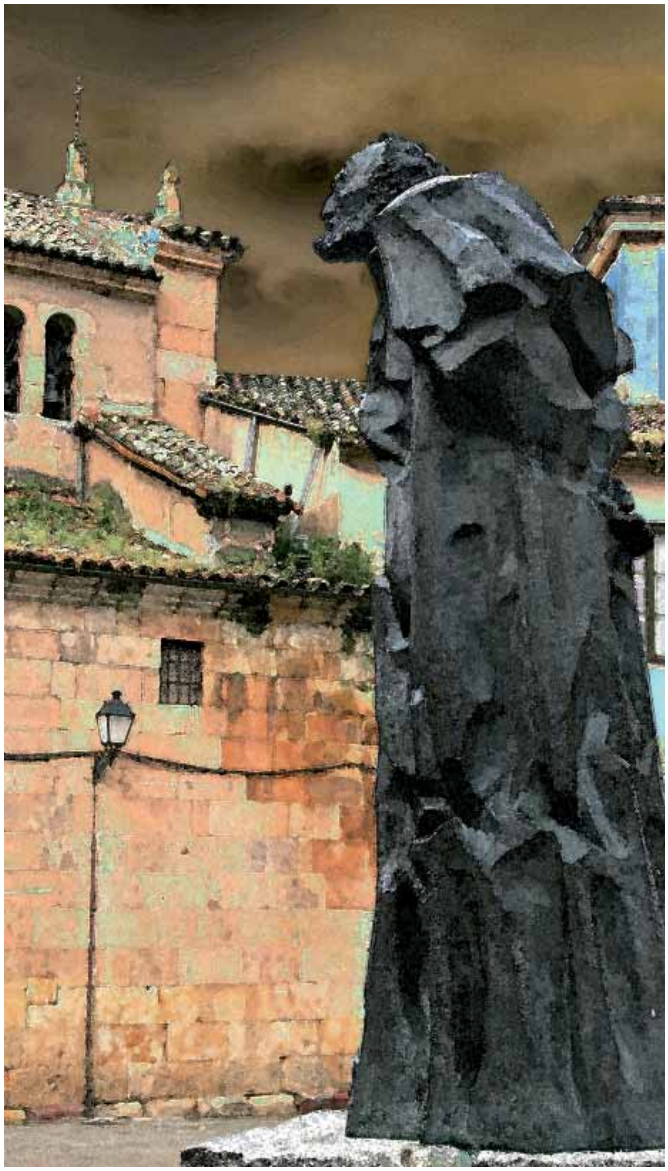
Nada más cerrar la puerta acomoda su borsalino sobre la mesa del vestíbulo y se despoja de las ropas de abrigo para inspeccionar su nueva vivienda. Quizás las ovaciones de los estudiantes en el Paraninfo (a los que acaba de pedir con su voz atiplada huir de la envidia y la soberbia mientras contemplaba el rostro de algunos compañeros de claustro) todavía resuenan en sus oídos sedientos de elogios.

Nada más entrar, a la derecha, don Miguel observa «Los tres espejos barrocos» que, con gruesos y anchos marcos de ébano profusamente tallados, animan las paredes del Salón Rectoral, donde también cuelga, entre otros, un retrato del antiguo colegial y eclesiástico Francisco Aguiar. Al recién nombrado rector le vuelven a atronar en la cabeza las dudas existenciales y las crisis personales, propias de un hombre para el que el paso de los años trae consigo irremediablemente una agudización de la tristeza que lleva a cuestas desde su nacimiento y que no tiene remedio de salvación.

Don Miguel desliza la mano por la barandilla de hierro y asciende por las estrechas escaleras que trepan por las paredes de la Casa Rectoral hasta la primera planta. Antes de que la curiosidad le incite a conocer el resto de las dependencias, se detiene en la pequeña ventana que hace esquina para observar desde la altura el crecimiento de la ciudad que le acogió hace nueve años. Desde allí otea el ir y venir de los poco más de 32.000 habitantes y comprueba la expansión en derredor de la Plaza Mayor y en la margen derecha del Tormes, donde las tenerías de las fábricas traen consigo un creciente desinterés hacia los barrios de viviendas localizados entorno a las universidades y la degradación de la arquitectura residencial del centro, que se ve relegado a estratos sociales con escaso nivel de rentas, como es el caso de Unamuno. Porque don Miguel, aun siendo catedrático de Lengua Griega desde 1891 y recién nombrado rector, no se libra de las penurias económicas, que junto con los problemas familiares y las inquietudes religiosas le llevaron a plantearse un año atrás la idea del suicidio.

Antes de que la curiosidad le incite a conocer el resto de las dependencias, se detiene en la pequeña ventana que hace esquina para observar desde la altura el crecimiento de la ciudad que le acogió hace nueve años.

Unamuno ya lleva dos años como rector. En ese tiempo las ideas de Kierkeegard se han asentado en el terreno fértil de su cabeza y los enfrentamientos dialécticos en el auditorio se han sucedido uno detrás de otro.



Monumento a Unamuno en Salamanca. Foto: José Matilla.

Pero, por encima de todo, Unamuno llora la pérdida de su hijo Raimundo, que arrastraba hidrocefalia desde su nacimiento hace seis años, hecho que le provoca una profunda crisis personal y ahonda sus vaivenes religiosos.

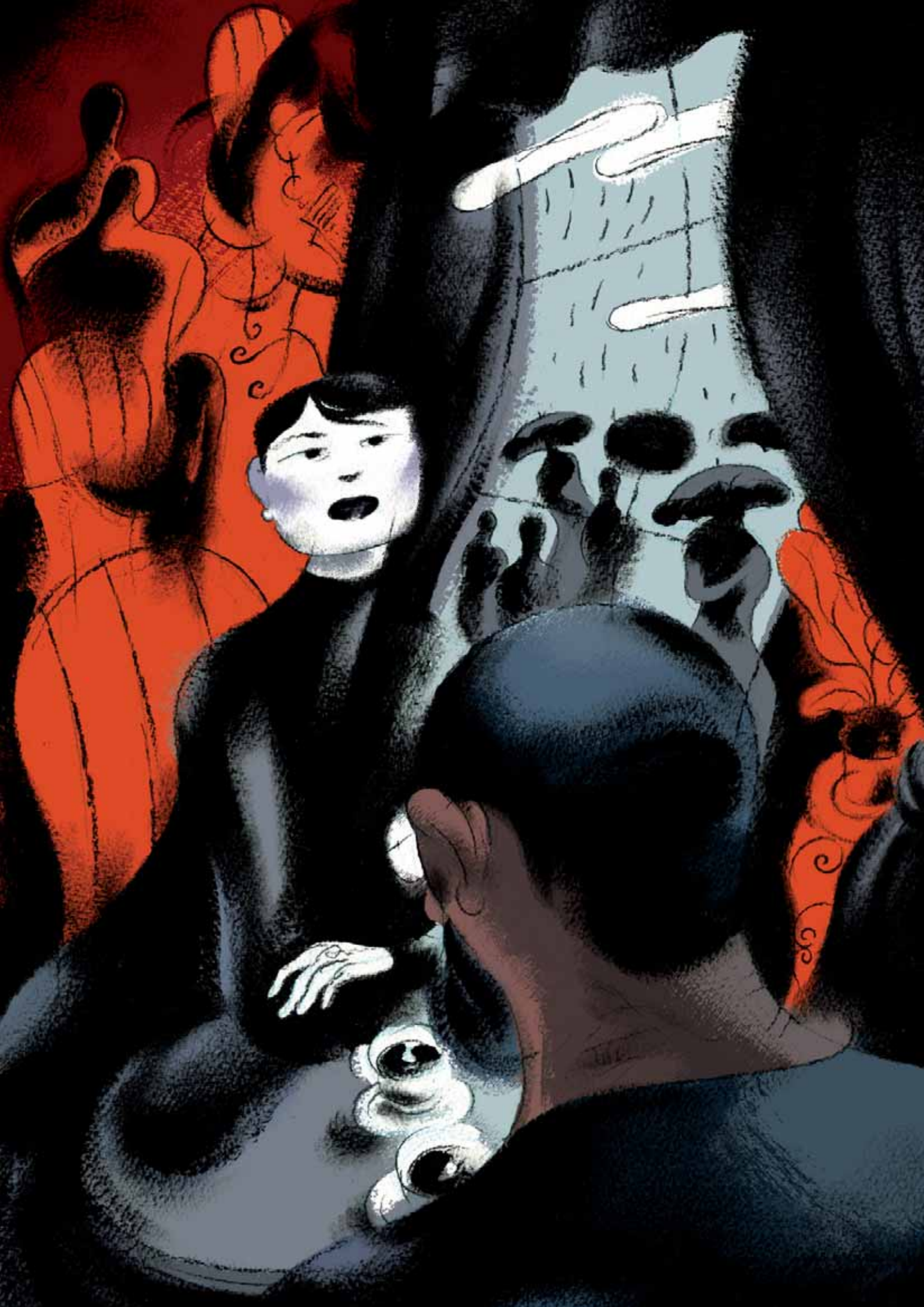
Don Miguel pasa las horas en la mecedora de la biblioteca de la Casa Rectoral junto a uno de los siete balcones de barrotes y tornapuntas en forma de 'ese' que hay repartidos entre las dos fachadas de la planta alta. Posa un libro sobre sus rodillas, gira la cabeza hacia la calle y vislumbra indignado el paso infructuoso de tantos y tantos que son tan tontos que lo saben todo, absolutamente todo, porque sus únicas preocupaciones son las inmediatas y no ven más allá de lo evidente. Ante tanta vida inútil en derredor, Unamuno recuerda que Machado le llamó quijotesco por dictar lecciones de caballería a un pueblo de arrieros, lechuzos, tahúres y logreros. Después cierra *La casa de Aitzgorri* que su amigo Pío Baroja le dedicó hace dos años, se levanta de la mecedora y comienza a pasear por el pasillo que da acceso a la escalera y por la biblioteca para tratar de reconciliar la fe con la razón que tanto atormenta su alma de incertidumbre desde que terminó el bachillerato y se instaló en el humanismo ateo radical.

Pero los beneficios de una postura encuentran rápido acomodo en la contraria. Su afán racionalizador le lleva a plantearse cuestiones a las que no encuentra respuesta y en 1906 sufre neurosis cardiaca y un año después una depresión nerviosa que no le impide sentarse en la silla de su despacho para escribir en apenas cuatro años *Mi religión y otros ensayos*, *Una historia de amor*, *Contra esto y aquello* y *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos,* entre otros, así como para preparar discursos al rey o acudir a mítines a la Zarzuela de mano de su amigo Azorín.

La luz del exterior se cuela por la ventana del despacho y pasa de largo sobre los limpios trazos negros que salen a borbotones de las cañas secas que utiliza para hacer sus propios portaplumas y con los que está terminando una obra a la que quizás ponga por nombre *Niebla*, su última novela como rector.

Han transcurrido catorce años desde que el masivo apoyo de los alumnos le otorgara el Rectorado de la Universidad de Salamanca y con él la nueva vida en la casa de la calle Libreros. Ya es de noche y don Miguel descansa tumbado en el dormitorio contiguo al despacho. Levanta la manta encimera, mira el lecho de la cama y siente por todo el cuerpo correrle el dulce presentimiento del reposo. Se mete entre las sábanas, se retuerce en un escalofrío y se pone en la postura que el feto tiene en el claustro materno. Antes ha dejado las gafas en la mesilla de su derecha, junto a *El amor catedrático* de Martínez Sierra; se ha lavado la cara en el lavabo y ha esbozado una mueca de contrariedad al ver el reflejo del crucifijo que preside su lecho. Sus ataques a la monarquía de Alfonso XIII le han privado de continuar en el cargo, pero ni las instituciones ni el rey podrán privarle jamás del uso de la palabra. Porque Unamuno es consciente de que el que tiene fe en sí mismo no necesita que los demás crean en él, ya sean estos generales gallegos que sucumben ante la inteligencia, nacionales, republicanos, carlistas o mestizos liderados por obispos.

La noche cae sobre la calle Libreros y Unamuno continúa meditando sobre lo humano y lo divino. Mañana será su último día en la Casa Rectoral. Aunque ya es tarde, no tiene prisa en reconciliar el sueño, como tampoco la tendrá mañana en levantarse. Al fin y al cabo, don Miguel sabe que aunque es cierto que él duerme mucho, no es menos verdad que cuando está despierto está mucho más despierto que tantos y tantos tontos que lo saben todo.



Esos cafés que podrían contar nuestra historia...

Marina Caballero del Pozo
Ilustración: Toño Benavides

«Una taza de té, no de café», y la taza humea sobre el velador…»

Sí, podría ser el comienzo de un texto literario cuya trama sentimental, histórica o de suspense se sitúa dentro de un cafetín; ese lugar de encuentro, también de ocio, que habitan realidades y ensoñaciones. Así ha sido desde aquellos primeros establecimientos (finales s. XV-principios del XVI), donde árabes y luego turcos se reunían para hablar de sus asuntos. O más tarde, a lo largo de siglos posteriores, cuando surgen los cafés en ciudades europeas e intelectuales de diversa índole los frecuentan interesados en expresar sus ideas, en defender éstas incluso con vehemencia. Ilustrados, románticos, existencialistas, precursores del modernismo. Algunos de aquellos espacios, idóneos para la charla y el debate en libertad, sirvieron de refugio a activistas revolucionarios que urdían conspiraciones, que propiciaban levantamientos. Por supuesto, la historia (con o sin leyenda) de diferentes cafés, vinculada a realidades sociales, políticas y culturales de cada época, se ha visto reflejada tanto en la literatura como en las artes plásticas y escénicas.

Cuántas alusiones al pasado en esta tarde lluviosa. Mis compañeros de cuartillas y frases imitan las tertulias de antaño, tan fecundas, que en la actualidad apenas subsisten. Todos se muestran animosos por la certidumbre de futuros reencuentros. Quimera o no, juntos sienten que sus voces tienen cabida en el mismo universo que las de los renombrados, pues al hacerse eco de tantos seres geniales es como si unos, sumidos en el anonimato, y aquellos otros, imperecederos en el tiempo, se hablaran de igual a igual. Me retraigo con pereza en el asiento; cuesta abrir la puerta a esta noche desapacible y húmeda. Mientras desoigo los adioses, que se prolongan entremezclados, me digo que un café es como una segunda casa que acoge encuentros, despedidas, la risa del último chiste, una charla reposada. Donde uno se desdice o se ratifica, dialoga o atiende. Y en la mano, el estímulo reconfortante del café, la caña, un cóctel.

Sí, un lugar privilegiado que habitan voces y murmullos para cobijar también la soledad de un instante o el desapego de una vida que llora para sus adentros, que huye del silencio de un hogar vacío; pues, a veces, se hacen compañía los desconocidos aun ignorándose. Al menos, sentir presencias aunque extrañas en torno o casi rozando la ropa.

Pero también un café es testigo amigable, siempre mudo, cuando la fascinación por otro ser irrumpe en nuestra intimidad. Vivimos una primera cita que confirma o idealiza cada rasgo físico apenas visto, casi fruto del ensueño más que de una certeza, mientras las palabras se agolpan inconclusas o desvarían en el mensaje pretendido: encandilar al amado. Y, entre tanto, la consumición dormita olvidada. Tal vez alguna música sugerente, que se extiende con vehemencia por el local, propicie el idilio o un simple escarceo: el roce breve de unas piernas aprovechando la discreción de la mesa, o esa mano atrevida sobre piel en reposo que alienta deseos prohibidos por la razón o el compromiso, sin reparar su dueño en las pupilas repentinas e indiscretas de cierto curioso.

Apuro lenta mi taza de infusión todavía caliente. Mis ojos se detienen ante la ventana, cae un fuerte chaparrón y los regueros sobre el cristal desdibujan el presente de la calle: gentes en su ir y venir, edificios quietos, lo acostumbrado, lo peculiar. Por supuesto desde un café se asiste al devenir de la ciudad, sus logros y hechizos, también sus miserias; e incluso podemos disfrutar con sosiego de la vitalidad del oleaje que estalla a lo lejos; y a la vez la mirada suelta por el local es cómplice de vidas que discurren dentro, que se aquietan; lo pasajero, lo perdurable. Y si bien la casualidad provoca encuentros no deseados, esos rictus de un instante que se duelen a causa del desamor o la discordia, cierto es también que los cafés son espacios conciliadores, pues alivian tensiones: alguien acepta las disculpas de su acompañante en una conversación generosa, mientras suena un solo de guitarra o de piano. Sea el ambiente suntuoso, bohemio, místico…, ofrecen ese escape a lo inesperado, a los tal vez, al azar. Y por qué no, acaso surja una historia para ser narrada.

Sin embargo, cuántas confidencias que parece que el mismo café protege. Secretos que nunca serán revelados. Y es una suerte porque, a menudo, en una mesa apartada, alguien siente la necesidad de sincerarse; le cuenta a otro lo más privado, terrible o doloroso de su vida, esos episodios del pasado que hasta entonces se habían disfrazado con una verdad a medias, e incluso se ocultaron. Y el que escucha y entiende una experiencia similar a la suya, también hace sus revelaciones. Luego cada cual se va por su lado en la confianza de que lo dicho ya no se mencione más y menos se juzgue.

Un camarero corre varias sillas para devolverlas a su sitio de costumbre y lo imperioso del ruido me sacude del ensimismamiento. *Ella se agrega el echarpe al cuello disponiéndose a marchar, mientras escucha con nostalgia las últimas notas de «Summertime»*. Sí, podría ser el final de un relato escrito en cierto café.

Pensamientos de lluvia

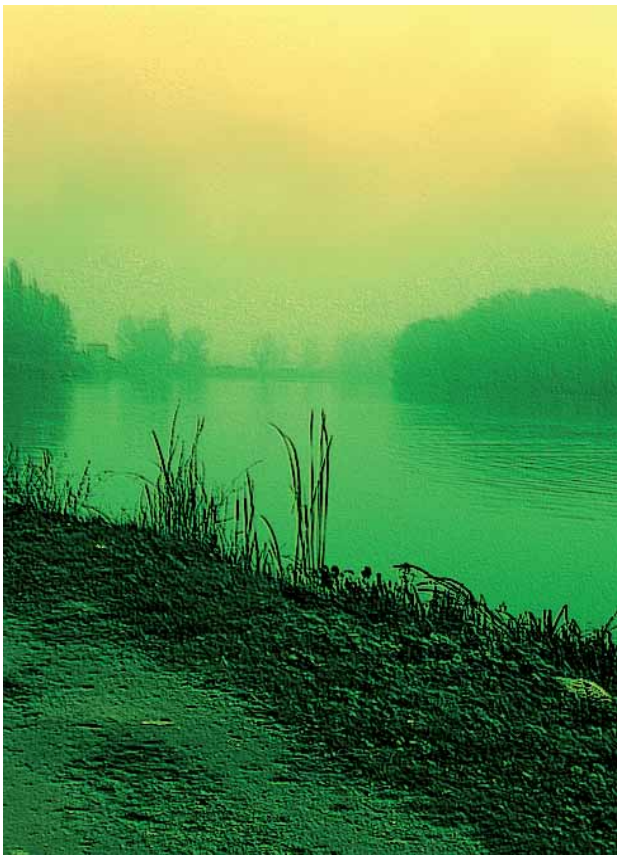
Volaban entre las gotas, fuera de la ventana,
pájaros de la desidia, lluvia de aburrimiento,
grises de las tardes precursoras del invierno
y nubes empapadas que de tristeza vestían
las otoñadas luces, cristales de ojos llenos,
atisbando las calles, las aceras de regueros
hasta los charcos oscuros, privados de reflejos,
ruidos prietos, brillos sordos, sonidos sin eco
de los pasos escurridos, con prisas, más ligeros,
pasos por llegar a casa, para mirar la noche
desde terrazas de poeta y miradores secos.

Volaban por la calle, desde la iglesia cerrada
mis pensamientos tristes sin encontrar consuelo,
regresando vacíos desde el jardincillo desierto,
mojadas avecillas, pajarillos de este dueño
que sin querer se posan en cornisas agrietadas,
y portales cerrados a mendigos pedigüeños
que, alargando su mano, se pegan en fachadas
para no sentir la noche que repentina llega,
para no sentir el agua que el cielo les regala
lavando sus harapos, deslucidos, remendados:
sus ideas con las mías saltando por los tejados.

Volaban con el viento los pensamientos alados,
nostalgias de mi árbol, sin que olvidaran nada,
mil versos en estrofas, recitando de la vida
tantas idas y venidas en nubes enredadas,
sendas y vericuetos que no llegaron al alba,
veranos y primaveras, flores de tantas rimas
escritas en aquel poema al filo de la mañana,
recuerdos de mi romance, dulce bajo la Luna,
cristal de vaho pintado, corazón de agua teñido,
olores de un pueblo sentado dentro de los trigos,
que en invierno termina callado y sin vecinos.

http://escritormanolomadrid.blogspot.com/
Ilustración: Manolo Madrid

Mañanitas de domingo



Mañanitas de domingo
que van ligeros mis pasos
para cruzar por el puente
al otro lado del río,
entre chopos y espadañas;
vereda de madrugadas
lavada con el rocío,
que corre toda la orilla
de aquella isla callada,
donde rumores de agua
me acompañan entre trinos,
hasta llegar a los pinos
donde reposa mi amada.
Espliego que de recuerdo
me traigo luego a la casa,
mirando sólo las sombras
que la bruma difumina,
apareciendo sutiles
desde la mansa corriente,
algunas veces con lluvia
otras con cielo abierto
sacando al Sol desde el Duero
pintando alhucemas malvas;
olores que luego guardo
en un bolsillo escondido,
en un pliegue de mi alma.
Alguna mañana llovía
sobre la helada retama,
pero eran gotas extrañas
que al caer entre mis labios
parecían de agua salada,
por recordar tantas veces
en que ella, dulce mía,
despacio me acariciaba;
después fueron mis huellas
las que dejaron marcada
la senda de tantas idas,
las mañanas de domingo
de festivo las mañanas.

María Sangüesa

http://elvuelodehecate.blogspot.com/

Pájaros

Escucho un oscuro ruido de tormenta.
Dame tu mano, amor, de entre la niebla.

Mira, tan sólo son pájaros.
Pájaros viejos.

En su batir de acero en duelo
pretenden hoy apuñalar al cielo.
Negras de graznidos sus gargantas,
perdida ya la voz y seco el trino,
intentan cercenarnos toda dicha.
vertiendo su veneno y su ponzoña.

Escucha, tan sólo son pájaros.
Pájaros ciegos.

En su alboroto de afiladas alas,
caen y declinan en su vuelo
sobre el duro aire de la vida.
Perdido su plumaje al viento,
desnudos de belleza, solitarios,
naufragan al borde de una copa.

Mira, tan sólo son pájaros.
Pájaros negros.

Olvidado ya el amor. Y su memoria
en un lecho de rencores enterrada,
condenados están a la carroña
y sobre su propio vómito aletean.
Su destino es un vidrio de botella,
perdido el corazón en la taberna.

Escucha, tan sólo son pájaros.
Pájaros muertos.

Oigo un silencio oscuro de agonía.
Dame tu mano, amor, de entre su niebla.

Scherezade

¡Oh noche silenciosa!
Scherezade enhebra historias en el viento...

Entre los dos sembrando va la noche
un sueño, estrellas llueven en cristales
donde refulge un vino misterioso
y dibujan los dedos cristalinos
corazones sobre el vaho del aliento
que los labios posan sobre el vidrio.

¡Oh, noche silenciosa!
Scherezade sonríe desde el aire...

Y la magia se adueña de la sombra,
el viento trae fragancia de magnolias,
derrama el firmamento sus luceros
y entre los dos creciendo van los cuentos
como ofrenda de letras y de estrellas
sobre la noche abierta en hojas blancas.

¡Oh, noche silenciosa!
Scherezade se apropia de nosotros...

En hilos de ensueños y de amores
va ensartando burbujas de cristales,
redondas cuentas que contienen dentro
los pasos que hemos dado y que daremos
en esta nueva historia que comienza...
Danza y ríe, hoy, la magia en nuestras plantas.

¡Oh, noche silenciosa!
Scherezade anuda un collar al viento...

Jéssica Arias Minorance
http://aorillasdelalma.blogspot.com/

Ya no escribiré versos...

Quedarán los versos enterrados
a la sombra de mi alma.
Invadirá la locura a los sonetos.
volarán las metáforas suicidas
-Ya sin rumbo -.

Ya no escribiré versos…
Mi pluma yacerá
en el luto del tintero.
Llorarán las rosas
lágrimas rojas de seda
enredadas entre espinas.

Tercer premio concedido por la librería Mediática, VIII concurso anual de cuento breve y poesía, en Caracas, Venezuela, abril 2011.

"Ah, si la hubierais visto… Si una tarde,
sentada en la ribera, la hubierais encontrado
ajena a su vibrante melodía
bajo la tarde, cerca de la acacia."
Antonio Gala

La acacia
-Dedicado a Antonio Gala-

Susurra tus dulces versos
en lágrimas, la caracola
amanecida en la orilla,
florecida en las rocas.

La arrastran las olas.
La llueven las nubes.
La acunan estrellas.

Entre mis manos
de deslizan, tiernos, dulces
entre las tristes ramas
del emocionado sauce.

Se deshacen en la nieve
y en el deshielo mueren
para nacer acacia
en primavera.

Música crepuscular
- A ti, mujer-

Frente a mis ojos
la vida se extiende
como un arco iris
de colores crecientes.

Bajo el calor del sol
o la fría lluvia,
se respira la vida
como el perfume de las rosas.

A orillas del mar
respiro el aire puro,
percibo la suerte de vivir
y la importancia de las cosas.

Escapé de mis miedos,
ya sólo acepto
el golpe de las olas en mi frente:
¡Ni uno más!.

Tan sólo me persigue
el rastro de mi sombra
en el callejón,
me miro al espejo.
me siento mejor.

La poesía me acaricia,
siento el calor del sol.

En mi ventana
siempre amanece primavera.

Sólo hay invierno
bajo la nieve.

Raúl Henao

http://poetasdealrededor.blogspot.com/2011/02/raul-henao.html

El guardagujas

1- Vibrante cuerda de arpa el PRESENTE,
Burbuja de jabón, pálida nota de música,
Vuelo de abeja o libélula
Desierto en el reloj.
Ay, surco monótono e insondable
Del fonógrafo de la vida
Repitiendo con diferente melodía
La letra sangrante del deseo y el miedo.

2- Que reconforte al soñador la certeza
Del olvido que precede al sueño
El olvido: salario de vivos y muertos.
Que reconforten al viajero
Esos rostros en la ventana
De los trenes a campo traviesa,
Porque no hallará ganancia o reposo
Cerca al sombrío guardagujas del tiempo.

La interdicción

Persigue al viento la hoguera, al sol el atardecer
Pero se interpone ese margen pedagógico
Que hay que salvar al descampado
A campo traviesa, al garete de la marea y el temporal
Entre el hábito y la incertidumbre.

Se muda el pensamiento en palabras
Pero se interponen los labios
–que hay que morder en los besos o dibujar en la risa–
Donde se reconcilian, callados, realidad y deseo
La cáscara y la pulpa, en el fruto paradisíaco.

Biografía del Ángel

Burbuja la vida, pompa de jabón.
A mi cabecera duerme
Una botella de champaña.
Mi buena estrella
Se repone en el botiquín.
Perico ligero
revoloteo en el correo.

Las cartas chillan en mis bolsillos.
La madrugada escapa
De mi sombrero de copa.
Un corrillo de grillos
No acalla mis palabras.
Preguntan por mis alas de ángel en el bar.

La madrugada

En la jaula de la madrugada hay un pájaro cantor.
Se conciertan los caminos al sol
Al sueño alterna la vigilia a modo de réplica
No cojea sino el deseo tras las circunstancias
Tras el paisaje la realidad.

Se aparejan y desparejan las ventanas al viento
El pensamiento y las palabras. La arena y el tiempo.

Santiago Medina Carrillo

http://Poesiadesantiagomedina.blogspot.com/

El tiempo se vadeo

El tiempo se vadeo por sus cabezas abrazándoles sin permiso
recibiendo el afecto de la edad traicionera
alojándose en sus cuerpos longevos.
Las estaciones pasaron por sus manos
recordatorios de tiempos vividos
primaveras y veranos de sentimientos cálidos
inviernos de fríos desengaños
otoños de serenidad y firmeza,
letrados en el tiempo
doctorados en la experiencia
que sobreviven con paciencia,
imanes de gestos de aquellos que fueron niños
pidiendo como el mendigo con su mano abierta
un simple beso, un abrazo
un te quiero de sus labios
un afecto en su solitaria compañía
que les harán pasar con alegría
estos amargos momentos
aquí donde sobran los argumentos
aquí donde expira la vida.

El deseo recorre

El deseo recorre mi mente
corre por la carretera de mi cerebro
deseoso de llegar al final del trayecto
deseoso de pensar en tu figura uniforme
que priva mi aptitud requerida por tu semblanza
dejando pasar caminos inciertos
donde tu imagen no es compatible con el color de tus ojos de ira,
el deseo cansado de correr espera que se le atienda
con cariño suficiente para poder seguir pensando en ti.
Cada día que amanece espero tenerte y con ganas abrazarte
para poder sentir esos instantes donde el deseo deja de caminar
descansando en tu cuerpo y recuperando fuerzas
donde el calor en tus senos firmes acogen con ganas mi cara cansada de tu ausencia
de este mundo que tan sólo deseo vivir contigo.
Mi cuerpo pace con beneplácito del tuyo
que unido al mío se funde como hierro en la fragua de la pasión
donde el lecho recorre estos instantes
que serán el pensamiento por muchos días de mi mente maltrecha.

En Castilla la llana

la tierra se deforma intentando tocar el cielo con sus manos
intentando coger las nubes blancas en días soleados
montañas y mesetas forman su deformidad pero con nombre propio
formando las palabras Montes de Toledo
son pequeñas formaciones pero llenas de vida al natural
donde su colorido juega con los parpados de nuestros ojos
ansiados por la belleza del momento,
los venados pastan por sus campos entre arbustos y jaras
jabalíes comentan historias a los animales después de un día de caza
el sol espera con ahínco el resurgir de su nombre
dando por las mañanas el rocío que riega esta belleza de lo natural
dando frescor, color y vida a esos parajes
la armonía se estabiliza con sus canteras de piedra y losas de pizarra
que sin querer construyen la casa de todo
edificando a capricho su entorno,
la noche llega a estos parajes
decorando de luz con su luna que sonríe al vernos roncar
teniendo la certeza del descanso que se disfruta.

José Carlos Nistal

http://maletasyversos.blogspot.com/

Fukushima, mon amour

Y ruge el mar y las olas
invaden el litoral
y anegan la normalidad.

Y ruge el mar y la tierra
sigue abriéndose en canal,
engullendo la normalidad.

Y ruge el mar y el cielo
se abre para mirar, los rostros
muertos de soledad.

Y muere el día y el barco
y la flor de los cerezos
y crecen los "hombres blancos"*.
Y mueren los niños, los viejos
por el mar, por el camino
de muerte nuclear.

Y se muere la fruta y los viejos
lloran, porque no lo verán,
porque no los verán madurar,
ni a los frutos ni a los nietos.
Los mató lo nuclear.

Y ruge el mar y las olas
de gente que viene y va,
huyendo de la muerte
nuclear.

Y no comen fruta, ni verdura,
ni se pueden abrazar
con los que viven cercanos
a la central nuclear.

¡Ay, Fukushima, mon amour!
Je t'aime. J'étais si près de toi...
Tu fais que je mors près de toi.

¡Ay Fukushima, mon amour!
Je te déteste. Je pars loin
mais toujours je serai prés de ton âme.

¡Ay, Fukushima!

*hombres blancos: técnicos con trajes antiradiación

Noelia Toribio

Carpe Diem

La oscuridad me envuelve,
con un manto sin luna ni estrellas,
y me arropa, me aprisiona,
es la maldición de mi noche eterna.

¡Viento!
mi llanto se escucha entre los árboles,
vago sin rumbo, sin consuelo, errante.
¡Qué soy!
sino viento, una sombra, un recuerdo,
una ilusión, un sueño, nadie…

Clavel de rojizo pétalo,
no desperdicies lágrimas de rocío,
deslumbra con tu hermosura,
hasta que se apague tu incesante brillo.

¡Goza!
antes de caer al infinito vacío
y vagar conmigo ciego y errante.
¡Clavel!
serás viento, una sombra, un recuerdo,
una ilusión, un sueño, nadie…

Salvador Robles

El dilema de un lector

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

Una voz de ultratumba

el lector abrió el libro de microrrelatos, una voz retumbó en su cabeza: «Te he vencido, Muerte».

Era la voz del autor.

Salvador Robles acaba de publicar su última novela ***Contra el cielo.*** Una obra muy recomendable como ya lo hicimos en nuestra web.

David Moreno

http:// nocomentsno.blogspot.com/

Deseos encadenados

El partido está a punto de comenzar. En los graderíos no cabe ni un alma. En el centro de la cancha, los dos jugadores más altos se preparan para el salto inicial. A un lado, el pívot blanco del equipo colista anhela ser como el pívot negro del equipo líder, con su musculoso y atlético cuerpo. A cierta distancia, uno de los bases les observa anhelando ser tan alto como ellos y no se entera de las instrucciones que intenta desde la banda transmitirle su entrenador, que a su vez está siendo estudiado por su bisoño colega que anhela poseer algún día su impresionante palmarés. El árbitro, por su parte, que siempre anheló ser jugador, sostiene con una mano una pelota naranja que anhela convertirse en otra tricolor, azul, blanca y roja. Y estas letras escritas así de esta manera, anhelan transformarse en palabras leídas una y otra vez.

Lur Ochoa

La culpa

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

Daniel Sánchez BONET

http://microrrelatoapeso.wordpress.com/

Matrimonio

Mi padre es de esos tipos que sólo se fija en los pequeños detalles: que si la puerta no está cerrada con dos vueltas de llave, que si el gas se ha quedado encendido, que si alguien se ha olvidado de bajar la basura…

Aquella mañana, ni siquiera se percató de lo ocurrido con su mujer. Eso sí, no pasó por alto que uno de los cuchillos estuviera en la habitación.

Teléfono

La conoció por teléfono. Todo empezó por azar pero acabó en una relación. Un mes después, en la factura, hallaron la cronología del crimen.

menuda labia

FOTODENUNCIA

Atticus

Nucleares: ¡no!

Se acaban de cumplir 25 años de una tragedia sin igual. Un cuarto de siglo ha pasado desde el accidente nuclear en la central de Chernóbil (Ucrania) el 26 de abril de 1986 que constituye uno de los mayores desastres medioambientales de la historia. La rápida intervención de un nutrido grupo de trabajadores (cerca del medio millón) evitó una segunda explosión de consecuencias terribles que podía haber dejado inhabitable Europa. Así como lo leen. Se me pone la carne de gallina. Hoy día esa zona y miles de kilómetros a la redonda no se puede habitar y no lo será hasta que pasen 27.000 años. Lo peor de todo esto es que el problema de la central de Chernóbil ¡no está solucionado! La central cerró en 2000 (14 años después del accidente) pero sigue teniendo cargas radiactivas en su interior y hasta que no estén guardadas de forma segura y estable, seguimos teniendo un problema. La carcasa que se construyó para contener la emisión de radiactividad al aire y así evitar una mayor contaminación se está resquebrajando. ¡qué tendrá eso que hasta se come el cemento!

Aunque la posibilidad de un accidente de este tipo esté en la proporción de una entre un millón no puede, ni tiene que merecer la pena la instalación de una central nuclear. Qué fácil se ve desde aquí. Entiendo que nuestro nivel de desarrollo pida cada vez más el consumo de energía para mantener esos niveles de confort que nos hemos creado. Pero no puede ser a costa de minimizar riesgos y del "todo vale" a favor del progreso. Nuclear sí, nuclear no. El debate se ha reavivado por el reciente accidente de la central japonesa de Fukushima. A muchos ignorantes este último accidente nos acaba de abrir los ojos y nos ha sacado de la cándida ignorancia. Hay ahora una pelea por decidir cuál de los dos es más grave si el de Fukushima (que no, que no llega al de Chernóbil) o el de Chernóbil (subimos un punto porque éste es más grave que el de Fukushima). Pero la verdadera cuestión es muy sencilla: no más centrales nucleares. No conozco a nadie que quiera tener debajo de su casa un polvorín. El accidente de Chernóbil expulsó partículas radiactivas a la atmósfera 500 veces más radiactivas que la bomba de Hiroshima y en al menos 13 países de Europa Central y Oriente se detectaron partículas radiactivas (la voz de alarma la dio Suecia cuando uno de sus trabajadores de una central salió al exterior y cuando entró al pasar por el control de radioactividad saltó la alarma: eran partículas de Chernóbil).

Seguro que peco de ignorante y mi planteamiento es muy simplista pero medítenlo bien: hubo una posibilidad entre un millón de que Europa se hubiera vuelto inhabitable. No pueden jugar a la lotería con el destino de millones de personas.

The Chernobyl nuclear power plant sits crippled two to three days after the explosion in Chernobyl, Ukraine in April, 1986. In front of the chimney is the destroyed 4th reactor. (AP)

¡Libertad!

Yo no viví el mayo del 68. Por aquel entonces me encontraba en los Estados Unidos. Les recuerdo que quien les escribe este pequeño pie de foto es Atticus, Atticus Finch y como bien sabrán me encontraba allí defendiendo otras causas. Una de ellas el derecho a un juicio digno por muy negro que uno sea y tenga a toda una comunidad en contra solamente por el color de la piel. Les cuento esto por que esta foto que bien pudiera llevar el título de *La libertad guiando al pueblo* en clara alusión al cuadro de Delacroix es el ejemplo del ejercicio de un derecho: manifestación libre en contra de una situación.

Parece que nos olvidamos de la historia. Por aquel entonces, en Francia, la crisis de mayo del 68 surge después de una década de prosperidad sin precedentes. Sin embargo, ese año y los meses anteriores, se produjo un grave deterioro económico con un gran aumento en el paro. Todo esto les tiene que sonar.

La joven protagonista de nuestra imagen, así como a sus acompañantes, no tiene ante sí un futuro halagüeño. El acceso a la vivienda es una empresa que requiere cada vez más requisitos e hipotecas a largo plazo. Se complica acceder al mercado laboral con un trabajo acorde con la preparación de nuestros jóvenes y retribuido de forma justa. Buscan una vida digna, con un trabajo digno y un trato igualitario como ser humano. No es de extrañar que ante esta situación haya un gran colectivo de indignados que quieran, entre otras cuestiones, desterrar la dictadura de los mercados financieros y que la crisis no afecte a los de siempre, a los más desfavorecidos.

No quiero ser pesimista. Algo se mueve en nuestra sociedad y el movimiento social que se ha aglutinado bajo el lema de Democracia Real o el 15 M (en alusión al las manifestaciones que se produjeron en el mes de mayo) es una realidad que solo el paso del tiempo nos desvelará el alcance. Lo que está claro es que nuestros dirigentes (y esto es extensible para los grandes *popes* del orden mundial) no pueden desoír estas protestas. A mis hijos siempre les he aconsejado que no se puede juzgar a una persona hasta que no se calza uno sus zapatos. Nuestro líderes ¿habrán pensado por un momento cómo se sienten "los indignados" ante este futuro que parece ser la reedición del mayo del 68?

Demonstrators shout slogans as they protest during a rally called by "Real Democracy Now" in Barcelona, Sunday, May 15, 2011. (AP Photo/Emilio Morenatti)

La Calle
paraíso de fotógrafos

Fotografía: Rogelio García Alonso - www.rogalonso.com

Es una calle larga y silenciosa.
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
y me levanto y piso con pies ciegos
las piedras mudas y las hojas secas
y alguien detrás de mí también las pisa:
si me detengo, se detiene;
si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.
Todo está oscuro y sin salida,
y doy vueltas y vueltas en esquinas
que dan siempre a la calle
donde nadie me espera ni me sigue,
donde yo sigo a un hombre que tropieza
y se levanta y dice al verme: nadie.

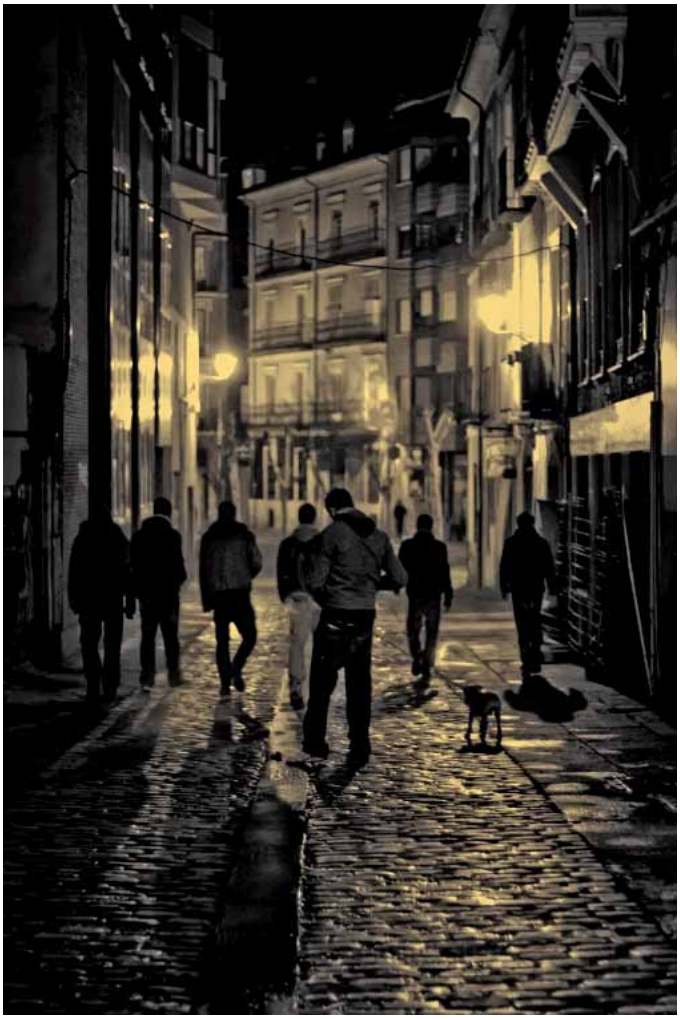
Poema "La calle" de Octavio Paz (1914 – 1998)

La calle es un buen paraíso para el disfrute de los fotógrafos. Gentes, monumentos, el sol, la lluvia, la niebla, vehículos, parques, farolas… son inherentes a la calle. La calle es un teatro, un estudio vivo.

Cada vez me gustan más saber el pedigrí de las fotos, su carné de identidad, la historia que cuenta cada una de ellas. Traemos cientos de fotos en nuestras memorias y no las damos más valor que el que aporta un recuerdo. Pero cada una de ellas sacadas del ordenador y puestas sobre la mesa (como éstas que tengo yo aquí ahora mismo) cuenta una historia que la enriquece.

El otro día me encontré por la calle a Chema Concellón. Chema es uno de los fotógrafos que vienen colaborando con Revista Atticus desde sus inicios. Y lo quie-

Fotografía: Luis R. García - www.haciendoclick.blogspot.com



Fotografía: Alicia González.

Fotografía: Jano Schmitt.

ro un montón desde hace ya unos cuantos años cuando repartíamos patadas a un balón. Por medio de mi iPad le enseñé, en la calle, allí mismo, como estaba el apartado de la fotografía en este número. Y me dejó sorprendido me fue diciendo el nombre de la mayoría de cada uno de los fotógrafos con sólo ver la foto. ¡Vaya memoria fotográfica que tienes Chema!

Alicia nos muestra a unos chicos que recorren la calle. Parece que actúan bajo el lema la calle es nuestra: ocupan todo el ancho de la misma. Desconozco si es una pandilla, si todos son amiguetes. Si la foto hubiera sido de frente bien podía ser la portada de un CD. Jano me ha contado que el nunca manipula una fotos ni antes ni después. No modifica lo que ve. Como notario de la calle, plasma la realidad. En este caso retrató *La Verdad*. Lo más curioso de esto es que la papelera está a la salida del Palacio San Esteban, sede de la Presidencia de la Comunidad Autónoma de Murcia. Parece querer decirnos que jugamos con los motivos para encontar la verdad. Porque la ironía de la verdad en la papelera...

Jesús Arenales muestra una estampa típica ya en las calles de muchos de nuestros pueblos. La soledad está presente en ellas. Ya les gustaría a esto lugareños ver en sus calles a los jóvenes de la foto de Alicia.

Fotografía: Jesús Arenales.

La foto de **Leandro** no pertenece al festival del teatro de calle que se celebra en Valladolid. Yo me quedo con la duda: ¿De que hablaban, o sólo se estaban contemplando? Una curiosa estampa con protagonistas de una obra de Buñuel.

La calle, a veces, se nos muestra indiscreta y nos devela nuestras intimidades. Esta foto no es grandilocuente pero la he seleccionado por que me sé su pedigrí. Procede de Braganza. Así que no hay que olvidar dónde estamos a la hora de tirar de cámara. Por otro lado, en mis fantasías quiero pensar que este tendal es buena parte del contenido de la maleta de la protagonista de la página siguiente, precisamente de la foto de Chema Concellón. Yo creo que sí; las dos cosas: que habita en esta casa y que es dueña de esas intimidades puestas al oreo.

Con la lluvia las fotos quedan muy bien. Como todos los protagonistas de la estampa de **Jesús González**. Tiene una aire extraño, como de un falso decorado, como si la escena se hubiera congelado. Se ha detenido el tiempo y los protagonistas son seres solitarios, cada uno va a su bola. Como sucede en la foto de Alicia.

En las dos fotos de la página siguiente, las últimas, pueden tener en común lo más llamativo: el color. Pero nada tienen que ver.

Dos mujeres malgaches son las protagonistas de la foto de **Enrique**. Caminan con soltura y con una gran habilidad portando sus enseres sobre su cabeza.

Fotografías: De arriba a abajo
Leandro.

Luisjo.

Jesús González.
www.flickr.com/photos/haciendoclack/

Mientras la joven de abajo, camina, transita aunque lo que mejor la define es que arroya como un tren bala. Qué fuerza, qué decisión, qué poderío. Hasta los dos hombres parecen apartarse ante su paso dejándole vía libre. Este tipo de recurso (destacar en una foto en blanco y negro una parte en su color original) es muy conocido ya entre los amantes de la fotografía, pero hay que saber utilizarlo en su justa medida (bueno, como casi todo) y no abusar de ello. En este ocasión Chema ha estado más que acertado para destacar la figura de la mujer que recorre la calle, con un ajustado y diminuto vestido lleno de color. Una calle llena de motivos y una calle, en este caso veneciana, que es el paraíso de los fotógrafos. Pero no hay que irse tan lejos para que cada uno de nosotros encuentre su inspiración en la calle.

Luisjo

Fotografía: Enrique Amigo - http://trotaparamus.blogspot.com/

Fotografía: Chema Concellón - www.flickr.com/photos/concellon

E l artista espectáculo?

Jesús Trapote

Me mueve a escribir sobre el actual encumbrado artista Barceló el deseo de continuar, de algún modo, mi anterior opinión sobre "Arte o espectáculo", publicado en esta querida revista Atticus, dentro de su primera edición en papel. Debo comenzar señalando que respeto profundamente a este creador, aunque no comparta mucho su trayectoria desde sus primeros reconocimientos plásticos hasta el actual endiosamiento en que ha sido beatificado. Otras personas pensarán que me mueven los celos profesionales hacia este personaje, algo que, si se mira por el proteccionismo a que ha sido sometido, puede tener algo de cierto, aunque, sinceramente, estoy satisfecho con lo que soy y he logrado con mis propios esfuerzos artísticos. Es por ello que, después de repasar toda su biografía, una vez más me cargo de razón para manifestar e insistir en algo que es de sobra ya conocido y que define muy bien un viejo refrán o dicho castellano: "El que tiene padrino, se bautiza". Y precisamente este artista, sin entrar en profundidades sobre su calidad plástica, va muy sobrado de padrinos. A partir del año 1977 en que conoce y se "junta" con Mariscal, comienza su impa-rable ascenso y lo "suben" hasta lo más alto del reconocimiento artístico de nuestra España cañí.

Atrás quedaron aquellos inicios pictóricos junto a su madre –quien también pintaba, copiando– y sus primeros estudios artísticos en la Escuela de Artes y Ofi-cios de la capital Mallorquina, o su breve estancia en la Facultad de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, donde quizás le sobrepasaban las disciplinas, y que abandonó en el año 1975, cuando sólo contaba 18 años.

A partir de entonces, ya se adelantó a la época y realizó sus instalaciones y montajes, y su primera exposición en solitario en Palma de Mallorca, utilizando materias orgánicas para la realización de sus obras, consiguiendo con ello los primeros "bombazos" de la vanguardia emergente de finales de los 70.

Como no podía ser menos para un emergente de esas épocas en que ya despuntaba y se empezaba a escuchar su nombre, viajó por esos mundos de Dios: París, Londres, Ámsterdam (cómo no) y, finalmente, Mali donde se lanza, en formato medio, a pintar con barro, tierras y pigmentos naturales. ¡Todo un bombazo plástico para la crítica especializada en arte! ¡Ah! Se me olvidaba que también se fue a la Patagonia a exponer, y realizó un retrato en París a Berger. Todo esto, ya en el 1997.

Con el nuevo milenio, le conceden un Medallón en las Islas Baleares y lo nombran doctor Honoris Causa en la universidad de estas Islas que lo vieron nacer. Entre medias, vuelve a Mali.

...nadie sube sólo por su valía a las alturas de la profesión artística; y, es más, en la zona de donde es oriundo Barceló, tienen un gran "defecto": el de proteger y arropar al máximo a sus artistas, al contrario que en esta Castilla y León nuestra donde, en lugar de potenciar a quien despunta, si te descuidas un poco, lo asan a zancadillas.

Allá por el 2002 aparece la Iglesia por medio y, como es artista de moda y, además, mallorquín, firma con el Obispo de Mallorca el contrato para realizar su proyecto plástico-conceptual-metafísico en la Capilla de San Pedro. En esta época realiza también decorados para la ópera. Es decir, un polifacético artista que toca todos los campos del arte al igual que los maestros rena-

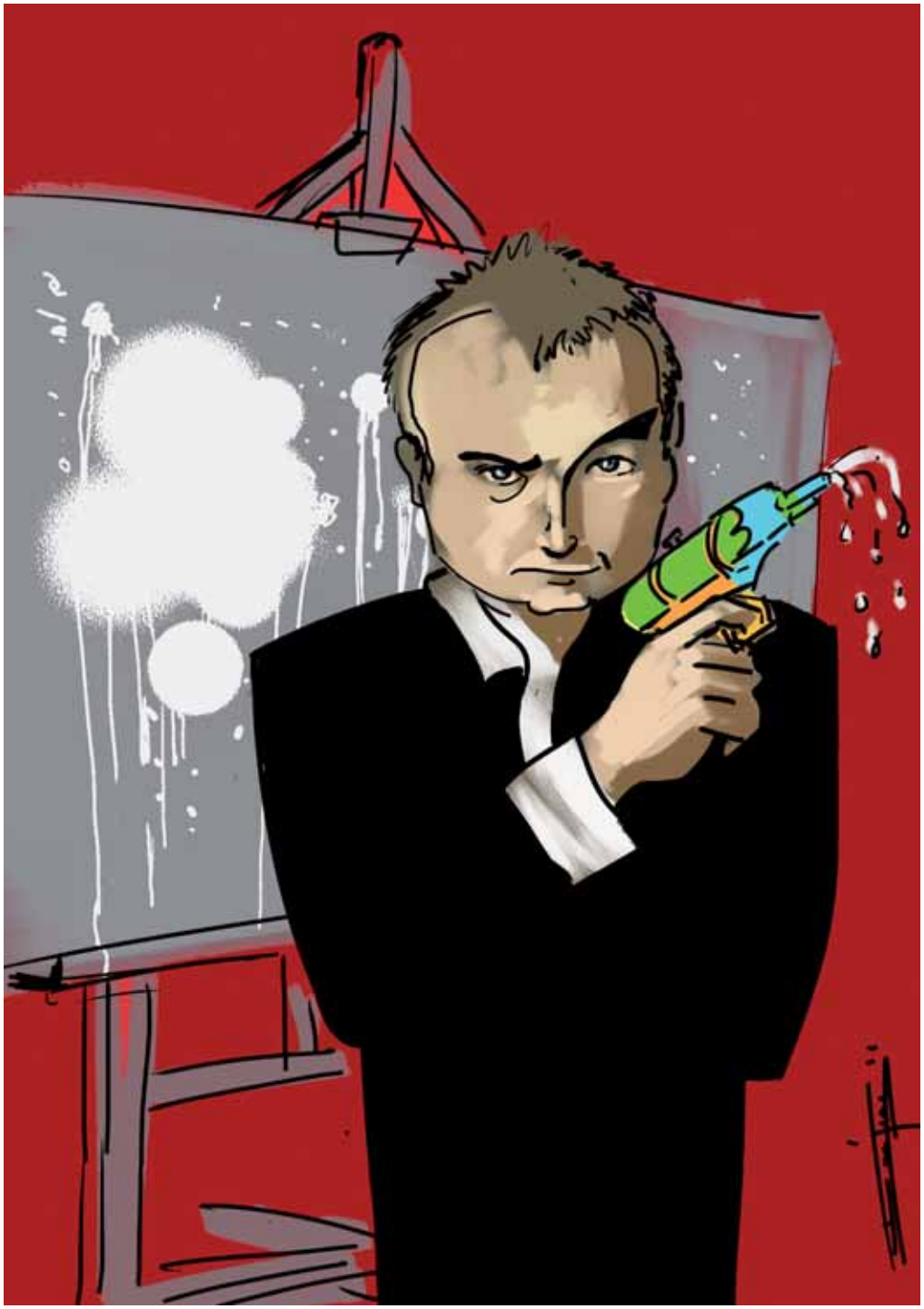


Ilustración: Enrique Diego - http://instalache.blogspot.com

centistas, aunque salvando las distancias. Llegan, después, las macro-obras del mural llamado cerámico para la anteriormente citada capilla. Le conceden el Premio Príncipes de Asturias y, para celebrarlo, se va a exponer a São Paulo, en Brasil.

En los últimos tres años, su fama alcanza tal envergadura que en el 2008 realiza para la Sala XX de la ONU en Ginebra un techo estalactíctico. El día de su inauguración, en presencia de nuestro Monarca y del Presidente Rodríguez Zapatero, entre otros, pronuncia el primer discurso en catalán de la historia de las Naciones Unidas, olvidando por un instante que su tierra natal son las Baleares.

Bienal de Venecia, representando a España y, ya en el 2009, se va al Himalaya, sin que sepamos exactamente a qué. En este año, en la TV catalana (como no), se proyecta el reportaje de cómo realizó el famoso techo de las estalactitas de la sala XX de la ONU en Ginebra.

Lo que hace en el presente año está aún por catalogar, pero tranquilos, que con algo nos deslumbrará.

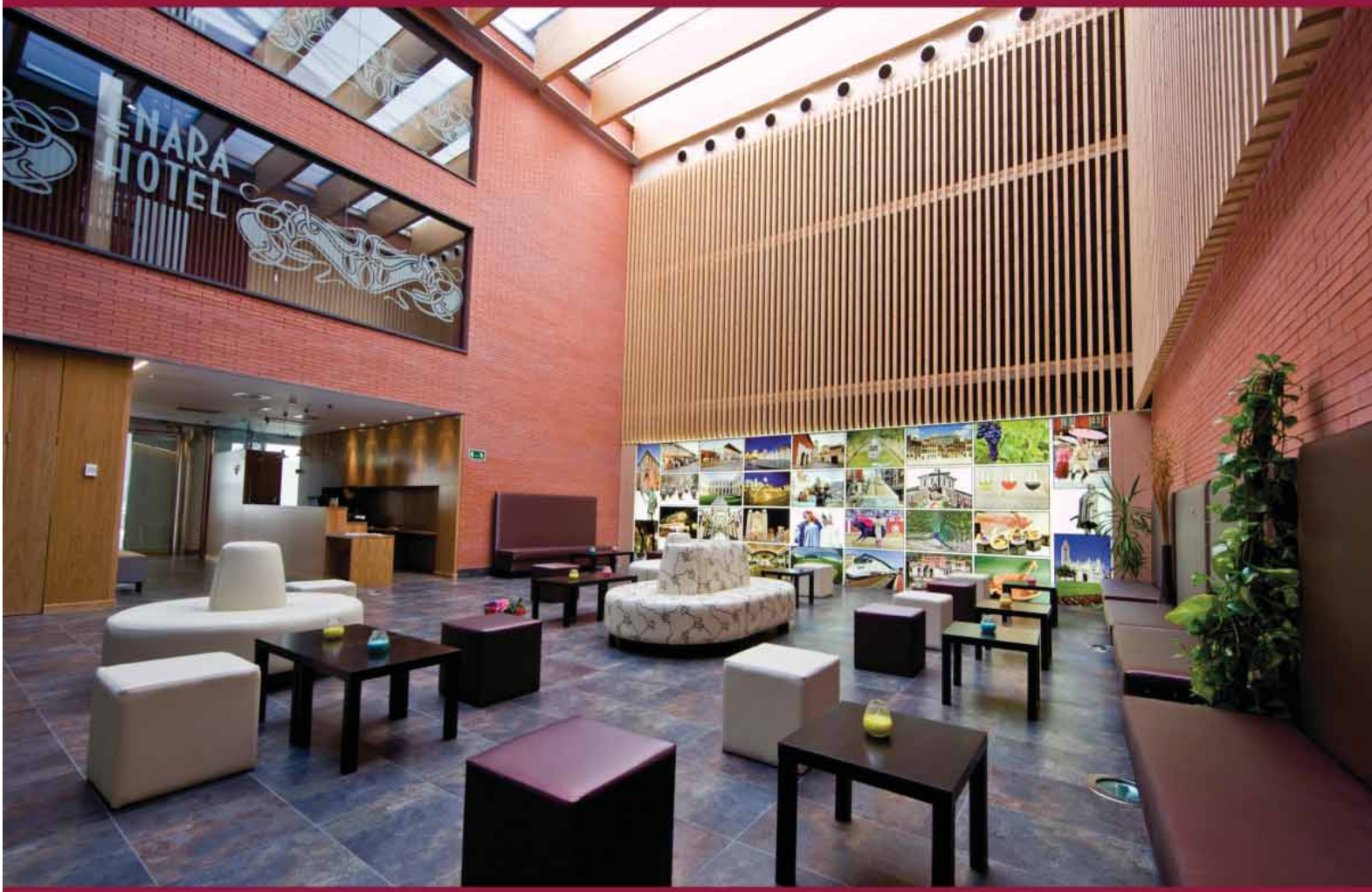
Después de este carrerón, quizás piense el lector ¿Y qué? Pues bien, toda esta especie de preámbulo, en mi modesta opinión, viene a cuento por lo siguiente que voy, discretamente, a señalar. Es obvio que algo de chispa artística debe tener este personaje para conseguir lo que ha conseguido. Pero, analizando un poco en profundidad su obra, me pregunto: ¿Cuántos "Barcelós" ha habido y hay que no han logrado ni una triste medallita honorífica en un concurso de pintura de unas fiestas de localidad rural? ¿Cuántos críticos, patrocinadores, galeristas, medios informativos y organismos oficiales o privados hay detrás de este maratón desbocado del mallorquín? Respondiendo a la segunda cuestión, es evidente que nadie sube sólo por su valía a las alturas de la profesión artística; y, es más, en la zona de donde es oriundo Barceló, tienen un gran "defecto": el de proteger y arropar al máximo a sus artistas, al contrario que en esta Castilla y León nuestra donde, en lugar de potenciar a quien despunta, si te descuidas un poco, lo asan a zancadillas.

Y ya en el más puro campo plástico, haciendo eco al magnífico artículo analítico que publicó Travieso en el virtual número 13 de esta revista, debo, desde un punto de vista profesional, señalar que la factura del mural de la capilla y el de las Naciones Unidas, son de una calidad técnica de realización tan precaria, que ya son de dominio popular los desprendimientos que en estas obras están sucediéndose, sin contar los, aparentemente intencionados, agrietamientos de las pastas cerámicas utilizadas… Pero claro, es Barceló quien lo ha firmado, y esos son pequeños contratiempos, ajenos a la grandiosa espiritualidad creativa del genio. Seguro que, si eso me ocurre a mí en alguna de mis obras, sería condenado directamente a la hoguera por el Tribunal Inquisidor de la Santa Crítica Artística.

Con esto quiero dejar claro aquello de que "no es oro todo lo que reluce" y "las apariencias engañan en muchas ocasiones". Recordando un poco el artículo de "Arte o espectáculo", opino que este famoso y polifacético "genio" plástico tiene mucho de espectáculo, y de arte, lo justito. Abierta está la polémica.

ENARA HOTEL

El nuevo hotel en el corazón de Valladolid



Plaza de España (Entrada por Montero Calvo, 30)
Tel. +34 983 300 211
47001 Valladolid - España
enarahotel.es

El joven Ribera en el Museo del Prado

5 de abril – 31 de julio 2011

Salas

Edificio de los Jerónimos. Sala C

Comisarios

José Milicua, Catedrático Emérito de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona

Javier Portús, Jefe de Conservación de Pintura Española del Museo del Prado

«La extraordinaria calidad de los cinco lienzos de la colección Longhi ha sido destacada en repetidas ocasiones; llama la atención la variedad de las posturas, la individualidad de cada personaje y su severa y concentrada monumentalidad, que ocupa el espacio del cuadro con una fuerza inaudita; una característica específica son los amplios mantos, que confieren volumen y dinamismo a las figuras (en especial en *San Pablo,* pero también en *San Felipe*), mientras que el amenazador hieratismo de *San Bartolomé*, caracterizado por una fijeza casi lunática, recuerda la doliente frontalidad del mendigo Borghese».

Página 110. Catálogo Exposición

José de Ribera (Játiva, España, 12 de enero de 1591 - Nápoles, Italia, 1652). Desarrolló su carrera en Italia, principalmente en Roma, Parma y Nápoles. Fue también conocido con su nombre italianizado Giuseppe Ribera o con su apodo Lo Spagnoletto (o «el español»). Cultivó un estilo

San Bartolomé.
Hacia 1612. Óleo sobre lienzo 126 x 97 cm.
Florencia, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte.
Roberto Longhi.

muy influenciado por Caravaggio. La etapa en la que estudió y reelaboró el lenguaje naturalista abarca sus estancias en Parma, Roma y los primeros años de su residencia en Nápoles. Este periodo, en el que se advierten diferentes fases desde el punto de vista de la escritura pictórica y de los intereses temáticos evidenciando cómo estilo e iconografía interactúan profundamente, es el objeto de esta muestra. El recorrido de la exposición se ha organizado en torno a distintos ámbitos que agrupan conjuntos de obras relacionadas entre sí o con periodos concretos de la estancia de Ribera en Roma y sus primeros años en Nápoles.

«Está el santo desnudo en el suelo, y asidos los brazos en el palo en el que le ataron para saetearle. La Santa Matrona, de rostro hermoso y lleno de piedad, tiene con la mano izquierda un vaso y con la derecha, con grandísima propiedad y gracia, está sacando de él con los dedos el bálsamo o ungüento para ungirle y curarle».

Página 182. Catálogo Exposición

También podemos contemplar en el Museo del Prado:

No solo Goya. Hasta el 31 de julio.

Fortuny y el esplendor de la acuarela. Hasta el 4 de septiembre.

Nerón y Séneca de Eduardo Barrón. Hasta el 24 de septiembre. Ampliamente comentada en las páginas 70 y ss. de este mismo número.

Adán y Eva de Durero tras su restauración. Hasta el 19 de junio.

San Sebastián curado por las santa mujeres.
Hacia 1620-23. Óleo sobre lienzo, 180 x 231 cm.
Bilbao, Museo de Bellas Artes.

ESTAMOS AQUÍ,

EN CALIDAD DE SERVICIO

1ª ENTIDAD FINANCIERA DE ESPAÑA

Y UNA DE LAS 10 ENTIDADES FINANCIERAS MÁS SOLVENTES

Por creer en las personas y en las ideas. Por ser muchos y ser uno. **Porque Caja Laboral es de todos los que trabajamos en ella,** lo damos todo por ti. Y es por ti, que somos la primera entidad en calidad de servicio y estamos entre las diez más solventes de España con 1.200.000 clientes y 400 sucursales. Y es por ti que hemos destinado 1.500 millones de euros a la financiación de las familias y 3.000 millones de euros para la financiación de las empresas de este país. Caja Laboral, estamos aquí.

* Según el informe independiente STIGA realizado entre 105 entidades financieras de España ** Según AFI (Analistas Financieros Internacionales)

CAJA LABORAL

CAFÉ · BAR DM DOS de MAYO

Dos de Mayo
CAFÉ - BAR

C/. Dos de Mayo, 13 - 47004 Valladolid
Tel. 983 20 59 32

DESGUACES CANO
COMPRA-VENTA

Recogida a Domicilio · Desde 1979 · Tramitación de Bajas

Ctra. Segovia Km. 6,5 Valladolid · Tlf. 983 40 34 34

www.desguacescano.es

ALUMINIOS

Félix Lázaro

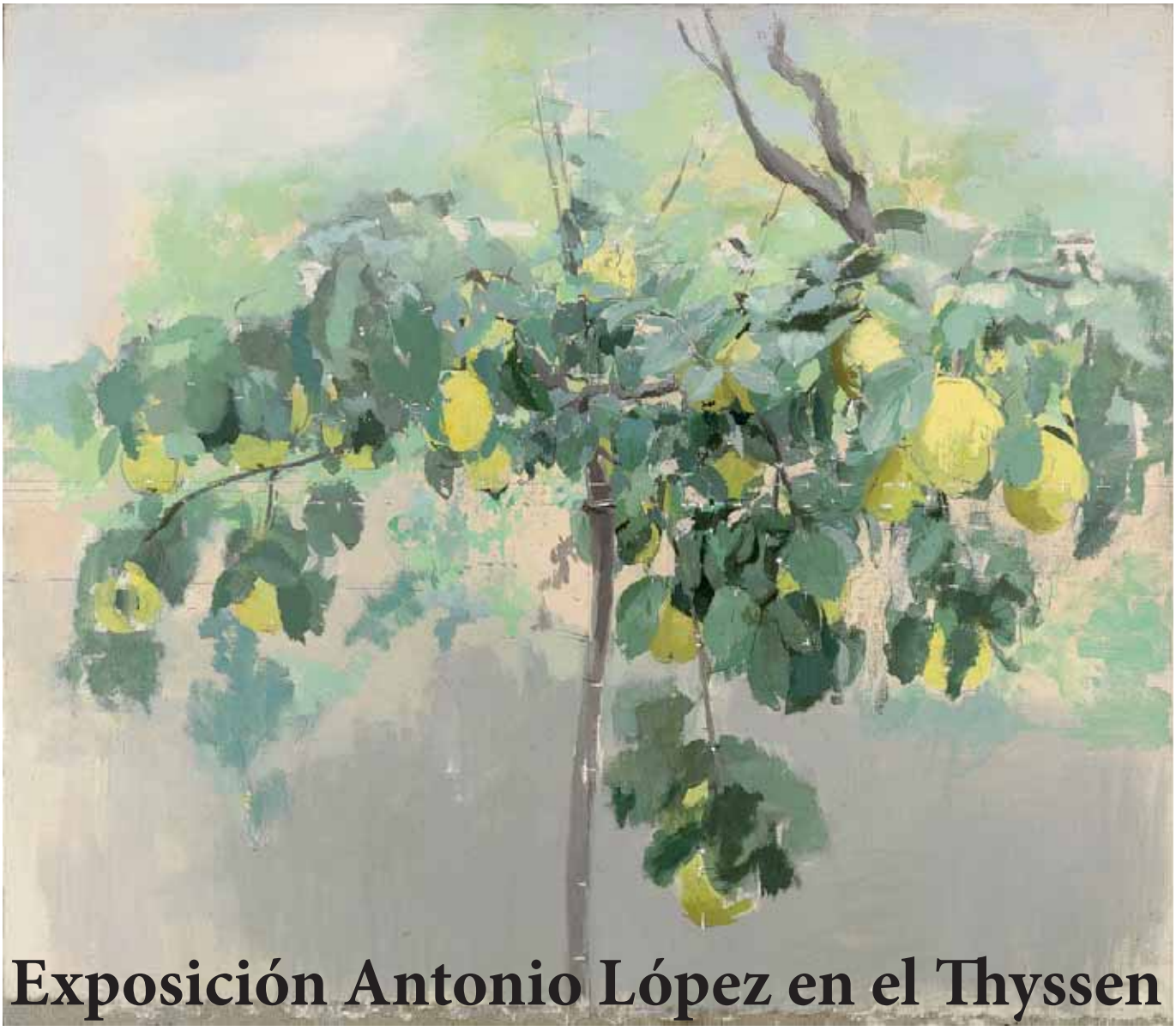
- Ventanas con Rotura Puente Térmico
- Mamparas de Baño
- Mosquiteras

TFNO-FAX
(983) 29 10 49

c/ Canterac, 55
47.013 VALLADOLID

Farigola
Café - Bar

Ramón Pradera, 10 - 47009 Valladolid
Teléfono 983 334 815



Exposición Antonio López en el Thyssen

Antonio López. *Membrillero,* 1992. Óleo sobre lienzo 105 x 119,5 cm. Fundación Focus-Abengoa, Sevilla.

ANTONIO LÓPEZ

Del 28 de junio al 25 de septiembre de 2011

Comisarios: María López y Guillermo Solana

El Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid presenta a partir del 28 de junio y hasta el 25 de septiembre de 2011, en sus salas de exposiciones temporales, una completa representación de la obra del artista español Antonio López (Tomelloso, 1936).

La muestra se presenta ante el público con carácter casi autobiográfico. Las piezas de los últimos veinte años y las que llegan directamente de su estudio, casi la mitad de las 140 obras exhibidas, van dando paso a la producción más lejana en el tiempo, hasta los años cincuenta. No hay un orden cronológico en esta muestra. Antonio López sigue en activo y trabajando como se puede observar en las salas donde conviven de manera equilibrada la pintura, el dibujo y la escultura, los tres géneros que ha cultivado a lo largo de su carrera.

El artista de Tomelloso está considerado como el gran representante del realismo y la figuración española contemporánea. Defensor de la libertad como fuente de máxima creatividad busca entre la realidad que le rodea aquellos aspectos cotidianos susceptibles de ser retratados en sus obras, y lo hace con una elaboración lenta y meditada.

El recorrido de la exposición en las salas habituales de la planta baja del Museo, será un paseo por los tres grandes núcleos de su producción y sus obras maestras de los últimos veinte años. Sus famosas vistas de la ciudad de Madrid con la Gran Vía como protagonista y sus series en la que se encuentra trabajando estarán presentes en este espacio. Habrá también una completa selección de dibujos y pinturas en torno a otro de sus grandes motivos: el árbol y su huerto particular. Y, en tercer lugar, la representación de la figura humana.

La muestra continuará por las salas del primer sótano del Museo con un recorrido desde sus inicios en Tomelloso hasta obras que llegan directamente de su estudio y que se muestran al público por primera vez.

Ambos espacios se completarán con la proyección en una de las salas de dos documentales elaborados específicamente para la ocasión.

EL INTERVALO LUMINOSO

Paul McCarthy.
Cabeza de tomate (burdeos)
Tomato Head (Burgundy)
1994
D. Daskalopoulos Collection.

Guggenheim BILBAO

El intervalo luminoso: The D. Daskalopoulos Collection es la primera presentación pública a gran escala de la D. Daskalopoulos Collection, una de las colecciones privadas de arte contemporáneo más completas del mundo.

La muestra incluye cerca de 60 obras en una gran variedad de medios, con un especial énfasis en esculturas e instalaciones, y supone un recorrido por los avances artísticos más notables de las últimas décadas.

Del 12 de abril

al 11 de septiembre de 2011

Museo Guggenheim - Bilbao

Passio
apassiónate en
MEDINA DE RIOSECO
Junta de Castilla y León
3 MAYO - 6 NOVIEMBRE 2011
MEDINA DEL CAMPO / MEDINA DE RIOSECO
VALLADOLID
LAS EDADES DEL HOMBRE
COLABORAN
Caja España
Caja Duero
fundación endesa
Ayuntamiento de Valladolid
Diputación de Valladolid
Ayuntamiento de Medina del Campo
Ayuntamiento de Medina de Rioseco
Archidiócesis de Valladolid

Passio
3 MAYO - 6 NOVIEMBRE 2011
MEDINA DEL CAMPO / MEDINA DE RIOSECO
VALLADOLID
LAS EDADES DEL HOMBRE
Junta de Castilla y León
COLABORAN
Caja España
Caja Duero
fundación endesa
Ayuntamiento de Valladolid
Diputación de Valladolid
Ayuntamiento de Medina del Campo
Ayuntamiento de Medina de Rioseco
Archidiócesis de Valladolid

Última Cena.
1973. Óleo sobre lienzo 225 x 400 cm.
Iglesia parroquial de San Juan el Real. Oviedo (Asturias).

La doble exposición, organizada por ***Las Edades del Hombre*** este año, está centrada en torno a un hecho que ha decidido la forma en que los humanos comprendemos ya el sentido de la vida y de la muerte. Ese hecho: "la pasión de Jesuscristo" se ha convertido en clave para la iluminación del padecer y del morir humanos.

En esta ocasión toca la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, de la *Passio*, retomando el termino latino elegido como sonoro título para esta edición. La iglesia de Santiago de los Caballeros, en Medina de Rioseco, donde un relato continuo nos llevará de la Última Cena hasta la Resurrección. Por otro lado, en la otra sede, en la Iglesia de Santiago el Real, acoge el pensamiento y la reflexión, de imágenes y simbología que a lo largo de la historia han servido para transmitir la hondura, el calado y la trascendencia de la redención. Se articula en cinco capítulos: *Ecce Homo*, *Agnus Dei*, *Fons et culmen*, *Dulce Lignum* y *Via Crucis*.

En palabras de Carlos López Hernández, Obispo de Salamanca y Presidente de la Fundación ***Las Edades del Hombre***, «con el relato de *Passio*, la Iglesia, maestra de vida, no puede menos de asumir también el ministerio de ayudar al hombre contemporáneo a recuperar el asombro religioso ante la fasciniación de la belleza y la sabiduría que emana de cuanto nos ha entregado la Historia».

HORARIOS DE VISITAS:

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

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

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

La admisión de público terminará 45 minutos antes del cierre.

PRECIOS

Entrada: 3 € (visita a ambas sedes)

Viernes: entrada gratuita (no incluye visita guiada)

Visita guiada (grupo máximo de 20 personas): 50 € (visita a ambas sedes) 35 € (visita a una de las sedes)

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

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

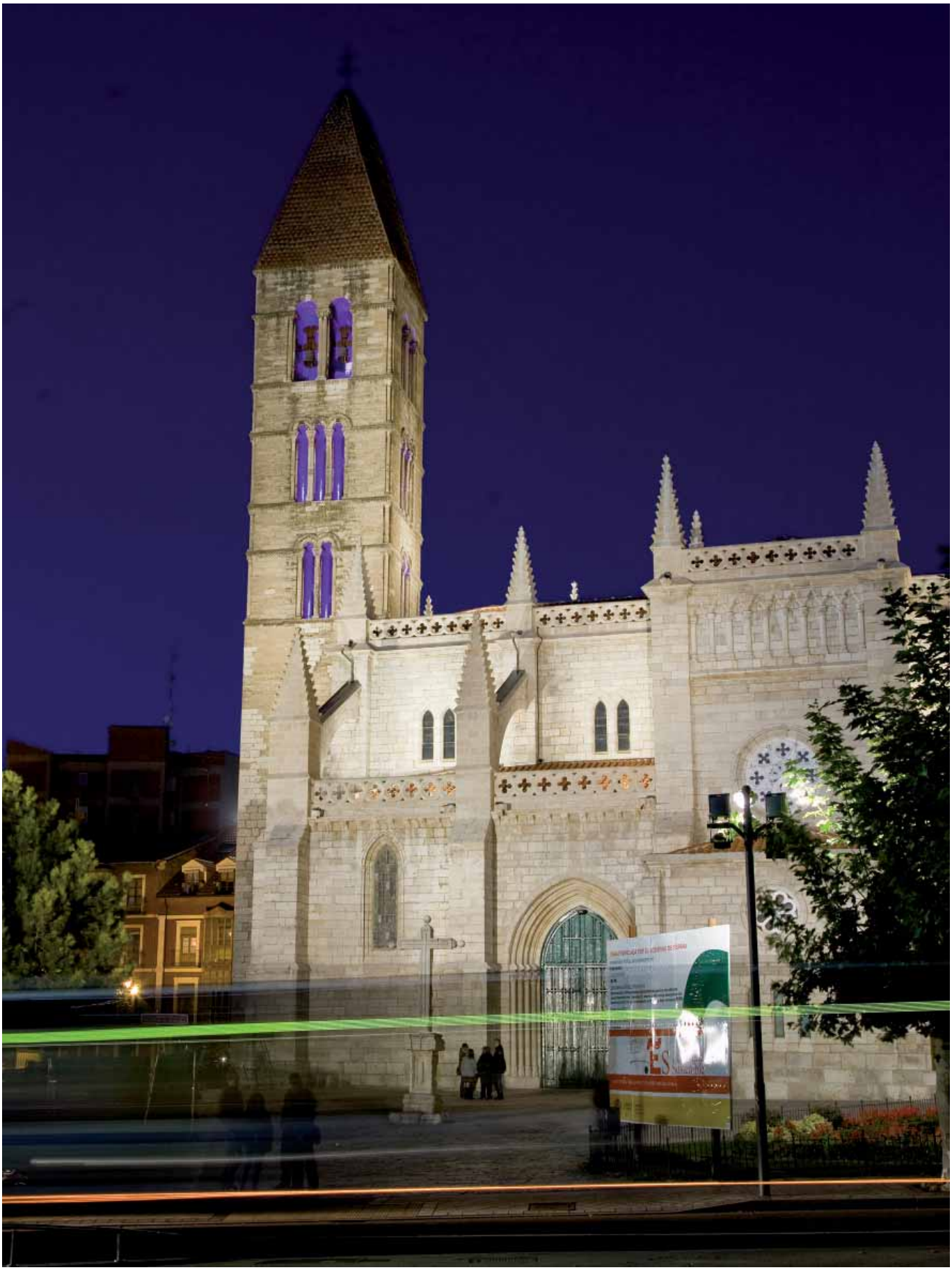
INFORMACIÓN Y RESERVA PARA GRUPOS Y VISITAS

Teléfono: 983 683 000

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

Más información: http://www.lasedades.es/

Passio
apassiónate en
MEDINA DEL CAMPO
Junta de Castilla y León
3 MAYO - 6 NOVIEMBRE 2011
MEDINA DEL CAMPO / MEDINA DE RIOSECO
VALLADOLID
LAS EDADES DEL HOMBRE
COLABORAN
Caja España
Caja Duero
fundación endesa
Ayuntamiento de Valladolid
Diputación de Valladolid
Ayuntamiento de Medina del Campo
Ayuntamiento de Medina de Rioseco
Archidiócesis de Valladolid



VALLADOLID
RIOS DE LUZ

Deslumbrante.

Deslumbrante es el adjetivo que mejor define la ruta **Ríos de Luz** que la ciudad de Valladolid nos propone como un nuevo hito turístico cultural. Una ruta que tiene como protagonista la luz, pero también el río, o mejor dicho, los ríos con la reciente inauguración de la Plaza del Milenio a orillas del Pisuerga.

La ruta **Ríos de Luz** discurre por buena parte del centro histórico de la ciudad y que, a su vez, constituye parte del antiguo recorrido del Esgueva (también conocido por La Esgueva) y que vierte sus aguas en el río Pisuerga. Luz y agua como protagonistas que van a desembocar en lo que va a constituir, sin lugar a dudas, en un nuevo icono cultural de la ciudad: la Plaza del Milenio con su enorme Cúpula del Agua.

La ruta nocturna que fluye por más de treinta monumentos y lugares de la capital vallisoletana es el resultado de dos planes de renovación del alumbrado ornamental de la ciudad. Se ha aprovechado para reducir la contaminación lumínica y también para ahorrar costes. La instalación de luminarias de tipo LED permitirá ahorrar al erario público hasta un 44,5 % en su factura de la luz pese a que se ha pasado de 15 edificios iluminados a más del doble en la actualidad. Los edificios y monumentos han sido iluminados respetando su singularidad pero priorizando el criterio de sostenibilidad. Junto a esta eficiencia energética, además de la sostenibilidad, se ha querido dar un valor añadido a la actuación proporcionando un componente estético que incremente el atractivo de la ciudad.

Para los amantes de la fotografía esta ruta será una de sus metas. Siempre se ha dicho que suele haber dos ciudades; una la del día y otra la de la noche. Las posibilidades que esta propuesta nos ofrece es un complemento casi imprescindible a la oferta diurna de la ciudad.

Fachada del Teatro Calderón situado en la calle Las Angustias.
En la página 123 fachada de la iglesia de La Antigua.
En la página siguiente Pasaje Gutiérrez.
Fotografías de este reportaje: Luis Laforga.
Derechos de reproducción: Ayuntamiento de Valladolid.

Las propuestas de recorrido pueden ser varias, aunque el incio de la ruta **Ríos de Luz** es recomendable empezar en las inmediaciones del Monasterio de San Benito (uno de los primeros asentamientos de la ciudad). Luego los caminos se pueden diversificar, dejarnos llevar como mecidos por el agua hasta que encontremos la luz, la luz que será nuestra guía durante toda la ruta.

Nosotros, en nuestro recorrido, nos hemos detenido en una serie de monumentos. Los que aquí reseñamos son algunos ejemplos emblemáticos que no siguen un orden de recorrido, pero, por supuesto, no son los únicos.

Iglesia Santa María de la Antigua

Un testimonio documental fecha la Iglesia de Santa María de la Antigua en el siglo XI cuando era la capilla del Conde Ansúrez. De estilo románico tienen una bella galería porticada situada al norte y una esbelta torre cuadrangular rematada en chapitel apiramidado. El resto del templo fue reedificado en el siglo XIV por iniciativa de Alfonso XI de Castilla, siguiendo ya un estilo propio del momento como era el gótico. Después de haber sido declarado en 1897 Monumento Nacional sufrió diferentes intervenciones.

Teatro Calderón

El Teatro Calderón se inauguró el 29 de septiembre de 1864 con la representación de *El Alcalde de Zalamea* (obra de Calderón de la Barca).

Su diseño corresponde al arquitecto Jerónimo de la Gándara. En 1999 sufrió una profunda transformación respetando los elementos principales. Hoy día es la sede de la Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci).

También en su planta baja acoge la Sala Municipal de Exposiciones del Teatro Calderón.

El Pasaje Gutiérrez

Cada ciudadano tiene su rincón preferido dentro de la ciudad. Yo he de confesar que éste es uno de mis preferidos (que no el único). El Pasaje Gutiérrez es un ejemplo de un bello pasaje comercial que fue muy habitual en la segunda mitad del siglo XIX. Se construyó por iniciativa del comerciante Eusebio Gutiérrez a imitación de otros ejemplos existentes en Madrid, Barcelona o París. La traza fue encargada al arquitecto Jerónimo Ortiz de Urbina. Se edificó en 1885 encuadrándose dentro de la arquitectura ecléctica con utilización de acero y cristal. La galería consta de dos tramos que confluyen en una pequeña rotonda central con cúpula de cristal. Bajo ella se instalaron las imágenes de las Cuatro Estaciones en terracota y la de Mercurio, dios del comercio, en hierro fundido. Son muy interesantes las pinturas del techo que aluden a diversas alegorías y que son obra de Salvador Seijas. También es destacable el balconcillo con unos jóvenes que sostienen un reloj.

La Plaza Mayor

Como conjunto urbanístico la Plaza Mayor procede del siglo XVI. Anteriormente existía un espacio, en el siglo XIII, que era donde se situaba el mercado. Está considerada como la primera Plaza Mayor regulada

de España. Ha servido como modelo para otras muchas plazas (como la de Madrid o la vecina Salamanca). Es una plaza porticada, rectangular con columnas o pilares cuadrados de granito que sujetan con capiteles dóricos grandes zapatas.

La estatua, en bronce, que preside la Plaza está dedicada al Conde Ansúrez, primer Señor de la Villa. Data de 1903 y es obra de Aurelio Rodríguez Vicente Carretero como ya hemos visto en páginas anteriores (véase página 5 y siguientes).

En la Plaza Mayor se encuentra la Casa Consistorial de Valladolid. Fue construida por iniciativa del alcalde Miguel Íscar. Los trabajos los inició el arquitecto Antonio Iturralde colocándose la primera piedra en 1892 sobreviniéndole la muerte en 1897 sin ver concluida la obra. Enrique Repullés y Vargas retomó bajo su dirección la construcción en 1901. Finalmente en 1908 se inaugura. Su estilo neorrenacentista es un tributo al antiguo edifico del siglo XVI que hubo de ser derruido por su estado ruinoso.

La Academia de Caballería

Monumento a José Zorrilla

Sobre un antiguo edificio octogonal, antiguo presidio, que se levantó en 1847 y que tras un incendio quedó destruido se construyó, en 1852, la Academia de Caballería. Años después se realizaron diversas intervenciones hasta llegar al aspecto actual que es obra de Adolfo Pierrad. Muy similar a los palacios señoriales del Renacimiento y en concreto al palacio salmantino de Monterrey que sirvió de modelo.

Enfrente podemos observar el monumento a José Zorrilla situado sobre una peana donde se encuentra una joven musa. Es obra de Aurelio Rodríguez V. Carretero y se erigió en 1900 (véase el artículo antes referido).

La Catedral

Está dedicada a Nuestra Señora de la Asunción. Se inició su construcción sobre el emplazamiento de la tercera colegiata gótica en 1527. En 1582 Juan de Herrera proyectó sobre la planta basilical precedente un templo de tres naves y crucero. En 1596, Felipe II concedió a Valladolid el título de Ciudad, creándose entonces la Diócesis y su iglesia mayor se convirtió en Catedral. Alberto Churriguera retomó las obras en el siglo XVIII y dio a la fachada principal su peculiar impronta barroca. La torre originaria, al otro lado de la actual, se hundió en 1841, por los graves daños causados por el terremoto de Lisboa de 1755. La torre es de planta octogonal y está coronada, desde 1923, por la imagen del Sagrado Corazón de Jesús.

La torre de la Catedral nos permite apreciar otra de las singularidades de la ruta **Ríos de Luz.** El interior de los edificios religiosos se iluminan con los colores litúrgicos que correspondan para cada ocasión y dependiendo del periodo del año: morado para el Adviento, Cuaresma y liturgia de difuntos; blanco para el tiempo pascual, tiempo de navidad fiestas del Señor, de la Virgen, de los Ángeles y de los santos no mártires; rojo para el Domingo de Ramos, el Viernes Santo, Pentecostés, fiesta de los Apóstoles y santos mártires; verde para el tiempo ordinario. También hay un color para el ocio. Es el color de Valladolid (Burdeos violáceo) que señala cada edificio dedicado a la amplia oferta cultural.

Y, por último, la ruta pasa por un remodelado espacio cultural. La nueva **Plaza del Milenio** con su Cúpula del Agua se convertirá en un nuevo icono de la ciudad vallisoletana. Pensada para albergar diferentes eventos culturales tendrá también a la luz como foco de atracción. Este novedoso espacio deleitará nuestros sentidos y difundirá las artes, el ocio y la cultura; una zona polivalente donde la cúpula albergará todo tipo de eventos culturales.

Ríos de Luz es una propuesta, una nueva ruta por la ciudad de Valladolid, creada para **deslumbr Arte**.

Más información

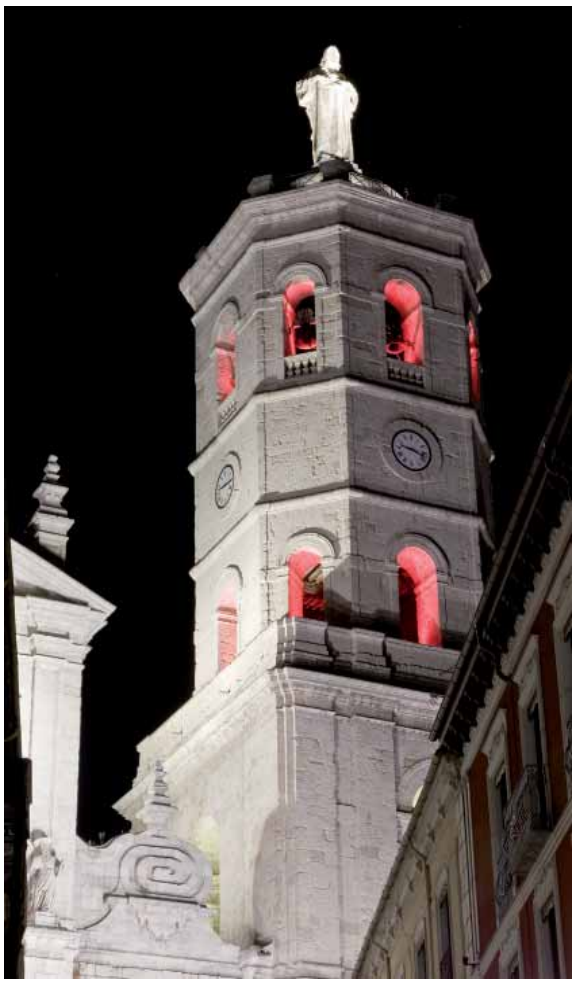
www.info.valladolid.es

Centro de Recursos Turísticos en la Acera de Recoletos y Campo Grande.

Recientemente el Ayuntamiento de Valladolid en colaboración con diferentes entidades ha editado un libro que lleva por título *Valladolid. Ríos de Luz,* con texto de Juan Carlos Arnuncio y Teófanes Egido, dibujos de Santiago Bellido y fotografías de Luis Laforga (alguna de las cuales están presentes en este artículo gracias a la gentileza del Ayuntamiento de Valladolid).

Luis José Cuadrado Gutiérrez

Página siguiente:
Arriba: Fotografía de la Plaza Mayor, a la izquierda Monumento al Conde Ansúrez.
Abajo: Fotografía de la Academia de Caballería, en primer término Monumento a José Zorrilla.
Página 129 Fotografía de la torre de la Catedral con diferentes propuestas de colores según los periodos litúrgicos.
Página doble 130-131 Fotografía del interior del Pasaje Gutiérrez.
Páginas 132-133 Plaza del Milenio con el río Pisuerga el día de su inauguración.



RÍOS DE LUZ
Valladolid

VALLADOLID INTERNACIONAL
AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID

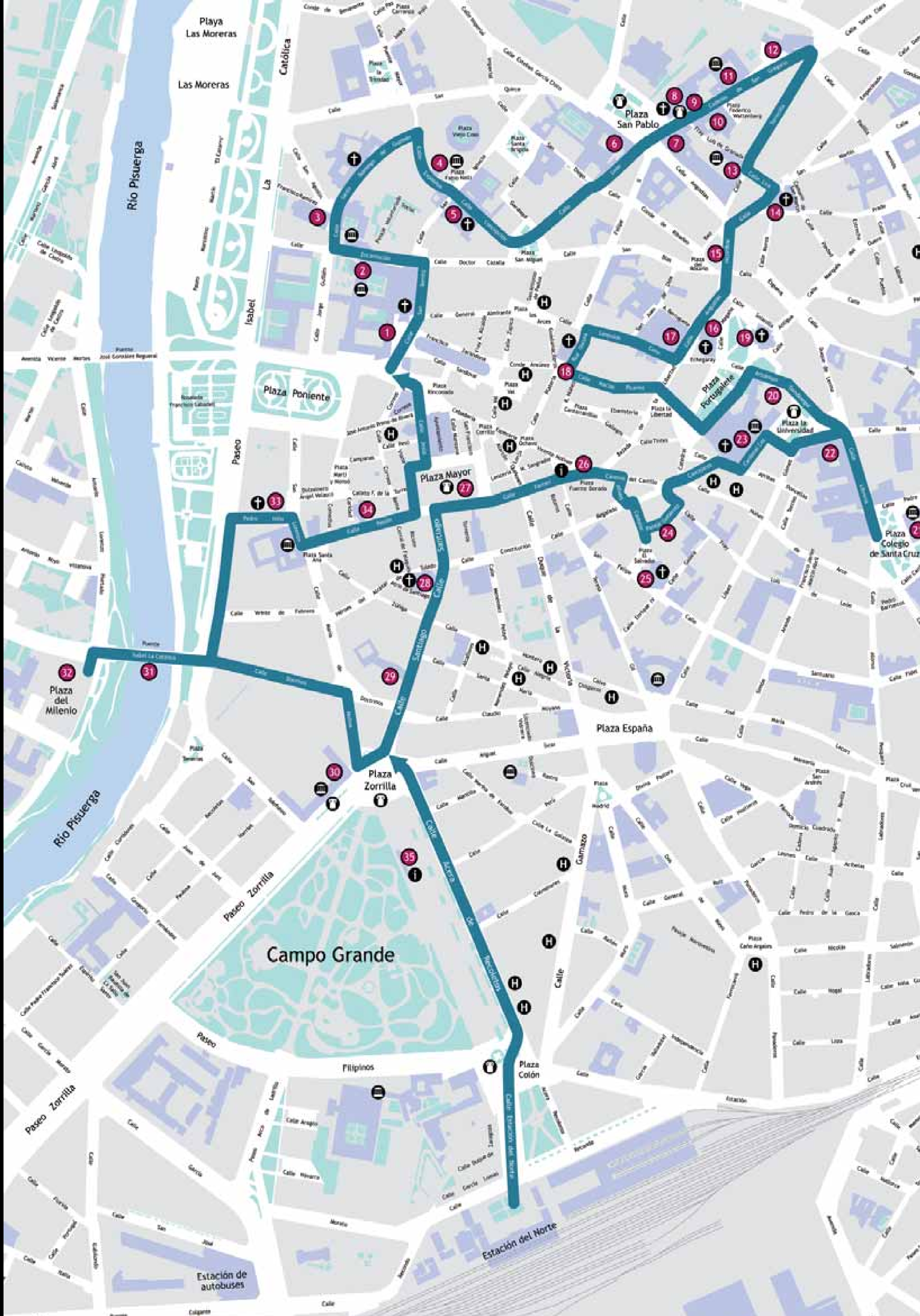
en tu corazón... Valladolid

Ayuntamiento de Valladolid

Plano de la Ruta

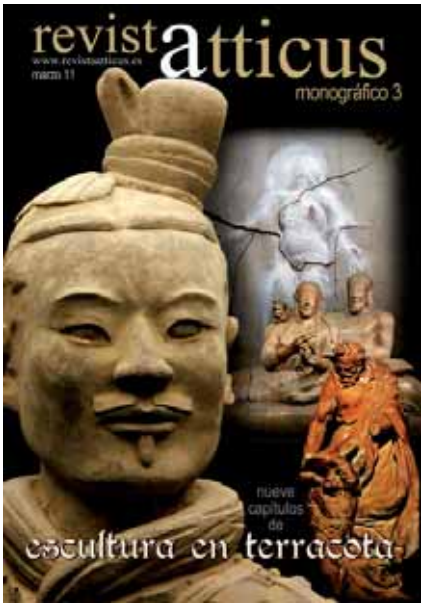
- **Museo** / Museum
- **Estatua** / Statue
- **Iglesia** / Church
- **Alojamiento** / Accommodation
- **Información Turística** / Tourist information

1. **Monasterio, Iglesia y Sala Municipal de Exposiciones de San Benito** / Monastery, Church and Municipal Exhibition Hall of San Benito
2. **Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano** / The Patio Herreriano, Museum of Contemporary Spanish Art
3. **Convento de San Agustín. Archivo Municipal** / Convent of San Agustín. Municipal Archive
4. **Palacio de Fabio Nelli** / Fabio Nelli Palace
5. **Iglesia de San Miguel y San Julián** / Church of San Miguel and San Julián
6. **Palacio Real** / Royal Palace
7. **Palacio de Pimentel** / Pimentel Palace
8. **Iglesia de San Pablo** / Church of San Pablo
9. **Escultura de Chillida** / Chillida's Sculpture
10. **Palacio del Marqués de Villena** / Palace of Marqués de Villena
11. **Portada y muros laterales Colegio de San Gregorio** / Front and side walls of San Gregorio College
12. **Casa del Sol** / Casa del Sol
13. **Casa Revilla. Sala Municipal de Exposiciones de la Casa Revilla** / Casa Revilla. Municipal Exhibition Hall of Casa Revilla
14. **Iglesia de San Martín** / Church of San Martín
15. **Muralla Medieval** / Medieval Wall
16. **Iglesia de Las Angustias** / Church of Las Angustias
17. **Teatro Calderón. Sala Municipal de Exposiciones del Teatro Calderón** / Calderón Theatre. Municipal Exhibition Hall of the Calderón Theatre
18. **Iglesia de la Vera Cruz** / Church of Vera Cruz
19. **Iglesia de Santa María de la Antigua** / Church of Santa María de la Antigua
20. **Ruinas de la Colegiata** / The Ruins of the Collegiate
21. **Palacio de Santa Cruz** / Palace of Santa Cruz
22. **Universidad** / University of Valladolid
23. **Catedral** / Cathedral
24. **Pasaje Gutiérrez** / Pasaje Gutiérrez
25. **Iglesia del Salvador** / Church of Salvador
26. **Fuente Dorada** / The Golden Fountain
27. **Plaza Mayor - Casa Consistorial** / Plaza Mayor - Town Hall
28. **Iglesia de Santiago** / Church of Santiago
29. **Sala Municipal de Exposiciones de Las Francesas** / Municipal Exhibition Hall of Las Francesas
30. **Edificio de la Academia de Caballería** / Cavalry Academy Building
31. **Puente de Isabel la Católica** / Isabella the Catholic Bridge
32. **Plaza del Milenio** / Millennium Square
33. **Iglesia de San Lorenzo** / Church of San Lorenzo
34. **Sala Municipal de Exposiciones del Museo de La Pasión** / Municipal Exhibition Hall of the Museo de Pasión
35. **Centro de Recursos Turísticos** / Tourist Resource Centre


Playa
Las Moreras
Las Moreras
Río Pisuerga
Católica
La
Isabel
Paseo
Plaza
San Pablo
Plaza Poniente
Plaza Portugalete
Plaza la
Universidad
Plaza Mayor
Plaza
Colegio
de Santa Cruz
Plaza
del
Milenio
Plaza España
Plaza
Zorrilla
Río Pisuerga
Paseo Zorrilla
Campo Grande
Filipinos
Plaza
Colón
Paseo Zorrilla
Estación del Norte
Estación de
autobuses

REVISTA ATTICUS UNO

La pintura de piedra por **José Miguel Travieso Valverde.** *Los relieves de Antonio Susillo en el Monumento de Cristóbal Colón en Valladolid* por **Luis José Cuadrado Gutiérrez**. *Fotografías de Antonio Camoyán. El alma del paisaje* por **Juan Diego Caballero Oliver**. *Los amantes de René Magritte* por **Esther Bengoechea Gutiérrez**. *El canto gregoriano* por **Isaac Huerga Zotes.** *Ramón Llull, el gran iniciado* por **Joseph María Osma Bosch**. *¿Arte o espectáculo?* por **Jesús Trapote.** Leamos poesía por **Marina Caballero y Manolo Madrid**. Microrrelatos del concurso sobre una foto de **Alicia González con Berta Cuadrado Mayoral, Mogo y María del Rosario Martín Muñoz.** *Ascenso al Aconcagua* por **Gonzalo Dell Agnola**. Te vigilan, fotografías de **Luis Raimundo García, Rogelio García Alonso, Jesús González, Alicia González, Chema Concellón y Jesús Arenales**. Ruta Oriental por Valladolid. Y humor gráfico de **Andrés Faro.**



MONOGRÁFICO 3 ESCULTURA EN TERRACOTA

Durante los nueve números anteriores de Revista Atticus, es decir, desde el RA5 al RA13 hemos venido publicando una serie de artículos bajo el título genérico de "*La escultura en terracota*". Un excelente trabajo de un no menos excelente y magnífico artista que es **José Miguel Travieso Alonso.** Ahora lo hemos refundido todo en un solo ejemplar. Un magnífico número monográfico. Travieso, manifiesta que siente una especial predilección por aquellas manifestaciones artísticas de las que no se ocupa nadie o casi nadie. Nosotros somos sensibles al arte, a todas y cada una de sus manifestaciones. Hoy le dedicamos este espacio a la escultura en terracota. Esperamos que os guste.

REVISTA ATTICUS 14

En esta ocasión presentamos: *Escultura de papelón, un recurso para el simulacro*, por **José Miguel Travieso Alonso**; *Flatiron Building, un veterano rascacielos de Nueva York* por **Juan Diego Caballero Oliver;** *El arte de ser Artemisia Gentileschi*, por **María del Rosario Martín Muñoz;** *El beso en la literatura*, por **Luis José Cuadrado Gutiérrez** y la *Historia de la música clásica III*, por **Manuel López Benito.** Y las secciones habituales de poesía y literatura con: **Manolo Madrid, José Carlos Nistal, Santiago Medina Carrillo, Daniel Sánchez Bonet** y **David Moreno**. Un relato de **Yolanda Valenzuela** con ilustración de **Félix Rebollo**. Fotografías de **Enrique Amigo, Alejandro Schmitt, Jesús González, Luisjo, Rogelio García Alonso, Luis R. García, Alicia González, Leandro, Chema Concellón** y **Jesús Arenales.** Un día por la Ribera del Duero: *Excursión por las Bodegas Portia.* El arte como belleza por **Elías Manzano Corona.** ONG DHEFI-CYL, *El proyecto Madagascar*. Yoga sin ejercicios físicos por **Gabriel Marinero** y la página de **Alfredo Martirena.**

RAYUELA
libros
c/ lópez gómez, 20 - 47002 valladolid
Allí encontrarás Revista Atticus

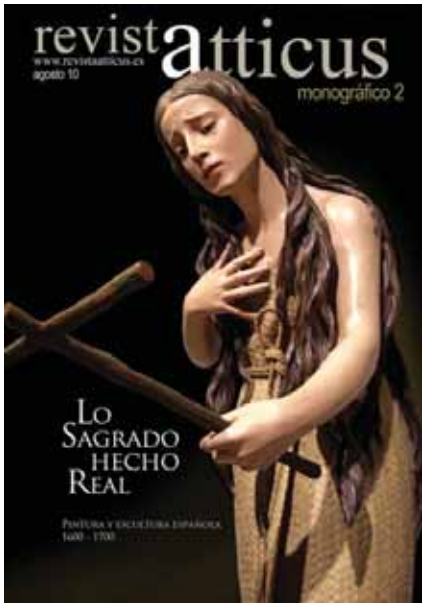
REVISTA ATTICUS 13

Este es el primer ejemplar después de nuestra salida al mercado con la edición impresa. Y es nuestro número 13 que no nos da mal fario aunque sí que llega con un poco de retraso. Ya somos una publicación consolidada. Nos queda un pequeño arreón en cuanto al número de ventas. Pero calidad tenemos más que suficiente. Se puede decir, prácticamente, que es el primer número conformado sin tener que acudir a "refritos" (esos artículos tomados prestado de sus creadores, siempre aludiendo a su autoría, y que ya fueron publicados en medios hermanos).

Todos los trabajos que presentamos son de elaboración propia. En este número se incorporan nuevas estrellas: **Elías Manzano Corona** nos aporta su visión de un conflicto encallecido: el Sáhara; **Cristy González Lozano** nos presenta dos trabajos: uno en colaboración conmigo sobre el beso en el cine y otro con un particular análisis de la película que, presumiblemente, arrasará con los Oscars, *El discurso de El rey*; A**lmudena Martínez Martín** nos traslada su pasión por el arte con comentarios sobre la exposición de Renoir y sobre una película de cine mudo: *La reina Kelly*. Y, por último, **Silvia Ávila Gómez nos** da un avisión de algo que a veces no tenemos en cuenta: la accesibilidad a los museos para todas las personas. Desde enero tenemos la suerte de contar entre nuestros colaboradores a otro gran "primer espada" como es el cubano **Alfredo Martirena**, quien ya colaboró con otros medios como *El Jueves*. Todos nosotros hacemos un gran esfuerzo por hacer cada día más grande esta publicación. Esperamos que nos sigan siendo fieles. Os dejo con unos trabajos de calidad, inéditos y espero que amenos.

REVISTA ATTICUS 12

Acudimos a otra nueva cita y con esta se cumple una docena. **José Miguel Travieso** continúa con su entrega de la Escultura en terracota: el *Belén napolitano*. La exposición *Lo sagrado hecho real* ha sido un autentico éxito. Aprovechamos la ocasión y ahora hemos incluido un reportaje centrándonos en la *Escultura en el siglo XVII*. Damos la bienvenida a **Gonzalo Durán** que nos hace un curioso reportaje sobre una pintura algo más desconocida de la que estamos acostumbrados a ver: *Costus, dos gaditanos en la movida madrileña*. **Juan Diego Caballero** acude fiel a su cita con una entrega que se puede considerar como la continuación a la que abordamos en el pasado número: *Urban Glass House, Philip Jonson y los edificios de cristal*. Seguimos con *El beso en la Historia del Arte* en esta ocasión nos hemos fijado en la fotografía. **Luis José Cuadrado** y **Esther Bengoechea** son los coautores del reportaje. *Catalina de Aragón y Castilla, Reina de Inglaterra* es obra de **Joseph Mª Bosch** un tema de actualidad gracias a una serie televisiva. **Manuel López Benito** Comienza la serie con *Los orígenes de la música clásica*. A los nombres de **Manolo Madrid** y **Marina Caballero** ya habituales entre nosotros tenemos que unir los de **Ana Mª Manceda**, **Daniel Sánchez** y **David Moreno** (gozosos microrrelatos), **Miguel San Millán** y **Enrique Arias Vega** (otro habitual colaborador). Especial atención merece el ensayo sobre la figura de *Fernando Pessoa* realizado por **María del Rosario Martín**. *Los Arribes del Duero* es el lugar que nos propone **Jesús Santos**. Un poco más allá, *Val de San Lorenzo* es un pueblo maragato con mucho atractivo en su batán **Jesús Trapote** realizó una exposición de sus esculturas más pequeñas. Fotógrafos **Rogelio García, Jesús González**, **Chema Concellón**, **Pablo Díaz**, **Luis Raimundo García**, **Alicia González** y **Jesús Arenales.** Cierra el número un espacio que cedemos con mucho gusto a la **ONGD PUENTES** una asociación que viene realizando su trabajo para el desarrollo humano en algunos países de África y Latinoamérica.



MONOGRÁFICO 2:

LO SAGRADO HECHO REAL

La exposición ***Lo sagrado hecho real*** nos da la oportunidad de echar un amplio vistazo por uno de los momentos más productivos y extraordinarios del arte español, el Siglo de Oro.

La muestra se centra en dos aspectos fundamentales. Por un lado en un nuevo realismo artístico fomentado por la propia Iglesia Católica para revitalizar y dar un nuevo impulso a su doctrina tras el Concilio de Trento. Y por otro lado en la colaboración entre dos artes hermanas: la escultura y la pintura. Como fruto de esa actividad surgen obras reales y cercanas, muy expresivas, de gran teatralidad rayanas en un hiperrealismo hasta ahora desconocido. Las obras que aquí se muestran son un buen ejemplo de este estilo naturalista que subraya la tridimensionalidad. Son apenas 26 piezas entre pinturas y esculturas. Piezas que constituyen una selección de grandes obras maestras del Siglo de Oro español y que nos adentran en el mundo Barroco del imaginario católico español.

La exposición tuvo su presentación en la National Gallery de Londres y de ahí pasó a la National Gallery of Art de Washington. El punto final es aquí en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid, un marco inmejorable, no ya sólo por el espacio físico en donde se ha recreado una penumbra que invita a la contemplación y en donde el peso del silencio es muy importante; sino también por encontrarse la sala de exposición a escasos metros de la entrada al Museo donde se puede contemplar la principal colección de escultura española del Siglo de Oro.

LAS ROSAS DE GUADALUPE

RESTAURANTE MEXICANO

C/ Hernando de Acuña, 46
Parquesol • Valladolid
Tel. Reserva: 983 333 224

www.lasrosasdeguadalupe.es

FUNDACIÓN ANDRÉS coello

La Fundación trabaja por la difusión del arte y la artesanía contemporánea a fin de enriquecer y diversificar la oferta del Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de Castilla y León.

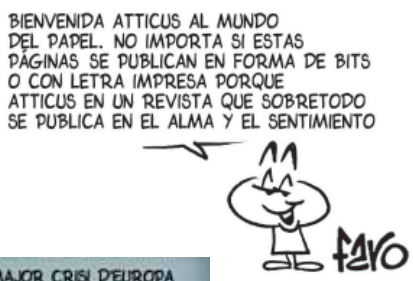
Actividades:

- Cursos de arte
- Exposiciones:
  - Obra gráfica Andrés Coello
  - Artistas invitados
- "Los jueves... Tertulia"
- Convocatoria y entrega de premios

Duque de Lerma, 14 Bajo
47003 Valladolid
983 30 44 19 - Fax 983 39 06 82
coello@coello.es

Humor Gráfico

por A. Faro



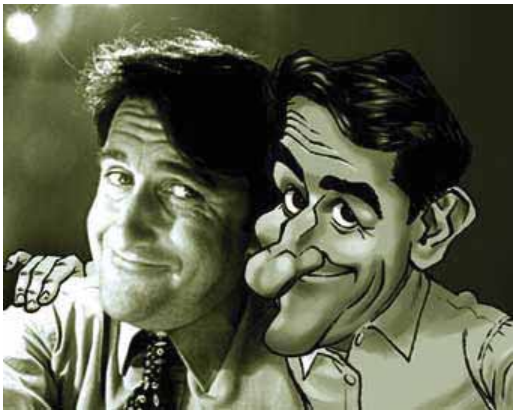
Gentileza de A. Faro

www.e-faro.info

Andrés Faro Lalanne

Dibujante desde que tiene uso de razón y hasta que la pierda. Vino al mundo en Salas de los Infantes, en tierras del «Mío Cid», el año 1965.

Desde 1997 es el encargado del chiste en el «Diari de Tarragona», decano de la prensa española.



UN LUGAR PRIVILEGIADO

LA ESTACIÓN

BAR-RESTAURANTE

Pº VIRGEN DE ALLENDE S/N - FRENTE AL PUENTE DE NAVARRA

EZCARAY - LA RIOJA

RESERVAS TEL. 615 385 167