

**UNIVERSIDAD DE LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

LAS CORRIENTES INFORMALISTAS EN LEÓN

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR: ROSA MARÍA OLMOS CRIADO

DIRIGIDA POR: Dr. D. JAVIER HERNANDO CARRASCO

LEÓN, 2009

Quiero manifestar mi más sincero agradecimiento a cuantos han colaborado en la realización de esta tesis, y muy en especial al director de la misma, Dr. D. Javier Hernando Carrasco por su guía y asesoramiento para poder encauzar la investigación hasta su objetivo final.

A las galerías de arte leonesas por su valiosa ayuda en el proceso de recogida de datos, especialmente a la galería Sardón y a su directora Carmen Díez, a la galería Centro Arte y a su director Germán Morán, sin olvidar la colaboración de Valentín Yugueros, responsable de la Biblioteca del Instituto Leonés de Cultura, y, por supuesto, a cada uno de los pintores aquí citados, que cada vez que he requerido su colaboración, ésta me ha sido prestada con toda paciencia y generosidad.

Por último, agradezco la comprensión y el cariño de Fernando Sanz, Fernando y Sofía Sanz Olmos, y de Victorina Criado, mi madre

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
-------------------	---

PRIMERA PARTE:

DINÁMICA HISTÓRICA DE LA PINTURA LEONESA. EL PROCESO DE EVOLUCIÓN A LA MODERNIDAD

I

PREÁMBULO.....	12
----------------	----

II APROXIMACIÓN A LA PINTURA EN LEÓN DESDE PRINCIPIOS DE SIGLO HASTA LA GUERRA CIVIL

1 Contexto social.....	13
1.1 Reflejo demográfico y urbanístico de las nuevas actividades económicas.....	13
1.2 Situación cultural y educativa	15
1.3 Substrato artístico. El papel de la burguesía y el nacimiento de los mecenazgos institucionales	17
2 La pintura.....	21
2.1 El cambio de siglo. Primeros Artistas.....	21
2.2 <i>Vida Leonesa</i> y <i>La generación de los treinta</i>	28
2.3 La crítica de arte en la prensa.....	34
▪ Los críticos.....	35
▪ Los textos. Tipología.....	38

III LA POSGUERRA ARTÍSTICA

1	Contexto político-social.....	40
2	Contexto artístico.....	42
3	El proceso de recuperación artística	44
3.1	Mecenazgos institucionales y privados.....	45
	• La Diputación Provincial.....	45
	• La Casa de León en Madrid.....	52
3.2	El debate teórico.....	52
	• Espadaña:.....	53
	- Artículos relacionados con la pintura contemporánea.....	58
	- Valoración de la revista en la reconstrucción y orientación.....	60
	del arte leonés de posguerra	
3.3	Otros escritos	61
3.4	La renovación plástica. El camino hacia la abstracción.....	62
4	La pintura en la posguerra.....	78
	4.1 La primera generación pictórica de posguerra.....	64
	4.2 La segunda generación de posguerra: una generación de transición.....	70

IV AÑOS SESENTA

1	Las transformaciones económicas y su reflejo en el ámbito cultural.....	77
2	La renovación artística.....	80
3	La renovación pictórica.....	81
3.1	Aumento del contingente pictórico.....	82
3.2	La revista <i>Tierras de León</i>	83
3.3	La exposición de Vargas y Jular	85
3.4	Los mecenazgos institucionales.....	88

• La “Sala de Arte” de la Diputación Provincial. Continuidad de los <i>Certámenes de Valores Leoneses</i>	88
• La Obra Cultural de la Caja de Ahorros.....	90
3.5 Otras iniciativas.....	92
3.6 El mercado.....	92
4 Las generaciones pictóricas de los años sesenta.....	94
4.1 Persistencia de la pintura tradicional: La generación de transición.....	95
4.2 La generación de la renovación informalista.....	98
4.3 Los primeros neofigurativos.....	100
5 Producción y carácter de los escritos sobre arte contemporáneo.....	100
5.1 El tratamiento en la prensa diaria: un inicio de crítica.....	102

V MÁS ALLÁ DE LOS AÑOS SETENTA

1 Renovación de las infraestructuras artísticas. Nuevos agentes impulsores del arte.....	106
2 El mecenazgo de la Diputación Provincial.....	109
2.1 La Institución Fray Bernardino de Sahagún.....	109
2.2 La Sala Provincia. Creación y funcionamiento.....	111
• Síntesis expositiva del periodo 1971-75.....	114
• Años 1976 – 1981.....	118
2.3 Las Bienales.....	120
• Primera Bienal.	125
• Segunda y Tercera Bienales.....	128
• Cuarta Bienal: “El realismo”.....	139

• Quinta, Sexta y Séptima Bienales.....	147
• El debate teórico en las Bienales.....	150
3 Las galerías de arte.....	162
4 Las asociaciones de pintores y su influencia en la promoción de la pintura autóctona en los años ochenta	163

SEGUNDA PARTE:

EL INFORMALISMO EUROPEO. CONCEPTOS GENERALES. PROYECCIÓN EN ESPAÑA

I EL INFORMALISMO EUROPEO

1 Orígenes.....	212
2 El término.....	216
3 Elementos conformadores.....	219
3.1 La abstracción expresionista.....	220
3.2 La huella surrealista.....	220
3.3 La renovación espacial.....	222
3.4 Influencia de las caligrafías extremorientales.....	224
4 Corrientes.....	227
4.1 Corriente matérica	227
4.2 Pintura de acción: las pinturas del gesto y del signo.....	228
4.3 Las corrientes cromo-espaciales	229
5 Primeros pintores del informalismo: la escena europea	230
5.1 La abstracción lírica francesa.....	230
5.2 El expresionismo centroeuropeo: el grupo <i>Cobra</i>	237

5.3 Vedova y los italianos.....	239
6 El expresionismo abstracto norteamericano. Puntos de contacto con el informalismo europeo.....	242
7 Otros expresionismos: el grupo <i>Gutai</i>	247

II PENETRACIÓN DEL MOVIMIENTO INFORMALISTA EN ESPAÑA

1 Colectivos y artistas introductores.....	248
--	-----

TERCERA PARTE:

LAS CORRIENTES INFORMALISTAS EN LEÓN

I INTRODUCCIÓN.....	262
---------------------	-----

1 Cambios sociales favorecedores de la introducción del Informalismo.....	263
---	-----

2 Presencias iniciales. Renovación estética y compromiso ideológico	266
---	-----

II DESARROLLO.....	272
--------------------	-----

1 Generaciones.....	273
2 La primera generación informalista leonesa.....	275

2.1	Criterios de delimitación y cronología.....	275
2.2	Desarrollo de las corrientes informalistas.....	278
	a) La opción matérica.....	278
	b) Las poéticas gestuales	284
	c) Las poéticas del color.	292
	d) El componente surreal.....	294
3	Segunda generación.....	298
	3.1 Fundamentos para su delimitación.....	298
	3.2 Cronología.....	302
	3.3 Desarrollo de los lenguajes informalistas.....	305
4	La generación tardoinformalista.....	314
	4.1 Componentes y rasgos diferenciadores.....	314
	4.2 Características específicas de este grupo generacional:.....	316
	a) Aspectos sociológicos	316
	b) Implicaciones formales con el informalismo.....	317
	4.3 Los lenguajes informalistas en este contexto generacional.....	320
6	Epílogo: pervivencias de las poéticas informalistas en los pintores de las últimas generaciones.....	327

CUARTA PARTE:

MONOGRAFÍAS

•	Pablo Gago.....	341
•	Andrés Vilorio.....	373
•	Alejandro Vargas.....	405
•	Manuel Jular.....	428
•	Antonio Fernández Redondo.....	462
•	Luis García Zurdo.....	478
•	Enrique Estrada.....	508

• Modesto Llamas.....	542
• Manuel Díez Rollán	572
• Eloy Vázquez Cuevas.....	589
• Ramón Villa.....	607
• Miguel Ángel González Febrero.....	635
• José Antonio Santos Pastrana.....	656
.	
• Ángela Merayo.....	670
• Jesús Rodríguez Peñamil.....	677
• Isidro Hernández Valcuende.....	685
• Ignacio Gómez Domínguez.....	692
.	
CONCLUSIONES.....	696
.	
BIBLIOGRAFÍA.....	706
FUENTES DOCUMENTALES.....	763
.	
APÉNDICES	
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	766
.	
REPRODUCCIONES GRÁFICAS (CD)	

INTRODUCCIÓN

En la presente tesis se aborda el estudio de la pintura informalista en León, tema cuya elección se justifica por entender necesario profundizar en la conformación y difusión en este ámbito geográfico de una tendencia pictórica que comporta características especiales.

Surgida en la Europa inmediatamente posterior a la segunda guerra mundial, la radicalidad de su lenguaje -más allá de ser catalizador de los planteamientos de vanguardias anteriores y la oposición a otros- constituye la expresión plástica de un mundo en crisis, siendo libertad formal y subjetividad individual las premisas fundamentales para este complejo movimiento, configurado por una importante diversidad de lenguajes –poéticas-. De la libertad formal nace un lenguaje rupturista y agresivo, así como un nuevo método compositivo: desordenado, caótico; mientras que la subjetividad individual afecta directamente a la temática, pues el pintor adopta su actitud personal como contenido de su propia obra. Ambos aspectos se alimentan de los nihilismos y existencialismos difundidos por aquellos años en el desesperanzado mundo posbélico.

Las poéticas informalistas tardarán unos años en hacerse presentes en el panorama plástico español, pues su penetración debió salvar las dificultades derivadas de los condicionantes socioculturales y políticos de la posguerra española. En nuestro país, la radicalidad de su lenguaje plástico adquiere cualidad de oposición, hasta el punto de que en el enfrentamiento de lenguajes plásticos subyacía el antagonismo político. En consecuencia, el informalismo se mantuvo aislado en los centros artísticos de primer orden: Madrid, Barcelona, Valencia, y otros núcleos puntuales en los que tempranamente surgen muestras de interés por la nueva tendencia: Canarias, Santander y Zaragoza, polarizaron las primeras manifestaciones de informalismo.

Las parquedades iniciales no hacían sospechar el fuerte arraigo que tomaría con posterioridad en zonas artísticamente periféricas⁴¹, alejadas de estos centros (entendiendo aquí el término *lejanía*, más que en su literalidad física, en el no menos real de distanciamiento intelectual y de mentalidad), en las que al aislamiento que dificultó la penetración de los ya de por sí escasos aires renovadores, se unió una mayor contumacia de los factores socioeconómicos y políticos, adversos a esta finalidad. En esta situación se encuentran León y su provincia, zonas paradigmáticamente periféricas, en la que se cumplen las mencionadas características de *lejanía*, y que reciben las primeras muestras informalistas cuando la tendencia se halla ya consolidada y su nivel de reconocimiento y aceptación, generalizado.

Analizar en profundidad, desde el momento actual en que la tendencia permite ser estudiada con una cierta visión histórica y de proyección en la historia de la pintura, sus orígenes, grado de implantación y el nivel por ella alcanzado en este ámbito geográfico, son los objetivos perseguidos en la presente tesis, y que han sido abordados desde una doble óptica: la primera, el estudio crítico y clarificador de sus manifestaciones, y la segunda, el análisis de su influencia en la modernización de la pintura leonesa.

Para ello, el trabajo se ha estructurado en cuatro partes: en la 1ª, bajo el título “*Dinámica histórica de la pintura leonesa. El proceso de evolución a la modernidad*”, se hace una aproximación a la pintura leonesa del siglo XX -producción plástica y teórica- anterior al movimiento que nos ocupa, con especial atención al tejido social en el que se incardina, por entenderlo necesario para la comprensión de sus particularidades y de la función modernizadora que sobre ella ejerció la llegada del informalismo. En la 2ª: “*El informalismo europeo. Conceptos generales. Proyección en España*”, se abordan los principios generales del informalismo: origen, aspectos conformadores, corrientes y evolución a partir de los primeros artistas, además de sus primeros pasos en España. En la 3ª parte: “*Las corrientes informalistas en León*”, los conceptos generales sobre el informalismo se particularizan en la pintura leonesa. El interés se centra en el conjunto -que hemos intentado lo más exhaustivo posible- de

⁴¹ Tomamos el término *periféricas* en el sentido de receptoras de innovaciones producidas en otros lugares con un cierto desfase temporal, como ya fuera planteado por Beatriz SARLO para el campo general de la cultura, en su libro *Buenos Aires:1929-1930. Una Modernidad Periférica*. Diana Beatriz WECHSLER de HUERNOS lo aplicó al mundo de las artes plásticas, en “Modernidad, Periferia y Eclecticismo”, (Comunicación en el IX Congreso Nacional CEHA, 1992) *El arte español en épocas de transición*, vol. 2, pp. 461-468, aplicándole a Latinoamérica con respecto de Europa.

obras informalistas leonesas. Sobre la información que éstas aportan se ha aplicado un método de estudio que ha tratado de ser sistemático y preciso, al tiempo que necesariamente flexible, dada la naturaleza del propio objeto a analizar, para, desde ellas, determinar la presencia informalista en sus distintas poéticas, e inferir las características concretas del movimiento informalista en León. Se completa, en una 4ª parte, con diecinueve monografías de pintores que trabajan en el informalismo; en ellas no se ha pretendido, desde luego, hacer un examen pormenorizado de la obra de estos pintores, sino que desde una exposición de carácter general sobre su obra, aquéllas se centran en la producción informalista.

En consecuencia, las fuentes principales son las propias obras pictóricas. Junto a las estrictamente plásticas, han sido utilizadas fuentes bibliográficas y documentales. Dentro de las primeras, a una bibliografía de tipo general sobre la tendencia que nos ocupa, se suma la bibliografía específica sobre pintura leonesa, y en particular sobre cada pintor estudiado, incluyendo la importante aportación de la prensa escrita, fundamentalmente leonesa, que ha proporcionado información interesante y cuantiosa relacionada con artistas, obras y eventos artísticos. En las documentales, en los fondos del Archivo de la Diputación Provincial de León (ADPL) hemos hallado información que, aunque dispersa, ha permitido reconstruir la trayectoria de la pintura leonesa.

PRIMERA PARTE:

Dinámica histórica de la pintura leonesa. El proceso de evolución a la modernidad

PREÁMBULO

El desarrollo de las artes plásticas en el siglo XX está directamente relacionado con la formación de una sociedad urbana e industrial, por lo que el proceso de modernización artística de un ámbito concreto se construye en la interrelación entre el medio social y las manifestaciones artísticas que en él se produzcan. En la dinámica encaminada a la creación de un ambiente cultural y artístico propio, las sociedades modernas cuentan con el concurso de una serie de vectores que incidirán en el proceso de renovación artística: 1º) el impacto que crea la propia obra de arte, conocida a través de exposiciones individuales y colectivas; 2º) la implicación de los medios públicos en la difusión del arte, imprescindible en una sociedad que no permite la concepción de la cultura como un privilegio de clase; y 3º) la participación en el debate teórico que ha acompañado a los movimientos artísticos contemporáneos.

Sobre estos factores se ha basado el análisis del proceso de asimilación de la modernidad artística en León. Proceso largo, que ocupa prácticamente la totalidad del siglo XX, corriendo parejo al propio proceso de industrialización y modernización social. La lentitud de los cambios da lugar a periodos de cierta homogeneidad artística que comprenden un importante número de años, por lo que su estudio se apoya en una división cronológica que entendemos útil. Es la siguiente: el periodo anterior a la guerra civil; la posguerra (años cuarenta y cincuenta); la década de los sesenta; década de los setenta y años ochenta y noventa.

I APROXIMACIÓN A LA PINTURA EN LEÓN DESDE PRINCIPIO DE SIGLO HASTA LA GUERRA CIVIL

1 Contexto social

1. 1 Reflejo demográfico y urbanístico de las nuevas actividades económicas

En el siglo XIX apuntan en León nuevas actividades económicas relacionadas con la industria y las finanzas, cuya consolidación, ya en el siglo XX, producirá importantes cambios sociales, los cuales afectarán tanto a la estructura de la ciudad como a su contingente humano -teniendo siempre en cuenta que tanto la industrialización como las consecuencias que de ella se deriven se mantienen en el nivel propio de una provincia periférica, con una escasa y muy localizada industrialización-. Así, en las primeras décadas del siglo se asiste al afianzamiento de industrias químicas, de transformación agropecuaria y de producción de energía eléctrica, que ejercerán de polo de atracción para una población campesina que busca trabajo en la ciudad. A ello se suma la instalación de la infraestructura ferroviaria, que se convertirá en el principal activo dinamizador de la ciudad, afectando notablemente al crecimiento de la población y a la reordenación del territorio urbano¹.

A la par que la naciente industria, se produce un incipiente desarrollo financiero, iniciado en el siglo anterior en torno a las Casas de Banca, negocios familiares -la Banca Salinas y la de Fernández Llamazares, fueron las más perdurables- que más tarde serían absorbidos por los Bancos de implantación nacional, y las Sociedades Económicas, como la Sociedad Económica de Amigos del País, de cuyo impulso nació

¹ Véase el artículo “La economía leonesa en el siglo XIX (II)” de Francisco Javier LEÓN CORREA, en *La Crónica Contemporánea de León*, pp. 117 – 132

la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, institución emblemática para la expansión de la actividad bancaria en León ⁴².

Un emergente comercio florece al socaire de estas actividades industriales y de la importante minería del Norte de la provincia, que se encuentra en un momento de expansión extraordinario. Abastecer a la industria, a la agricultura, a la minería, además del comercio de consumo doméstico, hacen del sector un importante vector económico y de oferta de empleo.

Con el auge de la industria y del comercio nace una nueva clase social de asalariados: el obrero industrial y el empleado, y se consolida una burguesía integrada además de por industriales, comerciantes y terratenientes, que junto a banqueros, docentes y profesionales liberales conforman un nuevo grupo social, no muy numeroso pero sí dinámico, motor de cambios sociales y demandante de nuevos espacios urbanos en los que se apliquen los principios de higiene pública del urbanismo moderno, y la disposición racionalista, según los modelos de los Ensanches de Madrid y Barcelona. La consecuencia es el proyecto de Ensanche de la capital leonesa, aprobado por el Ayuntamiento en 1897 y por el Ministerio correspondiente en 1904, y concebido como zona para la instalación de la burguesía, cuyo aumento de poder político y económico corre parejo a la apropiación del espacio urbano y de su conversión en el reflejo estético de una clase social.

En el otro punto de la escala social, la mencionada afluencia de mano de obra determinó el surgimiento de nuevos barrios de casas para obreros, situados en zonas periféricas, bien creadas expresamente, o bien nacidas espontáneamente en torno a las industrias, preferentemente en el entorno de la estación de ferrocarril; así surgen los barrio de la Estación y del Crucero ⁴³

42 Art cit .pp,129 y 130

3 Véase el artículo “El urbanismo en León durante el siglo XIX”, Antonio T REGUERA RODRÍGUEZ, en *La Crónica Contemporánea de León* , pp,149-156

1. 2 Situación cultural y educativa

La Educación Primaria en el León de los últimos años del XIX y primeros del XX puede catalogarse de buena, pues desde mediados del siglo XIX esta provincia ocupó el primer lugar en España en cuanto a escuelas públicas⁴⁴, lo que se traduce en un óptimo nivel de alfabetización, mayor que la media nacional. Desde mediados de siglo funciona la Escuela Normal de Maestros y desde finales –1898- la de Maestras, lo que redonda en su buena posición en lo que a alfabetización se refiere; si bien es notoria la diferencia entre los núcleos urbanos y el rural, y entre los varones y las mujeres, como en el resto del país.

En la Enseñanza Secundaria el eje lo constituyó el Instituto de Segunda Enseñanza que funcionó en la capital desde 1846, y del cual dependían otros existentes en Valderas y en la Bañeza. Ponferrada contó igualmente con un Centro de Educación Secundaria. En este nivel educativo existen instituciones dependientes de la Iglesia: los Seminarios Conciliares de León, Valderas y Astorga, e iniciativas privadas como la Academia de Secundaria de la Sociedad Económica de Amigos del País. En la enseñanza superior se computa la existencia de las Escuelas Normales de Maestros y Maestras, y la Escuela Profesional de Veterinaria.

Las enseñanzas oficiales que fueron poniéndose en marcha desde los sucesivos regímenes políticos, tendrán natural reflejo en León que, además de éstas, contó con otros medios educativos de gran interés, y que estaban encaminados a paliar carencias o ensayar nuevos métodos pedagógicos, orientados a elevar el nivel educativo de la población menos favorecida y, sobre todo, a facilitar la educación ocupacional. Dentro de estas iniciativas se encuentran las Escuelas Sierra Pambley, ligadas a la Institución Libre de Enseñanza, los Ateneos, como el *Ateneo Leonés*, fundado por Publio Suárez Uriarte hacia 1910 o el *Ateneo Obrero* que la CNT puso en marcha durante la época republicana en la capital. En la provincia, los anarquistas promovieron ateneos libertarios en Trobajo del Camino, Fabero, Cistierna o Astorga.

⁴⁴ LEÓN CORREA, Francisco Javier, “Educación, prensa e imprenta en el siglo XIX. La enseñanza primaria y la alfabetización”, *La Crónica Contemporánea de León*, , pp 165-180.

La Institución Libre de Enseñanza mantuvo en esta provincia desde las dos últimas décadas del siglo XX una presencia significativa, debida sobre todo a la influencia de Gumersindo de Azcárate (1840-1917), cuya figura política destaca por ser reiteradamente elegido diputado por el Partido Republicano, en un provincia que ideológicamente no presenta diferencias con la generalidad del país, distribuyéndose su voto entre liberales y conservadores. Su figura es esencial para el desembarco en León de la Institución Libre de Enseñanza, de la que fue rector, y en consecuencia para que aquí se hiciese notar su espíritu renovador en la educación y en la cultura, complementando las enseñanzas oficiales. El espíritu institucionalista estuvo muy presente en León desde que en 1885, y desde los presupuestos formativos de la I.L.E. se acometa la renovación pedagógica de la sociedad leonesa, por medio de una institución privada con sentido netamente reformista⁴⁵: las *Escuelas* promovidas por la Fundación Sierra Pambley. Orientadas fundamentalmente a gentes sin recursos, por tanto con el acento puesto en lo social, quedaron instaladas primero en distintos núcleos de la provincia: Villablino, Hospital de Órbigo y Villanueva de Cepeda; en ellas se impartía una enseñanza vinculada a los recursos naturales y el aprovechamiento profesional de la zona, y desde 1903 en León capital, orientadas a gentes sin recursos y a mujeres.

La influencia de la Institución no se manifestó sólo en la enseñanza a las clases más desfavorecidas, su espíritu renovador, su talante liberal, estuvo muy presente en las clases altas del León de principios de siglo, debido a la presencia de varios leoneses entre los personajes relevantes de la Institución, lo que condujo a que fuera esta provincia la que tuviera mayor número de jóvenes en la Residencia de Estudiantes de Madrid, entre ellos Luis Sáen de la Calzada. (Fruto de su experiencia en la Residencia de Estudiantes es el texto *La Barraca. Teatro universitario seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, editado en 1976 por la Revista de Occidente y reeditado en 1998 por la Fundación Sierra Pambley).

En 1921, en el seno de Fundación Sierra Pambley se crea, con el legado de los herederos de Gumersindo de Azcárate, la Biblioteca Azcárate, foco intelectual de innegable valor y destacado papel desde esta fecha hasta su incautación, en julio de 1936.

⁴⁵ CELADA PERANDONES, “Don Paco Sierra y las escuelas Sierra Pambley de León: aspectos generales e ideario pedagógico”, en *Tierras de León*, Nº 85-86, diciembre 1991, pp. 35-65.

En los últimos años de este tercio de siglo, los que corresponden a la II República, se pusieron en marcha los planes educativos propios de ésta, proyectos todos que fueron truncados por la Guerra Civil

Un foco intelectual y creativo de interés es el movimiento literario que surge en la Astorga de los años veinte, con la suficiente entidad y trascendencia como para que Gerardo Diego lo sancionara en 1948 como “Escuela de Astorga”. En esencia, constituye un grupo poético integrado por unos jovencísimos Ricardo Gullón, Luis Alonso Luengo junto a Juan y Leopoldo Panero, que en los veranos de la década velan sus primeras armas literarias en pequeñas revistas que ellos mismos editaban: *La Saeta* y *Humo*, en las que no sólo tienen cabida la poesía, pues su proyección cultural abarca la interpretación histórica, el acercamiento a la creación y a la crítica literaria, y a la crítica de las artes plásticas. Ricardo Gullón se inició en *Humo* en la crítica de arte, faceta en la que destacaría después como integrante de la “Escuela de Altamira”. El pintor Montaserín, mientras vivió en Astorga, contribuyó con sus escritos en *Humo* a la difusión artística. Y tanto el primero como Luis Alonso Luengo y Leopoldo Panero ejercieron de mentores de la pintura leonesa en el Madrid de los años cuarenta y cincuenta⁴⁶.

1.3 Substrato artístico. El papel de la burguesía y el nacimiento de los mecenazgos institucionales

La actividad artística de la capital leonesa en el primer tercio del siglo XX se hallaba polarizada en las continuas restauraciones de la catedral y en la construcción del ensanche, empresas que sirven de aglutinante a artistas y artesanos cultivadores de todas las artes plásticas y de los más variados oficios artísticos. Profesionales en gran medida formados fuera, pues la ciudad ofrece un paupérrimo panorama docente en lo referente a las Bellas Artes y las Artes Aplicadas, ya que tan sólo es posible estudiar dibujo (en la Escuela con que, para esta disciplina, cuenta la Sociedad Económica de

⁴⁶ CARRO CELADA, J.A., “Raíces locales de la escuela de Astorga”, en *Tierras de León*, Nº 56. León 1984

Amigos del País) y Oficios Artísticos (en el Círculo Católico Obrero, o directamente en los talleres de los maestros que trabajan en la ciudad). En torno a la restauración de la catedral se perfila un interesante grupo de artistas, compuesto por arquitectos/restauradores, como Juan Crisóstomo Torbado, Juan Bautista Lázaro o Manuel Cárdenas; pintores como Rigalt o Bolinaga y vidrieros como Moncada o David Merille.

Al margen de estos dos hechos concretos, la actividad artística en León es escasa y se halla concentrada en el grupo social dominante: la naciente burguesía, a la que hacíamos referencia. La burguesía contribuye a crear un substrato artístico comportador de modernidad, uno de cuyos indicadores, menor si se quiere, pero indicador al fin de las transformaciones de la sociedad leonesa en el primer tercio del siglo XX, es el surgimiento de agrupaciones cívicas de carácter recreativo -producto típico de las sociedades burguesas-, generadoras de ambiente creativo, mediante eventos y publicaciones. En León nace la Sociedad Cultural y Deportiva, cuyo órgano será la revista ilustrada *Vida Leonesa*, editada entre 1923 y 1925 (volvería a salir entre los años 1959 y 1961), de interés para nosotros porque sirve de aglutinante a un grupo de jóvenes artistas –pintores e ilustradores- en los que se percibe un incipiente movimiento renovador, pues sin duda son conocedores de las corrientes que conforman el panorama artístico español del momento, y al que se adhieren ideológicamente. Se trata del colectivo pictórico que conoceremos como *generación pictórica de los treinta*, que, al alejarse de la pintura tradicional, supone el primer intento renovador en la plástica dentro de León.

Por otra parte, esta clase social consume bienes artísticos y suntuarios. Para el ornato de sus casas demanda obras artísticas que están en el gusto del momento, a veces procedentes de fuera de León (así el pintor y ceramista Zuloaga, asiduo colaborador de Juan Crisóstomo Torbado, acude, desde su taller de Segovia con cerámicas, para decorar interiores domésticos o de palacios, como el del obispado de Astorga) y “*se desprende de un puñado de pesetas para la adquisición de obras de arte*”⁴⁷, lo que puede interpretarse como la existencia de un reducido mercado artístico, aunque, como veremos, León no está dotado aún con la infraestructura que permita acoger y comercializar obras de arte.

⁴⁷ KEDIN, “Cartones Leoneses I”, *La Crónica de León*, 10 marzo 1923

Los escasos pintores leoneses, a falta de una sala de exposiciones (que no se llevaban a cabo más que, de forma esporádica, en Círculos, Ateneos y Casinos) para mostrar sus obras e intentar una vía comercial debían acudir al viejo sistema de exponerla en los escaparates o en el interior de algunos comercios que cedían salones para exposición, de manera más o menos periódica, en una práctica que era habitual en las ciudades medianas del país, y que en León continúa haciéndose en los años veinte y treinta, cuando en zonas más avanzadas, por ejemplo Cataluña, ya se habían instalado galerías especializadas; tiendas de arte. Los comercios elegidos para estos fines fueron generalmente los de tejidos y sastrerías de situación céntrica, para que pudieran ser contemplados por el mayor número posible de ciudadanos. El pintor y el cliente solían ponerse en contacto a través del comerciante. En León son apreciados los salones de Casa Ciriaco, descrito como *“un salón magnífico, de estilo renacimiento español, de espléndida decoración”*⁴⁸. (Publio Suárez Uriarte relata en el número del 27 de enero de 1924 de *Vida leonesa* la expectación que causó el *panneau* *“Danza helénica”*, de Monteserín -año 1924-, expuesto en el escaparate de uno de los comercios de la calle de Fernando Merino).

A pesar de estas carencias, la burguesía muestra una optimista visión y cierta autocomplacencia con el estado de las artes en la capital leonesa, como se deduce del artículo aparecido en 1924 en *Vida Leonesa*, firmado por Miguel Brau: *“con haber sido fecundo el 1924 para el progreso material de León (el año de los bancos y la traída de aguas) lo fue más aún para su auge artístico, para los altos y nobilísimos fines de las Bellas Artes. Si pudiéramos intentar en los estrechos límites de este artículo un alarde siquiera de cuantas manifestaciones artísticas de todas clases han culminado en dicho periodo asombraría darse cuenta detallada del ímpetu soberbio con que nuestra querida ciudad escala, en incesante excelsior, las cumbres luminosas del arte.*

En el copioso índice que habría de formarse por autores o por materias, se catalogarían obras magníficas de arquitectura que dan a esta urbe gloriosa la silueta de las grandes metrópolis: esculturas que aseguran éxito resonante a sus autores; exposiciones y estudios de nuestros jóvenes pintores que acusan cada día más firme y valiente su personalidad artística; innumerables conciertos selectísimos en Centros y Sociedades; debut de instrumentistas que se han revelado como virtuosos consumados; bellísimos dibujos; caricaturas de fina ironía, y además de las estupendas

⁴⁸ Ibid.

proyecciones de los Cines, trabajos fotográficos, humorísticos, ambientados con acierto admirable... ”⁴⁹ .

En otro polo de actuación social, el de las instituciones oficiales, es de destacar el incipiente mecenazgo artístico llevado a cabo por la Diputación Provincial. En lo que a la pintura se refiere, la relación de expedientes del Archivo de Intereses Generales correspondiente a los años 1929 a 1936, informa de la concreción de estos actos, que se compendian en becas para que jóvenes pintores leoneses cursen estudios, tanto en León como Madrid o Roma; encargos directos de obras, preferentemente de cuadros de Historia (el más notable es el encargo que hizo en 1929 a Demetrio Monteserín de un cuadro titulado *Promulgación del Fuero de León*⁵⁰; compra de cuadros (en pocas ocasiones); subvenciones a actos concretos: ampliación de estudios artísticos, exposiciones y cesión de salas para exposiciones. Beneficiarios fueron, entre otros, los pintores Armesto, Monteserín o Vela Zanetti⁵¹ También de forma inestable la Diputación cede salas para exposiciones

⁴⁹ BRAU, Miguel, “De bellas artes”, *Vida Leonesa*, 1 enero 1925

⁵⁰ En 1929 la Diputación Leonesa encargó a Monteserín “*por iniciativa de su culto presidente que tanto se preocupa por enaltecer nuestro arte e historia*” el, famoso cuadro de “La Promulgación de los Fueros Leoneses”, típico cuadro de asunto histórico y de exaltación patriótica en el que el pintor debía plasmar sobre el lienzo el Concilio celebrado en la iglesia de Sta. María de León en el año 1020, presidido por el Rey D. Alfonso y su mujer la reina D^a Elvira en el que fueron otorgados los fueros de León, para ello el pintor villafranquino llevó a cabo una verdadera y exhaustiva reconstrucción arqueológica del espacio arquitectónico “*Fue el año 1020 para el arte leonés un periodo de poca pureza de los estilos, época transitiva y en la que ya no sólo se juntaba el arte mozárabe en plena decadencia con el románico naciente, sino que por su pobreza, al ser restaurada la ciudad de las pérdidas ocasionadas por las depredaciones llevadas a cabo por las tropas de Almanzor, habían de juntarse necesariamente, en disonante concierto, piezas aprovechadas de edificios derruidos en los de nueva planta, y esta misma bastardía arquitectónica, se veía reflejada en todas las arte menores, incluso en la indumentaria. Con esta base desconcertante tuvo que luchar Monteserín para realizar, con asomo de verdad, su valioso trabajo. Las termas romanas cedidas por Ordoño II para catedral, debieron sufrir bastante en la destrucción de León por Almanzor, y así es creíble suponer, aunque no hay datos que lo afirmen, que restauradas convenientemente a finales del siglo X, impera en tales obras el estilo mozárabe que, por entonces, tenía predominio en tierra leonesa. Así pues entre las columnas con sus capiteles de tipo corintio con cimacio y de triple nacela –como los de San Miguel de Escalada- y bajo los arcos, de pura y airosa herradura, desarrolló Monteserín la evocadora escena”;* de los personajes, “*los Reyes sentados en sus siales de madera tallada – de los que aparecen muestras en los beatos de Thompson y Fernando I- tienen a su derecha un lector que está dando a conocer a la asamblea el texto de los “Fueros”, y detrás de ellos la militia reegis; a la izquierda de los soberanos aparecen las dignidades eclesiásticas y a su frentes los nobles magnates y un grupo de bellas damas de corte, y allá al fondo, hormiguea el pueblo de León; de la indumentaria “ en los indumentos de los hombres de armas es donde más se notan las influencias del siglo XI, todos llevan la vestidura típica entonces usada: las largas túnicas, ciclatones, calzas y chapines, y todos portan sus espadas bastonas, pendientes de un tahalí”* J. M. LUENGO, *La Crónica de León*, 7 septiembre 1929)

⁵¹ Vela Zanetti fue uno de los pintores más asiduos en solicitar ayudas de la Corporación. Así en 1933 se lee en el documento correspondiente “*El pensionado Vela Zaneti solicita se le aumente pensión para ampliar estudios en el extranjero*”. En 1934 y en 1936 vuelve a solicitarla. ADPL, *Intereses Generales; relación de expedientes terminados correspondientes a los años 1933, 1934, 1936*

2 La pintura

2.1 El cambio de siglo. Primeros artistas

El siglo XX se inicia pictóricamente en León con Primitivo Armesto (Vega de Valcarce, 1864 - Buenos Aires, 1939) y Demetrio Montaserín, (Villafranca del Bierzo, 1876 – León, 1958) que ejemplifican en este ámbito geográfico la pintura oficialista de la España de finales del siglo XIX y principios de XX, manteniéndose ambos en unas experiencias pictóricas que no derivaron hacia otros conceptos plásticos. No obstante, sus aportaciones a la formación de la posterior pintura leonesa deben ser tenidas en cuenta. Armesto representa el nexo con el eclecticismo pictórico imperante en la época, mientras que la influencia de Montaserín abarca mayor complejidad de aspectos, puesto que, al tiempo que se apoya en la tradición, es el introductor de las formas modernistas y ejerce una importante labor didáctica directamente con los pintores que eclosionarán en los años cincuenta.

Primitivo Álvarez Armesto nació en 1864 en Vega de Valcarce, y mantuvo residencia familiar en Villafranca de Bierzo. Se comporta como un pintor de su tiempo, pues a una edad temprana recurre a los medios que brindan las instituciones oficiales para formarse académicamente, consiguiendo a los 17 años beca de la Diputación Provincial para estudiar dibujo en la Sociedad Económica de Amigos del País, de León, y, más tarde, y de la misma institución, una pensión para la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, que completaría con una beca para la Academia Española de Bellas Artes de Roma, y que mantuvo por espacio de tres años.

La etapa formativa, como vemos, se desenvuelve en el más tradicional academicismo de la época, y lo mismo sucede con sus avatares profesionales. Concorre habitualmente a la Exposiciones Nacionales de Pintura, siendo sus mayores logros Segundas Medallas, o que el Museo del Prado adquiriese algunas de sus obras, en cuyos fondos se encuentran dispersas⁵². Pero es la Institución Provincial la mayor receptora de obras de este periodo, dada su vinculación con el artista.

⁵² En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895 consiguió Segunda Medalla (veinte en total), por el cuadro *Víctimas del mar*, que fue adquirido por el Museo del Prado por 3.000 pts. Existe una réplica en formato menor

Parece que debido al exiguo éxito alcanzado, opta por establecerse en Villafranca del Bierzo, integrándose activamente en la vida de la ciudad. Así colaboró en la obra del Teatro Municipal, que se levantó en 1905, creando para él decorados escénicos. Desde Villafranca sigue mandando cuadros a las Exposiciones Nacionales, que no obtienen el éxito que aseguraría encargos, tanto de particulares como de instituciones, y ante las dificultades de remontar una carrera en un país donde el mercado privado del arte aún no se había desarrollado, decide probar fortuna en América. A partir de 1910 reside en Buenos Aires, y continúa su vida de pintor, siempre anclada en una misma temática. El bonaerense centro Región Leonesa posee la mayor colección de la obra de Primitivo Álvarez Armesto.

Si la formación y desarrollo profesional de Armesto se desenvuelve dentro de la ortodoxia oficialista, lo mismo sucede con su producción artística, que se ajusta a lo que se espera de un pintor de su formación. Cultiva, pues, los géneros que desde la eclosión romántica se mantienen a lo largo del siglo: el retrato -donde consigue la máxima calidad-, el paisaje y la pintura de género. Por supuesto practica la pintura de Historia, con la que resulta obligado concurrir a las Exposiciones Nacionales, si se quiere lograr una mínima audiencia, y a las que también acude con obras de temática social, expresadas en clave realista, pero excesivamente declamatorias y melodramáticas.

En la pintura costumbrista evidencia la admiración por Gericault, y es donde se aprecia la persistencia de mayores residuos románticos, que también persisten en los paisajes: en el interés por las ruinas de edificios históricos, presentados en un paisaje naturalista; o por los castillos del Bierzo resaltando en su entorno, aunque sin la carga subjetiva, literaria y fantástica propia del romanticismo. Con Armesto se inicia modernamente una tradición de pintores bercianos interesada en el propio paisaje y que han interpretado desde variados conceptos estéticos.

En lo que se refiere a los contactos directos con otros artistas de la tierra, los mantuvo con Montesión, con el que coincidió en Villafranca; ambos intervinieron en la decoración del teatro villafranquino, mientras a Norberto Beberide lo conoció de niño⁵³.

en la colección de la Diputación Provincial. En 1897 consiguió también medalla de 2ª Categoría por *Pescadores de sardinas*, igualmente hoy en los fondos del museo del Prado.

⁵³ Según Ramón Carnicer, Beberide fue “discípulo indirecto de Álvarez Armesto a través de su madre, Concepción Guerrero Armesto, emparentada con éste. Profesora de dibujo y de bordado se adiestró

En el proceso de modernización pictórica juega un papel más importante el pintor Demetrio Montesión. Doce años menor que Armesto y de origen igualmente berciano, es el segundo pintor que introduce el siglo XX en León. Demetrio Montesión, que al igual que Armesto recibió una formación académica al uso –Academia de Bellas Artes de San Fernando; Escuela Española de Bellas Artes de Roma, becado por la Diputación Provincial de León⁵⁴ – y cultivó similares temas, aunque con una mayor dosis de modernidad, mantuvo su carrera por unos derroteros deliberadamente diferentes⁵⁵. Su condición de pintor finisecular determina que en su obra proliferen los géneros: el retrato, el paisaje, la pintura costumbrista, la pintura de Historia, la ilustración periodística y la pintura decorativa.

en el primero con Primitivo, y a su vez fue la primera en adiestrar a Norberto”, Ramón CARNICER, El pintor leonés Primitivo Álvarez Armesto, Instituto Leonés de Cultura, León 1997, p. 37.

⁵⁴ Parece que esta pensión no llegó a hacerse efectiva: *“le debe a Montesión esta ciudad un acto de desagravio, por haberle regateado, de la manera más injusta, su protección cuando iniciaba su carrera.*

Si cuando más necesitaba de la protección de su pueblo, Montesión no pudo disfrutarla porque no quiso concedérsela, hora ese pueblo al verle en plenitud de producción, elevado por su propio esfuerzo y en posesión del triunfo codiciado, le debe un homenaje que para siempre borre de su recuerdo aquel curiosísimo asunto de la pensión con que se le “engañó”, porque cuando acudió en demanda de ayuda a cierta corporación esta no vaciló en concedérsela, pero no supo tampoco cumplirla. ¿cuál podría ser el mejor homenaje a Montesión? A nuestro juicio la adquisición de una obra, que es precisamente la que León tiene el compromiso de comprársela...Una suscripción popular de seguro éxito, porque Montesión cuenta con infinitas simpatías, si oficialmente no se quiere hacer, este acto de desagravio, podría hacer justicia al artista leonés”. Cuatro años más tarde la Diputación Provincial le encarga una pintura que represente la Promulgación de los Fueros Leoneses. X, Y y Z, *La Crónica de León*, 30 mayo 1925.

⁵⁵ *“Demetrio Montesión es un artista inquieto y eficazmente descontento. No se ha limitado a la carrera de escalafón cerrado que suelen hacer muchos pintores españoles. No encontramos su nombre en los catálogos de Exposiciones Nacionales ni en las listas de recompensas oficiales”, José FRANCÉS, La Esfera N° 316, citado en “El artista y la crítica”, Vida Leonesa, N° 72, 26 de octubre 1924.*

El avance con respecto a Armesto se percibe en el abandono de toda exaltación romántica, de los gestos grandilocuentes, y en la apuesta por la sobriedad y la contención, por el orden y la claridad expositiva, tanto en la pintura histórica y en la costumbrista como en el paisaje, del que desaparecen los resabios románticos.

Pictóricamente se inició en el impresionismo, técnica y concepto que le sirven para captar la inmediatez del instante, la luminosidad y el color de los paisajes bercianos, asumiendo más tarde las propuestas estéticas del Modernismo, con el que entró en contacto en sus prolongadas estancias en Madrid y París. En la capital de España comienza en los últimos años del siglo una fecunda actividad como dibujante e ilustrador en revistas aristocráticas y elegantes, con un estilo que el crítico José Francés definió de “*singular encanto, característico de su arte, donde colaboran la euritmia de la línea y la brillantez del colorido*”⁵⁶. Revistas como *Gente Conocida* o *La Gaceta del Buen Tono*, publican “*inolvidables...graciosas y rítmicas composiciones de Montserrat, que podían servir a las damas madrileñas de entonces de normas de elegancias, como los figurines de Irive, Lepane, Martín y Brissand a las damas cosmopolitas de avant guerre*”⁵⁷.

En *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, *La Ilustración Española y Americana* y *Vida Galante*, colabora dibujando a mujeres de las primeras comedias benaventinas “tan ingeniosas y mordaces”⁵⁸, “siluetas muy bellas de mujeres elegantes, con sus ambientes refinados y exquisitos”⁵⁹. Después vienen los años de residencia en Francia –1907/1911 aproximadamente-: Niza y París, parece que dedicado al retrato de damas inglesas y americanas de paso por París, y de la alta sociedad francesa. En esta época adquiere un afrancesamiento que le acompañará siempre, perceptible en sus modos y en su obra, que llamará la atención de sus coetáneos paisanos.

Curtido, pues, en el dibujo de línea grácil y sinuosa, en sintonía con las formas modernistas, y el ejercicio continuo de la pintura, regresa a España con la pátina de internacionalidad, para dedicarse a la que será sin duda su faceta más interesante, y que encontró un amplio eco entre sus contemporáneos: la pintura decorativa mural –decora el Teatro Odeón, de Madrid, mural y telón, 1917; el palacio de la familia Besada,

⁵⁶ FRANCÉS, José, en *La Esfera*, Nº 187, citado en “El artista y la crítica”, *Vida Leonesa*, Nº 72, 1924

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

Madrid, 1920; el palacio de Rueda, también en Madrid- y de caballete. En León se aplaude tanto este tipo de pintura de temas alegóricos, líneas sinuosas y artificiosas composiciones –*La Danza de Salomé* o *Danza Helénica*–, como la maestría de Monteserín, reconocimiento que viene avalado por el interés que le demuestran las revistas autóctonas *Vida Leonesa* y *Humo*. En el artículo de José Francés “El artista y la crítica”, reproducido en *Vida Leonesa* dice el crítico: “*Nuestro siglo, ya lo hemos dicho, en varias ocasiones, es el que habrá de señalar la preponderancia exclusiva de las artes decorativas. La pintura se liberará de la vulgaridad realista para alcanzar cumbres donde la imaginación y el idealismo respiren a su placer. Comprendiéndolo así, Demetrio Monteserín no ha vacilado mucho tiempo en elegir su sendero de belleza. No es el cuadro propiamente tal, no es el retrato, no es el paisaje lo que inquietan su temperamento de artista, sino la pintura decorativa, que lo mismo puede manifestarse en los límites reducidos, pero propicios, de la ilustración editorial, que en las grandes superficies murales. Y en estos dos aspectos va desarrollando sus iniciativas, su competencia y su buen gusto, Demetrio Monteserín*”⁶⁰.

Para José Francés Monteserín continúa la tradición patria, al prolongar la costumbre del siglo XIX de decorar los palacios y teatros con profusión de escenas alegóricas, mitológicas y populares, pero “*modernizada la tendencia de acuerdo con la época, dándole más importancia al color y estilizando sus líneas*”⁶¹.

El asombro de los leoneses ante la rareza de este pintor que se aleja del realismo y del tradicional dramatismo de la pintura española, lo resumen las palabras de Alfredo Nistal: “*¿No es maravilla, por tanto, que venga de nuestra casta este pintor dieciochesco, Monteserín? (...) El prodigio comienza en el instante mismo en el cual un leonés, vástago de esta raza magra y adusta, pone sobre el lienzo un pincel empapado de madrigal y de estilismo.*

Conocéis sin duda alguna los cuadros de Monteserín. Habéis apreciado en ellos ante todo al dibujante, al decorador a la manera de Boucher; también al colorista fresco y risueño, de paleta rosada y gris, áurea y color de hojarasca, como un amanecer de otoño; colorista afinado y alegre al estilo de Watteau”⁶².

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

⁶² NISTAL, Alfredo, “Monteserín o lo superfluo trascendental”, *Vida Leonesa*, N° 72, 26 octubre 1924

La admiración que la obra decorativa y el mismo personaje despiertan en la burguesía leonesa de los años veinte se pone de manifiesto en otros artículos de esta revista⁶³, asidua reproductora de sus obras en portada e interior, y en la que incluso Monteserín colabora con pequeños escritos, como años antes lo hiciera en la astorgana *Humo*.

En *Humo*, en su número 1 (17 de junio de 1928), es objeto de atención, en el artículo “Impresiones de un profano”, en el que el firmante Bradomín, comenta elogiosamente el *precioso apunte* que el autor denomina *La cascada du chateau*: “Pese a la insignificancia aparente trátase de un espléndido cuadro en el que no se sabe que admirar más si la acertadísima sinfonía colorista o la insuperable proyección lumínica. Las tonalidades fuertes que la exuberante naturaleza puso en la Costa Azul han sido fielmente interpretadas por Demetrio Monteserín que al trasladarlas al lienzo las ha conservado en todo su prístino valor”⁶⁴-

En la última etapa de su vida deriva hacia un academicismo frío y preciosista, con el que aborda una temática que tiene como principal fuente de inspiración a su tierra, en la que quedó definitivamente instalado, sus gentes, paisajes, costumbres y personajes históricos, lo que hace que se le incluya dentro de la pintura regionalista castellana como el principal pintor de esta corriente en León.

Llama la atención en Monteserín el alejamiento de la posibilidad de cosmopolitismo, en el que sin duda por preparación y conocimiento podría haberse desenvuelto⁶⁵, y que, sin embargo, se centrara en la plasmación de tipos populares leoneses, de costumbres ancestrales, del paisaje leonés y de la reconstrucción de retratos y paisajes imaginarios de la historia de León; de la captación del espíritu y del

⁶³ SUÁREZ URIARTE, Publio “Una obra de Monteserín”, *Vida Leonesa* Nº 37, 27 enero 1924; MARBAN, Ceferino, “La danza de Salomé”, *Vida Leonesa* Nº 52, 11 de mayo 1924; El Nº 72 se convierte prácticamente en una monografía con artículos de Publio Suárez Uriarte, Alfredo Nistal, Miguel Morán, Sebastián Risco (poemas) y Javier de Tordesillas.

⁶⁴ BRADOMÍN, “Impresiones de un profano”, *Humo*, en su número 1 (17 de junio de 1928)

⁶⁵ Luis Alonso Fernández en la semblanza que de la vida y obra de Demetrio Monteserín hace en *Pintores Leoneses Contemporáneos*, se refiere al cosmopolitismo y modernidad de este personaje, espectador de un renacer pictórico al que no se adscribió. Su estancia en Francia –años 1907/1917, aproximadamente- coincide con el nacimiento de los movimientos de vanguardia, de los que hubo de ser testigo directo, y aunque evidentemente no calaron en su pintura si fue conocedor de los nuevos derroteros que se abrían para el arte. Pero optó por volver a España y mantenerse dentro de los límites temáticos y artísticos en los que se había formado.

temperamento de un pueblo, a veces sin demasiada profundidad, aspecto que luego ha persistido en una extensa nómina de pintores, tan insistentemente desde Montesión hasta las nuevas generaciones que ha hecho preguntarse a personalidades de la cultura leonesa “si no nos encontramos ante un estilo, un lenguaje, una forma de expresión plástica genuinamente leonesa” ⁶⁶, y nominarla e identificarla como “lo leonés”, concepto y adjetivación de difícil justificación, pues se trata de residuos regionalistas, plástica y conceptualmente conservadores.

De hecho, y partiendo de estos supuestos, la historiografía del arte leonés de posguerra se ha detenido en Montesión para atribuirle la paternidad de la pintura leonesa moderna, pero es necesario concretar que su interés como introductor de formas modernas radica en la pintura decorativa y en la influencia que ejerció en los pintores de anteguerra, a los que la revista *Vida leonesa* sirvió de aglutinante. No se debe olvidar que en épocas posteriores ejerció la docencia y dio la oportunidad a muchos leoneses de aprender de su oficio y sabiduría técnica.

2. 2 “Vida Leonesa” y la generación de los treinta

Junto a Montesión, y en los años que van de 1923 a 1925, la revista *Vida Leonesa* aglutina a un grupo de dibujantes, ilustradores y pintores que mantienen afinidades estéticas y cronológicas, lo que les ha dado carácter de generación, y cuyo núcleo se halla constituido, entre otros artistas de menor calado, por Santiago Eguiagaray (n. en 1897), Modesto Cadenas (1899) y Máximo Sanz (1898): la generación de los Veinte-treinta, que se completa con Javier Sanz (1892), Norberto Beberide y José Vela Zanetti (1913), estos tres últimos ajenos a la labor de *Vida Leonesa*.

La revista cuenta con ellos para la decoración de portadas y enmarcaciones; para ella realizan dibujos, y en ella se reproducen reiteradamente obras hechas para otros lugares. Las obras de Montesión, Cadenas y Eguiagaray aparecen contumazmente en sus páginas. No son los únicos ilustradores, pues junto a ellos, Máximo Sanz y una pléyade de dibujantes y caricaturistas demuestran la emergente vitalidad en este campo. Por citar algunos nombres, Félix Argüello, José M^a Luengo, J. Andrés, Herminio Novella, Martha, Castro-Cires o Montes, ilustran las páginas de *Vida*

⁶⁶ CRÉMER, Victoriano, “Notas para un catálogo”, *Diario de León*, 21 de junio de 1992

Leonesa con sus caricaturas, retratos de personajes leoneses contemporáneos y paisajes urbanos y rurales interpretados con sensibilidad, maestría y oficio.

La revista –que mantiene indudables concomitancias con las revistas ilustradas de los primeros años de siglo de Madrid y Barcelona, su carácter burgués y un cierto aire de superación de provincianismos- hace que desde sus páginas se apoyen las manifestaciones artísticas con impronta de modernas que surgen en la ciudad. Su interés por la actividad cultural y artística no se circunscribe a la labor gráfica, pues son numerosos los artículos que se dedican a las artes, y, ocasionalmente, a la crítica; se hace eco de las exposiciones, dentro y fuera de la ciudad, de los artistas leoneses, y divulga sus obras reproduciéndolas en portada e interior.

Esta generación pictórica funciona como la reproducción a pequeña escala -y en paralelo- del movimiento renovador que en el conjunto del país conduce de la tradición a la modernidad.

Leoneses de nacimiento o afincados en León, son hombres cultos, de espíritu abierto, profesionales de las Bellas Artes, que viajan con normalidad por la península y Europa, preferentemente a Francia. Su etapa productiva como grupo abarca desde mediados de la década de los veinte hasta el estallido de la Guerra Civil, que supone la dispersión y la desaparición definitiva de algunos de ellos. En base al conocimiento que poseen de las corrientes culturales y artísticas europeas protagonizarán la introducción en la pintura leonesa de los nuevos lenguajes por los que la pintura española se abre a la modernidad, aquí concretados en: el desarrollo de las formas modernistas; la adopción del lenguaje cubista; y en el uso de la línea escueta, cargada de intención, de la caricatura. Por otra parte continúan la investigación en la tradición, cuya base es la pintura regionalista, aunque con un evidente cambio estilístico e ideológico, según las siguientes pautas:

El Modernismo es uno de los flancos por donde la pintura española de principios de siglo se abre a la modernidad, como rechazo a la pintura de Historia. Situación que se reproduce en León, adonde las fórmulas modernistas llegan bajo el influyente pincel de Monteserín y por conocimiento directo de los propios artistas. Las adherencias modernistas, más allá de Monteserín, son evidentes en la obra gráfica y pictórica de Santiago Eguiagaray, que pone la sinuosidad y elegancia de una línea muy definida al servicio de temas muy estimados por la estética modernista: la representación de las formas naturales y los temas medievales, caballerescos, aquí

evidentemente entroncados con el medievalismo leonés -*El Señor de Bemibre*⁶⁷; *Caballeros ante el palacio de los Condes de Luna*⁶⁸; *El canto del Juglar*⁶⁹, etc.-; los elementos vegetales, reinterpretando las formas renacentistas, se repiten en la decoración que para enmarcaciones de portadas y títulos creó Máximo Sanz.

El Cubismo: el segundo de los lenguajes modernos que apareció en León es el Cubismo, y lo hizo de la mano del pintor más interesante de esta generación, Modesto Sánchez Cadenas. Cadenas no es un verdadero pintor cubista, sino que al igual que les ocurre a muchos pintores de la época, el cubismo está en su formación, lo conocen -generalmente de forma teórica o por reproducciones-, y lo utilizan como una norma de composición y representación aplicada a la iconografía habitual.

Para Cadenas, la simplificación de formas a esquemas geométricos es un elemento más de un lenguaje pictórico absolutamente personal e identificable, en el que acusa el conocimiento de experiencias diversas, no en vano aprendió con el leonés Monteserín y el gallego Sotomayor, tuvo relaciones con el regionalismo del Norte peninsular y con el Sur de Francia, pues trabajó en los talleres Maumejean de Hendaya, dedicados a la industria del vitral desde una óptica renovadora⁷⁰. Sus evidentes analogías con el arte de la vidriera -en el ingenuismo y en la compartimentación de los colores firmemente delimitados por trazos negros- ya fueron reconocidos en su época: “*en esta exposición hemos visto cartones, como los cuatro que llama del “Páramo”, que con algunos otros podrían ser bocetos para vidrieras, que tendrían por su ingenuidad de dibujo y de color en encanto de las catedralicias...*”⁷¹; lo mismo sucede con el arte madrileño, al concurrir al “Salón de los Humoristas”, organizado por José Francés, y conseguir que algunos de sus trabajos fuesen reproducidos en *La Esfera*, y que el mismo Francés se ocupara de sus obras en dicha revista.

El aire de contemporaneidad que había en las obras de Cadenas fue reconocido en su momento por sus paisanos, y así Héctor Lytton al comentar en *Vida Leonesa* la exposición celebrada de 1923 con el título “Cartones Leoneses”, dice que el arte de Cadenas “*es un arte viejo que parece nuevo*”⁷², haciendo alusión a la temática

⁶⁷Publicado en *Vida Leonesa* Nº 53, 18 mayo 1924 y en el Nº 76, 1 de enero 1925

⁶⁸ Publicado en *Vida Leonesa* Nº 68, 31 agosto 1924

⁶⁹ Publicado en *Vida Leonesa*, Nº 36, 20 enero 1924

⁷⁰ Dato dado por MARTÍN del BIDASOA, en *La Voz de Guipúzcoa*, “La pintura simplificativa de Cadenas”, reproducido en *Vida Leonesa* Nº 68, 31 de agosto de 1924

⁷¹ KEDIN, “Cartones Leoneses II”, *La Crónica de León*, 17 de marzo de 1923

⁷² LYTTON, Héctor, “Una exposición de Modesto Cadenas”, *Vida Leonesa*, Nº 61, 12 junio 1924

tradicional y localista presentada bajo un concepto pictórico novedoso. “*La originalidad es del pintor no de su pintura. La originalidad del pintor que es la de haber sabido dar a su obra aprovechado viejos moldes un puesto dentro de las corrientes del modernismo*”⁷³. Otro crítico, Kedin, dice en *La Crónica*: “*Todo León ha desfilaro por la exposición Cadenas; muchos seguramente no habrán logrado entender su pintura, pues las originalidades no están al alcance de los profanos. A pesar de que la de Cadenas no es una pintura que por dar paso a la novedad haya perdido el realismo*”⁷⁴.

Además de las conexiones cubistas, en la obra de Cadenas se perciben los ecos de la pintura gallega y del expresionismo latente en la estética de los pintores de la España Negra, puestos al servicio de una iconografía en él persistente, como es la representación del campesinado leonés, y en este punto enlazamos con el tercero de los lenguajes que caracterizan a esta generación:

La **investigación en la propia tradición cultural**, pero con un evidente cambio ideológico. Cambio que se concreta en la ruptura con el naturalismo tremendista de Armesto y con el academicismo de Montesión.

En esta generación, los temas tradicionales del costumbrismo aparecen tratados con un mayor naturalismo y asepsia. Las condiciones de vida del campesinado quedan sintetizadas en la actitud ensimismada de unos seres que se saben sujetos a la tierra. Los temas localistas perduran en las obras de Modesto Cadenas, Santiago Eguiagaray y Castro-Cires -pintor no leonés, colaborador frecuente de *Vida Leonesa*, que también reprodujo uno de sus óleos en portada-. Es éste un pintor de retratos de hombres y niños del rural castellano, concebidos de manera clásica y serena, y de pueblos reducidos en lo formal a sus líneas esenciales. Es aquí donde muestra mayor modernidad. Eguiagaray se decanta por los temas costumbristas de las clases populares vinculadas aún al agro, pero en su relación con la ciudad –*Lucha leonesa, La vuelta del mercado*⁷⁵, *La feria de San Francisco*⁷⁶–; consigue con su línea ágil, de avezado dibujante, escenas llenas de movimiento y dinamismo. Las escenas campesinas quedan, una vez más, para Modesto Cadenas. Sus cuadros e ilustraciones son los que tienen una mayor carga social, que se acentúa con un lenguaje esquemático, próximo a

⁷³ Ibid.

⁷⁴ KEDIN, *art cit*

⁷⁵ Publicado en *Vida Leonesa*, N° 77, 10 enero 1925

⁷⁶ Publicado en *Vida Leonesa* N° 61, julio 1924

la caricatura, pero concebida con el geometrismo que le caracteriza. Sus personajes, muchas veces mujeres, más que la denuncia de sus condiciones de vida reflejan soledad y desaliento, lo mismo que los austeros y tristes paisajes en los que se inscriben, y que son el fondo a unos personajes dispuestos frontal y correlativamente, ocupando el primer plano de la composición, a modo de sucesión de retratos que remiten a la influencia de Vázquez Díaz o Solana.

Paulatinamente, el costumbrismo social va dando paso a un nuevo costumbrismo urbano, y *Vida Leonesa* se ilustra cada vez con más frecuencia con rincones típicos y emblemáticos de la ciudad. Escenas de la vida ciudadana, y en concreto de la vida de una burguesía provinciana que emula a la de las grandes ciudades. Santiago Eguiagaray publica, tras un viaje a París, escenas de la vida parisiense bajo el título *Apuntes de París*⁷⁷, en el que con líneas sinuosas y elegantes, al gusto de las revistas ilustradas de la época, reproduce la elegancia de la capital francesa y sus habitantes, y traslada el mismo gusto *decó* a la representación de una zona de moda leonesa, el “Bar Azul”⁷⁸.

La nueva estética ciudadana, la sofisticación de las costumbres reproducidas por Máximo Sanz en una ilustración sin título⁷⁹, denota la influencia francesa y la de ilustradores como Penagos y otros dibujantes que se movían en la órbita de revistas como *La Esfera*, de la que no son desconocedores los leoneses.

Máximo Sanz, al que ya citamos como autor de la ornamentación de la revista, es otro excelente dibujante de rincones leoneses, pero su mayor interés radica en la caricatura y en las escenas costumbristas de marco urbano⁸⁰. En *Vida Leonesa* destacó como caricaturista de personajes leoneses, cultivada con gran habilidad y un leve tono satírico.

Hermano de Máximo es Javier Sanz. Alejado del núcleo de *Vida Leonesa*, fue un personaje viajero y cosmopolita, para el que la pintura representaba una actividad complementaria a su profesión de arquitecto. Se expresa pictóricamente mediante la

⁷⁷ *Vida Leonesa* Nº58, junio 1924

⁷⁸ *Vida Leonesa* Nº 86, 1925

⁷⁹ *Vida Leonesa* Nº 84, 1925

⁸⁰ En el volumen *La pintura leonesa en la transición del siglo XIX al XX*, de A VALLEJO FLÓREZ, se reproducen unos deliciosos dibujos realizados en tinta china y pintura de colores, en formatos rectangulares, que responden a los siguientes temas y títulos: “*Plaza de Santa Ana*”, “*Tarde de sol*”, “*Entierro en la carretera de Asturias*” y “*El paso de los seminaristas*”. Según los datos que aporta esta autora todos ellos se encuentran en colecciones particulares de León.

acuarela, técnica en la que se le reconoce sobrado oficio y que le sirve para afrontar temas que se alejan del localismo de sus compañeros de generación, y se dedica especialmente al retrato, ciertamente edulcorado, y al paisaje, sobre todo marinas sobrias y depuradas, con una mayor dosis de sinceridad. Su presencia artística perdurará después de la guerra.

Fuera de la capital también surgen personalidades artísticas de interés por la calidad y modernidad de su trabajo. Es el caso de Norberto Beberide que trabajó desde su Villafranca natal para periódicos gallegos como caricaturista, practicando una personal técnica que él denominó *grafidias*, consistente en collages realizados con papeles recortados de diferentes texturas. Beberide supone un paso adelante con respecto a los caricaturistas de *Vida Leonesa*. No se dedica a la caricatura costumbrista sino que retrató a personajes de relevancia nacional e internacional con una capacidad de síntesis asombrosa, concentrando el potencial expresivo en las figuras geométricas esenciales; con ellas interpreta el carácter de las personas caricaturizadas trasluciendo su carácter personal y aludiendo a su significación pública. Beberide marchó pronto de León –años 30- y volverá y se instalará definitivamente en Villafranca, desde donde continuó practicando la pintura y el dibujo hasta el final de su vida en 1991.

En estos años emerge artísticamente la figura de Vela Zanetti. Más joven que los anteriores, realiza su primera exposición en la Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial en 1931 con Modesto Cadenas; en abril de 1932 expone en la *II Exposición de Pintura*, en el Salón de Arte de los bajos del Bar Central, con Wifredo Lam y otros artistas. El surrealista Lam había entablado en Madrid amistad con Vela, quien le trajo a León para hacer retratos, con el apoyo de la familia Carretero. Por su parte Vela Zanetti, ya en estos años se decanta por el muralismo, pintando una serie de murales hoy desaparecidos : *Los Miserables*, en la taberna “El Bodegón”; cuatro murales para la Casa del Pueblo de León, y decoración de los pabellones de la Colonia Escolar y el comedor de las Cantinas Escolares

A diferencia de los otros pintores de su generación, en Vela se percibe un compromiso social fuertemente ideologizado, de orientación socialista, generador de una iconografía y simbología acorde con su compromiso personal. Cuando los pintores citados ilustraban *Vida Leonesa*, Vela Zanetti realizaba ilustraciones, evidentemente de otro signo estético, en la revista del *Ateneo Obrero*.

Vela acabará estableciendo un nuevo concepto de investigación sobre la propia tradición cultural, universalizando una tipología “popular” que muestra su cara menos amable, mientras que en lo formal se mezclan la influencia del muralismo con posiciones avanzadas a la hora de abordar formalmente la pintura.

Pronto desaparece del panorama leonés, becado por la Diputación Leonesa para realizar estudios en Italia. La guerra, como es bien sabido, le alejó de León y de España, y no regresó hasta los años sesenta, cuando ya su reconocimiento internacional era un hecho.

2.3 La crítica de arte en la prensa

Para este periodo debe partirse de la base de que no existía en León una crítica de arte profesionalizada, y que esta tarea era realizada por personalidades procedentes de otros ámbitos, periodistas o personajes ligados a la intelectualidad de la capital, mediante colaboraciones esporádicas, en las no es infrecuente que ellos mismos reconozcan sus carencias en este terreno.

La crítica pictórica estrictamente leonesa, es muy exigua, y se encuentra vinculada básicamente, en este primer tercio del siglo XX, a la revista *Vida Leonesa* y al semanario *La Crónica de León*, más algún atisbo en la pequeña revista astorgana, *Humo*.

Objeto de los comentarios aparecidos en estas publicaciones serán casi exclusivamente los pintores Montesión (en *La Crónica de León* aparecen los artículos: “El cuadro de la promulgación de los Fueros Leoneses”, de J.M^a. Luengo, y “Un cuadro de Montesión”, firmado por X, Y y Z.; En *Vida leonesa*: “Montesión y lo superfluo trascendental”, de Alfredo Nistal; “El artista y la crítica” -reproducción del artículo que José Francés le dedica en el N^o 187 de *La Esfera*-; “La danza enigmática de Salomé”, de Marbán; “Una obra de Montesión”, de Pablo Suárez Uriarte, más algunos de contenido personal) y Cadenas (cuatro artículos en *La Crónica*: “Cartones Leoneses I” y “Cartones Leoneses II”, firmados por Kedin; “Exposición de Cadenas en el Salón del Ateneo”, de A. Torquemada, y “La Exposición Cadenas”, firmado por Francisco del Río Alonso. En *Vida Leonesa*: “Modesto Cadenas y su tierra leonesa” – reproducción del prefacio de Juan de Alvear al Catálogo de la Exposición del Ateneo

Guipuzcoano-; “Una exposición de M. Cadenas”, de H. Lytton y “La pintura simplificada de Cadenas”, reproducción del comentario que le dedica Martín del Bidasoa en *La Voz de Guipúzcoa*). El hecho de que sean estos pintores los únicos que atraigan de forma individual la atención de la prensa es atribuible a dos factores: primero, que prácticamente son los únicos pintores leoneses profesionales, pues si bien es constatable la existencia de muchos más, casi todos ellos tienen la pintura, al margen de la calidad alcanzada en ella, como un solaz o un complemento a su vida profesional; y segundo, ambos son conocidos y apreciados pintores fuera de su tierra. Cadenas expone frecuentemente en el País Vasco, y hasta León llegan los ecos de sus exposiciones, y el conocimiento de Montserín fuera de su patria chica, está fuera de toda duda. El resto de los pintores serán más bien objeto de reseñas.

Esta crítica leonesa se mantiene dentro de los parámetros del elogio a los artistas de la tierra y de la divulgación de sus actividades. Con una creatividad escasa en la que es muy frecuente ver repetidas frases o párrafos enteros de otros artículos o comentarios sin citar la procedencia, lo que sirve de despiste a la hora de su estudio, pues no tienen mucho sentido hasta dar con la fuente original.

▪ Los críticos

La crítica la ejercen, como queda dicho, periodistas o personajes ligados a la intelectualidad de la capital. Las dos firmas leonesas de mayor entidad y más asiduas son Publio Suárez Uriarte, en *Vida Leonesa* y Francisco de Río Alonso, en *La Crónica de León*, que en estos años era director del periódico, y unos de los primeros periodistas leoneses inscrito en el registro oficial. Pedagogo y académico correspondiente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, escribe de arte esporádicamente, reconociendo que “*me faltan condiciones de muchos órdenes para crítico de arte y me sobra entusiasmo...*”⁸¹. Junto a ellos Héctor Lytton, Marban, Alfredo Nistal, Martínez Rucker, Kedin, Jacinto Rojo y firmas irreconocibles, o siglas (M. De S., o X, Y y Z), que a veces encubren personalidades conocidas. Los mismos pintores, como Montserín, hacen a veces de cronistas artísticos.

⁸¹ DEL RÍO ALONSO, Francisco, “*La exposición Cadenas*”, *La Crónica de León*, 2 enero 1926

La prensa leonesa reproduce artículos de la prensa de otros lugares del país cuando están dedicados a los artistas locales. Esto da lugar a que firmas foráneas tengan presencia entre los críticos leoneses. Encontramos la reproducción de críticas de Martín del Bidasoa a la obra de Modesto Cadenas, aparecidas en *La Voz de Guipúzcoa*, periódico del que es crítico; de José Francés, escritas para *La Esfera*, sobre la obra de Monteserín y del mismo Cadenas, y de Antonio de Torquemada, (autor merece un comentario más específico).

Desde 1922 a 1930 en *La Crónica de León* se publican los artículos de Antonio de Torquemada, crítico madrileño dedicado profesionalmente al quehacer censor una vez hubo, según sus propias palabras, comprendido la imposibilidad de mantener una carrera pictórica digna⁸².

Merece la pena detenernos en la producción articulista de Torquemada, por su cuantía (es un crítico prolífico, que abarca en sus comentarios no sólo a las artes plásticas sino a la literatura, la música, el teatro y otras artes escénicas), por la variedad de aspectos relacionados con el arte de que se ocupa y por su difusión en la provincia, a través del mencionado periódico. Objeto de las críticas de Torquemada (reproducidas en la prensa leonesa) son aquellos actos que conforman la actividad artística capitalina: Las exposiciones que se celebran en los salones madrileños habituales -el Círculo de Bellas Artes; el salón Nancy; el de Amigos del Arte o los bajos de la Biblioteca Nacional, entre otras salas de las que proliferaban en estos años en Madrid⁸³-, y los acontecimientos de máximo interés nacional: las Exposiciones Nacionales, los Salones de Otoño, la de los Ibéricos, e iniciativas que ha sido determinantes en el arte español, como el desembarco de los pintores catalanes y luego asturianos en Madrid. Estos hechos suscitaron el importante número de artículos en los que Torquemada enjuicia la situación de la pintura en ese momento, las nuevas corrientes, que él denomina *modernistas*, y otros aspectos, pertenecientes más al ámbito de lo sociológico.

⁸² “Yo concebía muchísimo lo veía en mi imaginación, pero mi espíritu se revelaba contra mi mismo al querer someterme a normas y reglas haciendo que los pinceles se trabasen en mis manos y en la tela no aparecía aquello que era mi pensamiento...puesto que comprendo y concibo lo que es y debe ser la pintura, aun cuando no supe nunca expresarla empecé a actuar como crítico y criticando sobre el arte doy una expansión a mi temperamento de artista sin revelarse”. TORQUEMADA, “Notas de Arte. En mi tertulia”, *La Crónica de León*, 5 marzo 1927.

⁸³ Relata Torquemada: “Todos los establecimientos comerciales en que predominan los objetos de arte entre sus artículos de venta, han instalado un salón para exposiciones, y resulta que, de poco tiempo a esta parte, existen en Madrid una cantidad grande de locales destinados a este fin”. TORQUEMADA, Antonio de, “Notas de Arte, la arquitectura moderna”, en *La Crónica de León*, 15 agosto 1925

Es un crítico apasionado en la defensa de sus creencias estéticas, basadas en la supremacía del dibujo y el detalle, y en el desprecio a aquellas corrientes que considera un engaño en el mundo de la pintura (*“Todo aquel que sea asiduo lector de mis artículos, quizá pensará..., que soy enemigo acérrimo del modernismo, pues casi siempre que de él hablo lo hago para dirigirle una censura más o menos grande”*⁸⁴). Y, ciertamente, practica una crítica reaccionaria y descalificadora hacia las corrientes de vanguardia, con el agravante de que este posicionamiento crítico no viene apoyado por un análisis de los elementos plásticos ni estéticos. El futurismo y el ultraísmo son objeto de sus iras, pero sobre todo considera aberrante al cubismo, *“esa forma que llaman pintura tal vez sólo porque se hace con pinceles”*⁸⁵, y a cuyo descrédito dedicó varios artículos. Igual actitud mantiene hacia el Futurismo, al que trata de desacreditar diciendo, irónicamente, que el verdadero Futurismo es el futuro: *“Jamás ha estado mejor representado el futurismo que aquí, que todos eran futuros artistas”*⁸⁶ (se refiere a una exposición de jóvenes mejicanos).

No puede dejar de reconocer el avance de las nuevas tendencias, consciente del momento artístico, *“tengo que seguir con beneplácito las corrientes modernas”*⁸⁷, pero veo el *“modernismo sin apasionamiento y sin olvidar el estudio de costumbres y obras de otra épocas y escuelas que admiro con cariño, no pudiendo menos de compararlas con las actuales dando lugar a que encuentre con más facilidad los defectos”*⁸⁸, e intuye que el arte, inevitablemente, circula por los caminos que él desdeña, pues en esa pintura se hallan también *“los adelantos y progresos que nos van colocando a la altura de los primeros pueblos de Europa”*⁸⁹.

En las críticas a las exposiciones ordinarias se ocupa tanto de pintores noveles, a los que elogia o fustiga, según respondan a su credo estético, como de artistas consagrados: Vázquez Díaz, Ignacio Zuloaga, Néstor o Eugenio Hermoso serán objeto de sus alabanzas. Y es significativa de una época su actitud frente a la mujer artista, tratada con desconfianza artística y paternalismo.

En cuanto a las exposiciones extraordinarias arremete contra la organización y limpieza de las Exposiciones Nacionales, contra los contenidos de la Exposición de los Ibéricos, a la que califica de *“desastrosa”*⁹⁰, e igualmente la de los Artistas Catalanes

⁸⁴ TORQUEMADA, Antonio de, “Notas de Arte: exposiciones”, *La Crónica de León*, 17 Abril 1926

⁸⁵ TORQUEMADA, A. “Notas de Arte”, *La Crónica de León*, 2 de abril 1927

⁸⁶ Ibidem, art. cit, Nota 45

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ TORQUEMADA, Antonio de, “Notas de Arte”, *La Crónica de León*, 17 octubre de 1925

en Madrid, llevada a cabo a iniciativa del periódico *El Herald*o. Este rotativo organizó al año siguiente la de Artistas Asturianos, con la que, naturalmente y dado su talante crítico, fue mucho más benevolente, pues, según él, “*acudieron elementos más sanos dentro del modernismo, valores de mucho más mérito y no envenenados por ese arte futurista extremo, calificado de revolucionario*”⁹¹.

En otro orden de cosas, las que conciernen a la enseñanza del arte -más bien a la falta de atención a la educación artística⁹²; a las ayudas que desde los organismos públicos no se dan al arte; a la falta de publicaciones especializadas, mantiene una postura tan clara y tan crítica como con sus opiniones estéticas, y sin duda, contribuye a crear opinión y ambiente a favor de la mejora del medio artístico.

A partir de 1927 la asiduidad de crítica de este autor va decayendo paulatinamente, hasta que en 1930 prácticamente desaparece su firma, siendo sustituido, aunque de forma menos regular, por otros críticos, como Jerónimo Laso del Olmo que sigue la misma línea de aversión hacia las nuevas corrientes, expresada con mayor dureza y menor rigor. Sus opiniones se reducen a la descalificación personal de los artistas practicantes de los nuevos credos estéticos, a los que tilda de espías al servicio del extranjero, hombres superficiales, adictos a las drogas, entre otras descalificaciones inoportunas e insultantes⁹³, en la que no hay ninguna referencia a elementos plásticos.

⁹¹ TORQUEMADA, A. de, *La Crónica de León*, 1 de abril. “*Notas de Arte: exposiciones*”, *La Crónica de León*, 10 abril 1926

⁹² “*En España es donde hay más analfabetos en materia de arte...Son muchos los que no saben distinguir ni en pintura ni en la escultura lo bueno de lo malo y ante una joya artística no sienten la emoción natural que produce la contemplación de la belleza, debido a la falta de educación artística...En las escuelas y colegios de primera enseñanza no se prepara al niño para se educación artística que aparte de la casi ilusoria clase de dibujo en los Institutos y centros docentes particulares ¡prescinde en absoluto de las enseñanzas especiales conducentes a cultivar el espíritu y gusto artístico de la juventud en general...Indudablemente en establecimientos de primera enseñanza debieran seguirse cursos de educación artística y...destinar un día a visitar museos, bibliotecas, monumentos arquitectónicos.*” Torquemada, “*Notas de arte, Educación artística*”, *La Crónica de León*, 16 mayo 1925

⁹³ LASO del OLMO, Jerónimo, “*Notas de Arte: Ultraístas y Cubistas*”, *La Crónica de León*, 25 de agosto de 1928

▪ **Los textos. Tipología**

En un intento de sistematización sobre el tipo de textos que el arte generó en la prensa leonesa de anteguerra encontramos:

- Textos de crítica en su sentido más convencional. Hecha sobre la obra mostrada en exposiciones locales o madrileñas, conllevan, incluso, un toque informativo.
- Artículos en los que se reflexiona sobre los acontecimientos artísticos de carácter nacional: la protección oficial al arte; la concesión y retribución de las plazas para pensionados en el extranjero; la inexistencia de revistas exclusivamente artísticas y que esté al alcance de todos; o la reglamentación de los concursos nacionales.
- Textos en los que se vierten opiniones desacreditativas sobre las corrientes de vanguardia, y, por último
- Algún artículo teórico con intención didáctica, que finalmente constituye un intento de aproximación al fenómeno del arte contemporáneo y que reivindica sus justas posibilidades⁹⁴.

II LA POSGUERRA ARTÍSTICA

1 Contexto político-social

Desde los mismos comienzos del Alzamiento, esta provincia sufrió una represión tan fuerte que sorprende a los historiadores de la época por su brutalidad y

⁹⁴ ROJO, Jacinto, “Amigos del arte”, *La Crónica de León*, 9 septiembre 1922

ensañamiento¹. Es esta una zona en la que, a pesar de que desde el advenimiento de la República y hasta la sublevación contra el régimen legítimo se venía observando una progresiva y cada vez más radicalizada polarización entre las derechas y las izquierdas, la crispación social y partidista no había alterado en demasía la convivencia pacífica de los leoneses, que vivían esta situación de una manera atemperada. Objeto de sistemática persecución fueron desde los primeros momentos, y junto a políticos, sindicalistas y fuerzas del orden público, personajes de la vida intelectual y profesional, especialmente pertenecientes a los cuerpos docentes, a los que el nuevo régimen sometió a exhaustivas actuaciones depuradoras, encaminadas a dismantelar los movimientos culturales progresistas y los proyectos educativos que se habían gestado durante la II República², entre ellas a la Fundación Sierra Pambley, símbolo del liberalismo educativo leonés, cuyas *Escuelas* fueron cerradas, clausurada la Biblioteca Azcárate y su bibliotecario depurado.

La Guerra Civil española provocó “un derrumbe en términos de inversión y de consumo”³ que junto a la presión ideológica “cortó un proceso de modernización que ya se había afirmado, y que hubiera podido situar a España en la línea de los países europeos”⁴. A su término, el país entra en un proceso de lenta recuperación artística, que se hará más acusado en las zonas periféricas -por tanto en León-, pues en las comunidades pequeñas poblacionalmente hablando se perciben de forma más ostensible la presión ideológica que el nuevo régimen impone a las actividades intelectuales y artísticas. A ello contribuye las deficiencias económicas que se acentúan en estos ámbitos, pues al empobrecimiento general se suma una menor disponibilidad de recursos (hecho que siempre tiene que ver con el ambiente artístico, aunque no con la creación) para afrontar la penosa situación económica por parte de una población que se ve abocada mayoritariamente y durante un largo periodo de tiempo al sector primario⁵.

¹ SERRANO, Secundino, “Represión y vida cotidiana en León, 1936/1950”, en *Crónica Contemporánea de León*, La Crónica 16, León 1990, pp. 293 – 297

² ALVAREZ OBLANCA, Wenceslao, “La represión de la enseñanza”, *Crónica Contemporánea de León*, La Crónica 16, León, 1991, pp. 298 – 301

³ GARCÍA DELGADO José Luis (Catedrático de Economía de la Universidad Complutense de Madrid), en su intervención titulada “Impacto de la guerra en el crecimiento español, del siglo XX”, dentro del curso *El final de la guerra civil. 60 años después*, Cursos de verano de El Escorial, 1998, Universidad Complutense de Madrid

⁴ *Ibid*

⁵ En esta conferencia GARCÍA DELGADO hizo un repaso de la situación económica de España en el siglo xx, y de sus consecuencias para otros ámbitos, como son los culturales, en los siguientes términos :

“*El primer tercio del siglo XX no fue tan negativo como lo vieron los regeneracionistas o el propio Ortega y Gasset ya que, tomando como indicador la renta per cápita, España no estaba tan alejada de países europeos*

El final de la contienda supuso para León, al igual que para el resto del país, el desmantelamiento de las iniciativas culturales de la II República. Con ellas, el precedente orden social progresista, caldo de cultivo para el desarrollo de un ambiente artístico moderno, desaparece, y abolidos los movimientos y acallados los artistas e intelectuales, el relevo será tomado por una nueva clase media, numéricamente pequeña y básicamente constituida por estamentos funcionariales, militares y eclesiásticos, de clara vinculación con el régimen, que ejercen como vehículo del gusto estético impuesto, y como elemento represor de las manifestaciones que no se ajusten a dicha estética

2 Contexto artístico

La sensación que se desprende a la luz de la historiografía que trata esta época es que, salvo en los núcleos más importantes, el país fue un desierto artístico, y, aun siendo en gran medida cierto, si se traspasa la primera línea del arte y se insiste en el acercamiento a las zonas periféricas, se constata que el hecho artístico, aunque mermado, no dejó nunca de producirse; un hecho artístico obviamente mediatizado por los condicionantes sociopolíticos.

La acotación cronológica de la posguerra artística leonesa la fijamos entre los años 1940 y 1960; durante este periodo, la provincia de León constituye una de esas zonas periféricas, a la zaga de los centros artísticos importantes, donde se hace difícil

como Alemania, Francia y el Reino Unido". Recordó que "desde 1850 a 1900 la renta per cápita creció un 1% y, desde esa fecha a la guerra civil, un 1,1%". Para este catedrático fue un periodo en el que "había diversificación industrial, la agricultura empezaba a perder población, la sociedad se urbanizaba y descendió la tasa de mortalidad. La guerra cortó este proceso y siguieron unos años de economía militarizada que sólo empezaron a superarse en los años cincuenta". "El aislamiento al que las potencias europeas sometieron al régimen franquista favoreció su encasillamiento", Opinó, también, que el derrumbamiento económico producido por la guerra provocó una crisis material y espiritual, añadiendo que lo que diferencia la recuperación económica española de la europea tras la II Guerra Mundial es que la primera fue muy lenta, y sólo se puede hablar de ella a partir de los cincuenta. Así, mientras en 1930 la renta por habitante en Italia, un país mediterráneo, era un 10% mayor que la española, en 1950 había pasado a ser un 40% superior.

En opinión del catedrático de historia los años cuarenta acentuaron lo peor del franquismo, ya que se agravó el intervencionismo tradicional de la economía española que venía de la época de Canovas del Castillo. Fue un periodo en el que los empresarios carecían de iniciativa, había una fuerte mentalidad reglamentarista y miedo a la competencia exterior.

superar tanto los condicionamientos ideológicos como los que simplemente se derivan de su propia situación socioeconómica. No obstante, del seno de esta sociedad conservadora surge pronto la necesidad, primero, de recuperar una vida cultural truncada -dentro de la que se enclavan las manifestaciones pictóricas-, y, después, la superación del desfase de éstas con el arte del resto de España. Este proceso que comprende tanto un cambio de mentalidad como unos hechos concretos, se dilata por un periodo de veinte años, coincidentes con los más rigurosos del franquismo, con el aislamiento y la crisis material y espiritual producida por la guerra. En él, los movimientos se producen pausadamente, por lo que los cambios se suceden con lentitud. En torno a 1960 comienzan a percibirse cambios de actitudes que serán el prolegómeno del despegue de los años sesenta, y la superación de esta primera etapa.

La sociedad civil, lógicamente, da muy poca cobertura a las escasas actividades artísticas, y son pocos los agentes sociales que inciden en el clima ideológico que se crea en torno a la creación artística y su funcionalidad.

La escasez determina la presencia de noticias relacionadas con las artes plásticas en la prensa leonesa (*Diario de León, Proa, La Hora Leonesa*); el rastreo por sus páginas arroja un pobre resultado de breves reseñas que relatan algunos acontecimientos puntuales del arte leonés o de sus artistas (por ejemplo, la concesión a Zurdo de la beca para residencia de paisaje de Segovia, o el premio que este mismo pintor obtiene en una exposición sobre temas africanos). Desde el inicio de los *Certámenes de Valores Leoneses* (1953) éstas se harán más periódicas, extensas y delatorias de un mayor interés. Raramente entran a valorar las cualidades plásticas de las obras que se comentan, mucho menos a hacer un juicio estético.

Mercado del arte, en sentido estricto, no existe. Con la creación del concurso de Exaltación de Valores Leoneses se creará la ilusión de un cierto interés por la posesión de obra de arte, pero no se dan en la sociedad las condiciones para el inicio de esta actividad económica privada. Los artistas, al margen de los contactos privados que pudieran tener, cuentan con el pequeño clientelismo de la Diputación, que se concreta, además de en los *Certámenes*, en encargos oficiales, y de algunos otros organismos, como la Casa de León de Madrid.

Por su parte, la confesionalidad del régimen acrecentó en cuestiones artísticas la influencia de la Iglesia, que se posiciona con el oficialismo de forma clara, de la mano de la potente figura del obispo D. Luis Almarcha (obispo entre 1944 y 1970) que

canalizó las pautas que para esta materia había dado el Vaticano ⁶, y que venían a coincidir con las directrices ideológicas oficiales, que vinculaban las formas artísticas a la propia tradición y rechazaban las expresiones novedosas, sobre todo si procedían del exterior. El obispo Almarcha en 1958 organizó y consiguió para León la sede de la I Semana Nacional de Arte Sacro (del 15 al 20 de agosto), en la que se trató con “*amplitud de tiempo y criterio*”⁷ la problemática artística en el terreno religioso. Pero, por otro lado, el arte religioso también conoce la dialéctica entre modernidad y tradición; entre lo clásico y lo funcional. Especialmente contienden ambas tendencias en arquitectura. En León, a pesar de la penuria económica de estos años, se retoma la actividad constructiva y van apareciendo por la provincia, y sobre todo en localidades cercanas a la capital, (poblaciones, barrios, que van quedando bajo el área de influencia metropolitana) pequeñas iglesias, construidas con pocos medios y en las que se ensayan nuevas formas arquitectónicas y plásticas enclavables en el ámbito estético del arte sacro contemporáneo⁸. Obras que se levantan, en muchas ocasiones, por mecenazgos particulares, como la Iglesia de Armunia, del arquitecto Torbado, pagada por la Sra. Vda. De Canseco; o la de San Claudio, del arquitecto Ramón Cañas del Río, encargada por D^a Paz Peña. El mismo santuario de la Virgen del Camino nació bajo el patrocinio de D. Pablo Díez y su esposa Rosario Guerrero. Es la decoración de un edificio religioso, la iglesia de San Claudio, la que posibilita el trabajo en León de una figura nacional como es Alfonso Fraile, que en el año 1957 fue reclamado para hacer los frescos que decoran sus paredes. Junto a él trabajó Antonio Fernández Redondo, así como Enrique Estrada que tuvo contactos y amistad con este pintor.

⁶ A través de: las palabras de Papa Pío XII en la inauguración de la Pinacoteca Vaticana; en la Encíclica sobre la Sagrada Liturgia, del 20 de noviembre de 1947, y con la Instrucción de la Sagrada Congregación del Santo Oficio del 30 de junio de 1952

⁷ ROA RICO, Francisco, “Tradición y modernidad en el arte religioso. El Santuario de la Virgen Camino”, *Tierras de León* N° 2, 1961, p. 47

⁸ A propósito de este tema véase el artículo de Eduardo Delgado Orusco, “Entre el suelo y el cielo. Notas para una cartografía de la arquitectura y el arte sacro contemporáneo”, en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, N°. 39, 2006, Págs. 26-48

3 El proceso de recuperación artística

El arte de la posguerra fue el reflejo y el producto de una sociedad diezmada, dolorida, reprimida, de vencedores y vencidos que suma en las zonas alejadas físicamente de los núcleos artísticos y de los centros de poder del país, condicionantes de incomunicación, aislamiento y mayor pobreza económica. En las periferias artísticas -de las que participa León-, se agudiza una de las características inherentes a la producción artística de esta época: la escasez de producción, reflejo de la pobreza material y espiritual imperante; y se percibe, aunque atemperada, otra de sus particularidades: la doble direccionalidad que las parcas manifestaciones artísticas toman en una sociedad oficialmente monolítica, Así, si lo más común es que los hechos artísticos se desenvuelvan dentro de la ortodoxia oficial (mucho se ha hablado de la utilización que del arte hizo el régimen salido de la contienda en pro de crear una estética propagandística y difusora de su ideología, que en la realidad se concretó más en la defensa a ultranza de los valores conservadores, mediante el apoyo a una representación plástica anclada en el academicismo más obsoleto), no faltarán empeños individuales y colectivos de modernidad; intentos de inmersión en la plástica contemporánea. Y, ciertamente, aquellas manifestaciones que no se sometieron al dirigismo, en alguna medida aportaron el valor de revulsivo social, contribuyendo al aperturismo político.

Durante este periodo de tiempo se asiste a un dificultoso proceso de recuperación del ambiente artístico, seguido de una lenta incorporación a la modernidad, que implica la asimilación de conceptos de renovación plástica -concretados en la no representación-, y de incidencia social, tales como la producción teórica y la democratización de arte.

El primero afecta a la situación específica de la pintura, y lo trataremos en su apartado; la producción teórica y la democratización del arte son conceptos ligados al arte del siglo XX, cuya presencia en el León posbélico se traduce en un mínimo debate teórico y en la labor que a favor del arte ejercen instituciones públicas y privadas.

De estos dos, el más determinante para la recuperación del ambiente artístico leonés será la aplicación del concepto de democratización del arte, que se concreta en la visible labor de algunas instituciones públicas -particularmente de la Diputación Provincial-, de entidades privadas (Casa de León en Madrid) y ocasionalmente alguna

sociedad cívica o empresa local, con iniciativas encaminadas a la promoción del arte y los artistas. A falta de iniciativa privada, el mecenazgo institucional dará cobertura a un tipo de arte institucionalizado que se identifica con la oficialidad, pero en el que no faltan algunos ensayos modernos.

3.1 Mecenazgos institucionales y privados

- **La Diputación Provincial**

El desarrollo del arte contemporáneo en León se encuentra vinculado a la labor promotora y de gestión de las Instituciones Públicas, cuyas aportaciones adquieren relevancia en un contexto geográfico y cronológico específico, como es el de los años posteriores a la Guerra Civil y de las características de León, con un empobrecimiento cultural importante –por otro lado común a gran parte de España- y una falta total de actividad privada. La iniciativa pública supuso el único punto de apoyo para crear el desenvolvimiento creativo de las artes plásticas, actividad enclavada dentro del pensamiento que se genera en las sociedades contemporáneas, donde se contempla el hecho cultural como un bien común, y en las que se concibe como un deber para las instituciones públicas la contribución a su desarrollo y el acercamiento a todos los ciudadanos, haciendo prevalecer los intereses generales sobre los particulares.

La primera y más importante de las Instituciones Públicas generadores de movimiento cultural fue la Diputación Provincial, que nada más terminada la contienda retomará el papel de productora de bienes y servicios culturales, por medio de: el incremento de sus presupuestos; la especialización de sus estructuras organizativas y la ampliación y diversificación de sus programas culturales, dentro de un marco legal que la faculta para ello. En el terreno de la práctica, esto se tradujo en una serie de actuaciones, que si durante las décadas de los cuarenta y cincuenta estuvieron sometidas a un cierto dirigismo estético, producto de una situación política concreta (apoyo al arte encaminado a valorar ética y estéticamente temas y problemas de predominante trascendencia leonesa: creación de los *Certámenes de Exaltación de los Valores Leoneses*, etc.), desde los años sesenta en adelante tuvieron una actitud mucho más aperturista y dinámica, logrando, en su conjunto, una progresión eficaz, con

aspectos muy positivos para el desarrollo de un ambiente artístico leonés. Su acción, pues, no se presenta como una etapa unitaria, sino que a medida que el régimen político evolucione, y la sociedad reclame una mayor atención cultural, la Diputación Provincial adaptará sus propuestas a las demandas ciudadanas.

En el periodo que nos ocupa, la entidad provincial inicia de forma inmediata las actividades concernientes a las artes plásticas, y ya el año 1940 crea una beca de pintura (que quedó desierta) y recibe solicitudes de pensión para seguir estudios en esta materia⁹. El ritmo de acciones es obviamente muy lento y se irá incrementando paulatinamente en las tres direcciones tradicionales: concesión de becas¹⁰, compra de obra y exposiciones, tanto de jóvenes valores leoneses como de solicitantes foráneos. En este apartado emprenderá dos líneas de actuación que se desarrollan paralelamente:

- Las exposiciones propiamente dichas
- La creación de un concurso pictórico denominado *Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses*.

La Sala de arte. Exposiciones

La Sala de Arte del Palacio de los Guzmanes se inauguró el 22 de diciembre de 1942 con una muestra antológica del patriarca de la pintura leonesa, Demetrio Monteserín. Desde los primeros momentos la Sala estuvo abierta a aquellos particulares, colectivos y entidades que solicitaron su espacio para muestras de variada índole, preferentemente artísticas (predomina la pintura, pero es frecuente la fotografía y, en menor medida, la escultura), y, naturalmente, a los trabajos de organizaciones del Régimen, dando lugar a una serie de muestras irregulares en contenido y periodicidad, pero en las que siempre se mantuvo el interés por lo autóctono.

En lo que a exposiciones ordinarias de índole pictórica se refiere, no se intuye que hubiera en estos primeros momentos un planteamiento preconcebido -líneas de actuación que definieran los objetivos de la Sala de Arte-, salvo en lo que respecta al mencionado apoyo a los artistas leoneses y a aquellas muestras que, con frecuencia, llevaban el adjetivo de *leonés*, y no sólo en lo que al origen de los participantes se refiere, sino también a la “idea” sustentadora, es decir al concepto inspirador de las obras.

⁹ ADPL. Negociado de Intereses Generales. Becas 1929 –194

¹⁰ La relación de expedientes tramitados en el Negociado de Intereses Generales de los años 1940 a 1964 dan idea tanto de la puesta en marcha de estas competencias como de su pobreza, y de la escasa respuesta por parte de los interesados, pues es frecuente que las becas para estudios de pintura queden desiertas.

Junto a la obra de pintores foráneos sin mayor interés, se emprende, desde esta *Sala*, una labor de apoyo a la pintura leonesa, que se concreta en una serie de muestras, exposiciones y certámenes, que evidenciarán que la pintura autóctona se mantiene dentro de los cánones estéticos academicistas en el estilo y tradicionalistas en el concepto (si exceptuamos algunos gestos surrealizantes)

A partir de 1948 ya se estima que la actividad de la *Sala* se encuentra normalizada y, en consecuencia, el salón de la Biblioteca Regional (ámbito expositivo) acoge de manera habitual exposiciones, lo que hace procedente su adaptación definitiva para esta finalidad, corrigiéndose los deterioros y deficiencias que se observaban en ella. La amplia reforma del Palacio Provincial que permitiera habilitar locales tanto para biblioteca como para exposiciones fue acordada en 1951. Debidamente remodelado, la nueva sala de exposiciones se inauguró el 21 de julio en 1952, y pasó a ser atendida por D. Francisco Roa Rico. Esta nueva etapa se abrió con una exposición de pintura leonesa, denominada específicamente “Exposición de óleos de diversos pintores leoneses con la que se inauguró el Salon de Arte”, con veinte obras de los pintores leoneses: Mariano Muñoz Renedo, Modesto Llamas, José M^a Fernández Peláez, Antonio F. Redondo, Demetrio Monteserín, Luis Calzada, Petra Hernández, Hipólito Marín Prado y José Camps. A las primeras exposiciones quiso dárseles un sentido simbólico y representativo, como exponentes de la labor leonesa en relación con la pintura. En el programa especial, editado para acompañar a esta muestra inaugural se hacía constar que en esta Sala de Exposiciones la Diputación Provincial *“ha puesto su mayor ilusión en que constituya la Casa Solariega de muchas generaciones de artistas leoneses y hogar acogedor de los que, aun no habiendo nacido en esta provincia, la honran mostrándole las pruebas de su sensibilidad artística y de técnica...”*¹¹. Junto a la permanente atención a la pintura provincial se sucedieron durante la década exposiciones muy variadas y de desigual interés, cuya relación queda recogida, en el texto *“Diez años de gestión 1946-1956”*¹². De ellas

¹¹ *Diez Años de Gestión, 1946/1956*. Diputación Provincial de León, p. 47

¹² En 1952, además de la citada muestra de *“Pintura Leonesa”*, se celebran las de pintura de Juan Rodríguez Cavas, Antonio F. Redondo y Demetrio Monteserín; la de acuarelas de Faustino Goido y de *“Pintura Moderna”*, organizada por el Club de Tenis Peñalba.

En 1953 exponen el acuarelista Francisco Sabadell López; los pintores Petra Hernández y Modesto Llamas (conjunta); la fotógrafa Eleanor Parker Curtis; Honorato Puente Velilla (fotóleos), más la *Exposición de Reproducciones Pictóricas*, patrocinada por el Departamento Nacional de Pintura.

En el transcurso de 1954 se celebran las muestras fotográficas de la Agrupación Fotográfica de León: IV Concurso Social de Fotografía; las de pintura de Donatilo Gómez Sanabria –patrocinada por la Delegación Provincial del Frente de Juventudes-; la de Antonio Fernández Redondo –patrocinada por la Delegación Provincial de Información y Turismo-; las de Rafael Yela de Cangas, Juan Marce, María Victoria de Ron Pascual, Antonio Torres Prado y Manuel Abelenda Zapata; las acuarelas de Vermundo Carvajal Baños; *Reproducciones Pictóricas*, de la Delegación Provincial de Educación Nacional, más una exposición de arte mariano.

cabe destacar la muestra que bajo el nombre “*Del impresionismo al arte abstracto*”, y patrocinada por la Delegación de Información y Turismo, trajo a León una considerable muestra de reproducciones de pinturas que comprendían la modernidad de finales del siglo XIX y las primeras décadas del veinte. El interés radica que por primera vez se ve en León, aunque sea por este medio, obras de arte contemporáneo de primer orden.

Los Certámenes de Exaltación de Valores Leoneses

Un mayor dirigismo estético se aprecia en los *Certámenes Pictóricos de Exaltación de los Valores Leoneses*, que se celebraron ininterrumpidamente desde 1953 a 1969, coincidiendo en muchas ocasiones con el Día de las Comarcas Leonesas, actividad que aparecerá a mediados de los cincuenta, consistente en una serie de conmemoraciones aspirantes a sublimar los *valores locales*, y “*como medio de convivir con los problemas de nuestras comarcas y exaltar los valores de todo orden de carácter leonés, que en aquellas tiene su principal expresión*”¹³. El hecho de que coincidan con el Día de las Comarcas ya determina su orientación.

Este tipo de actividades, bastante frecuente en las Corporaciones Locales, estaban amparadas en la normativa legal relativa a las competencias voluntarias de aquellas, y que se recogen en la Ley de Régimen Local de 24 de junio de 1955 y en el Reglamento de Organización, Funcionamiento y Régimen Jurídico de las Corporaciones Locales, cuyo artículo N° 22 explicita que es de competencia provincial “*el fomento y administración de los intereses peculiares de la provincia con subordinación a las leyes generales*”, y por el artículo siguiente los autoriza para crear

En 1955 da cuenta de las muestras pictóricas de Antonio Butrino, Josefina Millor Abizua, Rafael Yela de Cangas, Ricardo Morales Lago, Pilar Carnicer Jorge (óleos sobre superficies brillantes), Juan Marce Amad, Armand Groxk, Antonio Torres Prado y Antonio Fernández Redondo; las de escultura de Víctor de los Ríos – imagen de Jesús Divino Obrero y San Rafael Arcángel- y de Marino B. Amaya; de fotografías de la *Agrupación Fotográfica de León*: V Concurso Social; y de Manuel Martínez -patrocinada por la Delegación Provincial de Información y Turismo-. Se acoge también la primera exposición de Arte Universitario de la Delegación Provincial del Frente de Juventudes.

En el año 1956 se exponen las pinturas de Aurea Rueda y Ángel Estrada (conjunta), de Juan Marcé, de Mariano Muñoz Renedo y Alberto Lyon Aparicio; la escultura de Marino B. Amaya y las fotografías correspondientes al Sexto Concurso Social de la Agrupación fotográfica de León. El curso se completa con las exposiciones de Arte Universitario del SEU y la decimotercera exposición de arte de Obra Sindical de Educación y Descanso.

¹³ ADPL. DECRETO de la Presidencia del 22 de octubre de 1965: “*Certámenes de Exaltación de los Valores Leoneses. Premios Provincia de León*”. Carpeta 6154 (1961/1970) : Fray Bernardino. Creación de los Servicios de Cultura.

entes que promuevan *“la difusión de la cultura (Art. 243, apartado k) con la fundación y sostenimiento de los establecimientos adecuados, organizado concursos y exposiciones, etc., pero con la desinencia obligada de que sean “provinciales” (apartado n). Para esto y otros fines la misma Ley (Art. 270, apartado a) atribuye a las Diputaciones facultades para “la creación, modificación o disolución de Instituciones y Establecimientos Provinciales”*. Por su parte, el Reglamento de Organización, Funcionamiento y Régimen Jurídico de las Corporaciones Locales, en su artículo 172, Nº 15, las faculta para *“crear Centros Culturales y Artísticos, de estudios e investigaciones locales”*.

Una moción de la presidencia que tenía como objeto actualizar y reimpulsar los *Certámenes*, recoge que *“Estas normas y los principios básicos en que se asienta la competencia provincial exigen siempre no perder de vista la motivación y el interés provincial a que las actividades han de responder, móviles que, por supuesto, no pudimos desconocer cuando estos certámenes se instauraron y tampoco podemos omitir cuando de perfeccionar los sistemas se trata”*¹⁴. Otro punto de la misma moción es aún más explícito sobre su carácter ideológico, dice: *“Aunque la concurrencia tendrá un carácter nacional (...) en cuanto a la materia –y al espíritu– irán dirigidos a valorar temas y problemas de predominante trascendencia leonesa; si bien con la interpretación amplia y generosa que lo leonés requiere y justifica, siempre concorde con el nervio nacional –y universal– que animó las más gloriosas páginas de nuestra historia: en el arte y en los monumentos, en la ideología política y docente, en los grandes gestos y hasta en la expansiva concepción geográfica por donde se explayó el rico acontecer de Lo leonés, tan imperial y tan ecuménico. Y no digamos en el orden de los valores morales y religiosos...No olvidemos que en la gran empresa nacional de nuestro tiempo León dispara imantadas flechas de indiscutible interés nacional: en el arte, en la literatura, en la vida cultural y espiritual...”*¹⁵.

La celebración de estos concursos, que comprendían de pintura, de monografías comarcales (que nunca fue muy concurrido) y de literatura, tuvo una singular importancia en el desarrollo del ambiente artístico leonés, pues en ellos se darían a conocer y se consagrarían algunos de los artistas leoneses más conocidos hoy en el panorama nacional. La periodicidad anual y la dotación económica les hacía interesantes para el núcleo de pintores autóctonos, como se comprueba en el hecho de que prácticamente todos participaran en alguna o varias ediciones. En estas

¹⁴ Ibid

¹⁵ Ibid

exhibiciones se recoge la casi totalidad de la producción pictórica leonesa del momento, siendo la temática casi exclusivamente paisajística, con alguna incursión en lo costumbrista.

Algunos trabajos premiados fueron los siguientes: en la primera edición, 1953, el ganador fue Luis Gago; En 1954, el primer premio fue otorgado a Luis Sáez de la Calzada; 1958, IV certamen, Luís García Zurdo consiguió la segunda medalla, Herminia de Lucas recibe una Mención Honorífica; V certamen, la primera medalla fue para a Petra Hernández; en 1959 a Modesto Llamas Gil; En 1961 correspondió a Luís García Zurdo, por el cuadro denominado *Canto a la naturaleza*, el segundo premio fue para José Antonio Díez Rodríguez, con *Torre de Lillo*; en 1962 se premió a Sebastián Pascual Tejerín, por la obra *Castrillo de los Polvazares*, y en 1963 a Petra Hernández por *Palomares*. El mismo año hubo dos segundos premios, a Luis Gago por *Restos de Coyanza* y a Jorge Pedrero por *Pajares de los Otero*; En 1964 la premiada fue M^a Isabel Alonso Llorente con *Invernales de Baldeón*; en 1965 José Antonio Díez Rodríguez, por *El valle*, y Luis Gago, por *Caboalles*. En 1966 el premiado fue el salmantino Francisco Rodríguez, por el cuadro denominado *La despoblación*, este año tuvieron accésit, entre otros Modesto Llamas y José Sánchez Carralero. En 1967 ganó Ángel García, con *Paisaje de Villafranca*, y un segundo premio fue para José Sánchez Carralero con *Colegiata de Villafranca*. En 1968 Sánchez Carralero obtiene el primer premio con *Primavera en Cacabelos*, mientras Javier Rueda y Teresa Gancedo ganan el segundo premio. La última edición, el año 1969, fue ganada por Manuel Jular con su obra *Construcción y noche en la Comarca del Cea*.

De la relación de trabajos premiados se deducen las características que mantuvieron los Certámenes en sus dieciséis años de existencia:

- La presencia de un núcleo de pintores leoneses que de una forma bastante continuada concurren a estas citas; lo que presupone que los artistas locales encuentran en ellos un medio de dar a conocer su obra con una periodicidad estable; y sin duda un hecho positivo para el afianzamiento de algunas carreras y la consolidación de un grupo artístico. En este sentido Luis Alonso Fernández hace notar que hay casos concretos, como el de Manuel Jular, cuya evolución artística podría seguirse en estos años a través de las sucesivas ediciones en las que participo (III, IV, VI y XV) ¹⁶.

¹⁶ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Pintores Leoneses Contemporáneos*, Caja de Ahorros, León 1983, p. 7

- La temática es casi exclusivamente paisajística, con alguna incursión en lo costumbrista, haciendo referencia continuada a los valores tradicionales leoneses
- Si bien puede tacharse a los *Certámenes* de excesivamente rígidos y comprometidos con una estética y alejados de la modernidad pictórica, es también perceptible que muchos de los pintores participantes aceptaban estas normas mientras seguían una evolución y una trayectoria de mayor acercamiento a la actualidad, como pueden ser los casos de Modesto Llamas, José Sánchez Carralero o Manuel Jular.

La entidad promotora valoró muy positivamente los resultados de la mayor parte de los concursos celebrados para el discernimiento de los premios “Provincia de León” -como se les denominaba-, entendiendo que *“firmas de prestigio y otras novelas, que a través de estos concursos han podido corporeizar grandes promesas, quedan en nuestros catálogos y exaltación leonesa, con aportaciones de buena ley”*¹⁷. Y en 1969, cuando la Diputación Provincial ya se plantea el nuevo régimen para los Certámenes de Exaltación de los Valores Leoneses se reconoce que estos han dejado *“un hermosísimo fruto de aportaciones y de trabajos muy estimables” que constituirán la base para la “proyectada Galería de Arte de León”*¹⁸.

• **La Casa de León en Madrid**

El espacio físico de la Casa de León en Madrid y su revista *León*, han sido desde los últimos años cincuenta un ámbito de acogida, una pequeña plataforma para la plástica leonesa fuera de León. Sus salas se decoran con murales de Machado de Zacos o pinturas de García Zurdo.

¹⁷ ADPL, *MOCIÓN de la Presidencia sobre concursos. Premios “Provincia de León” de 9 de abril de 1969.* Carpeta 6152. (Años 1969/1979) :. Fray Bernardino

¹⁸ Ibid

En 1958 la Casa de León patrocinó una exposición de *Pintores Leoneses*, organizada e introducida por Leopoldo Panero y Victoriano Cremer, que reunía a dieciséis pintores leoneses. Luis Alonso Fernández la describe como “*bastante heterogénea y contrastada por las tendencias y corrientes que presentaban los cuarenta y un cuadros expuestos. Sirvió para pulsar la vitalidad de un esfuerzo conjunto, hasta ese momento sin precedentes fuera de los límites provinciales, y para entrever un futuro esperanzador. Tres o cuatro generaciones de pintores leoneses estaban reunidos en aquella exposición, que fue inaugurada el 26 de septiembre, además de Monteserín y Vela mostraron obras Cadenas, Pinto, Ferré, Prado, Pedrero, Burgo-Gar, García Zurdo, Llamas, Zacos, Luis Gago, A Fernández Redondo, Manolo Jular, Petra Hernández y Arguello*”¹⁹. Este acontecimiento quedó reseñado en los números 54 y 55 (octubre y noviembre de 1958) de la revista de la Casa de León. Las salas de la madrileña Casa de León han estado siempre abiertas a los pintores leoneses, que encontraban una forma de proyectarse en Madrid, al tiempo que el hecho de exponer fuera repercutía en León de forma más intensa (Manuel Díez Rollán o Antonio Fernández Redondo expusieron en ella durante este periodo).

3.2 El debate teórico

En torno a los movimientos artísticos del siglo xx se produce un intenso debate teórico que dará lugar a una vasta producción teórica y especulativa. En León sería excesivo considerar la existencia de debate teórico durante estos años, pero si se documentan, como un tímido reflejo de la situación general, algunas posturas en este sentido, que se concretan en artículos con una clara orientación hacia el aperturismo, aparecidos en la revista *España*, hasta la cual llegaron los ecos del debate artístico contemporáneo. Algunos de sus colaboradores se ocuparon, aunque de forma ocasional, de los debates de la “Escuela de Altamira”, y del nacimiento y análisis del “Grupo Pórtico”. En la doble direccionalidad a que hacíamos referencia, otros artículos apoyan la postura más retrógrada y oficialista, cuyo ejemplo más claro es el artículo que Roa Rico publica en 1961 en la revista *Tierras de León*, “Tradición y modernidad en el arte religioso. El Santuario de la Virgen Camino”, ya al final del periodo.

El reinicio del debate no se producirá hasta los años setenta, con las *Primeras Jornadas de Estudio sobre Arte Contemporáneo*, programadas en torno a las Bienales,

¹⁹ ALONSO FERNÁNDEZ, L., *op. cit.*, p. 18

y en las que historiadores, críticos y artistas debatieron sobre la creación y sus diferentes orientaciones (acopio teórico se halla recogido en los Anales de la Sala Provincia, y al que nos referiremos ampliamente).

▪ *Espadaña*

“*Espadaña, revista de poesía y crítica*” es referencia insoslayable para el conocimiento de la cultura literaria y artística del León de la posguerra; testimonio significativo de la inquietud cultural latente en algunos grupos y su determinación a no participar en una propuesta creativa dictada.

En la segunda mitad de la década de los cuarenta, se constata la reiteración de un hecho común a aquellos puntos del país donde se revelan los primeros síntomas de interés por las corrientes plásticas innovadoras -Barcelona, Zaragoza, Valencia, Santander o Canarias-, especialmente las abstractas, y es la vinculación de las revistas literarias -substantialmente las dedicadas a la poesía- con colectivos plásticos renovadores²⁰. En León, por desgracia, sólo se dio uno de estos fenómenos, el literario, cuya muestra es la revista *Espadaña*, sin que fuera correspondido en el mundo plástico.

Aunque en una escala relativamente pequeña, la revista *Espadaña* ejerció de difusora de un nuevo espíritu que afectaba, entre otros planos de creación y de pensamiento, a las artes plásticas. Sólo tres artículos, más reseñas sueltas, se dedican a la creación en este terreno, sin embargo creemos que son destacables porque se encuentran impregnadas de espíritu de Altamira

Su nacimiento y subsistencia ha sido calificado por Eugenio de Nora de aventura insólita, puesto que aparece “*como publicación marginal más o menos declaradamente disidente, en una época en la que claramente se intentaba aplicar en el país a rajatabla la fórmula mussoliniana de nada contra el estado, nada sin el estado, nada fuera del estado*”²¹. El mismo Eugenio de Nora, que junto a Antonio González de Lama y Victoriano Cremer constituyeron la espina dorsal de la revista, en

²⁰ *Dau al Set*, en Barcelona; *Arte Vivo* en Valencia, o *Planas de Poesía* en Gran Canaria; sin olvidar la interacción entre literatura y plástica que se produjo en el contexto de la Escuela de Altamira y en el de el grupo Pórtico y la librería Alcrudo de Zaragoza

²¹ NORA, Eugenio de, “Espadaña 30 años después, estudio preliminar”, en *Espadaña, revista de poesía y crítica*”; Edición facsimilar. Espadaña editorial, León 1978, p. XIV

el prólogo de la reedición de *Espadaña* de 1978, pone de manifiesto el cerrado clima social en el que ésta hubo de desenvolverse, y la dura posición del hombre-creador en una “realidad que por muy ambigua y multivalente que pueda ser –y es este caso no lo parece mucho- es también siempre concreta. Y aquí, tanto de ideas como de opciones -estéticas y de otro tipo- se trata inevitablemente de personas. De personas únicas y situadas en circunstancias precisas, determinadas. Hasta lo más objetivo de su formulación, ya inmutable los textos (...) adquieren significación y cobran su más cierto sentido, precisamente referidos al momento, al contorno que los suscitó, como reacción sufrida y acción dirigida, de personas que estaban y se sabían, hasta la exasperación, inmersas en una situación dada.

*La de España, la situación de España en 1944. Mucho más allá de lo circunscrito a la voluntad de creación y al “gusto literario” a la noción de lo que la poesía “debía ser”, más desde el fondo...de lo que se trataba era de vivir. De sobrevivir, para ser más exacto, en un medio cerradamente hostil. Y claro está que vivir conlleva expresarse. “el que no puede decir lo que piensa es un esclavo”. De eso ante todo se trataba: de “romper cadenas”. En otras palabras: nuestra estética fue siempre escasamente autónoma; más bien pragmática, derivada, consecuencia consciente de una ética (y acaso, mucho más vaga e informuladamente, de una política)”*²².

A lo largo de los cuarenta y ocho números publicados desde 1944 a 1951, *Espadaña* atendió a la creación en el terreno de las letras, preferentemente a la poesía y a la crítica literaria, desde los criterios particulares de los hombres que participaron en su redacción y que confluían en la idea común de elaborar “una poesía de contenidos, comprometida, expresionista, patética, concorde (pensábamos entonces) al tiempo en que vivíamos”²³, en oposición a la poesía “elusiva, halagadora, formalista, elaborada por poetas-artífices”²⁴ que afloraba a las páginas de otras revistas de la época, como la muy citada *Garcilaso*. Controversia de ideas que no es exclusiva de la literatura, pues estas dos posturas se manifiestan igualmente en las artes plásticas. Los hombres de *Espadaña* trataban de enlazar con las corrientes centrales de la Generación del 27, lo mismo que artistas plásticos de nueva hornada buscaron alianza e inspiración en los artistas prebélicos.

²² E. de NORA, *art. cit.*, p. IX

²³ *Ibid*, p. X

²⁴ *Ibid*

El interés de *Espadaña* para nuestro trabajo radica en la luz que a través de los contenidos vertidos en editoriales, artículos y críticas aporta para el conocimiento de lo que los espíritus cultivados y liberales leoneses de la posguerra pensaban sobre el arte y sus creadores. Obviamente los autores se refieren a la creación literaria, más concretamente a la poética, pero sus postulados son extrapolables a la creación en general. *Espadaña* se convierte en el cauce por el que discurren (con cierta levedad y amparadas en el prestigio de sus integrantes) ideas de libertad creativa, de rechazo a la manipulación y a la consideración del hecho artístico como un juego, como un superficial entretenimiento. Por el contrario, pone al hombre, inseparable de su entorno vital y social, como centro del discurso artístico ²⁵ y exige del arte el papel de agitador de conciencias ²⁶.

Los textos muestran, junto a las reiteradas dificultades del momento, la libérrima convivencia entre personajes que, sin duda, mantienen diferencias ideológicas y estéticas determinantes a la hora de enjuiciar las manifestaciones artísticas. Así la opinión de D. Antonio González de Lama, el más cercano a la ortodoxia oficial, sobre la finalidad de la revista, parece contradecir la idea -arriba expresada-, de Eugenio de Nora, de marginalidad y disidencia, cuando enuncia que *“aspiramos a influir en la actual y futura poesía de España. Queremos encauzar la poesía en un sentido humano y profundo y medir al poeta por la talla del hombre que lleva dentro. Pensamos que la forma debe estar al servicio de las realidades poéticas,*

²⁵ *“Hoy la poesía quiere ser humana, tiene que ser humana, como todo lo que el hombre hace, pues si las obras tienen algún valor es por lo que el hombre pone o deja en ellas. También la poesía será tanto más valiosa, tanto más alta, cuanto más valioso, cuanto más alto, cuanto más hombre sea el poeta que en ella se expresa y se redime; “Poesía y Vida”, Espadaña N° 49, año 1949. P. 621 de la Edición Facsimilar de 1978*

²⁶ *“Cuando deseamos para el arte una postura de beligerancia, es que sentimos que si el Arte no sostiene infatigablemente la lucha consigo mismo, siquiera, decae, se entumece y muere”; “Tabla Rasa: El panfilismo en el arte (de “Almas y Espaldas”. Inédito)”, Espadaña, N° 2, 1944, p. 45*

-“Nosotros (Espadaña) tenemos –para nuestro infortunio, hay que reconocerlo- un sentido demasiado político de la hora en que vivimos y de la vida, para que nuestras musas nos sean propicias en ambiente tan españolísimo como eficaz”. VALDOCA, “Tabla Rasa”, Espadaña N° 15, 1945. En la edición facsimilar p.357

-“El noventa por ciento del público actual no exige del arte, ni siquiera de él, otra cosa que diversión o pasatiempo. En efecto, en un mundo en el que habitualmente se pasa hambre de cosas tan sencillas como el pan o la justicia, existen grupos (entre los cuales se autoselecciona la mayoría del “público literario”), cuya relación con el escritor consiste en pagar a cambio de un entretenimiento agradable. Así está orientada la más floreciente de la élite (...) para nosotros, en cuanto se adopta como lujo, pasatiempo o disfrute, el arte más refinado, puro, es tan estéril y marginal como el último chascarrillo o la más tonta habilidad circense”. “Poesía y Vida”, Espadaña, N° 24, 1947. En la edición facsimilar pp. 537 y 538

que hierven en la entraña del hombre”²⁷, y sigue “este grupo poético de León, consciente de la perspectiva literaria de España, identificado con la plenitud y el eterno sentido de la poesía nacional, no intenta sino ampliar la tradición, brindando nuevos valores y concepciones nuevas a la permanente trayectoria española”²⁸. A pesar de lo cual no tuvo nunca simpatías –al decir de Nora- por las soluciones totalitarias “hablan de conseguir una mística cuando lo que quieren es un fanatismo”, solía decir²⁹. Su pensamiento poético y crítico se asienta en el humanismo cristiano.

Victoriano Crémer aporta una mayor conciencia social. En su voz “un eco angustiado de grito solidario y solitario resuena a menudo”³⁰. Y de Nora sigue una orientación aperturista, erudita, muy propia del estudiante de la Residencia de Madrid (con de Nora se continua la tradicional influencia de la Institución Libre de Enseñanza en León). Posturas que se aprecian tanto a la hora de enjuiciar la poesía como las artes

plásticas; actividad, esta última, que llevaron a cabo en la prensa diaria leonesa. Junto a los tres miembros fundadores y que permanecieron hasta el final en la redacción de *Espadaña* colaboraron una larga pléyade de relevantes personalidades literarias, y en su etapa final lo hicieron habitualmente, entre los leoneses, Antonio Pereira y Antonio Gamoneada.

En el orden de las actividades a favor de un aperturismo cultural que permitiera el trasvase de nuevos conceptos en la creación y la utilización de la creación estética como vehículo de renovación ideológica, *Espadaña* se empeñaba en que el limitado mundo provinciano de posguerra se abriera a la cultura nacional y europea, dando cabida a las aportaciones de las más prestigiosas personalidades de nuestra literatura – Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Leopoldo Panero... - o publicando a poetas europeos como Paul Claudel, Paul Valery, Jules Supervielle, Jean Cocteau, Rainer Maria Rilke o Gabriele D’Annunzio. Incluso así la mirada hacia el continente arrasado es débil, incluso para publicaciones con vocación aperturista como *Espadaña*, que sólo tardía y asombradamente parecen caer en la cuenta de la pujanza de las nacientes corrientes artísticas europeas, y la necesidad de superar el autotrofismo :“(es hora) de que nos demos cuenta de que sobre los escombros de la Europa

²⁷ GONZÁLEZ de LAMA, Antonio, “Literatura y arte en León”, en *Tierras de León*, Nº 1; abril 1961, pp. 69 – 76

²⁸ Ibid

²⁹ E. de NORA, *art. cit.*, p.XI

³⁰ Ibid., p. XV

*martirizada, algo imponente, activo y esperanzador se levanta...esto es una realidad, aun para poetas. Y creemos un desmesurado error obstinarnos en contemplar el mundo por nuestra borrosa lente peninsular”*³¹.

Dentro del mismo espíritu se enclavan los *encuentros* que la revista organiza -o bien participa- con poetas de otras provincias, y la contribución prestada a la difusión de publicaciones periódicas y textos literarios a través del apartado de “Crítica y Notas”, desde el que se hace eco de publicaciones y contenidos.

De todo ello se deduce que debe considerarse a *Espadaña* como un medio puntero y clave en el lento proceso de recuperación cultural, aunque es evidente que su influencia quedaría circunscrita a un reducido grupo.

En lo que se refiere a las artes plásticas, su influencia directa es escasa, pues entendiendo que se escapa a su campo de acción, no aborda la creación plástica más que de forma tangencial. La revista, por definición, no se detiene en las artes plásticas, pero en los últimos números aparecen algunos artículos dedicados a la pintura, aunque con frecuencia puesta en relación con la literatura.

Artículos relacionados con la pintura contemporánea

Parece lógico, pues, que a través de *Espadaña* llegasen a León, desde Zaragoza o desde Santillana del Mar, las primeras manifestaciones reales de vanguardia pictórica, el “*espíritu nuevo*” en la pintura española de que hablaba Matías Goeritz.

La eclosión en 1947 del zaragozano “Grupo Pórtico”, pionero del arte abstracto en la España de la posguerra -en lo que se ha calificado de insólita experiencia artística en el constreñido ambiente del momento-, suscitó el interés de Ricardo Gullón (escritor y crítico que tuvo un destacado papel en el ámbito de la crítica literaria de los años cincuenta. Fue miembro de la “Academia Breve de Crítica de Arte”), que en el artículo titulado “Tres Pintores Jóvenes”, publicado en el N° 43, año 1949, reflexiona sobre el significado de la aparición conjunta de Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Giménez Laguardia, desde el punto de vista estrictamente pictórico, pero sobre todo desde la perspectiva de renovación artística que representan: “*La raíz común de repulsa al arte imitativo, y el deseo, común también, de conseguir en el cuadro una*

³¹ José ALBÍ, “Crítica a la Elegía del hombre europeo de posguerra”, *Espadaña* N° 37, 1949. Edición facsimilar pág. 781

*atmósfera de creación auténtica, llevando a él las personales vivencias. Con esto basta para señalar su tendencia renovadora y para sugerir cuan heroica es su actitud, al mantener, en la capital aragonesa, una vigorosa acción crítico-constructiva, del más noble y generoso aliento”*³². En esta valoración, prosigue el autor “*Lagunas, Aguayo y Laguardia, tienen energía bastante para sostener su propia expresión frente a las incomprendiones de quienes, por no entenderla, preferirían verles transitar por las veredas habituales (...)*

*Estos tres pintores, cuya altura de intenciones confiere a su obra un valor considerable, están en el comienzo de un duro empeño. Durante varios años fue tradición que los artistas españoles realizaran su labor fuera de España (...) Bueno será que, siguiendo el ejemplo de algunos grandes artistas, nunca desarraigados (...) puedan los jóvenes trabajar en la Península, y sin perder contacto con la fecundante tierra de nuestros sueños y esperanzas, mantenerse alerta a los signos del tiempo, realizando su labor de renovación creadora”*³³. Al expresarse de esta forma no parece que estuviera en el ánimo de Gullón la idea de que la renovación pudiera venir únicamente de las experiencias que estaban llevándose a cabo fuera de España.

En sus aspectos intrínsecos, las obras comentadas merecen una valoración positiva por parte de Ricardo Gullón, puesto que en ellas el elemento realista presente no está sujeto a las normas de representación, sino más bien son el exponente de una realidad metafísica superior. Obras que se desenvuelven entre la abstracción y la representación esquemática, trasladando a la tela la percepción de un mundo preocupado y torturado. Vincula Gullón al “Grupo Pórtico” con el surrealismo y con el mundo poético de Miró, percibe reminiscencias picassianas, pero insiste en la evidencia de la búsqueda de estos pintores del sello personal, a través de la libertad artística.

Además de los citados, otros artículos se ocuparon expresamente de la pintura: “Poesía en línea”, firmado por José Luis Cano y referido al pintor surrealista atemperado por la tradición, Gregorio Prieto; y “El pintor en su rincón”, de Victoriano Crémer. El primero carece de interés analítico sobre la obra de Prieto. Es más una constatación de su trayectoria, junto con algunas pinceladas descriptivas sobre su obra. Y en el segundo citado, el acercamiento a la obra de Antonio F. Redondo sirve de excusa a Victoriano Crémer para resaltar el bajo nivel de las Exposiciones Nacionales en las que “*cada día se manifiesta más acentuadamente el tono monocorde de la*

³² GULLÓN, Ricardo, “Tres Pintores Jóvenes”, en *España* N° 43, 1949. En la edición facsimilar pp. 901 y 902

³³ Ibid

pintura actual”³⁴, insistiendo en la mediocridad imperante en el panorama artístico español y las dificultades de expresión que encuentran aquellos artistas que no se ajustan exactamente a la norma, y en la emoción que provoca “*asistir a la aventura creadora de los pintores marginados*”³⁵.

También las reuniones de la “*Escuela de Altamira*” tuvieron su reflejo en *Espadaña*, que reseñó en “*Crítica y Notas*” el volumen que compilaba las conferencias, debates y conclusiones de las *Semanas*³⁶ y publicó un fragmento de la conferencia que con el título “*Arte no figurativo actual y sus antecedentes*” pronunció Sebastián Gasch, en la *Primera Semana de Arte*, celebrada en Santillana del Mar, del 12 al 25 de septiembre de 1949. Este fragmento encabezado por el epígrafe “*Pintura y Poesía*” recoge aquella parte en la que Sebastián Gasch se refiere a las relaciones entre ambas artes³⁷.

Valoración de la revista en la reconstrucción y orientación del arte leonés de posguerra

En lo literario es evidente y reconocido por los historiadores de la Literatura, que *Espadaña* constituye pieza básica en la reorientación de la poesía española, pero es a la vez un documento estético más amplio, que trasciende a la propia poesía y puede, en algunos aspectos, hacerse extensivo a las artes plásticas. En este sentido, y de las consideraciones expuestas se deducen las siguientes conclusiones:

1 Que *Espadaña* fue el primer medio escrito –y ciertamente temprano- que se interesó en el León posbélico por el fenómeno artístico contemporáneo, criticando abiertamente la *postura* oficial, porque *veía* el depauperado e intervenido mundo artístico, y, aunque sin radicalizar las posturas, en su esencia predomina la reivindicación de la libertad de expresión y el carácter de compromiso personal y colectivo que exige el hecho artístico.

³⁴ CREMER, Victoriano, “El pintor en su rincón”, *Espadaña* Nº 45, 1950

³⁵ *Ibid*

³⁶ “*Crítica y Notas*”, *Espadaña*, Nº 46, 1950. Edición facsimilar pág. 989

³⁷ GASCH, Sebastián, “*Pintura y Poesía*”, *Espadaña*, Nº 46, 1950. Edición facsimilar pp. 975 y 976

2 Que dada su posición deliberada en la primera línea para reintegrar a la creación artística al lugar que entiende le corresponde, su papel en lo que afecta a la renovación pictórica leonesa es importante, pues por su medio llegan aquí informaciones y análisis, aunque someros, de los nacientes movimientos. No hay, sin embargo, en las artes plásticas, al contrario de lo que sucedía con la literatura, ninguna alusión al arte que no sea nacional, lo que viene a corroborar, una vez más, el aislacionismo plástico de posguerra. En la práctica esto tiene una repercusión pequeña y una difusión limitada. Hará falta tiempo para que las ideas renovadoras se manifiesten en la pintura leonesa.

3 Por último, en *Espadaña*, y salvo en los artículos mencionados, no se ejerce la crítica pictórica, pero sí que sus redactores habituales la suelen hacer en la prensa diaria leonesa (Crémer y González de Lama sobre todo) con aquellas exposiciones que llegan a León, y la seguirán haciendo después de la desaparición de la revista. Sus análisis, por un lado demuestran el escaso conocimiento que tienen en este terreno (a veces reconocido por ellos mismos), y por otro, siguen las tendencias de la crítica del momento. Así Antonio González de Lama sigue el discurso de Ortega al hablar de un arte deshumanizado, aunque lo interpreta erróneamente como un arte falto de sentimiento, dando prioridad a los valores morales sobre los estéticos y plásticos. Y Victoriano Crémer centra sus análisis en aspectos sociales, pero ambos mantienen el espíritu espadañista de apertura y respeto.

3.3 Otros escritos

El congreso de arte sacro de 1958 y la construcción del santuario de la Virgen del Camino dan pie a D. Francisco Roa Rico para reflexionar sobre el arte en el artículo “Tradición y modernidad en el arte religioso. El Santuario de la Virgen del Camino” (*Tierras de León*, 1961). Se trata de una exposición de ideas sobre la creación artística que están en el otro lado de la balanza con respecto a los aparecidos en Espadaña, y es, junto a ellos, prácticamente las únicas reflexiones teóricas que se hacen en el periodo. Sobre el Congreso, Roa Rico opina y expone que en él se llegó “a conclusiones tan flexibles como trascendentes”³⁸, tales como que “los gustos nuevos

³⁸ Ibid.

que debe tener el artista presente, no son los de otros países de distintas condiciones climatológicas y maneras de ser, sino los gustos del país donde están los fieles que han de asistir al templo”³⁹. Por ello, la máxima obra arquitectónica religiosa realizada en estos años en León, el Santuario de Nuestra Señora del Camino recibe críticas por parte de este autor (que por otra parte parecen recoger el sentir expuesto en el Congreso) “*más que por la relativamente avanzada concepción que la preside y la escueta limpieza de sus líneas, por el contraste con cuanto de genuinamente leonés le rodea*” (...) “*Ya hemos indicado que nuestra sensibilidad profana no logra –aunque lo intente- coordinar este edificio con el ambiente que le rodea y del que permanece aislado con independencia que se nos antoje poco estético*”⁴⁰. El artículo de Roa Rico lleva implícito una sutil forma de rechazo a lo moderno, amparándose en la disonancia formal con el entorno y, según él, con el espíritu y el paisaje leonés.

3.4 La renovación plástica. El camino hacia la abstracción

Pero el reinicio del ambiente artístico en esta provincia gravitará sobre todo en el impulso y el compromiso de los propios profesionales que aquí trabajan, en condiciones materiales y de creación harto dificultosas. Estos pintores trabajan preferentemente sobre una estética tradicional, por lo que la normalización de la no representación prácticamente no se producirá en este periodo. Será la asunción de esta premisa, enunciada al principio, la que determine el grado de modernidad. La no-representación se concreta en la asimilación de las corrientes abstractas, pues la abstracción, por liderar la ruptura de los lenguajes plásticos clásicos y del concepto espacial imitativo de la realidad, representa la alternativa vanguardista por antonomasia, situándose en uno de los polos de la dicotomía tradición/vanguardia, y la opción abstracta más representativa de la posguerra española es el Informalismo. La normalización de la no representación, prácticamente no se producirá en este periodo. Habrá que esperar a los años sesenta para que la abstracción sea un hecho dentro de la

³⁹ ROA RICO, *art. cit.*, p. 48

⁴⁰ ROA RICO, *art. cit.*, p. 52

plástica leonesa, pues es ésta una sociedad a la que le cuesta sumergirse en una estética que rompe con el concepto tradicional de la representación. La asimilación de la abstracción será un camino lento, propiciado por los propios artistas, cuyo avance iremos viendo con el estudio de las sucesivas generaciones pictóricas. No obstante, e incluso en esta etapa, las corrientes contemporáneas del arte, a pesar de todo, tendrán en León una leve presencia, tanto física como a nivel de difusión.

4 La pintura en la posguerra leonesa

Los condicionantes a los que hemos hecho alusión en apartados precedentes dan como resultado en nuestro espacio geográfico un pobre panorama pictórico posbélico. El espíritu renovador que alentaba en la *generación de los treinta* quedó definitivamente roto, y el propio grupo desarticulado con la desaparición de algunos de sus miembros, bien en la contienda, bien en el exilio. Veamos: Modesto Cadenas desaparece en la guerra; a Javier Sanz le encontramos cada vez más alejado de León, concentrado en su vida de arquitecto en Madrid, mientras que su actividad pictórica se muestra cada vez con mayor énfasis como un esparcimiento a su vida profesional ⁴¹, quedando la temática de sus pinturas configurada por paisajes (preferentemente

⁴¹ Francisco Roa Rico escribía en 1970 sobre la personalidad de Javier Sanz: “*De cuando en cuando, por obra de la gracia de Dios, surge en algún lugar del planeta un hombre que se niega, y no por rebeldía, sino por el ímpetu ascendente de su propia personalidad, a integrarse en la masa desvaída y anónima. Javier Sanz fue un hombre, un auténtico hombre con personalidad desenmarcada de la cuadrícula ordinaria. Un ser que vivió su vida personal a su gusto, dejándose llevar por sus inclinaciones con garbo y estilo. Un extraño hombre que rehuía el trato íntimo con el vulgo aunque, como es hoy frecuente, ese vulgo anduviera en automóvil.(...) Javier, soltero y con dinero, habría de ser un poco bohemio. De cuando en cuando necesitaba aire de fuera y marchaba a Rusia, como en 1935, a los Países Nórdicos o a Marruecos pero siempre permaneció fiel a su deambular por León y Madrid (...) La veta más entrañable de la personalidad de Javier Sanz se revela más que de ninguna otra manera en su afición a la pintura, sobre todo en esa difícil singularidad que es la acuarela. Donde iba Sanz iban su paleta y sus pinceles para captar en el lienzo o en los cartones cuanto le llamara la atención o rozara su sensibilidad.* Roa Rico, F., “Javier Sanz, un hombre con personalidad”, *Tierras de León*, Nº 11, junio 1970, pp.81-85

marinas) y retratos de toreros y tipos pintorescos ⁴²; José Vela Zanetti, que podría haber sido una interesante aportación al grupo y a la pintura leonesa en general, se exilia en América; vuelve Norberto Beberide, en un exilio a la inversa, a refugiarse en su Villafranca natal, y Demetrio Monteserín se dedica especialmente a la enseñanza.

En la escasa vida pictórica que se desarrolla en los años subsiguientes a la guerra no puede hablarse de influencias de las vanguardias de principios de siglo, ni siquiera de una continuidad con las corrientes renovadoras de anteguerra. En el terreno de las tendencias tan sólo puede hablarse de un particular surrealismo, personificado en la figura singular de Luis Sáenz de la Calzada -o Luis Calzada, como es citado en la época-, y de la abstracción que practica Pablo Antonio Gago, que, por otra parte, tiene muy poca incidencia en León. Al margen de estas dos individualidades, un tanto atípicas, la pintura que se produce estos años en León, por parte del escueto número de pintores que se documentan, se desenvolverá en unos planteamientos temáticos y estilísticos acordes con el panorama general: pintura de género, interpretada desde un realismo academista, pero que no carece de la personalidad y fuerza inherente a la pintura de calidad. El número de pintores y la producción irá aumentando de forma paulatina con el transcurso de los años, para encontrarnos con que al final del periodo, ambos factores se verán notablemente incrementados.

Siguiendo pautas de tipo cronológico y de paulatina desvinculación de sus integrantes de los academicismos “oficiales”, concretamos dos grupos generacionales para este periodo: primera generación pictórica de posguerra y segunda generación de posguerra o generación de transición.

⁴² *”El mar ejerció sobre él un influjo casi absorbente. El mar en Javier Sanz es un personaje omnipresente pero con el que pintor dialoga sin dejarse dominar. La colección de acuarelas es impresionante. Asombra en ellas la grácil facilidad del pintor, sus recursos inagotables que le permiten reiterar un tema con matices cambiantes hasta el asombro. Limpia luz, alegría del color, técnica que parece fácil pero que le costó dominar. Una obra de arte bien hecha es cada uno de estos cuadros (...) El pintoresquismo nacional le llamaba la atención. Así los toreros ejercían sobre él una fascinación artística, teniendo amistad cordial con “Segurita”, posiblemente más excelente persona que diestro en el arte de la tauromaquia”*. Ibidem

4.1 Primera generación pictórica de posguerra

Integrada por Jorge Pedrero, Luis Gago, Cecilio Burgo-Gar, Luis Calzada y Pablo Gago.

Los tres primeros son el núcleo real de la generación, mientras que Luis Calzada y Pablo Gago son figuras atípicas, sin conexión estética con los anteriores; aquellos se mueven en unas propuestas plásticas acordes con el panorama general, en lo que respecta a la temática, y estilísticamente herederas del tardoimpresionismo, aunque sus obras trascienden esta simplificación, tanto en lo formal, donde son evidentes soluciones vanguardistas –exaltación cromática, insinuaciones abstractas, fuerte inclinación hacia la materia, ordenación geométrica del espacio- como en el espíritu que las alienta, en el que subyace un contenido de crítica social, o, al menos, de testimonio del momento que se vive.

Luis Sáez de la Calzada representa una tímida persistencia de formas de anteguerra en León. Pertenece, por formación y espíritu, al grupo de anteguerra (la *generación de los treinta*), pero su proyección pictórica, al menos la pública, tuvo lugar en los años posteriores a la guerra, dilatándose en el tiempo, dada su larga vida. Resulta el nexo con el talante liberal y abierto que exhibió la *generación de los treinta*, y su actividad un soplo de aire fresco en el denso ambiente provinciano. Animador cultural e impulsor de iniciativas que se le permitían por su prestigio personal, social y profesional, sin duda se aprovechó de ello para dinamizar, dentro de lo posible, el decaído ambiente leonés.

Estudiante en la Institución Libre de Enseñanza, mantuvo contactos en la Residencia de Estudiantes con las vanguardias madrileñas de los años treinta y con el principal núcleo surrealista español, que le acercará a esta tendencia, en la que se mantendrá hasta en sus obras más experimentales. Compañero de Lorca en “La Barraca”, la iconografía teatral aparece en sus primeras obras de forma intensa. La influencia de Picasso, Dalí y de De Chirico están también presentes.

La otra individualidad atípica y singular que comentábamos es Pablo Antonio Gago, que recoge experiencias pictóricas infrecuentes en nuestro contexto, como es la abstracción. Marcha pronto de León, no sin antes haber expuesto unas obras abstractas de juventud, en la Sala de la Diputación, muestra de la que poco o nada se sabe, tan

sólo las alusiones a su existencia. Gago, pintor que alcanzará notoriedad e importancia, no es determinante para el acontecer de la pintura leonesa de estos años, pero ha quedado como una figura de referencia por su temprana adscripción a una tendencia que no contaba con las simpatías oficiales ni con el favor del público.

El núcleo principal de la generación lo forman Cecilio Burgo-Gar, Jorge Pedrero y Luis Gago. Estos pintores difieren notablemente de los de la generación anterior, burguesa e intelectual, en actitudes vitales y en su postura frente a la práctica de la pintura, a la que se acercan desde un aprendizaje serio y profesionalizado, una vez han pasado por escuelas de Bellas Artes y de Artes y Oficios. Desde su situación provinciana mantuvieron contactos con la pintura nacional, especialmente Luis Gago, que fue seleccionado para participar en la Exposición Nacional de Arte de 1956.

Artistas nacidos entre 1915, el primero, y 1928, el último, se encuentran por lo tanto, en el momento de referencia, entre la veintena y la treintena, con vidas llenas de penurias personales e incluso tragedias ⁴³.

⁴³ Cecilio Burgo-Gar nació en el Burgo Ranero en 1915, y murió en Palanquinos en 1950, con tan sólo 35 años, de los cuales los seis últimos los vivió retirado en el citado pueblo en el que las privaciones y el hambre aceleraron el proceso tuberculoso que padecía. Las palabras de V. Crémer constatan la personalidad y situación de este pintor: *“solitario de Palanquinos, el triste y tímido marchante y vergonzoso de sus propios cuadros, al que explotaron sin sonrojo casi todos los que establecieron con él contacto”*. Crémer, V. “Arte y Letras. Los pintores muertos – La pintura viva”, *Proa*, 27 de enero de 1974.

Situación más desesperada parece la vivida por Jorge Pedrero, a tenor de los comentarios de Gamoneda, Alonso Fernández y Crémer, que desvelan la precariedad en la que discurrió su vida. Nacido en 1921 en Nueva York, de padres leoneses. Se instaló en León después de haber vivido en diferentes puntos de la península, preferentemente en el Sur. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Alonso Fernández le encuentra *“prisionero de una situación límite social”* (Alonso Fernández, L., *Pintores...*, pág. 159) lo que supuso para su obra parquedad, intermitencia y desigualdad. Con ocasión de su muerte, acaecida en 1969, Gamoneda, desolado, le dedica unas palabras en *Tierras de León*: *“Porque su muerte no consiguió suscitar ni la más escueta nota de quienes, por conocimiento y dedicación diaria a la información, realizan la crónica menuda de la vida –y de la muerte- sobre la vida leonesa”* (“Nuevas páginas con tristeza”, *Tierras de León* N° 10, diciembre 1969, pp. 111–113). Cinco años después de su muerte, Gamoneda escribía sobre la fusión de obra y persona en estos términos: *“Era un gran pintor porque era de la raza de los grandes pintores. No hizo la obra que debería demostrarlo, por la sencilla razón de que en los seres humanos pueden frustrarse sus capacidades más reales. Hizo, eso sí, el signo de que lo era, pero un signo de difícil lectura para quien no hubiera recibido la clave (...) coged un árbol entre los mejores de su especie, plantadlo en un campo de ceniza y no dejéis que reciba una sola gota de agua: era un magnífico árbol pero no lo conoceréis por sus frutos (...) Exigía a la pintura una verdad y una dignidad que habría de ser la misma exigible dentro de la realidad social que a él le tocó vivir”* (Gamoneda, A., “En la Sala Provincia: Jorge Pedrero”, *Diario de León*, 31 de enero de 1974.

El año 1969 fue desgraciado para la pintura leonesa, pues la vida de Luis Gago se truncó de una forma trágica y temprana en un accidente de automóvil, cuando sólo contaba 40 años.

Cecilio Burgo Gar (1915-1950), Jorge Pedrero (1921-1969) y Luis Gago (1928-1969) se desenvuelven en unas propuestas plásticas acordes con el panorama general. Como tantos otros pintores de su época no tuvieron otras opciones temáticas que el paisaje, los interiores o el retrato, preferentemente el paisaje, pues la neutralidad del motivo permite saciar la necesidad de pintar eludiendo posturas comprometidas, al tiempo que resulta un medio idóneo para la expresión de sentimientos personales. Entre sus obras existe homogeneidad iconográfica y estilística: un realismo heredado del postimpresionismo para tratar el más popular de los géneros -el paisaje- y a la hora de interpretar la figura humana, sustentado en un dibujo firme y escueto, soporte volumétrico del color, y un mayor academicismo en las naturalezas muertas, menos habituales.

Ambos géneros se producen y evolucionan en ellos según las siguientes pautas:

- **El paisaje**

Aunque en la producción pictórica leonesa de los años cuarenta y cincuenta destaca el paisaje conectado con los valores plásticos del impresionismo (la fluidez de la pincelada que yuxtapone colores; la luz que modela contornos; la captación atmosférica del instante), no dejan de percibirse de forma discreta pero indudable los conocimientos y el ensayo de fórmulas pictóricas más atrevidas. Fogonazos de tendencias de las vanguardias históricas y de las corrientes que se están iniciando se encuentran en la obra de estos autores, junto con una cada vez menor literalidad en el lenguaje impresionista, que va dando paso a planteamientos más interpretativos, al abandonar lo superfluo y anecdótico para concentrarse en formas y colores que responden a la estructura interna del paisaje; es decir, concordes con la tendencia que se basa en la ordenación geométrica del espacio, y que significó en estos años una punta de lanza hacia la modernidad. Esta es la evolución que siguen los paisajes de Cecilio Burgo-Gar, que desde planteamientos iniciales posimpresionistas discurren por cauces de austeridad, buscando interpretar la esencia del paisaje leonés. Para ello opta por un proceso reductivo que evita todo aditamento superficial (aunque justo es reconocer que nunca hubo mucho de superficial en la pintura leonesa), propio de la maduración pictórica y personal. Técnicamente también se aprecian cambios al ser

sustituidas las pinceladas cortas y rápidas por extensas y matizadas manchas cromáticas resueltas en gamas cortas, propensas al monocromatismo⁴⁴.

Es en los paisajes de Jorge Pedrero en los que con más claridad se deja sentir la influencia de tendencias nuevas: la exaltación cromática posfauvista y una inclinación hacia la abstracción, tanto en una vertiente expresionista como en un cierto informalismo matérico, siempre pugnando por aparecer, y al que el pintor parece estar conteniendo⁴⁵. Da la impresión de que Pedrero se estuviera debatiendo constantemente entre el predominio de la línea y la expresividad del color y la materia, y que su inclinación le llevara hacia este lado, pero él se mantuviera firme en la figuración, tal vez por cuestiones mercantilistas⁴⁶.

Luis Gago fue, de los tres, el que alcanzó reconocimiento más franco a su obra. Obtuvo el primer premio en el *Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses* y fue seleccionado más de una vez para las Exposiciones Nacionales de Arte.

El paisajismo en Gago queda supeditado al interés que le suscita la figura humana, a la que acompaña. Tanto cuando es así, como cuando aparece como motivo autónomo, incide en la línea de captación de lo esencial del tema, mediante un juego de líneas que delimitan los contornos de parcelas y cultivos. Las casas se encajan en formas geométricas, cuadriláteros y rectángulos, y los estratos del terreno se corresponden a superposiciones de planos pictóricos. Plásticamente, pues, el paisaje se hace menos descriptivo buscando la sustancialidad, en la línea de Ortega Muñoz. Lo

⁴⁴ Con ocasión de la exposición que la Sala Provincia dedicó en 1974 a Monteseirín, Burgo-Gar, Pedrero y Luis Gago, "Cuatro pintores leoneses fallecidos", Antonio Gamoneda hacía estas reflexiones sobre el paisaje en la obra de Burgo-Gar: "*Cecilio Burgo-Gar es de todos cuantos conocemos, el pintor que con más ajustada sensibilidad interpreta el paisaje leonés mesetario: las tierras amarillas de resol, las breves primaveras del secano. No nos estamos refiriendo a la calidad abstracta de su pintura; se trata de la calidad de su pintura en tanto recreación de un paisaje concreto (...) Burgo-Gar hizo un largo camino de pintor (largo en la brevedad de su vida y en el alcance de la sensibilidad y el oficio) inexplicable casi en la soledad cultural y la estrechez económica que él escondía en su refugio de Palanquinos (...) En ellos (sus cuadros) estaban ya en marcha los datos de una idea plástica cuya formulación acabada se produjo repentina, como si estuviera urgida por la proximidad de la muerte*". (*Diario de León*, 30 de enero de 1974). Texto que se encuentra en parte reproducido en el volumen de *Anales de la Sala Provincia* correspondiente a 1974-1975. El mismo volumen reproduce un texto de Crémer (no completo) en el que el escritor se acerca a la obra de Burgo-Gar desde una postura literaria, poética, carente de un enjuiciamiento plástico: "*Si se enfrenta con el paisaje estricto, su posición no es la de dominado, la de extasiado (...) sino la de soberano absoluto de su voluntad emocional. Y así, proyecta sobre la naturaleza (...) reflejos y sombras que él se saca de lo íntimo y por los cuales el paisaje adquiere un ritmo, un encanto o un dramatismo de que carecería si el pintor limitase cómodamente sus impulsos creadores*." (pág. 114).

⁴⁵ "*Pedrero, que no renunció nunca a la figuración (...) llegó a conseguir en algunos paisajes leoneses (...) integraciones de atmósfera con un resto de la representación de indudable interés renovador. A veces nos recuerdan los precoces atisbos abstractos de un Turner en hermandad insólita con ciertas lecciones aprendidas de los impresionistas e incluso de los fauves. Aunque con el regodeo de un casi repujado del empaste al óleo*". Alonso Fernández, *op. cit.* pp., 159-160.

⁴⁶ GAMONEDA, A., "Nuevas páginas con tristeza", *Tierras de León*, Nº 10.", diciembre, 1969, pág. 111

aparentemente inocuo del tema no consigue evitar una gran tensión, probable fruto de un ambiente general pobre, cauto y enrarecido.

La falta de anécdota, de referencias reales no impiden en ningún momento el reconocimiento inmediato de los paisajes castellanos.

- **La figura**

La figura cuando no se acompaña de nombre, es decir, cuando no es retrato, resulta un tema más comprometido que el paisaje. La imagen de un individuo puede ser la proyección de su yo íntimo, de su situación personal, o la representación paradigmática de una colectividad, por tanto, reflejo y denuncia de situaciones sociales determinadas.

En los pintores de la *primera generación pictórica de posguerra* la figura humana queda en segundo plano con respecto al paisaje, pero los pintores Cecilio Burgo-Gar y, sobre todo, Luis Gago no se resisten a su llamada, y es motivo principal en la pintura de este último. Genéricamente puede aplicarse a la figura una evolución paralela a la que se dio con el paisaje.

En las *Naturalezas* de resabios impresionistas de Burgo-Gar son sólo pequeñas e informes manchas de color caminando o inclinadas sobre la tierra, integradas en un espacio al que dan medida⁴⁷. Cuando Burgo-Gar trata a la figura como tema principal, éstas quedan construidas con un dibujo sobrio, altamente expresivo, tan austero y esencial que parece acercarse al boceto. Los temas hablan de una cierta marginalidad, en cierto modo pintoresca; de tipos populares y vagabundos, automarginados, que no dan cabida a una verdadera interpretación social. Como en su paisaje, avanza, tanto estilísticamente como en concepto, hacia una simplificación expresiva y esencialista⁴⁸.

Será en Luis Gago en quien la figura humana encuentre su más alta representación dentro de la pintura leonesa de estos años. Y el pintor su auténtica

⁴⁷ “Las figuras, chafarrinones con regusto de admiración por Solana (...) figuras donde todo se confunde: la línea, la manteleta, el rostro...”, Vigil Escalera, citado en Alonso Fernández, *Pintores...*, pág.154

⁴⁸ “Burgo- Gar nos ha dejado (...) los testimonios de un interesante planteamiento de las figuras humanas. (...) aquí hay dos alternativas de observación: cuadros de regusto barrojano (del Baroja escritor) de un cierto tenebrismo ceniciento, relatores de ambientes y personajes confinados en una tristeza sórdida. Y, de pronto, en obras que suponemos de data posterior, el cambio de signo expresionista: la pobreza suburbial o campesina se tiñe de claridad poética; la forma se hace más conceptual, se organiza en esquemas que contienen o reprimen algo parecido a una aspiración mural. También aquí estaba muy cerca del encuentro definitivo con su manera”. Gamoneda, A., “En la Sala Provincia: Burgo-Gar”, *Diario de León*, 30 de enero de 1974. Texto reproducido parcialmente en *Anales de la Sala Provincia, 1974-75*, p. 115.

realización artística. Gago obtuvo en vida el reconocimiento y la consideración que no alcanzaron ni Pedrero ni Burgo-Gar, pero el destino no quiso perdonar a la que parece ser una generación marcada por la desgracia, una generación maldita, y un accidente truncó su vida a los cuarenta años. El reconocimiento que obtuvo su quehacer artístico le llevó a conectar directamente con los artistas más sobresalientes de la época a nivel nacional (en los años 1956 y 1957 fue seleccionado para participar en la Exposición Nacional de Arte, en Salamanca, junto a Pancho Cossío, Benjamín Palencia, Álvaro Delgado, Gregorio Prieto o Daniel Vázquez Díaz). Conocimientos, experiencias, asimilaciones que tienen franca presencia en su obra (estamos hablando de un artista leonés que se mueve a un nivel pictórico y de reconocimiento similar al de las figuras primeras del arte nacional). Sobre todo son perceptibles las influencias de Vázquez Díaz y Picasso.

Evidente es la asimilación del juego plástico del maestro Vázquez Díaz, de sus retratos. Gago opta por los personajes anónimos, -“*Acróbatas y joven equilibrista*”, “*Los volatineros*” o “*Dos hermanos*”, por citar algunos ejemplos- presentados como figuras de medio cuerpo destacadas sobre fondos neutros; con la expresividad concentrada en los rostros; y los cuerpos auténticos volúmenes construidos con el color, aplicado en largas pinceladas. Estas figuras acaban por sugerir esenciales formas geométricas. Sensible también al influjo picassiano éste es visible en “*Los niños del Plantío*” (1955), pintura temática e interpretativamente emparentada con las parejas de personajes anteriores al cubismo que aparecen en las obras de Picasso. Solos o integrados en composiciones más numerosas los personajes son el vivo retrato del desvalimiento, que mitigan proporcionándose apoyo mutuo⁴⁹. En Gago estas imágenes superan el individualismo para concitar en ellas una orfandad colectiva, encontrando una plausible definición plástica en el escueto esbozo de los cuerpos y en los algo más trabajados rostros, surcados de melancolía y tristeza. En la mirada que el pintor lanza sobre la soledad e indefensión de sus modelos, en la composición sesgada, voluminosa y un tanto hierática, evitando la mirada directa, se encuentra la huella de Picasso.

⁴⁹ “*Seres humildes -o humillados- en los que existía una severidad de color y un realismo tenso, que si en las cabezas se orientaba hacia la gran pintura clásica, en la composición del resto del cuadro se inclinaba a volúmenes, a zonas esquemáticas reciamente talladas. En las figuras que Luis Gago pintó el realismo es un realismo potenciado que escapa a la pintura imitativa*”, (Gamoneda, A, en *Anales de la Sala Provincia 1974-75*, pág. 122). Este mismo crítico con ocasión de la exposición “Cuatro pintores leoneses fallecidos” escribe en el *Diario de León* : “*Para encontrarse con rostros humanos pintados al nivel de los que pintó Luis Gago (...) habría que entrar en museos de muy solemne fábrica y celadores uniformados (...) de sus figuras se deriva que Gago era un pintor excepcional*”, (Gamoneda, A. “En la Sala Provincia: Luis Gago”, *Diario de León* 30 de enero, 1949

La temprana muerte de Gago eliminó la posibilidad de una vía abierta en el campo de la representación de la figura, pues este pintor se encontraba en un plano de similitud con el resto de las figuras nacionales de la época. Vázquez Díaz y Picasso son las dos figuras que más han influido a los pintores de esta generación.

4.2 Segunda generación de posguerra: una generación de transición

La *segunda generación de posguerra* o *generación de transición*, constituye, en los años cincuenta y gran parte de los sesenta, un ecléctico substrato artístico en el que se conjugan la práctica de la pintura más tradicional con la que practican pintores que liderarán el posterior cambio plástico.

Al calor de los *Certámenes de Exaltación de Valores Leoneses*, que comenzaron en 1953; de las exposiciones puestas en marcha por organizaciones del régimen (obra de Educación y Descanso, Frente de Juventudes...) con periodicidad menos estable; e incluso de los certámenes universitarios, van brotando nombres de jóvenes pintores nacidos en su mayor parte en la década de los treinta que conformarán, en el segundo tramo de la posguerra artística leonesa, la generación puente o generación de transición hacia aquella que llevará a cabo el renacer pictórico leonés. En principio es un escueto grupo para tan largo periodo de tiempo, cuyo número irá aumentando a medida que trascorra la década, y que finalmente queda constituido por Modesto Llamas, Petra Hernández, Herminia de Lucas, Ángel Estrada, Áurea Rueda, Mariano Renedo, Antonio Fernández Redondo y Luis García Zurdo. Las actividades artísticas del pintor Enrique Estrada durante estos años, están vinculadas al mural y a la escenografía.

Son pintores, hombres y mujeres, con carreras ralentizadas, obviamente mediatizadas por la situación social y vinculados a la tradición pictórica autóctona por estudios o familia, y a la labor pedagógica de Demetrio Monteserín, que tantean denodadamente unos caminos pictóricos oscilantes entre el academicismo aprendido e

imperante y las dudas de unos artistas que quizá intuyen otros caminos para la pintura, pero a la que les faltan los medios para aproximarse. Intentan materializar unas vocaciones artísticas alejados físicamente de la modernidad artística, en una zona periférica que vive un proceso de retroacción en los conceptos artísticos, físicamente pobre y espiritualmente constreñida, en la que sus obras deben desenvolverse en unos parámetros obsoletos. Pero al tiempo viven años de intensificación formal, que a algunos les sirvió para dar el salto y a otros les dejó definitivamente anclados.

Formativamente tienen en común el paso por el estudio del pintor villafranquino (Modesto Llamas, Herminia de Lucas, Petra Hernández, Ángel Estrada y Áurea Rueda) -los más jóvenes incluso lo harán en las academias de los alumnos del viejo maestro- como paso previo al ingreso en las Escuelas de Bellas Artes, estudios que, en algunos casos, se completan con la asistencia, becados, a los cursos de verano de El Paular (Herminia de Lucas, año 1957; 1960 Luis García Zurdo), cuyo temario estaba basado en el estudio del paisaje. En unos momentos de severo aislamiento con respecto al resto de los países, estos cursos, desde su sede habitual de Segovia, suponían para los jóvenes estudiantes la ocasión de mantener un contacto con el exterior, pues estaban abiertos tanto a los alumnos de las Escuelas de Bellas Artes como a extranjeros, convirtiéndose en encuentros internacionales de carácter cultural y artístico.

El prolongado estancamiento social hace que se mantengan durante tan largo periodo de tiempo unas características sociológicas y artísticas comunes, que les dan carácter de grupo, y que se concretan en los siguientes puntos:

- La influencia de las Escuelas de Bellas Artes, evidente y reconocida positivamente por los pintores. Una síntesis de este reconocimiento se encuentra en las palabras de Modesto Llamas y en las de Eugenio Estrada: *“Allí vivimos una época de academicismo al que yo ahora no renuncio. constituyó una formación importante en cuanto al oficio, aunque echábamos de menos que no se nos educara en el terreno de las ideas. Eso fue un fallo que hemos tenido que ir corrigiendo posteriormente con esfuerzo, viéndonos obligados a revisar todo”*⁵⁰. Otro pintor leonés, Eugenio Estrada, que fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de 1958 a 1963 valora igualmente la formación allí recibida: *“Siempre he valorado como positivo e importante el estudio riguroso de la Academia, como fundamento para el dibujo. Otra cosa, bien diferente*

⁵⁰ FIDALGO, Ángel M., “Modesto Llamas Gil”, *Diario de León*, 28 – XII – 1980, p. 48

*es que la formación académica, a veces, anatematiza cualquier muestra de vanguardia que podamos conocer”*⁵¹. También se hace notar la labor pedagógica de los maestros locales, Demetrio Monteserín, o la influencia del pintor Luis Gago. En su preparación académica se mueven, por tanto, al mismo nivel que en el resto de España con condicionantes similares.

- Los condicionantes sociales a los que están sujetos hacen que el espíritu de este grupo mantenga una alta dosis de intimismo. Probablemente por el inhóspito exterior, proyectan su mirada pictórica hacia dentro, hacia su interior, manteniendo una actitud general bastante alejada del optimismo.

- Se expresan artísticamente dentro de la figuración, respondiendo a los estímulos temáticos y estilísticos que impone la época: la figura, los interiores y los paisajes, pero en sus resoluciones formales, derivaciones y evolución, hay mayor diversidad con respecto al anterior grupo.

- En la figura se encuentran volcados hacia la representación no anónima, predominando el interés por el retrato de personas cercanas al pintor, en el que pueden descargar una gran afectividad, y que funcionan como arquetipos sociales. Aquí se hace perceptible la influencia de Luis Gago, que vive hasta 1969. Junto al retrato prevalecen los cuadros de objetos, de interiores íntimos, en los que se adiestrarán en el dibujo, la composición y los valores plásticos. No debe olvidarse que la mayoría de estos artistas están aún en un proceso de aprehensión de conocimientos.

- La persistencia del paisaje, cuyo desarrollo se fundamenta tanto en la tradición como en la asepsia del motivo que hacen de él un tema inocuo y, por tanto, recurrente. El estudio y la práctica reiterada consiguen una generación de buenos paisajistas formados en la tradición que parte de principios del siglo, recoge Muñoz Degrain y sus continuadores, los Martínez Vázquez -padre e hijo, profesores de la Escuela de Bellas Artes-, transmisores de un concepto del paisaje no estrechamente naturalista, pues dan preponderancia por encima de la técnica, de los valores plásticos inexcusables -el color y la luz-, al valor sentimental, a la emoción de los paisajes

⁵¹ “Eugenio Estrada. Apunte biográfico”, en *Catálogo Exposición Retrospectiva 1960- 1995*, editado por la Obra Social y Cultural de Ibercaja, Zaragoza 2001, p. 59

cercanos al pintor. Se propugna la sencillez temática, la no artificiosidad en los paisajes que el pintor debe analizar e interpretar desde la experiencia visual que proporciona el modelo directo. Con respecto al paisaje de la generación anterior, los pintores de los cincuenta resultan más contenidos. Igual que ellos no muestran interés alguno por lo superfluo y anecdótico, pero no abordan el ensayo de fórmulas pictóricas más avanzadas, como la ordenación geométrica del espacio buscando la estructura interna del paisaje. Su insistencia en el tema paisajístico como motivo icnográfico les convierte en cronistas de una ciudad cuyos barrios tradicionales ceden al empuje de los altos edificios de pisos, símbolos de la modernidad. Pero incluso estos temas tradicionales y tratados de forma tradicional son el campo de experimentación en recursos formales y técnicos que anticipan un cambio más profundo.

Esta interpretación supone un retroceso con respecto de la generación anterior, que tal vez por su vinculación con la pintura de anteguerra mantiene presupuestos más modernos. Ahora se hace más academicista. Técnicamente se apoyan en el color y la luz; el dibujo es un poco desvaído.

- No es común en este grupo la dedicación en exclusiva a la pintura. No existe la figura romántica del pintor que había sido posible en la *primera generación de posguerra*. Su formación profesional les lleva a compaginar la pintura con otras profesiones artísticas relativamente novedosas: el diseño gráfico, la animación, o más tradicionales, como la enseñanza.

Evolución del grupo

Algunos componentes de este grupo evolucionan hacia posturas decididamente comprometidas con la modernidad, son Modesto Llamas, Luis García Zurdo y Antonio Fernández Redondo, por lo que en los años sesenta integrarán la *primera generación informalista leonesa*. Sus obras serán estudiadas desde ese ángulo, y en las monografías respectivas. En los años cuarenta y cincuenta se manifiestan de la siguiente forma:

En estos años **Modesto Llamas** muestra ya en sus primeros trabajos una bien aprendida técnica y su capacidad como pintor. Aborda prácticamente la totalidad de los

géneros. Practica el retrato, el paisaje urbano, los interiores, la figura, escenas costumbristas, de contenido social, el bodegón, etc. vistos desde una óptica academicista y sentimental.

Antonio Fernández Redondo hace una pintura que se ajusta a la tradición temática y de realización. Interesado en el paisaje, el bodegón, el retratos o las flores. El dibujo constituye el principal soporte plástico. Se mueve dentro de la órbita colorista y compositiva de Montesión. Su pintura de estos años despertó el interés de Victoriano Crémer, que escribe sobre su obra paisajística en *España* “El pintor en su rincón”⁵². A raíz de un viaje de estudios a Francia, del que vuelve en 1957, da un giro a su pintura y se interesa sobre todo por el informalismo matérico, aunque mantendrá vueltas puntuales al paisajismo. En 1958 colaboró con Alfonso Fraile en las pinturas murales de la iglesia de San Claudio, donde él realiza las del baptisterio.

Por su parte, **Luis García Zurdo** comienza a participar activamente en cuanto evento pictórico se realiza en León, mediada la década de los cincuenta, cuando aún es un estudiante de la Escuela de Bellas Artes (1956 a 1961) y residente en los cursos de paisaje de El Paular (1959). Sus intereses en estos años parece recaer sobre el paisaje, sobre todo el leonés, al que desea acercarse de una forma personal: “*León no es el chopo bañado por un sol otoñal ni la montaña envuelta en neblina, es otra cosa. Mi ilusión sería estar preparado suficientemente para poder captar tanta sugerencia y belleza, no a modo de máquina fotográfica sino tal como yo lo comprendo, siento y veo*”⁵³. Esto evidencia su sintonía con el academicismo de Escuela, hasta que los viajes, la continuación de estudios, las propias inquietudes le lleven por caminos más complejos

El resto de los pintores de la generación mantienen trayectorias sobre esta línea básica. En las siguientes líneas trazamos un apunte sobre las direcciones que toman sus respectivas obras en el momento temporal que estamos considerando. Para su seguimiento en el tiempo resulta muy útil el texto de Luis Alonso Fernández, *Pintores Leoneses Contemporáneos*.

En los años cincuenta la pintura de **Herminia de Lucas** (León 1934) está inmersa en un realismo intimista. Son sus años de aprendizaje, junto a Montesión primero, después la Escuela de Bellas Artes y los cursos de El Paular. Es una pintora

⁵² *España*. Edición facsimilar, p. 963

⁵³ LLAMAZARES MELGAR Manuel, “Al habla con el pintor leonés Luis García Zurdo,” *Diario de León*, 7-9-1957, p. 6

muy interesante, que sigue pintando en la actualidad, y que no es excesivamente conocida por no haberse prodigado en muestras y exposiciones. El trabajo de creación lo ha compaginado con la enseñanza. Desde 1967 es catedrática de dibujo en Enseñanza Media.

Su vida creativa no ha dado lugar a cambios espectaculares, se intuye que por no haber sentido la pintora esta necesidad, pues en su producción se atisban fogonazos en diversas direcciones que después no han sido seguidas, pero que le eran perfectamente asumibles.

Pinta fundamentalmente retratos: familiares, autorretratos, o de personajes en cierta forma pintorescos: anónimos arquetipos sociales. La influencia iconográfica de Luis Gago se ve en "*Pepin (el ciego)*", obra de 1956⁵⁴, o en la más tardía "*Niños*", obra de 1962⁵⁵, en la que éstos pierden sus rasgos personales para adquirir rasgos de autómatas. La sólida formación académica le hará evolucionar en años posteriores, acusando entre otras la influencia de Picasso. Rasgos cubistas se perfilan en "*El pensador*" (1970). En torno a estos años y de forma algo esporádica, experimenta con la abstracción en obras paisajísticas en las que las formas de la naturaleza se transforman en manchas cromáticas.

En los últimos años Herminia volverá al realismo y a pintar paisajes urbanos, con la nostalgia y el lirismo que tiñe su obra. En el año 1997 se celebró la única retrospectiva, con motivo de la cual Tomás Vaca Prieto (profesor de Literatura, compañero en el Instituto de Bachillerato "Juan del Enzina", donde Herminia ocupaba la cátedra de dibujo desde 1967) pone palabras a su obra: "*La realidad desfila por sus cuadros; la claridad y la comprensión llenan sus ojos. Es la mirada contempladora que resalta los pequeños detalles del mundo cotidiano, un viaje poético a la belleza que para mí, en el ámbito literario nacería en Unamuno y desembocaría en la plenitud exaltada de Jorge Guillén: que se extiende desde lo íntimo y familiar de sus primeras obras a la explosión de la luz y del color de las más recientes. En Herminia la mirada moldea la vida y en sus obras "el mundo está bien hecho"*"⁵⁶.

El paisaje urbano centrado en la ciudad de León es el tema central de la obra de **Petra Hernández**. Escoge preferentemente rincones del viejo León y los presenta teñidos de nostalgia por unas calles que son el escenario de modos de vida que se

⁵⁴ Óleo sobre lienzo 90 x 100,

⁵⁵ Mixta sobre lienzo, 120 x100

⁵⁶ VACA PRIETO, Tomás, "Fidelidad", *Diario de León*, 4 de mayo de 1997, p. 2.

acaban –creando espacios psicológicos, sentimentales-. Petra pinta también el León moderno: los edificios que van surgiendo: altos y cúbicos, de cristal y ladrillo, y es la pintora que en este sentido resulta más cercana a la crónica, pues lo que en un principio era testimonio de la ciudad, en los últimos años se convierte en documento. No obstante, la temática paisajística es mucho más amplia y aborda exteriores, la campiña leonesa, ámbitos rurales, etc., en los que cuando inserta figuras humanas éstas aparecen informes, como meras sugerencias. Fiel a estos principios temáticos y formales, su obra ira ganado en calidad, en complejidad compositiva. Para ello se apoya tanto en un buen dominio del dibujo como en la aplicación fluida del color.

Ángel Estrada (León 1933) siendo aún estudiante de Bellas Artes, participó en exposiciones leonesas, mediados los cincuenta. Pintaba entonces retratos de corte académicos y buenos paisajes. Desde mediados los años sesenta desarrolló una interesante carrera internacional

Áurea Rueda se inicio en el estudio de Montserín a mediados de los años cincuentas, y según informa Luis Alonso Fernández⁵⁷ expuso muy tempranamente, en 1956, en la Sala de la Diputación Provincial junto a Ángel Estrada. En 1960 ingresó en la Escuela de Bellas Arte. Muy dotada para el dibujo sus intereses temáticos estaban en el retrato, los interiores, las flores. Realiza una pintura intimista bañada de lirismo

⁵⁷ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *op. cit.*, pp. 231 y ss

III AÑOS SESENTA

1 Las transformaciones económicas y su reflejo en el ámbito cultural

Durante los años sesenta, en el conjunto de España se producen importantes transformaciones en las estructuras económicas, que, lógicamente, afectarán a estructuras sociales -como la distribución poblacional, la consolidación de las clases medias o el acceso a la educación de capas más amplias de la población- con incidencia en el campo de la creación artística y su afianzamiento. En el caso concreto de León, y acorde con su situación provincial, estos cambios incidirán de la siguiente forma:

El incipiente e imparable desarrollo industrial ofrecerá a la deprimida España agraria alternativas de trabajo en la industria y en sectores ocupacionales urbanos, iniciándose así el despoblamiento rural y el auge de las ciudades. Un panorama nacional que tiene, evidentemente, su reflejo en León, aunque no sea ésta una de las zonas que más acuse el fenómeno, pues aquí será inferior a la media nacional, pero sí supone un interesante avance sobre épocas anteriores¹.

León se comporta en este aspecto dentro del modelo de provincia y capital integrante de una región escasamente industrializada, donde la población de la capital aumenta débilmente a expensas de la población rural, mientras en toda ella se produce, a la vez, el fenómeno de la emigración interregional, europea y americana. La provincia conoce un cierto despegue económico, originado en torno a las industrias químicas y de transformación agroalimentaria y la minería del Norte y Noroeste, que repercute en la diversificación ocupacional y en la consolidación de una clase media

¹ Véase ALADRO MAJUA, Inmaculada “El crecimiento urbano de León, 1960-1975”, en *Tierras de León*, nº 77 – 78, diciembre 1989/marzo 1990, pp. 27 – 34.

con mayor base poblacional. Los centros urbanos ven incrementado el comercio y se produce una mayor demanda de bienes de consumo, dentro de los que se encuentran los culturales y artísticos. Por tanto, serán factores económicos que redunden favorablemente sobre la actividad artística, originándose un incipiente mercado del arte, cuyos clientes principales serán, en principio, instituciones (Diputación, Ayuntamientos) y entidades diversas (Bancos, Hostal de San Marcos...)

Esta sociedad renovada demanda más amplias actuaciones en el campo cultural y educativo. La actuación cultural del Régimen se extendía por todo el territorio nacional vehiculada por el Ministerio de Información y Turismo, el Ministerio de Educación y la Secretaría General del Movimiento.

La vida cultural y educativa leonesa se basa en dos pilares: los centros docentes y la red de bibliotecas creadas para el apoyo a la lectura y la difusión del libro, y se ramifica por toda la provincia de una forma constante durante la década de los sesenta, con la creación de bibliotecas estables y bibliotecas ambulantes de diferentes modalidades². En León capital, la Biblioteca Pública del Estado se decanta como un espacio de interés cultural al convertirse en sede de otras manifestaciones culturales, entre las que se encuentran exposiciones de pintura, escultura, fotografía, etc., procedentes del Ministerio de Información y Turismo.

Esta década supone para el ámbito universitario el inicio de una fase previa a la creación definitiva de la Universidad de León, con la fundación de nuevos centros docentes –En 1961 la *Escuela de Asistentes Sociales*; 1963 la *Escuela de Peritos Agrícolas*; 1965 la *Escuela Universitaria de Ayudantes Técnicos Sanitarios* y en 1966 el *Seminario de Estudios Sociales*–, y la adquisición de rango universitario de otros Centros ya existentes –ejemplos son la Escuela de Comercio, en la Escuela Universitaria de Ciencias Empresariales, o la Escuela de Capataces Facultativos de Minas, en la Escuela de Ingeniería Técnica Minera- .

Junto al aumento cualitativo y cuantitativo de la oferta educativa, signos de relajación en el dogmatismo cultural de la posguerra, y de apertura, tímida pero

² A principios de los años sesenta existían 16 bibliotecas repartidas por toda la provincia, que aumentaron a 24 en 1970. Véase SOTO ARRANZ, “Treinta y cinco años de cultura leonesa (1961-1996)”, en *Tierras de León*, nº 100, 1996, p. 66.

inexorable, se hicieron notar en estos años en todos los órdenes de la vida cultural y artística leonesa (un ejemplo evidente de aperturismo es el recibimiento que se hizo en la Fundación Sierra Pambley al que fuera presidente del Patronato cuando ésta fue intervenida e incautada al comienzo de la Guerra Civil, Pablo de Azcárate). En lo musical, José Ignacio Aguirre³ apunta el nacimiento de los primeros conjuntos de música *Pop*, siguiendo la moda de los conjuntos nacionales, que a su vez reflejan las tendencias anglosajonas. Sobre los músicos leoneses, especifica este autor que su mayor interés radica en su actitud ruptural, traducida en la adopción de una estética, más que en lo meramente musical, pues en los primeros años, faltos aún de una creatividad propia, se limitan a copiar a los grupos foráneos. Las artes escénicas observan, igualmente, movimientos de búsqueda de alternativas. No será ajeno León al intenso movimiento de teatro independiente que se desarrolló en los años sesenta, siendo numerosos los grupos que aquí se dedicaron al teatro. Cabe destacar entre ellos al grupo denominado “Grutélipo”, Grupo de Teatro Libre Popular, que se hacía traducir por Grupo de Teatro Lírico, para la censura. El cine, por su parte, asiste a un movimiento de iniciativas particulares, que proporcionan a los aficionados alternativas a las proyecciones de salas comerciales: La “Asociación Forecu”, que junto a las proyecciones cinematográficas ofrecía audiciones musicales y representaciones teatrales.

El mundo pictórico leonés, al margen de lo estrictamente creativo -a lo que nos referiremos más adelante-, también acusa los nuevos aires adoptando posiciones corporativistas y con pretensiones de mayor implicación en la sociedad en la que se halla inmerso. Los pintores leoneses se reúnen en cenáculos y tertulias; parece que no eran infrecuentes las peñas artísticas, como la de “La Farola”, donde se reunían poetas y pintores. Juntos crearán la “Asociación de Pintores y Escritores Leoneses”, cuyo presidente fue el Conde de Gaviria, y el secretario el señor Aguado Smolinsky. La Asociación contribuyó a la organización de los Salones de Otoño, los años 1963, 64 y 65, junto con la Obra Social de la Caja de Ahorros. La asociación de pintores murió después de la época de gran entusiasmo y euforia en la que se produjeron los Salones, por desavenencias entre sus miembros. Alejandro Vargas (muy implicado en este tema desde sus inicios) pedía para la Asociación un comportamiento similar al de los sindicatos franceses de artistas (que él había conocido directamente), es decir, que ésta fuese un instrumento para la defensa de sus intereses mercantiles de éstos⁴.

³ AGUIRRE, José Ignacio, “Treinta años de Rock”, en *Domingo*. Suplemento del *Diario de León*, 24, IX, 1989 (pp. 5 y ss), y IX, 1989, pp. 7 y ss

⁴ AGUADO, J.L., “La asociación de escritores y pintores leoneses desapareció por desavenencias entre sus miembros”, *Diario de León*, 24 de junio de 1975, p

2 La renovación artística

La década comporta una reacción en el ámbito de lo artístico cuyos rasgos más determinantes describimos a continuación:

Los cambios estructurales que afectaron a la década sobrellevaron en León, al igual que en el resto de España, elementos negativos de destrucción arquitectónica. Compartiendo el fenómeno general que se dio en los sesenta, León no se libró de la práctica de sustitución de unos edificios por otros, con la consiguiente pérdida de patrimonio arquitectónico, pero también acusó los muy positivos de adecuación temporal, sobre todo en lo referido a las artes plásticas, pues la ciudad acoge cada vez un mayor número de actos culturales, entre los que se encuentran las exposiciones pictóricas. Curiosamente, la actividad cultural ciudadana es percibida de diferentes formas por los periodistas que de ella se ocupan en la prensa diaria de la época. Para Cremer, los actos culturales que se celebran son excesivos, y se corre el riesgo de saturar a la ciudadanía, que acabará por no asistir. Apela a las estadísticas de la nación (¿?, en su columna del *Diario de León*, “Espacio y por la calle”, del 4 de abril de 1960) para corroborar como León figura entre las ciudades más activas en lo que respecta a la cultura⁵: “*Ayer se clausuró una exposición. Hoy se inaugura otra. Nadie podrá decir que León es ciudad de poco interés para los artistas*”⁶. Sin embargo, González de Lama considera que en León se vive en la escasez cultural y se lamentaba en 1961, desde las páginas del *Diario de León* de las pocas exposiciones de pintura “*cuando en años anteriores eran frecuentes*”⁷.

⁵ “...Baste registrar los actos que un día cualquiera pueden tener lugar entre nosotros...por ejemplo, el sábado pasado en el *Círculo Medina* disertaba D. Jesús Vasallo, en el *Ateneo Médico* el Dr. Álvarez de Sala y en la *Hermandad Ferroviaria* se procedía a la inauguración de la Exposición de pintura de artistas ferroviarios con la intervención de D. Luis Sáenz de la Calzada. ¿Hay ciudad que pueda presentar un índice más copioso teniendo en cuenta la ley de la relatividad?”. CRÉMER, V., “Espacio por la calle”, *Diario de León*, 4 de abril de 1960

⁶ CRÉMER, V., “Espacio por la calle”, *Diario de León*, 27 de mayo, 1960

⁷ GONZÁLEZ DE LAMA, A., “Artistas”, *Diario de León*, 6 de febrero, 1960. Esta aseveración de González de Lama extraña, pues precisamente desde el año 1955 al año 1960 las exposiciones son escasísimas, y su reflejo en la prensa más aún.

Al margen de las visiones diferentes de esta parcela de la realidad leonesa, González de Lama y Crémer, junto a otras firmas como Pereletegui, Urbano, o Lamparilla, son un continuo acicate para la génesis de un ambiente artístico propio y de calidad, estimulando, desde las páginas de la prensa, a los artistas a continuar en su trabajo y en la maduración de sus obras; anunciando a la opinión pública leonesa la importancia e interés de los artistas autóctonos; denunciando la falta de Escuela de Bellas Artes, y en general de medios para formarse; y espoleando al exiguo mercado del arte a que se erigiera en el motor necesario para impulsar esta actividad.

3 La renovación pictórica

La década se abre con una serie de acontecimientos significativos para la renovación pictórica:

- La celebración en 1961 de la “*Exposición de arte abstracto*”, de Alejandro Vargas y Manuel Jular.
- El aumento del contingente de pintores que desarrollan su obra en León: el regreso de José Vela Zanetti y la integración en el ambiente artístico leonés de Luis García Zurdo, Manuel Jular o José Sánchez Carralero, ente otros, que propiciarán el surgimiento de una nueva generación
- En abril de este fructífero año la Diputación Provincial pone en marcha su revista *Tierras de León*, que habría de tener gran importancia en la consolidación de la cultura leonesa, y por ende, en su movimiento artístico. Y, en su transcurso, actúan como factores de desarrollo otras iniciativas, bien continuadoras de las iniciadas en años anteriores, o de nuevo surgimiento, por ejemplo:

- Los mecenazgos institucionales, concretados en la puesta en marcha de la “Sala de Arte” de la Diputación Provincial, más la reincorporación a estos menesteres de la Caja de Ahorros de León, una vez que la entidad entiende superados los objetivos prioritarios en el campo de lo benéfico social.
- Iniciativas variadas surgidas de otras instituciones públicas (Ayuntamientos, Bibliotecas...), de organizaciones dependientes del Régimen (Educación y Descanso, Delegación de Juventudes, etc.),
- o cívicas (Círculos, Casinos, Casa de León de Madrid, etc.)

La incidencia de cada uno de ellos en el proceso de renovación artística merece un acercamiento más detallado.

3.1 Aumento del contingente pictórico.

Se produce un aumento significativo de las personas dedicadas a la pintura con el regreso de pintores leoneses, algunos del extranjero, como José Vela Zanetti, que vuelve de su exilio americano con el reconocimiento internacional a su obra, o Alejandro Vargas y Manuel Jular, de estancias vinculadas al estudio de la pintura; lo mismo ocurre con Luis García Zurdo. Serán presencias que se hacen enseguida relevantes en el panorama leonés sumándose a los ya existentes. Hacia la mitad de la década se repite el fenómeno aumentando el contingente de pintores con jóvenes que se decantaron por los estudios de Bellas Artes en escuelas de la geografía española. Es el caso de Sánchez Carralero, Javier Rueda, Áurea de la Puente o Ángel García, entre otros.

Vela Zanetti da por finalizado su exilio voluntario en 1960. Regresa a España y se instala en Madrid, desde donde realiza frecuentes viajes a León para reencontrarse con el ambiente y los amigos de la juventud -Crémer y Sáenz de la Calzada, entre otros-. Durante toda la década desarrollará aquí una intensa actividad como muralista, pues su concurso es solicitado desde las más variadas instituciones y particulares. El catálogo de las obras realizadas en estos años en León comprende las siguientes obras: En 1963 pinta “*Historia de Don Suero de Quiñones*”, en el Hotel Conde Luna; en 1964 comienza el mural “*Jesús Divino Obrero*”, para la parroquia del mismo nombre,

por encargo del obispo Almarcha, y lo termina en 1966. Vela Zanetti diseñó también las verjas; en 1965 realiza los murales de salón de actos, capilla y torre del complejo cultural de la Sociedad Hullera Vasco-Leonesa de La Robla y el panel mural “*El impulso del Hombre*”, para el edificio Fierro de la Diputación Provincial; en 1966 trabaja en el mural “*La Santa Cena*”, para el comedor de profesores del Colegio Menor Jesús Divido Obrero; de 1967 a 1969 realiza “*La luz y la sombra*” -mural para la capilla del Colegio San José-, los murales en el vestíbulo del Colegio Jesús Divino Obrero, y para el nuevo Ayuntamiento de León los titulados “*Cortejo de los Reyes de León*” y “*El hombre quemándose en la Historia*”. Su obra muralista en León se prolonga hasta entrada la década siguiente, pues entre 1970/1972 realiza paneles murales para el Colegio Leonés y nuevos dibujos de gran tamaño para el Colegio Jesús Divino Obrero.

El muralismo de Vela -su obra de caballete es menos expuesta aquí en los años del regreso-, contribuye a la recuperación estética de la provincia y sobre todo de la capital, y a la revitalización de la figura del artista.

3.2 La revista *Tierras de León*

Bajo esta denominación la Diputación Provincia pone en marcha en 1961 una publicación que nace como portavoz de la entidad, y por tanto con un manifiesto carácter de adhesión al régimen⁸. Aspectos ambos que quedan expresados claramente en el artículo que inaugura la revista⁹ firmado por José Eguiagaray Pallarés¹⁰. No obstante, ya desde sus inicios, en *Tierras de León* se aborda un amplio abanico de temas siempre ceñidos al ámbito leonés, en lo que constituía “*la verdadera vocación*

⁸ “La Excelentísima Diputación, que me honro en presidir, ha sentido la necesidad de ponerse en contacto con la Provincia y con las Diputaciones hermanas, condensando en una publicación periódica sus varias actividades”, José EGUIAGARAY PALLARÉS, “Primer saludo con Tierras de León”, *Tierras de León*, nº 1, abril 1961, p. 1

⁹ “Nuestro puesto es de obediencia y colaboración patriótica y estamos atentos a las disposiciones de los Excelentísimos Sres. Ministros de la Gobernación y Director de la Administración Local, así como de nuestro admirado y querido Señor Gobernador Civil...” “Primer saludo...”; *Art. Cit.*

¹⁰ D. José Eguiagaray Pallarés, era, a la sazón, presidente de la Diputación y, consecuentemente, director titular de la revista,

de la revista”¹¹ y que se irán incrementando en número e interés hasta que en 1978, - en el N° 32/33- todos los artículos pueden ser considerados como “estudios”, en el pleno sentido del término. “*Tierras de León*, adquirida la mayoría de edad, se consolida definitivamente como la revista miscelánea más importante de la provincia”¹². En su búsqueda definitiva de forma, la revista pasará por sucesivos periodos ¹³ y en su condición de publicación periódica *Tierras de León* constituye un válido indicador de los temas que han ido suscitando el interés de los investigadores leoneses y del estado y curso de sus investigaciones, que suelen refugiarse en este tipo de publicaciones antes de convertirse en tratados o monografías.

El estudio bibliométrico correspondiente a los años 1961/1996 que realizó Pablo Celada Perandones nos habla de una extraordinaria diversidad temática, entre la que destaca con el índice porcentual más alto (un 11,884%) los artículos dedicados a temas artísticos ¹⁴; pero los que se refieren al arte contemporáneo (si exceptuamos las críticas a exposiciones que durante estos años fueron numerosas, dado que hubo una sección específica) son minoritarios, y se acercan al hecho artístico desde cuatro enfoques diferentes:

- 1- Artículos de carácter teórico o de opinión. Tan escasos que sólo se contabilizan tres en una década: los ya citados de González de Lama y Roa Rico, en 1961, y la transcripción de la conferencia que Miguel Delibes pronunció con ocasión del *XV Certamen de Valores Leoneses*, sobre el fenómeno de la creación en el arte y la literatura.

¹¹ GAMONEDA, A., “Breve e imprecisa memoria sobre una revista institucional”, en *Tierras de León*, n° 100, 1996, p. 181

¹² CELADA PERANDONES, Pablo, “La revista *Tierras de León* (1961/1996); evolución histórica, estudio bibliométrico y aportación a la cultura leonesa”, *Tierras de León*, n° 100, 1996, pp. 145/183, p. 156

¹³ Celada Perandones en el artículo citado establece cinco periodos en la evolución de la revista basándose en la distribución o preeminencia de los siguientes vectores: temas, autores, espacios y tiempos. La primera etapa (1961-1969) es una década de tanteo; la segunda (1970-1975) constituye un sexenio de transición; la tercera (1976-1983) es el periodo de consolidación; la cuarta (1983-1989), entre el prestigio y la crisis, y la quinta (1990-1995), presente y futuro.

¹⁴ CELADA, gráfico, en *art. cit.*, p. 162

- 2 -Crítica de arte, ejercida por Antonio Gamoneda y Victoriano Crémer, en la década de los setenta.
- 3 -Noticias o crónicas sobre acontecimientos artísticos acaecidos en León y provincia, y la opinión que merecen a la sociedad leonesa. Tienen un importante valor a la hora de calibrar como estas actividades iban siendo recibidas por los leoneses. En este sentido es frecuente encontrar interpretaciones de Crémer.
- 4 -Información sobre las actividades de la Institución patrocinadora en el terreno artístico.

3.3 La exposición de Vargas y Jular

El 14 de marzo de 1961 se inaugura en el *Salón de Arte* de la Diputación Provincial una exposición que marcó el inicio de la renovación artística en León. Fueron sus artífices Alejandro Vargas y Manuel Jular, y la denominaron “*Exposición de Arte Abstracto*”. Tanto Vargas como Jular estaban en esos momentos recién regresados a León. Vargas de París e Inglaterra y Jular de Madrid y Palma de Mallorca. La formación y experiencia en el extranjero parecen investir a estos leoneses de un alto grado de credibilidad frente a sus paisanos. Jular se había manifestado ante el público leonés en una tendencia expresionista, pero “*es joven y caben en él cambios y evoluciones*”¹⁵ y Vargas llega a León, “*donde apenas es conocido*”¹⁶ precedido de su halo de pintor que se ha formado en Francia, “*donde ha cosechado interesante éxitos dentro de la tendencia abstracta*”¹⁷.

En esta muestra de arte abstracto concurren varias connotaciones que hacen que suscite un interés superior al que habitualmente despiertan actos de este género, y por ende, llegar a ser el evento con el que se inicia el camino de la superación del localismo artístico leonés: primero, por estar anunciada abiertamente como exposición abstracta (la abstracción con sus connotaciones de lenguaje críptico y de subversión,

¹⁵ GONZÁLEZ DE LAMA, A., “Cada día, abstracción”, *Diario de León*, 14 marzo 1961

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

llevaba implícito un contenido morboso que incitaba a la contemplación), porque cuadros que pudieran llamarse abstractos ya habían sido colgados en las salas leonesas¹⁸. Segundo, porque los que exponen son dos jóvenes leoneses “*con indudable jornadas de estudio y capacidad para el ejercicio de la pintura*”¹⁹, que además vienen avalados por la experiencia en el exterior, y, en tercer lugar, la muestra contaba con el respaldo institucional, pues se expone en una sala de titularidad pública, y a su inauguración acudieron el alcalde, Sr. Martínez Llamazares y Francisco Roa Rico, secretario de la corporación, que pronunció unas palabras sobre el fenómeno de la pintura abstracta.

Antes de su inauguración ya la prensa leonesa se había hecho eco de ella, haciendo comentarios apriorísticos sobre lo que se iba a ver, las opiniones que suscitaría y el grado de comprensión de los leoneses. Juan Urbano decía: “*Desde luego creemos firmemente que la gente ha de pronunciar generales frases de aprobación. Pocos entenderán algo de lo que allí vean, pero se sentirán todos llamados a pronunciar frases ambiguas que no comprometen a nada, para no correr el riesgo de descubrir ignorancia o pedantería. Para decir que la exposición es muy buena hará falta indudable audacia. Lo mismo para expresar una opinión contraria. Esperemos que los críticos no se andarán por las ramas y dirán sí o no...*”²⁰. González de Lama adelantaba que “*sería muy visitada y discutida*”²¹. Se intuye ante esta muestra una expectación que no lograron despertar otros acontecimientos similares, y a pesar de los prejuicios existentes, es de destacar un comentario de este escritor que, a pesar de que desapruaba la tendencia, tildándola de deshumanizada, la saluda expectante, pues no duda que “*removerá un poco el ambiente demasiado quieto y dormido de nuestra cultura*”²².

Las expectativas no defraudaron, y hasta la prensa se hace eco de la invasión de la actualidad por parte de la exposición abstracta de Vargas y Jular, y del ánimo contradictorio que provocó en los leoneses, que “*no estaban seguros si aquello que veían era una genialidad o un camelo*”²³. La efervescencia llegó al punto de

¹⁸ Al respecto hay informaciones variadas en la prensa de la época. Pueden verse PERELETEGUI, *Diario de León*, 30 enero de 1960. (información sobre el pintor abstracto Rafael Hidalgo Caviedes, en el Círculo Medina.); *Diario de León*, 6 de enero de 1961 (exposición de la la asturiana M^o Antonia Salomé, en la sala de la Diputación Leonesa); o, *Diario de León*, 15 de junio 1961, sobre la obra realizada con “manchas expresivas” de López Guntín, en el casino de Ponferrada.

¹⁹ URBANO, Juan, “La ciudad y los días”, *Diario de León*, 14 marzo 1961

²⁰ Ibid.

²¹ González de Lama, *art. cit.*

²² Ibid.

²³ URBANO, Juan “La ciudad y los días”. *Diario de León*, 15 de marzo 1961,.

24 URBANO, Juan, “La ciudad y los días,” *Diario de León*, 16 de marzo 1961

anunciarse un debate en la radio. En cualquier caso, críticos y comentaristas encontraban fuera de toda duda la importancia de una exposición que *“ha logrado despertar inquietudes, provocar actitudes encontradas, fijar conceptos y clarificar opiniones”*²⁴.

También a González de Lama, al día siguiente de su inauguración, le merece un comentario positivo, alabando la valentía y seriedad de estos jóvenes pintores²⁵. No entra en comentarios plásticos concretos sobre lo expuesto, pero sí se refiere al arte abstracto en general, como fenómeno contemporáneo, estética a la que se intuye que personalmente no se encuentra cercano y le resulta difícil transitar por su intrincados caminos, pero a la que se refiere con el respeto y reconocimiento de un fenómeno contemporáneo y universal: *“El arte no es un hecho explicable o entendible como una fórmula matemática. (...) La pintura abstracta debe tener también su lógica, pero ésta pocas veces llega al no iniciado. (...) Este es un fenómeno de volumen universal, un arte que no se parece a nada de lo que hubo en épocas anteriores”*²⁶, a pesar de lo cual acaba el artículo augurando una vida muy corta para *“la tormenta del arte abstracto”*²⁷.

3.4 Los mecenazgos institucionales

- **La “Sala de Arte” de la Diputación Provincial. Continuidad de los Certámenes de Valores Leoneses**

En el despegue artístico de los sesenta la Diputación Provincial sigue desempeñando un brillante papel, reflejado en los cambios que introduce en la dirección expositiva de su “Sala de Arte”.

²⁵ GONZÁLEZ DE LAMA, “Cada día. Anacronismo”, *Diario de León*, 15 de marzo 1961

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid

La “Sala de Arte” se había quedado obsoleta, y no sólo en su aspecto físico - “mucho más destartada y desamueblada de lo que corresponde a nuestro único recinto de arte”²⁸-, sino en lo más importante, ya que algunos intelectuales ciudadanos, entre ellos Crémer, estiman que no cumple “la misión para la que fue creada”²⁹. Muchas son las críticas que recibe su gestión, como el hecho de que cualquiera pudiese exponer en ella, al no estar presidida por ningún criterio de calidad; la no existencia de un criterio que evitase la mediocridad, la confusión y el barullo. La *Sala* no tenía eficacia a la hora de crear “gusto” en la sociedad y se deslizaba por un camino de desprestigio³⁰. Pocos artistas leoneses eran los que solicitaban la *Sala* para exponer sus cuadros en los últimos años de la década de los cincuenta, y la situación estaba en tal punto, que el presidente de la Diputación, Sr. Eguiagaray Pallarés, hace unas declaraciones, al presentar la labor cultural para el año 1961, en las que reconocía que “se ha repetido constantemente la inasistencia de artistas con sus cuadros, se ha censurado la diversidad del éxito por razones de calidad, incluso parece extraño que ningún leonés se acerque con su pintura, aunque no dudamos que sus razones tendrán”³¹, y –continuaba- “Para el presente año (1961) ya hay solicitudes y se espera que sean de calidad y tengan éxito económico”³².

Para que la *Sala* defina una línea expositiva habrá de esperar a los años setenta. En estos años previos, la Institución sienta las bases de lo que será su importante actuación en las décadas siguientes. En el periodo que estudiamos continúa atendiendo las más diversas peticiones para exponer, pero concentrándose cada vez más en las exposiciones pictóricas, en detrimento de aquellos variados eventos, frecuentes en tiempo pasados. El colectivo de pintores leoneses acude, cada vez más interesado, a beneficiarse de la promoción y apoyo a la pintura autóctona por la que se va decantando la *Sala*. En esta década expusieron prácticamente todos los artistas leoneses de importancia.

Con exposiciones del trabajo de estos leoneses y no leoneses, de formación y experiencia local o foráneas, la Diputación Provincial se apresta a abrirse a las nuevas tendencias que, en realidad, ya no eran tan nuevas. Se abre en 1961 con la “*Exposición*

²⁸ CRÉMER, V., *Diario de León*, 2 de julio, 1960

²⁹ CRÉMER, V. “La Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial”, *Diario de León*, 28 julio 1960

³⁰ Ibid.

³¹ Entrevista con José Eguiagaray Pallarés, en *Diario de León*, 13 enero de 1961

³² Ibid.

de Arte Abstracto” de Vargas y Jular, y el apoyo institucional a una corriente “extraña” que, al margen de lo meramente estético, tenía el significado de apuesta decidida por la modernidad, por el cambio.

En cuanto a los *Certámenes de Exaltación de los Valores Leoneses*, se celebraron hasta 1969, bajo las consabidas pautas que exigían que las obras se inspiraran en motivos regionales, lo que, superada la moda de representar tipos y costumbres populares, en la práctica la temática quedaba ceñida al paisaje. Tal vez ésta sea la razón por la que al principio de la década la asistencia a esta muestra pictórica estaba en franco decaimiento, presentándose a ella casi exclusivamente pintores leoneses, y más concretamente de la comarca a la que cada año estuviera dedicada la muestra. Aficionados locales “*atraídos por la onda afectiva...que trataron los temas escogidos en una dimensión sentimental, no muy ayudada, en ocasiones, por una depurada técnica pictórica*”³³. El año que Miralrío escribe estas palabras, 1961, la nómina de participantes no aporta más que algún nombre de interés, Luis García Zurdo y Ángel García, el resto son pintores de escasa relevancia o aficionados. Los pintores leoneses habían desertado de los Certámenes, pero a medida que avanza la década mejora la participación y vuelven los nombres importantes de la pintura leonesa a concurrir con sus obras. Desde mediados de la década se hace habitual la presencia de José Sánchez Carralero que obtuvo premios los años 1967 -“*Colegiata de Villafranca*”- y en 1968 -primer premio con “*Primavera en Cacabelos*”-, año que contó con la presencia primeriza de Javier Rueda y Teresa Gancedo (segundo premio en 1968), y, aunque se mantiene la condición de género y temática, los artistas se expresan con mayor libertad. Siempre dentro de la figuración, empiezan a aparecer expresionismos muy liberados de la representación, y pinturas con gran carga matérica y menos ajustada a la realidad, así ocurre en la obra ganadora de la última edición, el XV certamen, “*Construcción y noche en la comarca del Cea*”, de Manuel Jular, en la que el paisaje conceptualizado, las texturas, los volúmenes, el espacio, sustituye a la trascripción literal de la realidad.

³³ MIRALRÍO, Jaime de, “La exposición organizada por la Diputación en Boñar”, *Tierras de León*, 1961, PP.67-69

- **La Obra Cultural de la Caja de Ahorros**

Otros organismos públicos y entidades contribuyeron eficazmente en labores patrocinadoras y de mecenazgo. Destaca la Obra Social de la Caja de Ahorros, después Caja España. La Obra Cultural, entendida como patronazgo a actividades artísticas no aparece hasta 1963, y paulatinamente irá cobrando importancia a medida que las lagunas existentes en el ámbito benéfico social, que requirieron su atención prioritaria en los años primeros de la posguerra, van siendo cubiertos por el Estado. A pesar de que las actividades protectoras de las artes que las Cajas de Ahorros ejercen, están planteadas como una obligación social, no cabe duda que responden al profundo cambio sociológico producido en el mercado del arte del siglo XX, en el seno de las sociedades industriales, en el que las empresas juegan un papel activo en el fomento de la cultura y el arte.

La Obra Cultural de la Caja de Ahorros primero tuvo su sede en el chalet de Ordoño II (1963 – 1971), y después en las instalaciones de la calle Sta. Nonia. A partir de esta fecha celebra ininterrumpidamente toda clase de muestras de pintores consagrados y noveles, leoneses o foráneos, y se ofrecen exposiciones antológicas de gran calidad que llegaban de la mano del Ministerio de Información y Turismo a través de la Dirección General de Bellas Artes. En 1968 establece los Concursos de Pintura de Ponferrada.

En concreto, en lo que a la pintura leonesa se refiere, la Obra Social colaboró en la puesta en marcha de los *Salones de Otoño de la Pintura Leonesa*, que obviamente dieron ocasión de reunirse en exposiciones colectivas a lo más granado de los pintores autóctonos. Los *Salones de Otoño* -explicaba el pintor Alejandro Vargas-, significan “*la posibilidad para el pintor de darse una exacta cuenta de la calidad de su obra. La razón es que al colocar sus cuadros al lado de los otros, tiene la posibilidad de comparar y constatar en lo bueno o malo que se diferencia de los demás*”³⁴.

³⁴ Opinión de Alejandro Vargas en: J.L. Aguado “La actualidad se llama...Alejandro Vargas”, *Diario de León*, 4 de enero 1965

El 23 de noviembre de 1963 se inauguraba el *I Salón de Otoño* de la pintura leonesa, convirtiéndose en la práctica en una exposición colectiva de pintores leoneses³⁵.

El 21 de diciembre de 1964 se inauguró el *II Salón de Otoño*, con prácticamente los mismos participantes, a excepción de Zurdo, Álvarez Escarpizo y Llamas³⁶. El otoño de 1965 vio la última de estas muestras, el *III Salón*, que contó con una participación tan numerosa que hubo de habilitarse dos salas para instalar la muestra, en la Diputación Provincial y en la Caja de Ahorros. La tercera muestra fue, en opinión de los artistas³⁷, superior en calidad a las dos anteriores³⁸.

El éxito de participación es un indicador del nivel plástico, al menos en lo que a cantidad se refiere, en esta provincia, y del deseo por parte de los pintores de dar a conocer su obra. Los *Salones*, en los escasos años que funcionaron, ejercieron una función similar a los *Certámenes de Exaltación de los Valores Leoneses*, pues sirvieron de aglutinante a la clase pictórica y a una toma de conciencia del estado de la pintura autóctona por parte del público leonés, que acude masivamente a las exposiciones³⁹

³⁵ Participantes: Laura Fernández de los Ríos, Modesto Llamas, Petra Hernández, Áurea Rueda, Cándido Inchaurre, Luis Calzada, Gloria Alcahud, Mariano Ciagar, Antonio F. Redondo, Ángel Estrada, Alejandro Vargas, Jorge Pedrero, Enrique Estrada, Benito G. Álvarez-Escarpizo, Luis García Zurdo, Manuel Jular, Luis Gago, José Vela Zanetti, Efrén Muñoz, Faustino Marín García y Manuel de Frutos.

³⁶ En esta edición estuvieron presentes Gloria Alcahud, Bermejo, Sáez de la Calzada, Ángel Estrada, Enrique Estrada, Luis Gago, Petra Hernández, Cándido Inchaurre, Laura Inchaurre, Jular, Efrén Muñoz, Pedrero, Aurora de la Puente, Pradilla, Antonio F. Redondo, Javier Rueda, Vargas, Vela Zanetti y Viloría

³⁷ Así lo manifiesta Alejandro Vargas en: “La actualidad se llama...Alejandro Vargas”, entrevista con J.L. Aguado, *Diario de León*, 4 de enero 1965

³⁸ AGUADO, *art. cit.* Alejandro Vargas destaca las obras, J. Antonio Díez, Pradilla y especialmente de Redondo, ya que “sobre todo tiene el mérito de enseñar por primera vez en León, uno de los caminos que ha seguido la pintura durante estos últimos años. Desde este punto de vista la aportación de Redondo es la más importante de todo el Salón”.

³⁹ “Me consta que hay un porcentaje considerable (de público) que va simplemente porque es un espectáculo gratuito. Hay personas para las que es un acontecimiento importante en el orden de la cultura, y que no solamente van para pasar el rato o hacer tiempo mientras llega la hora de una cita”. Alejandro Vargas en: J.L. Aguado “La actualidad ...”, *art. cit.*

3.5 Otras iniciativas.

A la labor divulgativa del arte contribuyen, además, durante estos años, otros organismos que celebran exposiciones, si bien de forma más irregular, como la Obra Social de Educación y Descanso, la Delegación de Juventudes⁴⁰, La Casa de León en Madrid o el Círculo Medina, entidad que se decanta por el arte nuevo, o sociedades cívicas que esporádicamente se prestan a exponer pintura, escultura o fotografía, como la Amistad Universitaria, la Hermandad Ferroviaria, o el Club de Prensa, fundado en 1964 y en cuya sala de exposiciones de su domicilio social en el chalet de la Caja de Ahorros de Ordoño II, expusieron, ese mismo año, Alejandro Vargas y Luis Sáez de la Calzada

Bien como patrocinadores o como mecenas se irán sumando a las actuaciones enunciadas las iniciativas de Ayuntamientos, Bibliotecas Regionales, entre otras. Acciones que se hacen extensivas a los principales núcleos urbanos de la provincia, que cuentan con sus propios organismos de defensa y promoción de la cultura, como es el caso del Instituto de Estudios Bercianos de Ponferrada.

Con el aumento de las exposiciones, y en el transcurso de la década, se percibe un significativo cambio, un aperturismo estético tanto hacia la pintura que viene de fuera como en la actividad pictórica autóctona, que se vio enriquecida con el regreso de artistas exiliados en su momento y la llegada de nuevos y dinamizadores valores.

3.6 El mercado

A este respecto la recuperación económica del país permite mayores alegrías, pero no está todavía como para considerar al arte como un bien de consumo fácil. El mercado artístico continúa siendo escaso. Arte se vende, aunque poco, “*aquí se ven las exposiciones se discuten, elogian o critican, pero no compran*”⁴¹. En la prensa de la época se habla del bochorno que deben de sentir los pintores (leoneses) al tener que contentarse con los elogios de la crítica y la admiración de los visitantes, pero cerrar la

⁴⁰ Organiza los Certámenes Anuales Juveniles de Arte.

⁴¹ GONZÁLEZ DE LAMA, A., “Artistas,” *Diario de León*, 6 de febrero, 1960

exposición sin haber vendido un cuadro ⁴². La pintura que se compra en León es, según la opinión de algunos pintores leoneses recogida por Crémer ⁴³, la de menos entidad artística. Los leoneses “*sólo se dejan arrastrar por lo espectacular, o por consideraciones que nada tienen que ver con el arte*” ⁴⁴, y a menudo por la pintura que viene de fuera. De las informaciones de prensa se deduce que se vende mejor en León el arte foráneo, hecho que provoca la irritación tanto de Crémer como de González de Lama, firmes defensores de la pintura leonesa, a la que consideran por encima de la que se expone en León proveniente de otros lugares, y que priva a los artistas de medios económicos, haciéndolos vivir en una especie de guetto, sin poder permitirse los contactos con colegas de otras ciudades o del extranjero, que les hagan crecer profesionalmente ⁴⁵, y atribuible, según su opinión ⁴⁶, a la falta de educación artística de los leoneses, que no tiene afinados sus gustos en pintura, al no existir una escuela que diera enseñanza teórica y práctica, e influyera tanto en la formación de los profesionales como del público.

En lo que respecta al mercado institucional, sigue siendo la Diputación la mayor consumidora de arte; su colección se va nutriendo con los cuadros ganadores de los *Certámenes* y encargos específicos a los pintores, entre los que se encuentran la galería de retratos de los presidentes. Las corporaciones municipales, aunque en menor medida, seguirán este ejemplo.

Que el mercado mejora lo demuestra el hecho de que entre el grupo artístico que trabaja en el León de los sesenta se encuentren una serie de nombres que se dedican con exclusividad a la pintura, Vela Zanetti, Vargas, Jular en algunas épocas, Zurdo, etc. Aún sigue siendo habitual que los artistas sigan dedicándose a la enseñanza del dibujo y de la pintura, o a otros oficios artísticos.

Paralelamente a la labor de mecenazgo oficial otros impulsos canalizaron la exigencia social de acercamiento al hecho artístico: el patrocinio empresarial, que supone para las sociedades económicas un vehículo publicitario novedoso y con un valor social muy superior a la publicidad convencional, al tiempo que satisface

⁴² GONZÁLEZ DE LAMA, A., “Pintores”, *Diario de León*, 24 mayo 1960

⁴³ “...En León se compra pintura, ¿Quiénes la adquieren?, ¿Qué obra de pintura es la preferida por los compradores?. Dicen los pintores que precisamente los nombres más apreciados por los adquirientes de cuadros son los de menos entidad artística...en cambio los pocos que en el mundo pequeño de León, son verdaderamente, se encuentran desplazados, empujados a sus guetos, ¿Cómo podría enmendarse esta sucia plana de la desconsideración, de la desestimación general hacia el arte digno y la entrega pública a lo vulgar y lo falso?”. CRÉMER, V., “Espacio por la calle”, *Diario de León*, 27 mayo 1960

⁴⁴ GONZÁLEZ DE LAMA, A., “Pintores”, *Diario de León*, 24 de mayo de 1960

⁴⁵ GONZÁLEZ DE LAMA, A., “Artistas”, *art. cit.*

⁴⁶ GONZÁLEZ DE LAMA, “Pintores”, *art. cit.*

vocaciones intervencionistas, al permitir la participación de estas empresas en la promoción de la cultura y del arte, influir en los valores artísticos y en la formación del gusto estético. Motivaciones similares, junto al legítimo interés de lograr beneficios con la utilización de capitales privados en actividades culturales, concurren en las iniciativas privadas de carácter mercantil –las galerías-. El mercado en estado puro, cuya función cultural no hay que infravalorar, pues en nuestro siglo su influencia ha sido determinante tanto para las directrices generales como en lo que a la crítica se refiere ⁴⁷ -

4 Las generaciones pictóricas de los sesenta.

Los años sesenta se presentan como un ecléctico substrato artístico en el que confluyen aquellos pintores que mantienen la práctica más tradicional con pintores que liderarán el posterior cambio plástico. Queda roto, por tanto, el monolitismo temático y estilístico que había imperado en la década anterior, y apuntada una novedosa diversidad pictórica que situaba a León en el camino de la normalización, como la entiende Valeriano Bozal ⁴⁸ para este periodo concreto: *la normalización tiene su prueba en la diversidad y su enemiga en el monolitismo*. Este proceso se había hecho evidente en los principales centros artísticos en los años cincuenta y, en León, con el consiguiente retraso, aparecerá en los sesenta.

Aquí, y durante esta década, se detectan tres líneas pictóricas diferentes, que darán lugar a otros tantos grupos o generaciones de pintores:

1 : Persistencia de la pintura tradicional. Se da en la obra de los pintores que conformaron en el periodo de posguerra la generación de transición.

2 : Renovación pictórica de base informalista. Se produce de la mano de un grupo de pintores que proceden de la generación de transición, junto a otros que se

⁴⁷ Argán concede al mercado del arte una función cultural determinante en el arte del siglo XX, puesto que entiende que “*el mercado ha influido en la crítica mucho más que la crítica en el mercado. El sistema mercado/coleccionismo organiza la actividad de los artistas, pero no limita su libertad de expresión*”. G. C. ARGAN, *El Arte Moderno*, Fernando Torres editor, Valencia 1977, v. II, p.

⁴⁸ BOZAL, Valeriano, *Arte del siglo XX en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, pp. 247 y ss

incorporan a la vida leonesa después de haber disfrutado de experiencias en otras partes del país e incluso en Europa.

3 : Aparición de las primeras manifestaciones neofigurativas, concretadas en la eclosión de pintores que practican una figuración renovada.

Los puntos de partida de estos grupos responden a hitos cronológicos situables en 1961 y 1968, respectivamente, para los citados en los dos últimos lugares, mientras que el primero es, obviamente, continuación de la anterior.

Estas tres líneas no funcionan aisladamente, pues el hecho de desenvolverse en un contexto social común hace de la clase pictórica leonesa un entramado de conexiones y aspectos comunes, de los cuales las más persistentes serán la participación en los *Certámenes de Valores Leoneses*, en los *Salones de Otoño* y en las colectivas que puedan organizarse en León o fuera de León, bajo el epígrafe de pintura leonesa. Cuando así sucede, aquellas personalidades más “modernas” intentan ajustarse a lo que de ellos se espera, pero evidenciando los síntomas de cambio.

Hagamos una aproximación a cada de estos grupos:

4.1 Persistencia de la pintura tradicional: *La generación de transición*

El primer grupo está formado por pintores que ya venían trabajando en la década anterior. Se trata, por tanto, de la continuación de la generación formada en los años cincuenta (*segunda generación de posguerra* o *generación de transición*), que se mantiene unida a los *Certámenes de Valores Leoneses*, pero que ve ampliados sus horizontes artísticos con los cambios sociales que se van produciendo, o con los recién estrenados *Salones de Otoño*. Está integrada básicamente por los mismos nombres que citábamos en la *segunda generación de posguerra*, más incorporaciones como las de Ángel García, Mariano Ciagar, Aurora de la Puente, M^a Isabel Alonso y Javier Rueda, de los cuales algunos ya habían venido mostrando su obra desde finales de la década de los cincuenta, y cuyo comportamiento pictórico sintetizamos a continuación:

Ángel García se hizo habitual en los *Salones de Otoño* y en los *Certámenes de Exaltación de Valores Leoneses* durante los años sesenta, en estos últimos cosechó éxitos. En 1967 ganó el *Certamen de Exaltación de Valores Leoneses* con *“Paisaje de Villafranca”*. Más tarde, en los setenta, concurriría a las Bienales y eventos en torno a la Sala Provincia, como el Certamen de *“El agua como tema pictórico”*. Su pintura está centrada en el paisaje, siguiendo la temática propia de la época; un paisaje que se construye con grandes cantidades de materia, con acumulaciones, y que a medida que avanza la década sufre un proceso de geometrización y de pérdida de los referentes figurativos, sugiriendo la apertura a un proceso de modernización; un acercamiento tímido que denota el tiempo búsqueda e indecisión, por parte del pintor. La desarticulación de las formas y la acumulación matérica han llevado a pensar en un pintor cercano a la abstracción informalista de signo matérico, pero en realidad es un pintor figurativo, paisajista, que interpreta el paisaje de una forma más conceptualizada, sin asumir plenamente los postulados abstractos.

Javier Rueda ya es un pintor reconocido en la década de los sesenta. Se inclina por el paisaje de concepción clasicista y sentimental, que al tiempo presenta una buena definición. Seguirá manteniéndose en la misma línea cuando en 1976 realiza una exposición en la Sala Provincia, después de quince años sin mostrar su obra en León. El comentario de Victoriano Crémer nos hace comprender muy bien lo que había sido su obra en los años que nos ocupan: *“Javier Rueda es, por esencia, fiel a sí mismo, a su perspectiva, a sus emociones, a su utensilio. Como precaviéndose de posibles clasificaciones él mismo declara su nominación posromántica. Un posromanticismo despojado de agresividad. En la pintura de Javier Rueda nunca el color se sobrepasa, ni la composición rompe las naturales limitaciones del marco. Todo está debidamente propuesto, delicadamente expuesto para ejercer en los espíritus una acción de reconquista de la alentadora verdad de la pintura como medio de dominio de la realidad. Es, si se quiere una realidad también, pero desconcertada, limpia y florecida”*⁴⁹ -

Aurora de la Puente, (León 1938) se inicia en el estudio de Modesto Llamas y Petra Hernández, como paso previo al ingreso de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Becada a los cursos de El Paular, se especializó en esmaltes en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid, a los que ha trasladado en los años setenta las inquietudes paisajísticas de sus inicios. Aurora hace unos paisajes llenos de

⁴⁹ CRÉMER, V. “Tres pintores distintos y un solo arte verdadero: Irma Gebert, Maruja Moutas y Javier Rueda” (Crítica a la exposición presentada por estos tres pintores en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros), en *Tierras de León* nº 23, 1976, p. 35

sensibilidad, por la aprehensión de la atmósfera y la luz. Alejados del costumbrismo reflejan una atmósfera poética. Es profesora de dibujo.

Mariano Ciagar, se inicia con Montesión. Le interesa el paisaje y la figura humana. Permanece en la estela indicada por los paisajistas de la primera generación de posguerra. La esencia del paisaje de Castilla y de León, donde se mezclan misticismo y drama, serán su reflexión pictórica más recurrente. También en lo que respecta a la representación de la figura humana mantiene la misma línea, apoyándose en un cierto costumbrismo. Vela Zanetti y Luis Gago son sus referentes leoneses en estas obras.

En los últimos años cincuenta y los primeros de los sesenta, hace su fugaz incursión en la pintura leonesa **Eugenio Estrada** (Cubillas de Rueda, 1935), figura atípica en el panorama leonés. Formado en el estudio de Montesión y más tarde en la academia de Modesto Llamas y Petra Hernández, ingresa en 1958 en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Eugenio Estrada no recaló profesionalmente en León, pues nada más terminar en la Escuela, en 1963, marchó a Colombia, dedicándose al ejercicio profesional de la pintura y a la docencia. Después, Madrid y otras ciudades españolas, para acabar afincándose en Zaragoza. Eugenio Estrada sólo expuso en León en 1965, en el *III Salón de Otoño*. En su obra se encuentran presentes casi todos los lenguajes de las vanguardias, desde el expresionismo americano hasta el interés por la materia y sobre todo, la cercanía a los metafísicos italianos y al constructivismo. Una obra moderna que no ha tenido repercusión directa en el desarrollo del arte leonés. Posteriormente ha expuesto en León en 1982, en la “Galería Legio”, en 1994 en “Centro Arte” y en el 2002 en la Sala Provincia del Instituto Leonés de Cultura.

Mediada la década hay que constatar la incorporación al panorama pictórico leonés de importantes personalidades, como José Sánchez Carralero, paisajista berciano, con una proyección leonesa intensa pero también muy volcado hacia el exterior. Preludia un nuevo tipo de artista, que sin dejar para nada de lado su tierra, tiene una vocación universal marcada, y se lanza a ella. Plásticamente Sánchez Carralero constituye un caso singular, con un anclaje difícil dentro de las corrientes leonesas. Se trata de una pintura de síntesis de las tendencias contemporáneas, realizada por una persona muy conocedora del medio y que por su singularidad no incluimos en los informalistas.

4.2 La generación de la renovación informalista

La participación en los *Certámenes* y en los *Salones* constituyen actividades que no son rechazadas por los artistas locales con mayores inquietudes ni por aquellos que de alguna forma se reincorporan a la vida artística de la ciudad, después de formarse o trabajar fuera del ámbito provincial y en algún caso nacional, que aportan una experiencia exterior decisiva a la hora de afrontar posturas artísticas más comprometidas: son los casos de Manuel Jular, Alejandro Vargas, Luis G^a Zurdo y Andrés Viloria. La generación que dará lugar a la renovación, por el lado informalista está formada por los artistas arriba mencionados más algunos que ya venía trabajando en León y que renuevan sus planteamientos, como Modesto Llamas o Enrique Estrada.

De edades, formación e intereses estéticos diferentes, su eclosión no pasa desapercibida ni para ellos mismos - “...en principio formábamos una especie de grupo: Manolo Jular, Zurdo, Vargas. Y como todos los grupos aquel acabó como “el rosario de la aurora”⁵⁰- ni para los observadores del mundo artístico leonés: “Actualmente tiene León casi una docena de pintores, todavía muy jóvenes, de los cuales hay que esperar mucho. No podemos decir otra cosa que sus nombres, Llamas Gil, Petra Hernández, Gago, García Zurdo, Herminia de Lucas, Vargas, Jular...”⁵¹. Estas palabras escribía Antonio González de Lama en 1961. Con ellas estaba señalando a parte de los pintores que, no se equivocó, iban a protagonizar la renovación pictórica leonesa. La bondad de Antonio González de Lama les sitúa en una línea mucho más avanzada que la que realmente demostraban en ese momento. Para él “*forman un grupo notabilísimo de artistas, de tendencias variadas y calidad excepcionales...se verá como León tiene mucho que decir en pintura. Y sabe decirlo bien, sin apartarse de las corrientes universales de la pintura más actual...*”⁵².

A los aspectos concretos de sus obras ligados al informalismo nos referiremos en la segunda parte de trabajo -*El informalismo leonés*- y al desarrollo pormenorizado de sus obras, en las respectivas monografías. Avanzamos, no obstante, algunos datos que contribuyen a su localización generacional:

⁵⁰ “Artistas Leoneses. Vargas: el primer abstracto leonés”. *Picogallo n° 7* (Revista de la Asociación Cultural “La Mediana”), Cármenes (León), p. 15

⁵¹ GONZÁLEZ DE LAMA, A., “Literatura y arte en León”, *Tierras de León*, n° 1, abril 1961, p. 76

⁵² GONZÁLEZ DE LAMA, A., “Arte leonés”, *Diario de León*, 21 de junio de 1960

- En primer lugar, hay en todos estos pintores un interés explícito por acercarse a planteamientos pictóricos contemporáneos, abordados en cada caso desde las particularidades propias, que vienen determinadas por factores diversos, como la heterogeneidad de formación o el grado de implicación profesional. Los ritmos de cambio son diferentes para ellos, y mientras los que se han formado y trabajado fuera son los que marcan la pauta, aquellos que han permanecido más anclados en León van incorporándose de una forma más paulatina y lenta a la modernidad.

- Todos ellos han mantenido carreras pictóricas de largo recorrido, comúnmente comenzadas bajo coordenadas plásticas vinculadas a planteamientos pictóricos de corte tradicional -de ahí que muchos de estos nombres hayan sido citados como integrantes de la segunda *generación de posguerra* o en la *generación de transición*- y que sufren una evolución profunda, fruto de una voluntad de transformación. En ellas las respectivas adscripciones al informalismo serán un hecho solamente en algunos periodos, muy cortos en la producción de Enrique Estrada y con un permanencia continuada en las de Andrés Vilorio, Pablo Gago o Manuel Jular.

4.3 Los primeros neofigurativos

Por último, el final de la década conoce el surgimiento de personas algo más jóvenes que serán los que desemboquen en la nueva figuración. Igualmente hacen su presentación en los certámenes públicos, Teresa Gancedo y Escarpizo

5 Producción y carácter de los escritos sobre arte contemporáneo.

En la medida que la vida cultural va produciendo mayor número de acontecimientos artísticos, aumentan en los medios de comunicación los estudios, artículos, críticas, comentarios o reseñas referidas al arte. La prensa es el medio en el

que se desarrolla una exigua y políticamente contaminada literatura artística, tanto de evaluación y análisis, es decir, de componente predominantemente crítico, como en su vertiente de noticia, de prácticas sociales o de relaciones con el mercado. El ejemplo de esta escasez difusora lo encontramos en la revista *Tierras de León*, que en toda la década sólo publicó tres artículos que tuvieran como tema el arte contemporáneo: los firmados por Francisco Roa Rico, Antonio González de Lama y Miguel Delibes, ya citados.

La persistencia en la prensa de las ideas sobre las que se había cimentado el arte del régimen es muy evidente en el primero de estos artículos, “Tradición y modernidad en el arte religioso. El Santuario de Nuestra Señora del Camino”, de Francisco Roa Rico, que, ante las nuevas formas artísticas opone una tenaz resistencia y les niega validez al calificarlas de “*exhibiciones acrobáticas*”⁵³, creadoras de

confusión, que llegan a ser “*reputadas como de mérito insigne*”⁵⁴ cuando no son más que *originalidades* a las que se recurre por la “*ley del cansancio de las formas y (que) ha hecho aplaudir en muchas ocasiones lo nuevo, simplemente por que es distinto de lo anterior*”⁵⁵. Seguidamente, a la capacidad de innovación la sitúa en un plano de superficialidad, negándola como fuente de creación, y no le concede otra categoría que la de inutilidad “*Así se reitera el caso de alabar con entusiasmo ditirámico lo que al día siguiente se desecha por inservible. Y una obra de arte que no tenga esa difícil –a veces genial- sabor de perennidad, que no pueda ser gustada fuera del tiempo, no merece el calificativo de obra de arte ni debe considerarse como representativa de tiempo alguno. Si acaso será la expresión de la peculiar y personal manera que ha tenido el artista de resolver su problema, en muchas coyunturas no buscando dar forma a lo que dentro del alma llevaba, lo que siempre, aún fracasado, tendría algo de fecundo, sino intentando una solución o un efecto que se parezca lo menos posible a los demás, actitud que ha condenado a la esterilidad a numerosos artistas magníficamente dotados. El afán de originalidad cuando no está dotado de un fuego interior que le da calor, muy poco suele tener de arte auténtico*”⁵⁶. Las formas nuevas pueden ser válidas para otras latitudes no para nuestro país “*los gustos nuevos que debe tener el artista presente no son los de los otros países de distinta tradición artística y de distintas condiciones climatológicas de formas de ser*”⁵⁷. En España la

⁵³ ROA RICO, Francisco “Tradición y modernidad en el arte religioso. El santuario de la Virgen del Camino”, *Tierras de León*, nº 2, 196, p.45

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid., pp. 45 y 46

⁵⁷ Ibid. Recogiendo un inciso de la Norma 7 de la elaboradas en la I Semana Nacional de Arte Sacro, p. 48

autenticidad significa para el autor el anclaje en el pasado, pues “*poco en la vida puede perdurar si no tiene la raíz hincada lo más posible en el pasado*”⁵⁸, y el reconocimiento de las diferencias nacionales y su defensa a ultranza de la idiosincrasia propia, la autarquía en el arte ⁵⁹.

De diferente signo es el artículo de Antonio González de Lama, “Literatura y Arte en León”, publicado en el N° 1 de la revista, en el que el autor hace un recorrido por la situación de la literatura y las artes plásticas leonesas, deteniéndose especialmente en el aspecto literario. A las artes plásticas les dedica un epígrafe breve pero que ha tenido una especial relevancia, puesto que ha sido y es referente para todos los estudios de la situación artística de la época. Sobre todo en los párrafos en los que se refiere a la falta de escuela y a sus consecuencias, la escasez de artistas plásticos y la deficiente formación del público (“*La pintura, y lo mismo diríamos de la escultura y la música no pueden florecer sin escuela. Su técnica es más difícil que la técnica literaria y casi siempre imposible para el autodidacto. Y en León no tenemos una escuela de Bellas Artes que pudiera despertar vocaciones o cultivar las que surgieran*”)⁶⁰ y en el reclamo que hace a los artistas plásticos a salir fuera de las fronteras locales, romper el aislacionismo, integrándose al mundo, al contrario que el artículo de Roa Rico. Además señala los nombres de algunos pintores y escultores jóvenes que trabajan en esos momentos en León y de los que, dice, “*hay que esperar mucho*” ⁶¹. Sus palabras han condicionado el ángulo de mira sobre el arte leonés, al atribuirle de antemano escasez y pobreza.

El tercero de estos artículos es la conferencia que con motivo del XV *Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses*, pronuncio Miguel Delibes sobre “El fenómeno de la creación en el Arte la literatura” ⁶².

La prensa diaria es también soporte para la literatura artística, desde cuyas páginas Luis Sáenz de la Calzada, Francisco Umbral o Antonio González de Lama reflexionan y opinan sobre el fenómeno del arte.

⁵⁸ Ibid., p. 45

⁵⁹ A pesar de que las opiniones que expresa nos hablan de un conservadurismo artístico -por otra parte esperable en la figura de un alto funcionario (Roa Rico era oficial mayor en la Diputación)- es imprescindible destacar su conocimiento del momento actual, de los cauces por los que discurría, y la riqueza e interés del artículo citado.

⁶⁰ GONZÁLEZ DE LAMA, “Literatura..”, *art. cit.*, p. 76

⁶¹ Ibid

⁶² DELIBES, Miguel, “El fenómeno de la creación en el arte y la literatura”, *Tierras de León*, n° 10, diciembre 1966, pp. 96 –98.

5.1 El tratamiento en la prensa diaria: un inicio de crítica

Al campo teórico pertenecen las colaboraciones en prensa que, suscitadas por exposiciones o eventos diversos, tomarán direcciones didácticas o de crítica. Ambas direcciones suelen presentarse mezcladas o no muy bien delimitadas en las dos décadas siguientes a la finalización de la guerra, para ir perfilándose y asumiendo progresivamente sus respectivos campos. Tanto la prensa diaria (leonesa, berciana, maragata), como la ligada a instituciones –*Tierras de León* o *León*, revista de la Casa de León de Madrid- fueron el soporte habitual tanto para la crítica puntual a exposiciones individuales y colectivas, como para textos de carácter teórico o descriptivo, cuyos contenidos nos permiten clarificar sus posiciones y evolución.

En el discurso de los críticos leoneses frente a las tendencias contemporáneas, en concreto frente a la abstracción como tendencia paradigmáticamente moderna, no puede haber valoración objetiva en el sentido richardsoniano, pues éstos carecen del canon ideal necesario para la valoración, y de la subjetividad; su subjetividad (experiencia, gusto), que se elabora a base del conocimiento y experimentación.

La prensa diaria es más proclive a mostrar los acontecimientos artísticos cuando éstos son noticia, por lo que se generan unos textos eclécticos, a medio camino entre la crónica y la valoración, predominado un aspecto sobre otro dependiendo de aquellos elementos a que dé más importancia el crítico o el periodista de turno, cuya ideología es inevitable que quede reflejada en sus escritos. No son muchos los nombres que de forma más o menos habitual se responsabilicen de las noticias artísticas en la prensa leonesa de los años sesenta, Pereletegui, Juan Urbano, González de Lama, Crémer..., o pintores, como Alejandro Vargas que en ocasiones vierte sus opiniones en lo que podría entenderse como una didáctica de la abstracción, en entrevistas o conferencias recogidas en la prensa. González de Lama y Crémer son los más asiduos. Abordan la crítica artística desde su posición (tan frecuente en algunos estadios de esta disciplina), de intelectuales y literatos, e, inevitablemente sus personalidades y actitudes vitales e ideológicas condicionan sus posturas frente al arte. El humanismo cristiano de González de Lama y la combatividad de Crémer.

El humanista sacerdote Antonio González de Lama, como Ortega, reprocha al arte no representativo que sea un arte deshumanizado, pero a diferencia del filósofo, que le otorga categoría emocional contenida en una realidad distinta, la de las formas y el color, González de Lama, al arte que abandona la representación imitativa de la realidad, no le concede la capacidad de contener emociones, *“el arte abstracto nos aleja de la vida y del hombre, (...) de ahí su frialdad, su aparente objetividad, su ucronía, no hay manera de engarzar el arte abstracto con el latido vital de nuestra hora”*⁶³, ni de singularizarse, *“resulta difícil percibir la personalidad del artista en cuadros que parecen todos iguales, bien podrían estar pintados por un andaluz como por un sueco”*⁶⁴, además de responder a un deseo de evasión: *“no entiendo como los jóvenes pintores se dejan ganar por ese arte deshumanizado, sin contacto con la realidad, que todos vivimos, alejado de las preocupaciones que a todos acucian en esta hora dura y tormentosa del mundo”*⁶⁵. Pese a todo, este autor intuye que el progreso en el arte pasa por este fenómeno contemporáneo y universal, y así lo expone con ocasión de la exposición de abstractos de Vargas en 1962: *“Yo no soy muy partidario del arte abstracto. Ni de su teoría que me parece totalmente equivocada, ni de su práctica, que me deja frío e indiferente. Pero hay que aceptar como un hecho la realidad de este arte que constituye una de las tendencias más difundidas y más cultivadas de nuestro tiempo. Son infinitos los pintores que lo cultivan y lo defienden y lo consideran como el único arte de nuestra época”*⁶⁶. Al tiempo reconoce con humildad su ignorancia y la presupone en la mayoría de los contempladores, *“dije antes que la exposición sería discutida. Pero pienso que las discusiones no tendrán la suficiente altura por falta de preparación en los discutidores. Porque esto es lo malo, que casi nadie entiende de este tipo de pintura. Yo confieso mi ignorancia. No sé qué pensar de estos cuadros. Mejor dicho, sé qué pensar de estos cuadros que llaman abstractos, en general, en teoría; pero no sé de la realización de este arte, de estos cuadros que están ahí y que tienen algún significado y, naturalmente, algún valor. Y lo mismo que a mí les pasará al noventa y nueve por ciento de los espectadores. Los cuadros no les dirán nada, ni siquiera saben como mirarlos. Hubiera sido necesario - ¡Y qué educador!- haber explicado, de palabra o por escrito, el significado estético y espiritual de estas obras que, sin duda, son muy valiosas. Pero cuyo valor ha de pasar desapercibido para casi todos los visitantes”*⁶⁷.

⁶³ GONZÁLEZ DE LAMA, A., “Anacronismo”, *art. cit*

⁶⁴ Ibid

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio, “Cada día. Arte abstracto”. *La Crónica*. 30 de noviembre de 1962,

⁶⁷ GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio, “Cada día. Un arte”, *La Crónica*, 28 de noviembre de 1962

Igualmente, para el pintor Vargas la comprensión del arte abstracto encierra tales dificultades que no está al alcance de cualquiera. En la charla-coloquio que dirige con motivo de la exposición en Oviedo del *Colectivo Castilla 63*, Vargas demanda al público un “*esfuerzo mental superior a su medida*” para poder comprender las obras expuestas, y dilucidar lo que son meros *divertimentos* de obras abstractas de valor.

González de Lama, literato, sabe que en el terreno artístico no es León precisamente puntera, sólo la poesía tiene este mérito aquí, (recordemos al grupo de *Espadaña*). Para ensanchar el panorama plástico aconseja a los artistas leones “*seguir el ejemplo de los poetas: “huir de todo localismo, de toda pequeñez y ponerse a tono con el espíritu del tiempo”*”⁶⁸.

A Crémer su espíritu combativo y progresista le hará tener, primero, una actitud respetuosa frente a las corrientes de vanguardia; más que ante el hecho plástico, ante el reconocimiento de fenómenos contemporáneos, necesarios de asimilar si se quiere avanzar en el desarrollo cultural.

En sus críticas Crémer manifiesta una tendencia acusada a lo social, por eso será un firme paladín de los movimientos asociativos de artistas, de la influencia del arte en la sociedad, del arte como instrumento de cambio. Cuando analiza exposiciones concretas recurre a los principios d’Orsianos y de Ortega, por lo tanto concurren en él una postura que podríamos llamar progresista en el sentido de la funcionalidad social del arte, y conservadora a la hora de elegir los modelos de análisis estéticos, o, si se prefiere, seguidor de la progresía de un sistema cultural conservador como fue D’Ors al principio del franquismo. Pero estas filiaciones serán más explícitas en la siguiente década, los setenta, cuando su inmersión en la crítica de arte sea más precisa, sobre todo en las colaboraciones en la revista *Tierras de León*.

Si en la década de los cuarenta no se produjo la conexión literatura (especialmente poesía) con las artes plásticas, que tan interesantes frutos dio en otros lugares, y el espíritu renovador de *Espadaña* quedó huérfano en las artes plásticas, sí se produjo en esta década y con esta generación, que mantuvo relaciones con la revista *Claraboya*⁶⁹.

⁶⁸ GONZÁLEZ DE LAMA, “Literatura...”, *art. cit.*, p. 76.

⁶⁹ Claraboya fue fundada en 1963 por Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Jesús Torbado, José Antonio Llamas y Angel Fierro. Hasta su cierre, en 1968, editaron 19 números en los que colaboraron, entre otros, Antonio Pereira, Antonio Gamoneda, Jesús Torbado, César Aller y Gaspar Moisés Gómez. Estos jóvenes poetas se encontraban en una postura de renovación de la lírica, reaccionando a un tiempo contra la poesía social y la intimista. El cierre de la revista estuvo motivado por la publicación de notas críticas al régimen franquista.

La interrelación entre *Claraboya* y los pintores de la renovación se mantuvo constante durante unos años. Alejandro Vargas alude a esta mutua influencia: “Teníamos una peña. Allí estaba Gamoneda. Allí estaba Pereira. Victoriano Cremer era el gran patriarca... La juzgábamos (a Claraboya) muy interesante”⁷⁰. El pintor Higinio del Valle fue ilustrador de *Claraboya*

IV MÁS ALLÁ DE LOS AÑOS SETENTA

1 Renovación de las infraestructuras artísticas. Nuevos agentes impulsores del arte

Desde los primeros años setenta, y a lo largo de las décadas siguientes, el ambiente pictórico leonés acusa un impulso notable, tanto en su producción como en el interés social por las manifestaciones plásticas. En torno a ellas, se genera un ambiente propicio para avanzar en el camino hacia la conjunción con el arte nacional. En este proceso intervienen, junto a la obra de los propios pintores, otros agentes sociales, de entre los cuales destacan los que pone en marcha la Diputación Provincial, a través de su institución Fray Bernardino de Sahagún, y las galerías de arte, por lo que nos detenemos especialmente en ambos.

En estos años setenta se consolida la infraestructura artística que había venido gestándose en décadas precedentes; a ello contribuye la actitud mucho más aperturista y dinámica de una sociedad que acusa los cambios políticos, apuntados a principios de la década y reales al final de ésta; los socio-económicos; y los educativos. Dentro de los primeros se enclavan las actividades de entidades públicas, que se verán notablemente incrementadas, pues la transición política y la llegada de la democracia supuso el reconocimiento constitucional de los derechos culturales, y con ello el

⁷⁰ Artistas Leoneses. Vargas: el primer “abstracto” leonés”. *Picogallo n° 7*, p. 15 Asociación Cultural “La Mediana”, Cármenes (León).

incremento del apoyo por parte de las instituciones a las actividades de promoción artística.

Los económicos afectaron a la distribución demográfica, con un ostensible aumento de la población urbana. La población de la capital y otros importantes núcleos sigue creciendo a expensas de la población rural¹, alcanzándose el mayor despegue urbano frente al rural en el ecuador de la década, hacia 1975², a pesar de que el repunte de progresión que se había iniciado en los años sesenta se irá frenando a medida que avance el decenio por la desaceleración tanto de la emigración como del índice de natalidad.

En el ámbito de la cultura, los años setenta son los de la consolidación del proyecto de universidad propia, que contó con el apoyo de todos los sectores de la sociedad leonesa, y que fructificó al final de la década, en 1977, con la creación de la Universidad de León. Decisiva fue la actuación de Caja España que compró y urbanizó los terrenos del *campus* de Vegazana y los entregó a la Universidad para que se instalaran en él las facultades de que en ese momento estaba dotada: Veterinaria, Biología, Derecho y Filosofía y Letras, más varias Escuelas Universitarias.

Las infraestructuras educativas a nivel provincial se vieron reforzadas con el esfuerzo realizado en la creación de bibliotecas, que hizo que de las dieciséis existentes en 1960 se pasara a veinticuatro en 1970, número que se incrementó a 29 en la década de los ochenta, para alcanzar treinta y cinco en 1996³.

A las acciones ya tradicionales de la Diputación se sumaron las de los Ayuntamientos y las Casas de Cultura, más otras iniciativas de variada índole, que proporcionan el marco para la transformación artística.

La primera de estas entidades acomete la renovación de sus servicios culturales creando en 1970, vinculada al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Institución “Fray Bernardino de Sahagún”, con el cometido de aglutinar en torno suyo la acción cultural de la corporación, evitando duplicidad de acciones y canalizándolas

¹ GARCÍA ZARZA, Eugenio, *La emigración en Castilla y León*, Consejo General de Castilla y León, Valladolid, 1983, citado por Inmaculada de ALADRO MAJÚA, que da el dato: “en 1975 de los 526.492 habitantes que contabilizaba la provincia 115.642 estaban censados en la capital”, “El crecimiento urbano en León, 1960 – 1975”, *Tierras de León*, N° 77 y 78, diciembre 1989, marzo 1990, pp. 27 – 34

² A este respecto Inmaculada Aladro ofrece los datos de población de 1950 y 1975 a nivel porcentual de población urbana, semiurbana y rural. En 1950: urbana 17,3%, semiurbana 53,1% y rural 29,5%; en 1975 : urbana 38,8%, semiurbana 32,6% y rural 28,5%

³ SOTO ARRANZ, Roberto, “Treinta y cinco años de cultura leonesa, (1961- 1966)”, en *Tierras de León*, nº 100, p 66

en pro de un objetivo bien definido, como fue el de potenciar, recopilar y propagar todo lo referente a la cultura leonesa.

Por su parte, Caja España continúa la labor emprendida en pro del arte. La inclusión de Caja León en Caja España contribuyó a que sus actos adquiriesen un carácter interprovincial. Esta entidad fue la promotora de una nueva experiencia colectiva para la pintura leonesa. El 1974 programa la exposición “Colectiva León 1974”, en la que se exhibieron obras pictóricas, de escultura, grabados, esmaltes y cerámicas de cien autores leoneses. La muestra no presentó un nivel homogéneo de calidad, pues parece que “no hubo una selección exigente, en base a criterios de valor objetivo y plástico”⁴, atendiéndose más a cobijar todas las manifestaciones artísticas o pseudoartísticas leonesas.

En Astorga se crea en 1975 el Museo de los Caminos, situado en el Palacio de Gaudí, con una exposición permanente de Artistas Leoneses Contemporáneos.

En lo concerniente a los espacios expositivos, la década ve como aumentan los dedicados a la exhibición de arte, impulsados tanto por la actividad pública como por la iniciativa privada. Las palabras de Victoriano Crémer en este sentido son significativas: “*por los signos que se advierten estos años León no es sólo tierra madre de pintores sino de hombres con vocación de contempladores*”⁵. Las exposiciones de pintura y escultura proliferan en la capital y se extienden a otros núcleos de la provincia, como ejemplo baste citar que en los cinco primeros meses de 1976 se realizan en torno a cincuenta exposiciones en las salas leonesas⁶, institucionales o privadas. A esta abundancia expositiva contribuyen las Galerías de Arte, que con un carácter absolutamente distinto al institucional y al ligado al patrocinio ejercido por las grandes empresas, desembarcan en León en los años setenta, y cuya labor, al margen de lo puramente comercial, resulta de extrema importancia, por lo que de difusión, tanto de valores consagrados como de nuevas corrientes estéticas, de su contacto con el arte foráneo y su especialización, suponen.

Los medios de comunicación, independientemente de su formato, se hacen eco de la situación existente. Y así en la revista *Tierras de León* se abre espacio fijo dedicado a la crítica de arte, dentro de la sección “*Reseña*”, concebida, al decir de

4 ALONSO FERNÁNDEZ, L. Los pintores Leoneses Contemporáneos, Diputación Provincial, 1981. Se encuentra la relación completa de participantes, p. 15

⁵ CRÉMER, Victoriano, “Arte”, en *Tierras de León* Nº 23, junio 1976, p. 33.

⁶ Ibid.

Antonio Gamoneda, con una doble finalidad: “*dar fijeza a la crónica cultural leonesa*”⁷—concretamente a las exposiciones de artes plásticas- y servir de medidor del “*pulso y la respuesta de una provincia a los estímulos estéticos*”, por tanto, asumir el papel de testigo “*sobre la sensibilidad de los leoneses en una época determinada*”⁸. El fenómeno artístico dicta la necesidad de elaborar *El Libro Blanco del Arte*, que a través de los distintos organismos y galerías “*se está componiendo en esta ciudad*”⁹.

Los últimos años de la década responden a una dinámica más compleja, en la que junto a los agentes existentes aparecen otros de la vida intelectual y civil que se encuentran comprometidos con el mundo artístico: Universidad, Colegios profesionales, el Colegio Leonés -origen de un significativo grupo de artistas-, e incluso el colectivo de pintores; estos inician un movimiento asociativo -apuntado en la década precedente y que se mantuvo en los ochenta- que se concretará en diferentes grupos sin finalidad estética común pero con un acuerdo tácito de aunar esfuerzos para canalizar la afición artística y dar a conocer la realidad de la plástica leonesa a sus conciudadanos.

2 El mecenazgo de la Diputación Provincial

La primera de las Instituciones leonesas comprometida con el arte provincial muestra en estos años una destacadísima labor; con la institucionalización de los servicios de cultura y la creación de la institución Fray Bernardino de Sahagún, como instrumento ejecutivo, se inaugura una nueva etapa con una orientación clara, encaminada a *superar el pertinaz localismo* por el que hasta entonces había discurrido la actividad cultural provincial. El resultado, en lo que a la pintura concierne, fueron una serie de actuaciones que permitieron abrir las puertas al arte visual contemporáneo, y abordar sus implicaciones teóricas para conseguir el impacto deseado en la sociedad leonesa.

⁷ GAMONEDA, A. *Tierras de León* N° 27, 30 junio 1977, p. 30.

⁸ Ibid.

⁹ Dato de Victoriano Crémer, en *Tierras de León* N° 29, 1977, p. 78, del que no vuelve a encontrarse mención.

2.1 La Institución Fray Bernardino de Sahagún

En las puertas de la democracia, y en unos momentos en que la presión del régimen, en lo artístico, ya no se deja sentir, la Diputación Provincial percibe claramente la idea de que su oferta cultural debe responder a la demanda de una sociedad muy diferente a la que surgió de la Guerra Civil, y adopta una postura aperturista y activa, que generará en León interesantes frutos en la década que comienza.

La idea de culminación de un periodo aparece insistentemente en los documentos de los últimos años sesenta y, junto a ella, la necesidad de replanteamiento del nuevo reto, es decir, la nueva dimensión que la política cultural de la institución tomará de ahora en adelante, y que debe estar *“sujeta a nuevas estructuras que habrán de examinarse y proyectarse para el futuro”*¹⁰, pero sin olvidarse de mirar al pasado como al *“hermosísimo fruto de aportaciones y de trabajos muy estimables”*¹¹.

La superación de la nueva etapa y la nueva orientación cultural quedó patente en el discurso que el Presidente de la Diputación, D. Demetrio del Valle Menéndez pronunció en la entrega de premios del *XV Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses*, último de la serie (en septiembre de 1969): *“El acto presente viene a culminar toda una etapa en la que la exaltación de lo que son “valores leoneses” había compartido nuestro afán con la celebración y también exaltación de las comarcas, a través de su día provincial. Puedo asegurarles –dijo- que aunque el acento mayor ha sido puesto sobre lo leonés, nunca hemos entendido esta exaltación en términos de estrecho localismo. (...) Es el momento de abordar unas limitaciones que, aunque premeditadas y muy queridas, ya han sido satisfechas en cuanto a necesidad y conveniencia provincial.*

*La limitación temática, añadida a unos límites territoriales...puede bloquear posibilidades estéticas muy legítimas y, al tiempo, priva a nuestros artistas de una confrontación con otros, extraprovinciales, cuya concurrencia puede ser tan abundante y extensa”*¹².

¹⁰ DPL, *Moción de la Presidencia sobre Concursos –Premios “Provincia de León”*. Carpeta 6152, años 1969/1979: Fray Bernardino. Personal, Protocolo. Convocatoria de Premios.

¹¹ Ibid.

¹² PROA. León, 16 de septiembre de 1969, pág. 5

El instrumento para llevar a cabo el cambio y recorrer el camino propuesto, fue la Institución Fray Bernardino de Sahagún, que gestionaría su política cultural en general, y, dentro de ella, la concerniente a los temas relativos a las artes plásticas.

Ya desde 1964 la Diputación Provincial había comenzado a expresar su idea de institucionalizar los servicios culturales. En 1966 aparece una completa información al respecto, hecha por el presidente, con fecha de 10 de enero de dicho año, bajo el título “Informe acerca de la institucionalización de los servicios de cultura de la Diputación provincial”¹³, que fue muy difundido, y sobre cuyo contenido se abrió una interesante encuesta que aportó muchas colaboraciones e ideas para hacer de estos servicios “*una inversión un poco más ambiciosa de las que suelen representar las llamadas Casas de Cultura, del patrón hasta ahora conocido*”¹⁴, pero no será hasta 1970 cuando, con esta finalidad, cree la mencionada Institución como una entidad pública, promotora y gestora de los servicios de cultura, que desde su fundación se propuso unos planes de investigación encaminados al conocimiento de la provincia en todos sus campos. En ella, el estudio y la investigación son concebidas “*como actos esclarecedores del pasado. Dinamizadores del presente y como medios proyectables al enriquecimiento y precisión del futuro*”¹⁵.

Sus fines se concretan en: la atención a las Ciencias, pues contribuirá a la formación de investigadores mediante concesión de becas, organización de cursos, participación en tesis doctorales, etc.; la atención a las Letras: la Institución acogió la Biblioteca Mariano D. Berrueta, de enorme interés local por tener muchas obras sobre temas leoneses, y puso en marcha un servicio de publicaciones; y la atención a las Artes, tutelando la música, el teatro y las artes plásticas. En lo que se refiere a estas últimas, abrió, como una sección de la institución Fray Bernardino, la “Sala Provincia de Arte y Exposiciones”, instalándose en el edificio Fierro, y a la que se dotó de un régimen funcional autónomo, con el patrocinio económico de la Diputación Provincial.

¹³ ADPL, *Informe de la Institucionalización de los Servicios de Cultura*, León, Imprenta provincial, 1966. Este Informe recogía los antecedentes que ofrecían en aquel momento numerosas corporaciones locales, así como las modalidades adoptadas en cada caso para la personalización y gestión de dichos servicios, terminando con la relación de los que la Diputación Leonesa podría integrar en la Institución Fierro de Estudios e Investigaciones, que acogía diversos servicios y estaba adscrita al patronato “José María Quadrado”, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ ADPL, *Creación de los Servicios de Cultura*. Carpeta 6154, años 1961/1970

2.2 La Sala Provincia. Creación y funcionamiento

Su creación responde, según se recoge en el *Preámbulo* que acompaña a sus bases, al propósito principal de traer a León una muestra continuada de la pintura española contemporánea, atendiéndose, sin ningún otro criterio excluyente, a un nivel de alta calidad estética.

Labor que fue encomendada a Antonio Gamoneda, reconocido intelectual, que en marzo de 1969 es nombrado Secretario Técnico de los Servicios de Cultura de la Diputación, y al que se le solicita que presente un “Informe” e “Informe-propuesta”¹⁶ sobre la organización de dichos servicios y la creación de una exposición permanente en la Sala de Arte del Edificio Fierro, la que de ahora en adelante se denominará “Sala Provincia”. El saber y sensibilidad de Antonio Gamoneda dio concreción a las ideas emergentes de apoyo a los artistas locales y de compromiso de acercar a esta provincia las manifestaciones artísticas que se estaban generando a nivel nacional e internacional.

Ya en la argumentación previa del citado informe, Gamoneda expone la conveniencia de una *Sala de Arte* que acoja en muestras sucesivas la obra de diferentes artistas; orientada por un régimen de eficaz impulsión mediante un procedimiento que evite el carácter esporádico y los desniveles de calidad que pueden producirse cuando dependen de la concurrencia espontánea de los artistas; asesorada por un jurado permanente que, aunque delegue los pormenores de su actividad en la dirección de la *Sala* “*asegure el nivel de calidad sin inclusiones poco convincentes*”¹⁷. En lo que al criterio selectivo se refiere, la *Sala* se declara abierta a todas las tendencias, sin otras condiciones que la calidad estética: Se “*orientará al más alto nivel posible, cultivará la relación con las primeras firmas, pero no desdeñará el acogimiento de aquellos artistas que, jóvenes o menos conocidos, presenten una calidad interesante*”¹⁸.

¹⁶ ADPL, *Informe-Propuesta sobre creación de una exposición permanente en la Sala de Arte Fierro*. Carpeta 6152, años 1969/1979. Fray Bernardino. Personal. Protocolo. Convocatoria de Premios

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

Para la captación de obras y autores, Gamoneda propone una doble relación: la “*invitación*” y la “*solicitud*”. La primera, para aquellos artistas que se juzguen interesantes, al tiempo la *Sala* permanecerá abierta a aquellos otros que, por su cuenta, soliciten exponer en ella, siempre que, estudiadas sus obras, se atengan a los criterios de calidad exigidos. En su relación con los creadores autóctonos se suscitará, desde luego, la presencia de autores leoneses, pero siempre que se atengan a los mismos criterios de calidad.

La *Sala*, por su parte, ofrece una serie de garantías a los expositores, como son:

-Un seguro permanente, contratado para garantizar la integridad y buen fin de las obras depositadas (se hace la estimación de que un millón de pesetas sería suficiente).

-La *Sala* extenderá recibo de cada depósito de cuadros, y hará rotar las muestras por riguroso orden de solicitud o invitación correspondida. A los artistas que muestren su interés en exponer en la *Sala* debe de contestárseles en el plazo máximo de diez días.

-La *Sala* deberá proveerse de un extenso fichero de artistas y mantener una relación continuada con revistas especializadas, críticos y páginas de arte, Escuelas de Bellas Artes, Delegaciones de Información y Turismo, Diputaciones, Instituciones culturales, galerías comerciales y directamente con los pintores.

-Se cuidarán la coherencia y distribución de los espacios en las exposiciones, comunicando a los expositores las disposiciones de los paneles, luces y cuantas circunstancias convengan en cada ocasión.

-Oferta la *Sala* la confección de breves catálogos individuales y su distribución, cuya recopilación, al finalizar la temporada expositiva, dará lugar a una publicación anual de arte, los *Anales*, que contendrán: reproducción de la obra expuesta, bibliografía, declaraciones de la estética del propio pintor, juicios críticos y breve estudio sobre el mismo.

Un aspecto importante es el que se refiere a la intervención desinteresada en las posibles adquisiciones de obra expuesta, comunicando ofertas a autores e informando

al público sobre precios y “estableciendo un sutil sistema de invitaciones y recomendaciones a personas y entidades de la capital y provincia”¹⁹.

Manifiesta Gamoneda el interés en fomentar en León el hábito de coleccionar arte, que, como ya comentamos, era de muy escaso nivel, y se concentraba en la Diputación y, posiblemente, algunos particulares. Esta idea está presente a menudo en sus escritos y en la correspondencia con los artistas que se guarda en el ADPL de León.

Desde esta línea de seriedad y trabajo, a la que se mantuvo fiel, abordó la Sala Provincia sus objetivos de contribuir a la modernización artística de León, facilitando el contacto con la pintura contemporánea de primera línea. Para ello se sirvió de dos medios: las exposiciones temporales y las bienales.

La *Sala* define claramente su postura frente al arte, manifestándose proclive al acogimiento del último arte realizado, leonés o nacional, sin ningún condicionante de tendencia, solamente de contemporaneidad y de calidad. Por tanto, concreta su interés en “proporcionar información sobre las tendencias de la plástica actual, atendiéndose fundamentalmente a una línea joven, depositaria, al parecer, de una voluntad de renovación”²⁰, y en promocionar aquellas actitudes que llevaran implícitas un carácter de investigación; premisas que se mantuvieron en el orden expositivo habitual, y que tuvieron como consecuencia la acentuación de líneas artísticas puntuales, aunque sin demasiada continuidad, como las obras basadas en los seminarios artísticos del Centro de Cálculo de Madrid.

• **Síntesis expositiva del periodo 1971 – 1975**

En el primer quinquenio de la década, la actividad de la *Sala* se mantuvo constante, con exposiciones individuales -las más numerosas-, colectivas y algunos certámenes.

¹⁹ Ibid.

²⁰ ANALES de la Sala Provincia 1974/1975, pág. 9

Ininterrumpidamente (excepto los meses de julio y agosto) se sucedieron en rotación quincenal exposiciones individuales y colectivas de las más variadas tendencias del arte de los setenta: expresionistas abstractos, informalismos o abstracción geométrica; figurativos expresionistas, nueva figuración, arte Pop, realismo social etc. Las “Memorias de la Institución Fray Bernardino de Sahagún” se reiteran en que la línea seguida por la Sala Provincia es la de “*situar en León una información eficaz sobre las tendencias de la plástica contemporánea*”²¹, y, en efecto, en el amplio listado de expositores de estos años encontramos nombres pertenecientes a las más diversas corrientes estéticas, aunque con un ligero predominio de las tendencias figurativas, entroncando con la actualidad plástica de los años setenta²².

De 1971 a 1973 predominaron las exposiciones de signo neofigurativo. Esta tendencia da un giro en el siguiente bienio, como muestra la relación de expositores correspondiente a los años 1974-1975, que, en líneas generales, descubre un mayor interés por las corrientes abstractas, sobre todo las de corte constructivista y geométrico²³. Un término que se repite con frecuencia en los comentarios a las obras de los artistas que expusieron en este bienio es el de “investigación”, tanto en lo que se refiere a los materiales empleados como a las formas, y por tanto al resultado plástico final.

Especialmente esclarecedoras del nivel expositivo que alcanzó la *Sala*, y en las que mejor se logra el propósito enunciado, son las exposiciones colectivas. En la temporada 1971-1972 exponen los colectivos: *Ayllón–Moya*; *Diez grabadores en España*; *Grup D’Elx*; *Grupo Integració* y *Presencias de nuestro tiempo*. Es a través de

²¹ ADPL, *Memoria de Actividades de la Institución Fray Bernardino de Sahagún*, año 1972, *Memoria de Actividades...*, año 1973. Carpeta 6155

²² Esta temporada exponen Abdelaziz Abu Ali, Eduardo Arenillas, Rafael Baixeras, Albina Caballero, Francisco Castillo, Dimas Coello, Juan Covas, Ramón Díaz Padilla, Francisco Escalada, Jaime Herrero, Humberto, Faik Husen, Concha Ibáñez, Manuel Jular, María Cecilia Martín, Jesús Martínez Labrador, José Mensuro, Gloria Merino, Merino del Nero, Rafael Montañés, Mon Montoya, Antonio Muntadas, Antoni Padrola, José Manuel Saiz González, (Pepe), Emili Porta, María Asunción Raventós, Bernardo Sanjurjo, Andrés Viloria, Mariano Villegas e Ignacio Yraola.

La temporada 72/73 lo hacen Carlos Barboza, María Calvet, Cantero Pastor, José Alfonso Cuní, José Díaz Oliva, Teresa Gancedo, María G. de Viezma, Juan Gomila, Rafael Illana, López Aragonés, Roxolana Luczakowsky, Modesto Llamas Gil, Juan Mas, Luis Manuel Pastor, Antonia Payero, Vicente Rascón, Felicidad Rodríguez González, Fernando Senovilla, Esteban Tranche, Carmelo Trenado, Alejandro Vargas, Isabel Vázquez, Emilia Xargay y Antonio Zarco.

²³ La relación de expositores de esta temporada es: Manuel Ayllón, Mario Bedini, Fernando Calderón, Frank Carmelitano, Caruncho, Francisco Castillo, Ricardo Cristóbal, Francisca Délano, José Luis fajardo, Alonso Fombuena, Esteban de la Foz, Mariano N. Garrañana, Petra Hernández, Angel Huete, José Jiménez Casas, Antoni Miró, Julio de Pablo, Jürgen Reipka, Silverio Rivas, Angel Rojas Martínez, Manuel Salamanca, Sarrey, Joaquín Ramos Secall, y Julia Valdés

estos grupos como de manera más firme llegan a León nuevas tendencias, y también las firmas más interesantes y conocidas.

La asociación Manuel Ayllón y Diego Moya, se expresaba artísticamente en el orden escultórico, pero replanteándose tanto los materiales (utilizan el PVC con imprimaciones) como el lenguaje estético convencional, en una labor de investigación que tiene como referente el constructivismo ruso- alemán. Su intencionalidad artística queda expresada en estas palabras: *“El carácter general de nuestras obras obedece a unos supuestos básicos que diferencian totalmente los caminos tradicionales del arte de las nuevas posibilidades. No podemos seguir haciendo el arte de siempre, y esto no es pura postura de rebeldía, sino que obedece a un cambio sustancial de los fines que se perseguían y de los que perseguimos ahora”*²⁴ .

La colectiva *10 grabadores en España* comprende obras de diez nombres importantes de la Nueva Figuración: Rafael Baixeras, Faik Husén, Florencio Galindo de la Vara, Luisa García Bonet, Marina Llorente, Álvaro Paricio y los sudamericanos Carlos Barboza, Alberto Cavazos, Carlos Maciel y Rosa Morant.

Mediante Los grupos *D’Elx* e *Integració* se dan a conocer en León dos aspectos del arte del Levante español: la figuración de fuerte compromiso social del primero, y la abstracción que practican los componentes del segundo. Cerdán Tato, componente de *Integració*, puntualiza la intención del colectivo al abordar *“la problemática del arte abstracto en cuanto posibilidad de búsqueda y afirmación personales, y en tanto medio de expresión social”*²⁵ .

La colectiva *Presencias de nuestro tiempo*, presentó un conjunto de grabados en diversas técnicas, de los nombres más representativos del arte español contemporáneo. Casi una panorámica artística, se plantea como *“una muestra orientada a evidenciar, con especial cuidado de coherencia y nivel, las distintas tendencias de la actividad plástica contemporánea”*²⁶ . El listado es espléndido: Artigau, Manuel Bea, Modest Cuixart, Dalí, Duarte, Guinovart, Millares, Miró, José Navarro, Jordi Pericot, Picasso, Pons, Saura, Sempere, Tàpies e Iturralde. Las obras pertenecían al fondo de la Galería René Métras, de Barcelona.

24 AYLLÓN, Manuel y MOYA, Diego, en ANALES de la Sala Provincia, 1971/1972, p 144

25 CERDÁN TATO, E. , en ANALES...Op. cit, pág 183

26 TRÍPTICO de presentación del la exposición *Presencias de Nuestro Tiempo*, 19 al 30 de junio 1971. Institución Fray Bernardino de Sahagún

En la temporada 1972/73 se produjo la exposición del *Grupo 15*, que contó con la presencia de prestigiosos artistas, entre los que destacan José Hernández, Lucio Muñoz o Antonio Saura. *Grupo 15* era un taller de grabado y litografía integrado por profesionales de diversos ámbitos artísticos, dirigido por María Corral, José Ayllón y Antonio de Lorenzo. La exposición no contó con unidad estilística, pues en su concepto de taller prevalecían las ideas de calidad y propagación del hecho artístico, mediante la seriación y el abaratamiento del producto final.

Este mismo grupo intervino en la *Exposición homenaje a Manuel Millares*, cuyo núcleo central estaba constituido por la obra gráfica del pintor canario, y a la que los responsables de la *Sala* concedieron una gran importancia, explicando así su sentido: “*crear en León una breve constancia de respeto y admiración por lo que Millares significó en el arte español que reconocemos con validez contemporánea*”²⁷. En ella se expuso obra del propio Millares, y se contó con la colaboración de la Galería Carmen Durango, de Valladolid.

La última colectiva de la temporada fue *5 Artistas barcelonesas*, que presentaron diversos medios expresivos: escultura objeto, cerámica, escultura, pintura y textiles.

El año 72, con ocasión de celebrarse en León el *III Congreso Nacional de Comunidades de Regantes*, la Sala Provincia convocó un certamen cuyo tema pictórico debía ser “el agua” dentro de la actual pintura española. La consecuencia de este certamen fue una exposición celebrada del 1 al 10 de julio de dicho año, aglutinadora de un importante número de nombres autóctonos y foráneos²⁸, aunque con una evidente menor proyección que las anteriores

En la temporada 1974/75, dentro de las colectivas se celebró la dedicada a los “*Pintores leoneses fallecidos*”. Esta exposición pretendía ser la recuperación

²⁷ ANALES de la Sala Provincia 1972/73, Pág. 144.

²⁸ Virgilio Albiac, Fermín Alegre, José I. Álvarez Vélez, Ignacio Arriola, Alfonso Bartolomé, Natalio Bayo, Josefina Becerril, M^a Luz Berrocal, Pedro Bertrán, Enrique Blanco Lac, José Luis Borreguero, Bronchu, María Calvet, M^a Josefa Calvo Azcárate, Celia Canals, María Carrera, Julián Víctor Casas, Amparo Castellote, Francisco Cestero, Arturo Cifuentes, Alfonso Costa, Consuelo Dalmau, Juan José de Castro, Francisco César Díaz, M^a Luz Fernández Arenas, José M^a Fernández, Juan Ferrer Carbonell, Esteban de la Foz, Gallardo Llanos, Ángel García, Rosendo García, José Antonio García Sedano, Roberto Gutiérrez Sosa, Javier Herce Mora, M^a Adela Hernández Iglesias, Amalia Liro, Manuel López Herrera, Francisco Lorenzo Tardón, Modesto Llamas, Luis Lleo, Nuria Llimona, Isabel Melero, Juan Montesinos, M^a Dolores Padín, M^a Rosa Perroti, José Quero, Justo Revilla, Juan Rovira, Martín Ruiz Anglada, Javier Sagarazu, Raúl Santos Viana, Damián Segarra, Nieves Solana, José Soler Monferrer, Antonio Soto, Cinthia Stapp, Xavier Tejero, Carmelo Trenado, Alejandro Vargas, Andrés Vilorio, Mariano Villegas, Maru Ybarra, María Formoso Prego, Miguel Piñol, Josep Vila.

para el conocimiento del público leonés de unos pintores ignorados o mal recordados; que aquellos leoneses que en el momento presente vivían con interés el acercamiento a la pintura, leonesa o no, tuvieran la ocasión de contemplar obras que tenían en sí mismas el valor de antecedente: “*su presencia en la Sala Provincia es recurso local a un pasado cercano, estimación a unos artistas desaparecidos que, por otra parte y de manera en algunos casos vigorosa y evidente, son significativos de actitudes tan inquisitivas e incómodas como las de los artistas jóvenes que trabajan en 1975*”²⁹. Con ella comienza una incipiente revisión histórica de la pintura leonesa contemporánea; la búsqueda consciente de los antecedentes y una reconstrucción del inmediato pasado pictórico. Estos artistas eran Demetrio Monteserín, Cecilio Burgo-Gar, Jorge Pedrero y Luis Gago.

Otras colectivas de esta temporada fueron: *Siete pintores* (Gutiérrez Montiel, Francisco Lorenzo Tardón, Antonio Marcos, Daniel Merino, Ahmed Nawar, José Quero y Francisco Rojas); *Solsona y Almela* (Alberto Solsona y Fernando Almela), dos artistas de clara filiación Pop y *Cinco artistas asturianos* (Fernando Alba, Elías García Benavides, Enrique Laviada, Fernando Sanjurjo y José Santa Marina).

A partir del año 1974 la vocación divulgadora de la cultura de la Diputación Provincial dio un paso más y se concretó en el traslado a otras localidades de la provincia (primero a Ponferrada y luego a aquellas que contaron con Casa de Cultura o lugar apropiado para montar exposiciones), de exposiciones artísticas, para las que sirvieron de base las obras propiedad de la Institución, cuyo fondo se había formado con las donaciones de los artistas (cada expositor donaba una obra), y con las obras premiadas en concursos y certámenes.

- **Años 1976 –1981**

En la segunda mitad de la década y primeros años ochenta, la actividad de la Sala Provincia se va a distinguir por un cada vez mayor interés en la idea de creación del Museo de arte contemporáneo de León (nunca llevado a cabo) y en las exposiciones itinerantes por la provincia, basadas en la colección que con esta finalidad está formando la institución provincial. A la vez se hará frecuente exponer

29 ANALES de la Sala Provincia 1974/1975, pág. 9

parte de estos fondos en la propia *Sala*, seleccionándose las obras por un criterio de temática común.

En estos años se sigue la tónica expositiva de los anteriores, si bien se abandonan las corrientes de tipo más conceptual para volver a una línea menos comprometida, más “suave”, en la que predominan la abstracción lírica y la pintura de referencias figurativas. José Quero, Andrés Vilorio, Machón, Rosendo García Ramos, Rowland Fade, Emiliano Alvarado, Roberto Reino, Luis García Zurdo o Pablo Antonio Gago fueron algunos de los expositores de estos años. A partir de 1978 se produjo la interrupción de la habitual serie de exposiciones debido, por un lado, al deterioro que sufría la *Sala*, y que aconsejaba obras de reparación, y, por otro, a la proliferación de salas comerciales y otras instituciones que cubrían este campo. En esta situación, la dirección de la entidad se hace la reflexión de que quizá convendría atender a zonas que no son atendidas por las citadas salas.

La creación del Museo constituye el principal interés de la Institución en estos años, en detrimento del nivel expositivo ordinario, al que también contribuye, sin duda, el mal estado y las reparaciones en la sala de exposiciones.

En 1979 cabe destacar la exposición que rindió homenaje a la memoria de Luis Gago, en el décimo aniversario de su muerte, y la antológica de José Vela Zanetti, que había reunido el Banco de Bilbao, y en la que pudo verse la trayectoria artística de este pintor.

En 1980 Expuso José de León, que ya emergía como un firme valor de la pintura leonesa. Su exposición fue seguida de una serie de heterogéneas muestras (tapices, pintura, material etnográfico peruano, libros infantiles...) muy alejados del espíritu inicial de la Sala Provincia.

En 1981 no se pudo disponer de la *Sala* por las obras. Siendo un año de acontecimientos pictóricos, la Institución no quiso perder la oportunidad de mostrar en León la obra de grandes artistas, y por ello se instaló en el palacio de los Guzmanes una sala de exposiciones extraordinaria, que se inauguró el 24 de abril con la muestra homenaje a Picasso.

En junio del mismo año tuvo lugar la exposición sobre dibujos, obra gráfica y óleos de Dalí, cuyo periodo expositivo se abrió con una conferencia titulada “*Dalí, un genio diferente*”, que pronunció Francisco de Pablos.

En 1982 la institución Fray Bernardino decide prestar su apoyo a los escultores, que siempre encuentran mayores dificultades para mostrar su obra, y se plantea la forma de dar a conocer a estos artistas, para lo que crea, en colaboración con el Ayuntamiento, el *Certamen de Escultura “Ciudad de León”*, dotado con dos premios, el primero de 2.500.000 pts., para españoles o residentes en España, y el segundo, de un millón de pesetas, para leoneses o residentes en León.

Las exposiciones de la Sala Provincia, muy afectada por las obras, siguieron decayendo, aún así se celebró en ella la muestra regional de artistas plásticos y la de artistas plásticos leoneses.

2.3 Las Bienales

Para el caduco certamen de *Exaltación de los Valores Leoneses* se propuso otra fórmula expositiva y de gestión, más actual y prestigiada, como era la de la bienal. La reestructuración de estos premios se llevó a cabo basándose en que la concurrencia a ellos era “*últimamente moderada e incluso escasa*”³⁰, aspecto que, en opinión de Antonio Gamoneda “*se debe a la fijación de género y temática de sus Bases, que si bien armonizan con los intereses de la Institución patrocinadora, no se corresponden y adecuan a las tendencias más calificadas del arte y la literatura actuales*”³¹ (el año que no había bienal pictórica se concedía un premio literario).

Las Bienales pueden calificarse de acontecimientos de altura en el contexto general del ambiente artístico leonés, destinados a promocionar los nuevos lenguajes plásticos producto de la libertad creadora.

A partir de 1971 siete bienales pictóricas se celebraron paralelamente a la actividad expositiva habitual de la Sala Provincia, orientadas a promover y destacar la pintura española contemporánea, según reza en las Bases de la I Bienal, y a ofrecer una idea global de la estética del momento. Un decidido apoyo a las tendencias

³⁰ Ibidem, nota 16

³¹ Ibid.

contemporáneas que se pone de manifiesto en la base tercera de la *Convocatoria de la I Bienal*, que dice: “*El jurado se orientará a la elección de obras coherentes con el momento actual de las artes plásticas*”³², y a la superación de dirigismos estéticos, patentizada en el contenido de la base cuarta: “*Los autores quedan en libertad por lo que se refiere a temática y procedimientos, con la única exclusión de las técnicas de agua*”³³.

El óptimo nivel artístico alcanzado por las Bienales se tradujo, tal como se pretendía, en que, definitivamente, esta ciudad superara el endémico localismo y su pulso artístico sintonizara con rapidez con el resto del país, objetivo que no habría sido posible sin la infatigable decisión de su mentor, Sr. Gamoneda, y sin el notable esfuerzo de organización y económico de la Diputación Provincial.

En otro orden de cosas, estos certámenes generaron una alternativa al mercado del arte, al abrir nuevas vías de gestión artística, poniendo a disposición de los artistas, primero, la posibilidad de aumentar los contactos directos con el público, camino que quedó configurado en la base 12 de la convocatoria de la I Bienal, que dice: “*Cada autor ... podrá para el caso de no obtener premio que ... suponga transmisión de propiedad, señalar el precio de la obra u obras, como expresión que autoriza a la Sala para gestionar e intervenir una posible venta. Para este tipo de adquisición tendrán prioridad de oferta la Institución Fray Bernardino y la Diputación Provincial de León. La mediación de la Sala en las posibles ventas tendrá carácter gratuito*”³⁴; y, segundo, potenciando el coleccionismo institucional y el mecenazgo de entidades públicas y privadas, pues además del primer premio concedido por la Diputación Provincial, quedó abierta una lista de segundos premios en la que se irán implicando otras instituciones (de carácter provincial, municipal, de la capital y de otros núcleos de la provincia) y empresas privadas, cuya tendencia será a ampliarse a medida que se sucedan los eventos.

Las Bienales leonesas se desarrollaron en un clima que nunca trascendió lo meramente artístico, como sucedió en otros acontecimientos de similar índole - Encuentros de Pamplona, 1972- en los que las implicaciones políticas generaron un estado de crispación que llevó a que finalizaran de forma escandalosa, con

³² BASES de la “I Bienal de Pintura “Provincia de León”. ADPL, carpeta 6132, Institución Fray Bernardino, año 1971.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

enfrentamientos entre los propios participantes. La creciente politización que se vivió en la década de los setenta, evidentemente, alcanzó al mundo del arte, que durante la larga dictadura había tomado posiciones frente a la falta de libertad de expresión y los intentos de instrumentalización por parte del régimen. Las bienales leonesas y los Encuentros de Pamplona tuvieron en común el deseo de “*información mutua (artistas, críticos, público), [fomentar] los contactos personales entre los asistentes... que el llamado público pueda –casi diríamos deba- intervenir en el hecho artístico de una forma mucho más próxima de la que tenía por costumbre*”³⁵. En algunas de las Bienales, incluso, se propuso que junto a las obras hechas de antemano se realizaran acciones, actividades de cara al público, es decir, una propuesta de actividades colectivas, de convergencia en la creatividad, que también estaba presente en el espíritu de los *Encuentros*. En concreto, con motivo de la IV Bienal, la dedicada al realismo, se estuvieron estudiando las posibilidades de programación de unas “estancias de trabajo”, que finalmente no pudieron llevarse a cabo.

La dirección puso un extraordinario empeño en que la exhibición de obras pictóricas no constituyera un hecho aislado, con origen y final en sí mismo, sino que el impacto del evento plástico se viera reforzado y de alguna forma explicado en actos paralelos de índole teórica, en este sentido se pretendió, aunque sin conseguirlo para todas las bienales, que las exhibiciones pictóricas estuvieran arropadas por conferencias, foros, debates abiertos en torno a la creación plástica y sus manifestaciones más actuales. La nómina de las personalidades invitadas a participar, pertenecientes a los núcleos progresistas de la posguerra, o a la avanzadilla intelectual del arte de los setenta, es elocuente en cuanto al deseo de conocimiento y de exposición de las ideas últimas en León. Críticos de franco compromiso con la vanguardia, como José María Moreno Galván, que colaboró con una conferencia en la I Bienal, o José de Castro Arines, al que Valeriano Bozal califica de “rupturista”³⁶ y junto al que intervinieron en las *Primeras Jornadas Informativas sobre Arte Contemporáneo*, celebradas paralelamente a la II Bienal, Venancio Sánchez Marín, crítico y teórico de la nueva figuración, Juan Manuel Bonet, Tino Calabuig y Alberto Corazón (si bien no lo hizo directamente, sino que se leyeron unas opiniones suyas a

³⁵ Luis de PABLO y J.L. ALEXANCO, “Presentación” del Catálogo de los “Encuentros de Pamplona”, 1972.

³⁶ BOZAL, Valeriano, *Arte del siglo XX en España*, Espasa-Calpe, Madrid 1995, p. 364

propósito de la Bienal de París). Estos tres últimos, un año más tarde, en 1974, formaron parte del grupo conceptual madrileño *Nuevos Comportamientos Artísticos*³⁷.

La glosa de los contenidos de estas ponencias y de las intervenciones que suscitaron, se hará en el capítulo dedicado al debate teórico.

Con motivo de la VI Bienal (1981) también se programaron una serie de conferencias, aunque en coincidencia con el tono que habían adquirido las últimas Bienales manifiestan un carácter más localista, en los temas planteados y en el origen de los conferenciantes. La conferencia *“Innovadores españoles en la pintura”*, leída por Francisco Pablos Olgado (Casa de la Cultura, el 26 de noviembre de 1981) sirvió para inaugurar la VI bienal. Luis Sáez de la Calzada (Instituto Juan del Enzina, 27 de noviembre) disertó sobre *“Supuestos previos de la pintura en general”*, y se cerró el ciclo en el Ayuntamiento de Astorga donde nuevamente Francisco Pablos pronunció una conferencia, esta vez sobre *“El sentimiento leonés a través del arte”*.

La concesión de premios responde a las mismas premisas de coherencia con el momento actual de las artes plásticas, sobre todo en las primeras Bienales, en las que el jurado, al hacer público el fallo, explica que procuró *“además de atender a la calidad intrínseca de las obras, hacer que algunas tendencias más significativas de nuestros días, queden, en cada uno de estos premios, reflejadas”*³⁸.

La línea del certamen orientado hacia la pluralidad de las nuevas tendencias fue la seguida en todas las Bienales, excepto en la IV (año 1977) que estuvo dedicada monográficamente al realismo, y que resultó de gran interés, pues en ella se reflejaron la diversidad de orientaciones vigentes dentro de esta corriente.

En cuanto a los premios, la Diputación concedía el primero de ellos, que llevaba el ya habitual título de “Provincia de León”. Estaba dotado con una importante cantidad en metálico –inicialmente fue de 100.000 pts.- y a él se sumaban segundos premios dotados por diferentes empresas y entidades provinciales.

³⁷ El grupo “Nuevos Comportamientos Artísticos” estuvo formado, además de por los citados Bonet, Calabuig y Corazón, por Esther Torrego, J. M. Gómez, Simón Marchán y Nacho Criado. El grupo conceptual madrileño integraba no sólo a artistas –Corazón y Criado- sino también a críticos: Bonet y Marchán, y a otros profesionales. Gómez se dedicaba a la fotografía y Torrego se desenvolvía profesionalmente en la lingüística, el ámbito habitual de Tino Calabuig era el del diseño gráfico y el cine.

³⁸ ACTA del Jurado Calificador de la I Bienal de Pintura “Provincia de León”, en *ANALES* de la Sala Provincia, 1971-72, p. 209

Este es el sistema que se siguió en la primera Bienal, para las siguientes, el sistema de premios fue cambiando, concentrándose o eliminando el carácter competitivo e instituyendo un fondo de adquisición según el criterio de las personas que conformaron las sucesivas direcciones, y según las recomendaciones de los jurados.

Los cuadros premiados, junto con otras adquisiciones, donaciones y encargos, formaban un fondo con el que se pretendía crear una Galería de Arte provincial. Así se menciona en los documentos que anteceden a la creación de la Institución Fray Bernardino sin que aparezca una mayor explicación sobre este proyecto, que ahora será retomado bajo un nuevo concepto, pues se quiere que esta colección sea el embrión de un futuro Museo de Arte Contemporáneo para León.

A ella se irán sumando las obras premiadas en las Bienales, así como la obra que cada uno de los expositores deberá donar a la entidad, único pago que se les pide.

Independientemente de estas cuestiones, meramente organizativas, las Bienales Leonesas fueron altamente consideradas en el panorama artístico español de los años setenta, y sus convocatorias fueron seguidas y reiteradas por buena parte de la prensa nacional especializada³⁹.

Su interés artístico y contribución concreta al mundo del arte leonés debe ser objeto de análisis más detallado.

▪ I Bienal

En 1971 se celebró la primera de estas muestras, con 127 obras seleccionadas de entre las 428 que concurrieron, pertenecientes a los siguientes autores:

Carmen M^a Aguade, Arnaldo Alemany, M^a Ángeles Aparicio, Agustín Ballester Rives, Jaime Bartolomé, M^a Luz Berrocal, Juan Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, María Carrera Pascual, Amparo Castellote, Andrés Cillero Dolz, Asunción Corregidor, Virgilio Albiac, José Luis Álvarez Vélez, Amalia Avia, Consuelo Dalmau, Ramón Díaz Padilla, Francisco Escalada, Juan Fontanals Varadles, Ángel

³⁹ Las Memorias de Actividades correspondientes a los años setenta citan reiteradamente las siguientes publicaciones: *Gazeta del Arte*; *Bellas Artes*; *Batik*, y los suplementos de arte de *La Nueva España*; *Informaciones*; *La Vanguardia*, de Barcelona; *El Porvenir*, de México y *España Hoy* (edición para los países árabes)

García, Carmelo García Barrena, Juan Gomila, Evaristo Guerra Zamora, Eduardo Gutiérrez de Rueda, Faik Husen, Manuel Jular, Jesús Ibáñez, José Lapayese del Río, Alfonso Bartolomé Hernández, Andrés Barajas, Ulises Blanco, Albina Caballero, Juan Ignacio de Cárdenas, Víctor Casas, Edelmira de Castro Díaz, Juan Colls Gallart, Abel Cuerda, José Díaz-Oliva, Vicente Dolader Becerra, Enrique Estrada, Esteban de la Foz, Benito G^a Álvarez-Escarpizo, Aurora Gasso Grau, Manuel González, Juan Gutiérrez Montiel, Petra Hernández, Concha Ibáñez, Modesto Llamas Gil, M^a Cecilia Martín Iglesias, José Massanas Penalba, Melero, José Luis Merino de Nero, Rafael Montañés Efrén Pinto Pascual, Ángeles de la Pisa, José Quero González, Manuel Marzo Mart, Ángel Medina, Margarita Menéndez, Alejandro Mieres, Joaquín Ortega Pérez, Antonio Pérez de Siles, Emili Porta, Felipe Redondo Luque, Felicidad Rodríguez González, Ramón Rodríguez Palacio, Javier Rueda, Pedro Salaverri, Bernardo Sanjurjo, Fernando Senovilla, Augusto Tagle, Gloria G. Torner, Alejandro Vargas, Andrés Viloria, Antonio Zarco, Julia Relinque, Francisco Rodríguez Martín, José Manuel Rozas Rodríguez, Martín Ruiz Anglada, M^a Antonia Sánchez Escalona, Damián Segarra Codina, Joseph Soler Montferrer, Antonio Tello Gil, Esteban Tranche, Francisco Vilanova Peramiqel y Emilia Xargay,

A la vista de las obras y autores participantes, la muestra resultó bastante representativa de las orientaciones plásticas que a principios de los años setenta estaban vigentes en nuestro país. En la selección figuran obras neofigurativas junto a otras, en menor número, pertenecientes a las corrientes realistas -de realismo social, realismo cotidiano o de filiación Pop-; expresionistas, abstractas y figurativas, y en mucha menor medida obras informalistas y de pintura matérica. Destacan las obras basadas en la abstracción puramente geométrica, normativa, junto a las de carácter lírico y metafísico.

Entre la nómina de participantes se encuentran nombres que posteriormente alcanzarían resonancia nacional formando parte del núcleo central del arte de los ochenta, como Juan Manuel Broto y Miguel Ángel Campano. Artistas nacidos, ambos, a finales de la década de los cuarenta, se encontraban en los inicios de sus carreras. En la obra que presentó Juan Manuel Broto está latente ya el arte conceptual. No ocurre así con Miguel Ángel Campano, que presentó una obra de muy distintas características a las que realizaría en los ochenta. Se trata de un cuadro organizado en planos, donde puede percibirse algún elemento figurativo tratado con levedad, tanto en la grafía como en el tratamiento de la superficie pictórica. Las obras de Broto y Campano, junto con las de Fernando Senovilla y Felicidad Rodríguez, representan el arte más avanzado que

pudo verse en la I Bienal. Senovilla que recibió el primer premio, concurre con una obra calificada de “conceptualista o geométrica, con implicaciones semiológicas”⁴⁰; y la de Felicidad Rodríguez se emparentaba con los experimentos sobre el arte y las computadoras programados por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, en el curso académico de 1968-69, y que tuvieron continuidad en años sucesivos. Experiencia española, que, según hace notar Calvo Serraller⁴¹, sorprende por su precocidad, pues su desarrollo corre parejo a la actividad internacional.

No faltaron nombres consolidados, como Amalia Avia o el veterano Melero. La buena acogida de la nueva iniciativa por parte de la clase pictórica leonesa queda acreditada en el nutrido grupo de pintores autóctonos que llevaron su obra a la Bienal: Manuel Jular, Modesto Llamas, Alejandro Vargas, Álvarez Escarpizo, Petra Hernández, Javier Rueda, Esteban Tranche, Andrés Viloria y Enrique Estrada. Tres de las pocas obras informalistas pertenecen a éstos: Jular, Vargas y Escarpizo.

En el capítulo de premios, un jurado compuesto por personajes relevantes dentro del mundo artístico nacional, como el historiador y crítico José M^a Moreno Galván (que además pronunció la conferencia “Apuntes para una comprensión del arte hoy”, enclavada dentro del ya mencionado espíritu de la bienal, de no limitar ésta a la mera exhibición de cuadros); Arcadio Blasco; el pintor neofigurativo José Vento; Gerardo Aparicio; Dámaso Santos Amestoy y Antonio Gamoneda, debía otorgar un primer premio y seis segundos premios. El primer premio recayó en la obra titulada “Ascensión astral”, del madrileño Fernando Senovilla Gómez. Se trata de una obra de concepción geométrica, donde las formas plásticas –flechas, círculos y líneas- se repiten atendiendo a una ordenación espacial y cromática lógica. El jurado justificó su elección por pertenecer esta obra a una “*tendencia conceptualista o geométrica, con implicaciones semiológicas de hoy*”⁴².

⁴⁰ Ibidem, nota 38

⁴¹ CALVO SERRALLER, Francisco, *España (1939-1985): medio siglo de vanguardia*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 131 y ss., Calvo Serraller establece un somero paralelismo cronológico entre las actividades del Centro de Cálculo madrileño y las de similares características producidas en el centro de Europa e Inglaterra. Así la secuencia cronológica española sería: 1968-69 inicio en la Universidad de Madrid los Seminarios dedicados al tema del arte y las computadoras. En 1969 destaca, de entre un completo programa de actividades, la muestra “Formas Computables”; en 1970 “Generación automática de formas plásticas”; en 1972 “Impulsos: artes y computador”. A las exposiciones, seminarios y encuentros se sumó una publicación: *Ordenadores en el arte (generación automática de formas plásticas)*. En el plano internacional los primeros diseños realizados por computadora datan de principios de la década de los sesenta, las primeras manifestaciones organizadas a mediados de ésta. En 1965 se presentaron en Stuttgart la exposición “Computer-grafik”; en 1968 Londres sería la sede de “Cibernetica Serendipi” y “Mind-extender”; en 1969 habría nuevas incursiones en este campo en Norteamérica y Argentina; a partir de 1971 comienza a haber publicaciones.

⁴² Ibidem, nota 38

Para los segundos premios el jurado declara haber procurado *“además de atender a la calidad intrínseca de las obras, hacer que algunas de las tendencias más significativas en nuestros días, queden, en cada uno de estos premios, reflejadas”*⁴³. Y fueron para: Amalia Avia (premio S.A. Hullera Vasco Leonesa), con una obra denominada *“Manifestación”*, dentro del más nítido realismo social de los años sesenta; Emilia Xargay obtuvo el premio *“Cármenes”* por su obra *“El pájaro azul”*, en la que el jurado apreció las últimas experiencias de signo surrealista; Juan Fontanals accedió al premio con el cuadro *“Planeta I”*, considerado como pintura metafísica (fue el premio Ayuntamiento de León). La supervivencia de una actitud expresionista, compatible con sugerencias ópticas, presente en la obra de Juan Gomila, le hicieron acreedor del premio *“Everest”*, y para premiar la obra de Alejandro Mieres *“Estructura azul”* (premio de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León) y de Felicidad Rodríguez González *“Modulación en verdes”* (premio Publicidad Rodríguez y Jular), se tuvo en cuenta la actitud experimentalista que desde 1968 se estaba llevando a cabo en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, por medio de seminarios y actividades que investigaban las posibilidades del ordenador en la producción de formas plásticas.

Los miembros del Jurado, en el punto 6º del Acta⁴⁴, cuestionan a las bienales como fórmula, reflexionando que, pese a su proliferación internacional y nacional, no aportan nada específicamente nuevo al panorama artístico, sugiriendo para la Bienal de León que supere el mero certamen y sea capaz de articular una fórmula que la aleje de convencionalismo, orientándose hacia un encuentro bianual donde predomine la investigación y la muestra de las últimas tendencias del momento. Proponen como un posible modelo la *“Documenta”* de Kassel (Alemania), exposición paradigmática en lo que a reflejo de la actualidad en tendencias y actitudes artísticas se refiere.

Veamos como se percibieron el desarrollo y resultados de la Bienal desde la oficialidad de la institución patrocinadora, mediante la descripción que de ella se hace en la Memoria de actividades: *“La convocatoria de la Bienal de Pintura supuso la concurrencia de 428 obras, de las cuales fueron seleccionadas 127. El jurado estuvo compuesto por primeras figuras de la crítica y la práctica pictórica. Su veredicto produjo unos resultados que, si bien por su carácter avanzado suscitaban cierta extrañeza dentro del gusto general del público, son muy bien recibidos en los medios especializados. Puede observarse su paralelismo con otros certámenes internacionales de primera línea como, por ejemplo, la reciente Bienal de Sao Paulo. Datos*

⁴³ ACTA... op. cit., punto 4º, pág. 209

⁴⁴ ACTA...op. cit., punto 6º, pág. 210

significativos pueden serlo el que, de los siete premiados, tres de ellos (Avia, Mieres y Xargay) están representados en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, y, también, el que el más controvertido, el primer premio, Fernando Senovilla, haya sido seleccionado por la Dirección General de Cultura Popular del Ministerio de Información y Turismo, para representar en la Galería Hasting de Nueva York a la pintura joven española. Con independencia de esto una selección de la bienal nos fue solicitada por la Obra Cultura de la Caja de Ahorros de Asturias para exposición sucesiva en Oviedo, Gijón, Avilés y Sama de Langreo, durante cuarenta días. El Museo de Arte Contemporáneo ha adquirido algunos cuadros de los que precisamente participaron en el certamen, son éstos los de Carrera Pascual y Cárdenas”⁴⁵.

- **Segunda y Tercera Bienales**

Las bienales segunda y tercera, celebradas en 1973 y 1975 respectivamente, supusieron la consolidación de la *Bienal de Pintura de León* como evento artístico, dentro del panorama nacional.

Su organización discurrió por los cauces convencionales determinados en la primera Bienal, con un tímido intento de actualización, evitando en parte el concurso al limitar éste a un solo premio, el concedido por la Diputación de León, e implicando a instituciones locales, provinciales y otros organismos en un fondo de adquisición de obras, pues no se quiere privar del estímulo que el premio en metálico supone para el artista. Resulta evidente que este sistema es también interesante para las entidades, que tienen la oportunidad de adquirir obra de arte a un buen precio⁴⁶.

En el contenido de ambas Bienales tampoco hay sustanciales diferencias. Realmente pueden considerarse como una muestra de las tendencias consolidadas en el conjunto artístico nacional. Castro Arines en el periódico *Informaciones* dice de ella

⁴⁵ MEMORIA DE ACTIVIDADES curso 1971 -72. ADPL, carpeta 6155, “Fray Bernardino de Sahún”, 1970-1972

⁴⁶ El pintor Modesto Llamas lo expuso claramente: “Yo no estoy de acuerdo con los premios en las exposiciones. Pero a la hora de colaborar los organismos poderosos económicamente, es ridícula la aportación de esas entidades que no es preciso designar. Esto no es ayuda al arte ni cosa parecida. Comprarse un cuadro por veinticinco mil pesetas y creer que se ha cumplido con algo, no es una cooperación. En el plano real de lo económico y el poder real de los que participan en las dotaciones, es una ventaja hacerse con un cuadro”. J. L. AGUADO “la II Bienal de Pintura a juicio” (entrevista a Modesto Llamas , Alejandro Vargas, Eugenio de Arribas, Petra Hernández y Antonio Gamoneda), *Diario de León*, 18, X, 1973.

que “*está en la actual zona de actividad de mucha gente joven del país. No es la extrema avanzada, pero sí en la regularmente avanzada, que es así como la segunda o tercera línea de choque en la inventiva del arte nuevo*”⁴⁷.

Los participantes en la II Bienal fueron:

Carmen Abascal, Alberto Agulló, Antonio Alonso Fombuena, Luz de Alvear, Carlos E. Barboza, Carmen Aguadé, Virgilio Albiac, Francisco Alonso Piñuela, Eduardo Arenillas, Ulises Blanco, Ángela Bonnani, Mario Candela Vicedo, José Luis Cantero Pastor, María Carrera Pascual, Francisco Castillo, Manuel Castro Mellado, Darío Corbeira, Ricardo A. Cristóbal, Antoni Coll, José Luis Corral Bocos, Ángel Cuesta Calvo, L. Cruz Hernández, José Díaz Oliva, Ramón Díaz Padilla, Francisco Escalada, Enrique Estrada, Luis Garrido Pérez, Juan Gutiérrez Montiel, María Carmen Fernández Gurruchaga, García de Viedma, Juan Gomila, Juan H. Montero, Petra Hernández, Jesús Ibáñez, Marta Iglesias, Manuel Jular, Enrique Larroy, Antonio Lechuga, Francisco Lorenzo Tardón, Modesto Llamas Gil, M^a Luisa M. Salmean, Vicente Marco Puig, Sixto Marcos, Juan Mas, Merce Matxi, Castro Mendiola, José Luis Merino del Nero, Ahmed Mohamed Nawar, Mariano Navarro Garrañana, Joaquín Ortega, Julio de Pablo, José Quero González, Mohamed Riad Said, Toni Riera, Miguel Ángel Rojo Ramos, Ángel Rojas Martínez, José Ramón Sainz Morquillas, Vicente Sánchez Algora, Bernardo Sanjurjo, Joaquín Ramos Secall, María Calvet Quijada, Manuel Salamanca Navarro, José Sánchez Carralero, Domingo Sarrey, José Luis Sevillano, Antonio Tello Gill, Alejandro Vargas Aedo, Rubén Darío Velázquez, Ignacio Yraola, Julia Valdés, Isabel Vázquez, Andrés Viloría. Arcadio Blasco (participación fuera de concurso)

Volvemos a encontrarnos con obras neofigurativas, con expresionismos, referencias al Pop art, al hiperrrealismo y a la abstracción geométrica. Se observa, no obstante, que la exposición es mayoritariamente figurativa, pero con un figurativismo que funciona como referente, claves para acercarse a una realidad que no se explicita en la obra, sino a la que se alude.

Las obras que se decantan radicalmente por la falta de representación son muy escasas, y merece la pena destacar, por sintomático, la paulatina desaparición del informalismo, que en la segunda Bienal se refugió básicamente en las obras de Ignacio Yraola y de los leoneses Andrés Viloría y Manuel Jular.

⁴⁷ CASTRO ARINES, José de, “León y su Bienal Pictórica” en *Informaciones*, 27, IX, 1973.

Lo más avanzado de la segunda Bienal, junto con las obras que se enclavan dentro de los planteamientos estéticos del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (obras presentadas por Ángela Bonnani, Juan Gomila, Joaquín Ortega, Miguel A. Rojo Ramos o José Ramón Sainz Morquillas), lo constituyen la obra individual de cuatro componentes del *Grupo D'Elx*: Albert Agulló, Antoni Coll, Sixto Marco y Castro Mendiola. Este grupo, fundado en 1966, mantenía un fuerte compromiso estético que les llevaba a poner de manifiesto los condicionamientos masificadores de la sociedad de consumo, y una estética enclavada en el lenguaje y las técnicas operativas de la “Nueva Realidad”.

Además se pudieron ver obras de estética expresionista, como las de Luz Alvear, Eduardo Arenillas, José Luis Cantero o Manuel Salamanca; pertenecientes al realismo mágico: Joaquín Ramos Secall, José Luis Sevillano y Ángel Rojo Martínez; de tendencia hiperrealista: Vicente Marco Puig, Manuel Castro Mellado y Merce Matxi, estas últimas con connotaciones surrealistas. Un cierto realismo Pop está presente en la obra de Carmen Aguade Cortés, y el surrealismo en las de Francisco Alonso Pinuelo y José Díaz Oliva.

Los leoneses participantes fueron, además de los citados Manuel Jular y Andrés Vilorio con sendas obras de carácter informalista, Enrique Estrada, que presentó una obra no figurativa en la que la calidad matérica de la superficie juega un importante papel, junto a la luz, difusa y difuminante que la sitúan en lo que se ha denominado abstracción metafísica. Alejandro Vargas Aedo, superado el momento abstracto, presenta una composición de tres figuras en el que el tratamiento de la luz y la búsqueda del claroscuro remiten deliberadamente al mundo de Rembrandt, con un resultado final altamente expresionista; como expresionista resultó la remitida por Modesto Llamas, mezcla de ironía en el tema y en el tratamiento del pastor escuchando un transistor, hecha con encuadre fotográfico; José Sánchez Carralero aportó un paisaje, y Petra Hernández un rincón de la ciudad de León, tema clásico en su obra.

Las citadas obras constituyen un amplio ejemplo de la totalidad de las obras presentadas.

La valoración de la Bienal, en cuanto a contenidos y aportación al panorama artístico, es dispar. La prensa nacional la valoró muy positivamente, reconociendo sus méritos de volumen, organización, difusión y calidad de las obras expuestas, pero también su cómoda posición en la segunda o tercera línea de lo que sería la vanguardia del arte, lo que hace que no se despegue definitivamente del nivel de otras bienales que se celebraban en el territorio nacional (Zamora, Pontevedra...). En León, sin embargo,

se la considera excesivamente volcada hacia nuevos planteamientos artísticos, sobre todo a la hora de conceder los premios, pues parece entender el mundo artístico local que hay un prejuicio a favor de la obra novedosa, sorprendente, alejada del concepto tradicional de pintura. Esto hace que el responsable de la misma, Sr. Gamoneda, explique reiteradamente ante los leoneses, en primer lugar, que la Bienal, aun con ser avanzada, no muestra las últimas tendencias, como el arte cinético, las experimentaciones ópticas o el arte conceptual, que se manifiestan a principios de los setenta, y en segundo lugar que los premios se conceden a una obra por su calidad intrínseca, sea ésta representativa de la tendencia que sea⁴⁸, aunque reconoce que le parece *“legítimo que en el año 1973 se trate de premiar aquello que típicamente represente las orientaciones de la sensibilidad de los artistas... la primacía debe concederse al valor plástico, pero sobre esta valoración fundamental, hay un valor añadido a considerar: el que aquella represente verdaderamente una manera de hacer, un hecho de aportación, de investigación, de dinamización de lo que se entiende por horizonte de la pintura, de lo que se está haciendo, de lo que se va a hacer”*⁴⁹.

La postura del leonés medio que contempla la exposición queda reflejada en el tono y contenido de la introducción a la entrevista y las preguntas de José Luis Aguado a Antonio Gamoneda, Modesto Llamas, Alejandro Vargas, Petra Hernández y Antonio de Arriba, publicada en el *Diario de León*⁵⁰. Así aborda el tema J. L. Aguado: *“La II Bienal de Pintura “Provincia de León”, que durante estos días está abierta al público en la Institución Fierro, es para algunos piedra de contradicción y espejo de la inseguridad de las tendencias pictóricas de nuestra época. En torno a ella se plantean muchas interrogantes que no tienen fácil respuesta, pues para la opinión común aquí naufraga, casi de forma radical, el concepto clásico de pintura; para otros esta muestra tiene el carácter de un revulsivo pues pone en evidencia la fragilidad y la inactualidad de muchas formas de quehacer plástico. En definitiva, que el cambio en pintura, la evolución, la respuesta a un tiempo determinado debe hallarse en una perpetua interrogante, en una infatigable búsqueda, aunque en este proceso la cosa vaya más allá del marco estrictamente pictórico. Ocurre por otra parte que, a pesar de ello, o precisamente por ello, la bienal leonesa ha sido objeto de un reconocimiento*

⁴⁸ GAMONEDA, A.: “Crónicas de Arte. La II Bienal de Pintura “Provincia de León”, en *Diario de León*, XI, 1973; “II Bienal de León”, en *Gazeta del Arte*, 30, IX, 1973 y AGUADO, J.L., *art. cit.*, nota 4

⁴⁹ AGUADO, *art. cit.*, nota 46

⁵⁰ *Ibid.*

prestigioso en el ámbito nacional”⁵¹. La formulación de las preguntas contienen juicios “a priori”, y además llevan implícita la anticuada confrontación entre pintura abstracta y pintura figurativa: “*el público –cierto público- se queja de que aquí no se cuelga pintura de su gusto, es decir, que el figurativo es una visión más bien clásica, está desechado de raíz*”⁵² o “*a la hora de otorgar los galardones, los premios, los reconocimientos oficiales de lo mejor, las obras elegidas no encajan en un concepto de pintura que es bastante amplio*”⁵³.

A pesar de estas pequeñas controversias recogidas en la prensa leonesa de la época, las Bienales se desarrollan en un ambiente de moderación, muy lejos de la crispación artística y social que se producía en torno a otras exposiciones en el territorio nacional, como en los *Encuentros* de Pamplona celebrados un año antes, pero incluso así supusieron un revulsivo y la ocasión de que la sociedad, las instituciones y empresas leonesas se acercaran al arte contemporáneo.

En menor medida afectó esto al mundo artístico, pues en esos momentos no se puede hablar ya de aislamiento de los artistas leoneses, como se evidencia por el tono de su participación. Les afectó, no obstante -y reconocen como positivo- en la animación que como profesionales y como espectadores produjo en ellos⁵⁴. Muchos pintores leoneses participaron activamente en las “*Primeras Jornadas de Información sobre Arte Contemporáneo*”, que se celebraron paralelamente a la Bienal y que dieron cobertura y amplia información teórica a ésta.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ En la citada entrevista, Petra Hernández se muestra entusiasmada con la muestra pictórica, tenga el nombre que tenga, pues “León era un páramo en cuanto a pintura y ahora ha surgido una animación inusitada entre los pintores. Tiene otra ventaja, antes, para ver pintura había que desplazarse de León, ahora no. Por otra parte esta bienal está dirigida con un magnífico criterio y con un nivel muy alto”.

Para Alejandro Vargas “Esta II Bienal es superior a la anterior y todas las convocatorias en general son positivas”.

Modesto Llamas diferencia la bienal de León de las de otras provincias “en que no tiene un carácter tan local. En algún catálogo de otras bienales, concretamente la de Pontevedra, se nota cierto carácter localista: se tocan los temas del país, de la zona, del costumbrismo... eso hace que esa bienal se vincule más a lo geográfico y se pierda la amplitud. La de León no tiene esa peculiaridad. Posee un carácter más amplio, más abierto... pero pienso que salir de estas bienales con un poco de holgura, con un poco de nivel, es difícil. Pero esta, sin embargo, lleva camino de destacarse: está dirigida con criterios de contemporaneidad”.

Las opiniones de Eugenio de Arriba, por otra parte pintor menos conocido, muestran una postura retrógrada y ya poco habitual entre los artistas, pues si bien asegura haber recibido una impresión muy positiva frente a esta muestra, que es la primera ocasión en que la ve, aduce que “*convendría separar en este tipo de exposiciones lo que es figurativo de lo que es abstracto, para que no se mermen valor un género a otro*”, además de rechazar un ámbito internacional para nuestra muestra “*porque contiene un peligro grande: podría provocar la timidez de los pintores nacionales y el que se retraigan por temor a no hacer un papel de acuerdo con la pintura que pudiera llegar del extranjero*”.

El jurado de la segunda Bienal estuvo constituido por José de Castro Arines, Venancio Sánchez Marín, Arcadio Blasco (que además colaboró con la exhibición, fuera de concurso, de su obra “*Becerro de Oro*”, definida como “escultura-habitable” o “recinto-happening”)⁵⁵, Luis García Zurdo y Antonio Gamoneda Lobón.

La primera tarea de este jurado fue actuar como equipo de admisión, seleccionando sobre un conjunto de 287 artistas a 73, cada uno de los cuales estuvo representado por dos obras. La exposición, pues, quedó integrada por 146, que fueron exhibidas en dos tandas de quince días.

Finalmente el fallo del jurado otorgó el primer premio al artista filipino Francisco Castillo por la obra “*Díptico 21*”, que fue votada por Castro Arines, García Zurdo y Gamoneda.

Arcadio Blasco concedió su voto a la obra de Alberto Agulló y Venancio Sánchez Marín a la de Ramón Díaz Padilla.

“*Díptico 21*” es una obra de abstracción geométrica, que transmite sensación de hermetismo y quietud, aunque la idea de movimiento esté aludida en el juego de superposiciones de los ritmos curvos, representados con una gran nitidez y limpieza sobre la superficie pictórica dividida en rectángulos.

La crítica social y la alusión a la alienación del hombre en la sociedad moderna están implícitas en el segundo y tercer premio. Aunque con estéticas diferentes, el levantino Albert Agulló y el canario Ramón Díaz Padilla, participan en la misma idea.

Complementaria y paralelamente se celebraron las “*Primeras Jornadas de Información sobre Arte Contemporáneo*”, cuya finalidad se centraría en recoger la opinión de los artistas plásticos sobre sus propios problemas. A las *Jornadas* asistieron treinta y seis artistas, expositores de la Bienal, y los críticos de arte que habían formado parte del jurado, además de José Manuel Bonet y José María Moreno Galván. Estuvieron presentes los directores de varias galerías de arte y, lo que fue más apreciado por la organización, un numeroso público que, a su entender, demostró un alto nivel participativo. El temario inicial contaba con las siguientes propuestas:

55 Antonio GAMONEDA describe la obra de Arcadio Blasco con estas palabras:

“¿Escultura habitable?. Más bien, inhabitable. ¿Recinto Happening?. Discretamente sí. En esta obra se puede leer, escribir, andar, sentarse, comer, oír y ver. Una sucesión de estancias cuyas paredes con cuadros cerámicos ordenados por una alegoría de varia y única interpretación, según se quiera. Una fiebre barroca y mediterránea excita las formas. La tierra horneada, plásticamente succulenta nos tiende una trampa hermosísima. Cuando nos tiene bien amarrados nos suelta un sermón de “no te menees”. Pásese por ella y se verá si tengo razón.” En *Gazeta del Arte*, 30,IX,1973.

- “Relaciones pintura-arquitectura”, por José de Castro Arines.
- “Posibilidades del objeto artístico sobre la producción general. Condiciones para una más amplia inserción en el consumo”, por Antonio Gamoneda.
- “Arte y Política”, Juan Manuel Bonet.
- “La relación arte-público. Corrección de las formas tradicionales de información y exhibición”, Venancio Sánchez Marín.

Que fueron completadas con varias comunicaciones sobre temas no incluidos inicialmente, y una exhaustiva información sobre la Bienal de París, de Tino Calabuig.

Fue esta colaboración, junto con la disertación de Venancio Sánchez Marín las que suscitaron mayor respuesta entre los artistas asistentes a las *Jornadas*, precisamente en aquellas cuestiones relacionadas con el nivel organizativo de las bienales lenoesas y el nivel de actualidad de sus contenidos.

En lo que respecta al primer aspecto aludido, las opiniones de los intervinientes están ampliamente comentadas en el apartado dedicado al debate teórico. Aquí nos hacemos eco de los inconvenientes que los artistas aprecian en las nuevas propuestas artísticas a la hora de su comercialización.

El propio Calabuig da a entender que el arte actual debe conjugar su postura más vanguardista con un mercado que sea capaz de articular fórmulas combinatorias entre la tradición y la innovación, pues dice: *“En la Bienal de París, vemos que la pintura no muere sino que cambia de signo. Es muy difícil hablar de muerte en la pintura, porque la mantienen no entes metafísicos sino entes palpables: concretamente, el mercado internacional del arte. En París vemos también otras propuestas artísticas que no serían fácilmente comercializables. De esto podríamos sacar otra conclusión, y es que, cuando la obra artística no está realizada en función de su inmediato consumo, pierde una cualidad que podríamos llamar fundamental y que la tiene el arte que sí está realizado para un inmediato consumo: una cualidad de relación con la realidad, con los datos objetivos de la realidad presente”*⁵⁶.

La ponencia de Sánchez Marín (“La relación arte público. Corrección de las formas tradicionales de información y exhibición”), en el último apartado de su último punto, pone el dedo en la llaga en lo que afecta al contenido de la Bienal: *“abolidas por los propios artistas las fronteras tradicionales de las artes, carece de sentido*

⁵⁶ CALABUIG, Tino, “Información sobre la Bienal de París” en *Anales de la Sala Provincia 1972-1973*, p. 211

continuar discriminando pintura, escultura, grabado, arquitectura, etcétera y organizar muestras bajo cualquiera de esos enunciados técnicos superados. Si dichas técnicas todavía caracterizan las obras de muchos artistas, es por razones de mera supervivencia, cuando no por condicionamientos sintomáticos de reaccionarismo cultural y social”⁵⁷. Ejemplariza esta situación con la Bienal de San Marino, celebrada en 1967 (“Nuevas Técnicas de la Imagen”) que se desglosaba en los siguientes apartados: abstracción objetual y construcción del objeto; ambientes; películas; imagen fotográfica; estructuras en el espacio; tecnología: luz, movimiento, programación. “*Citar aquí este ejemplo –dice Sánchez Marín- resulta válido... porque se trata de una muestra sobre la que ya han pasado cinco años y que se realizó en uno de los más pequeños países del mundo. Creemos que en nuestro país también sería ahora viable organizar y realizar alguna bienal de características similares*”⁵⁸. Opinión que suscita la inmediata reacción de Gamoneda, al entender que esta comunicación cuestiona directamente a la bienal leonesa y su exposición, y razona que quizá falten la mayoría de las condiciones de relación que éste (Venancio Sánchez) propone, pero no todas: “*Os hago notar que en la exposición existe una obra –la de Arcadio Blasco- que funciona en un sentido próximo a algunas de las formas de participación propuestas*”⁵⁹, el “*Laberinto*”, de Blasco, con la que se puede actuar, con la que el público puede estar de una manera distinta. Por otra parte la obra tiene también una lectura como la pueden tener otras presentes, “*quiero decir que, tímidamente si queréis, la organización si tuvo en cuenta esa posibilidad o esa necesidad de crear una relación activa*”⁶⁰.

A las cuestiones planteadas por el pintor Jular, que vuelven a incidir en el fondo organizativo de la Bienal (“*Por qué Bienal?, ¿Por qué de pintura?, ¿por qué el Jurado de admisión?*”⁶¹, Gamoneda da una respuesta que es la clave y el resumen del espíritu, de la intencionalidad latente en la organización de la bienal, además del conocimiento del medio al que se dirige:

“Todo depende, en León y en 1973, de que disfrutamos o padecemos de unos clichés organizativos heredados. Hay una tendencia, ya demostrada, a la modificación, pero esa modificación está sujeta a una especie de paulatinidad. Es

57 SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, “La relación arte-público. Corrección de las formas tradicionales de información y exhibición”, en *Anales de la Sala Provincia 1972-1973*, p. 239.

58 SÁNCHEZ MARÍN, V. Op. cit. pág. 240

59 GAMONEDA A., Coloquio posterior a la ponencia de Sánchez Marín “La relación...” p. 240

60 GAMONEDA, A. Coloquio posterior a la conferencia de Venancio Sánchez. “La relación...” p. 243

61 JULAR, Manuel, Coloquio posterior a la conferencia de Venancio Sánchez, “La relación...” p. 240

bianual porque la Institución promotora tiene un techo económico, que no bastaría para hacerla anual, por ejemplo. Es de pintura por la misma doble razón del cliché y del techo (la pintura tiene unas exigencias económicas menores que otras artes plásticas), ha funcionado un equipo de admisión y no un equipo de trabajo por la supervivencia del otro cliché, el del premio. A poco que funcione la paulatinidad que antes os decía, podrá conseguirse que éste sea el último año de fórmula con premio”⁶²

A la III Bienal concurren:

Carmen Abascal, Alberto Agulló, Virgilio Albiac, Pedro Beltrán, Antonio Bautista Rodríguez, Dolores Carmena, Pedro Manuel Calavia, Enrique Cruz Hernández, Enrique Estrada, Rowland Fade, Domiciano Fernández Barrientos, Jule García Rodríguez, María García de Viedma, Isabel Garriga, Ángel Manuel González, Gracia González Ortiz, Raquel Hevia Blanco, Eduardo Laborda Gil, Jorge Jiménez Casas, J. M. Legazpi, Francisco Lorenzo Tardón, Sixto Marco Marco, Antonio Marcos Collantes, Andreu Miguel, Martí Company Marto, Mariano Navarro Garañana, Antoni Miró, Anibal Núñez, José Ollero Díaz, Guillermo Peyro Roggen, Carlos Piñel, Francisco Pozo Polo, Manuel Prada Romeral, José Quero González, Alfonso Quijada Martínez, Pablo Ransa, Manuel Rey Fueyo, Vicente Rodes, Florentino Rodríguez Suárez, Manuel Salamanca, José R. Sainz Morquillas, M^a Luisa M. Salmean, Fernando Sánchez Calderón, Domingo Sarrey, Joaquín Ramón Secall, Carmelo Trenado, Alejandro Vargas Aedo, Andrés Vilorio y Rubén Darío Velázquez

En esta edición quedó establecido un solo premio, más un fondo de adquisición de obras, que cada vez se hacía más extenso con la entrada de nuevas entidades y empresas de los más variados sectores. El importe global de este fondo superó el medio millón de pesetas y determinó la permanencia en León de veinte de las obras seleccionadas. La base 16, de la Convocatoria de la III Bienal⁶³ detalla esta interesante actividad, de gran importancia para impulsar el mercado y el coleccionismo del arte:

16^a: FONDO DE ADQUISICIÓN DE OBRAS

⁶² Ibidem Nota 15

⁶³ CONVOCATORIA III Bienal de Pintura “Provincia de León”. ADPL. Fray Bernardino de Sahagún”, carpeta 6133, año1975.

Todas las obras admitidas a la exposición de la bienal, excepto la que haya obtenido el premio “Provincia de León”, y aquéllas cuyos autores hayan podido preservar la propiedad, podrán ser adquiridas por las entidades o personas que constituyen el FONDO DE ADQUISICIÓN, cuyas características se detallan en los siguientes apartados:

a. EL FONDO DE ADQUISICIÓN DE LA III BIENAL DE PINTURA “PROVINCIA DE LEÓN”, queda en principio constituido según el detalle que figura dentro de la misma Base 16^a. Las cantidades que se mencionan a continuación de las respectivas denominaciones, establecen la cifra máxima de compromiso. Se recomienda a los artistas participantes que al establecer sus precios y a efectos de poder optar a adquisición tengan en cuenta que las cifras comprometidas suponen un límite de 30.000 pesetas por obra. Con posterioridad a la publicación de las presentes Bases, podrán adherirse a la composición de este Fondo otras entidades y personas que lo deseen.

b. Las entidades creadoras del Fondo de Adquisición, seleccionarán por sí mismas la obra u obras a adquirir dentro del conjunto de las admitidas, exceptuando las que presenten la mención *reservada*. Podrán, si así lo desean, hacerse asesorar por miembros del equipo de admisión que se encuentren presentes. No existirá otra prioridad de elección que la determinada por el acto de representación para realizar la misma.

c. Inicialmente el FONDO de adquisición queda constituido de la siguiente manera:

AYUNTAMIENTOS DE LA ROBLA, LEÓN, PONFERRADA, VILLABLINO, ASTORGA y LA BAÑEZA; BANCOS de BILBAO (León y Ponferrada), INDUSTRIAL, INDUSTRIAL FIERRO; CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE LEÓN, “CÁRMENES”, EDITORIAL “EVEREST”, GESTORÍA SERRANO ORTIZ, INSTITUCIÓN “FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN”, PIVA-MOTOR S.L., PUBLICIDAD RODRÍGUEZ Y JULAR, SOCIEDAD HULLERA VASCO LEONESA

(El compromiso de adquisición de cada una de estas empresas es de una obra y el límite de compromiso de 30.000 pts).

El jurado, que estuvo compuesto por Enrique Azcoaga, Luis García Zurdo, Antonio Machón, Luis Sáenz y Antonio Gamoneda, no encontró en el conjunto de las

98 obras admitidas, de las 461 que fueron presentadas, ninguna que mereciese el primer premio, y acordó, por unanimidad, declarar desierto el premio único de la bienal, dotado con 100.000 pesetas, estimando que dentro del conjunto de las obras seleccionadas *“no existe ninguna especialmente acreedora a la distinción que supone la obtención de un primer premio”*⁶⁴.

Recomienda este jurado a la entidad promotora, que el importe del premio revierta, de alguna forma, en la promoción de las artes plásticas. Y, nuevamente se incide en la conveniencia de revisar los procedimientos de convocatoria de la bienal, en el sentido de *“estimular la actividad creativa por encima de las actitudes de mera concurrencia y competición que se derivan de la fórmula actualmente utilizada”*⁶⁵.

• **Cuarta Bienal: “El realismo”**

El año 1977 tuvo lugar la IV Bienal, que en esta ocasión se presentó con unos criterios renovadores, concretados en acuerdos previos de los Órganos de Gobierno, cuyas normas principales fueron:

- Eliminación del carácter competitivo, y, por tanto, desaparición de los premios y menciones.
- Determinación de un carácter monográfico. En este caso la diversidad de tendencias vigentes en el realismo.
- Apertura de un periodo informativo para captación de autores representativos de la tendencia elegida, que resultarían invitados a participar.
- Creación de un fondo de adquisición, encabezado por la Diputación con una dotación de 400.000 pesetas, y al que se invitaría a participar a entidades públicas y privadas de la capital y de la provincia⁶⁶.

⁶⁴ ACTA del Jurado Calificador de la III Bienal de Pintura “Provincia de León”, ANALES de la Sala Provincia 1974-75, p. 15

⁶⁵ Ibidem Nota 18

⁶⁶ MEMORIA de Actividades 1977. ADPL, Fray Bernardino de Sahagún, carpeta 6155, años 1971-1979.

La elección del realismo se debió a la vigencia de esta tendencia en la España de los años sesenta, setenta, y a las múltiples orientaciones que se desarrollaron en ella. La importancia que se le dio a esta bienal, el esfuerzo por aunar en ella el máximo de calidad y representatividad posible en torno a la tendencia elegida, hicieron que constituyera un acontecimiento de gran repercusión en los medios artísticos nacionales, y un referente para el conocimiento del realismo en la España de estos años. La prensa nacional, en sus secciones de arte, la recomendó y calificó como una de las exposiciones más interesantes entre las celebradas durante el año en España⁶⁷.

Antes de adentrarnos en el desarrollo de la Bienal conviene hacer un acercamiento a esta tendencia artística.

Mediada la década de los cincuenta, se observa en el panorama artístico internacional, y como reacción al academicismo en que se habían instalado las diferentes tendencias abstractas que constituían las vanguardias dominantes estéticamente, una ostensible recuperación figurativa, que se desarrolla siguiendo dos caminos fundamentales: 1º el que se ha denominado nueva figuración, que designa pinturas muy variadas, cuyo rasgo común es el que junto a la figuración esté presente de forma más o menos explícita la poética informalista, y 2º, las diferentes orientaciones realistas, muy alejadas estéticamente de la primera corriente.

En España también se produce en esta época un resurgimiento de los realismos, aunque con matices distintos, pues el aislamiento que sufrió el panorama artístico español le mantuvo alejado de las corrientes pictóricas de vanguardia, e hizo que nunca se perdiera la tradición realista; además las corrientes abstractas tuvieron aquí menor fuerza e implantación, a pesar del éxito que el informalismo español consiguió en el exterior -donde se presentó como la vanguardia española, en un intento institucional de mostrar la modernización y “apertura” del país-, en el interior era escasamente conocido y comprendido, su popularidad se reducía a una élite cultural y artística, al menos hasta finales de los años cincuenta en que se produjo la primera exposición del grupo *El Paso* (1957). Por tanto, la reacción al informalismo español es más el reflejo de su agotamiento en el ámbito internacional que crisis de la tendencia, lo que, para Aguilera Cerni⁶⁸ constituye una prueba del final del aislamiento del arte español, y su

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de la posguerra*, ediciones Península, Valencia 1970, pág. 105

incipiente permeabilidad. Esta reacción, igualmente, se llevó a cabo por el doble camino de la nueva figuración y el nacido de las plurales visiones de la problemática realista.

La eclosión del moderno realismo español se produce en la década de los sesenta, y su importancia en 1970 seguía creciendo, no tratándose ya de meros intentos neofigurativos sino de “*plurales emergencias de un realismo estética e ideológicamente comprometido*”⁶⁹. El realismo contemporáneo español se abrió a un abanico de posibilidades estéticas ajenas al concepto de realismo retardatario, alejado de la realidad de su tiempo, y también de un realismo descaradamente reaccionario, pues (en muchas de ellas) el acercamiento a la realidad se realizó desde planteamientos renovados, comprometidos con su tiempo.

La denominación común de realismos de vanguardia incide en la intención de situarlos en la modernidad y recoge líneas de actuación que abarcan desde el realismo social hasta los realismos intimistas que expresan el mundo personal, cotidiano del artista, pasando por los realismos mágicos o surrealizantes y las pinturas de crítica, temática a la que algunos artistas acceden desde el realismo social, una vez desbordados sus postulados.

El realismo social será la primera corriente realista que muestre el deseo de intervencionismo en la sociedad. Su protagonismo fue cediendo paulatinamente en la década de los setenta ante la emergencia de los nuevos realismos. El realismo social de los años sesenta-setenta es heredero de la obra de artistas que durante la Guerra Civil practicaron un realismo militante, cuyo problema básico, como el de todos los realismos sociales, es el de la comunicación, y de los regionalismos estéticos y plásticos, de muy antigua tradición, aunque sofocados por el centralismo.

Movimientos como el de *Estampa Popular* resultaron claves para esta recuperación realista de raíz social. Los grupos empezaron a funcionar a partir de 1959 en bastantes provincias españolas con la aspiración de difundir masivamente un arte comprensible, accesible para todos, basado en el realismo y la crítica social, pero con un concepto superador del costumbrismo tradicional. Existe en ellos el empeño de una cierta socialización del arte, que además representaba el posicionamiento moral del artista frente a la sociedad.

Estampa Popular no limitó su lenguaje. En los grupos participaron artistas de muy diversos estilos, y aunque en un principio predominaron las obras formalmente

⁶⁹ Ibid, pág. 113

muy similares a las academicistas, su carácter ecléctico se pone de manifiesto en la exposición celebrada en Madrid, 1962, en la galería Quixote, con grupos de la *Estampa Popular* de toda España, donde participaron informalistas, como Saura, junto a los realistas José Ortega y Ricardo Zamorano o a componentes del *Equipo 57*, entre otros.

Para Fernando Velasco⁷⁰ los grupos de *Estampa Popular* constituyeron al primera vanguardia española de posguerra, pues el arte español y la sociedad en la que se desenvuelve necesitaban que el primer paso renovador partiera desde principios conocidos, para que pudiera ser comprendido, asimilado y dar paso a posteriores avances.

De posterior aparición y con propuestas éticas que enlazan con el movimiento de *Estampa Popular*, es la corriente que se denominó *Crónica de la Realidad*. De la Nueva Figuración toma la narración de acontecimientos y escenas, y su lenguaje se vincula al Pop –Art y al hiperrealismo americano, corrientes que no triunfaron en España plenamente porque aquí no se daban las circunstancias sociales para ello. Surge así una corriente fuertemente politizada, atenta a reflejar la situación del hombre en una sociedad opresiva que le instrumentaliza y aliena.

Resulta claro, por tanto, que si no hay una gran diferencia de lenguaje con el arte Pop, al que frecuentemente se le ha vinculado, sí la hay, y mucha, en sus contenidos y en sus planteamientos conceptuales.

Que el realismo es la tendencia predominante en la España de posguerra lo demuestra la diversidad de corrientes que existieron y su importancia. Junto a las ya citadas surgieron las bautizadas como realismos mágicos, donde lo fantástico, lo insólito y lo sobrenatural se introduce en el escenario de la vida común y en aquellos que expresan lo íntimo, lo cotidiano, la realidad interior del artista en comunión con su mundo exterior, sus espacios vitales.

Aquí predominan los valores estéticos. Los artistas narran la crónica de su mundo personal y del mundo cercano con una gran perfección técnica. Es notable el dominio de los recursos plásticos formales, sabiamente manejados como vehículos expresivos de los más íntimos sentimientos y estados anímicos.

El realismo cotidiano español ha dado incluso diferenciaciones regionales, escuelas. Hay un realismo intimista y lírico, sevillano, con un sentido de la luz que hace que las formas se tornen casi intangibles, y cuyo hilo puede seguirse desde el siglo XIX con Jiménez Aranda y Arapa a Carmen Laffón. Esta pintura, con raras

⁷⁰ VELASCO, Fernando, “La nueva figuración española”. *Revista de Ideas Estéticas*, N° 130, T.XXXIII, CSIC

cualidades de color y materia, es muy diferente de otras corrientes más austeras y sintéticas del realismo cotidiano español, como la madrileña de Antonio López, Amalia Avia, López Hernández, Isabel Quintanilla, etc.

En la región valenciana adquiere también características singulares que se centran, sobre todo, en los paisajes.

Desarrollo de la Bienal:

Este aspecto del panorama artístico español es el que se propone recoger y mostrar en León la IV Bienal, que se marcó como objetivo final el que su conjunto fuese verdaderamente representativo de la obra de cada participante y de cada una de las orientaciones del realismo en España.

Precedida de una intensa labor preparatoria, se inauguró el 14 de diciembre de 1977. La muestra pictórica que comprendía 107 obras de 23 artistas, quedó instalada en dos salas del edificio sede de la institución, y hasta el 12 de enero de 1978, en que se clausuró, fue visitada según estimaciones de la propia organización, por unas ocho mil personas, con visible afluencia de aficionados foráneos y numerosas visitas de grupos de estudiantes, ocasiones en las que se hacía notar particularmente el sentido didáctico previsto⁷¹, dando lugar a coloquios de tipo informativo.

La institución patrocinadora consideró un éxito a la IV Bienal, en lo artístico, en su proyección y en lo relativo al fondo de adquisición, con una participación que considera satisfactoria y numerosa, pues, además de la propia institución participaron en él los Ayuntamientos de León, Ponferrada y Sahagún; Bancos de Bilbao, Central, Español de Crédito, de Fomento, Herrero, Hispano Americano, Pastor, Rural y Mediterráneo, de Santander, de Vizcaya y Bankuni6n; Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, Caja Rural Provincial de León, Colegio Oficial de Médicos de León, Constructora Leonesa S.A.; Delegación de León del Colegio Oficial de Arquitectos de León y Asturias, Colegio Oficial de Aparejadores de León, Dirección General de Difusión Cultural, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Empresa Nacional de Electricidad, Galería “Ausaga”, Hullera Vasco-Leonesa, Laboratorios Syva de Industrias Pablos y Piva Motor. El montante de este importante fondo alcanzó

⁷¹ PREÁMBULO de Memoria de Actividades, doc. cit, Nota 1, en el que se explica “la reorientación de la Sección de Artes Plásticas que, en el segundo semestre del año, inicia una tarea expositiva en la que el carácter monográfico y didáctico prevalece sobre las exposiciones de tipo individual con valor preparatorio del Museo de Arte contemporáneo de León”.

la cifra de 1.159.000 incluyendo la partida inicial, aportada por la Diputación-Institución.

De la laboriosidad e interés con que fue montada esta IV Bienal son testimonio la prolija documentación preparatoria y las tres “Hojas Informativas”⁷² que son remitidas sucesivamente a instituciones, artistas y galerías interesadas. En el Preámbulo del primero de estos documentos, que se presenta bajo el epígrafe “*Avance informativo sobre la IV Bienal de Pintura “Provincia de León”*”, se sientan las bases de lo que será la IV Bienal, y el carácter que se le quiere imprimir a ésta en sucesivas ediciones:

*“La Bienal tendrá carácter monográfico: el realismo español en la diversidad de sus orientaciones vigentes. La Bienal de León, para años venideros, puede situar este carácter monográfico en otra tendencia de las artes plásticas, pero si el joven realismo español (su valor y posibilidades, y, también, sus contradicciones y problemas) se manifiestan como un hecho al que conviene una continuidad en la confrontación y en la crítica interna, la Bienal del Realismo no se agotará en este año sino que se complementará y actualizará en sucesivos, abarcando el trabajo de otros artistas que no puedan ser incluidos en 1977. Obviamente, esta tarea, en su sentido más amplio, y con referencia al conjunto de las tendencias, se realizaría más plenamente si los centros y ocasiones de confrontación creativa se multiplicasen. En este sentido, la Bienal, ya desde esta fase preliminar y abierta a correcciones, es una propuesta para que otras entidades y otras regiones, que convocan reuniones y certámenes expositivos, revisen sus modelos, desplazando aspectos competitivos y convencionales inmovilismos, y dando entrada a una progresiva participación gestora de los propios artistas”*⁷³.

Para que los objetivos propuestos fueran alcanzados resultaba de vital importancia la consecución de la participación de artistas importantes dentro de la tendencia, consagrados y noveles, pero con probada calidad. Los artistas, expresamente invitados, deberían participar con cinco obras (cumpliéndose así la premisa de que el conjunto participativo de un artista fuese representativo de su obra), más una que habría de ser realizada en un periodo de tiempo –20 ó 30 días- anteriores a la apertura de la exposición, en el lugar de ésta y con unas horas al día en que los lugares de

⁷² “AVANCE informativo sobre la IV bienal de Pintura Provincia de León, León, agosto de 1977, 3 páginas: “2ª HOJA INFORMATIVA sobre la IV Bienal de Pintura Provincia de León (El Realismo)”. Septiembre de 1977, 2 páginas; ·3ª HOJA INFORMATIVA sobre la IV Bienal Provincia de León, 11 de octubre de 1977, 2 páginas, ADPL, Institución Fray Bernardino de Sahún, carpeta 3164, 1971-1979.

⁷³ 1ª HOJA INFORMATIVA, doc. cit. Nota 4, p. 1

trabajo pudieran ser visitados por el público, con la finalidad de ofrecer “una exhibición del propio proceso del trabajo, una modalidad informativo-cultural más dinámica y completa que la que suponen las exposiciones convencionales”⁷⁴. A este proyecto le denominaron “estancia de trabajo”, y las mencionadas Hojas Informativas se extienden en la explicación de las condiciones materiales que serían asumidas por la organización y por los propios artistas.

La tercera de estas Hojas (de fecha 11 de octubre, de 1977) se envía junto con la invitación firme a participar a los pintores seleccionados, haciendo notar que si no fuera posible realizar la estancia de trabajo, la bienal del realismo se limitaría a exposición, actos culturales paralelos (conferencias), gestión de ventas –sin comisión– y publicación de un catálogo-documento con reproducciones de obras, datos biográficos y una memoria crítica relativa al conjunto de la exposición⁷⁵.

La localización de artistas se realizó directamente por parte de la dirección de la Bienal y por medio de instituciones, como la Delegación del Ministerio de Cultura y de Galerías como Maese Nicolás, de León, Biosca, Egan, Juana Mordó, Vandrés e Yguanzo de Madrid.

Los artistas finalmente invitados fueron: Amalia Avia, Rolando Campos, Francisco Cortijo, Vicente Cortina, Concha Cruz, Cuassante, Teresa Gancedo, Félix González, Petra Hernández, Julio López Hernández, María Moreno, Carmen Laffón, Jesús Ibáñez, Galindo de Vara, María Manrique, Antonio Moya, Mir Berenguer, Esperanza Nuere, Cayetano Portellano, Francisco Reina, Joaquín Sáenz, Soto Mesa y Mariano Villegas. La relación de artistas es una pequeña muestra de los numerosísimos contactos que, iniciados por una u otra parte, llevó a cabo el equipo directivo⁷⁶. Este hecho abunda en la amplitud y vigencia que el realismo seguía manteniendo en 1977, y se entendió que esta muestra podría tener continuidad en años sucesivos, complementándose y actualizándose con las obras de otros artistas que no pudieron ser incluidos en éste, además de seguir profundizando en la diversidad de las orientaciones realistas vigentes, su valor, posibilidades y también sus contradicciones y problemas.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Antonio Gamoneda en carta a Félix Cárdenas, admite la impracticabilidad de las estancias de trabajo en León y asume un sistema más simple pero que trasciende el mero hecho de exposición convencional, como la preparación, en torno a la exposición de encuentros y coloquios, particularmente con jóvenes. ADPL, Fray Bernardino de Sahagún, carpeta 6134

⁷⁶ El Archivo de DPL, en la carpeta correspondiente a la IV Bienal - 6134 – guarda la numerosa documentación epistolar relativa a los contactos llevados a cabo con galerías, instituciones, artistas, etc.

Exponentes de todas las corrientes citadas estuvieron presentes en la muestra leonesa. El realismo social tuvo su representación con artistas de la categoría de Francisco Cortijo, Amalia Avia o Mariano Villegas. El primero había formado parte de los grupos de *Estampa Popular* de Sevilla. Su obra, que oscila entre el realismo cotidiano y el realismo social, forma parte de la pintura de crónica social española, con una estética expresionista, cercana al expresionismo alemán.

La pintura de Amalia Avia, su realismo urbano, los rincones sucios y desconchados, testimonios de la sordidez ciudadana, no era la primera vez que se contemplaba en León. Expuso en la primera bienal en la que obtuvo el premio otorgado por la empresa “Hullera Vasco-Leonesa”.

Mariano Villegas participa igualmente del realismo social, aunque su estilo va derivando hacia modalidades más abstractas.

Dentro del realismo cotidiano participaron sus figuras más representativas, si exceptuamos a Antonio López, cerca del cual se hicieron gestiones para traer su obra⁷⁷. No fue posible, pero sí se contó con la de María Moreno, la de Carmen Laffón y la de Julio López Hernández, que para esta ocasión mandó obra dibujística. Visiones diferentes de un mismo concepto pictórico: desde el alejamiento mágico con que María Moreno contempla sus objetos y paisajes, el frío distanciamiento, hasta la minuciosidad del universo íntimo, silencioso, rigurosamente ordenado y transfigurado por la luz trascendiendo la cotidianidad que representa, de Carmen Laffón. En correlación con esta pintura se encuentra el escultor Julio López Hernández. A su obra, de un realismo minucioso, rayando en lo artesanal, frecuentemente se la vincula con el hiperrealismo americano, pero, a diferencia de éste, que atiende más a lo aparente, Julio López es un creador de ambientes de tipo medio, provincianos, abordados con un estado emocional lejano a la fría objetividad del hiperrealismo. Vinculado también al realismo cotidiano está el pintor Joaquín Sáenz, paisajista, que presentó obra junto a Esperanza Nuere, ambos de filiación sevillana.

Numerosos fueron los ejemplos de realismo mágico, como las obras presentadas por Jesús Ibáñez, Vicente Cortina, Galindo de Vara o Portellano, de un realismo casi alucinante, cercano en muchos casos al hiperrealismo, con elementos surrealistas, magicistas y metafísicos.

⁷⁷ ¡Qué maravilla si la obra de Antonio regresase de París a tiempo!, en carta de A. Gamoneda a María Moreno. ADPL, Fray Bernardino, carpeta 3164.

La corriente mágico-realista, próxima al hiperrealismo en sus planteamientos estilísticos, parece ser la predominante en el realismo español de los años setenta, a tenor de lo presentado en la bienal leonesa.

No faltaron los paisajes de corte tradicional, como un rincón de León, obra de Petra Hernández, o una pintura cercana al Pop-Art de Teresa Gancedo.

Se echa de menos la representación de la corriente “*Crónica de la realidad*”, muy vigente en estos años. Consta documentalmente que se hicieron acercamientos al Equipo Realidad para contar con su presencia. No conocemos las causas por las que no estuvo presente. Tal vez el artista más cercano, de los asistentes, a estos planteamientos estéticos sea González Cuassante.

Las galerías privadas de la ciudad acusan la influencia de la bienal, y simultáneamente a ella programan a Alvaro Delgado, *Maese Nicolás*; Bordasano, Mateos, Zabaleta, Redondela, Barjola, *Cofre-2*; Antonio Redondo, *Ausaga*.

- **Quinta, Sexta y Séptima Bienales**

Las sucesivas bienales abandonaron la fórmula de certamen monográfico, y se desarrollaron en la misma tónica que las tres primeras, volviendo a la absoluta libertad en lo que a procedimiento y tema se refiere.

Al dejar de editarse los ANALES de la Sala Provincia, en los que se recogía gráficamente la totalidad de las obras seleccionadas, resulta más complejo conocer el nivel de los contenidos artísticos de la V, VI y VII bienales, pero los nombres de los participantes nos hacen pensar que éstas siguieron una tónica similar a las anteriores, en cuanto a tendencias y corrientes representadas. Se observa, sin embargo, una menor participación de pintores conocidos a nivel nacional, un descenso paulatino del interés, que acaba por materializarse en la VII Bienal, de la que su director, el pintor leonés Alejandro Vargas Aedo, opina que su nivel de calidad es inferior al de las precedentes.

La V Bienal (1979) descubre un carácter localista, tanto en la composición del jurado, formando por destacadas personalidades de la vida cultural y artística leonesa: los pintores Alejandro Vargas y Luis García Zurdo, el escritor Victoriano Crémer y el

profesor de Historia del Arte Manuel Valdés, como en la concesión del primer premio, que recayó en el cuadro titulado “*Gótico*”, del también leonés José de León.

El jurado hizo mención, dada la calidad extraordinaria de su obra, de los siguientes autores: Carmen Grau Bernardo, Agustín Penades López, Eugenio Rincón Alonso y Carmelo San Segundo González⁷⁸.

La VI Bienal, que fue convocada en 1981, contó, paralelamente a la muestra pictórica, con una serie de conferencias sobre temas artísticos, pronunciada, la primera de ellas por Francisco Pablos Olgado, con el tema “*Innovadores españoles en la pintura*”; Luis Sáenz de la Calzada disertó sobre “*Supuestos previos de la pintura en general*”, ambas en León. Se cerró el ciclo en Astorga, donde Francisco Pablos volvió a conferenciar, esta vez sobre “*El sentimiento leonés a través del arte*”.

El jurado nuevamente estuvo compuesto mayoritariamente por leoneses: Luis García Zurdo, Victoriano Cremer, Francisco Pablos, Modesto Llamas, Luis Sáenz de la Calzada y M^a Jesús Gutiérrez González, e hizo constar su satisfacción por la calidad y número de los cuadros presentados, destacando a los siguientes autores:

Arcadio Blasco (muy vinculado a las Bienales Leonesas), Juan Brotat Vilanova, Antonio Casedas Romano, Andreu Castillejos Fario, Luis Delacámara Martínez, Concha Hermosillas, Antonio Marcos Collantes, Otilia Martínez Monje, Carlos Piñel, Carmelo San Segundo y Agustín Úbeda Romero⁷⁹.

La Diputación adquirió las obras de Arcadio Blasco, Marcos Collantes, de Antonio Casedas, Carlos Piñel y Carmelo San Segundo, y aceptó la donación de otros catorce artistas, entre los que destacan Ignacio Yraola. Todos ellos pasaron a engrosar los fondos del futuro Museo de Arte Contemporáneo de León.

La VII Bienal se celebró del 19 de diciembre de 1986 al 11 de enero de 1987, con los siguientes participantes:

José Aguilera Baena, Angelo Bettin, Miguel Carracedo, Antonio Debon Uixera, Patricio Farias Espinosa, Antonio García García, Margarita González Caballero, Nadia Desiree González, Antonio González Capel, Ricardo Hernando Guzmán, José Miguel Isla Sanz, Eduardo Laborda Gil, José de León, Miguel Ángel Macía, Carmen Marcos,

⁷⁸ ACTA del Jurado Calificador de la V Bienal de León, con fecha del 27 de noviembre de 1979. ADPL, Fray Bernardino de Sahagún, carpeta 6133, 1979.

⁷⁹ MEMORIA de Actividades de la Institución Fray Bernardino de Sahagún del año 1981. ADPL, Institución Fray Bernardino de Sahagún, carpeta 6155, años 1970-1982.

Ambrosio Ortega Alonso, Bernardino del Pozo Flores, Ricardo Rodríguez Deus, Javier Rueda, Ricardo Sánchez, Francisco Suárez García, Juan I. Vargas Lallament, Carlos M. Villa Noriega, Francisco Aliseda, Manuel Blas, Javier Casanova Regueras, Santiago Díaz Santos, Lucía Fontanilla, Amancio González, Miguel Ángel González Febrero, Sonsoles González Martín, Isidro Hernández Valcuende, José Andrés Herrero Alonso, Manuel Jular Santamarta, Araceli Labrán García, Isabel López Mora, Florencio Maillo Cascón, Teresa G. Martínez Pedrayo, Serafín Santiago Palombi, Sofía Reina Rodríguez, Jesús Rodríguez Peñamil, Aurea Rueda Martínez, Guillermo Silveira García, Juan Carlos Uriarte, José Ramón Villa Carnero, Eduardo López Casado y Manuel Chiches Cambero (Grupo Norte)

En las tres últimas ediciones, la bienal leonesa parece que se desvía de su primigenia idea de ser espejo para León de la actualidad artística nacional e internacional, y adquiere un aire más localista, como se observa en las composiciones de los jurados –el de la VII estuvo constituido por Manuel Valdés, L. De Freire, Modesto Llamas y Alejandro Vargas– y en los temas que se tratan en las conferencias paralelas.

El interés parece concentrarse en la composición de la colección que constituirá el núcleo inicial del proyectado Museo de Arte Contemporáneo de León.

Las Bienales fueron el instrumento idóneo para que León conectara con las tendencias del arte contemporáneo. En sí mismas supusieron un notable esfuerzo organizativo y de implicación de la sociedad institucional y civil leonesa en un hecho orientado a repercutir en la vida artística ciudadana, y del que se derivaron repercusiones tanto culturales como económicas, por su acción impulsora en el establecimiento del mercado del arte. No consiguieron consolidarse en una línea artística clara. Los primeros años están muy marcados por una entrega al arte contemporáneo que denota el ansia por superar un cierto complejo y se decantan por una línea de investigación plástica que luego no tendría excesiva repercusión, como es la que se genera en torno a las posibilidades artísticas de las computadoras, para desenvolverse, en las últimas ediciones, en unas pautas más conservadoras, pero siempre dentro de la modernidad

- **El debate teórico en las Bienales**

Un hecho de relevancia que se produce en el ámbito de las Bienales, lo constituyen las conferencias y debates que, como actos paralelos al evento plástico, se programan. Encontramos en ellas un intento de aproximación al debate teórico sobre el arte y sus implicaciones, en la línea del que se produce en otros lugares, siendo las más interesantes la conferencia que se programó paralela a la primera bienal a cargo de José María Moreno Galván, y, sobre todo *Las Jornadas Informativas sobre Arte Contemporáneo*, de la segunda Bienal, a cuyo programa ya hemos hecho referencia. El resto de las bienales contaron con conferencias de menor entidad teórica, por lo que serán los contenidos y reflexiones sobre las dos citadas las que nos ocupen a continuación

Para la primera Bienal se contó con el concurso de José María Moreno Galván, que bajo el título “*Apuntes para una comprensión del arte hoy*”⁸⁰, (cuyo texto íntegro se recoge en el primer volumen de *Anales de la Sala Provincia*) disertó en tono moderado, con voluntad didáctica y, desde luego, sin excesivas profundidades teóricas, sobre el panorama general del arte contemporáneo. Texto que le fue solicitado por los organizadores de la bienal, como el mismo aclara “*desde y para la provincia*”⁸¹, lo que implica el reconocimiento, por parte de éstos, de la condición periférica en cuestiones artísticas, de León, que Moreno Galván suaviza cuando expresa, más adelante, que esta demanda se hace en base a la suposición de que “*en la provincia no se tiene una noción muy ajustada de lo que es el arte moderno en todas sus manifestaciones*”⁸², apreciación que, si bien encuentra que pudiera en principio ser cierta, también puede hacerse extensiva a los centros artísticos, incluso a los internacionales, pues “*ni siquiera ahí (conocen) la razón última de que este arte sea así y no de otra manera; se le desconocen sus secretas motivaciones; se ignora, muchas veces con deliberación, el*

⁸⁰ MORENO GALVÁN, José María, “Apuntes para una comprensión del arte hoy”, *Anales de la Sala Provincia*, 1971 –1972, pp. 11 – 19

⁸¹ MORENO GALVÁN, “*Apuntes...*”, p. 11

⁸² *Ibid.*

secreto mecanismo según el cual el arte de nuestros días ha tenido que producirse de la manera que se produce. Es decir se le reconoce pero no se le conoce”⁸³. Estas consideraciones le sirven al historiador y crítico para abordar un planteamiento de fondo muy general, válido, por lo aplicable, a ámbitos y situaciones diversas, tanto a los centros que marcan las directrices del arte, como a las alejadas capitales de provincias.

El tema central de la conferencia lo constituye el abandono de la representación por parte del arte contemporáneo, y resulta sorprendente y a la vez sintomático, que a principio de los años setenta posturas artísticas como la abstracción requieran explicación o justificación, cuando deberían estar superadas, pero es todo un síntoma de la situación de atraso del arte en la provincia de León; situación claramente periférica, que Moreno Galván admite implícitamente, a pesar de la suavidad con que la trata, asimilándola a la situación general.

Después de definir al arte como “*el testimonio del hombre en un tiempo y lugar determinado*”⁸⁴, orienta su disertación hacia aspectos genéricos del arte no representativo (no suele utilizar el término abstracto), por considerar que la característica más destacada y significativa del arte de nuestro tiempo precisamente “*ha sido su desenvolvura en desprenderse de las ligaduras representativas, su aparente menosprecio de la realidad visual; su tendencia, que se diría sistemática, primero a deformar la escena visual y luego a negarla hasta el absoluto, hasta lo que se llamó arte abstracto o arte no representativo*”⁸⁵. Atribuye a la abstracción el valor de máximo exponente de la contemporaneidad, “*porque el arte contemporáneo, con su absoluta falta de respeto por los dogmas que se creían intangibles...está liquidando a todos los dogmas perturbadores para su comprensión*”⁸⁶, uno de los cuales es el dogma de la representación; y al nuevo concepto espacial, al menosprecio a la realidad visual, lo trata de *aparente*, pues escapar de la representación no significa, para él, escapar de la realidad, sino mostrar una realidad diferente. Entiende que la obra pictórica conlleva una doble realidad: la representación argumental y la realidad grafológica; es decir, la impronta personal del artista que se manifiesta, incluso involuntariamente, en los signos, las pinceladas, en la *manera*. Liberada la obra de la fidelidad representativa, del argumento, la representación se limita a la realidad

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibidem p. 12

⁸⁵ Ibidem, pp. 16 – 17

⁸⁶ Ibidem, p. 14

grafológica del artista, su estilo personal se convierte en el “*argumento capital de cada obra*”⁸⁷. El hecho de perder las formas reconocibles acrecienta el carácter subjetivo del arte, toma una realidad diferente, la realidad del individuo pintor, del artista, testigo de su época, cuya obra es el testimonio, pues, si bien su obra denotaría su circunstancia personal, cada persona, hija de su tiempo, refleja también las circunstancias que vive la comunidad.

Por último, en referencia a las dos grandes líneas de la abstracción, asevera que el artista “*o hace un arte expresionista, en donde, de manera brutalmente directa, dice lo que lleva dentro, como una explosión, sí, grafológica de su propio ser, o hace un arte dimensional, conceptual, geometrizable, con el que trata de analizar todo aquello que, fuera de él, es posible analizar*”⁸⁸.

Constituye esta conferencia una interesante, aunque tardía, incursión teórica en el terreno de la abstracción, dirigida a un público al que se supone necesitado de pautas para su comprensión, y en el que los conceptos generales están tratados de forma seria y didáctica.

La segunda Bienal fue el punto de partida para la celebración del ciclo de conferencias denominado *Primeras Jornadas de Información sobre Arte Contemporáneo* (29, 30 y 31 de octubre de 1973, en el recinto de la exposición II Bienal de Pintura “Provincia de León”), que emergen con vocación de foro en el que todos los sectores implicados encuentren la posibilidad de conocer y debatir la amplia problemática que afecta al mundo del arte.

A las *Jornadas* asistieron 36 artistas –expositores de la bienal- y los críticos José de Castro Arines, Venancio Sánchez Marín, Juan Manuel Bonet y Antonio Gamoneda, que presentaron las ponencias iniciales de cada sesión, y a los que se sumó Tino Calabuig⁸⁹, que presentó una comunicación informativa acompañada de material visual acerca de la Bienal de París. Asimismo estuvieron presentes los directores de varias galerías y –quizá sea este uno de los aspectos que más procede destacar- se contó, en número que duplicaba, cuando menos, al de los artistas y críticos, con un

⁸⁷ Ibidem, p. 15

⁸⁸ Ibidem, p. 18

⁸⁹ Artista copartícipe del grupo conceptual madrileño Nuevos Comportamientos Artísticos, 1974, con dedicación especial a la fotografía y el cine.

público activo en los debates, hasta el punto de cubrir, en muchas ocasiones, silencios y perplejidades surgidas de los otros sectores⁹⁰.

El evidente interés en provocar contactos entre los sectores profesionales del arte y de hacer partícipes del hecho artístico a la sociedad, en su sentido más amplio, aproxima estas jornadas al espíritu de los *Encuentros* de Pamplona, celebrados solamente un año antes, que, en su momento, fueron presentados de la siguiente manera: *“la aventura del arte actual es una aventura colectiva, que, a pesar de lo que a veces se diga, concierne a todos, incluso, y más que a nadie, a los que se dicen sus enemigos. Esta es una de las razones de los Encuentros, otra podría ser la información mutua los contactos personales entre los asistentes, etc... porque una de las notas distintivas de los Encuentros quisiéramos que fuese, de un lado, el que al llamado público pueda, -casi diríamos deba- intervenir en el hecho artístico de una forma mucho más próxima de lo que se tenía por costumbre, habitándolo de manera diferente; de otro, lógica consecuencia de lo anterior, el creador va encontrándose frente a un público mucho menos pasivo que de ordinario”*⁹¹. Las posibles analogías entre los *Encuentros* de Pamplona y las *Jornadas* de Arte de León prácticamente acaban ahí –si acaso, anecdóticamente, ambas coinciden también en su falta de continuidad-, pues mientras los *Encuentros*, en lo artístico supusieron la vía de entrada a las corrientes conceptuales, y en lo social el ambiente fuertemente politizado que se vivía en la Navarra y País Vasco de principios de los setenta hacía prácticamente imposible que un evento de estas características no fuese inmediatamente instrumentalizado, provocando un clima de crispación que acabó en francos desordenes, las *Jornadas Informativas de Arte* de León, transcurrieron en el clima moderado y pacífico que cabía esperar, y su contribución al arte debe contemplarse, una vez más, en el ámbito al que van dirigidas.

En esa intercomunicación propugnada por *Encuentros* y *Jornadas* se desarrollaron tanto las ponencias y los intensos debates orales, como las comunicaciones espontáneas, motivadas por los temas expuestos, que hicieron de estas reuniones un acontecimiento singular en León, y provocaron que algunos de los temas de más candente actualidad, fueran expuestos en un medio que paulatinamente iba

⁹⁰ ANALES de la Sala Provincia 1972/73, p. 193.

⁹¹ Luis de Pablo y J.L. Alexanco “Presentación”, Catálogo de los Encuentros de Pamplona 1972.

ajuntando su pulso artístico con el del resto del país; con un país en el que aún no podía apreciarse “una correspondencia exacta con lo que estaba aconteciendo fuera”⁹².

Contenido y análisis de las ponencias

La vanguardia artística internacional de los años setenta se concentraba en las corrientes neoabstractas, minimalistas y conceptuales, todas ellas circulantes en nuestro país, pero, limitadas a centros muy concretos, como Barcelona, y sin arraigo visible en otros lugares; a las *Jornadas* leonesas llegan noticias de estas nuevas tendencias de la mano de Tino Calabuig y de Venancio Sánchez Marín.

Tino Calabuig proporcionó información teórica y visual sobre la Bienal de París, recientemente celebrada, con lo que León se hizo receptora de primera mano del conocimiento de los nuevos caminos por los que el arte occidental transitaba. No en vano la bienal parisina se definía como la “*muestra internacional de las investigaciones más audaces e innovadoras de jóvenes artistas*” (los artistas seleccionados por una comisión internacional eran menores de treinta y cinco años y no consagrados). Las tendencias que menciona Calabuig presente en la muestra fueron: Nueva Figuración (cuyos más genuinos representantes fueron precisamente los españoles del Equipo Crónica) y una abstracción renovada, en lo que concierne al campo estricto de la pintura; arte conceptual, con una base material mínima; instalaciones, que denomina *ambientes* o *entornos*; fotografía, con temáticas y técnicas diferentes, todas ellas impregnadas de un contenido de repulsa hacia la sociedad actual.

Los comentarios de Calabuig y el visionado del contenido artístico de una bienal de proyección internacional en el marco de una bienal modesta, suscitaron en críticos y artistas, una reflexión sobre la situación del panorama artístico de nuestro país con respecto al arte europeo⁹³, que el mismo Calabuig considera a *años luz*⁹⁴ (con

⁹² CALVO SERRALLER. F. *España 1939 –1985: Medio siglo de vanguardia*, Alianza, Madrid, 1988, p. 136

⁹³ Tanto las explicaciones de Calabuig como las intervenciones en el debate, están recogidas en el 2º volumen de Anales de la Sala Provincia. CALABUIG, Tino, “Algunas notas sobre el arte del desarrollo y la bienal de París”, ANALES de la Sala Provincia, 1972 – 73, pp. 208 –213

⁹⁴ CALABUIG, “Algunos...”, opus cit, p. 208

esta expresión lanzada en una intervención oral no queda muy claro si se refiere a las diferencias entre ambas bienales o a las diferencias artísticas existentes entre el arte español y el que se practica en la Europa occidental. De las sucesivas intervenciones se deduce que sus palabras fueron interpretadas en ambos sentidos), es decir a una distancia para él difícilmente superable si se persiste en el inveterado aislamiento que, como un resto de décadas precedentes, parece resistirse a desaparecer, pues constata que “apenas se han percibido aquí los ecos aislados y difícilmente interpretables”⁹⁵ de esta Bienal, “a pesar del significado altamente informativo que ha poseído, como ayuda para comprender la situación actual de la acción artística menos condicionada por el mercado, y de la participación destacable de varios artistas que viven y trabajan en nuestro país”⁹⁶.

Las diferencias entre estos dos eventos de índole similar, adquieren carácter paradigmático en las discusiones del debate, polarizadas en dos condicionantes: las de tipo político y social y las que afectan a la concepción misma del arte. En el plano político aún aparece la idea de falta de libertad artística en España, idea contenida en las palabras del pintor Arcadio Blasco cuando manifiesta la total libertad que impera en la Bienal de París⁹⁷; aserto que provocó la reacción de Antonio Gamoneda, interpelándole sobre el tipo de libertad al que se estaba refiriendo, (“¿Te estás refiriendo a la libertad en sentido civil o, también a la libertad de imaginación?”⁹⁸; se percibe que el hábito de censura, otrora permanente, había creado unos mecanismos difíciles de superar. En el aspecto social, el mismo Arcadio Blasco opina que la libertad en la creación artística puede verse mermada al ser consciente de que determinadas obras no encontrarán fácil exhibición (ni fácil mercantilización), y por lo tanto no cumplirán la misión comunicativa del arte: “*hay una libertad de realización; de realización y de que tenga un eco, de poder comunicar*”⁹⁹.

En el otro polo, el del conocimiento y asimilación de las nuevas tendencias artísticas, la información que Calabuig proporciona sobre la Bienal de París provocó en los participantes sensación de abatimiento; el sentimiento de desolación generalizado que invade a críticos y artistas cuando analizan la situación del panorama artístico

95 Ibid.

96 Ibid.

97 BLASCO, Arcadio. Intervención en el debate posterior a “Algunos...”, opus cit, p.211

98 GAMONEDA, A. Intervención en el debate posterior a “Algunos...”, opus cit, p. 211

99 Ibidem Nota 18

español, lo sintetizó el pintor J. Díez Oliva en su intervención : *“Anoche cuando terminamos de ver las diapositivas de las obras pertenecientes a la bienal de París, alguien dijo, más o menos, que la nuestra, la de León, estaba a años luz de distancia. Interpretemos que quiere decir pobre, arcaica desfasada. Yo, particularmente, estoy en que, efectivamente, hay años de distancia porque nos falta la luz. Y pongo luz entre comillas porque quiero utilizar el término como símbolo de lo que puede ser, es decir luz-libertad de conceptos; luz-amplitud de conocimientos; luz-oportunidad y posibilidades de exposición de estos conceptos; luz en el modus-vivendi. Y si utilizamos la frase de Moreno Galván (“El arte que se presenta en la bienal de París es, decididamente, un arte de testimonio”), veremos rápidamente que cumple su misión. Aquí, por nosotros y para nosotros, da testimonio de lo que podemos hacer y ser; pero si la comparamos con la bienal de París, vemos la distancia a la que nos movemos”*¹⁰⁰ .

Para Moreno Galván, presente también en la segunda bienal leonesa, la diferencia entre ambas afecta, sobre todo, a la concepción misma del arte, que en la de París es claramente de testimonio (recordemos la insistencia de Moreno Galván de concederle al arte el valor de testimonio significativo de la situación histórica del hombre, en un tiempo y en un lugar determinados) valiente y deliberado y sin miedo a la experimentación.

Entre tanta opinión acerca de las circunstancias que rodean al mundo del arte se hecha de menos una reflexión sobre las nuevas tendencias, sobre todo aquellas que introducen un concepto novedoso sobre el objeto artístico, lo que induce a pensar que se está aún en un proceso de comprensión y asimilación por gran parte de artistas y público o de sectores artísticos.

A los nuevos modos de exhibición; a las manifestaciones que se producen en torno a un objeto artístico diferente del tradicional, e incluso al “no-objeto”, en su variante de exhibición, se refiere la ponencia con la que Venancio Sánchez Marín concurre a estas *Jornadas*, titulada *“La relación arte-público. Corrección de las formas tradicionales de información y exhibición”*¹⁰¹. Sánchez Marín, el crítico que diez años antes había ejercido de teórico de la Nueva Figuración, plantea un tema que obviamente debía de preocupar -en un momento en que las exposiciones y muestras

¹⁰⁰ DIÉZ OLIVA, J., Intervención en el debate posterior a “Algunos...”, *opus cit*, p. 23

¹⁰¹ SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, “la relación arte – público. Corrección de las formas tradicionales de información y exhibición”, en *ANALES* de la Sala Provincia, 1972/73, pp. 237 240

ven aumentar su número y cambiar su signo-, haciendo unas propuestas relativas a los factores de corrección de las formas, que concreta en dos niveles: el de creación-formación, y el de exhibición-información. El primero alude al sustancial cambio que experimenta el papel del espectador ante determinadas manifestaciones artísticas, especialmente el *happening* (aún poco común en España), al verse éste conminado a participar activamente, pasando de una actitud pasiva, contemplativa, a ser activo, creador. El segundo nivel se refiere a las formas tradicionales de montaje de exposiciones, que también deben de ser corregidas para que adquieran un mayor didactismo, amenidad, con una metodología de rotulación, textos, catálogos, distribución del espacio físico, agrupaciones temática... etcétera; es decir, unas premisas metodológicas elementales, pero que nos hablan del raquitismo, de la falta de método expositivo existente en la España de los setenta.

Mayor anclaje con cuestiones clásicas de la historia del arte presenta la disertación de José de Castro Arines: *Relaciones pintura-arquitectura*¹⁰² referida a la interrelación entre las artes, en concreto entre la arquitectura y la pintura y su situación en el momento presente, pues si, evidentemente, la pintura y la arquitectura, como el resto de las artes, disfrutan de autonomía artística y se cumplen en sí mismas, la primera de ellas se debe, al decir de Castro Arines, en gran parte a la arquitectura, ya sea en su contribución a la ornamentación arquitectónica –policromía de muros, representaciones murales- o sirviendo de apoyo a la pintura de caballete. El problema radica, para él, en el desplazamiento que sufriría la pintura al verse contenida en una arquitectura que la limita; al cambiar sus modos proyectivos y la ordenación de sus estructuras, transformando la tradicional relación existente entre ambas, ya que “*hasta hoy estas relaciones son frecuentes y acertadas artísticamente, pero la arquitectura viene cambiando ya de tiempo sus modos proyectivos, cambiando en buena medida la ordenación de sus estructuras y fábricas, y transformando, como consecuencia de ello, la relación arquitectura-pintura. Por ejemplo, desde la aportación de los métodos ingenieriles a la gran constructiva moderna, a consecuencia de la revolución industrial, los muros pierden su condición ciega para animarse con los nuevos materiales, ciertamente revolucionarios: el hierro y el cristal. La estructura ligera sustituye al muro de fábrica de recia solidez y, con ello, la pared se hace en muchas*

¹⁰² CASTRO ARINES, José de, “Relaciones Pintura-Arquitectura” texto completo y debate subsiguiente en *ANALES* de la Sala Provincia 1972/73, pp. 195 – 207

ocasiones abierta y translúcida, creando, por una parte, los grandes vanos; por otra, los muros- cortina las paredes totalmente acristaladas, etc”¹⁰³.

Castro Arines centra su discurso en los cambios producidos en la arquitectura y el valor del resto de las artes plásticas, especialmente de la pintura, integradas en ella. Siguen las reflexiones de dos de los integrantes de la Escuela de Altamira: el arquitecto italiano Alberto Sartoris -incondicional partidario de la arquitectura racionalista y de la integración de las artes plásticas en el medio arquitectónico- y de Eduardo Westherdahl, que veía en *“esta conjunción la verdadera contribución social del arte”*¹⁰⁴. Ambos personajes coincidían en otorgar una alta dimensión social al arte no representativo, y en la toma de conciencia sobre la importancia que la arquitectura tiene para el ser humano¹⁰⁵. Para Sartoris la pintura, el color en la arquitectura debe abandonar el sentido ornamental y ser utilizado por sus propiedades psicológicas, *“para conseguir la creación de la atmósfera fisiológica que determina la especialidad y el destino de todo singular ambiente”*¹⁰⁶. Westherdahl incide en la conjunción pintura-arquitectura racionalista, en la que aquella adquirirá una nueva dimensión al integrarse plenamente con la arquitectura hasta el punto de perder su identidad. *“El adorno desaparece por superficies lisas y tranquilas. El muro tiene papeles abstractos y lavables. Cada pieza, cada objeto, tiene un fin rápido que cumplir”*¹⁰⁷.

La interacción de las artes desde una concepción racional de los procesos creadores ha sido una constante a lo largo del siglo. A finales de la década de los sesenta –años 68 y 69- las experiencias expositivas que se llevaron a cabo bajo el título genérico de MENTE, “Muestra Española de Nuevas Tendencias Estéticas”, se desarrollaron en la misma línea.

La mayor reacción que la disertación de Castro Arines provocó entre los asistentes, visible en el coloquio, estuvo centrada en la incidencia que estos nuevos modos tendrían en el mercado de la pintura

¹⁰³ Ibidem, p.195

¹⁰⁴ DE LA NUEZ SANTANA, José Luis, *La abstracción pictórica en Canarias. Dinámica histórica y debate teórico*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria 1995, pág. 307

¹⁰⁵ Esta cuestión y las posturas de Westherdahl y Sartoris, entre otros, está tratada extensamente en la obra de De La Nuez Santana, en los capítulos “El arte abstracto y la cuestión social” y “Los ecos de la escuela de Altamira en Canarias”.

¹⁰⁶ SARTORIS, A., “El arte absoluto. Cuando ha nacido y como se manifiesta”, en *Tres momentos del pensamiento contemporáneo*, Tenerife, ediciones Nuestro Tiempo, 1951, p. 18

¹⁰⁷ WESTHERDAHL, E., “Croquis conciliador del arte puro y social”, *Gaceta del Arte* Nº 23, Tenerife, abril 1934, p.2

Con la ponencia *Arte y Política*¹⁰⁸, Juan Manuel Bonet se acerca al tema de la utilización del arte por parte de los distintos sistemas sociales, estableciendo una dicotomía entre el arte y el artista en la sociedad burguesa previa a la instalación del marxismo y la situación que se produce en las sociedades proletarias, para establecer que si nociva es la uniformidad de modelos socioculturales de la sociedad burguesa del siglo XIX, y la masificación o ficción artística que alimenta el brutal mercado del arte en la sociedad capitalista, más pernicioso y alejado de la esencia del arte resulta la instrumentalización que de éste han hecho las teorías marxistas, en cuyo cuerpo doctrinal no cabe para el arte otra posición que la de instrumento político al servicio de los intereses de la clase dominante

A lo largo de la disertación, Bonet mantiene un tono divulgativo para exponer concisamente el recorrido sociológico, histórico y especulativo del control que los partidos comunistas ejercen sobre las formulaciones ideológicas en torno a la creación artística y la praxis de su aplicación, como factor de cambio social, para concluir que hoy, con la perspectiva de varias décadas, e independientemente de sus frutos, *“proclamar la libertad de creación y la nocividad de todo control político del arte es una tarea indispensable”*¹⁰⁹. Paradójicamente, el arte que nació de la revolución acabó siendo un arte conservador, que rechazó el punto de ruptura que se estaba dando en la vanguardia artística, aunque no debe desdeñarse la utilización del método marxista que analiza la infraestructura del arte, sus bases económicas y sus vínculos ideológicos. Distingue los conceptos de “control del arte por parte de un partido” y “estrategia cultural”; si el primero es rechazable de plano, el segundo -que las cuestiones artísticas pasen a tener una consideración más amplia en la sociedad- se considera inicialmente necesario, pues *“a partir de planteamientos políticos, debe ser establecida una visión de los problemas con que se encuentra el arte, una visión de los acontecimientos que*

108 BONET, Juan Manuel, “Arte y Política”, texto completo y debate subsiguiente recogidos en ANALES de la Sala Provincia 1972/73, pp. 225 – 234

¹⁰⁹ BONET, *opus cit.* pág. 227

deben ser abolidos”¹¹⁰. Es este punto el que causó mayor interés en el debate posterior en el que una serie de intervenciones orales y comunicaciones escritas¹¹¹ denotan el deseo de los artistas de imbricarse con su obra en el tejido social y contribuir a la transformación de éste en una nueva realidad democrática y de apertura a nuevos planteamientos estéticos. *“Los primeros límites a abatir serían aquellos que suponen un acotamiento del lugar artístico. Se trataría de abandonar todo aquello que pueda ser definido como sala de arte y comprender que la calle es la sala mejor comunicada*”¹¹². La influencia del mayo francés ejemplifica las posibilidades de acciones colectivas y directas, *“todo puede ser un lienzo, que un lienzo no es solamente una tela blanca, sino que puede serlo una pared, una ventana o un trozo de asfalto*”¹¹³. Bonet ratifica que en España lo están haciendo algunos; concretamente el grupo de artistas conceptuales, que son los que han puesto en cuestión los medios de expresión tradicionales (son los que están trabajando con cine, con fotografía, con textos, y en general, con cosas que no son objetos comercializables). *“Estas exposiciones son, hoy por hoy, muy teóricas. Pero, en el sentido que estamos discutiendo, conviene tenerlas muy en cuenta.*”¹¹⁴.

Por su parte, Gamoneda participa con la ponencia titulada *“Posibilidades del objeto artístico dentro de la producción en general. Condiciones para una más amplia inserción en el consumo*”¹¹⁵.

Con una serie de 17 puntos se dirige a los creadores, emplazándoles, en un momento en que la sensibilidad se halla condicionada por factores de utilidad, a que creen objetos *“útiles, contemporáneos y necesarios*”¹¹⁶, pero sin perder su categoría de objetos estéticos portadores de la sensibilidad del ser humano que les ha creado, transmitida en la realización manual, y que, al mismo tiempo, estos objetos artísticos, de uso, se inserten en el mercado mediante la creación de bases y vías económicas que pueden *“extraerse de las fisuras permisivas del sistema*”¹¹⁷.

¹¹⁰ BONET, en intervención en el coloquio, pág. 231

¹¹¹ Los artistas J.C. Valle y J.L. Cantero Pastor aportan dos comunicaciones escritas abundando en este tema, pp. 234 – 237

¹¹² Intervención no identificada correspondiente al debate de la ponencia “Arte y Política”, pág. 233

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ BONET, intervención en el debate, pág. 233

¹¹⁵ GAMONEDA, A., “Posibilidades del objeto artístico dentro de la producción en general. Condiciones para una más amplia inserción en el consumo”; texto completo y debate subsiguiente en *ANALES* de la Sala Provincia 1972/73, pp. 214 – 224

¹¹⁶ GAMONEDA, opus cit, pág. 217, (punto 26)

¹¹⁷ GAMONEDA, opus cit., pág. 215 (punto 12)

Según esta propuesta, los objetos artísticos funcionarían en un sentido revolucionario, pues, por una parte, no se atenderían, por superado, al nivel suntuario que comúnmente ha tenido la obra artística, disfrutada por una minoría social; y, por otra, en el objeto industrial, serializado, se pierde toda la posible plasticidad. Concitar en el objeto de uso la utilidad y el abaratamiento con la carga ética y estética propia de la obra de arte *“supondría un giro de la intencionalidad y un cambio sustancial de la relación del objeto artístico con su destinatario”*¹¹⁸. Para los artistas plásticos reserva el papel de *“francotiradores dentro del sistema”*¹¹⁹, pues pueden ellos, con el número de objetos de arte que creen, ejercer de correctores de los módulos impuestos por la producción técnico industrial.

Ante estas propuestas se alzan voces, acordes algunas, como la de Andrés Viloría, que la encuentra *“ambiciosa y desde luego, oportuna”*¹²⁰, pues *“ninguno de los conceptos o pilares tradicionales del arte se encuentra seguro. Hasta la pintura de caballete se tambalea y cede el paso a nuevos procedimientos de expresión con los que se convive”*¹²¹; o a la de Julia Valdés, para la que *“no es condición indispensable que el objeto de arte pertenezca a una cultura manual, ni el objeto industrial a una cultura maquinial. En este caso podríamos decir que hay máquinas humanas. Cuando un objeto parte de una expresión humana, y por lo tanto tiene un proceso intelectual, podrá ser una obra de arte aunque después la comunicación e idea sea desvirtuada por el consumidor y sea utilizada con un fin meramente decorativo o recreativo. En la mayoría de los casos la comunicación permanecerá en el objeto, aunque su usuario inmediato no la quiera o no pueda entender. A través de la historia servirá de comprensión espiritual entre las generaciones.”*¹²². Y escépticas otras, como José Merino de Nero que opina que *“al aconsejar al artista un camino que está ocupado por artesanos se rompe su utilidad”*¹²³, al tiempo que *“si la idea es mala, se ha multiplicado una mala idea”*¹²⁴. También Juan Manuel Bonet expresa en sus intervenciones el temor de que este planteamiento encierre la posibilidad de cerrar¹²⁵ el paso a todo un sector del arte que se plantea el problema de la representación.

¹¹⁸ GAMONEDA, opus cit, pág 216 (punto 20)

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ VILORIA, Andrés, Intervención en el coloquio subsiguiente a la ponencia “Posibilidades...”, pp. 223 y 224

¹²¹ Ibid.

¹²² VALDÉS, Julia, Intervención en el coloquio subsiguiente a la ponencia “Posibilidades...”. pág. 221

¹²³ MERINO de NERO, J.L., Intervención en el coloquio, pág. 220

¹²⁴ Ibid

¹²⁵ BONET, J.M., Intervención en el coloquio, pág 217

3 Las galerías de arte

El mercado del arte básicamente institucional que había nacido en la pasada década, se concretará y se hará extensivo a los particulares en los años setenta, al socaire de una mayor demanda a la que responde la oferta de las galerías comerciales.

Si el panorama pictórico general contempla una normalización expositiva y un tono artístico recuperado (aunque ajustado a una provincia de características demográficas y sociales concretas, de segunda o tercera línea con respecto a la modernidad más avanzada, como fue definida por Castro Arines con ocasión de la IV bienal¹²⁶ es esperable que se produzca la eclosión de los establecimientos dedicados a la comercialización y exhibición de obras de arte, por lo que a las salas de titularidad oficial y de entidades financieras se les sumarán las galerías privadas. Todas ellas funcionan con fluidez, atendiendo tanto a la pintura nacional como a la pintura leonesa, para la que se convierten en firmes apoyos. Victoriano Crémer expone una idea latente en el ambiente y aplicable a todas las galerías leonesas *“cumplen con absoluta corrección el impuesto preceptivo de la cuota de taquilla, que se menciona en términos cinematográficos, quiere decirse, traducido al campo de la plástica, la generosa servidumbre a la creación de los artistas leoneses, estén donde estén”*¹²⁷.

Ausaga y *Bernesga* son las primeras galerías en abrir sus puertas, año 1974, dedicadas a una pintura de corte tradicional. *Bernesga* se decanta decididamente por el figurativismo, y *Ausaga* se muestra algo más abierta *“manteniéndose en la línea de una pintura discretamente formalista”*¹²⁸, al decir de Cremer, que además la considera la *“más concienzuda y que más coherentemente mantiene su línea”*¹²⁹.

En 1977 se inauguran *Maese Nicolás* y *Cofre 2*. La primera, en marzo, con una exposición de once pintores y escultores: Fernando Albo, Manuel Alcorlo, Álvaro Delgado, entre otros, en una muestra de *“infrecuente calidad individual”*¹³⁰, que se convirtió en un acontecimiento cultural y un saludo a una galería que venía a ocuparse

¹²⁶ CASTRO ARINES, J., “León y su bienal pictórica”, en *Informaciones* 17, IX, 1973

¹²⁷ CRÉMER, V., en *Tierras de León*, nº 32 y 33, diciembre 1978, p. 125

¹²⁸ CRÉMER, V., en *Tierras de León*, nº 28, septiembre 1977, p. 74

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ GAMONEDA, A., en *Tierras de León*, nº 26, marzo 1977, pp. 81 – 83

de una parcela del arte desatendida por el resto de las galerías comerciales: la atención a las corrientes en boga en ese momento, y su posicionamiento en primera línea del arte contemporáneo. Pronto es reconocida esta actitud y Gamoneda, en junio del mismo año dice de ella: “*que está marcando unas pautas de buen hacer y aplicación de excelentes criterios que no debe pasar desapercibidos en estos breves anales de la actividad expositiva leonesa*”¹³¹.

A finales de noviembre de 1977 se incorpora al panorama de las galerías Leonesas, *Cofre 2*, que abre su andadura con una exposición inaugural ambiciosa en su planteamiento, *Panorama de la Pintura Contemporánea* es su título; en los nombres que la conforman: M. Blanchard, Regoyos, Leger, Miguel Villa, Pancho Cossío, Chicharro, Gregorio Prieto, Clavé, Mateos, Prego, Toral, Zabaleta, Beulas, Caruncho, Quirós, Oscar Domínguez, Zobel, Grau Santos, Colmeiro, Caneja, Sempere, Redondela, Francisco Lozano, Novillo, Amalia Avia, Barjola, Alberto, Acisclo, Huguet..., aunque, según Gamoneda, a esta buena exposición le faltó un catálogo que la documentase debidamente e hiciese posible una lectura enriquecedora al espectador, y una más concienzuda disposición de la misma que la llevase a superar el aspecto de “*muestrario variopinto a favor de la coherencia expositiva*”¹³².

En 1978 se inauguran las salas *Palat* y *Neftalí*, también se cuenta con *Arte Inversión* y el en Banco Cantábrico inaugura su sala de exposiciones.

4 Las asociaciones de pintores y su influencia en la promoción de la pintura autóctona en los años ochenta

A estas estructuras, ya existentes, se suma en los años ochenta, la actividad de gran parte de los pintores -artistas plásticos en general, que trabajan el León- que se convierten en impulsores y canalizadores de la promoción de sus propias obras mediante la organización de exposiciones, más otro tipo de eventos. Tres pintores desatan en ello, según la época: Modesto Llamas, Toño y Ramón Villa.

131 GAMONEDA, A., en *Tierras de León* nº 27, junio 1977, p. 72

132 GAMONEDA, A., “Cofre 2, panorama del arte contemporáneo”, en *Tierras de León* nº 29, diciembre 1977, p. 74

En el terreno de la plástica, perdurarán en estos años las corrientes tardoinformalistas y neofigurativas, dentro de un panorama general en el que se contempla la llegada, a la escena plástica leonesa, de corrientes como el minimalismo o el arte conceptual, experimentando ésta un cambio profundo, cuyos factores -tanto de cambio como de expresión- han sido señalados por Javier Hernando en el artículo “León punto y aparte”¹³³.

La producción pictórica que aún se vincula con el informalismo será analizada en el capítulo específico del informalismo leonés.

El colectivo de artistas plásticos se constituyen en agente dinamizador del hecho artístico al asociarse en repetidas ocasiones, con la finalidad de promover actos expositivos (muchas veces acompañados de conferencias divulgativas, coloquios, debates y catálogos explicativos) que permitan mostrar las respectivas obras, dentro y fuera de los límites provinciales, bien recabando de las distintas administraciones el apoyo necesario, bien siendo ellos mismos los que establecieran contactos, dentro y fuera de León. Los colectivos no siempre estuvieron integrados por los mismos artistas, su número varía, aumentando o disminuyendo para cada exposición en función a veces de decisiones personales, o quedando explícito, en otras, que hay una selección previa ¹³⁴; de cualquier forma todos los pintores reconocidos de la época (más algunos escultores y ceramistas) residentes en León participan, en algún momento, en estas colectivas.

Los colectivos no mantienen afinidades plásticas ni ideológicas, ni se producen acciones conjuntas en este sentido. Su objetivo es consolidarse como una oferta conjunta de temas, estilos y técnicas, que no interfieren en absoluto en la labor individual; a pesar de ello, se presentan como una toma de conciencia de la propia realidad plástica, del reconocimiento de un origen común y del deseo de revitalización del movimiento pictórico leonés, trasladando a sus conciudadanos sus inquietudes intelectuales y creativas.

¹³³ HERNANDO CARRASCO, Javier, “La nueva escena artística”, *Catálogo León punto y aparte*, Sala Provincia, León, 1995

¹³⁴ Es el caso de la exposición itinerante “14 artistas leoneses”, patrocinada por la Junta de Castilla y León (septiembre de 1986), para la cual el propio colectivo de pintores, a instancias del organismo patrocinador seleccionó a 14 artistas; selección que desencadenó polémica y descontento)

Los primeros intentos de asociación para actuaciones en común surgen en los años setenta, liderados por Modesto Llamas. En 1973 se establece un primer contacto en reunión celebrada en el Instituto Padre Isla, en la que, presidido por Llamas, veintiocho artistas plásticos se ponen de acuerdo en la necesidad de organizar una exposición de periodicidad anual con un aire “*renovador y colectivo*”¹³⁵.

Con la actividad de otro pintor, el astorgano Toño, se retoma la idea cuando en agosto de 1982, y con motivo de la apertura de la sala de exposiciones Órbigo, de la Bañeza, reúne a diecisiete creadores plásticos leoneses para su exposición inaugural, que se consolida como idea de continuidad al año siguiente, convocados esta vez por la Caja de Ahorros de Asturias, patrocinadora del ciclo denominado “Arte de las Regiones”¹³⁶. A partir de estos actos, las exposiciones se suceden en una larga relación¹³⁷ y por un periodo de tiempo que abarca hasta finales de los años ochenta, en que se vivirá una intensa actividad común para los pintores leoneses, destacando la acción de Ramón Villa, cuya figura es un aglutinante de conexiones personales entre los pintores, poniendo en marcha proyectos diversos como las Bienales San Juan de Ortega o las muestras de antiguos alumnos del Colegio Leonés

¹³⁵ La reunión se llevó a cabo en presencia de un delegado gubernativo, con el siguiente orden del día: 1º, necesidad de una exposición anual de artistas plásticos leoneses; 2º, concretar las medidas para llevar a cabo la misma, *Diario de León*, 21 de septiembre de 1973, p. 8

¹³⁶ La iniciativa asturiana permitirá al colectivo leonés exponer en Oviedo, Gijón, Mieres, Avilés y la Felguera

¹³⁷ “12 Pintores leoneses”, Astorga 13 de junio de 1983 (organiza el Ayuntamiento de Astorga con la colaboración de la Asociación de Artistas Plásticos Leoneses)

“Nueve Pintores leoneses. Serigrafías”, (retratos) en Bodegas Regias, 17 de diciembre de 1983

“Diez Artistas Leoneses”. O.C. Caja de Ahorros, León 16 de junio de 1984

“Diez Artistas Leoneses”, O.C. Caja de Ahorros, Ponferrada, del 1 al 13 de junio de 1984. En el acto inaugural exhibición de la película “9 artistas leoneses”, realizada por el colectivo de artistas y dirigida por Luis Miguel Alonso

“10 Artistas Leoneses”, Casa de Cultura de Alcalá de Henares, 17 al 29 de septiembre de 1984

“Artistas Plásticos Leoneses”, Astorga, 25 de julio al 24 de agosto de 1986 (comisariada por el pintor Toño, dentro de los actos del bimilenario de la ciudad, participan 40 artistas)

“Artistas Actuales leoneses” O.C. de la Caja de Ahorros de León. Exponen 14 creadores (pintores, escultores y ceramistas), del 9 al 25 de septiembre de 1986. Realizada a iniciativa de los propios artistas, fue patrocinada por la Junta de Castilla y León, enmarcándose en “*una serie de actividades que la Junta ha organizado y patrocinado con el fin de promocionar el arte plástico en Castilla y León*”, según palabras de Ángel Villalba, Delegado Territorial de Cultura, en el acto inaugural.

“Artistas Actuales Leoneses”, Zamora, 3 de octubre de 1986

“Artistas Actuales Leoneses”, Galería Alonso Berruguete, Valladolid, enero de 1987

“Artistas Actuales Leoneses”, Casa de Cultura de Villablino, marzo 1987

“Artistas Actuales Leoneses”, Casa de Cultura de Trobajo del Camino, mayo, 1987

“Iniciativa 87: 11 artistas leoneses en la sala Bernesga”

“4 artistas leoneses (Jular, Viila, Uriare y Vázquez Cuevas), Colegio de Aparejadores de León”, junio 1987

Exposición sobre pintura de género, “El Bodegón. Diez artistas leoneses”, del 10 al 15 de diciembre, 1989. Sala de exposiciones de la Biblioteca Pública del Estado, entre otras.

Estas actividades, por su carácter leonés, resultan muy publicitadas por la prensa local y provincial, originando numerosas notas de prensa e incluso artículos en los que firmas como Antonio Gamoneda o Victoriano Crémer¹³⁸ reflexionan sobre este fenómeno. En consecuencia, y aunque hay aclarar que en su fondo late un afán de promoción, no puede negárseles influencia en un sector amplio de la sociedad leonesa, que se acercó a la pintura de una forma mucho más reiterada.

¹³⁸ CRÉMER, V, “El arte en las criptas medievales”, *Diario de León*, 25 de diciembre de 1983; “Colectivos y talleres”, *Diario de León*, 21 de junio de 1984

SEGUNDA PARTE:

***El informalismo europeo. Conceptos generales.
Su proyección en España***

I EL INFORMALISMO EUROPEO

1 Orígenes

A la multiplicidad de lenguajes que integran la abstracción expresionista que se produce en Europa después de la segunda guerra mundial se la engloba en un término genérico, el de informalismo, tal vez porque la complejidad e internacionalidad de este amplio movimiento abstracto reclame una sola voz, como punto de partida necesario para adentrarse en las especificidades que lo conforman: escuelas, corrientes o variedades más o menos identificadas con un ámbito geográfico concreto

La vasta corriente pictórica a la que nos referimos alcanza a ámbitos y expresiones muy distintas, que en su conjunto se manifestaron como la negación de unos cánones esteticistas considerados no representativos del nuevo orden mundial, y sí reflejo de las profundas tensiones que sacudieron las estructuras sociales, políticas y económicas del viejo continente tras el caos de la conflagración mundial, hasta el punto de que para Giulio Carlo Argan lo informal no fue una corriente. ni una moda, sino *“una situación de crisis, exactamente la crisis del arte como ciencia europea”*¹

La nueva experiencia pictórica se apoyaba en el principio esencial de la libertad plástica, lo que se tradujo en el alejamiento de las formas reconocibles, pero rechazando las rigideces de las fórmulas racionalistas –firmemente asentadas-, y en el nacimiento de un nuevo método compositivo: desordenado, iva e individualista del artista. En consecuencia caógeno. Además, su impulso generador surgía de la parte más subjetno se sujetará a ninguno de los aspectos formales clásicos (forma, espacio, equilibrio, composición o materiales) ni de contenido, surgiendo el concepto de *“crisis de la temática”*, al renunciar el artista a la pintura como vehículo de un discurso intelectual, y al adoptar su actitud personal como contenido de su propia obra.

¹ ARGAN, G.C. *El Arte Moderno*, Fernando Torres Editor, Valencia 1974, p. 634

Su belleza plástica es ajena por completo al concepto de belleza tradicional, pues las formas expresivas que producen los artistas formados y en producción durante la guerra y la posguerra, necesariamente tendrían que alejarse de un orden y unos cánones esteticistas ya superados, reflejando el grito desesperado de un mundo que vive inmerso en la angustia, y que a la vez muestra una explosiva vitalidad interior y unas tremendas ansias por salir del caos.²

El informalismo, pues, conlleva, además de esta manifestación de libertad expresada en la ruptura con las formas anteriores, una carga de compromiso ideológico; es un testimonio del mundo posbélico en el que se desarrolla, un producto del momento histórico. Las poéticas informalistas estarán imbuidas de la filosofía existencialista que Sartre difundía en aquellos años en Francia, y que penetraron en el mundo de los pintores de la nueva estética de la mano del crítico Michel Tapiè, cuyas teorizaciones pusieron las bases para la poética informalista.

En la génesis de la naciente corriente pictórica se hace patente, una vez más, la alternancia de poéticas de signo radicalmente opuesto, pues se manifiesta como una reacción a la abstracción geométrica en su conjunto, tanto al neoplasticismo como al constructivismo, que reducen toda representación plástica a combinaciones geométricas y lineales, e identifican lo racional con lo estéticamente bueno y bello, sustituyéndola por una abstracción diferente, que se nutre de experiencias artísticas de

² Uno de esos artistas, Henri Michaux, recordaba así, en 1959, esta aventura: “(...) en aquellos años, recorriendo su camino particular, y a través de sus adersiones particulares, la pintura se liberaba de las formas, de las configuraciones y delimitaciones a través de las cuales había pasado como maestra (...cuando no se había impuesto como verdugo)

Este arte trabajado que durante tantos siglos se había construido así a menudo sobre esquemas y ejemplos, iba a cambiar de modo singular y convertirse en el más impetuoso, el más desordenado, el más extremo e improvisador de todas las artes, el que más experimentaba la fascinación de la insolencia de la libertad.

El pintor había cambiado. Del mismo modo que el poeta que primero se libera del “saber decir” y quiere que aparezcan los apoyos y los fundamentos de la realidad para representarla luego a su modo, impalpable y como no aparecida todavía en el mundo, pero muy importante para él, así el pintor actual, en su agitación interior, primero destruye (ninguna metamorfosis sin autofagia), cancela, destroza la naturaleza y el modelo de la naturaleza para seguir luego, desembarazado de las construcciones, una tempestad que no viene de fuera, y de la que, sin detenerla, él expresará la agitación y los signos, esperando que también a los ojos de los demás, todo esto, que ha pasado a través de un torrente tan agitado, tenga vida también, sino aparentemente vínculos con “nada” sino con el deseo de la “nada”, del “más nada” y de su fascinación. Sus materiales están todavía en el límite de la pintura, pero su impulso va más allá. Así las artes, por una nueva necesidad (de crecimiento y de liberación y de disgusto), en determinadas épocas intercambian entre sí su forma de ser, e incluso lo que parecía propio de una de ellas, pasa de esta a otra que misteriosa para inexplicablemente, ha venido a ocupar el puesto. Y esta última, a quien corresponderá volver a ver el cielo libre, será la que reemprenderá la batalla. Por tanto, la vieja, sabedora, sabia, que fue escuchada durante medio milenio, vuelve a ser hijo. Hijo contra los padres entre la sorpresa y la irritación casi generales. Hijo y usurpador.

Hay un aire en lo que hacen (cuando lo hay), ese “no sé qué” que nunca se había respirado antes delante de los cuadros. Dar que ver, No así ya no, más bien “dar que respirar”. MICHAUX, Henri, *De vitalità nell'arte*, (Venecia, Palazzo Grasi, agosto– octubre, 1959), Centro Internazionale delle Arti e del Costume, Venecia, 1959 pp 11 y 12; en Gillo Dorfles, *Ultimas tendencias del arte de hoy*, Labor, Barcelona, 1973, pp. 171 – 172

las primeras vanguardias, y otras prácticas novedosas en el arte de la Europa Occidental, cuyas aportaciones analizaremos más adelante.

Pero no se trata sólo de la alternancia propia de los movimientos en la historia del arte; la nueva situación social produce en grupos de artistas un firme rechazo a la funcionalidad, a la imperturbable e insistente racionalidad, e incluso, a la casi oficialidad que el Neoplasticismo de Mondrian y el constructivismo de Malevich habían adquirido desde la segunda década del siglo dentro de la pintura no representativa, y que se perpetuaba en los años cuarenta:

La pintura abstracta de anteguerra estuvo dominada por las tendencias geométricas, por el Neoplasticismo de Mondrian y su pléyade de seguidores, más otras tendencias abstractas basadas en la línea, como el constructivismo ruso y la Bauhaus, apoyadas, igualmente, en planteamientos racionalistas, aunque de distinto signo. Independientemente de su carácter, las abstracciones racionalistas se encontraban firmemente asentadas desde los últimos años de la segunda década del siglo en el ambiente artístico centroeuropeo, sustentadas por grupos de artistas muy cohesionados (estos pintores se asoman plásticamente a su *verdad interior* -que es para ellos una *verdad universal*- haciendo de su plasmación un proceso intelectual, desprendiéndose de todo subjetivismo y emoción individualista; y desde esta percepción, a la Naturaleza se enfrentan representándola en sus formas esenciales, desconectadas absolutamente de la percepción sensorial). Sus agrupaciones constituían conjuntos de artistas muy selectivos que acompañaban su quehacer plástico con la difusión de sus ideas por medio de revistas, siguiendo el ejemplo de De Stijl³. Las múltiples formaciones⁴ que simultánea o sucesivamente se mantuvieron en estos postulados estéticos le dieron tal carácter de continuidad que adquirió un halo de pintura *oficial*.

La alusión a la actividad grupal –con importantes individualidades incluidas– viene al caso para incidir en la relevancia y profundo asentamiento de la abstracción racionalista, a la vez que nos sitúa ante uno de los postulados claves del racionalismo neoplasticista: el rechazo al individualismo.

³ Publicación que sirvió para dar a conocer los planteamientos estéticos del Neoplasticismo, y que fue editada por Theo Van Doesburg de 1917 a 1928. Bajo este mismo nombre se agrupó una colectividad de artistas que incluyó inicialmente a Piet Mondrian, V. Huzsor, Bart der Lech, Van Doesburg, entre otros.

⁴ En 1929 Michel Seuphor y Joaquín Torres García crearon en París el grupo *Cercle et Carré*, al que se unieron unos ochenta artistas más, entre ellos Mondrian, Pevsner, Baumeister, Arp, Gropius, Kandinsky. Editaron tres números de una revista con el mismo nombre. En 1931 surge otro grupo que absorbe a una buena parte del grupo *Círculo y Cuadrado*, denominado “*Abstracción-Creación*” que también editó revista propia a partir de 1932. Paralelamente Van Doesburg intentaba una nueva agrupación bajo la denominación *Art Concret*, basada exclusivamente en la forma geométrica y en sus derivaciones

Esta situación de *casi oficialidad* manifiesta su persistencia en momentos posteriores a la guerra mundial con hechos como la apertura de un *atelier* del arte abstracto en la Academie de la Grande Chaumier, de 1950 a 1952, por pintores de esta tendencia –Jean Deswane y Edgar Pillet-; este hecho no es especialmente significativo, pero sí lo es que ante él, un crítico como Charles Estienne se cuestione la misma esencia artística de la abstracción geométrica, que se había convertido en omnipresente y reiterativa, con planteamientos academicistas que necesariamente la alejaban de la expresión de la pulsión íntima del artista. En el folleto que manifestaba esta crítica, publicado en 1950 en París “*¿Es el arte abstracto un academicismo?*”, de alguna forma anunciaba el descubrimiento de un nuevo arte, que sustituía a la pintura “pura” del plano y la línea y su frialdad, por la “impureza” y la pasión de la mancha, surgida desde la emoción y el sentimiento, superadora de la razón. En realidad Estienne estaba apuntando hacia unos acontecimientos que habían empezado a suceder algunos años antes: dentro de la no-figuración, nuevos artistas habían iniciado otros caminos que no pertenecían ya a la abstracción geométrica. Se trataba de una serie de pintores independientes, herederos de la tradición de la abstracción expresionista que con una pintura liberada del geometrismo acudían al encuentro con el mundo sensorial, reprimido por la funcionalidad, la fría y obsesiva racionalidad del Neoplasticismo de Mondrian y del constructivismo de Malevich.

2 El término

El término *informalista*, tal y como se utiliza hoy, de forma genérica para aludir a un movimiento pictórico amplio y de gran complejidad interna, no fue el primero aplicado a esta tendencia. Hasta llegar a su generalización y tácita aceptación, se aplicaron otras acepciones, bien a la totalidad de la tendencia o bien para amparar las diferentes direcciones expresivas que surgían de su seno: “*Tachisme*”, “*Art Autre*” o “*Abstracción Lírica*” en Francia; “*Expresionismo Abstracto*” o “*Pintura de Acción*” en los Estados Unidos; “*Informalismo*”, también en Francia, y en España, donde fue el término que finalmente caló.

En un principio, Georges Mathieu, pintor, escritor y teorizador, denominó a la nueva tendencia abstracta *abstracción lírica*, para diferenciar la abstracción emocional y expresionista de la abstracción geométrica. Esto ocurrió con ocasión de la exposición

L'Imaginaire, de 1947. Tachismo –de *tache*: mancha- fue acuñado por el crítico Michel Seuphor, en 1950, para la pintura consistente en la aplicación directa del color, de forma espontánea y con una evidente conexión con el automatismo surrealista, - sería equiparable a la *action painting* norteamericana-. El término informalismo salta a la luz a raíz de la exposición que el crítico Michel Tapié –tan vinculado a la tendencia- organiza en noviembre de 1951 bajo el título de “*Signifiants de l’informel*”. Este mismo crítico acuña en 1952 la expresión “*Un art autre*” (un arte distinto), que se corresponde básicamente con el primero. Informalismo sígnico, gestual, matérico o espacialista, aluden a la preeminencia de diferentes recursos plásticos.

Pero, ¿a qué concepto responde este término?

La falta de unanimidad en la delimitación del término es evidente, sobre todo en los momentos iniciales, en los que bajo esta nomenclatura se acoge un tipo de pintura, una gran tendencia que agrupa a una serie de artistas que comparten proximidad geográfica y posiciones éticas y vitales, pero que se expresan por medios diferentes.

Mathieu utilizó la palabra *informal* para denominar un estadio de evolución de la pintura en el que las formas convencionales pierden su vigencia y se hace necesaria la invención de nuevos signos carentes de significado o, más bien, que preceden al significado, pues “*por primera vez en la historia en lugar de tener un significado que precede a la instauración del signo, se tiene un signo que anticipa el significado*”⁵. Tapié lo aplicó preferentemente a las figuras de Dubuffet, balbucientes y toscas figuras humanas, con las formas destruidas pero reconocibles, y en absoluto carentes de significado. En los años sesenta Gillo Dorfles considera que el arte informal es aquel que se realiza en “*una abstracción muy amorfa y escasamente estructurada*”⁶, considerando a “*lo informal como una extrema degeneración del abstractismo que ha dejado de lado toda voluntad compositiva espacial y ha llegado sólo a la disolución absoluta de la forma*”⁷; por eso, añade: “*podemos limitar la etiqueta de informal sólo a esas formas de abstractismo en las que no sólo falte toda voluntad y tentativa de figuración, sino también toda voluntad sígnica y semántica. Por eso sería injusto definir como informal la pintura vinculada así al gesto de Mathieu o de Hartung, como la vinculada a la materia, pero también la precisa estructuración de la misma,*

⁵ DORFLES, G., *op. cit.* p. 34

⁶ DORFLES, G., *op. cit.* p. 25

⁷ DORFLES, G., *op. cit.* p. 30

de Burri”⁸. Obviamente, Dorfles aplica el término informal a las obras que cumplen estas categorías, considerando de forma independiente a las corrientes sónicas, gestuales o matéricas.

Este amorfismo no es entendido en un sentido tan radical y literal por Umberto Eco -ya más cercanamente-, para el que “*informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición basada en la comunicación*”⁹, concepto unánimemente aceptado en la actualidad, aunque frecuentemente la palabra informalismo vaya acompañada de otro término que delimite o especifique su adscripción.

3 Elementos conformadores

En los comienzos plásticos y en el soporte estético inicial de esta tendencia se detecta la heterogénea herencia de los movimientos artísticos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX, cuyos conceptos más significativos habrían tomado cuerpo en el subconsciente artístico colectivo y emergieron con naturalidad, reinterpretados por la nueva poética:

De los fauves y la abstracción expresionista de anteguerra, la nueva abstracción toma la libertad cromática, alejada de esquemas geométricos y de preocupaciones de perspectiva; el revolucionario concepto espacial encuentra su origen en el cubismo; la huella surreal se halla implícita en el automatismo que los creadores de la nueva abstracción reclaman para el proceso pictórico; indudable es la influencia de *Dadá* en la utilización de objetos y en la libertad plástica que admite que todo tipo de materiales pueden tener categoría artística. Junto a estas significaciones plásticas procedentes de las vanguardias históricas, se manifiestan aportaciones inéditas en la pintura europea, procedentes de otros ámbitos geográficos o de culturas ajenas hasta el momento a la tradición del viejo continente, como es la inspiración en la pintura oriental -la caligrafía, influencia reconocida por casi todos los artistas y

⁸ DORFLES, G., *op. cit.* pp. 51, 52

⁹ ECO, Humberto, *Obra Abierta*, Ed. Ariel, Barcelona 1979, p. 218

que aparece sobre todo en las pinturas del signo y del gesto- y el influjo del coetáneo movimiento expresionista abstracto americano.

Hagamos una aproximación a cada uno de estos aspectos.

3.1 La abstracción expresionista

Son ineludibles las referencias al lenguaje de la abstracción expresionista de anteguerra: a la libertad en la escritura y a la espontaneidad del léxico pictórico de los primitivos abstractos: Kandinsky y Klee sobre todo. Del primero sus “*plenum*” liberados de referencias objetuales, flotantes sobre el cuadro, al que concibe como un espacio receptor de la inspiración del artista, que reside en su mundo interior; y del segundo, la utilización pura de los medios pictóricos como único elemento para que la obra de arte se realice. La nueva abstracción se diferencia de la abstracción surgida antes de la guerra en que no tuvo como referencia el mundo real, caracterizándose por representar un modelo rupturista con los últimos vestigios del clasicismo pictórico.

3.2 La huella surrealista

La inmediatez propugnada por el surrealismo es un componente fundamental en el haber del informalismo. George Mathieu, uno de sus primeros pintores, expone que la introducción del subjetivismo y de la rapidez de ejecución en la estética occidental le parece “*un fenómeno de capital importancia. Naturalmente se deriva del hecho de que la pintura se libera siempre de las referencias a la naturaleza, a los cánones de belleza, a un esbozo preliminar. La rapidez significa, por consiguiente, abandono definitivo de los métodos artesanos de la pintura a favor de métodos de*

*creación pura. ¿Acaso la única misión del artista no es crear y no copiar?”*¹⁰. Para este pintor el cuadro ya no es ese espacio vacío que va a acoger una idea previamente meditada. La obra será ahora la proyección de él mismo, de su “yo” interno, de su propia esencia; para ello necesita que sus potencias internas fluyan libremente, sin pasar por los filtros de la razón o del intelecto. Idea transferida del espíritu del surrealismo, que André Breton definió como “automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”¹¹. El surrealismo, heredero de psicoanálisis, ha tenido una evidente influencia en el arte de nuestro siglo, y si los surrealistas aplicaron el método psicoanalítico en un principio sobre todo a la escritura, es evidente que en la pintura el automatismo puede ser aplicado con mucha mayor precisión y puede responder mejor a lo que de él se pide: alumbrar el pensamiento interno y hacerle perceptible. Las palabras de Mathieu son claras al respecto: *“la creación pictórica pertenece a un orden superior que sólo se manifiesta en circunstancias extraordinarias, de revelación, y las tres condiciones que hacen posible la revelación son: introducir la velocidad de ejecución; eliminar la premeditación, en el fin y el gesto, y presencia de cierto estado de éxtasis”*¹². La técnica revelatoria propugnada por los surrealistas alcanzó su plenitud no con el movimiento que la había iniciado sino, justamente, con la Abstracción lírica y el Expresionismo abstracto, una vez que la libertad técnica y la formulación del concepto de superficie hubieron alcanzado cotas adecuadas, veinte o treinta años después. De la tendencia que nos ocupa será en sus vertientes gestual y sígnica -de la que el citado Mathieu, junto con Wols, son dos de sus pilares- en las que de forma más contundente se proyecte este fenómeno, sustentado en parte por el descubrimiento y apropiación de las caligrafías extremorientales, cuyos trazos sirvieron como vehículo de expresión apropiado a estos fines.

Sobre la persistencia del automatismo en al pintura contemporánea, Gillo Dorfles opina que la proximidad de la pintura inconsciente *“a mucho arte de nuestros días es evidente: sabido es cuanta importancia se da hoy a la actividad inmediata, casi automática, fulgurante, en la producción de obras de arte; al gesto creador, que, sin*

¹⁰ MATHIEU, George, “D’Aristote à la abstraction lyrique”, *L’ Oeil*, nº 52, abril 1959, p. 32. En Dorfles, *op. cit.*, p. 182.

¹¹ BRETON, André, Primer Manifiesto Surrealista, 1924

¹² MATHIEU, G., “De Ring” 1960, pp. 82-90, en Dorfles, *op. cit.*, p.182, 185.

posibilidad de arrepentimientos, traza sobre la tela sus jeroglíficos abstractos”¹³, y sigue Dorfles, “el elemento improvisación, el azar, la casualidad, que casi siempre estuvieron ausentes del arte occidental, se han manifestado en nuestros días hasta alcanzar de las técnicas automáticas, de los zigzag instintivos, de la materia que se transforma de suyo en virtud de las particulares cualidades más que por la precisa voluntad del artista”¹⁴. El surrealismo entroncaba en este sentido y en esta época con el existencialismo sartriano, por la exaltación del individuo, la afirmación de la angustia del ser y la necesidad de compromiso.

3.3 La renovación espacial

En el vértice del siglo se plantea la destrucción total de la perspectiva renacentista. Ya el impresionismo y el fauvismo traslucen un cierto desprecio por la composición tradicional, iniciándose para el arte moderno un novedoso planteamiento sobre el espacio pictórico, al tiempo que una nueva solución al problema de la perspectiva. El germen de un nuevo concepto del espacio pictórico está ya implícito en la obra de Cezanne, en su esfuerzo por aprehender las formas plásticas de los objetos en su esencialidad más completa, y representarlas simultáneamente -un mismo objeto y en un mismo cuadro- bajo puntos de vista y perspectivas diferentes. La lección de Cezanne, interpretada rigurosamente por los cubistas –Picasso, Braque, Leger- provocará la ruptura final con el espacio clásico tridimensional, imitativo de la realidad. Al eliminar la profundidad del cuadro, éste recupera sus dimensiones reales y su auténtica esencia, la bidimensionalidad. Este hallazgo cubista, fundamental para el desenvolvimiento del arte pictórico del siglo XX, fue aceptado por casi todos los demás movimientos subsiguientes, pero conservando aún el tradicional concepto del cuadro como campo de representación, que no desaparecerá de forma definitiva hasta llegar a la pintura informalista.

¹³ DORFLES, G., *op. cit.*, p. 40

¹⁴ *Ibid*

La concepción espacial informalista superará esta propuesta, pues ya no se concebirá el cuadro –más bien el lienzo, pues se eliminará la barrera del marco- como una superficie en la que “reproducir”, “representar” o “analizar” un objeto real o imaginario, sino como lugar de expresión del pensamiento, del estado anímico, de la posición ética del artista. El espacio informalista es conceptualmente la continuidad de la realidad representada en la mente del creador. Para Pierre Soulages “*El espacio pictórico, el cuadro es un objeto concreto, un conjunto de formas sobre las que surgen emociones, surgen sentidos*”¹⁵.

Esta necesidad de nuevo espacio pictórico se encuentra tanto en los pintores que se decantaron por el gesto o la acción, como en aquellos en los que el gesto primigenio deviene en grandes campos cromáticos -exponentes de una actitud meditativa-, que inundan las superficies pictóricas. En la pintura de los primeros, el gesto comporta medida y estructura de la acción, es, por tanto, conformador del espacio pictórico expresivo; en los segundos, la mancha se expande, rebosa los límites del lienzo, invade los marcos, los laterales en una incontenible vocación de continuidad, de expansión, de suscitar interacciones innovadoras en la relación existente entre la obra pictórica y el espacio real que las circunda.

La planitud y la bidimensionalidad son incuestionables. Sin embargo se descubre una nueva exégesis al inédito concepto de espacio en la práctica de una estética pictórica también novedosa, que tiene como base el cromatismo y que se conforma con la superposición de capas sucesivas y traslúcidas de color transformado por la luz –Rothko y seguidores-, que al contemplarlas permite que el ojo vaya pasando de las más superficiales a las más profundas, recorriendo un camino hacia el interior del cuadro, lo que aporta un nuevo estadio de tridimensionalidad sin destruir su esencial bidimensionalidad. Es un espacio metafísico, conceptual, metáfora de la infinitud del espacio. De este concepto participa el italiano *Movimento Spaziale*, con Lucio Fontana a la cabeza, cuyos rasgados de tela simbolizan, igualmente, el avance desde el espacio habitual hacia el infinito.

Otra espacialidad es la que consiguen los pintores que utilizan grandes dosis de materia, de técnicas y materiales insólitos, con los que obtienen una nueva espacialidad, el espacio materia –objeto- opuesto a la universalidad, a la totalidad espacial. El espacio y la estructura van íntimamente unidos, son inseparables.

¹⁵ SOULAGES, Pierre. Reproducido en “*Informalismo y Expresionismo Abstracto*”. IVAN, Valencia, 4 de julio – 24 de septiembre de 1995.

3.4 Influencia de las caligrafías extremorientales

Las caligrafías orientales aportan un medio expresivo fundamental para una nueva concepción del signo pictórico, más allá de los límites y estereotipos de los signos occidentales.

La interacción del arte oriental con el occidental llegó de la mano de pintores europeos y americanos (Alechinsky, Michaux, o el norteamericano Tobey, grandes viajeros e interesados por las religiones orientales. En este último, sus itinerarios espirituales por Oriente y Occidente se funden con los artísticos, ejerciendo una notable influencia en París, Inglaterra y Norteamérica), que mantuvieron contactos directos con culturas de extremo oriente, pero su asimilación por parte del abstractismo europeo de posguerra no se explica sólo por estos esporádicos contactos, sino también por el clima de especial receptibilidad de los creadores occidentales a *“aportes que esclarecieron la crisis de temática que padecían”*¹⁶. A los contactos directos, y más o menos profundos, de los pintores citados (entre otros) se unen los de muchos otros para quienes las influencias asiáticas *“actuaron sin manifiestos contactos materiales, y por tanto, con una curiosa ósmosis”*¹⁷, producto del estado de conciencia instalado en el ambiente artístico; los condicionantes que rodean este fenómeno son *“casi siempre misteriosos y para probarlos no bastan los documentos históricos; la mayoría de las veces se trata de afinidades ‘espirituales’ de inevitables encuentros, en los que concurren razones más profundas que las sancionadas por la moda, el gusto y el oficio; razones sociales, éticas e incluso ocultas”*¹⁸.

Es la primera vez que el arte del lejano oriente deja sentir su influjo en una corriente del arte occidental, salvo, tal vez, en algunos aspectos del *Art Nouveau*, pero, en ese caso restringido a lo meramente decorativo. En esta ocasión, su aporte se hace mucho más profundo, pues remite a las esencialidades que conforman los caracteres de las escrituras china y japonesa, al valor que el espiritualismo oriental –sobre todo la doctrina Zen- atribuye a la línea, reflejo del espíritu universal, y a su recorrido, trayectoria cósmica interrumpida en el espacio. Los principios zenistas de vacuidad o vacío, en el sentido de limitar los contenidos, lo representado, a lo esencial (en

¹⁶ EVERITT, Anthony, El expresionismo abstracto. Ed. Labor, Barcelona 1984, p.7

¹⁷ DORFLES, G., op. cit. p.37

¹⁸ Ibid

contraposición al pleno, al *horror vacui* del hombre occidental); la espontaneidad en la acción, que no permite injerencias de otras subjetividades más que la del propio actuante; el de la velocidad, entendido como la simultaneidad completa entre acción y pensamiento, llevan a que en el proceso de elaboración de signos, autor y signo se identifiquen, haciendo que *“el pintor/escribiente -al pintar- elimine la contradicción entre sujeto y objeto y al concentrarse en el proceso de elaboración de signos, siente que está participando activamente en una serie continua y potencialmente infinita de acontecimientos (haciendo un paralelo con el proceso cósmico de generación y regeneración)”*¹⁹. Esta cualidad *“atrajo a los hombres desilusionados para quienes la pintura era una afirmación heroica de su identidad. En vez de escaparse de su yo al modo oriental, ellos quisieron proclamarlo. La creatividad era una secuencia de elecciones libres y no condicionadas, a través de las cuales podían redimirse de su alienación en una sociedad y una tradición estética dada: fue una forma de autodefensa”*²⁰.

El signo caligráfico oriental se desvincula de su contenido tradicional para convertirse en el punto de partida de un sistema sígnico que adquiere un rasgo semántico novedoso. Su condición de elemento abstracto, totalmente desprovisto de significado conceptual no es cierta, de lo anterior se deduce, y Gillo Dorfles, siguiendo a Georges Mathieu, lo hace notar, por cuanto el signo por primera vez anticipa un significado, precede a una idea, a la cual representa. Signo y significante se identifican ya en el momento de su aparición²¹. Al tiempo, el signo supone un modo eficaz de hacer realidad el impulso surrealista latente en la pintura informal. Las caligrafías china y japonesa tendrán su particular influencia en la vertiente sígnica, influjo explícitamente reconocido por muchos artistas.

¹⁹ EVERITT, *op. cit.*, p. 7.

²⁰ Ibid.

²¹ *“Y acaso también es verdad que, por primera vez en la historia (como sigue afirmando Mathieu), en lugar de tener un significado que precede a la instauración del signo, se tienen un icono que anticipa el significado (lo que Reed llamaría un icono que precede a la idea). Por tanto, el planteamiento semántico vienen a ser invertido; el denotatum (usando el lenguaje morrisiano) es precedido por el signo, el cual, a su vez, es significante en cuanto toda obra de arte posee su significación, pero no es reducible ni a un elemento conceptual (o al menos preconceptualizado), ni estrictamente racional”*. DORFLES, *op. cit.* p. 34.

4 Corrientes

Para una situación artística que presenta tanta complejidad, el mundo de la historia y de la crítica del arte estimó aceptable, como método de sistematización o como instrumento crítico del informalismo, la división en tres corrientes .poéticas-fundamentales: la de acción o gestual, la matérica y la cromática espacial, según se decanten hacia unos u otros postulados plásticos, aunque es frecuente la coexistencia de elementos.

4.1 Corriente matérica

La valoración de este medio expresivo surgirá con fuerza impulsada por los pintores Jean Fautrier y Jean Dubuffet, alcanzando un nivel tan importante, en seguidores y facetas, que ha dado lugar al adjetivo *matérico*. En esta corriente, los materiales no son sólo el factor preeminente, sino que se convierten en la razón de ser de la obra, llegando a sobreponerse sobre la forma, y a romper el esquema tradicional figura-fondo. El interés por la materia como medio expresivo entronca con algunos aspectos del surrealismo y del dadaísmo, así, los medios pictóricos tradicionales se verán sustituidos por materiales inhabituales, que cobran similar sentido plástico y valor estético que aquellos. Estos materiales pueden ser tanto extrapictóricos -textiles, mallas, molduras, chapas metálicas o materiales de desecho- como la misma pintura, que intensificada cuantitativamente o mezclada con tierras, dota a la superficie del cuadro de una sensación de relieve. El elemento de trabajo es elegido no como recurso sino como sujeto pictórico, “*quedando comprobado que conciencia y materia se dan contextualmente, identificadas la una con la otra, y que no se pueden distinguir*”²², pues en el transcurso del proceso por el cual la materia o los materiales utilizados se transforman en elemento plástico, éstos serán los receptores de las emociones, las tensiones, el ritmo vital del artista, que se va transformando a medida que se trabaja con ella. Pintores como Burri o Tàpies continuaron con la tendencia en Italia y España, respectivamente

²² ARGAN, G.C., *op. cit.* p 64

4.2 Pintura de acción: las pinturas del gesto y el signo

Engloban a la pintura que se decanta por el lenguaje gráfico, en una abstracción sin referencias figurativas ni naturalistas ni simbólicas. En ella el elemento sígnico sin, al menos apriorísticamente, significado, prevalece sobre los fondos o las texturas. En su génesis, las tendencias del gesto retoman el automatismo surrealista, y acusan la influencia de Klee y de las grafías extremorientales.

La diferencia entre sígnico y gestual radica para Gillo Dorfles en la rapidez de ejecución. El mayor o menor impulso cinético define el trazo que desde la totalidad del cuerpo, desde el brazo o desde la mano se traslada al lienzo, traducándose en lo que será un signo o un gesto sobre la superficie pictórica; pero hay una diferenciación más profunda entre las poéticas de la acción, pues la inmediatez, la rapidez con que se produce el gesto equivale a identificación entre el arte y la vida, y en ese proceso el artista es el *medium*. La intencionalidad -presente en Hartung, Soulages o Mathieu- del artista gestual es convertir al gesto en un elemento de transformación social; para ellos la potencia dinámica, la espontaneidad del gesto continuo manifiestan la crítica personal a las convenciones artísticas y el compromiso con el cambio en los fundamentos del arte. En el signo, en cambio, se percibe un carácter más intimista, de mayor subjetividad; es la grafía de la expresión vital, anímica, e incluso fisiológica del artista, testimonio de sí mismo, signo sufriente, como en Wols, o con un sentido lingüístico, como en Michaux.

La pintura gestual se asocia con frecuencia a la materia, como ocurre en la *action painting* americana, cuyo máximo representante es Jackson Pollock. En las corrientes sígnica y gestual, incluso matérica, se encuentra una cierta voluntad de estructuración y de forma

4.3 Las corrientes cromo-espaciales

La energía que se desata en las corrientes del gesto encuentra una vertiente más sosegada y austera cuando las antiguas manchas gestuales van ocupando toda la superficie del cuadro, dando lugar a inagotables campos cromáticos que desbordan los

límites físicos de la superficie pictórica. El color cobra la preeminencia plástica, al tiempo que es el receptor de la disposición anímica del ejecutante, que lo manipula, arrastrándolo, dirigiéndolo o dejándolo fluir, en un azar más o menos controlado. Persiste el elemento subconsciente, aunque atemperado, reconducido hacia una espacialidad expansiva y puramente cromática. En esta vertiente de la pintura informalista pierden relevancia las texturas y la rapidez, y se valoran la austeridad, el orden y un inédito concepto espacial, que basado en la experiencia de Rothko nace a partir de la superposición de capas de color sucesivas y traslúcidas, que le confieren una sensación expansiva y en profundidad, originando un espacio metafísico profundamente emotivo. Un espacio conceptualmente similar, aunque con manifestaciones plásticas diferentes, es el que se propugna desde el italiano *Movimento Spaziale*, con Lucio Fontana a la cabeza, cuyos rasgados de tela simbolizan, igualmente, el avance desde el espacio habitual hacia el infinito

5 Primeros pintores del informalismo: la escena europea

5.1 La abstracción lírica francesa

En las obras de pintores como Julius Bissier (Fribourg-en-Brisgau 1893 - Ascona, Suiza, 1965), Pierre Soulages (Rodez, Bélgica 1919), Nicolas de Stäel (San Petersburgo 1914–Antibes 1955) o Jean Bazaines Paris 1904), entre otros que pueden considerarse como precursores de la abstracción lírica, se recobra la pincelada que no podía ser visible en la abstracción geométrica y se perciben influencias del impresionismo y del expresionismo, en la modulación, el toque de color y la utilización expresiva de éste.

Este grupo, aún conservando las características de la estética tradicional, anticipa la radical ruptura que vendría más tarde, al introducir dos constantes que se percibe cada vez con mayor claridad: el individualismo del sujeto creador, que rechaza la colectivización del arte propugnada por las corrientes geométricas y que paulatinamente se hace más consciente y más responsable ideológicamente de una obra que considera instrumento exploratorio de su propia realidad - “*la pintura se ha vuelto*

autobiográfica”²³-, y de una técnica que se desembaraza de convencionalismos, inventando para el mundo plástico un nuevo concepto espacial y estructural, que exige además un cambio de maneras. En consecuencia, comienzan a valerse de medios más directos para pintar, aplicando el color directamente del tubo sobre los fondos, con pinceles, brochas o a mano directamente.

La siguiente generación asume la superación y radicalización de los planteamientos iniciales que habían introducido los pintores citados- La gran generación informalista francesa estuvo integrada tanto por pintores como por críticos y teóricos, con ella quedan patentes las aportaciones externas y el espíritu que concita la tendencia. Su núcleo central está formado por pintores plenamente abstractos: Hartung, Wols, Riopelle, Bryen; pintores que no pierden las referencias al mundo figurativo: Fautrier, Dubuffet; críticos: Tapié, Estienne, y las figuras relevantes de Michaux y Mathieu que además de pintores asumen el papel de teóricos y divulgadores de la tendencia, aglutinados en torno a las galerías parisinas de René Druoin y Lidia Conti, que pusieron marco físico a la consolidación del nuevo arte.

La emergencia de este heterogéneo grupo, compuesto por alemanes, belgas y franceses que confluyen en el París posbélico, un tanto desarraigados e influidos por el ambiente general de pesimismo, de la falta de fe en el hombre que produce la situación general, sincretizada en las filosofías existencialistas, origina inesperadamente el inicio de una aventura de renovación pictórica

Nutrida por este cúmulo de experiencias, la gran generación informalista emerge integrada por pintores que buscan expresarse al margen de toda representación de la realidad, valoradores del signo, de la inmediatez, exploradores de gesto, destructores del espacio, o interesados por la materia sin perder referencias al mundo figurativo. La pintura sónica de Wols y la matérica de Fautrier, por ser las primeras que se revelan, constituyen las piedras de toque, los revulsivos que abren las puertas a la tendencia. La colaboración de los críticos Tapié y Estienne fue determinante para la consolidación de la nueva pintura, que se produjo en torno a las galerías René Drouin y Lydia Conti, y cuyo origen estuvo para Michel Tapié, en la exposición de Dubuffet, “*Haute Pates*”, de 1944, en la galería Drouin, la misma que en 1945 acogió los “*Otages*” (*Rehenes*), de Jean Fautrier. Esta fecha es también la considerada por el crítico Choay para el arranque de la tendencia. Mathieu la retrasa hasta 1947, a la exposición *L’Imaginaire*, por él organizada. En su protagonismo concedió a este la

²³ BLOK, Cor, *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*, p. 184.

categoría de origen de la Abstracción Lírica ²⁴, y punto de partida para su militancia personal en el impulso de la corriente lírica contra la abstracción geométrica, difundiendo los nuevos postulados estéticos mediante una incesante actividad expositiva, teórica y por supuesto, como pintor

La primera figura esencial es el alemán Hans Hartung (Liepzig, 1904). Afincado en París, practicó, ya desde los años treinta, una abstracción “libre”, alejada de geometrismos, oponiéndose a estos con la poética del dinamismo subjetivo del gesto rápido y sin posibilidades de vuelta atrás. Hartung se expresa en el lienzo mediante enérgicos rasgos gráficos, “actúa” sobre él adelantando una idea, cualidad luego ampliamente desarrollada por la *action painting* de la Escuela de Nueva York. Hace de la utilización del negro, para las impecables composiciones caligráficas una valoración principal, al igual que Pierre Soulages (Rodez 1909), pintor en el que los trazos negros se convertirán en iconografía habitual. Utiliza el cuchillo y la espátula en sustitución del pincel; con ellas aplasta la materia hasta convenirla en pesadas formas y densas retículas negras (raramente con la utilización de algún otro color...) que ahogan los fondos, estableciendo una estructura pictórica en la que la trayectoria del signo configura el nuevo espacio pictórico. El otro alemán, Wols, seudónimo de Wolfgang Schulze, (Berlín 1913), refugiado exiliado alemán primero en España y a partir de 1936 en Francia, arrastra una visión pesimista de la vida, que quedó plasmada en toda su obra, en la que se funden la angustia expresionista germana con la espontaneidad surrealista. Hasta 1940 su obra se había desenvuelto en la plasmación de formas orgánicas y biomórficas. A partir de esta fecha da un giro y elabora un intenso lenguaje que constituye una de las primeras referencias informalistas, al tiempo que compone un medio por el cual el autor comunica su sentido moral. Su lenguaje se basa en el azar, pero un azar “*complejo y complicado*” ²⁵, donde se funden el sentido existencialista de la vida -tuvo una intensa relación con Sartre- y la complejidad sígnica de la elaboración. Mediante el signo construye densos jeroglíficos, amalgamas de líneas vigorosamente trazadas con la aplicación directa de la pintura desde el tubo, el dripping y el grattage, que compositivamente suele situar ocupando los centros del cuadro, y cuya fuerte carga tensional contrasta, en un equilibrio de fuerzas, con los fondos cubiertos de manchas -taches- de colores pálidos y un tanto etéreos, habitualmente acuarelas. La obra de Wols, escasa en número, ya que murió pronto, en

²⁴ MATHIEU, G., “D’Aristote ... », art. cit. p. 133

²⁵ DORFLES, G., op. cit, p. 28

1951, supuso un revulsivo para los pintores de su entorno. Especialmente para George Mathieu que quedó impactado al contemplar sus pinturas expuestas en la La Galería Drouin en año 1945.

Mathieu fue tan denodado paladín de la abstracción lírica como acérrimo detractor de la abstracción geométrica.²⁶ Mantuvo una actitud militante que le llevó a manifestarse reiteradamente mediante la palabra y la escritura ²⁷, e incluso a realizar demostraciones prácticas, ilustrativas de sus planteamientos teóricos y concepciones plásticas, en las que ninguna idea preconcebida debía preceder a la realización del signo, pues la creación (pictórica) pertenece a un estadio superior. Espontaneidad, rapidez y riesgo son las características de su obra. Supervaloró la idea de rapidez en la ejecución, como medio para eliminar toda intención consciente. Introdujo la rapidez en la pintura occidental y con ella las poéticas del gesto. Las características de su pintura son, para él, la ausencia de premeditación en las formas y gestos, la necesidad de un segundo estado de concentración y la primacía de la velocidad. Estas condiciones permiten al artista realizar en un tiempo record, y frente al público, obras de grandes dimensiones. Mathieu pretende sustituir la inercia de las formas cerradas por el devenir de las fuerzas liberadas en el mismo acto de pintar. Se atribuye la primacía en los medios rápidos para pintar ²⁸.

La inquietante obra del poeta y pintor Henri Michaux (Namur, Bélgica, 1899 – París 1984) caracterizada por un talante experimental, emerge alejada de la tradición académica y de las convenciones artísticas. Tanto la escritura como la pintura fueron para Michaux medios exploratorios de su propia psique, lo que le sitúa en el ámbito de lo surreal. Intensa y deliberada búsqueda interior (en su afán experimental recurrió a la mescalina, bajo cuya influencia realizó buen número de obras) que se encarna plásticamente en sus peculiares signos “*verdaderos alfabetos semánticos*” ²⁹, que

²⁶ A Mathieu hay que reconocerle, en palabras de Gillo Dorfles, “*el mérito de haber tenido antes que muchos otros una límpida visión de aquello a lo que tendía una buena parte de la pintura moderna y de haberse convertido en su divulgador*”, DORFLES, G., *op. cit.* p. 31

²⁷ También se manifestó mediante la palabra y la pluma, presentando, asociadas a sus obras, conferencias, declaraciones, artículos y manifiestos. En 1963 publicó “*Más allá del tachismo*”, un estudio histórico de la evolución de la pintura occidental entre 1944 y 1962.

²⁸ “*Se ha podido decir que yo fui el creador del “tachismo”, de hecho hacia 1944 o 1945, es decir, un año o dos antes que Pollock o Wols, yo utilicé medios más directos para pintar: el libre juego del disolvente y el color, es decir, los colores; regaba la tela con Ripolín vertiéndolo directamente del envase, desde cierta altura. Así logré utilizar sistemáticamente manchas en estado puro, en 1951 y 1952. También se podría decir que soy el creador del “tubismo”, puesto que en 1945 y 1946 utilicé el tubo de color, que aplicaba directamente sobre la tela para pintar y dibujar sin pincel. Pero todo esto no tiene importancia (...) no cuenta tanto la invención de los medios expresivos, sino más bien conjugar estos nuevos medios expresivos con contenidos nuevos*”. MATHIEU, G., “*De Ring*” 1960, pp. 82-90. En G. Dorfles, *op. cit.*, pp. 182-185

²⁹ DORFLES, G., *op. cit.*, p. 37

como una diferente forma de escritura se articulan en recorridos verticales o inundando toda la superficie pictórica, destacándose sobre grandes manchas –taches- de acuarela, gouaches u óleos. Pintor del signo, sus dibujos filiformes están influidos por las escrituras de Extremo Oriente, a donde viajó incansablemente.

Para Jean Fautrier (1898–1964) y Jean Dubuffet (1901-1985) el interés reside en los materiales con los que elaboran unas obras que no perdieron nunca totalmente las referencias figurativas. Sus respectivos trabajos están en el origen de la amplia, en seguidores y diversidad de caminos exploratorios, corriente matérica.

Fautrier es para Dorflès el verdadero descubridor del informalismo³⁰, a partir de su serie de *Otages*, expuesta en 1945, en la que las devastadas formas de los *Rehenes*, perdida toda sensación de realidad, aunque manteniendo una mínima y dramática figuración, aúnan la postura vital del artista con una estética acorde con el desgarramiento y el dolor de una generación perdida, la de la guerra. Fautrier es el pintor del existencialismo³¹. Para Fautrier la materia es la pura realidad existencial. Es memoria que capta y retiene las impresiones más personales del artista, en ella quedan impresas, atrapadas entre las capas de pintura, el ritmo vital, su impulso anímico. La materia es el medio para la afirmación de la angustia del ser y de la necesidad de compromiso. Por ello, en su obra cobran máximo interés el material y los procesos técnicos a los que los somete, y tiene una gran importancia el proceso de elaboración por el que la materia, sustancia flexible o permeable, hace suyas la extensión o la duración de las sensaciones. Todo lo que se vive se convierte en materia. La materia es la receptora de la memoria del hombre que la manipula, un fragmento de su realidad. En consecuencia presenta un trabajo plástico rompedor centralizado en sus series *Rehenes* y *Boites* (1950 –1955).

A Dubuffet la falta de prejuicios pictóricos le sitúa en el ámbito de los creadores que más han contribuido a la renovación de las técnicas y del lenguaje pictórico. Resulta inclasificable a los ojos de sus contemporáneos. André Breton y Henri Michaux, poeta y pintor/escritor, se interesaron por su obra, inquietante y

³⁰ Dorflès no cita a quienes esto dicen de Fautrier -p.53-. Por otra parte, debemos de tener en cuenta el sentido restrictivo que al término *informalismo* le concede este autor, para el que las corrientes signíficas, aun prescindiendo totalmente de la forma, están sometidas a “una voluntad compositiva y estructuradora, acaso inconsciente, acaso automática, acaso ilógica, pero no obstante digna de ser considerada como suficiente para la construcción de una obra que sea después de todo formada y no uniforme” ,G. DORFLES, p. 51

³¹ ARGAN, G. C., *op. cit.*, p. 709

provocativa, que se deslizó desde una línea fauve al expresionismo deformante, al graffiti, y más tarde a sus célebres pastas espesas y al arte bruto, el realizado de forma espontánea por niños, enfermos mentales y alienados. Siempre investigando formas de expresión que le van perfilando como un creador radical. Su vertiente matérica mantiene una indudable conexión con Dadá, en el deliberado propósito de convertir materiales insólitos (carbón triturado, polvo de vidrio, arenas, resinas, etc), antiartísticos y hasta deleznable, (grasas, sebo) en parte integrante y fundamental de la obra de arte. Pero lo interesante es la forma en que Dubuffet manejó la materia, trabajándola hasta hacer que los variados elementos se estructurasen en una nueva textura sobre la que se imprimen rudimentarias figuras humanas, rostros o huellas de la presencia humana, renovando el vocabulario figurativo. En Dubuffet, que nunca abandono la figuración, el dibujo firmemente delineado es uno de los pilares expresivos de su obra, junto, obviamente, con las texturas matéricas.

En cuanto a su consolidación, un año relevante es 1947: Hartung expone en Lidia Conti y se conoce en Europa la obra de Mark Tobey, De Kooning y Pollock. Finalizando el año, el impulso de Mathieu consigue reunir en una exposición bajo el nombre de “*L’Imaginaire*”, a todos aquellos artistas, de su círculo o no, que, según él, se expresen en libertad; por tanto, concebida como la amalgama de aquellos artistas que “*representan la libertad más total y más absoluta frente a las teorías, contra aquellos que parecían seguir las huellas del cubismo, del constructivismo y del surrealismo*”³², constituyendo un evento de la máxima importancia para la abstracción lírica. La muestra reunió, junto al organizador, a Wols, Hartung y Riopelle, a surrealistas como Arp, Brauner y Picasso. Mathieu, que acababa de instalarse en París,

Las exposiciones colectivas se suceden en los años 49, 50 y 51. En 1949 son varias las muestras de grupos, auspiciadas por Mathieu, que se celebran en Rene Drouin. Al año siguiente organiza, con el crítico Michel Tapié, la primera reunión de *Vehemencias Confrontadas*, en la galería Nina Daosset. En 1951, con la colaboración nuevamente de Tapié se presentan dos exposiciones de “*Signifiants de l’informalisme*” en el Studio Paul Fachetti, momento en el que puede decirse que el arte nuevo estaba definitivamente asentado y abierto a la exploración de sus propios caminos estéticos.

³² MATHIEU, G., “La abstraction lyrique”, en *De la revolte à la renaissance*, París 1972, pp. 48 – 50, vid. Cor Block “*Historia...*,” p. 133

Por su parte Estianne organiza desde 1952 a 1955 el “Salón d’Octobre” denominando a los pintores que participaban en él “revolucionarios líricos”.

5.2 El expresionismo centroeuropeo: el grupo Cobra

Otros grupos con connotaciones similares surgen en la Europa posbélica. Artistas y poetas fundaron el movimiento *Cobra* el 5 de noviembre de 1948: tres holandeses (Karel Appel, Constant y Pierre Corneille), dos belgas (Christian Dotremont y Joseph Noiret) y un danés (Asger Jorn). Dotremont fue el inventor del nombre del grupo, acrónimo de las ciudades de sus principales representantes - **C**openhague, **B**Ruselas y **Á**msterdam- y redactor de su manifiesto. Sin embargo el movimiento no tuvo líder, aún cuando algunas personalidades como Christian Dotremont, Asger Jorn o Pierre Alechinsky hayan ejercido una acción significativa.

Cobra se marca como objetivos la plasmación directa y espontánea de lo imaginado, sin pasar por el tamiz del intelecto, para que el pensamiento se exprese fuera de todo control ejercido por la razón, incidiendo en la importancia del proceso pictórico. Premisas que hunden sus raíces tanto en el surrealismo como en el arraigado expresionismo escandinavo (Munch) y norteyuropeo, de los que *Cobra* se nutre y en cierto sentido lo reaviva y lo continúa³³. Añaden una nota humanista al extraer su inspiración de numerosas fuentes: el arte prehistórico, el arte primitivo y el popular; el arte infantil y de la locura, lo que les acerca a Dubuffet y al "arte bruto", en el sentido de que buscan expresar a través de sus obras aquello que bulle en su interior emocional, dejando a un lado los componentes racionales.

Coetáneos de los abstractos líricos franceses, como ellos rechazan la abstracción de signo geométrico y el realismo socialista, pero no excluyeron la figuración, y utilizan tanto aspectos de la figuración como de la abstracción, en un afán de eliminar ataduras, convirtiendo las runas, la figura humana, las mascararas deformes, los bestiarios primitivos o míticos en temáticas predilectas, que, a veces reducidas a

³³ LUCI-SMITH, Edgard. “Movimientos artísticos desde 1945”, Ediciones Destino, Barcelona 1998)

formas arquetípicas, conllevan significados simbólicos ligados al psiquismo y al mundo objetivo.

Característica es su visualidad cromática, basada en el uso de los colores primarios, expuestos de forma violenta, trasgresora y aplicados en pinceladas rápidas, propias de la pintura gestual, que pone al grupo en relación con el *action painting* norteamericano.

Sus miembros participaron conjuntamente en las exposiciones de Copenhagen (1948) Ámsterdam (1949) -la exposición más importante del grupo tuvo lugar en el Stedelijk Museum de Amsterdam- y Lieja (1951), año de la disgregación definitiva del grupo, cuando sus miembros empezaron a tomar caminos distintos. Editaron *Cobra revue* que solo alcanzó ocho números.

5.3 Vedova y los italianos

En esta mirada general sobre el informalismo europeo, se hace necesario aludir, siquiera someramente y en sus manifestaciones más representativas, al informalismo italiano, en el cual se desarrollan poéticas del gesto, de la materia o el espacialismo, y cuyas figuras más representativas son respectivamente Vedova, Burri y Fontana.

Emilo Vedova (Venecia 1919 – Venecia 2006) es el máximo exponente del informalismo gestual italiano. Se inició en la pintura muy joven. En su proceso de aprendizaje cuenta sobremanera el contacto con el rico mundo artístico del que procede y en el que está inmerso. La Segunda Guerra Mundial marca un punto de inflexión en el mundo plástico; para Vedova supone la definición de un camino que ya no abandonará. En lo personal se declara antifascista militante, pero rechaza la imposición que en materia de arte impone la ortodoxia del Partido Comunista, al que se adhieren artistas comprometidos, y, frente al arte pedagógico y propagandístico que exponga con claridad la situación de la clase obrera, opta por un lenguaje abierto, que con mayor sinceridad conecte el interior del artista con la sociedad que recibe y genera su obra. Es decir, opta por la abstracción, que, por otra parte, entiende, no es incompatible con el compromiso y la denuncia, e incluso con la exposición de la realidad tal y como es en ese momento de la primera posguerra. Ineludiblemente estos

planteamientos le llevarán hacia la pintura informalista, en concreto hacia un gestualismo, que, aunque no desarrollará plenamente hasta mediados los cincuenta, estuvo precedido de rasgos inequívocos de automatismo. Giulio Carlo Argan afirma que es el único pintor europeo de su tiempo que rechaza taxativamente la falta de compromiso del arte y del sujeto creador, superando a sus coetáneos franceses y centroeuropeos en su compromiso político, personal y artístico a través del arte ³⁴. En la reciente monografía de Javier Hernando sobre el pintor, el crítico abunda en esta idea, destacando su coherencia pues desde el periodo de anteguerra su pintura se ha mantenido a lo largo de su extensa carrera en una “doble e inequívoca orientación: hacia la renovación estética y hacia la realidad de su tiempo”³⁵.

El informalismo matérico tiene en Italia su principal representante en el pintor Alberto Burri (1915-1995). Dedicado a la pintura desde 1946, después de un breve paso por la figuración se vuelca en la abstracción en la que los materiales no convencionales son los protagonistas absolutos: arpilleras usadas, maderas quemadas, metal oxidado, hierros, plásticos, etc. Pintor fascinado por la potencialidad de la materia y su poder evocador, comparte con los franceses Jean Dubuffet, Jean Fautrier y los españoles Antoni Tàpies y Manuel Millares el papel atribuido a la materia bruta de contar el drama existencial de su tiempo. Se ha querido ver en el uso de estos materiales una consecuencia de su experiencia como prisionero de guerra³⁶. Máxime cuando éstos aparecen lacerados, retorcidos o rociados con pintura roja. No obstante su obra ha sido explicada también en clave estética, la que ofrece las posibilidades expresivas del nuevo orden estético que emana del material sin valor de uso transformado en su atemporalidad y fijeza en un nuevo valor artístico ³⁷.

En la poética del espacio Lucio Fontana (1899- 1968) aporta un tratamiento nuevo y significativo de este concepto. En 1946 -*Manifiesto blanco*- y 1947 -funda en Milán el movimiento espacialista redactando ese mismo año su primer 'Manifiesto Espacial', al que seguirían el segundo (1949), tercero (1950) y cuarto (1951)- Fontana formula una poética espacialista inédita, un espacio operativo nuevo, repudiando el

³⁴ ARGAN, G.C. *op. cit.*, p.. 636.

³⁵ HERNANDO, Javier, *Vedova*, ed. Nerea. P. 13

³⁶ Desde ese mismo año prestó servicio militar en África como oficial médico del ejército italiano. En el 1943 fue capturado por los aliados en Túnez y estuvo internado en un campo de reclusión inglés en el Norte de África, antes de ser trasladado por los americanos en el campo en Hereford (Texas), donde empezó a pintar.

³⁷ INCOLA, Mariano, “El polimaterismo de Alberto Burri”, www.Enfocarte.com nº 32

espacio ilusorio de la pintura tradicional de caballete y sus categorías hasta ahora tradicionales. Para él el cuadro no es una superficie en que representar un objeto, es más bien un campo de acción para provocar un acontecimiento: la creación del propio espacio. Para ello anula la representación, reduce la materia y se inclina por las pinturas monocromas, de exquisitos matices; Desde 1949 agujerea y rasga sus telas afrontando el problema del espacio a través de la perforación o el corte de la base utilizada (papel, tela, etc.) con la idea de sugerir una infinitud interminable detrás del lienzo. Tanto la monocromía de las telas como los rasgados son para Fontana expresión del vacío, de lo inmaterial, un espacio mental. La evolución de estas ideas, junto a la utilización de las nuevas tecnologías harán de este pintor un precursor de los *environement* los *ambientes*, proyectados para no ser ni pintura ni escultura, sino «formas, colores, sonidos a través del espacio», y los *conceptos espaciales*.

6 El expresionismo abstracto norteamericano. Puntos de contacto con el informalismo europeo

Entre informalismo y expresionismo abstracto norteamericano se da lo que podría entenderse como un camino de ida y vuelta: a la génesis de ambos movimientos contribuye decisivamente el arte europeo del siglo XX, incluido el propio informalismo o abstracción lírica en el segundo, y el expresionismo abstracto norteamericano, movimiento con características propias, acabará influyendo, a su vez, en la pintura europea. a través de contactos que pintores como Tobey, de Kooning o Pollok mantuvieron con los pintores de la abstracción lírica parisina.

El expresionismo abstracto no supone una transposición literal del informalismo europeo, a pesar de sus evidentes vínculos, puesto que se fragua sobre el substrato de la cultura americana, social y culturalmente diferente, en la que el pintor debía vencer, en primer lugar, la resistencia de una sociedad eminentemente pragmática, que se mostraba reticente frente al artista plástico, al que no concedía un papel funcional. El valor del pintor en la sociedad americana radicaba en su papel de instrumento que enfatiza las costumbres, la moral, la patria, las realidades provincianas, expresadas

mediante un realismo academicista. Los mismos artistas “*dudaban de que tuvieran una función natural de índole espiritual*”³⁸. En la superación de conceptos estéticos y modos plásticos contaron tanto una serie de puntuales eventos artísticos como de acontecimientos políticos e históricos acaecidos en las cuatro primeras décadas del siglo XX, pero, sobre todo, influyó el cambio que se produjo en los propios artistas estadounidenses, que manifestaron, cada vez con más ahínco, su deseo de desprenderse de puritanismos y chovinismos, y de expresarse libre e individualmente en la creación, sentando las bases de un nuevo credo estético que eclosionaría en la década de los cuarenta en el vigoroso movimiento conocido como expresionismo abstracto. Un entorno que agrupaba a artistas, marchantes y críticos neoyorquinos, que consiguió desplazar el centro de la cultura artística y del mercado a la ciudad norteamericana, en un hecho sin precedentes, considerado por Argán como “*el fenómeno más importante en la historia del arte a mediados del siglo*”³⁹. Dore Ashton acuñó la denominación Escuela de Nueva York para designar más un medio artístico que una unidad estilística.

Los primeros contactos con la vanguardia europea los establecen durante el primer decenio del siglo artistas americanos en viaje por Europa, conociendo en París el cubismo -a Delaunay y Picasso-, el fauvismo -a Matisse-, y el expresionismo de *Der Blaue Reiter*. En 1913 se organizó en Nueva York la *Armory Show*, exposición internacional de arte moderno, que supuso una primera conmoción importante, fundamentalmente para los propios artistas americanos, los cuales, de pronto, se encuentran frente a obras de los padres del arte moderno -Cézanne, Van Gogh, Gauguin-; de cubistas, Picasso, Braque...; de una importante representación de Matisse y de obras de Kandinsky, Duchamp y Picabia, sólo por citar a algunos. *La Armory Show* trajo como consecuencias el principio de la liberación de la falta de originalidad de la pintura americana; el origen del coleccionismo del arte moderno y, por tanto, del mercado; y el contacto directo de algunos pintores europeos con Norteamérica, donde se instalaron al estallar la primera guerra mundial, es el caso de Duchamp, Picabia o Gleizes, que ejercieron su influencia junto a Man Ray, tan ligado a estos franceses que puede hablarse de un grupúsculo Dadá en el Nueva York de la segunda década del siglo. Con estos artistas entró el surrealismo de la mano de Dadá, elemento clave en el informalismo y en el expresionismo abstracto.

³⁸ ASHTON, Dore, *La Escuela de Nueva York*. Madrid 1998, p. 20

³⁹ ARGAN, G. C., *op. cit.*, p 617

Los contactos con las vanguardias europeas se sucedían a través de la ávida lectura de los *Cahiers d'Art*, que llegaban desde Francia, y el contacto directo con las obras propiciado mediante algunas importantes exposiciones, como la de “Pintura Francesa”, organizada por el museo de Brooklin en 1922, donde pudo verse obra de Cézanne o Matisse. Este mismo organismo produjo en 1926 una exposición internacional que contó entre otros con Miró, Mondrian, Lissintzky. Los años 1926-27 hubo una retrospectiva de Matisse, y en las galerías se exhibía a Picasso, Ernst, Leger, Archipenko, Kandinsky, etc. Dore Ashton explica como los círculos de vanguardia “*estaban siempre atentos a las últimas noticias de los círculos más avanzados de toda Europa y las daban a conocer sin pérdida de tiempo*”⁴⁰.

En la década de los cuarenta dos figuras son reconocidas unánimemente como pioneros: Arshile Gorky y Willen de Kooning. El primero introdujo en Estados Unidos el mejor lenguaje europeo. Admirador de Cezanne, Picasso, Miró y Kandinsky, difundió sus conceptos pictóricos hasta encontrar su propio estilo. Ingresó en el movimiento surrealista y fue el último (cronológicamente) de éste y el primer abstracto. De Kooning, de origen holandés, formado en la tradición expresionista nórdica, deviene desde la figuración a la abstracción, en un proceso de desintegración formal que combina los postulados cubistas con la agresividad y viveza de los trazos inherentes a su formación. En sus obras, el acto pictórico aparece como detenido, congelado, acentuando la importancia de la acción pictórica, actitud que en la plenitud del expresionismo abstracto quedará potenciada hasta el punto de identificación real de arte y vida.

Pero tan determinante como estos eventos o influencias concretas en la génesis del expresionismo abstracto, fue el surgimiento de un “ambiente” (el término también es de Dore Ashton) verdaderamente artístico, es decir, una situación en la que el intercambio intelectual de ideas y de experiencias prácticas generó un medio altamente protéico, del que se nutrieron un importante número de artistas, y que surgió como consecuencia directa de la Depresión de 1929, pues para paliar la situación de crisis en que se encontraba este colectivo, el gobierno americano consideró oportuno proporcionar trabajo pintando murales en los edificios públicos a la pléyade de artistas desocupados, a través del Work Progress Administration⁴¹ que además de proporcionar un medio de vida a los artistas, realizando su arte, les dio la posibilidad

⁴⁰ ASHTON, D., *op. cit* p. 45

⁴¹ El Work Progress Administration, creación del gobierno de Roosevelt, organizó el Federal Arts Projects.

de acercamiento, intercambio y de establecimiento, por primera vez en Estados Unidos, de una comunidad -artística, que se prolongó a lo largo de diez años.

La dialéctica -que no integración- entre la comunidad artística neoyorkina y el arte europeo, se acrecienta con la llegada masiva de intelectuales y artistas del viejo continente, empujados primero por el advenimiento de los nazismos y después por el estallido de la segunda guerra mundial. En sucesivas oleadas, los artistas europeos recalaban en Estados Unidos, adonde acudían con una implícita carga de progresismo y persecución, buscando nuevos horizontes para su vida y su arte. La élite de los surrealistas y numerosos abstractos, geométricos o líricos, desembarcaron en América y aunque no hubo integración real (el pintor Roberto Matta fue el único que mantuvo contactos directos con los americanos) hicieron sentir, obviamente, el peso de su influencia y su enorme tradición artística.

De la mano de esta sobresaliente hornada de artistas penetran en Estados Unidos los distintos lenguajes de las vanguardias artísticas europeas: el automatismo surrealista, aplicado técnicamente a la pintura en un “dejarse llevar”; el énfasis en el acto creativo, hasta el punto de identificar la obra con el propio artista; y la definitiva ruptura del espacio pictórico tradicional, es decir, los rasgos que están contenidos en la síntesis completamente nueva, vital, vigorosa y diversificada de las expresiones que representan el expresionismo abstracto de las figuras consolidadas. Figuras que potenciarán estas mismas expresiones en Europa, cuando recalén y expongan aquí, como son los casos de Rothko, Pollock, Tobey.

Con la llegada de los artistas europeos, Estados Unidos se convierte en la depositaria moral de la cultura y la inteligencia del viejo mundo, de los valores de la libertad creadora, adopta su lenguaje y los adapta a su propia idiosincrasia. Pero si las vanguardias en Europa fueron siempre movimientos rupturistas, a contracorriente y de tensión, en América caminarán paralelas al “*avance tecnológico, pero pierden su mordiente polémico*”⁴². Difieren los movimientos americano y francés en que estos nunca abandonaron los contenidos, preocupados por el conocimiento, mientras que en los americanos predomina la acción⁴³ -

⁴² ARGAN, G. C., *op. cit.* p. 620

⁴³ “*Dentro de esta tradición del acto de pintar existe una distinción radical que se debe de señalar, entre la escuela de París y la escuela de Nueva York. Los pintores franceses nunca abandonaron el contenido, como comúnmente se definía –un mensaje o un signo- e incluso en sus obras se pueden detectar los principios tradicionales de la composición. Los pintores de Nueva York trataron duramente de superar ambas cosas. Exploraron todas las implicaciones del descubrimiento de que “lo que iba al lienzo no era una pintura sino un acontecimiento”*. EVERITT, *op. cit.*, p.8

En esencia hay dos clases de pintura expresionista abstracta: La *action painting*, enérgica, gestual, en la que el acto de pintar compromete corporalmente al artista, representada por Willen de Kooning, Jackson Pollock y Franz Kline, y la *colour-field painting*, representada por Mark Rothko, que busca encarnar y suscitar la subjetividad de las emociones a través de intensas superposiciones de colores.

7 Otros expresionismos: el grupo *Gutai*

En los años cuarenta y cincuenta se detectan en Japón movimientos artísticos de vanguardia emparentados con los movimientos estadounidenses y europeos. Muchos artistas japoneses se habían trasladado a París y otros lugares de Europa, llegando a formar parte de las diversas escuelas occidentales ⁴⁴; los que permanecieron en Japón, después de la segunda guerra mundial acusan las influencias culturales norteamericanas que se produjeron como consecuencia de la derrota del Japón y subsiguiente ocupación, por lo que algunos sectores del arte japonés toma una deriva estadounidense. El primer grupo japonés de vanguardia es el grupo *Gutai*, fundado en Osaka en 1954 por Jiro Yoshihara, activo hasta 1972. Formado por jóvenes artistas, entre sus miembros se encontraban Akira Kanayama, Sadamasa Motonaga, Shusu Mukai, Saburo Murakami, Shozo Shimamoto, Kazuo Shiraga y Atsuko Tanaka.

Gutai, buscando la ruptura con el pensamiento artístico tradicional en su país, crea una estética novedosa y sin precedentes en su ámbito, siguiendo por caminos paralelos al informalismo y expresionismo abstracto. Sus cuadros abstractos y de pincelada libre son una mezcla de caligrafía oriental tradicional y del informalismo y del expresionismo abstracto. Interesados en el gesto y en la acción de pintar, en lo que sucedía al pintar más que en el resultado, con frecuencia destruían las obras una vez finalizadas. Las “presentaciones directas” de *Gutai* (“gu” significa herramienta y “tai” cuerpo) muestran un paralelismo con el *action painting*, más concretamente con la

⁴⁴ DORFLES, G., pp. 40 y ss.

obra de Jackson Pollock: por ejemplo **Shiraga** metía sus pies en botes de pintura para pintar sus telas, balanceándose sobre ellas, **Murakami** colgaba un marco vacío de un árbol y lo intitulaba *Todos los paisajes*; Tanaka realiza telas monocromas teñidas industrialmente, antes de que lo hiciera Ives Klein o se presentaba cubierta por cables y bombillas; pronto estas acciones desembocan en la forma de *happening* y performances adelantándose a los movimientos conceptuales occidentales; Saburo Murakami corría a través de 17 hojas de papel., atravesaba pantallas de papel de arroz, sus tradicionales paredes.

En lo que se refiere a la pintura cercana al expresionismo abstracto y al informalismo, encontramos un gestualismo caracterizado por la exarcebación y violencia del proceso, por la radicalización de los procedimientos y los medios: siguen utilizando el papel de arroz, medio tradicional japonés que permite una ejecución rápida y espontánea y utilizan múltiples formatos, como la gran escala.

II PENETRACIÓN DEL MOVIMIENTO INFORMALISTA EN ESPAÑA

1 Colectivos y artistas introductores

Si las circunstancias históricas y sociales por las que atravesó la España del siglo XX determinaron que su devenir artístico se manifestase con un cierto retraso respecto a las corrientes europeas, la Guerra Civil, como hecho histórico, provocó una enorme fisura de aislamiento artístico, profundizada por el rechazo social, alentado desde las cúpulas de poder, a cualquier atisbo de renovación artística. Los mismos poderes fácticos fomentaron lo que se ha traducido historiográficamente como la consideración de los focos madrileño y barcelonés como únicos con capacidades y motivaciones para el cambio, en detrimento de la atención a otros lugares, lo que a “muchos les hizo presuponer un menor valor que el que les correspondía”⁴⁵. Pero junto a los núcleos madrileño y barcelonés, los primeros síntomas de interés por las corrientes de la nueva abstracción comienzan a observarse en la segunda mitad de la década de los cuarenta, con el surgimiento en varios puntos del país -Zaragoza, Valencia, Santander o Canarias- de colectivos que desde diferentes fuentes habían tomado el camino de la innovación. Estos colectivos artísticos presentan algunos interesantes puntos en común. Dejando a un lado la manifestación santanderina, que fue exclusivamente teórica, comparten coincidencias estilísticas en sus precedentes plásticos: Miró, Klee, Torres García, Van Gogh, y la vinculación con las revistas literarias, especialmente las dedicadas a la poesía. Pero la difusión, y por tanto el influjo de estos grupos, que se nutren de un considerable número de artistas ávidos de renovación, estuvo relegada, en su momento, a ámbitos minoritarios, dados los condicionantes sociales.

⁴⁵ SÁNCHEZ OMS, Manuel, “La trascendencia histórica de la estética del Grupo Pórtico”, *Serrablo N° 118*. Diciembre 2000, p. 20

- *Dau al set*

Cronológicamente el primero de estos grupos fue el que se aglutinó en torno a la revista barcelonesa *Dau al Set*, fundada en 1948 por Joan Brossa y Antoni Tàpies, que ese mismo año publicó una edición limitada, escrita e ilustrada por los miembros del grupo. *Dau al Set* catalizó a artistas e intelectuales barceloneses, conformando una de las más notables tendencias de la vanguardia española posterior a la guerra. Junto al poeta Brossa, vinculado a las artes plásticas a través de la práctica de la poesía objetual, y a un jovencísimo Tàpies, se incluyen en el grupo a Modest Cuixart, Joan Josep Tharrats, Arnau Puig y Joan Ponç, a ellos se incorporó el poeta y crítico Juan Eduardo Cirlot. Todos ellos compartían inclinación y planteamientos que enlazaban con los movimientos surrealistas y dadaístas de preguerra.

Dau al Set surgió como una actitud de rebelión frente al contexto histórico y social de la época, desarrollando conceptos dadaístas y surrealistas, para concluir en una actitud de descomposición de las formas poéticas y plásticas. Al partir de la inmediatez del automatismo, los miembros de *Dau al Set* pudieron evolucionar rápidamente hacia estilos realistas o informalistas: gestuales, matéricos, más innovadores entonces, (Tàpies y Cuixart) o tachistas (Tharrats). 1951 marca el comienzo de su disolución como grupo, pero hasta su definitivo final, el colectivo se mantuvo firme en su modernidad y en su intento organizado de revitalizar la tradición vanguardista barcelonesa frente al academicismo en que estaba cayendo el *noucentisme* y la evidente obstrucción de que eran objeto los caminos exploratorios por parte de la política cultural.

Dau al Set no fue el único grupo catalán en presentar un propósito semejante de voluntad de reencontrar y promocionar la modernidad; *Els Vuit*, fundado en 1946, o *Cobalto*, en 1947 se muestran en la misma línea. El informalismo francés se introdujo en Cataluña por conocimiento directo de los pintores catalanes, que acudieron becados por el Instituto Francés a París en estas fechas y que, primero por experimentación y luego por mimetismo, se manifestaron dentro de la nueva poética. El Salón de Octubre de 1956 de Barcelona presenta obras de Albert Rafols Casamada, Jordi Curós, Joan Hernández Pijuan, entre otros. Este mismo año Michel Tapiè publica en Barcelona *Esthétique en devenir*, y en 1957 la exposición *Art Autre* acude a la Sala Gaspar de Barcelona.

- *Pórtico*

Paralelo cronológicamente a *Dau al Set* es la aparición del zaragozano *Grupo Pórtico*, impulsado por el librero José Alcrudo. En la Zaragoza de los años cuarenta se produce un fenómeno que se repetirá en Valencia, Canarias y otros lugares, y es el que vincula los intentos de recuperación intelectual a las iniciativas individuales o de pequeños grupos cívicos, interesados en la recuperación cultural. Es el caso José Alcrudo, propietario de la Librería Pórtico de Zaragoza, cuyo particular empeño dio como resultado la celebración de una exposición en 1947, en el Casino Mercantil de Zaragoza, que fue el precedente de *Pórtico*. Esta exposición del primer *Pórtico* acogió la obra de nueve artistas, algunos de los cuales ni siquiera se conocía entre sí ⁴⁶, por lo que sirvió de contacto para un grupo de pintores de una considerable heterogeneidad estilística. Entre ellos se encontraban Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Laguardia, formación de lo que sería el segundo o definitivo *Pórtico*, grupo pionero de la pintura abstracta tras el paréntesis de la Guerra Civil, e imprescindible en el estudio de la renovación de la pintura española de posguerra. Manuel Sánchez Oms en el artículo "*La trascendencia histórica de la estética del Grupo Pórtico*" ha querido llevar su importancia más lejos, al vincular su estética con la europea de ese momento histórico, pues, para este autor "*el siguiente paso que deben alcanzar en su reconocimiento, habrá de estar dentro del panorama español de mediados de siglo (Dau al Set, El Paso, Parpalló...), y se trata de la contextualización en un resurgir de la plástica desde el anquilosamiento del nuevo "academicismo" parisino. La coincidencias estilísticas y los paralelismos en las preocupaciones preparan la visita a una situación concreta del arte y a un sentir estético de época*" ⁴⁷, aunque más bien debería plantearse la cuestión desde la influencia que las corrientes europeas, sobre todo la abstracción lírica francesa, tuvieron en el trío zaragozano y la importancia de éste, al margen de su propio interés, como vehículo de entrada de estas corrientes, que les eran conocidas a través del librero Alcrudo, el cual mantenía contactos directos con París (*Art d'aujourd'hui, Minotaure* y *Formes et Couleurs* son algunos ejemplos de la literatura artística que podían examinar en la librería Pórtico, así como el libro de Bazaine publicado en 1951, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, que tanto influyó entonces en la obra del grupo al afirmar como límite incuestionable del artista, su

⁴⁶ Ibid

⁴⁷ Ibid, p.20

propia época⁴⁸). La abstracción de los Pórtico tiene como referentes al cubismo de Picasso; la construcción geométrica de Torres García y la segmentación espacial de Klee, teñidas de la emotividad de Van Gogh y del surrealismo de Miró. Sus imágenes son iconos con grandes facultades sígnicas y simbólicas, cuyas simplificaciones adquieren también valor constructivo. Esta abstracción cederá parte de su geometrismo con la marcha de Lagunas a París, en 1952, donde establecerá contactos con Nicolás de Stäel, que le introduce en la pintura de acción y gestual. Aguayo acusa igualmente la influencia de Stäel y la de Soulages.

- ***La Escuela de Altamira***

Los encuentros artísticos interdisciplinares conocidos como *Escuela de Altamira* tuvieron su origen en la actividad del pintor alemán Mathias Goeritz, que en los años cuarenta se encontraba en España haciendo pintura organicista. Goeritz, junto con el historiador Pablo Beltrán de Heredia y Ricardo Gullón, puso en marcha el proyecto de convocar las reuniones santanderinas y convertirlas en un foro de debate, de intercambio de ideas sobre los problemas que se le planteaban al arte contemporáneo. Las reuniones de Altamira pusieron en contacto a artistas procedentes de las vanguardias de anteguerra con los jóvenes renovadores, materializando uno de los postulados de la *Escuela de Altamira*: el propósito de recuperación de los ritmos del arte contemporáneo en España truncados por la guerra, definido y apoyado por Eduardo Westerdahl en su conferencia “*Sentido trascendental del arte contemporáneo*” (leída en la Primera Semana de Arte de Santillana del Mar): “*Nos reunimos, pues, para intercambiar ideas, para estudiar algunos de los problemas planteados al arte de nuestro tiempo y, naturalmente, al hombre de nuestro tiempo*”⁴⁹. El arte al que Gullón estaba haciendo referencia con esta frase era aquel que se generaba en libertad, que cumplía una función social, pero, sobre todo, que se responsabilizaba en investigar en nuevas formas expresivas, principalmente aquellas que eludiendo la literalidad del modelo apuntaban hacia la esencialidad de las cosas. Es decir, al arte abstracto, verdadero caballo de batalla de las reuniones altamirenses.

⁴⁸ SÁNCHEZ OMS, Manuel “La trascendencia histórica de la estética del Grupo Pórtico”, *Serrablo N° 120*. En este artículo dice ser un hecho constatado la consulta de estas obras por parte de los Pórtico; p. 21

⁴⁹ GULLÓN, Ricardo, *De Goya al arte abstracto*, ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1952, pp. 175 y 176

En en las dos Semanas de Arte celebradas en Santillana, los meses de septiembre de 1949 y 1950, respectivamente, se dieron cita un importante número de intelectuales y artistas, procedentes tanto de la vanguardia de anteguerra como de las jóvenes promociones artísticas e intelectuales con inquietudes renovadoras. Ambas reuniones generaron una ingente cantidad de teoría difícilmente asumible por la sociedad española de los años cincuenta y sesenta, por lo que su influencia real probablemente se haya sobrevalorado ⁵⁰, ya que, como por otra parte ocurriría con el resto de los movimientos, su influjo quedaba limitado exclusivamente en los círculos eruditos de la época.

- ***Parpalló***

El proceso de revitalización artística contó en la Valencia posbélica --cuyo contexto cultural, según Pablo Ramírez autor de la monografía “*El Grupo Parpalló, la construcción de una vanguardia*” ⁵¹, era muy poco permeable a renovaciones plásticas, y mostraba un agrio rechazo hacia cualquier presunción de innovación artística-- con el colectivo *Parpalló*, que mantuvo una actitud centrada en la información sobre las corrientes contemporáneas y en la pretensión de dinamizar la dormida ciudad con exposiciones y publicaciones artísticas, como la histórica y emblemática *Arte vivo*. En el tradicionalmente conocido como grupo *Parpalló*, Ramírez distingue dos colectivos diferentes, que corresponden a dos etapas y que mantienen maneras propias de actuar. En el primer *Parpalló* (octubre 1956 a julio de 1958), descubre, más que a un auténtico grupo con un proyecto plástico común, a una asociación de artistas, en la que prevalece esta voluntad promotora y difusora de la modernidad. A partir de 1959 es un grupo programático, cuyo objetivo primordial es “*la intervención social desde el arte, en función siempre de la historicidad y del compromiso del artista, así como de la reconciliación entre arte y técnica*”⁵². Un grupo sobre el que se sitúa la batuta de Vicente Aguilera Cerni, y que conformado por los pintores Monjalés, Balaguer y

⁵⁰ DE LA NUEZ SANTANA, José Luis, *La abstracción pictórica en Canarias. Dinámica histórica y debate teórico (1930-1970)*. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 300, 301

⁵¹ RAMÍREZ, Pablo, *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. Institució Alfons el Magnanim, Valencia 2000

⁵² *Ibíd.*

Eusebio Sempere; el escultor Andreu Alfaro; el decorador Ángel Martínez Peris, los arquitectos Vicent A. Estellés y Navarro y el crítico Jiménez Pericás, se define como plenamente abstracto. En su seno convivían dos tendencias de diferente signo, el cinetismo de Sempere o Alfaro frente al informalismo de Balaguer o Monjalés. Dos tendencias antagónicas que no pudieron ser conciliadas a pesar de los afanosos intentos teóricos. El *Parpalló* último y definitivo se disolvió en agosto de 1961.

- **LADAC**

Una situación parecida se produce en Canarias, en concreto en Gran Canaria con el grupo *LADAC*, (Los Arqueros del Arte Contemporáneo) -que llegó precedido de algunos otros intentos renovadores, como fueron los *PIC* (Pintores Independientes Canarios)- cuya posición sobresaliente “en el contexto del arte canario ha tenido su reconocimiento no solamente en los estudios monográficos, sino también en los generales sobre el arte español de la posguerra, donde figura, sin duda, como el grupo vanguardista canario más conocido”⁵³. Surgido en 1951⁵⁴, para José Luis de la Nuez Santana, que ha estudiado la pintura canaria de esta época, el colectivo estaba en formación un año antes, prácticamente perfilado su núcleo básico y su manifiesto artístico, en el cual, sin decantarse explícitamente por una tendencia artística concreta, se ubica a sus componentes en el firme rechazo a la pintura oficialista y en el ámbito del surrealismo y de la abstracción: “*con el lirismo de las formas plásticas puras se llega al goce estético. También el mundo insondable del hombre hacia dentro es un rico caudal de creación*”⁵⁵. Este autor, al igual que los citados para los casos de Valencia y Zaragoza, hace notar las dificultades que los practicantes del arte contemporáneo debían superar en la época.

⁵³ DE LA NUEZ, J.L. “*La abstracción...*”, *op. cit.*, p.49

⁵⁴ *LADAC*, aplicado al colectivo artístico, aparece documentalmente por primera vez en una carta de M. Millares a E. Westerdahl, en la que el pintor le informa de que “*hemos creado un grupo de pintores con ideas avanzadas, cuyo nombre es LADAC...Se trabaja bastantes, pues en más de uno se ha operado el milagro de la resurrección, merced a la sangre de las nuevas generaciones y ya no se dormita en los triunfos del pasado*”. Las Palmas 15 de febrero de 1951 (Fondo Westwedahl-Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife), citado en De La Nuez, *op. cit.* p.50

⁵⁵ Catálogo de la “II Exposición de Arte Contemporáneo”, Club de Universitarios, Las Palmas de Gran Canaria, del 27 de noviembre al 9 de diciembre de 1950. Citado en De La Nuez Santana, *op. cit.* p. 53

LADAC estuvo formado inicialmente por Alberto I. Manrique, Juan Ismael, Manolo Millares, Felo Monzón y Santiago Santana, formación que con ocasión de exposiciones concretas pudo verse levemente alterada. Uno de estos expositores ocasionales, pero vinculado al grupo desde su fase preliminar fue el escultor Plácido Fleitas, a través del cual llega a *LADAC* la influencia expresa de *Dau al Set*. Fleitas vivió en Barcelona en el año 49, expuso en la Galería Laietana y trajo a Las Palmas documentación exhaustiva de los quehaceres de *Dau al Set*, y la intencionalidad de poner en marcha algo similar en Canarias. Los contactos también fueron directos con la *Escuela de Altamira*, a través de Eduardo Westerdahl y Ventura Doreste, ambos canarios y participantes –ponentes- en las sesiones de la *Escuela de Altamira*. Westerdahl y Doreste animaron notablemente el panorama artístico canario desde el debate teórico, en el que se vieron envueltos junto a los hermanos Millares o el pintor José Julio, defendiendo distintas posturas y reflexiones sobre la viabilidad y la esencialidad de la abstracción, temas, por otra parte, tan vinculados a la *Escuela de Altamira*.

En el grupo *LADAC* se repite una circunstancia harto frecuente en los colectivos plásticos renovadores de posguerra. Se trata de la interacción entre literatura, especialmente poesía, y artes plásticas. Como en Valencia, Barcelona o Zaragoza, en Gran Canaria los *Arqueros* participaban como dibujantes en la publicación “*Planas de Poesía*”, creada por José María, Agustín y Manuel Millares.

El colectivo funcionó como tal hasta 1952, fecha a partir de la cual sus integrantes toman una actividad más independiente. Hasta ese momento, e incluso después, ocurre que las corrientes abstractas va adquiriendo en las islas un interés creciente, debido sobre todo al trabajo creativo y de difusión de Manolo Millares, así al menos lo interpreta y valora positivamente De La Nuez⁵⁶.

- ***El Paso***

Pero el colectivo definitivo para la introducción en España de la corriente informalista fue el madrileño *El Paso*, cuyos componentes estaban, en general, -explica Calvo Serraller- “*influidos la mayoría por el informalismo, con marcado acento expresionista, en el cual se podían reconocer ciertas características tradicionales del*

⁵⁶ DE LA NUEZ, “*La abstracción...*”, *op cit.*, pp 54 y ss.

dramático gusto español, ese mismo que encantaba a todo el mundo desde el romanticismo''⁵⁷. Su presentación tuvo lugar en la Sala Buchholtz, en abril de 1957, y se mantuvo como grupo hasta 1960, año de su exposición en el MOMA y posterior disolución.

Desde su introducción por el grupo *El Paso*, y a lo largo de una década, la corriente informalista representó la modernidad plástica española, afianzándose como tal con el reconocimiento internacional de sus figuras más representativas, que contaron con el aliento de las instituciones culturales españolas para darse a conocer en el exterior. Integrado inicialmente por los pintores Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Antonio Suárez; los escultores Martín Chirino y Pablo Serrano; y los críticos Manuel Conde y José Ayllón, posteriormente se les sumaron Manuel Rivera y los críticos Vicente Aguilera Cerni y Juan Eduardo Cirlot. Sus componentes no se identificaron con una única tendencia, ni todos ellos ni en todas las ocasiones pueden ser adscritos a la abstracción expresionista; sí coinciden, sin embargo, en la intencionalidad de vigorizar la escena artística española, sacarla de su ostracismo y sentar las bases para la creación de una mínima infraestructura artística nacional -crítica, marchantes, salas de exposiciones- y en los planteamientos éticos, pues es común a ellos el interés por la realidad, en sentido muy amplio, aunque con especial atención a la política y lo social. Se aúnan en el código estético del colectivo libertad e intensidad en la expresividad formal con un fuerte componente ideológico, en el sentido de que una obra de arte debe tener una misión revulsiva, para lo que es necesario un lenguaje expresivo, capaz de impactar en la mente del hombre contemporáneo. En la España posbélica, los nuevos lenguajes plásticos adquieren una cualidad de oposición, hasta el punto de que en el enfrentamiento de lenguajes plásticos subyacía un enfrentamiento político. El existencialismo sartriano, que había teñido la corriente informalista en Francia, penetró en España por diferentes cauces. Las teorizaciones de Tapiè fueron ampliamente difundidas en los medios artísticos españoles, asistidas por el apoyo que el crítico francés prodigó a algunos pintores españoles, especialmente a Tàpies, y sus ecos son perceptibles en los manifiestos y escritos de *El Paso* ⁵⁸. Este colectivo posee un valor referencial extraordinario para la pintura española de la segunda mitad del siglo veinte; Gillo Dorfles así lo constata en 1973: “*en efecto, todas las generaciones posteriores tuvieron en cuenta a El Paso de*

⁵⁷ CALVO SERRALLER, Francisco, *España (1939-1985): medio siglo de vanguardia*. Alianza, Madrid, 1988, p.117

⁵⁸ BOZAL, Valeriano, *Arte del siglo XX en España*. Espasa Calpe. Madrid, 1995, p. 260

*una u otra manera como modelo. Los sentimientos que suscitará serán contradictorios, pero el hecho es que se convirtió, en punto de referencia*⁵⁹.

Naturalmente no son los únicos abstractos madrileños. Al igual que había ocurrido en Cataluña con *Dau al Set*, además de los pertenecientes a grupos constituidos, otros artistas, libremente, se lanzan a la aventura de la abstracción de forma individual, son Pablo Palazuelo, Lucio Muñoz, Gustavo Torner, Fernando Zóbel o Francisco Ferreras. Tampoco es la única corriente abstracta, pues el mismo 1957 ve el nacimiento, en París, del *Equipo 57*, que experimentó en el campo de las relaciones forma y espacio, originando un neoconstructivismo que, a la postre, resultó ser un puente entre la abstracción geométrica de anteguerra con el neofigurativismo.

Con el trabajo de estos colectivos, nuevas imágenes y objetos se instalan en la pintura española, con una propuesta estética y plástica novedosa, para responder a una realidad concreta. Propuestas que, bien se construyan sobre las coordenadas del automatismo, del interés por la materia, la tensión, o el simbolismo del color, mantienen una afinidad común: el compromiso. Algunos de estos artistas evolucionarán confluyendo con el informalismo europeo. Así, Tàpies evoluciona desde el surrealismo de *Dau al Set*, hacia el informalismo matérico, siendo uno de los representantes más genuinos de esta tendencia a nivel mundial. En 1952 el artista no hace sino retomar un aspecto de su actividad artística que ya le había interesado antes de su trabajo con *Dau al Set*, el trabajo con la materia, y a ser el polarizador, el referente de esta corriente informalista en España. Lucio Muñoz se moverá igualmente dentro del materismo, y también Millares, para el que la abstracción era consecuencia de la inhibición del artista ante una realidad que podía ser reproducida por medios mecánicos, como el cine o la fotografía; defiende la plena autonomía de la pintura, en una convicción personal que sin duda es extrapolable a la generalidad de los pintores del ámbito que tratamos, y debe relacionarse con la evolución de sus obras en años sucesivos.

Si la corriente matérica ha sido la que propició la mayor abundancia de seguidores, no faltaron aquellos que se inclinaron hacia el poder de la mancha, como Tharrats o Arnau Puig. El gesto está muy presente en la obra de Saura, Antonio Suárez y Manuel Viola, y el espacialismo en Feito. La tradición cromática rothkiana, que modula fluidos, capas de color superpuestas, se manifiesta en España incluyendo a

⁵⁹ DORFLES, *op. cit.*, p. 40

pintores de varias generaciones, desde José Guerrero, Albert Rafols-Casamada, Jordi Texidor, hasta Miguel Rodríguez Acosta.

Al final de la década de los cincuenta las nuevas poéticas se imponen firmemente en el medio artístico español, siendo incluso elegidas para representarle en los eventos internacionales.

Se ha venido cuestionando la importancia real del primer informalismo español, por parte de aquellos que creen que se ha sobrevalorado su dimensión, y que la atención prestada a este movimiento se debe más a ser el camino de explicación para el renacimiento del arte contemporáneo en nuestro país que a su influencia en el medio artístico en el que se desarrolló, dada la estrechez de miras y la poca permeabilidad de éste. En realidad, cabe pensar que todo el movimiento artístico tenía una relevancia escasa en un país que se encontraba prácticamente sin infraestructura. Pronto se llegó al final del informalismo por el mismo devenir, tan rápido, que han tenido en el siglo XX las corrientes artísticas, mientras que nuevas formas de expresión surgían, algunas nacidas de su propio seno. La gran generación informalista dejó abiertos una serie de campos formales y conceptuales, cuyos ecos se hacen perceptibles aún hoy en la obra de numerosos artistas jóvenes.

TERCERA PARTE:
Las corrientes informalistas en León

I INTRODUCCIÓN

El informalismo leonés se inicia con cierto retraso cronológico con respecto al informalismo nacional de primera línea; cuando se produzcan aquí las primeras manifestaciones informalistas, la tendencia ya se hallará consolidada y su nivel de reconocimiento y aceptación generalizado, sobre todo por el potente impulso del grupo *El Paso*, que dejó abiertos una serie de campos formales y conceptuales para artistas coetáneos y de generaciones posteriores. Las causas de este retraso pueden rastrearse en: el secular desfase de la pintura leonesa con respecto a la producción pictórica española más avanzada; la falta de conexión real de ésta con las corrientes de vanguardia, especialmente con las de anteguerra; y en factores económicos negativos, como es la falta de un mercado del arte y, por último, en una mentalidad excesivamente conservadora.

El informalismo como producto leonés da sus primeras muestras en los inicios de la década de los sesenta, sustentado en el cambio de posicionamiento ideológico y estético de un grupo de pintores que, con notables diferencias en cuanto a formación y experiencias, coinciden desarrollando su trabajo en un lugar y en un tiempo que les es común, mantienen un ánimo también común de investigación en las técnicas y en las formas de expresión y, sobre todo, comparten la clara intencionalidad de adscribirse a un lenguaje plástico dotado de un fuerte componente ideológico y con capacidad de impactar en la mente del hombre contemporáneo. Nos referimos a los pintores Alejandro Vargas, Manuel Jular, Andrés Vilorio, Antonio Fernández Redondo, Luis García Zurdo, Enrique Estrada y Modesto Llamas.

Pero no sólo en las actitudes de los pintores se encuentra la clave para la fructificación de la experiencia informalista, además será necesario que en León se dé un substrato social receptivo a las nuevas corrientes artísticas, lo que será posible por la renovación de las estructura sociales que se produce como consecuencia de la recuperación económica que se genera en estos años, y que discurre paralela a un cambio de mentalidad.

A estos dos factores nos referiremos a continuación

1 Cambios sociales que favorecen la introducción del informalismo

Durante los años sesenta, en la sociedad leonesa se producen, como en el resto del país, cambios propiciados por el desarrollo económico y de producción que afectarán a las estructuras sociales, educativas y poblacionales. La capital, al tiempo que aumenta su población a expensas de la emigración rural, conoce un cierto despegue económico, que favorecerá el progresivo desarrollo de una clase media, con mayor poder adquisitivo y más interés, a tenor de las mayores posibilidades, en la educación y la cultura. Las artes plásticas, en su conjunto, se verán beneficiadas por el nuevo clima social, y con ellas el desarrollo de la corriente pictórica que nos ocupa, para cuyo conocimiento e implantación serán decisivos factores operantes en la sociedad que surgen como consecuencia de esta renovación global. Nos referimos, en primer lugar, a los canales de difusión artística -la potenciación de los ya existentes, y al establecimiento de otros nuevos-; en segundo lugar, al papel de la prensa, que se convierte en caja de resonancia para pintores, exposiciones y otros eventos relacionados con el arte desde el momento en que se acentúa su interés por la actualidad artística; y, finalmente, a la paulatina consolidación del mercado del arte, aunque es éste un factor que tarda más en desarrollarse.

El análisis del primero de estos factores indica que la promoción artística permanece vinculada, como en épocas precedente, casi en exclusiva, a la actividad pública, con un importantemente incremento a lo largo de la década: la Sala de Arte de la Diputación Provincial mantiene sus espacios de exhibición y los concursos de periodicidad estable, como los *Certámenes de Valores Leoneses*, al tiempo que aumenta las exposiciones. La Caja de Ahorros se suma al fomento del arte con la puesta en marcha de su Sala de Exposiciones (ubicada en el chalet de Ordoño) y el patrocinio de los *Salones de Otoño*, que empiezan a funcionar en 1963, a iniciativa de los propios artistas. Sin periodicidad fija surgen concursos ligados a entidades financieras (Banco Industrial...) o a instituciones locales (Ayuntamientos, Bibliotecas Públicas, etc.), decisivos para el conocimiento de la pintura contemporánea. Es de

notar que exposiciones y concursos acogen tanto a la pintura más tradicional como a la de moderna factura. Es una situación que permanece estable prácticamente durante toda la década. En los años setenta se produce un importante cambio con la aparición de las primeras galerías de arte, empresas que impulsarán tanto la difusión como el mercado del arte.

Labor indispensable para el despegue de la tendencia es el apoyo o la atención que ésta reciba desde la prensa (local, provincial; escrita o radiofónica). Como vimos en el capítulo “*Años Sesenta (producción y carácter del los escritos sobre arte contemporáneo)*”, la crítica se mostró respetuosa y expectante con las exposiciones de arte abstracto de los artistas leoneses de estos años (aún nadie aquí las denomina informalistas), convirtiendo el rechazo que se había dado en algunos momentos en aceptación, curiosidad e interés. En realidad, la prensa se acerca a las exposiciones de los leoneses, sea cual sea su signo artístico, con una actitud apriorísticamente positiva, lo que en alguna medida elimina la posibilidad de análisis, de estudio y de crítica.

Un factor económico negativo para el desarrollo de la pintura autóctona resulta ser la práctica inexistencia de mercado artístico, su ajuste será decisivo, comenzando en los sesenta con un aumento paulatino de la compra de arte por parte de las instituciones y empresas leonesas, que se clientelizan, y asentándose en la siguiente, cuando surja el autentico mercado con la instalación de los galerías de arte y la entrada en él de los particulares. En un principio, la influencia del mercado del arte en el despegue del informalismo es indirecta; la nueva tendencia se beneficia de las ventas de pintura convencional, que permitirá a los artistas trabajar en una pintura menos comercial. Los mismo pintores –Alejandro Vargas o Pablo A. Gago, por ejemplo– exponen esta situación, Alejandro Vargas admitiendo claramente que la pintura abstracta, en los primeros años, era muy comentada, pero no se vendía nada, por lo que no era posible subsistir de ella en León, y había que derivar hacia otros lados ¹, generalmente buscando trabajo en la enseñanza o en las artes gráficas, y en lo artístico buscando fórmulas más fácilmente asimilables; por su parte, Gago, algunos años después, también hablaría de las dificultades que presentaba el mercado para este tipo

¹ “(...) Entonces no se vendía un cuadro, ni abstracto ni no abstracto, no se vendía nada...”, “Vargas: el primer pintor abstracto leonés (entrevista)”, Revista PICO GALLO, Asociación Cultural “La Mediana”, Cármenes (León)

de pintura, y admite que la necesidad económica le llevó a trabajar en numerosos y variados aspectos pictóricos y artesanales²

2 Presencias iniciales. Renovación estética y compromiso ideológico

Recordamos que la escena pictórica leonesa previa a la llegada del informalismo, estaba dominada por un heterogéneo grupo de pintores aglutinados en torno a los *Certámenes de Valores Leoneses* y a los *Salones de Otoño*, que se expresaban mayoritariamente dentro de la figuración, respondiendo a los estímulos temáticos que imponía la época -la figura, los interiores y los paisajes-, y estilísticamente herederos del tardoimpresionismo y del academicismo, pero entre los que se detectan individualidades con mayores inquietudes plásticas que, al tiempo que practicaban este arte contemporizador y formulario (imprescindible para la participación en los concursos), comenzaban a asumir nuevos retos plásticos. Nos referimos a Alejandro Vargas, Manuel Jular, Enrique Estrada, Luis García Zurdo, Andrés Viloria, Antonio Fernández Redondo e incluso Modesto Llamas. Los lenguajes informalistas llegan y se asientan en León de la mano de estos pintores, que después de sus periplos nacionales e internacionales recalcan para trabajar o mostrar sus obras en su tierra de origen, siguiendo la secuencia temporal que describimos a continuación:

La tendencia encuentra su punto real de partida en León en 1961 con la exposición arte abstracto de Alejandro Vargas y Manuel Jular. Estos dos pintores serán sus únicos protagonistas hasta 1964. Existe un precedente muy anterior, protagonizado por Pablo A. Gago (cuyas referencias estéticas y formales analizamos en la correspondiente monografía) que en 1945 expuso en el Palacio de los Guzmanes obra abstracta que incorporaba rasgos informalistas, como es el gestualismo, pero se trata de un hecho puntual que pasó prácticamente desapercibido, sin que tuviera ninguna repercusión en la presencia futura del informalismo en León.

Cuando Alejandro Vargas y Manuel Jular presentan en León sus primeros trabajos informalistas, ambos se encuentran recién regresados, Alejandro Vargas de

² Véase: Entrevista inédita de Montserrat Antolín (Periodista. Universidad Complutense), a Pablo Gago realizada en 1977 – 78 (reproducida en Documentación). Facilitada por el pintor

París y Londres y Manolo Jular de su periplo madrileño y mediterráneo. Con Alejandro Vargas se conocen en León los lenguajes de la abstracción lírica francesa, debido a su estancia en París, entre 1954 y 1959, donde vivió de cerca el fenómeno del nacimiento de la nueva corriente. Vargas conoció en directo la obra de Hans Hartung, y tuvo ocasión de presenciar las demostraciones de pintura rápida de George Mathieu. Si bien en un principio estuvo más próximo a los círculos de la abstracción geométrica, pronto se irá liberando de la rigidez que le impone el constructivismo para ir introduciendo en sus obras el elemento emocional, la expresión pura y libre que le concede el discurso formal de la nueva tendencia, sirviéndose del poder expresivo del color y la fuerza del gesto; también la poética del signo, que se desarrollará en su obra tardíamente. Llega a León con una obra en la que se concitan tachismo, gestualismo y, en menor medida, el signo

La obra de Manuel Jular es otro de los puentes para que el informalismo se instale en la pintura leonesa, especialmente el que se genera en el ámbito geográfico mediterráneo. En un principio, Jular, como consecuencia de sus estudios universitarios, vivió el ambiente artístico madrileño de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, acusando en estos primeros momentos el dramatismo instaurado en el naciente informalismo español. Su traslado a Mallorca en 1962 será el punto de partida para una vinculación perdurable o profunda con el ámbito geográfico y el humanismo cultural mediterráneo (en un sentido amplio, pues además de sus estancias y exposiciones personales cuenta con la participación en colectivas internacionales, como las celebradas en Bolonia y Milán, junto a pintores catalanes, mallorquines, italianos) que vendrán a suavizar la severidad mesetaria de su pintura con una cierta dosis de contemplación, armonías cromáticas y pasión por la luz y el color. Desde la atalaya mallorquina, Manuel Jular se deja influir por la plástica cargada de magia de *Dau al Set*, que había repercutido en las implosiones matéricas de informalistas como Modest Cuixart, Albert Ràfols-Casamada o Josep Guinovart. El espíritu más vitalista perdurará en su obra y se hará presente en León

A partir de 1964 ambos pintores desciende el nivel de compromiso con la tendencia, sobre todo Alejandro Vargas, que se decanta por una forma de expresión artística más atemperada, que le haga llegar más fácilmente al público leonés, y que le llevará a oscilar entre la abstracción y la figuración, pasando por sucesivas fases, hasta que en sus últimos trabajos siga siendo un pintor muy vinculado al informalismo abstracto, pero abandona la fuerza del gesto y se mantiene en unos postulados menos

agresivos. Y Manuel Jular compagina la abstracción con una temática convencional que abarca paisaje, bodegones o retratos de factura neofigurativa, pero tanto en las muestras pictóricas de signo abstracto que seguirán a la exposición de 1961 (realiza una exposición el año 1964, en la que sin ser absolutamente abstracta tiene como elemento más importante el uso dramático e incluso violento de la materia) como en las figurativas, continuará con un trabajo apoyado en medios y con soluciones informalistas, sobre todo en las contraposiciones texturales conseguidas con el trabajo con la materia.

Con el “abandono” de Manuel Jular y Alejandro Vargas, se produce un *impasse* en el proceso de introducción del informalismo en León, cuya presencia queda limitada a obras de Antonio Fernández Redondo (presentadas en exposiciones colectivas) y de Luis García Zurdo (ubicadas en el hotel Conde Luna y otros comercios leoneses). Habrá que esperar hasta finales de la década para que el informalismo ofrezca aquí una presencia más continuada. Esta se producirá a partir de 1969, en que se recupera el impulso informalista de la mano de dos pintores que se decantan por la materia como principal medio expresivo para construir su obra: Andrés Viloría y Antonio Fernández Redondo. La materia será una de las opciones más atractivas para los pintores leoneses.

Andrés Viloría empieza a participar activamente en los eventos pictóricos de la capital leonesa a partir de este año, y lo hará con una pintura declaradamente informalista, en la que la materia constituye el principal elemento expresivo. Hasta ese momento su vida profesional y formativa se había desarrollado entre el Bierzo (en 1962 expuso junto al paisajista berciano Francisco Yllán y José Sánchez Carralero) y Madrid. La obra de Andrés Viloría supone para el informalismo leonés la conexión con los primeros matéricos españoles, Antoni Tàpies o Manuel Millares, en el uso del elemento extrapictórico, y con los que vendrían a continuación, Lucio Muñoz o Ignacio Yraola, pues, como ellos, atiende a la expresividad de los soportes de maderas densamente trabajados. O César Manrique, con el que puede establecerse un paralelismo en la vinculación con la propia tierra, no sólo de forma simbólica, sino absolutamente real, pues la tierra, su tierra, como en el caso del canario, será un elemento más de su producción.

Por su parte, la influencia de Antonio Fernández Redondo como informalista leonés de primera hora, es considerablemente menor. Este pintor, enclavable en el informalismo matérico, tiene una producción no muy amplia y de repercusión reducida e intermitente, pues su dedicación a la pintura es paralela a otros mundos laborales. En León expone en los años sesenta, en exposiciones colectivas, obras informalistas. En

décadas sucesivas relegará el informalismo por una pintura más convencional, hasta los años ochenta (obras que se exponen en los noventa) en que retoma la pintura matérica.

León recibe otras influencias que contribuyen al proceso de modernización plástica y a la entrada de las poéticas informalistas, como es la que se establece por medio del pintor Luis García Zurdo, uno de sus más firmes pilares y gran conocedor de los lenguajes centroeuropeos de posguerra. En sus comienzos -año 1958, y a lo largo de los años sesenta- se debate entre el academicismo que le proporciona su formación (estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, desde 1956 a 1961) y la búsqueda intuitiva de otros lenguajes para sus obras, lo que en 1962 le llevó a Munich para estudiar la renovación del vitral en Europa, momento a partir del cual mantendrá conexión directa con las corrientes centroeuropeas de la segunda mitad de siglo, especialmente con el mundo expresionista alemán, con sus manifestaciones más actuales y con toda la carga de tradición que comportan. Luis G. Zurdo absorbe los postulados de la abstracción normativa junto a los del expresionismo germano contemporáneo (tanto de índole figurativa como abstracta), y, al tiempo, la experiencia europea le brinda la posibilidad de conocimiento de los informalismos, sobre todo en la vertiente matérica, que se desarrollan en torno a Jean Fautrier y Jean Dubuffet. Es interesante señalar que en 1964 realiza una exposición patrocinada por la Galería Leonhart, de Munich, prácticamente al tiempo que programaba una exposición de Fautrier³. Se evidencia también la influencia de Dubuffet y el *Art Brut* en algunos aspectos concretos de la obra que tratamos. En consecuencia, el trabajo de García Zurdo, una vez instalado en León, hará que sus experiencias centroeuropeas repercutan en la plástica leonesa, tanto los neoexpresionismos como algunas derivaciones informalistas, según hemos visto.

En el lento e intermitente proceso de asentamiento de la tendencia volvemos a encontrar la figura de Pablo Antonio Gago, que regresa expositivamente a León en 1977. Expone en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros obra abstracta, pero ya desde intereses estéticos muy diferentes a los que mostró en 1945, aunque permanecen los vínculos informalistas, pues dominan los campos cromáticos utilizados como base para la indagación en uno de sus temas preferidos: el espacialismo conceptualmente informalista.

³ ÁLVAREZ GÓMEZ, Mariano, “Bajo el impacto de Castilla. Luis García Zurdo expone su pintura en Munich”, *Diario de León*, 14-2-1964, p. 9

Por su parte, los pintores Enrique Estrada y Modesto Llamas están inmersos, desde sus inicios en la pintura, en obras que contienen un alto potencial modernizador a las que los lenguajes informalistas llegarán bien entrada la década de los setenta, en el primero, y la de los ochenta en el segundo.

En el informalismo que practican los pintores leoneses hay que destacar, como un rasgo inherente a él, la moderación, tanto en sus resoluciones plásticas como en la vinculación que se establece entre pintura y compromiso ideológico y político, propio del informalismo español. En este sentido en el colectivo leonés habría que hablar más de posturas personales, de sensibilidades, que de una militancia activa, que en lo político sólo se dio en Manuel Jular, pintor que se declara abiertamente contra el régimen, y hace de su arte un medio de lucha contra la dictadura. No obstante, la adscripción plástica presupone ya compromiso ideológico, y una forma de oposición, por lo que sí podríamos concluir que también en los informalistas leoneses subyacía una intencionalidad de revulsivo social. Estos pintores enfocan la articulación de su obra en la realidad política y social que viven, de acuerdo con sus sensibilidades personales y su situación social: Alejandro Vargas se siente muy atraído por el marxismo durante su estancia en Francia, por las formas democráticas que se viven en los colectivos artísticos franceses y que intenta reproducir en León⁴. Para Andrés Vilorio, su pintura cumple una función de introspección: el hombre se analiza y se busca como individuo integrante de una colectividad. Su obra plástica se sustenta, por tanto, en un *corpus doctrinal* que es el estado de conocimiento de su tiempo, y en el compromiso con el momento histórico que le toca vivir⁵. Pablo A. Gago, debido a sus avatares personales, mantiene una postura escéptica, cercana al existencialismo. En todos ellos lo que se pone de manifiesto con sus obras, es una militancia en la libertad de creación. En cualquier caso, hay que concluir que la postura activa en lo político se limita a Manuel Jular, en los demás queda restringida al ámbito creativo.

⁴ “Aunque por entonces era un marxista convencido, más convencido estaba de que yo era esencialmente un pintor. No estaba dotado para la militancia, como tantos de mis amigos que se movían sin dudar y como peces en el agua en el activismo clandestino. (...). Si yo hubiera optado por la militancia hubiera tenido que renunciar a la pintura y probablemente hubiera acabado hasta mal, como acabaron tantos de entonces...”, MARTÍNEZ REÑONES, José Antonio, “Alejandro Vargas, inquietante y tangencial” Diario de León, 20, septiembre, 1998, p. 6.

⁵ Ideas que están presentes en el discurso del pintor en torno a su obra. Un texto interesante a este respecto es el que se incluye en el Catálogo de la Exposición Retrospectiva en la Sala Provincia, (1965 – 1995), Instituto Leonés de Cultura, 16 de diciembre de 1997, 18 de enero de 1998., pp. 29 – 39

En resumen, para este grupo de pintores la asimilación y uso de nuevos lenguajes, y por ende del informalismo, se produjo de una forma muy dispar, lo que hace que el informalismo leonés esté conformado por la asimilación de experiencias plásticas ya contrastadas o consolidadas en otros ámbitos geográficos. La producción pictórica informalista leonesa en sus inicios es, en realidad, la incorporación a una experiencia plástica de gran alcance, que no presenta peculiaridades locales, que se produce con un ligero retraso con respecto al informalismo nacional, y que, como producto de una sociedad conservadora, se presenta con un rasgo fundamental de moderación.

Su desarrollo es lento e intermitente.

II DESARROLLO

Tomamos la exposición *Pintura abstracta*, de Alejandro Vargas y Manuel Jular, inaugurada el 14 de marzo de 1961, como fecha simbólica, a partir de la cual el asentamiento de la tendencia será progresivo, corriendo paralelo a la superación de los condicionantes aludidos. Es decir, cuando en León se normalicen las exposiciones pictóricas, y con ellas el conocimiento de primera mano de la obra de informalistas foráneos (hecho para el que habrá que esperar a los años setenta); la ciudad empiece a contar en los circuitos artísticos y se experimente una progresiva apertura social hacia las nuevas tendencias culturales y artísticas, ayudada por el ajuste del mercado. La presencia informalista en la pintura leonesa se prolonga por los años ochenta y su influencia se alarga hasta los noventa, llegando a la actualidad, en que aún puede percibirse ecos del informalismo en obras de pintores de última generación.

Para la elucidación del movimiento informalista en León -grados y evolución- en tan amplio espacio temporal, se ha optado como método por el agrupamiento en generaciones de los pintores leoneses, cuyas obras bien se hayan desarrollado totalmente dentro del informalismo, bien comprendan periodos informalistas, o bien contengan rasgos de suficiente relevancia informalista; y por el análisis de las poéticas informalistas (materia, gesto y signo, poéticas del color) en el seno de cada grupo generacional-. Por último, la obra de cada uno de estos pintores se desarrolla con más amplitud en las monografías personales que constituyen la última fase de este trabajo.

La combinación de factores plásticos y cronológicos da lugar a tres generaciones de informalistas leoneses, más un apéndice conformado por pintores actuales en cuyas obras son visibles deudas con el movimiento de referencia. Se definen de la siguiente forma:

1 Generaciones

Primera generación: queda integrada por los pintores que citábamos como introductores del informalismo en León: Alejandro Vargas, Manuel Jular, Andrés Viloría, Pablo Antonio Gago y Antonio Fernández Redondo, más Luis García Zurdo, Enrique Estrada y Modesto Llamas.

La concreción de este grupo supera el mero aspecto cronológico. Se ha tenido en cuenta el hecho de ser pintores decisivos en la modernización general de la plástica leonesa. En algunos de ellos la inmersión en el informalismo se produce tardíamente, cuando ya están trabajando en este campo pintores que pertenecen a otras generaciones informalistas, lo que origina que si la fecha de partida es de fácil determinación, 1961, más complicado resulta delimitar los límites, que son imprecisos, y que han de verse en cada pintor en particular

Segunda generación: la integran Eloy Vázquez Cuevas, Manuel Díez Rollán, Ramón Villa, José Antonio Santos Pastrana y Miguel Ángel Febrero. Para acotar este grupo se ha tenido en cuenta la coincidencia creativa de estos pintores (con el entramado de conexiones en lo artístico y en lo personal que esto genera) dentro de los presupuestos informalistas, en el León de los ochenta, si bien en ellos los lenguajes informalistas se producen parcialmente en el contexto de unas obras que dan margen para el abordaje de otros planteamientos plásticos y conceptuales.

La acotación cronológica la concretamos en la década de los ochenta, aclarando siempre que son fechas que dan un amplio margen.

Aunque no sea decisiva, no debemos olvidar la influencia en algunos de estos pintores de los integrantes de la anterior generación informalista leonesa.

Tercera generación o generación tardoinformalista: Prácticamente un apéndice del grupo anterior, del que se diferencia por ser su dependencia del informalismo

menor cualitativa y cuantitativamente. Cronológicamente las derivaciones hacia el informalismo se dan en los últimos años de la década de los ochenta –bienio 88-90- y en la década de los noventa, en líneas generales. Está integrada por: Ángela Merayo, Isidro Hernández Valcuende, Ignacio Gómez Domingo y Jesús Rodríguez Peñamil. Nos referiremos también, aunque brevemente, al pintor y escenógrafo José Menchero.

Finalmente en el *Epílogo* tomamos en consideración las obras de una serie de pintores nacidos en los años sesenta y setenta, que trabajan dentro de las coordenadas artísticas propias de finales del siglo XX, en cuyas obras, si bien de forma tangencial y reelaborada, es detectable la presencia de elementos que en su momento conformaron las poéticas informalistas, respondiendo a la premisa de que cualquier medio de creación se apoya siempre en lo que le ha precedido. Se trata de artistas plásticos en general –pintores, escultores-, pues es frecuente que se muevan en ese espacio complejo de la creación que intera varios caminos. Concretamos en los siguientes nombres: Juan Rafael Álvarez, Karlos Viuda, Ramón Isidoro Pérez, Enrique Carlón, Oscar de Paz, Buno Marcos Carcedo, César Omar, Vicente Soto, Cristina Ibáñez, Ricardo Fernández, Carlos Pérez Llorente, Alexandra Alonso-Santocildes, Carlos Álvarez Cuenllas y Alejandro Sáenz de Miera. Reseñamos aquellos aspectos en que sus obras coinciden con la corriente de referencia.

2 La primera generación informalista leonesa.

2.1 Criterios de delimitación y cronología

Conformada por los pintores arriba citados, la premisa de partida para la concreción de este grupo está en la capacidad de estos pintores para desmarcarse del monolitismo temático y estilístico imperante, y apuntar una diversidad pictórica entre la que se encuentran los lenguajes informalistas.

Excepto Pablo A. Gago, todos estaban ya trabajando en el León de los años cincuenta, formando parte de ese substrato pictórico leonés que en su momento definimos como *generación de transición*, y, en consecuencia, practicando una pintura

que se ajusta a los cánones de la tradición y del academicismo. Desde esta postura, individualmente asumen retos plásticos e ideológicos, que se concretan en la adscripción a los lenguajes contemporáneos, especialmente a la abstracción -lenguaje paradigmático de la modernidad- y en la superación del concepto espacial no imitativo de la realidad; y en lo ideológico se posicionan frente al dirigismo estético, manteniendo una voluntad de transformación que les lleva hacia una evolución profunda.

En consecuencia ellos liderarán el cambio plástico leonés.

El principal problema que plantea la delimitación de este primer grupo generacional es la disparidad cronológica que se observa en la aparición del informalismo en las respectivas obras, notablemente tardío en algunas de ellas, y por periodos cortos de tiempo en otras. Así, la pintura informalista de Alejandro Vargas queda limitada al periodo comprendido entre los años 1954 y 1964, aunque su influencia persistirá en la práctica totalidad de la obra posterior. En la obra de Antonio Fernández Redondo se observan dos periodos informalistas, cronológicamente distantes, pero con continuidad estilística, técnica y procedimental. El primero abarca la producción de los años sesenta, comenzando en el año 1963, y el segundo se circunscribe a los años 1985 y 1991. Por su parte, Andrés Vilorio desarrolla su obra de forma permanente dentro de los postulados informalistas a partir de 1965; el informalismo aparece tempranamente en la obra de Manuel Jular, finales de los años cincuenta, en su dilatada vida profesional se encuentran de forma permanente técnicas y calidades texturales básicamente informalistas; el informalismo en la obra de Pablo Antonio Gago se dilata, con algunos paréntesis, hasta finales de los años ochenta.

La inclusión dentro de este grupo, y su relación con el informalismo, de Luis García Zurdo, Modesto Llamas y Enrique Estrada necesita de una explicación:

Enrique Estrada, pintor paisajista figurativo desde los años cuarenta, da un giro a su obra a partir de 1970, decantándose por una obra de temáticas y lenguajes renovados, en la que se simultanean diversidad de líneas creativa que denominamos *ciclos*; pues bien, dentro de estos *ciclos* se detecta el uso de dos de los medios más genuinamente informalistas: la materia y el signo, más alguna incursión en el gestualismo. Son estas derivaciones informalistas, junto con su capacidad de modernización, lo que justifica la inclusión de Enrique Estrada dentro del núcleo central de los pintores que componen este trabajo, pues su contribución resulta decisiva para la modernización, en su conjunto, del panorama pictórico leonés de la segunda mitad del siglo XX.

En los años en que definimos la generación, Zurdo es más un innovador que un informalista. La complejidad estilística existente en su obra le llevará a oscilantes aproximaciones con el informalismo, algunas tempranas, pues hay ejemplos del año 1963, sin detrimento de otras posturas plásticas, como la abstracción normativa o el expresionismo. En el terreno del informalismo se limita, pues, a obras esporádicas, o a pequeños conjuntos en los años setenta, relacionados con la materia. Con el paso del tiempo, en las décadas de los 70 y 80, recurrirá sobre todo a algunas de sus experimentaciones formales: el uso del gesto violento, rico, generoso en color; de la mancha de raíz lírica e incluso de la materia en su vertiente objetual, mientras que su adscripción expresionista le separa conceptualmente del informalismo.

Mención aparte merece la figura de Modesto Llamas, cuya inclusión se justifica por ser una personalidad clave para la modernización de la pintura leonesa y la calidad e interés de su propuesta artística, pero que en lo que se refiere a la incorporación de aspectos informalistas –en su caso al expresionismo abstracto- será muy tardía, en los años ochenta,

Por último, coincide en ellos el hecho de que, a pesar de su localismo, son artistas de una amplia formación pictórica e intelectual (casi todos son titulados por las Escuelas de Bellas Artes), y el conocimiento, en general, de la pintura española del momento. Es frecuente su participación en las *Exposiciones Nacionales*. En consecuencia, no puede hablarse de un grupo cerrado o mal informado, que vive ajeno a los acontecimientos artísticos que suceden a su alrededor. El retraso que se acusa en la asimilación de los postulados informalistas es fruto de los muchos factores condicionantes que se han descrito para las zonas periféricas.

No observamos grados de influencia entre los componentes del colectivo, a pesar del estrecho espacio que comparten, pero sí que su influencia será perceptible en artistas más jóvenes o de llegada posterior a la pintura, en sucesivas generaciones.

Al nivel que las distintas opciones informalistas cobran en sus respectivas obras, nos referiremos en el apartado siguiente, y a sus obras particularizadas, en las monografías que constituyen la última parte de este trabajo.

2.2 Desarrollo de las corrientes informalistas

a) La opción matérica

En la pintura leonesa de posguerra previa y paralela a la introducción del informalismo, es observable un interés por la abundancia matérica en relación con la plasmación de temas localistas, sobre todo del paisaje. Pintores como Jorge Pedrero, Cecilio Burgo-Gar, Luis García Zurdo con posterioridad, Ángel García o el mismo Manuel Jular, son ejemplos de este uso, indicativo de que estamos ante un medio plástico con el que la pintura leonesa se encuentra familiarizada. Dentro del grupo informalista de primera generación, el trabajo con la materia como medio expresivo se encuentra en menor o mayor grado en todos los pintores, excepto en Alejandro Vargas y Pablo A. Gago. Medio prioritario es en la obra de Andrés Viloría, Antonio F. Redondo y en la primera fase de la producción de Manuel Jular (quedando vinculada a la gestualidad en fases posteriores); peculiar es en la de Enrique Estrada; para Modesto Llamas queda como un apoyo al gesto. La derivación que incorpora material extrapictórico tiene cabida, en mayor o menor medida, en las obras de todos los autores citados, con una especial incidencia en Andrés Viloría y Luis G. Zurdo.

El pintor más persistente en su empleo ha sido Andrés Viloría, y también fue el primero de este grupo en hacer uso de ella, una vez que sustituye la figuración tardoimpresionista por un lenguaje no imitativo que le permite explorar con libertad su mundo, en el más amplio sentido del concepto. Desde que se adentra en el campo informalista, la obra de Andrés Viloría toma dos vertientes: una que tiende a la reflexión sobre los lazos sentimentales, históricos y espirituales que le vinculan a su tierra de origen, El Bierzo, de cuya esencialidad se siente intérprete y divulgador, y otra centrada en el deseo de aprehensión de lo inabarcable (del espacio sideral o de la epidermis terrestre), mediante la representación microcósmica de un macrocosmos superior; resulta, por tanto, coherente que el medio elegido para expresarse sea la materia. El elemento de trabajo es elegido no como recurso, sino como sujeto pictórico, pues porta intrínsecamente la memoria de esa tierra, y al tiempo se transforma con la pulsión vital del artista. La materia, en un sentido amplio, será el

vehículo de expresión artística idóneo para su finalidad, desde que en 1965 se adentre en este territorio, y hasta 1984.

En este amplio periodo temporal el uso -plástico y conceptual- de la materia por parte de este pintor está sujeto a un proceso de evolución en el que intervienen cambios que afectan a la fenomenología plástica, a los métodos de trabajo y, en consecuencia, a las soluciones finales, y que se resuelve en dos grandes periodos matéricos: de 1965 a 1972 y de 1973 a 1984, cuyo análisis más concreto abordamos en el estudio monográfico del pintor. En el primero de ellos, su pintura muestra una evidente vinculación con el informalismo español que se venía produciendo desde unos años antes, aglutinado en Madrid, aunque de procedencias distintas, mientras que en el segundo adquiere un nivel de dependencia menor.

En el periodo que abarca de 1965 a 1972 trabaja con densas capas de materia terrosa debidamente pigmentadas, que va superponiendo sobre los soportes de aglomerado, y cuyas diferencias de acumulación dan lugar a los cambios profundos en la estructura del cuadro y a las tonalidades, mientras que en la epidermis aflora todo un repertorio de alta intensidad expresiva, como son incisiones, marcas, huellas, erosiones, raspaduras, marañas e intensificaciones. El argumento es la esencia de la propia tierra, un trabajo que le aproxima en concepto al del canario César Manrique, al tiempo que conecta con el rigorismo cromático de *El Paso*, aunque no comparta su dramatismo, que queda atenuado por la tendencia a la monocromía. Andrés Vilorio da entrada al elemento extrapictórico, en la tradición objetual que parte de *Dadá*, y que en la vertiente española había tomado un camino mucho más dramático y simbólico.

A partir del año 1972 cambia la fenomenología plástica: adelgaza considerablemente la materia e impone un juego de texturas, creando dentro de la misma obra zonas lisas y rugosa; al tiempo, cambia de método, con la predilección por los soportes de madera que excava con agresividad mediante gubias y formones, provocando una sensación de valoración de la materia a la inversa, lo que produce todo un código de signos que da entrada a otros lenguajes propios del informalismo pictórico –obviamente el *signo*-.

En relación directa con algunos de los pintores de *El Paso* se fragua la producción que dentro de la obra de Antonio Fernández Redondo posee un anclaje informalista de filiación matérica. Es un pionero en este terreno en León, pues en el Salón de Otoño de 1963 presenta una obra descrita por Antonio Gamoneda con las

siguientes palabras: “*Unas masas ásperas y recosidas de agradable aspecto que lleva al límite la experimentación con materiales*”⁶. Con una clara influencia de Manuel Millares y de Manuel Rivera, opta por los textiles burdos: telas de saco, arpilleras o urdimbres gruesas, más restos de objetos procedentes de mundo del trabajo en el campo (cueros, fondos de cerandas, clavos o cuerdas), elementos que tanto en sí mismos como en la función para la que están destinados comportan una cualidad de rudeza como base para abordar abstracciones o figuraciones con un fuerte componente expresivo. Los materiales extrapictóricos son sometidos a manipulación: rasgados, deshilachados, recosidos o troceados, ofreciendo obras de carácter objetual, en la que el objeto queda integrado en el conjunto por la pintura, que sin llegar a aportaciones de gran densidad contribuye a las diferenciaciones volumétricas y de texturas. Antes de la fecha citada Fernández Redondo era muy conocido en León como paisajista, produciéndose el punto de inflexión en su obra cuando trabaja de forma directa con Manolo Millares, César Manrique, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Eusebio Sempere y Gerardo Rueda en un proyecto de escapatismo producido por *El Corte Inglés*. Antes, no obstante, había tenido ocasión de frecuentar ambientes artísticos ligados a la modernidad en Barcelona, años cuarenta, y en París, años cincuenta. Su informalismo siempre está ligado a la materia, y se distribuye en dos etapas: la primera desarrollada entre los años 1963 y 1970 y la segunda desde 1985 hasta 1991.

En la obra de Luis García Zurdo el uso de la materia se circunscribe a la utilización del objeto y del material de desecho o encontrado, a cuya reutilización ha recurrido -aunque sin mucha profusión- preferentemente dentro de su producción vidrierística.

La utilización del objeto no pictórico tiene, en la obra de Zurdo, una presencia que bascula entre lo objetual y lo matérico. Por una parte, el pintor y vidriero no renuncia a ver en el material no artístico, humilde, incluso de desecho, un elemento con posibilidades artísticas. Por otra, la integración con el resto de componentes plásticos, pintura, vidrio, etc. lo enclavan dentro de un concepto matérico. Al artista le atrae la expresividad, muy particular en su tosquedad, del vidrio corriente, grueso, poco pulido, que integrado con otros vidrios tratados artísticamente logran situar a la vidriera, muy eficazmente, en la órbita plástica y de concepto del expresionismo. La

⁶ GAMONEDA, Antonio, “Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa”, *Proa*, 22 y 24 de noviembre de 1963, p. 6.

madera perteneciente a antiguas puertas o ventanas rurales, ya desechadas, es otro de sus recursos en este campo. Con ellas compone ensamblajes en los que yuxtapone la calidad del vidrio artístico con la expresividad, en estos casos del material tosco y desechado, en una solución estética en la que son perceptibles las conexiones con el *arte Povera* (un ejemplo estaría en la Vidriera –T-⁷ realizada en 1985) [CD-R, carpeta Luis G^a Zurdo, *fig. 4*]. El interés que se trasluce no está sólo en destacar la condición de pobreza del material, sino que subraya un concepto ideológico en el que confluyen el buceo en el pasado, la reivindicación de la memoria, con una postura ecologista de recuperación del material ya utilizado, y la crítica a una sociedad abundante y materialista. En obras más actuales, Luis G. Zurdo ha seguido este camino, radicalizando los materiales (usa restos de cajas de cartón o madera. La pintura es mínima) y el concepto, con la reducción de medios plásticos.

Jular se manifiesta como un pintor matérico, sirviéndose de este medio como principal vehículo plástico, en dos fases: primera, finales de los años cincuenta y primera mitad de los sesenta, y segunda, en los años noventa; entre ambas fechas se da una utilización de la materia esporádica y de baja intensidad (para la consecución de diferencias texturales y como elemento tensional). En la primea fase trabaja con potentes concreciones y acumulaciones más o menos estáticas, tratadas con violencia, mientras que en los años noventa el empleo de la materia se liga al gesto y al signo, a los que sirve como acentuación de su poder expresivo y de sus trayectorias. La proyección matérica se prolonga con el empleo de elementos extrapictóricos, principalmente textiles, utilizados a modo de collages.

Tanto la materia como el signo son factores importantes en la obra de Enrique Estrada. Ambos elementos aparecen en la parte de su producción que él denomina *Módulos*. De hecho, el *Módulo* es para el pintor la acumulación matérica que insertada en obras planas, cumpliendo una función de matiz expresivo contrapuesto a una espacialidad etérea. En ellos se concentra un dramatismo subyacente, una tensión concisa, contrapuesta a las intervenciones espaciales. Las primeras obras de estas características datan de los años setenta, prolongándose en la década siguiente, en que el *Módulo* se convierte en un elemento icónico más del amplio mundo simbólico que poblarán sus paisajes metafísicos.

⁷ 1985, Collage de vidrio soplado y madera, 92 x 80 cm. Colección Jaime Quindós)

La materia en Enrique Estrada toma unas características peculiares. Por un lado, las obras son tan solo parcialmente matéricas; por otro, su formulación difiere de la del informalismo matérico convencional, tanto del de Jean Fautrier o Jean Dubuffet, como la de Antoni Tàpies o Manuel Millares. En Enrique Estrada es tratada como una fuerza expresiva reconcentrada y contenida, nunca desbordada de los límites que marca el *Módulo*; es, además, el resultado de la investigación con distintos materiales, que, mediante formulas combinatorias y procesos químicos, adquieren nuevos volúmenes y texturas. En general se trata de gruesas incorporaciones matéricas que van aumentando su capacidad volumétrica hasta aparecer como bajorrelieves. Sobre estas concreciones matéricas desplegará el pintor su capacidad signica.

Modesto Llamas no es un pintor matérico, sin embargo se sirve de la materia para intensificar el gesto en las obras del último decenio del siglo XX.

b) Las poéticas gestuales

Las poéticas que se basan en el potencial expresivo del gesto tienen cabida en las obras de Alejandro Vargas, Pablo A. Gago y Manuel Jular. Las obras de estos tres pintores cuentan con periodos importantes de inmersión en la poética gestual aunque con evoluciones posteriores dispares: el abandono del gesto, en el caso de Vargas; la deriva hacia el espacialismo, en el de Gago, y una mayor persistencia de la gestualidad en la obra de Jular, si bien con la particularidad de que el gesto se presenta de forma más atemperada y, frecuentemente, unido a la materia, que le sirve para acentuar su direccionalidad y fuerza expresiva. Observable una incidencia menor en el resto de los pintores.

En cuanto al signo, es éste el elemento plástico y significativo del informalismo que más se aleja en León del concepto general informalista. Con interpretaciones y particularidades individuales es observable en las producciones de Alejandro Vargas, Pablo A. Gago, Andrés Viloría, Modesto Llamas -en fase muy tardía-, y en una escala cuantitativamente menor, en la de Luis García Zurdo. Escasos ejemplos se dan en las de Enrique Estrada y Antonio Fernández Redondo.

El más claro representante de la poética gestual en la primera generación de pintores informalistas leoneses es Alejandro Vargas, y también el menos contaminado por otras vertientes informalistas. En su obra no se observan implicaciones matéricas o de otro signo.

El periodo gestual en este pintor abarca desde el 1956 a 1963. Tiene, pues, una duración corta en el cómputo general de su vida artística, pero la abstracción gestual ha marcado toda su trayectoria posterior, e incluso en el periodo figurativo que le sigue, su obra se hace expresionista por influencia de la pintura gestual. En un periodo muy posterior de su vida profesional, en los años noventa, evolucionará hacia una signicidad que mantiene conexiones con el signo de origen informalista.

El gestualismo de Alejandro Vargas se manifiesta cuando, en contacto con la abstracción geométrica francesa, asume la ausencia de temática y la ruptura del espacio tradicional, para evolucionar en un corto espacio de tiempo hacia un modelo más tensionado y barroco, que niega la rigidez constructivista, por tanto mucho más emocional, en el que los geometrismos irán transformándose en gestos con capacidad para construir composiciones un tanto caógenas.

En general, la abstracción en Vargas es la elección consciente de un lenguaje en el que él ve un modo de expresión contemporáneo, apto más para representar a una época concreta⁸, que como la expresión de la propia subjetividad. La derivación hacia la abstracción lírica se produce con el conocimiento de primera mano de la obra de algunos de sus artífices: Otto Wols, Geroge Mathieu o Hans Hartung, que le proporciona un sistema plástico que considera más válido para dialogar con el convulso mundo que les está tocando vivir. A pesar de ello, relativiza la prioridad que estos pintores conceden al automatismo, a la expresión de la subjetividad mediante el proceso automático, al azar⁹ (de hecho, como ya hemos comentado considera, por ejemplo, un acto irrelevante las demostraciones de pintura rápida de G. Mathieu, que presencié personalmente¹⁰). En consecuencia, su pintura gestual atiende más a una mimesis formal con los pintores de la abstracción lírica francesa que a una identificación con el impulso interior, que, según ellos, era el principio que daba origen a la obra pictórica, y por tanto, en su proceso creativo el automatismo está muy

⁸ ALLER, César, “Entrevista con Alejandro Vargas”. *Diario de León*, 17 de marzo de 1961

⁹ Alejandro Vargas en Charla-coloquio en la Galería Cristamol de Oviedo, organizada por el Ateneo Ovetense, con motivo de la exposición de artistas abstractos “Grupo Castilla 63”, 1963

¹⁰ Opinión del artista expresada en el *Seminario Pintura Contemporánea*, realizado en la Fundación Sierra Pambley, en León, abril 2002

matizado, y en el espacio arreferencial no faltan algunos convencionalismos pictóricos, como puntos de fuga, y una cierta sensación de profundidad y orden en los ritmos.

En la corta producción gestual (se trata de una serie de ocho obras de gran formato de las que conocemos algunas composiciones que llegaron a León y fueron expuestas en las primeras exposiciones) se advierte un gesto amplio, generoso, controlado, que se origina mediante un gran impulso físico del autor para recorrer la amplitud del medio pictórico, máxime cuando se sirve de la espátula, por lo que la condición gestual está más concentrada en la expresividad interna de la mancha. Con el gesto estudia y busca la estructura general de la obra. Sus composiciones gestuales resultan muy dinámicas, y pueden vincularse a las de O. Wols, aunque atemperadas, o a los ritmos radiales de H. Hartung

Un origen más complejo en lo que al substrato formal y conceptual se refiere, tiene la gestualidad que Pablo A. Gago desarrolla en el periodo comprendido entre los años 1946 y 1960, puesto que absorbe la abstracción de vanguardia madrileña (Enric Planasdurá, Msnuel Mampaso); la que se muestra en Barcelona (M. Millares, grupo LADAC, surrealistas, etc.) y la abstracción de signo expresionista parisina. En París conecta con la abstracción de signo expresionista, aunque hay que precisar que el gestualismo en Pablo A. Gago comienza antes de su conocimiento directo de este ámbito.

El periodo gestual en el contexto general de la producción de Gago, supone un espacio temporal amplio y complejo en sí mismo, que, lejos de presentar un desarrollo uniforme, ofrece paralelamente dos tipologías plásticas que responden a niveles conceptuales distintos: en primer lugar, entre los años 1946 y 1960 desarrolla un gestualismo de gran expresividad, basado en la tensión; y en los años setenta se decanta por obras de carácter más estático. Ambas tipologías mantendrán su propia evolución. A la primera corresponde el gesto expresivo y dinámico, de brochazo rápido, amplio, tendente a lo lineal, generador del espacio y receptor de sensaciones, que se concreta en intensos trazos de color que buscan los bordes del cuadro y dirigen la mirada del espectador fuera de él. Se sustenta en un cromatismo frío y oscuro sobre potentes fondos negros. Hay en estos rasgos y en estas tensiones, al tiempo que una nota angustiosa, un distanciamiento, un cierto frío que conecta esta pintura con una postura vital imbuida de sentimiento existencialista.

El segundo tipo engloba obras en las que los gestos son una serie de arrastres consecutivos y rítmicos, generalmente dispuestos en vertical, cada vez más diluidos e integrados en los fondos, y cuya tendencia será a ir mitigando el movimiento y la agresividad, evolucionando hacia una suerte de tachismo, hacia una poética del color que desembocará, cuando las antiguas manchas gestuales vayan ocupando toda la superficie del cuadro, en la pintura del periodo espacialista. No obstante un gestualismo residual permanecerá en su obra durante mucho tiempo.

La gestualidad no alcanza tanto protagonismo en las obras de otros componentes de esta generación, como Luis G. Zurdo o Manuel Jular, Modesto Llamas o Enrique Estrada, aunque aparece de forma ocasional en sus respectivas producciones. En la obra de Luis G. Zurdo se dan algunos ejemplos tardíos, finales de los años setenta y en la década de los ochenta, relacionados con las implicaciones informalistas de su obra, cuando el pintor, curtido en los lenguajes centroeuropeos, sobre todo en los expresionismos, se oriente hacia un mayor compromiso con la abstracción, a la que se acerca tanto desde la vertiente normativa como de la informalista, y tanto con la pintura como en la vidriera -para Zurdo el material usado no debe representar límite a los medios expresivos contemporáneos y convierte a la vidriera en receptora de los mismos lenguajes que la pintura u otras artes plásticas-. Ejemplos de gestualismo violento, rico, generoso en color se encuentran en las vidrieras de 1981 *Vidriera emplomada*, de 1981, y *Composición N° 2* [CD-R; Luis G. Zurdo, *figs. 23 y 12*] junto a otros ejemplos posteriores, y que afecta sobre todo a aspectos formales más que a planteamientos conceptuales.

Prácticamente inexistente es el gestualismo en la obra de Enrique Estrada, tan sólo alguna referencia en ciertas composiciones abstractas que son concomitantes con los *Extraños Personajes*, serie que tiene su origen en el año 1986, y que basa su argumento en la representación de extraños y arquetípicos seres dolientes, híbridos entre humanos y máquinas, cuyas tuercas, ruedas, muelles y cadenas, transmutadas en huesos, cráneos, vértebras u órganos, o a la inversa, se convierten en algunas obras – pocas- en gestos sin ninguna referencia figurativa, como se hace visible en obras como: *Composición abstracta* (1992)¹¹, y *Composiciones abstractas* (1989) I y II [CD-R; Enrique Estrada, *figs. 3, 4 y 5*]

¹¹ Realizada con asfalto mineral sobre D.M., 0,50 x 0,4 cm.

El gestualismo de Manuel Jular es tardío, se afianza a partir de los años ochenta, y es también en cierta medida, tranquilo, pues se suele presentar como grandes brochazos de color, un tanto estáticos, a modo de estratificaciones, apoyados en el color intensísimo y cálido. De alguna forma ofrecen una apariencia paisajística, y a pesar de ser obras abstractas responden a una idea figurativa en su origen. Más que en concepto, su gesto es informalista en tanto su desarrollo y su visualidad plástica.

Junto al gesto de amplio impulso, desarrolla una gestualidad de índole caligráfica en series de principios de los años noventa -*Proyecto 1991, Calendario o Palimpsesto*- [CD-R; Manuel Jular, *figs. 11, 12, 13 y 14*], en las que las marañas gestuales se ofrecen encerradas en sí mismas, luminosas y caóticas, sugiriendo el universo pictórico de O. Wols.

No puede hablarse de gestualidad en la obra de Antonio Fernández Redondo, pero ocasionalmente aparecen gestos contenidos, casi manchas, sobre espacios de un cromatismo atmosférico, dando lugar a obras cercanas a la abstracción lírica

La poética informalista que se genera en torno al *signo* como elemento plástico y significativo, es la que más se aleja en el informalismo leonés del concepto general informalista, sumando incluso un mayor distanciamiento cronológico, por lo que resulta la menos asimilada, con una utilización de intensidad baja e interpretación muy libre.

La incidencia en las obras de los pintores leoneses se refleja de la siguiente forma:

Nuevamente tenemos que remitirnos a la pintura de Alejandro Vargas, pintor que tuvo contacto con los orígenes de la signicidad que tomó carta de naturaleza entre los primeros informalistas franceses, que se nutrió de las caligrafías orientales -china y japonesa-, de los sistemas místicos a que están vinculadas, especialmente la religión *Zen* y de las teorías surrealistas. Vargas desarrolló una cierta signicidad en un periodo tardío de su vida creativa, a partir de los años noventa (el signo será la base de las series *El orden del paisaje*, de las que ha realizado cuatro entregas), en la que toman parte, junto a la reinterpretación del inicial poso francés que permanecía larvado, otras muchas influencias, experiencias y conocimientos plásticos (por ejemplo del toque de pincelada de Van Gogh, es decir de una latencia en la órbita posimpresionista) y personales (Vargas es un hombre profundamente religioso y admirador de los misticismos orientales); signicidad que en sentido estricto no podemos considerar informalista, pues el pintor no construye un verdadero sistema de signos en el que éstos mantengan condición de elemento abstracto -totalmente desprovisto de

significado conceptual- ni se sujeta al principio zenista de vacuidad o vacío, a pesar de lo cual, en ellos flota un evidente misticismo que se traduce en comunión con una naturaleza silenciosa, dando como resultado una pintura semiabstracta, a ratos diluida, transportadora de un misticismo orientalizante. Tampoco hay coincidencia en el tratamiento espacial ni en el cromático, pues ni se ajusta a la planitud oriental ni a su bicromatismo (Vargas utiliza todos los colores, aunque sin estridencias). A pesar de estas disparidades con la pintura signica informalista, consideramos el toque informalista en la signicidad de Alejandro Vargas por la evidente deuda que contrae con la tendencia, al utilizar la rapidez y simultaneidad que hacen que ejecutante y acción ejecutada, se identifiquen, y que se eliminen las contradicciones entre sujeto y objeto, incluso en las complejas, compositivamente hablando, obras que se apoyan en esta poética.

La producción de Andrés Vilorio cuenta con un periodo en el que la valoración del signo sobre la materia, eje fundamental de su obra, ha dado lugar a que consideremos un periodo signico comprendido entre los años 1972 y 1984, con dos tipos de soluciones: incisiones sobre las imprimaciones matéricas considerablemente adelgazadas; e incisiones directas sobre los soportes de madera.

En el primero de los casos se trata de un repertorio de surcos direccionales y signos incisos, más o menos profundos. Una amalgama de sugerencias figurativas y de formas geométricas estáticas -círculos, cuadrados o rectángulos-, dispuestas composicionalmente de forma regular formando encadenamientos ordenados, por tanto, dando lugar a secuencias rítmicas con las que configura una etapa de serenidad y armonía pictórica. El círculo es el principal motivo iconográfico, con una carga de significación mucho más real que la que tenía en el abstracto mundo de la signicidad informalista. De él se sirve tanto para referencias concretas, por ejemplo los castros bercianos, como para representar elementos de carácter simbólico o conceptual -la espacialidad-, o sensaciones y disposiciones anímicas. En esta obra hay una evidente reflexión que limita la importancia cuantitativa del azar, lo que le aleja de posiciones informalistas, que se ven compensadas con la sensación visual del producto final.

El gesto rápido, de factura caligráfica, que desarrolla Manuel Jular a partir de 1990, desemboca en una signicidad que, aunque deudora de las experiencias pictóricas que parten de los años cincuenta, se presenta muy evolucionada. Hay una buena dosis de automatismo en lo que concierne a la técnica de aplicación (directamente del tubo) para las ondulaciones signicas, con cualidad de texto -legibles o ilegibles- (por otra

parte bastante lógicas en su ordenamiento y ritmo). En ellas se encuentran conexiones con el arte conceptual, al estar incorporadas como parte ordenadora del conjunto más que en virtud de una resolución fortuita. La signicidad en este pintor responde, en parte por el momento cronológico en el que se desarrolla, a un lenguaje muy libre, propio de un pintor curtido, que ha asimilado un eclecticismo plástico consciente.

Por su parte, Enrique Estrada hace una utilización del signo también muy personal: lo ejecuta sobre los módulos matéricos, y aparentemente cumpliendo una función decorativa, aunque es evidente que el extenso repertorio de hendiduras, surcos e incisiones, acuñados por medio de elementos diversos: dedos, espátulas, ruedas de dentista, etc., acentúan la idea de expresividad que se concentra en dichos módulos; al tiempo crea una tipología propia que se mantiene desde las primeras hasta sus últimas obras, diferenciándose en el grado de rotundidad y hasta tosquedad con que son ejecutadas. Los signos en las obras más antiguas son más profundos e irán evolucionando hacia una mayor finura. Su reiteración hace pensar en un producto del subconsciente, por tanto de un cierto lenguaje del *yo* interior, en un proceso, si no de escritura, sí de impresión automática, a pesar de que en este caso creemos que el autor no se mueve conscientemente hacia ello.

En la última década del siglo XX, cuando su pintura entra en un periodo extremadamente colorista, Modesto Llamas realiza en paralelo series de base signica, en tinta china sobre papel, bicromáticas, con el blanco y el negro como los dos únicos polos cromáticos (medio y soporte). Las caligrafías son el resultado de la evolución del gesto y los grandes trazos de color hacia una sensación de escritura con un código que se orienta hacia el signo.

c) Las poéticas del color.

Las corrientes que basan su propuesta plástica en el color se hallan en las obras de Pablo A. Gago y Modesto Llamas.

Como ya vimos, el gestualismo de Pablo A. Gago evolucionará perdiendo direccionalidad y dinamismo hasta convertirse en mancha, y posteriormente, con su extensión por toda la superficie pictórica, en verdaderos campos cromáticos, dando lugar a una pintura espacialista de base cromática. Modesto Llamas, por su parte, se

adhiera a una interpretación plástica en la que predomina el color, tardíamente, en los años ochenta y noventa.

En la obra de Pablo A. Gago, el periodo espacialista de base cromática se inicia en torno al año 1960 y se alarga hasta 1977. Se trata de un periodo en el que el pintor vive y trabaja en Méjico, aunque con frecuentes escapadas a Madrid. Su obra de estos años no será conocida aquí hasta su regreso definitivo en 1977.

El proceso evolutivo desde la poética del gesto hasta la poética de los campos de color se fundamenta en la introducción de una nueva fenomenología plástica que sustenta una emotividad renovada, basada en la austeridad y en la contención expresiva, y que se circunscribe a las siguientes pautas: disolución de las formas sólidas en la atmósfera, perdiéndose paulatinamente la dialéctica fondo/formas; avance del color hasta llegar a auténticos campos cromáticos, con una aclaración sustancial de la paleta y una decisiva intervención de la luz, mutando los colores; y sustitución de la pintura de arrastre por la de veladuras, con el cambio sustancial que esto significa. El resultado será una producción concomitante con el expresionismo abstracto norteamericano de base espacialista, que hace pensar inevitablemente en la pintura de Rothko, pues como en el americano, la superposición de sucesivas capas de materia pictórica transmiten similar calidad de palpitación interna (aunque aquí se presentan con una mayor opacidad). Son uniformes sólo en apariencia, pues dentro de la monocromía se da gran riqueza multitonal, y, de alguna forma, se niega la bidimensionalidad alcanzada al proponer una sensación espacial en profundidad.

Por su parte, el deslizamiento de la obra de Modesto Llamas desde el academicismo y la Nueva Figuración hacia un expresionismo en el que el color constituye el principal argumento plástico, se produce en los años ochenta, lo suficientemente tarde como para que la incidencia de los postulados informalistas sean sólo una parte en los presupuestos de partida de un pintor de amplia formación y potencial creativo.

A diferencia de Pablo A. Gago, Modesto Llamas parte de una utilización expresionista del color en el gesto y en la mancha y de la expansión de ambos hasta alcanzar las dimensiones de campo cromático; el gesto y la mancha están en el origen de una espacialidad conformada por campos de color cuya esencia fluctúa entre el espacialismo informalista y el expresionismo.

Restos de la visión del espacio plástico que proponía el informalismo, están presentes en el abandono del espacio simbólico por un espacio autorreferencial, y en la

entrada del elemento inconsciente, donde lo que cabe es el desarrollo emocional, con la expansión del color como medio expresivo.

El espacio en la obra de Modesto Llamas había tendido ya desde su pintura académica de los años cincuenta y la posterior neofigurativa de los setenta, a definirse como un espacio clausurado que empuja a las figuras hacia adelante, esta oclusión espacial se continúa en los retratos realizados en los ochenta, y es perceptible en el periodo de espacialismo puramente cromático.

La obra de Andrés Vilorio muestra en un periodo muy tardío una deriva hacia la mancha cromática

d) El componente surreal

Por último, procede una valoración sobre el grado de automatismo que se detecta en el conjunto del informalismo leonés de la primera generación. Es decir, de la presencia del surrealismo, por ser éste, como hemos venido constatando, un componente esencial que recorre transversalmente la corriente informalista. En principio, la técnica revelatoria que permite alumbrar el pensamiento interno y hacerle perceptible, tal como propugnaron los surrealistas y recogieron los pintores de la abstracción lírica francesa, es indudable que se muestra en el informalismo leonés, aunque moderado, en sus dos principales vías, la del automatismo y la del onirismo. Pero no puede hablarse aquí de un automatismo puro, que deje que las potencias internas del ejecutante fluyan libremente. Y en todos los pintores, en mayor o menor grado, encontramos que el subjetivismo puro queda filtrado por la razón y el intelecto.

Con la pintura automática se vinculan aquellas obras cuya base de realización es el gesto -pictórico o basado en la materia- y el signo. Su mayor o menor rapidez de ejecución determinará el mayor o menor grado de azar en ellas.

El automatismo gráfico y plástico está presente en las obras de Alejandro Vargas, Manuel Jular o Andrés Vilorio.

Alejandro Vargas se muestra un tanto escéptico con respecto a este tema, y si bien la gestualidad que practica en los años sesenta tiene como recurso la rapidez, y por tanto un cierto grado de automatismo, en el proceso intelectual que las acompaña es más dudoso, puesto que considera que el pintar de una manera determinada surge más por factores condicionantes del propio tiempo que al pintor le toca vivir, que de su

impulso interior. En una entrevista en el *Diario de León*, del año 1961, respondía sobre este tema, de la siguiente forma: “*La pintura abstracta no persigue nada. Como los demás artes no tiene una justificación; es más bien testimonio de un tiempo; del mismo modo que lo son todos los artistas que actúan conforme a su época. Quedan excluidos los artistas que se refugian en el pasado*”¹². (Vargas ha mantenido una postura crítica, de cuestionamiento de los planteamientos teóricos del informalismo, que nunca llegó a aceptar totalmente.

Procedimientos aleatorios e intencionalidad real sitúan a la obra de Pablo A. Gago en un punto en el que azar determina el trabajo del autor, pues afronta cada cuadro sin una idea previa, como una aventura. Sí hay, según las palabras del propio autor, “*una intención que está en el filo de lo sensible o de lo inconsciente, y a partir de ahí se comienza a pintar. Es cuando comienza a fluir la circunstancia, el color, la manera...*”¹³. En la importancia que confiere al proceso y a la intervención del azar en el resultado final, Gago se acerca cada vez más a los planteamientos del surrealismo trasvasados al expresionismo abstracto americano, pero en sus obras, junto con el azar, se encuentra siempre el control, no en vano él es un hombre de reflexión. Ambos elementos –azar y control- participan de su técnica, consistente en dejar caer la pintura desde la parte superior del cuadro e ir la desviando, acumulando o conteniendo con las brochas. Pero siempre el subjetivismo personal del individuo estará presente, pues sus sensaciones, su cultura pictórica, su información y la propia personalidad se proyectarán, ineludiblemente, en eso que entendemos que es azar.

Dentro de la vertiente onírica, destaca la obra de Enrique Estrada, en la que aparece tempranamente el elemento descontextualizado, procedente del mundo de los sueños. Así, resulta frecuente encontrar elementos ajenos al contexto, representados con una aparente intención de realidad, tomando posiciones en los interiores de las catedrales góticas que pinta en los años setenta. En años posteriores, los paisajes metafísicos y las superposiciones pictóricas –cuadro dentro del cuadro- denotan un continuo ejercicio de revelación del subconsciente, mediante el empleo de los recursos más típicos de la vertiente surrealista que encarna René Magritte, y también la de Giorgio De Chirico -de la que también el pintor belga participa- en los fríos paisajes poblados de elementos que se repiten obsesivamente. Iconos que toman el carácter de símbolos dentro de un universo particular, conectados con la iconografía común a muchos surrealistas: esferas de luz, obeliscos, elementos pesados que flotan

¹² ALLER, C., “Entrevista con Alejandro...”, *entr. cit.*

¹³ ANTOLÍN, M., *entr. . cit .*

ingrávidamente, maniqués de madera, escaleras, balaustradas, etc., son formas comunes en las obras de los pintores surrealistas citados, e incluso en la de Man Ray. Javier Hernando Carrasco matiza el surrealismo en la obra de Enrique Estrada¹⁴ entendiendo que este no posee el doble discurso ideológico y científico sobre el que se asienta la corriente: el marxismo y el psicoanálisis, y cuando esta doble espina dorsal desaparece, la pintura deja de ser surrealista para convertirse en pintura fantástica, situando en esta vertiente a la obra última de Estrada. Sin embargo no puede dudarse que su discurso plástico y conceptual se inscribe dentro de las formas más clásicas del surrealismo.

Un periodo de la obra de Modesto Llamas, el que corresponde a los primeros años setenta, conoce una cierta inmersión en lo surreal, con un contenido a veces erótico, a veces irónico, casi *Dadá*, perceptible en la metamorfosis de los objetos. Como ejemplo citaremos las obras en que las manzanas (por cierto, tema también presente en la obra de Magritte) se transforman en nalgas femeninas y masculinas, o la incongruencia en la representación -*Sediento*, o *Cabeza instalada* [CD-R, Modesto Llamas, *fig 7 y 8*].

La obra de Manuel Jular acusa un cierto automatismo en la medida en que utiliza el gesto y el signo

3 Segunda Generación

3.1 Fundamentos para su delimitación

En los años ochenta, los pintores Eloy Vázquez Cuevas, Manuel Díez Rollán (Boñar, 1924), Ramón Villa (León, 1949), José Antonio Santos Pastrana (León, 1955), y Miguel Ángel Febrero (León, 1948) desarrollan sus obras (en su totalidad o en parte) apoyándose en la utilización de los lenguajes plásticos, los medios materiales y los métodos en que se fundamentó el informalismo; su agrupación constituye la segunda

¹⁴ HERNANDO, Javier, "Normativismo metafísico", en *Enrique Estrada, una vida en la pintura*, Santiago García editor, León, 1999, pp. 97-106

generación informalista leonesa, y su definición como grupo resulta además un eficaz instrumento de análisis para el informalismo leonés en general.

A los nombres de estos autores añadimos de forma complementaria el muy interesante de Elías García Benavides (León, 1937), pintor nacido en León, que ha desarrollado su carrera en Asturias, pero con una presencia continuada en exposiciones¹⁵ y colecciones leonesas¹⁶, por lo que algunos autores le han incluido en la nómina de pintores leoneses¹⁷; sus presentaciones han suscitado siempre el interés de la crítica local¹⁸.

Su particular posición en este contexto aconseja, a falta de monografía personal, una mayor extensión sobre su obra, en los diferentes apartados de este capítulo.

Las primeras reflexiones sobre este grupo evidencian su poca homogeneidad, pues se dan en ellos disparidad de edades, diferencias de formación (que van desde el autodidactismo hasta completas formaciones académicas o la procedencia de otros campos profesionales) y de experiencias artísticas, lo que no obsta para que puedan ser considerados como grupo generacional en base a argumentos de coincidencia en lo creativo y en lo cronológico. A saber:

¹⁵ Su obra empieza a difundirse en León en 1974, año en que acude a la Sala Provincia formando parte del colectivo "*Cinco artistas asturianos*", un heterogéneo grupo formado por el escultor Fernando Alba y los pintores Enrique Laviada, Bernardo Sanjurjo y José Satamarina. En 1977 la Galería Maese Nicolás le incluyó entre los pintores seleccionados para su colectiva inaugural. A este espacio expositivo regresará en otras tres ocasiones: En 1979 con una exposición individual; en 1981 con la colectiva "*Después de Picasso*" y nuevamente en individual en 1987. En los años ochenta los colectivos de pintores leoneses, por un lado y las instituciones públicas, por otro, reclaman su obra para exposiciones colectivas. Así participa en la exposición montada con ocasión de la inauguración de la Sala Orbigo, de la Bañeza, (1982) "*17 artistas plásticos leoneses*"; en 1986 en la colectiva "*Artistas Plásticos leoneses*", en Astorga, conmemorativa del Bimilenario de esta ciudad; en 1988 en la *Colectiva 88*, con ocasión del centenario de la UGT y en 1994 en *Reencuentro*, en la Sala Provincia

¹⁶ La familia Quindós, propietaria de la desaparecida galería Maese Nicolás mantiene en su colección de arte, obras de este pintor, ubicadas en el Hotel Quindós, de la capital.

¹⁷ Fernando LLAMAZARES, "Artistas plásticos leoneses del siglo XX (2)", *Diario de León*, 7 agosto, 1987, p. 36; Luis ALONSO FERNÁNDEZ, "Desde las lecciones de la abstracción", *Pintores leoneses contemporáneos*, C.A., León, 1983 pp. 276 – 284; Manuel, VALDÉS FERNÁNDEZ, "Notas a una exposición de arte leonés contemporáneo", en *Artistas actuales leoneses. Exposición itinerante 1986 – 87*, Junta de Castilla y León, p. 14 y "Una aproximación a la historia del arte contemporáneo leonés (1961 - 1996)", *Tierras de León*, nº 100 p. 110)

¹⁸ CRÉMER, V., "Palabras claras sobre una pintura de pasión: Elías G. Benavides", *Tierras de León*, nº 29, diciembre 1977, pp. 70 –71; "Elías García Benavides en la galería Maese Nicolás", *La Hora Leonesa*, 23 de noviembre de 1980. GAMONEDA, A., "Cinco Artistas Asturianos", *Tierras de León*, nº 22, diciembre 1975, pp. 87 – 92; "La colectiva inaugural de Maese Nicolás", *Tierras de León*, nº 26, 31 de marzo de 1977, pp. 81 – 83; "Elías García Benavides en crónica viajera", *Diario de León*, 23 de abril, 1980, p. 4; "Elías García Benavides", *Diario de León*, 26 de noviembre, 1980, p. 4

- Realizan obras que presentan importantes pervivencias informalistas en época muy alejada del momento histórico y social que propició el surgimiento de la tendencia, y se desarrollan y proyectan en el mismo ámbito geográfico, León.

- Entre ellos se establece un complejo entramado de relaciones personales ¹⁹ y artísticas que hace que sus obras caminen en direcciones similares, a pesar de no tener un proyecto plástico común. Las conexiones personales ahondan en el mundo leonés alcanzando a los pintores de la primera generación informalista, algunos de los cuales ejercen influencia artística en las obras de este segundo grupo. Encontramos constatable la cercanía de la obra de Ramón Villa con la de Manuel Jular; el tachismo cromático de Miguel A. González Febrero descubre indudables vínculos con el de Modesto Llamas; y en la obra de Eloy Vázquez Cuevas, acabados y tonalidades le acercan a Andrés Viloría. Vázquez Cuevas es el pintor que presenta mayores concomitancias con pintores de su generación y de la generación anterior, pues además de con el citado Viloría, existe en su obra el influjo de Jular y de García Benavides, cuyos aportes concretos estudiamos en su monografía.

En lo que respecta a este último, afinidad profesional y relación personal se da con Eloy Vázquez Cuevas, Manuel Jular, Antonio García García (Toño), (pintor nacido en Astorga en 1951, que durante los años ochenta estimuló las muestras colectivas de pintores leoneses, sobre todo en su ciudad. Su obra pictórica se enclava en la figuración expresionista) o Ángel García (citado en el apartado *Los Certámenes de Exaltación de Valores Leoneses* del capítulo “La posguerra artística”), profesionales de la publicidad y las artes gráficas, y pintores interesados por la materia. La conjunción de estos aspectos se resuelve en una serie de puntos de contacto entre las respectivas obras, específicamente con las producciones de Manuel Jular y de Eloy Vázquez Cuevas, que se concretan en un interés común por integrar materiales diversos en el campo pictórico y la influencia del diseño gráfico,

¹⁹ Los ochenta son años de intensa actividad común para los pintores leoneses. Destaca la acción de Ramón Villa, cuya figura es un aglutinante de conexiones personales, y el motor de proyectos diversos, como las Bienales San Juan de Ortega o las muestras de antiguos alumnos del Colegio Leonés. Personalmente ha mantenido muy buena relación con Manuel Díez Rollán, Manuel Jular o Herminia de Lucas, pintora que no se ha prodigado mucho y a la que animó a exponer.

detectable en partes sustanciales de sus respectivas producciones, en lo que concierne a la ordenación de los elementos, el geometrismo, la valoración de la línea y del papel como soporte.²⁰

- En el orden de las relaciones con la corriente de referencia, tanto en su vertiente nacional como foránea, este colectivo se mueve en un amplio abanico plástico y conceptual, que se concreta en vínculos con el expresionismo abstracto en las obras de José Antonio Santos Pastrana, Miguel A. González Febrero o Manuel Díez Rollán (de corte más europeo); con el informalismo español más genuino, en las obras de García Benavides, que tiene resonancias de *El Paso*, de Manuel Díez Rollán en su vertiente matérica, o Eloy Vázquez Cuevas que enlaza con la concepción matérica de Lucio Muñoz, hasta el enlace con el neoinformalismo, que se produce en la obra de Ramón Villa.

En los apartados siguientes analizamos la cronología del informalismo en el conjunto de las obras de estos pintores y los aspectos que les vinculan a las poéticas informalistas.

3. 2 Cronología

Las vidas creativas de estos pintores, algunas muy dilatadas en el tiempo, darán margen para expresarse dentro de planteamientos plásticos y conceptuales muy variados. Prácticamente ninguna se desarrolla en su totalidad en el informalismo, al que se vinculan por épocas concretas, que coinciden en líneas generales, con los años ochenta.

²⁰ La estructuración geométrica le acercan visiblemente al mundo plástico de Manuel Jular, en su vertiente geométrica, quedando patente en la obra con la que participa en la exposición “17 artistas plásticos leoneses” en la Sala Orbigo de La Bañeza. Se construye con un lenguaje hecho de elementos abstracto-geométricos que no han sido elaborados con procesos técnicos en los que interviene la materia. Las formas intervinientes - rectángulos y líneas-, quedan sometidas a un proceso de raciocinio, de un control firmemente impuesto, en el que unos rectángulos actúan de contenedores de otros y las líneas rectas se distribuyen simétricamente a ambos lados, creando una seriación que las alejan del mundo sentimental y sensible optando por el proceso analítico. Evidentemente se pierde la cualidad matérica de la epidermis apareciendo una nueva planitud. Si Manuel Jular optaba con frecuencia por los textos escritos, en esta obra García Benavides traza una sugerencia de grafismos que remiten significativamente a un texto escrito, aunque no lo es.

Así, Manuel Díaz Rollán -el de más edad-, a pesar de iniciarse tempranamente como pintor (el año 1957 ya se documenta una exposición en la Sala Provincia), dentro de las coordenadas de temática y medios expresivos convencionales en la pintura de posguerra española, centrada en el paisajismo, el costumbrismo y el bodegón, no llegará a un mayor compromiso pictórico con la modernidad hasta los años setenta, después de un periplo vital que le llevó a instalarse en Alemania por más de una década, y a mantener intensos contactos con el mundo teatral y cinematográfico en Alemania y Madrid. Al informalismo llegará desde la asimilación de los lenguajes que conformaron la posguerra europea -especialmente el expresionismo alemán- mediante un itinerario plástico en el que se conjugan actitud vital y la inclinación por el uso del material, convertido en materia artística, lo que parece abocarle inevitablemente hacia planteamientos estilísticos y estéticos de raíz informalista. No será hasta mediada la década siguiente cuando encuentre su reflejo en León,

Evolución en cierto modo paralela ocurre en la obra de Miguel A. González Febrero, que tras iniciarse hacia 1967 en la figuración realista, con el paisajismo descriptivo como temática central y de factura posimpresionista, virará radicalmente en torno a la mitad de la década de los ochenta hacia un expresionismo abstracto, resultado de la liberación de las formas de la naturaleza de su realidad, para convertirse en manchas receptoras de impulsos sensitivos, y a la transformación del espacio representacional en un espacio meramente plástico, derivando hacia planteamientos estilísticos y estéticos de raíz informalista.

Más lineal es la obra Eloy Vázquez Cuevas, que comienza a desarrollarse en los setenta, encontrando su momento de máxima difusión y fecundidad creativa en los ochenta, vinculada a la opción matérica.

Los comienzos artísticos de Ramón Villa se sitúan a mediados de los años setenta, pero igualmente será en la década siguiente cuando su lenguaje plástico se asiente, tomando una apoyatura formal que le vincula a las poéticas del informalismo, de la materia y del gesto, a veces el signo, más -y con profusión- la utilización del objeto encontrado y de desecho, si bien con una distancia de tiempo tan notable que se presenta liberado de la carga ideológica, de protesta y contestación que tuvo en sus orígenes. Su obra se va a mantener en el tiempo en estos términos, como en el espacio plástico, que insiste en la bidimensionalidad.

José Antonio Santos Pastrana, pintor nacido en 1955, comienza a desarrollar su obra en torno a los años 1977-1978. Se expresa con un lenguaje elaborado y personal, sustentado sobre un potencial creativo importante y una completa formación artística que le permite el uso y la reinterpretación de los más diversos lenguajes de la pintura del siglo XX, así como en el trabajo con distintas técnicas, e incluso con formas de expresión contrapuestas, que conforman el substrato con el que cual articular su propia propuesta creativa. Dentro de ellos, la influencia del informalismo, lejos ya del carácter experimental de sus inicios, se palpa en aspectos formales y de concepto (implicación en el proceso en un sentido análogo al del expresionismo americano) como uno más de estos lenguajes, cuya importancia supera lo meramente episódico, por lo que consideramos a esta obra merecedora de análisis dentro de este contexto, como una obra de raíz informalista.

Por su parte, la obra de Elías García Benavides “no es hija de una sola aventura sino de múltiples e inconformistas experiencias técnicas y formales”²¹, dentro de las cuales se encuentra el informalismo, cuya asimilación se hace perceptible a mediados de la década de los setenta en una serie de obras -rostros neutralizados y de grandes dimensiones que ocupan gran parte del lienzo- que manifiestan su concomitancia con la experiencia tapiada de los años cuarenta y primeros cincuenta -*Personatges, Autorretats*- en las que el pintor catalán se acerca a J. Dubuffet y J. Fautrier²². El interés por la materia y la paleta reducida predominante en estos años evolucionará en los ochenta hacia una abstracción informalista²³, aún con restos de la forma central niveladora y de predominio matérico, al tiempo que el gesto va adquiriendo mayor protagonismo. Los ricos zigzagueos matéricos y gestuales irán dando paso a un mayor interés en las posibilidades de la pintura y el color, derivando paulatinamente hacia una abstracción lírica renovada con clara vocación por los campos de color y por la expansión de la superficie pictórica

²¹ LLAMAZARES, Fernando, "Artistas plásticos leoneses del siglo XX (2)", *Diario de León*, 7 agosto, 1987, p. 36

²² “Cabe establecer un cierto paralelismo entre algunas de las obras de este periodo con los *Otages* de Fautrier y con las *Haute Pâtes* de Dubuffet”, Lourdes CIRLOT, *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, Anthopos, Barcelona. 1983, p. 69.

²³ J. BARÓN, *Reseña de exposiciones en asturias durante 1982*, <http://www.google.es/search?hl=es&q=elias+garcia+benavides&start=30&sa=N>) ArchivoPDF

La obra de Elías García Benavides comienza a conocerse en León en el ecuador de los años setenta, cuando accede a la Sala Provincia integrando un colectivo asturiano, y se potencia notablemente por la labor de difusión de la galería Maese Nicolás, en los años siguientes. No se hallaba en los inicios de su carrera, pues detrás de sí había ya un importantes bagaje, sobre todo en obra grafica²⁴.

3. 3 Desarrollo de los lenguajes informalistas

La fenomenología propia del informalismo alcanza a este grupo pictórico, que dispone de la práctica totalidad de los recursos formales que la tendencia proporciona: la utilización expresiva y emocional del color, la libertad en la escritura, la potencialidad del gesto o del material extrapictórico; de los medios por ella introducidos: aplicación directa del color desde el tubo, con pinceles, brochas o directamente con la mano; y de los métodos, especialmente del automatismo. (Este conjunto de técnicas, en la medida en que sean utilizadas, facilitan la entrada de componentes de fuerte subjetividad y de manifestaciones del subconsciente).

Menos presente está el importante aspecto de contenido ideológico que comportó el informalismo en sus orígenes, y que el informalismo español hizo suyo, adaptado a las circunstancias específicas de nuestro país, pues superados los condicionantes políticos, el testigo del compromiso ideológico mediante la expresión artística queda en manos de actitudes absolutamente individuales, apoyadas en formas expresivas rupturistas, que ya habían pasado a convertirse en clásicas, perdiendo en consecuencia ese aspecto trasgresor que tuvieron en el pasado, y potenciada sobre todo la idea de libertad creativa. La mayor cercanía a posturas ideológicas anteriores se encuentra en Elías García Benavides. En el centro de su producción se sitúa el hombre, ente afectado por las heridas que dejan en su espíritu y en su físico los intensos y

²⁴ Durante los años setenta la obra grafica constituyó la base para un buen numero de exposiciones: Participación en la Muestra de Comunicación *Gráfica 69*, Barcelona; Exposición Trabajos Gráficos en *Graphispack 70*; Exposición de obra gráfica "*Icograda*", Praga, en 1971; Exposición de grabados sobre el Quijote en la Galería Beogradskog, Oruga (Yugoslavi); Exposición de grabados en el Colegio de Arquitectos de Barcelona; IV Biennale des arts grápfiques, Brno, (Checoslovaquia). 1977 "*Icograda*" en Inglaterra. y obras publicadas en IDEA, Japón; Modern Publicity, Inglaterra; Graphis e International Posters, Suiza; Top Symbol of Theworld, Milán, entre otras

dolorosos procesos vitales, y el peso de los condicionantes sociales. Eloy Vázquez Cuevas sigue, de alguna forma, la estela de García Benavides, pues mantiene en su obra un cierto compromiso social, atemperado con respecto al anterior artista, en su plasmación plástica, que comporta un menor riesgo estético. De un carácter más intimista es la obra del resto de los otros pintores, y un compromiso con el ecologismo se detecta en la obra de Ramón Villa.

En el orden de la expresión plástica cabe referirse, en primer lugar, al predominio de la abstracción sobre el lenguaje figurativo, no desterrado totalmente, pero que se mantiene oscilante entre los ámbitos de la referencia y la sugerencia. Cuando estos pintores optan por la abstracción se da la circunstancia de que no sólo se sienten atraídos por la abstracción expresionista, emocional, sino que también la abstracción racionalista tiene cabida en sus respectivas obras. Y esta doble línea de trabajo es común para todos, con la excepción de Miguel A. González Febrero y Manuel Díez Rollán. Es este un aspecto nada sorprendente, pues en realidad lo que viene a demostrar, dadas las fechas en las que desarrollan su trabajo, es la lógica asimilación de lenguajes dispares en su origen, y de actitudes de gran libertad técnica que han entrado a formar parte de los bagajes culturales comunes. Tanto en la abstracción como en la figuración se desarrollan las poéticas informalistas.

La presencia de las opciones matéricas -predominantes en este grupo-, gestuales y tachistas, se desarrollan de la siguiente forma:

En el segmento de la obra de Manuel Díez Rollán que aquí consideramos, la materia resulta para este pintor el medio idóneo con el que explicitar íntimas sensaciones y perseguir la expresión de una realidad sustentada en el compromiso contraído con la naturaleza, ya visible en su condición de paisajista de la primera etapa. Las primeras obras matéricas las conocemos a partir de 1985 y su evolución plástica, fruto del conocimiento y asimilación de otros estadios estéticos, le hace derivar al empleo real, en mayor o menor medida, de tierras pigmentadas con acrílicos, persiguiendo la representación de una realidad física al tiempo que simbólica y metafórica. En el primero de estos planos se trata de capturar en un microcosmo mineral el potencial del macrocosmos; y en el segundo, el objetivo, posiblemente inconsciente, es la identificación hombre-naturaleza, a la que hace receptora del sentimiento nihilista que le embarga, y que en este creador se pone de relieve a partir

de sus contactos con el expresionismo alemán. Más intuitivo que cerebral, e incluso que técnico, con la aplicación en machas de las tierras pigmentadas consigue acercarse a una postura más lírica, buscando la definición del espacio mediante la mancha, y cubriendo la superficie pictórica, que mostrará densificada y opaca. Parte de su obra matérica se sitúa en la órbita de la estética tàpiana del *muro*.

El pintor Eloy Vázquez Cuevas explicita el interés que siente por el trabajo con la materia²⁵ sirviéndose de ella como medio de expresión fundamental, desde los años setenta, en que comienza utilizando tierras de diferente procedencia -el polvo de piedra pómez con preferencia-, mezcladas con acrílicos, para continuar en los años ochenta con las maderas superpuestas al soporte y la incorporación de material de desecho: chapas metálicas, etc., y material extrapictórico: cuero, cartón, chapas, etc, sometido a diferentes grados de manipulación. En definitiva, un eclecticismo matérico básico para la obra de este creador que precisa de un medio con capacidad expresiva fuerte, y al que pueda trasladar su creatividad de una forma muy directa, muy manual, en detrimento de lo conceptual. El interés por el trabajo con madera se continuará en los años noventa, pero con una interpretación diferente, que le acerca a lo objetual.

Ramón Villa utiliza con profusión la materia. La inclinación que este artista siente por su manipulación le lleva a hacer uso del material extrapictórico en un sentido amplio; en su obra son frecuentes tanto los gruesos empastes de pastas pictóricas, las mezclas de éstas con tierras de diferente procedencias, o los materiales extrapictóricos, sometidos a procesos de elaboración encaminados a resaltar sus valores intrínsecos, lo que le aboca forzosamente hacia planteamientos estéticos y estilísticos de raíz informalista, en los que está presente el elemento inconsciente que se proyecta en la materia. Aún conviviendo con otros lenguajes su obra siempre presenta un contenido matérico.

El empleo de tierras se presenta, según las épocas, bien en intensos acúmulos que dotan a los cuadros de calidad escultórica (entre 1986 y 1989), bien livianizadas, en periodos posteriores, cediendo la capacidad volumétrica en favor del juego textural. En cuanto al empleo de material no pictórico, su interés le lleva a considerar un amplio abanico de elementos materiales extra artísticos para incorporarlos junto a lo meramente pictórico en heterogéneos collages, en los que con frecuencia toman parte

²⁵ A. MARCOS OTERUELO, "Los artistas leoneses en favor de una mayor libertad de creación", *Diario de León*, 19 de septiembre de 1986

los soportes: maderas, lienzo o papel, que aportan y condicionan con sus propias texturas el resultado final de unas obras que trascienden su condición de mátericas para ensamblarse dentro de la poética del objeto encontrado. Esta faceta adquiere preeminencia en fechas más tardías, a partir de 1990. Materia y gestualismo se presentan con frecuencia unidos.

Por encima de la consideración de máterica, el uso del material será en la obra de Ramón Villa un argumento artístico y un vector de transformación que, junto a los procesos pictóricos que permiten la expresión de la propia subjetividad, le acercan conceptualmente más al expresionismo abstracto norteamericano que al pesimismo, al nihilismo que el existencialismo insufló a la corriente en sus orígenes europeos. La evolución de la materia en Ramón Villa le lleva a procesos de deconstrucción, que junto a nuevos niveles conceptuales del signo y la gestualidad penetra en el ámbito del neoinformalismo ²⁶.

En Ramón Villa, la gestualidad mantiene una estrecha relación con la materia, pues el pintor se sirve de ella para reforzar la direccionalidad del trazo, en el contexto de un proceso creativo que refuerza el aspecto de no programación y el protagonismo del propio proceso. Su proceso evolutivo dará lugar a la apertura de caminos que superan el concepto máterico y el gestualismo informalista, al trabajar de manera muy directa con la materia y su movimiento (su gesto), recreando, incluso, su propio medio físico (así ocurre en las obras de interacción agua y arena. *Las playas* de 1993 al 1995) [CD-R, Ramón Villa, *figs. 27 y 28*]

El gesto acabará por desarrollar autonomía expresiva, pues al convertirse en pincelada suelta, el trazo rápido, nervioso, sintético y muy expresivo, alcanza categoría de signo, y más particularmente cuando deviene en signos caligráficos con función de signo pictórico, cuya evolución le llevará hasta el texto escrito, o a una forma particular de pseudoescritura. La signicidad, en su sentido más literal, aparece en esta obra como un recurso plástico marginal, en los finales de los años ochenta, pues aparece delimitando márgenes. Con el tiempo y la evolución cobrará importancia plástica, sobre todo en las obra realizadas a partir del 2000. Se vincula al enfriamiento general de la obra de Villa, y su deriva le lleva hacia el mundo conceptual y del graffiti.

²⁶ El interés de Ramón Villa por el trabajo con el material se remonta a los momentos más incipientes de su producción artística, años 70, en que empezó a trabajar como escultor. En fase posterior, y antes de su decantación como pintor, construye piezas que fluctúan entre la escultura y la pintura, para después adentrarse en la pintura máterica. Aspectos y evolución que veremos con más detenimiento en la monografía.

Por su parte, José A. Santos Pastrana experimentará con las posibilidades expresivas de la materia, el poder del gesto o la expresividad del signo.

El interés por la materia será una constante en la obra de este pintor, observándose en ella dos niveles distintos de tratamiento: en un principio (años setenta) usa materiales ajenos a la propia pintura -maderas o terracotas, entre otros- para construir abstracciones de tipo geométrico, formas básicas que, sin embargo, contienen un alto grado de expresividad basada en las cualidades intrínsecas -cromatismo y volumetría- de los materiales utilizados, y en sus formas de unión. Será éste un nivel de tratamiento recurrente a lo largo de su desarrollo artístico. Una segunda línea de trabajo con la materia, de aparición más tardía (años noventa), comprende la utilización masiva de pastas y pigmentos pictóricos, aplicados por arrastre en grandes acúmulos matéricos y cromáticos con un claro componente de gestualismo, cuya disposición y significado dentro del cuadro se ajustan al concepto creado por el informalismo, y recreado por el expresionismo abstracto americano. En ellos está presente el valor expresivo y argumental de la materia por sí misma, y el subjetivismo del artista en los modos de aplicación de ésta. Con ellas la expresividad se traspasa de los elementos no pictóricos a los medios propios de la pintura. Tanto resultado, como método de trabajo, como implicación del artista, se encuentran en la órbita de la escuela de Nueva York.

El trabajo con la materia como eje de la obra, no se circunscribe en este pintor a un periodo, pues reaparece de forma puntual, y así en las tardías fechas de 1991 y 1992 vuelve a poner en sintonía madera y tierras que, en muchos aspectos, como el trabajo de erosión, remiten al mundo matérico de Tàpies, y en su conjunto late la huella de Lucio Muñoz. .

Igual que Villa, Pastrana recurre al uso de la escritura, utilizando letras y textos –con referencias autobiográficas- que pueden entenderse como una permanencia de la influencia informalista en su obra, pero con un latente poso conceptual que advierte de la deriva que va tomando su obra.

Menor importancia tiene la materia en la obra de González Febrero, que en el corto periodo que va de 1990 y 1991 utiliza materias terrosas mezcladas con pigmentos.

Junto a la expresividad del gesto y la efectividad significativa del signo, se advierte en algunos de estos creadores el recurso al poder expansivo de la mancha y a su fuerte expresividad. Es el caso de Miguel A. González Febrero, en cuyo tachismo encontramos la vertiente más cercana al espacialismo cromático, apareciendo en torno a 1986, y de una forma más insistente en la producción de finales de la década de los noventa; Pastrana experimenta con la mancha a principios de los años ochenta, en una serie de pinturas muy acuosas, realizadas sobre papel; Manuel Díez Rollán llega, igualmente, a ellas desde el adelgazamiento y expansión de la materia,

En la obra de Elías García Benavides* se ponen en relación dos características que no suelen aparecer ensambladas con frecuencia: la expresividad de la materia sometida a duros procesos técnicos y la organización de las formas. En el primero de estos aspectos, el proceso técnico consiste en la superposición generosa de materia, trabajada en diferentes niveles, con los que provoca acusado contraste y texturas ásperas *–deliberadamente ásperas–* dice Antonio Gamoneda²⁷, pues el mundo plástico de este pintor gira en torno al hombre, a sus procesos evolutivos en lo físico y en lo mental. Es decir, a procesos que son intensos y dolorosos en sí mismos, para los que la materia, alterada con un cierto grado de violencia, resulta un vehículo muy válido. Las superficies se presentan plenas de concreciones matéricas de diverso signo y procedencia, sufridoras de potentes erosiones, que permiten vislumbrar los soportes y el color profundo que brota como un grito angustioso desde el interior, buscando expandirse en la superficie.

En la segunda de las características citadas, las formas, portadoras de claras referencias antropomórficas, comúnmente cabezas, tienden a concentrarse, organizándose de forma centralizada, ocupando casi la totalidad del espacio pictórico y dando lugar, por su reiteración, a una tipología compositiva cuyas líneas generales son: una amplia forma tendente al círculo que ha perdido su perfección geométrica y

²⁷ GAMONEDA, A., “Elías García Benavides en crónica viajera”, *Diario de León*, 23 de abril, 1980, p. 4

* Las reproducciones de sus obras pueden verse en: CD-R adjunto, carpeta Elías García Benavides

simbólica con el trazado discontinuo e irregular de los bordes, en cuyo interior encierra una fenomenología convulsa (erosiones, líneas incisivas, franca rotura de la materia, etc.) pero distribuida con un cierto orden; una marca horizontal, más o menos nítida, que divide a la forma circular y por tanto al espacio plástico en dos partes simétricas; y un espacio cualitativamente menor en torno al círculo en el que el trabajo en superficie queda limitado y sirve para acentuar la figura central. Se da, por tanto, una combinación dialéctica entre medios expresivos y organización que ha sido definida por Crémer como una “*apasionada ordenación que de la materia*”²⁸.

El carácter simbólico que se deriva de esas configuraciones macrocéfalas, - aludiendo siempre a la parte superior del hombre- y el lenguaje oscilante entre la figuración con adentramientos en el lenguaje abstracto, definen bien la postura estética de Elías G. Benavides, de la que son buena muestra sus palabras: “*No concibo al artistas absurdamente empeñado en realizar una obra fundamentalmente bella, de un valor inmóvil. Sino como algo cambiante, como la misma vida, modificando y ajustando “honradamente” conceptos y puntos de vista, tratando de transmitir la realidad formada por hechos concretos que rodean al hombre, pero resolviendo individualmente y sin prejuicios el problema de dar forma plástica a esta nueva visión, para conseguir la adecuación entre el contenido y la forma*”²⁹. Ejemplos de esta etapa, que se alarga hasta 1980, son las obras siguientes: *S.T. I – fig. 1-* (obra presentada en la “Sala Provincia” en la muestra *Cinco artistas asturianos*)³⁰ en cuya fenomenología plástica destaca la relación compositiva materia-espacio, que se repite, con una mayor acentuación de la materia (siempre en el interior de las figuras) en “*Cabeza*” (1978)³¹ -figs. 2 y 3- o “*Inquisidor*”³² -fig. 4-. Entre las macrocefalias y obras de un carácter geométrico más estricto, que también aparecerán, se encuentran

²⁸ CRÉMER, V., “Palabras claras sobre una pintura de pasión: Elías García Benavides”, *Tierras de León*, nº 28, 1977, p. 70 – 71.

²⁹ ALONSO FERNÁNDEZ, L., “Desde las lecciones de la abstracción”, *Pintores leoneses contemporáneos*, C.A. de León, 1983, p. 277.

³⁰ En la que una figura con ciertos tintes geométricos ofrece simultáneamente la sugerencia de una cabeza humana que mira frontalmente al espectador y dos perfiles orientados en contrario. El eje de simetría es, en esta ocasión, vertical, establecido por la línea que separa (o une) las dos partes de la figura bifronte. No es la única línea ordenadora de la composición. Existen otras en el interior de la figura, a modo de incisiones no muy profundas, que establecen una cierta direccionalidad visual, y fuera de la figura propiamente dicha, un nítido trazo la contornea delimitando el espacio mágico donde se produce la representación y la aísla del entorno. (Reproducida en *Anales de la Sala Provincia*, 1974-1975, p. 152)

³¹ Técnica mixta sobre madera 60 x 60. Reproducida en *Pintores leoneses contemporáneos*, p. 279

³² Técnica mixta 40 x 40. Reproducida en *Pintores leoneses contemporáneos*, p. 282

creaciones como *Menina en el espejo*³³ –fig. 5-, o la composición perteneciente a la colección Quindós, en las que las cualidades matéricas tienden a atenuarse cediendo terreno los aportes terrosos a las combinaciones de papeles que forman collages complejos y sobre los que actúa con pintura tendentes a la aguada.

En su conjunto la obra de este pintor participa de planteamientos informalistas en el uso agresivo, fuertemente expresivo y muy emocional de la materia junto a una paleta más bien reducida, en la que predominan los tonos neutros y terrosos con restallantes rojos que emergen del fondo. A partir de 1981 se vislumbra un cambio que se produce por una reducción de la materia, una suavización en el tono dramático general de las obras, que viene dado justamente por el adelgazamiento matérico más el progresivo abandono de la dialéctica fondo/forma a favor de composiciones que abarcan la totalidad de la superficie, hacia una consecución atmosférica. Antonio Gamoneda se refiere a esta nueva fase de su producción de la siguiente manera: “*El resultado es, por un parte, como composición y como estructura, firme y compacto; de la otra, se abre a la posibilidad “lirica”, a la fiesta sensible del “momento” cromático impredecible. Hay, en cada obra advertida totalmente, algo que es, al tiempo, sólido y tembloroso, meditado y sensual.*”³⁴

4 La generación tardoinformalista

4.1 Componentes y rasgos diferenciadores

Los pintores Ángela Merayo (1939), Isidro Hernández Valcuende (1955), Ignacio Gómez Domínguez (1955) y Jesús Rodríguez Peñamil, más José Menchero, conforman un grupo que desde la visión general del desarrollo del informalismo en León debe considerarse independientemente, a pesar de que la cercanía generacional, e

³³ Técnica mixta 70 x 51 Reproducida en *Pintores leoneses contemporáneos*, p. 280

³⁴ GAMONEDA, A., “Elías García Benavides en crónica viajera”, *art. cit*

incluso plástica, hace de él prácticamente un apéndice de la segunda generación, de la que se distancian por el menor grado de implicación informalista que muestran las respectivas obras, en las que los vínculos con la corriente de referencia se perciben en el uso de los lenguajes plásticos, pero lejos ya del espíritu que la conformó, y por tanto del contenido ideológico que comportó el informalismo. Cronológicamente su eclosión es básicamente también una continuación del anterior grupo, pues serán obras que cristalicen en términos informalistas a finales de los años ochenta y durante la siguiente década, y por periodos cortos de tiempo.

La aparición de este grupo responde, una vez más, a una situación generalizada, puesto que en las dos últimas décadas del siglo pasado, con variaciones y reinterpretaciones en lo formal y mutaciones en el concepto, el informalismo continúa latiendo en el fondo de las obras de muchos creadores en España, y lógicamente también en León, situación que Javier Hernando califica para ambos ámbitos geográficos de “*enquistamiento*”³⁵, matizando la nota peyorativa del adjetivo, al adjudicarlo no a la calidad de la producción de los artistas, leoneses en este caso, sino la situación que se mantiene a lo largo de sucesivas generaciones pictóricas, que “*no han seguido la dinámica existente en los núcleos directrices del país*”³⁶.

4.2 Características específicas de este grupo generacional:

a) Aspectos sociológicos

Excepto la pintora Ángela Merayo, de eclosión pictórica tardía, son pintores nacidos en los años cincuenta; de formación pictórica académica (Ángela Merayo estudió Magisterio en León, pintura mural en la *Escuela Massana* de Barcelona,

³⁵ J. HERNANDO CARRASCO; “La nueva escena artística leonesa”, en *Catálogo León punto y aparte*, Sala Provincia 1995, pp. 9–25, p.10

³⁶ *Ibid*, p.11

grabado, en el *Cercle Artistic de Sant Lluc*, Barcelona y en la *Escola de Estiu Internacional de Gravat*, de Calella; Ignacio Gómez Domínguez era Licenciado en Bellas Artes; Isidro Hernández Valcuende estudió pintura con Alejandro Vargas, y Artes y Oficios en la Escuela de León -especialidad de grabado-; Jesús Rodríguez Peñamil, Arquitectura Técnica) y que han mantenido una actividad profesional paralela a la pintura, pero afín, como es la enseñanza o el desarrollo de su profesión, en el caso de Jesús Rodríguez Peñamil. Con frecuencia optan por residir fuera de León. Peñamil en Madrid; Merayo y Menchero viven en Cataluña, Ignacio Gómez Domínguez sí vivió hasta su muerte en León, e Isidro Hernández Valcuende mantiene aquí su residencia. Los lazos con la tierra de origen se mantienen en todos los casos, aunque con distintos grados de intensidad, cristalizando en exposiciones no muy reiteradas, que tienen por escenario salas públicas y privadas de la capital y la provincia. Así, Rodríguez Peñamil expone en el Bierzo (Instituto de Estudios Bercianos, galería *Siena*) y León capital; la galería *Sardón* ha acogido la obra de este último y de Ángela Merayo. Ignacio Gómez Domínguez tuvo relación expositiva con las galerías *Sardón* y *Ármaga*. El año 2004 la Obra Social de Caja España le dedicó una retrospectiva en su sala de Sta. Nonia, e Isidro Hernández Valcuende expuso sus obras en la galería *Sardón* 1981, en 1984 en la *Sala Provincia*, y participó en las colectivas más significativas de la década, además de en la VII Bienal, como también lo hizo Jesús Rodríguez Peñamil.

No obstante, y a pesar de no tener un anclaje especial con la propia tierra, se trata de un grupo indiscutiblemente leonés, por origen, proyección de la obra e influencias, aunque rebasado el nivel de provincianismo que había existido en otros momentos. Sus obras acusan la influencia de otros informalistas leoneses; Isidro Hernández Valcuende reconoce la influencia de Alejandro Vargas en su derivación hacia la abstracción, camino que toma cuando estaba estudiando con él; en la obra de Ángela Merayo se detecta influencia de Andrés Viloría, berciano como ella, e Ignacio Gómez Domínguez trabajó muy próximo a José A. Santos Pastrana. Por su parte en la obra de Jesús Rodríguez Peñamil se reconoce la estela paisajística inaugurada por Andrés Viloría.

b) Implicaciones formales con el informalismo

En lo que respecta a las implicaciones formales con el informalismo, ya citábamos comparativamente y como punto de diferencia con los pintores de la segunda generación, el menor grado cualitativo y cuantitativo de informalismo que se detecta en sus obras. En realidad, se trata de un nivel diferente de dependencia de la corriente de referencia, que afecta tanto a las formas como a los planteamientos estéticos que las sostienen. Un nuevo estadio en el que la perdurabilidad de los rasgos informalistas acusa el alejamiento cronológico del informalismo original, diluyéndose sus formas, cada vez más mediatizadas por las corrientes plásticas emergentes. Se trata de una situación lógica, pues a finales de los ochenta, el informalismo en toda España habían alcanzado nivel de corriente clásica, en la que sus componentes, medios, e incluso formulación estética, están asimilados como un recurso más, que aflora tomando parte de forma espontánea en la obra de nuevos artistas, consecuencia de la firmeza con que los planteamientos informalistas habían calado en la pintura española, *“más que cualquier otra de las tendencias surgidas con posterioridad”*³⁷.

Ángela Merayo, Isidro Hernández Valcuende, Ignacio Gómez Domingo, Jesús Rodríguez Peñamil y José Menchero se mueven dentro de estas coordenadas, fraguando unas obras que en su globalidad ninguna de ellas es informalista. Los rasgos informalistas son un componente más, a veces residual, dentro de unas obras en las que se conjugan tendencias muy variadas de la plástica contemporánea, y que se producen en función de otros intereses, fundamentalmente de una idea de representación. Común a ellas es el predominio de la abstracción sobre el lenguaje figurativo, no desterrado totalmente, pero que se mantiene oscilante entre los ámbitos de la referencia y la sugerencia.

Será básicamente en este territorio de intersección donde se genere la mayor visualidad de la influencia del informalismo, aunque tanto sus lenguajes, como medios, técnicas y procedimientos son usados con un grado considerablemente menor de radicalización y definición, por cuanto se emplean en sintonía con otros procedimientos. Por otra parte, su uso está automatizado, debido a la asimilación, y desideologizado, producto del desfase cronológico con los orígenes de la tendencia. Ambas características les alejan del sentido original del informalismo.

³⁷ Ibid

Las connotaciones informalistas son factores recurrentes para estos artistas cuando quieren acentuar la expresividad de partes o elementos concretos de sus obras. Los lenguajes de procedencia informalista con los que estos pintores cuentan de forma más reiterada son la materia y el gesto, en menor medida el signo o las opciones espacialistas. Los dos primeros aparecen frecuentemente asociados, y más como recursos pictóricos que proporcionen tactilismo y visualidad en los que apoyar la expresión, que como elementos de dicción prioritarios.

El uso de la materia se circunscribe a su cualidad de recurso expresivo. Presenta concreciones de menor entidad que en grupos anteriores, e incide en la visualidad más que en el sentido profundo, en la cualidad de sujeto que la confería el informalismo. No obstante, en su nivel de recurso plástico es tratada de la misma forma que lo había hecho el informalismo clásico; con ella los pintores elaboran juegos de texturas en superficie que doten de expresividad a los cuadros, sometiéndola al repertorio habitual de rayados, erosiones y otras manipulaciones de una cierta agresividad.

El ámbito matérico que usa del objeto extrapictórico tiene escasa presencia. Una derivación podría encontrarse en las soluciones objetuales que algunos artistas (Merayo, Peñamil) encuentran para su obra, pero que mantiene mayor vinculación con el surrealismo y el pop, ya que en el informalismo la presencia objetual es fraccionaria e integrada en las obras pictóricas, e incluso acusan cercanía a posiciones estéticas de aparición posterior, como es el arte de concepto.

Igualmente el gestualismo es menos agresivo y más contenido; los gestos se perfilan desde un arranque informalista, pero se manifiestan mucho más controlados y definidos en su origen y final. Asociado a la materia, suelen servirse de ella para atemperar el gesto. El gesto a veces deviene en una suerte de tachismo, por ejemplo en la obra de Ángela Merayo.

En cuanto al signo, presente en algunas obras, suele tener un valor simbólico, lo que le acerca plásticamente al informalismo, pero conceptualmente remite a otros campos. Del signo se servirán la pintora Ángela Merayo y Jesús Rodríguez Peñamil.

Todo esto implica que el aspecto del automatismo quede bastante mitigado, por lo que el factor de subjetivismo pierde fuerza en favor de una expresión más controlada y menos deudora del azar –hay un alejamiento paulatino del surrealismo-. Tan sólo alguna parte de la obra de Valcuende deja paso de forma deliberada a la expresión automática.

4.3 Los lenguajes informalistas en este contexto generacional

En la obra de Isidro Hernández Valcuende las concomitancias con el informalismo se concretan en el periodo 1985-87, interludio precedido de una etapa en la que el pintor está inmerso en un paisajismo cercano al impresionismo –influencia de Alejandro Vargas- y seguido de experimentos con una abstracción tanto lírica como lineal, al final de la cual evolucionará hacia una pintura de corte expresionista, de poso centroeuropeo.

Durante este bienio tachismo, gestualidad y materia se encuentran presentes en la obra de Hernández Valcuende. No parece que el talante de este pintor le impela a formas de expresión cercanas al informalismo, de forma natural, más bien se descubre en este periodo un tanteo deliberado en la búsqueda de un lenguaje plástico personal, y el ensayo de fórmulas que le permitan ahondar en la raíz de la expresión. La formación le permite el juego con estos medios, y aborda cada cuadro sin idea previa, dando paso a la variable del azar, de lo subjetivo.

El poder del gesto en el sentido informalista se presenta un tanto desvirtuado, pues más parece que el artista persigue un juego de ritmos, de movimientos -en el que no falta una sensación de barroquismo-, que la mera expresión a través del gestualismo propio del informalismo. No obstante, una cierta influencia permanecerá en su obra, pues en los años noventa se encuentran obras en las que se recupera el gestualismo no figurativo, pero de líneas más severas, oscuras e intrincadas, ofreciendo composiciones que lo aproximan al expresionismo abstracto americano, en una línea creativa muy interesante, ejemplos son las obras *Sin título*, de 1990 o *Anochecer*, [CD-R, Isidro Hernández Valcuende, *figs*, 7 y 8]

Por otro lado, este artista también usa la materia, introduciendo tierras, bien mezcladas con la pasta pictórica –óleo- potenciando así la expresividad cromática y gestual, en busca de un efecto de rugosidad de la superficie, sin llegar a unas concreciones muy abundantes, o bien las tierras toman la preeminencia plástica, siguiendo unas soluciones de argumentación pictórica decididamente tapianas. Una faceta interesante en la obra de este pintor relacionada con la materia, es la que

desarrolla en el grabado. Se trata de un método en el que crea relieves conseguidos con soldaduras de soplete sobre la plancha de acero, que proporciona, una vez hecho el grabado, una visualidad que le acerca a la pintura matérica, por los contrastes de grosor y los rehundimientos que presenta la superficie plástica. Los grabados que presentó a la Colectiva 88: *Progresión giratoria* y *El lugar indicado*, [figs. 3 y 4] son dos excelentes muestras de este aspecto de su actividad.

En Ángela Merayo las constantes informalistas aparecen tardíamente, a finales de los ochenta, alargándose en la década de los noventa, para enlazar ya en las postrimerías de la década, con el arte conceptual.

En la obra de esta pintora de origen berciano, se detectan comportamientos de raíz informalista en lo concerniente a la utilización y tratamiento de la materia y en el interés por la gestualidad y la mancha cromática; aspectos en los que se fundamenta el tránsito en una obra que va desde los inicios figurativos -siempre con la naturaleza y el hombre como argumento- hasta rozar el simbolismo, en el que, reinterpretado, volvemos a encontrarnos con otro elemento plástico informalista, como es el signo (signo/símbolo) que se desplegará cada más simplificado y descontextualizado, especialmente en la última etapa, a partir del año 2000, en series de ecos conceptuales y minimalistas: *La luz de los tiempos*, *El vibrante ayer* (2001). [CD-R, Angela Merayo, figs. 4 y 11]

Las primeras obras que pueden considerarse matéricas, datan de finales de los años ochenta. De la materia se sirve para crear en superficie un interesante juego de texturas, en el que conviven y contrastan la sutileza con la rugosidad de una superficie trabajada mediante actuaciones de una cierta agresividad: peinados, rallados, erosiones, etc.; rechaza las concentraciones excesivas. La peculiaridad está en que esta pintora se sirve de las ceras sobre cartoncillo folding para conseguir calidades visualmente rugosas, de texturas compactas y una cierta prominencia, que contrastan con zonas de gran sutileza, basadas en la veladura. En este tipo se inscriben series fechadas en 1990, mientras que en las series que realiza a finales de esta década, el año 1999, el trabajo con la materia se intensifica con la utilización de polvo de mármol y arenas mezcladas con acrílicos, para desembocar a partir del año 2000 en el trabajo con elementos extrapictóricos, como son las piedras, el cartón o la intensificación de las arenas, que junto al tratamiento de las superficies mediante gratagges, parecen buscar un efecto de tridimensionalidad.

En la obra de Ángela Merayo la presencia de la materia se vincula a su fuerte unión con la naturaleza, tanto a la mediterránea como a la berciana, y es en esta vertiente donde roza presupuestos similares a los de Andrés Vilorio.

Es frecuente que materia y gesto se presentes juntos, actuando la primera como energía estática que limita la velocidad del gesto. Cuantitativamente el componente matérico supera al gestual, que se presenta sin agresividad, contenido y firmemente controlado en sus inicios, finales y expansiones. El dramatismo de la materia y la expresividad gestual se encuentran mitigados con respecto a sus orígenes informalistas, y suele diluirse (materia y gesto al unísono) en manchas incorpóreas.

Los aspectos de la obra de Ignacio Gómez Domínguez que se vinculan con el informalismo se producen en la década de los ochenta, intensificándose en los noventa, y se circunscriben al uso de la materia, haciendo hincapié en los valores táctiles y en un gestualismo muy expresivo. Es una obra de homogeneidad estilística y configuración contemporánea, en la que se producen paréntesis convencionales que, con el trascurso del tiempo, perderán opciones a favor de soluciones abstractas, en las que encontramos los rasgos informalistas citados.

Ni materia ni gestualidad están muy radicalizados en la obra de este pintor, en la que ambos son tratados como meros recursos plásticos, a los que se acude para acentuar la expresividad general de la obra, mientras se interan con soluciones plásticas de investigación y procedencia diferente.

La materia, aplicada a espátula, con la mano o directamente desde el tubo, es para Ignacio Gómez Domínguez una cortina que oculta la estructura interna del cuadro, la base dibujística a la que no renuncia, y sobre la que apoya sus medios expresivos. Utiliza densas capas de pigmentos en las que intervienen colas y tierras de grano fino que proporcionan un tactilismo acusado a unas implosiones que sobre la superficie pictórica toman: bien cualidad de densas manchas, distribuidas equilibradamente en bloques yuxtapuestos más o menos pesados; bien cualidad de gesto, cuando describen sinuosos ritmos que remiten al expresionismo europeo; o bien de marañas, chorreados propios del expresionismo abstracto americano. Gesto y materia se aportan sus características específicas: el gesto se expande buscando su camino en ritmos de acentuado movimiento, al tiempo que el peso de la materia atempera y subraya estos ritmos.

En el caso de Jesús Rodríguez Peñamil su obra entronca con el informalismo en el periodo comprendido entre los años 1985 y 1992, para derivar con posterioridad hacia la representación exclusivamente objetual y a las instalaciones.

En la obra de Rodríguez Peñamil son perceptibles rasgos informalistas, que se concretan, dentro de unas obras predominantemente abstractas, en la conexión que presentan sus fondos con el expresionismo abstracto norteamericano, más en un gestualismo y una signicidad resuelta sobre estos fondos, que igualmente conectan con el gestualismo y la signicidad informalista, a pesar de que su definición resulta más controlada. Se va alejando por tanto del automatismo, del azar que el informalismo atribuye a la pintura. No obstante, será en los fondos donde este aspecto de origen surrealista y tan asimilado por el informalismo y el expresionismo abstracto, se haga más evidente. En ellos, la pintura se hace menos controlada y fruto de una mayor soltura, resolviéndose en dos tipos de soluciones: oscilaciones entre el espacialismo y el tachismo. Ambas dependen del grado de densidad de la pasta pictórica sobre el soporte, que al no ser uniforme, da diferentes intensidades cromáticas, y, como consecuencia, fluctuaciones entre un cierto estatismo espacialista y un movimiento que se vincula más con la mancha.

En lo que se refiere al *signo*, éste oscilará entre sus formas más abstractas (pequeños trazos de ejecución rápida y muy lineal; sugerencias caligráficas) y el soporte esquemático de formas representativas (elementos arquitectónicos, pequeños textos o palabras sueltas).

Espacialismo y tachismo, gestualidad y signo vehiculan en la obra de este pintor una temática ligada a la memoria sentimental de su autor, que se encarna en el paisaje concreto de su tierra natal: El Bierzo.

En lo que respecta al pintor José Menchero, el escaso conocimiento de su obra en León impone una referencia marginal dentro de este mismo capítulo, sin monografía aparte.

José Menchero (León, 1956), pintor y escenógrafo leonés, ha desarrollado su obra básicamente fuera de León; sólo en algunas exposiciones colectivas han podido verse muestras esporádicas de ella. El interés para el presente trabajo radica, por una parte, en la existencia de apreciables, aunque difusas, conexiones con el entorno pictórico leonés y, por otra, en los aspectos de su obra que le vinculan al informalismo, los cuales se presentan en una doble direccionalidad: hacia el expresionismo abstracto - a partir de su estancia parisina-, y el trabajo con la materia.

Sus orígenes artísticos datan de los últimos años sesenta y primeros setenta, participando del incipiente movimiento cultural y artístico que agitaba levemente la sociedad leonesa, dedicado al cartelismo, la ilustración y sobre todo al teatro, con los grupos *Melpómene* y *La Fragua*, y en el contacto directo con artistas de nuestra ciudad, en el entorno de la librería *Pisa*, regentada por el pintor Juan Carlos Uriarte. Además de a este pintor, el mismo Menchero se refiere al trato, por estos años, con Manuel Jular, Enrique Estrada, Julio Llamazares, Julio Sanmartín, etc. A mediados de los años setenta viajó a París, momento a partir del cual deriva hacia el expresionismo abstracto, y con posterioridad, y ya definitivamente instalado en Barcelona, se dedica prioritariamente a la escenografía, formando equipo con el también leonés Alfonso Ordóñez, fundador de la compañía *Danat Danza*.

Es un pintor de proyección internacional, con exposiciones individuales y colectivas en Francia, Alemania, Suiza, Japón, etc..., y méritos reconocidos a nivel nacional, como la Medalla de Plata de las Bellas Artes por su labor conjunta como escenógrafo y pintor, que se le concedió el año 1995. En 1988 la galería madrileña *Lola Gasin* llevó su obra a *Arco*. Sus éxitos y actividades han sido recogidos puntualmente por la prensa leonesa.

En León ha sido vista parcialmente, con ocasión de su participación en tres colectivas: dos muestras de *Antiguos Alumnos del Colegio Leonés* (en 1992 y en 1996) y en la exposición *Reencuentro* (año 1994), más una “*Acción*” en el número 1 de la “*Revista hablada*”, que editó la Asociación Cultural de Producciones *Acción Pública*, en 1996, y que se encuadra dentro de su trabajo con el manejo del espacio (Menchero construyó un poema-objeto: un ventilador que hacía ondear una larga gasa, produciendo una sensación de oleaje continuo).

Las obras vistas en León dan cuenta de un pintor que bascula entre los polos, ya citados, de la fuerte expresión que aporta la mancha enérgica un tanto agresiva, y la materia, aspectos ambos que pueden aparecer conjuntamente en un mismo cuadro. La obra presentada a la muestra del Centenario del Colegio Leonés (1996) se describe como una obra de colección, anterior a esta fecha, en la que predominaba el expresionismo salvaje, el gran formato, fondos negros, grandes masas y empastes. Los vínculos entre sus dos medios de expresión más comunes, la escenografía y la pintura, parecen evidentes, pues, por un lado, se encuentra el interés por la aprehensión espacial, y, por otro, el color, ya que tanto en sus producciones para el teatro como en

la pintura predominan los colores oscuros, incluso el negro en diferentes matices: “*me gusta la oscuridad, sobre todo para centrar la luz en un sitio...aprovecho mucho los rincones y otorgo a cada detalle especial importancia. Sin embargo suelo ser bastante simple*”³⁸.

En lo que a la materia se refiere, ésta se presenta como un medio más, participando de las obras abstractas, y aportando su expresividad particular, bien acentuando las manchas o bien los fondos, en un juego táctil que diferencia texturas y relieves. Utiliza técnicas mixtas y materiales diversos, como óleo, poliéster, acrílicos, y con frecuencia como soporte, papel hecho a mano.

En la obra con la que participa en *Reencuentro (Paisaje I)* [CD-R, José Menchero, fig 1] realizada en 1989, puede verse como la mancha de corte expresionista ha dejado paso a la geometría, manteniendo el interés por la materia, ofreciendo un nuevo camino de indagación como es la relación entre lo matérico y lo geométrico. Sigue, no obstante, interesado en la diferencia textural, los contrastes epidérmicos de zonas lisas y satinadas, opuestas a las que presentan calidades terrosas, tanto sobre el soporte directamente como sobre aportaciones extrapictóricas de vasto relieve. La pureza de líneas de este paisaje posee un latido de cercanía con los paisajes realizados por Juan Carlos Uriarte e incluso con algunos de Manuel Jular.

No parece oportuno hablar de influencias precisas; dada la formación y alejamiento de este pintor del medio leonés, queda solamente constatar estas cercanías y su evidente vinculación con un tordoinformalismo, al tiempo mediatizado por otras corrientes.

³⁸ L.C., “Encuentro las cosas pintando. El leonés López-Menchero recibe hoy la Medalla de Plata de las Bellas Artes”, *Diario de León*, 29 de noviembre de 1995

5 Epílogo: pervivencias de las poéticas informalistas en los pintores de las últimas generaciones

Finalmente, y una vez vista la perdurabilidad de las poéticas informalistas en pintores cuyo trabajo tiene su más amplio desarrollo en los años ochenta, y que continúan profundizando en su línea creativa en los noventa, la propuesta de este capítulo, epílogo al informalismo leonés, es el rastreo de la presencia de estas mismas opciones en niveles pictóricos que se mueven en *otras nuevas tendencias*, aquellas que evidencian su ruptura con la tradición pictórica que se asienta sobre las tendencias clásicas del siglo XX, y que se normalizan en el panorama leonés de la mano de un contingente de creadores plásticos que eclosiona en la última década del siglo, y con los que, por fin, se produce la convergencia formal y conceptual con el eclecticismo plástico dominante en el arte finisecular³⁹.

Javier Hernando se refirió en 1995 a esta nueva situación con las siguientes palabras: *“En León, es estos momentos, las jóvenes generaciones comparten talentos artísticos e ideológicos, no sólo con los artistas del resto de las comunidades autónomas, sino con los del resto de Europa y del mundo. La puesta al día del arte en nuestra provincia significa por consiguiente su integración en el territorio nacional e internacional”*⁴⁰. Se define, por tanto, una nueva escena en la plástica leonesa -que afecta no sólo a la pintura, aunque aquí nos referiremos exclusivamente a ella- que convive con la perdurabilidad de las tendencias que venían manifestándose en años anteriores.

Antes de adentrarnos en su análisis, procede aludir, siquiera someramente, a los elementos sociológicos y a los intrínsecamente artísticos que han posibilitado el

³⁹ Véanse los artículos de Javier HERNANDO CARRASCO “La nueva escena artística leonesa” y José GÓMEZ ISLA (sin título), en *Catálogo León punto y aparte*, Sala Provincia 1995, pp. 9 -25 y 6-7, respectivamente; y del primero en *La Crónica 16*, 23 de abril de 1995 : *“No será hasta comienzos de la década de los noventa cuando empiecen a percibirse en la producción artística leonesa algunos trabajos que enraízan con los lenguajes que en otros ámbitos del territorio nacional venían produciéndose desde mediados de la década anterior, y que al propio tiempo sintonizaban con el panorama artístico internacional”*. p 12

Gómez Isla, por su parte, expone *“mientras que los años ochenta han sido testigos del profundo proceso de renovación que han sufrido las artes plásticas en distintos puntos de la geografía española, en León la realidad ha sido bien distinta, ya que no se han empezado a producir transformaciones significativas hasta principios de la presente década”*. p. 6

⁴⁰ HERNANDO, J., *art. cit.* p. 14.

surgimiento de la nueva escena artística leonesa. Destaca la puesta en marcha en 1983 de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Salamanca, a la que acuden a estudiar la práctica totalidad de los jóvenes leoneses que se decantan por los estudios artísticos, formándose en el conocimiento y en el interés por los nuevos lenguajes artísticos que proporciona la citada Facultad. Dentro del ámbito ciudadano se sigue contando con iniciativas de interés: públicas (las salas habituales más también el Instituto de Estudios Bercianos, en Ponferrada, prestan atención a los nuevos artistas de esta tierra) y privadas, como las actividades y actuaciones llevadas a cabo por la Galería *Tráfico de Arte*, inaugurada en 1990, con una línea de actuación básicamente innovadora y de promoción de nuevos valores. Al tiempo, la ciudad ofrece nuevas posibilidades de difusión, pues junto a las salas comerciales e institucionales surgen canales alternativos de difusión: cafés (Berlín, El Cardo, Café Spress) y galerías nuevas en su concepto como *Acción Ciudadana*, o espacios expositivos que se gestan en torno a otra idea comercial, como *Arte Hogar*. De ellas sólo perdura *Tráfico de Arte*. Por otra parte se acaba el reiterado aislamiento de los artistas leoneses y los jóvenes valores viajan e incluso se instalan en centros artísticos de cualquier parte del mundo. Son pintores, escultores, en general creadores, pues es frecuente que se muevan en ese espacio complejo de la creación que intera varios caminos.

Exponentes de esta nueva escena plástica, en la que en algún momento afloran pervivencias y arranques informalistas son las obras de Juan Rafael Álvarez, Karlos Viuda, Ramón Isidoro Pérez, Enrique Carlón, Vicente Soto, Cristina Ibáñez, Ricardo Fernández, Carlos Pérez Llorente, Alexandra Alonso-Santocildes y Alejandro Sáenz de Miera. Al final del capítulo analizamos las convergencias, en sus respectivas obras, con las poéticas informalistas y el expresionismo abstracto. Aspectos aún más puntuales -por lo que son objeto de simple cita- se encuentran en las obras de Oscar de Paz, Bruno Marcos Carcedo, César Omar, Carlos Álvarez Cuenllas

Parte de estos artistas participan en la primavera de 1995 en la exposición "*León punto y aparte*", que puede considerarse como la presentación pública y conjunta en León de la nueva escena artística leonesa. Se hace en la *Sala Provincia*, comisariada por Javier Hernando, en cuyo texto de presentación pone de manifiesto que en el presente leonés "*puede hablarse de un punto y aparte; es decir de un inicio de propuestas artísticas desde unas bases absolutamente nuevas*"⁴¹ (como ocurre en

⁴¹ Ibid.

las obras de sus coetáneos de otros lugares), especialmente aquellas que surgieron en los años sesenta: pop, minimal, conceptual, territorio vídeo, instalaciones, etc., pero “(esto) no significa que la mirada de sus protagonistas no se interese por tendencias del pasado, que repercuten en sus trabajos”⁴². Es posible encontrar la huella informalista, como un eco reconocible, en las obras de los citados, concretada en alguno (o varios) de los siguientes aspectos:

- El interés en el proceso creativo y su impronta permanente y fundamental en el resultado final del producto pictórico.
- El uso de la materia pictórica con valor de instrumento y sujeto del proceso creativo, sea en sus formas más convencionales –pastas pictóricas- o de nuevos materiales.
- El uso del color en su capacidad expresiva, simbólica o subjetiva para la realización de obras tendentes a la contemplación, al silencio -en la línea contemplativa que quedó definida por Mark Rothko y sus seguidores- o como potenciador del gesto, siguiendo la amplia tradición expresionista. Ambos casos comportan una utilización surrealizante de este recurso plástico, en el sentido informalista de dejar que el medio expresivo fluya con una buena dosis de azar.

Son estas vinculaciones con el informalismo las que a continuación analizamos en sus respectivas obras.*

En la obra de **Juan Rafael** (León, 1968), junto a conceptos de origen finisecular, como la fragmentación, lo inacabado, la construcción, la finalización de la obra por parte del espectador; o más generales, como la relación entre lo lleno y lo vacío, la expresión puramente gráfica, son visibles posturas que enlazan con el espíritu informalista y la interpretación plástica posinformal. Desde orientaciones claramente expresionistas, basadas en la potencialidad del color, apoyadas en la agresividad del gesto o encarnadas en la virtualidad silenciosa a que induce la mancha expandida por toda la superficie pictórica, hasta una signicidad desprovista de significado, pero con una indudable carga poética. Además las obras de Juan Rafael acusan planteamientos de búsqueda, de indagación con aquellos elementos plásticos y poéticos que le interesan y las interacciones que se van produciendo entre ellos, hasta la conclusión

⁴² Ibid.

*Las reproducciones gráficas de sus obras pueden verse en CD-R adjunto, carpetas con sus respectivos nombres

final, por lo que es innegable la condición procesual de estas obras, que suelen evidenciar los diferentes estadios del proceso creativo, descubriendo las sucesivas etapas de la creación.

Juan Rafael acude a la expansión emocional o a su reducción, utilizando como medios la potencialidad de la mancha o su esencialidad filamentosa, ambas en el espacio no referencial absolutamente asimilado desde tiempo atrás por la pintura moderna, pero que tiene sus inicios para el arte occidental contemporáneo en las poéticas informalistas. Crea obras sin rastro de figuración: una abstracción acorde con la sensibilidad estética del momento.

En los momentos iniciales se decantó hacia la gestualidad cromática de clara vinculación expresionista, que Javier Hernando sitúa en el horizonte de Mark Tobey⁴³, mientras que en las obras del último quinquenio de la década de los noventa, los rastros cromáticos van adquiriendo cualidad de mancha o manchas, pues se descubre en estas creaciones una gran complejidad plástica y estética. El lenguaje de Juan Rafael incorpora una fenomenología bien conocida: veladuras, acumulaciones, chorreos sobre un espacio ilimitado, al que contribuye el gran formato de los soportes, y que proporciona zonas de silencio originando tensiones, una “calma tensa”, que es hasta el momento una de las características de la obra de este autor.

No podemos olvidar otro aspecto de su lenguaje plástico con una indudable carga conceptual, y es el que se refiere al grafismo –letras tipográficas o grafismos encadenados- y que vendría a representar una vez más la interpretación posmoderna de una aportación lingüística del informalismo. Un signo poético y lingüístico que el autor citado sitúa en el lejano horizonte de Cy Twombly⁴⁴ y que Roberto Castrillo Soto define como “*portadores de pura carga expresiva. Crea el artista un lenguaje ilegible a base de signos caligráficos en estado virgen, vaciados de contenido, y, por ello de validez universal*”⁴⁵.

Parte de la obra de **Karlos Viuda** se asienta en la reelaboración de lenguajes informalistas, con marcada vocación por el expresionismo abstracto. En su obra juega

⁴³ Ibid., p. 17

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ CASTRILLO SOTO, Roberto, “Juan Rafael. Territorios de fuego y agua”, en *Catálogo. “Desde la Pared”*, Centro de Cultura de Ponferrada, noviembre 1999. Edita Instituto de Estudios Bercianos.

tanto con el valor expresivo de la mancha y el potencial comunicativo del gesto -gesto cromático y gesto sígnico-, como, en una fase posterior, con la contextualización de su obra dentro de las coordenadas de la pintura cromático-espacialista definidas por Rohko. El predominio del gesto y del signo caligráfico y gestual se desarrolla al final de la última década del siglo XX, en torno a los años 1977 y 2000 (antes había practicado una figuración surrealizante), mientras que la experiencia espacialista se produce en los primeros años de la presente centuria.

Para analizar los factores de concepto y de realización formal que le aproximan al informalismo y al expresionismo abstracto, partimos de sendas exposiciones individuales realizadas en la Galería *Centro Arte*, en 1999 y en 2003, tituladas respectivamente *“Deterioro paulatino”* y *“Niebla sincera”*. En la primera de ellas muestra un nivel de creación en el que no puede dejar de percibirse una fenomenología plástica afín a la que se desarrolló en el informalismo: manchas cromáticas que se despliegan cubriendo toda la superficie pictórica, que se superponen o esparcen, diluyéndose hasta abarcar en su totalidad el espacio de la representación, desbordándolo con una cierta "incontinencia expresiva", y a las que se superponen gestos realizados con técnicas de similar origen: manchas opacas de rápidas incorporaciones al soporte, salpicaduras y dripping, acentuados por el cromatismo oscuro sobre las bases de las manchas en tonos más neutros, en composiciones aleatorias. A pesar de este lenguaje Karlos Viuda crea desde la contemporaneidad, pues su gestualismo no se atribuye la expresión del desaliento interior, sino que nace de una idea que enraíza ideológicamente con problemáticas actuales, que Javier Hernando ha puesto en palabras: Karlos Viuda pretende *“fijar simbólicamente ese proceso degenerativo que es condición insoslayable de la existencia vegetal, animal, humana, si bien con progresiva intensidad el hombre viene acentuando el ritmo del proceso”*⁴⁶. El trabajo con el signo compatibiliza, una vez más, aspectos de contemporaneidad con la tradición informalista, pues se trata de caligrafías realizadas en tinta china sobre papel, que Javier Hernando conecta con las de Henri Michaux, y que aquí aparecen seriadas, individualizadas, formando parte de una composición unitaria y global, de carácter geométrico.

Con la segunda de las muestras citadas se evidencia un cambio de sentido en la obra de este pintor, al sustituir las explosiones cromáticas por los campos de color, aplicados en franjas o bloques consecutivos, en una evidente relectura de la obra de

⁴⁶ HERNANDO, Javier, “Caligrafías y gestos”, *La Crónica*, 21, 10, 2001

Rothko, de la que surgen nuevos significados. La mayor afinidad se mantiene en el aspecto compositivo, en el que suele repetirse el esquema de tres bloques temáticos flotantes, que tienen en común el hecho de compartir un mismo espacio sustentante; no existe interacción entre ellos, ofreciendo un aspecto de limpieza que le acerca a la pintura geométrica -el orden que preside esta obra-. Desde el punto de vista de su realización material, la relectura que hace Viuda del pintor americano resulta muy interesante, pues el latido interno y la profundidad que éste conseguía con la superposición de capas de pintura que se descubrían unas a otras, karlos Viuda lo consigue disponiendo papeles translucidos delante de las superficies pintadas, que, por una parte las alejan del espectador –expansión hacia el interior- y por otra difumina y pone misterio. En cualquier caso, y por métodos diferentes, como la obra de referencia, la de este pintor contiene ese latido interno que suscita la contemplación y la reflexión. La complejidad de las técnicas está al servicio de una misma idea: la pintura y los soportes -los papeles traslúcidos- se modifican de varias manera: perforándose, incorporando otros elementos que permiten el juego tonal en el interior de cada bloque, -pero sin que estos se mezclen-, creando unas obras geométricas, que pueden remitir a Kazimir Malevich, mientras que la pintura unifican fondos y superposiciones.

A diferencia de los anteriores, en la obra **Ramón Isidoro Pérez** (Valencia de Don Juan, 1964) la gestualidad conferida al color, a la vez instrumento y sujeto del proceso creativo, pierde impulsividad, para aposentarse en territorios que, ligados al expresionismo abstracto, se inclinan hacia su vertiente más sosegada y reduccionista (a la que derivó a partir de pintores como Rothko). Se trata de una conexión directa de este pintor finisecular con las poéticas surgidas desde el informalismo. En consecuencia, un punto de partida válido para considerar aquí la obra de Ramón Isidoro Pérez.

Son obras de una abstracción absoluta, “abstracción lírica” -la denomina él, o se lo pregunta⁴⁷ - en las que la pintura asume la carga tanto en lo corpóreo como en lo emocional y conceptual. Persigue el creador la mayor pureza pictórica, y advierte que “*ésta se consigue por el tratamiento monocromático*”⁴⁸, por lo que las superficies de sus cuadros son, a veces una sucesión fragmentaria de manchas cromáticas, a veces

⁴⁷ PÉREZ, Ramón Isidoro, “Alma Zen”, en *Catálogo León Punto y Aparte*, p. 79

⁴⁸ USTÁRIZ, Ana, “Al pintar tengo que sufrir. Abstracciones monocromáticas”, *La Crónica de León*, 26 de marzo de 1999, p. 92

una mancha unitaria expandida por todo el espacio pictórico, con un color dominante sobre el que trabajar buscando las infinitas posibilidades de sus matices. Este es el territorio que presenta conexiones y desconexiones con corrientes espacialistas y cromáticas. Los torrentes cromáticos, densos y carnosos se mueven, se desplazan muy lentamente, creando densificaciones o aligerándose hasta dejar ver el soporte, y, por tanto, posibilitando diferencias expresivas, basadas en las diferencias tonales que proporcionan las desigualdades de acumulación. Esta resolución plástica comporta amplios matices de conceptualismo, tanto en lo que se refiere a la tendencia así denominada, surgida en los años sesenta, como al propio planeamiento del autor, que, eliminados todos los condicionantes referenciales, sus argumentos creativos serán exclusivamente interiores, a pesar de lo cual visualmente ha hecho que en las manchas silentes, plenas de sugerencias, esté presente el espíritu de un paisajismo de tipo romántico, y al tiempo, sean preámbulo del minimalismo, en su idea de reducción reiterativa. A ellas –a las manchas realizadas mediante breves contrastes cromáticos muy matizados- el mismo pintor, y también los críticos que se han acercado a su obra, las han adjudicado con frecuencia un paralelismo musical y literario, la presencia de un sonido interno más el juego con las palabras –pintura que esconde muchos elementos- en una posibilidad conceptualmente sinestésica, en la que se conectan color, sonidos y poesía. Javier Hernando ha hecho referencia a este aspecto de la presente obra cuando dice: *“La percepción de este último (el sonido) es consecuencia del movimiento virtual de la masa de color (...) En los planos de Ramón Isidoro Pérez el sonido surge de cada fragmento”*⁴⁹. Y el mismo pintor: *“Tengo un mundo por el cual me muevo libremente hacia cualquier lugar, por eso me siento tan cercano a la poesía cuando la leo o a la música cuando la oigo, reconociendo que me influyen”*⁵⁰-.

No obstante, conviene puntualizar que su concepto de espacialidad no se ajusta a los logros sensoriales de tridimensionalidad en profundidad que comportan la superposición y visualización de sucesivas capas de pintura, inclinándose por una acusada bidimensionalidad, un espacio plástico más indefinido e incluso nihilista.

⁴⁹ HERNANDO CARRASCO, Javier, “Rumores brumosos”, *La Crónica 16 de León*, 6 de febrero de 1995, p. XXVI

⁵⁰ PÉREZ, Ramón Isidoro “Prontuario”, en *Catálogo León Punto y Aparte*, p. 79.

Aspectos surrealizantes se encuentran en las obras de autores como **Oscar de Paz** (León, 1967), artista muy interesado en el proceso unido a la idea surrealista de azar, más tarde retomada en el *action painting pollockiano* (un buen ejemplo es la obra presentada en la exposición “*León punto y aparte*”, *Máquina de pintar*), o en la de **Enrique Carlón**, fuertemente atraído por las actitudes políticas y vitales del surrealismo, que le llevan a un compromiso personal y estético dominado por la visión poética surrealista. Lejos de la clásica imaginaria de este movimiento, su propuesta plástico-conceptual se resuelve dentro de la tradición de la abstracción expresionista, del mundo rothkiano de la expansión del color y sus interacciones, y del pollockiano en la signicidad gestualizada de un código comunicativo que deviene en personal escritura plástica, en el que se encuentran concomitancias con la signicidad del periodo surrealista de Manuel Feito o Modest Cuixart.

La mancha y la gestualidad también están presentes en la obra que **Cristina Ibáñez** (León, 1962) realiza en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI. Un interés rabioso por el color da protagonismo a las manchas que parecen aleatorias en su distribución y densidad, pero que se adivinan premeditadas en su conjunto. Estos campos cromáticos se funden con el material de los diversos soportes utilizados por esta pintora. Madera, papel poliéster, cartón, papel de embalar, telas y, últimamente, mallas metálicas (aquí se pierden las aportaciones cromáticas como tales) forman un interesante fondo cromático de raíz expresionista abstracta, en el que no faltan aproximaciones a un gestualismo de largo brochazo o de chorreados, que prestan cimiento a un repertorio iconográfico de formas antropomórficas, zoomórficas, vegetales o geométricas caracteriológicamente prehistóricas, que suponen un nivel de escritura simbólica formalmente muy cercana al signo que se utilizó en la pintura informalista.

Un gestualismo mucho más frenético se da en la obra de **Ricardo Fernández** (después de haber pasado una etapa figurativa, en la órbita del expresionismo de *El Puente*). La evolución de este joven artista denota la búsqueda de un lenguaje propio. En la parte de su obra que nos interesa se expresa dentro de la abstracción con algunas referencias figurativas, que se precisan en los títulos, concretadas en el paisajismo madrileño –*La Puerta de Alcalá, Las torres Kio, La calle de Alcalá...*– y resueltas con un lenguaje en que el gesto es el elemento básico; gesto en general de largo recorrido y cromatismo intenso, apoyado en las diferencias texturales entre las pastas pictóricas y los soportes, en la línea de Santos Pastrana, y, desde luego, bajo la dicción del

expresionismo abstracto. Dentro de esta búsqueda a que hacemos referencia, pueden verse obras en las que la compartimentación geométrica y de color remite a los primeros abstractos españoles de posguerra –Aguayo–.

La fascinación por el gesto pollockiano está en la obra de **Carlos Álvarez Cuenllas** (León, 1969).

Presencia muy escasa tiene la opción matérica como tal. Una derivación podría encontrarse en las soluciones objetuales que algunos artistas encuentran para su obra, pero que mantienen mayor vinculación con el surrealismo y el pop, ya que en el informalismo la presencia objetual es fraccionaria e integrada en las obras pictóricas. En este ámbito citamos las obras de creadores como **Bruno Marcos Carcedo** (San Sebastián, 1970) o **César Omar** (León, 1966), ambos licenciados por la Universidad de Salamanca en la especialidad de escultura, y que se mueven en el territorio de lo conceptual, con un palpable desarrollo de manifestaciones surgidas de esta tendencia: happenings, performances, instalaciones y acciones en espacios públicos, en el primero, e instalaciones en el segundo, con un marcado interés por el objeto en ambos. También Vicente Soto se muestra atraído por el objeto, aunque en este artista se funden el espíritu surrealista y el tratamiento *pop* para el objeto, obviando en parte la presencia que tuvo en el informalismo.

Un cierto interés en la resolución visual y textural hacia los planteamientos matéricos, se encuentra en las obras que **Alexandra Alonso-Santocildes** (Carrizo de la Ribera 1981) realiza con una técnica consistente en la transferencia de imágenes fotográficas, mediante gofrado, sobre papel, madera y tierra. Sus formas claves (se mantiene dentro de la abstracción) son bloques cromáticos inmersos en un espacio de referencias paisajísticas, que recuerda algo a los de Ramón Villa.

Las producciones de **Carlos Pérez Llorente** (León, 1960) y de **Alejandro Sáenz de Miera** (León, 1975) se vinculan, en cierta medida, con la materia, en el repertorio clásico de manchas y gestos que se acentúan con aportaciones de material extrapictórico, más la introducción de elementos ajenos a la pintura, pero cercanos a la propia obra –pequeños tacos de madera cortados y superpuestos, o puntas y clavos doblados en soportes de madera –, en el primero, y un cromatismo que sigue en los tonos terrosos, tan habituales en el informalismo leonés, en la obra de la segunda.

CUARTA PARTE:

Monografías

La información gráfica sobre la obra de cada uno de los pintores estudiados se encuentra en CD-R adjunto

PABLO ANTONIO GAGO MONTILLA

León, 1926

1 Trayectoria vital y artística

- 1.1 Inicios pictóricos en el marco de la España de los años cuarenta y cincuenta
- 1.2 Estancia en Méjico y posterior re inserción en el ambiente artístico español
- 1.3 Pablo Gago y León

2 Informalismo gestual e informalismo espacialista

- 2.1 Análisis del proceso evolutivo. La cuestión de la temática y la cuestión formal
- 2.2 Influencias constructivistas y surrealistas en la resolución compositiva
- 2.3 Medios técnicos. Formatos
- 2.4 Periodización

Periodo gestual, 1946 – 1960.

Periodo espacialista , 1960 – 1977.

Años noventa. Entre la abstracción y la figuración.

1 Trayectoria vital y artística

1.1 Inicios pictóricos en el marco de la España de los años cuarenta y cincuenta

En el número 22 del leonés paseo de Ordoño II transcurren la infancia y la adolescencia de Pablo Gago, hasta que a los 17 años se traslada con su familia a Madrid. En el Madrid de la posguerra, la familia Gago, de posición acomodada, se instala en una zona de la capital que dará lugar a que su formación se desarrolle dentro de un ámbito muy particular, un círculo geográfico y humano donde la pobreza, el dirigismo y la rigidez de la enseñanza impuesta por el régimen se encuentran levemente atenuados. Asiste al Instituto Ramiro de Maeztu, tan ligado a la Residencia de Estudiantes, y en el que aún se perciben los ecos del modelo de educación propiciado por la Institución Libre de Enseñanza. En él, además de las asignaturas clásicas, se enseña pintura, modelado, perspectiva, bodegón, etc, es decir, se presta atención a las disciplinas artísticas. Son los primeros contactos del joven Gago con las normas pictóricas, aunque su afición por la pintura le venía desde niño. En el mismo entorno se ubica la Escuela de Cinematografía, de reciente creación y en la que finalmente se matriculará, al acabar el Bachillerato.

Este ambiente formativo, de grandes expectativas para el joven Gago, se trunca con la muerte de su padre. La situación familiar se ve afectada de tal forma que Pablo Antonio decide compaginar sus proyectos académicos con un trabajo remunerado, comenzando una etapa de su vida en la que búsqueda personal y artística confluirán, pues, al mismo tiempo, en 1946, con apenas 21 años, Pablo A. Gago comienza a dar sus primeros pasos profesionales en la pintura, decantándose, desde un principio y directamente, por una obra atemática, sin haber pasado por la previa etapa figurativa, habitual en los pintores de su tiempo. El periodista y escritor Paco Ignacio Taibo relata así sus inicios: *"la primera vez que vi pintar a Pablo Gago él estaba de pensión y yo no había debutado como periodista...Yo lo vi comenzar a pintar en una tarde gijonesa, cuando su barba estaba tan chiquita que sólo era una mancha de lodo"*¹. Estos años,

¹ TAIBO, Paco Ignacio, "Gago 1972", *Catálogo de la exposición "Pablo Gago"*, Club Urbis, junio 1977. Madrid.

en los que empieza a definir su lenguaje pictórico, los vive errabundo por la Península, con Madrid y Asturias como puntos de sus más largas estancias, entre el desasosiego del hombre que atiende a su subsistencia y el artista que ve limitado su tiempo para pintar. Trabaja por las noches, compulsiva y solitariamente, volcándose en una febril actividad artística con la que compensa la frustración a la que está sometido por un trabajo y situación no deseados. Su producción pictórica de esta época se resuelve mediante gestos, potentes trazos de color definidos sobre fondos negros, y una paleta en la que el predominio cromático lo ostentan las gamas frías y los tonos oscuros, de cuyos fondos emergen pequeños puntos de luz, fogonazos lumínicos de colores ácidos que cobrarán importancia en su obra pictórica futura. Pinturas llenas de tensión y un tanto dramáticas que responden a una época vital de búsqueda.

En la España de la segunda mitad de los años cuarenta, las manifestaciones pictóricas más modernas se concretaban en aspectos surrealizantes. La abstracción era muy escasa, y ni siquiera la modernidad más renovadora se desarrollaba en la capital. En ella, el ambiente pictórico estaba dominado por las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, las de la Academia Breve de la Crítica de Arte y El Salón de los Once. La reacción abstracta se producía en zonas periféricas, como Zaragoza, donde en 1947 se daba a conocer el grupo “*Pórtico*”, pionero de la abstracción de posguerra, (expuso en 1947 en Zaragoza); en Santander, sede de las Semanas Internacionales de La Escuela de Altamira, (la primera en 1949), o en las Islas Canarias, con el grupo gran canario “*Ladac*”, (formado en 1950). En Madrid la abstracción fue prácticamente inexistente en el nivel expositivo hasta la celebración, en 1951, de la I Bienal de Arte Hispanoamericana, evento que motivó el reconocimiento por vez primera de forma oficial de la existencia de corrientes modernas dentro del país, y por primera vez (si exceptuamos la exposición de *Pórtico* el año 48, en la galería *Buchholz*) se exponía obras abstractas, en este caso de los pintores Planasdurá, Valdivieso o Mampaso. La progresiva atención a la abstracción produjo la organización, en 1953 del *I Congreso de Arte Abstracto*, en Santander y en 1954 la exposición *Maestros del Arte Abstracto*, programada por el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid e integrada por reproducciones de obras de los maestros europeos, desde Kandinsky a Klee o Mondrian, y la publicación de monografías y publicaciones específicas dedicadas a su estudio², además de numerosas crónicas, críticas y extensos artículos en prensa y

² Entre las que destacan: *El Arte Abstracto*, de Antonio de ARÓSTEGUI, Granada, 1954 y “Arte Abstracto”, de Cirilo POPOVICE, en el *Catálogo de la exposición “Maestros del Arte abstracto”* en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Madrid, 1954.

revistas específicas, que generaban un intenso debate en torno al arte abstracto ³. En la III Bienal de Arte Hispanoamericano (Barcelona 1955) la abstracción fue mayoritaria, y el Instituto Iberoamericano de Valencia organizó en 1956 el *I Salón de Arte Abstracto Español*.

Por su parte, la renovación barcelonesa más avanzada contó con iniciativas expositivas y editoriales expresamente encaminadas a descubrir y potenciar el arte de vanguardia: *Los Salones de Octubre* (1948), los *Ciclos de Arte Experimental* (iniciados el mismo año) o la revista *Dau al Set*, cuyo primer número salió el año 1948 y se produjo, en el Cercle Maillol del Instituto Francés de Barcelona, la primera exposición del grupo artístico aglutinado en torno a ella. El mismo año nace la revista *Cobalto*, de orientación surrealista, más tarde denominada *Cobalto 49*, y el año 1949 *Club 49*, escisión de *Cobalto*, que, superada la filiación surrealista, se orienta a la difusión de las figuras internacionales del arte del siglo XX y a la promoción de los jóvenes artistas barceloneses de vanguardia. Alejándose del surrealismo y moviéndose "ya en un horizonte en el que la necesidad de una normalidad artística y cultural, civil, se exprese a través de muy distintos procedimientos"⁴ surge el "Grupo Lais" (fundado en 1949), alguno de cuyos componentes, como Enric Planasdurá, hacía en los primeros años abstracciones lineales que desembocarán en pintura informalista. No obstante, a pesar de la menor presión que se respira en el ambiente barcelonés, la pintura abstracta era muy escasa, pues además del citado Planasdurá prácticamente no puede señalarse más que al pintor Sandalinas, que practicó la abstracción geométrica y abandonó España tempranamente, después de exponer en el I Salón de Octubre. El crítico de arte Fernando Gutiérrez comentaba en la prensa barcelonesa, a tenor del III Salón de Octubre (1950), la ausencia de abstracción, "*lamentamos la ausencia de los abstractos. Y deseáramos que en próximos salones figuraran también obras de extranjeros residentes o de paso en nuestra ciudad*"⁵. La abstracción no empezará a tomar fuerza hasta iniciada la siguiente década. En 1950 Tàpies empieza a cambiar el surrealismo por composiciones que se alejan de la figuración. Por otra parte, en 1951, componentes del informalismo canario exponen en Barcelona: Manuel Millares presenta una

³ Las más en las revistas *Índice de las Artes y las Letras*, o *Insula*, de Madrid; *Revisata*, en Barcelona etc.

⁴ BOZAL, Valeriano, *Arte del siglo XX en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 212

⁵ GUTIERREZ, Fernando, "III Salón de Octubre en Galerías Layetanas", *La Prensa*, Barcelona, 4 noviembre 1950.

individual en la galería *Jardín* y el mismo año, en la galería *Syra*, se presenta el grupo “*Ladac*”. En el afianzamiento de la abstracción informalista en Cataluña juega un interesante papel El Instituto Francés de Barcelona, institución cuyas becas permitían el viaje a París a jóvenes pintores españoles, como les ocurrió a Antoni Tàpies, Rafols Casamada o Guinovart.

Este es el escenario en el que se desenvuelve la vida artística de Gago, pues desde finales de la década de los cuarenta y a lo largo de la siguiente, se mueve entre los ambientes vanguardistas de Madrid, Barcelona y París. En Madrid, con su propuesta plástica personal, alejada de la oficialidad estética, se integra en el ambiente pictórico de la vanguardia, compartiendo vida y opiniones con críticos y artistas de la más tardía renovación madrileña. Moreno Galván recordaba en 1977 aquellos años: *"He vuelto a encontrarme con Pablo Antonio Gago al cabo de... veintitantos años. Creo que fue en mi primer tiempo de vida en Madrid cuando nos frecuentamos mutuamente, más en tertulias de café que en visitas de taller. Perdíamos mucho el tiempo en aquel entonces. Pablo era, y ya desde hacía años, uno de los iluminados de la abstracción y su magisterio no lo mantenía sólo en el taller: era sobre todo una voz que clamaba en la tertulia. Luego dejé de verlo durante muchos años y, ahora, al reencontrarlo, he podido reconstruir mínimamente la aventura de sus pasos que tuvo a medio mundo por escenario"*⁶. En la capital Pablo Gago lleva una vida bohemia: *"Estábamos comenzando a subir los años cincuenta y éramos unos jóvenes que salíamos del hambre y de la guerra. Después fui viendo como Pablo Gago regaló generosamente su talento a todo el que pidiera un poco"*⁷. Le acompaña la etiqueta de pionero, y no sólo en el mundo de la abstracción, pues para Carlos Areán, Pablo Gago constituye, junto con Antonio Saura y Fernando Sáez, la punta de lanza del movimiento neofigurativo español. Su marcha a Méjico en 1959 hizo que este aspecto de su obra permaneciera ignoto, al menos así lo considera Carlos Areán⁸. Si atendemos

⁶ MORENO GALVÁN, José María, "Gago", en *Catálogo de la exposición "Pablo Gago"*, Club Urbis, junio 1977. Madrid.

⁷ TAIBO, nota 1

⁸ *"Gago desde 1958 a 1965 hizo nueva figuración, pero la siguió alternando con su vieja abstracción...Entre mis figurativos de aquella época (recogidos en los volúmenes "La escuela pictórica de Barcelona" y "Veinte años de pintura de vanguardia en España")"*, no figuraba, por desgracia, Gago, ya que en 1959 se marchó a Méjico llevándose todos sus cuadros y sin que me fuese posible verlos hasta su regreso". AREAN, C. "Pasión o fidelidad en la pintura de Pablo Gago", en *Catálogo de la exposición "Gago"*, Galería Durban, Caracas/Madrid. 24 de noviembre a 14 de diciembre de 1977. Luis Alonso Fernández también le sitúa entre los pioneros en los aspectos citados, e incluso en la pintura espacialista. ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, "Pablo Antonio Gago, pionero de la pintura abstracta en España", en *Artistas Leoneses Contemporáneos*, Caja de Ahorros de León 1983, p. 244. Para GARCÍA VIÑOLAS *"Pablo Antonio Gago es "anterior" a la memoria de algo, la "manera"*

a las fechas, Pablo Gago pinta abstracto un año antes de la presentación del grupo *Pórtico*, pero su abstracción difiere de la del grupo zaragozano, sustentada en valores constructivos -el cubismo de Picasso, la construcción geométrica de Torres García, la segmentación espacial de Klee- y surrealistas o simbólicos -Miró-, y se encuentra más cercana en emotividad y en nivel de realización a la que paralelamente está eclosionando en Francia: la nueva plástica del gesto, decidido, rápido, generador de espacio y receptor de sensaciones, que se rebela contra la fría racionalidad de la dominante abstracción geométrica y acude al encuentro con el mundo sensorial, y en la que la pulsión íntima del artista se constituye en el auténtico impulso creador. Gago, en España, aún no conoce esa pintura y, sin embargo, se mueve en un ámbito estético similar. Estaríamos una vez más ante el hecho, no tan infrecuente, de que en lugares alejados y de forma más o menos simultánea se llegue a conclusiones o actitudes semejantes. Inmerso en el ambiente pictórico previo a la eclosión del informalismo, participa, de la mano de Saura, en la exposición de *Arte Fantástico*, de signo surrealista, que el pintor aragonés organiza en la galería *Clan*, el año 1953.

Los frecuentes viajes a Barcelona le hacen conocer la obra de *Dau al Set*, la que se presenta en los Salones de Otoño y la de los escasos pintores abstractos de la época en Barcelona. Realiza en 1954 una exposición en la galería *Caralt*, la misma que acogió la última muestra de *Dau al Set* en 1951, y que expone la primera individual abstracta de Tharrats, en 1952.

Paralelamente, a principios de los años cincuenta, realiza, como tantos jóvenes artistas han hecho a lo largo de la historia, el “viaje”, el alejamiento físico del propio entorno para acudir al encuentro de nuevas aventuras intelectuales y plásticas (Gago lo hizo de la mano del Instituto Francés de Beaux Arts, que le llevó becado a París), lo que para él no significó ruptura con la anterior etapa, pero sí un paulatino cambio, maduración pictórica y evolución en sus planteamientos. Estudió con el cubista Lhôte y estuvo próximo al grupo “*Space*”, que practicaba la abstracción geométrica. Conoce de primera mano a los pintores de la abstracción lírica francesa. Expuso en las galerías *Conti* y *Drouin*, ligadas a la abstracción lírica.

soberbia con que Rothko o Jasper Johns, en una plural escuela de pintores norteamericanos, tomaron posesión del espacio”, “Sobre Pablo Gago”, en *Pueblo*, Madrid, 1977.

1.2 Estancia en Méjico y posterior reinserción en el ambiente artístico español

La amistad con el periodista asturiano, afincado en Méjico, Paco Ignacio Taibo ⁹ le llevó a instalarse en Méjico D. F. a principios de los años sesenta. La temprana marcha de Gago a Méjico fue, quizá, el impedimento para que éste no formara parte del grupo de artistas que manteniendo una postura de no complacencia con el poder y sí de compromiso creador con la modernidad (imprescindible para que el arte español saliera de su aislamiento) hizo posible la dinamización del ambiente artístico español. En Méjico alterna la pintura con otros trabajos, siempre en el ámbito de lo artístico, necesarios para afrontar la subsistencia diaria. Incluso en la pintura practica aquellos géneros y formas que le solicitan, y comienza una estrecha colaboración con el teatro y el cine que continuará a su vuelta a España. Cuenta Taibo: *"le vi pintar en Gijón, en Madrid y luego en Méjico, en donde vivimos piso por medio, durante dos años.*

Nuestra amistad es larga, profunda y huele a aguarrás y a pinturas al aceite; sin embargo Pablo no cambió mucho. Sigue teniendo ese curioso aire de búho sorprendido y sigue dando talento a cambio de ilusiones. ¡La cantidad de cosas extraordinarias, de pinturas valiosas, de fantásticos decorados, de asombrosos diseños que fue creando este Pablo Gago, como quien respira! O acaso respirando, efectivamente, a través de su obra. Posiblemente viviendo en el fondo de ella.

Pero muchas gentes estamos contaminadas por la necesidad del practicismo, y pedíamos a Pablo una práctica constante cuando él prefería un constante invento." ¹⁰.

1977 es el año de su regreso definitivo a España, y el momento a partir del cual comienza a difundir la obra realizada desde finales de los años cincuenta, en los sesenta y en los setenta, a través de una serie de exposiciones, (en el *Club Urbis*, las galerías *Ágora* y *Durban* de Madrid o la *Sala de la Caja de Ahorros de León*), a las que la crítica presta una notable atención. Una situación personal más estable le permite mayor dedicación a la pintura, que alterna con los trabajos para el cine y teatro. En una carta, en forma de poema, dirigida a Carlos Areán y reproducida en el

⁹ La colaboración con Taibo data de los tiempos de Gijón, donde Gago realizaba las escenografías para los montajes teatrales de Paco Ignacio. Continuó en Méjico, y, de nuevo en Madrid, hizo los figurines para *"Los Cazadores"*, obra de Taibo. (En carta personal de Paco Ignacio Taibo a la autora, fechada en México D.F).

¹⁰ TAIBO. Nota 1

catálogo que acompañó a su exposición en la galería *Durban*, sintetiza su devenir profesional y su situación en el año 1977:

"Escribir sobre los días pasados / Seguro una llorera / Un niño con la obsesión de pintar, ¿por qué? / -ese niño será un pintamonas / Los diecisiete años, fin, por fin, del bachillerato. La preparación en Industriales. La muerte de mi padre. El buscar trabajo, sí, como un melodrama. El hambre y el frío. Seguir pintando –peón de albañil, estibador, marinero...-. Estudiar: Teatro/ Pintura/ Cine.../ Trabajar: Escenografía. Teatro !50 obras,/ 15 películas/ Pintar muebles, murales, cuadros para hoteles. /Diseños de muebles, elementos para arquitectura/ -la idea para el urbanismo-/ Decoración de casas, hoteles, bancos./ Trabajar en televisión en Méjico, / Murales./ Seguir pintando./ Los hijos, la casa/ ¿Tengo tiempo para pintar?/ Sí, aunque trabaje catorce horas. / Año 1977/ Todo el día para pintar:/ la conquista de mi tiempo" ¹¹.

Además de en la pintura, sus derroteros profesionales han discurrido por la arquitectura de interiores, la realización de murales y esculturas, diseños, escenografías y figurinismo para ballet y opera, para teatro y cine en general ¹² (por los decorados de *El Rey de Nápoles* obtuvo un premio Goya en el año 1996), y la enseñanza de estas disciplinas en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, como Director de Arte en la Escuela de Cinematografía y en el Columbia College Panamerican. Licenciado en Ciencias de la Información e Imagen presenta una extensa biografía artística que abarca varios campos relacionados con las artes escénicas y su docencia.

¹¹ AREÁN, Carlos, "Pasión o fidelidad...", art. cit.

¹² La exposición que en 1986 organizó el Museo Municipal de Madrid "*El Cinematógrafo en Madrid, 1896 – 1960*" solicitó su participación, y el catálogo editado con motivo de esta muestra reconoce su trabajo en este campo: "*Pablo Gago, pintor, escultor y escenógrafo, ha colaborado en más de veinticinco largometrajes como Director artístico y en más de cuarenta como decorador. Es más conocido como decorador teatral, con más de cien trabajos hasta el momento, aunque su labor en el cine es más que personal, no pudiéndosele adscribir a un determinado movimiento o hacerle depender de una escuela. Es el más dramático de todos los que actualmente se dedican a este trabajo. Y su creación para "Nueve cartas a Berta" (Basilio Martín Patino, 1962) puede estar entre los más importantes trabajos creativos dentro del cine de los años sesenta. Ha trabajado con los directores más importantes de estos años y su nombre ha de ir unido a lo que vino a llamarse "el nuevo cine español". El Cinematógrafo en Madrid, 1896-1960. Museo Municipal, marzo-abril, 1986. Ayuntamiento de Madrid – Concejalía de Cultura.*

1.3 Pablo Gago y León

Gago es un pintor nacido en León pero con una obra muy poco conocida en su tierra de origen, de la que los avatares vitales le fueron alejando. Cuando al pintor se le pide que extraiga de su memoria los primeros recuerdos plásticos siempre se remite a dos experiencias muy tempranas, ambas relacionadas con su ciudad de origen: el sol entrando por la ventana de su casa leonesa y desparramándose, desigual, por un viejo suelo de anchos tablones de madera bien pulida, cuyas tonalidades ve transformarse bajo la luz; y, como no, la luz nuevamente, ahora atravesando las vidrieras de la catedral en inagotable potencia, que diluye las formas hasta el punto de hacer desaparecer la narración para permanecer sólo la palpitación ingrávida de los colores. A Gago le gusta insistir en que su obra se construye sobre un substrato de percepciones, de sensaciones lumínicas que nacen en León, en sus experiencias infantiles y juveniles ¹³, y, a pesar del alejamiento y la aparente desvinculación, Pablo Gago se considera pintor leonés, pues su pintura y León han tenido brillantes encuentros distanciados en el tiempo, pero de mutuo reconocimiento, con más repercusión de la ciudad en el hombre que a la inversa.

En 1946 expone, en una colectiva en el palacio de los Guzmanes, una obra abstracta que pasa desapercibida. Vuelve a la ciudad en 1977, con obra abstracta en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y regresará en 1999 exponiendo en la galería *Sardón* una muestra figurativa, unitaria en su temática de reinterpretación del paisaje, aparentemente alejada de su condición de pintor abstracto pero en la que se evidencian similares valores que en su obra no imitativa: un dibujo sintético, capaz de aislar los rasgos esenciales de lo representado y un sentido exacto de las armonías cromáticas alteradas por la acción de la luz, desplegadas en un espacio que opone tenaz resistencia a las aperturas, a las profundidades perspécticas que luchan por abrirse paso. Experiencia que se repetirá en el 2000.

¹³ Entrevista inédita con la periodista Montserrat Antolín, (Universidad Complutense), realizada en 1978 (reproducida en documentación). Y en entrevista con la autora, año 1998

2. Informalismo gestual e informalismo espacialista

"El informalismo fue siempre en Gago no sólo el eje medular de toda su evolución, sino también el punto de partida –por expansión unas veces, por contraste otras- de cada una de sus actividades paralelas" ¹⁴. En el presente trabajo consideraremos objeto de estudio su obra no imitativa, en la que constituyó una personalidad singular por las razones ya descritas, que se resumen en: la temprana adscripción a ella y la calidad y derroteros que siguió dentro del movimiento abstracto. Una aventura pictórica desarrollada en el ámbito de lo informal, que evolucionará desde el movimiento y el dramatismo contenidos en el potente gesto a obras en las que los campos cromáticos se adueñen del espacio, convirtiéndose en los protagonistas indiscutibles de una producción muy cercana al expresionismo abstracto americano, en las que el sosiego, la contención y la austeridad alcanzan categoría de ascesis. Pintura del "silencio", impregnada siempre por un halo de poesía, de intenso lirismo.

Personalmente compendia su pensamiento plástico y su sensibilidad estética en el *"ideario"* publicado inicialmente en el catálogo realizado para la exposición del *Club Urbis*, "Pablo Gago", en junio de 1977. Afirmaciones a las que se remite con frecuencia ¹⁵:

- Tiendo a la forma grande porque no se presta a lo equívoco. Expresión sencilla del pensamiento complejo. Lo rotundo. Sin grito. La verdad inventada en la superficie del cuadro. Con los medios del color y su consecuencia, la forma. Esto es mi pintura.
- Creo que el arte tiende a ser la expresión de la esencia de la existencia. El conocimiento de la existencia no es arte, sino ciencia. El arte lo inventa el hombre, como otro lenguaje, para aproximarse más a la explicación de sí mismo y de su mundo.
- Cuando pinto cuido de "conservarme" entregándome. Sólo conservo la vida. Doy todo lo demás que soy "entonces".

¹⁴ AREÁN, *"Pasión..."*, art. cit.

¹⁵ GAGO, en *Catálogo de la exposición "Pablo Gago"*, Club Urbis, junio 1977. Madrid. Texto reproducido en varios catálogos posteriores, como el de la *Exposición de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de León*, 1977

- Un cuadro es una “aventura”. A veces las aventuras son bellas. Busco la “aventura”, no la belleza. Las aventuras pueden tener etapas. Pero la etapa ha de ser completa. Etapa igual a cuadro. Investigar lo desconocido. Y seguir. Y decirlo.
- La pintura es misterio. A veces un cuadro es mágico, se hace a sí mismo y vive. A veces he encontrado un fósil en un cuadro pintado por mí. Fósil muerto y cuadro vivo. La prueba, su mutación continua.
- Se puede “terminar” un cuadro inacabado y sugerir el “desenlace”, luego no hay que seguir. Hay que estar muy atento a donde “cae” el color, puede ser necesario, o peligroso.
- Quiero llevar en mis aventuras todo aquello que pueda hacerme falta. A Rembrandt y a Van Gogh...a la luz y el reflejo...e “ir” con todos los colores, aunque luego no utilice ni aquellos ni estos. Sino “casi nada”.
- La sensación, el sentimiento, la herencia, la circunstancia y todo lo demás, trabajan conmigo cuando pinto. Me ayudan pero no me resuelven el cuadro.
- No copio la naturaleza, cuando “necesito” decir que estoy unido a ella.
- Con una antinomia, SI-No (como en las computadoras) o forma y contraforma (fondo), en pintura, puede expresarse “casi” todo. O todo.

2.1 Análisis del proceso evolutivo. La cuestión de la temática y la cuestión formal

Decir que la obra abstracta de Pablo Gago a la que nos referimos es atemática es una obviedad, sin embargo el pintor advierte de su temprano interés por la representación del mundo vegetal¹⁶, refiriéndose a una subyacente intencionalidad representativa, que radica más en el subconsciente que en la evidencia, y que ya estaría presente en las abstracciones de sugerencias leñosas de su primera época, donde el mundo vegetal en su forma inerte hace presencia, y más precisa en obras concretas de los años setenta, como en *Cuadro verde* (1977), donde está implícita la intencionalidad

¹⁶ En explicación personal a la autora. Año 1998,

del autor de representar elementos figurativos del mundo vegetal: color, nervaduras y tallos. Obras que anticipan los cuadros de hojas y menhires de los años ochenta y los paisajes y flores de los noventa¹⁷, en los que se conjugan la impronta gestual y la armonización de colores, propia de sus pinturas de signo abstracto. A diferencia de lo que es habitual en los pintores de su tiempo, el camino de la figuración a la abstracción se produce en Gago a la inversa: partiendo desde sus primeros ensayos de pintura gestual, alcanza el posterior desarrollo de una poética del color, mediante el consiguiente proceso reduccionista en el que las pinturas avanzan hacia la eliminación de todo elemento no esencial –el elemento superfluo o meramente decorativo no llega ni siquiera a aparecer-, para desembocar en una pintura en la que con similares valores plásticos aborda un territorio complementario al de sus obras abstractas: las agrupaciones vegetales.

En el proceso evolutivo se ven implicados tanto aspectos de contenido como de evolución formal. El motor que posibilitará la evolución es el primero de estos aspectos, asimilado a la propia evolución personal. Así, si las primeras obras, las gestuales, revelan el existencialismo pesimista que le invadió en su juventud, -Gago no deja de ser hijo artístico de la dura posguerra española- y del existencialismo doctrinal de Sartre, que conocerá en su estancia en París; en sus obras de madurez afloran la serenidad y el carácter reflexivo, encarnados en una potenciación del color y en la placidez de los planos. Los contenidos destilan la personalidad de Gago, y aun cuando se transformen a la par que su propia vida, permanece inalterable una poética que es fruto de la pulsión íntima del autor, evidencias de una manera seria y profunda de estar en la vida.

En el plano de lo formal, la evolución caminará de la mano de la investigación en el terreno de la plástica. Su discurso poético se sustenta en tres elementos formales que articulan el desarrollo de todo su trabajo: El color, la luz y el espacio; vehículos y argumento, al tiempo, de su obra, en la que, individualmente, cada uno de estos aspectos estará sujeto a un proceso evolutivo que determinará el resultado específico en cada etapa:

¹⁷ Que constituyeron el fondo de las exposiciones presentadas en: Galería Gaudí (1991) y galería Altalene (1999 y 2002), de Madrid; galería Sardón (1999 y 2000), de León. Y galería Van Dyck (2000), de Gijón.

El interés en la investigación espacial se pone de manifiesto muy tempranamente, en una obra fechada en 1944 (*S.T. I -fig. 1-*), en la que mediante una estructura ortogonal evoca experiencias espaciales de la arquitectura laberíntica, ¿quizá el entramado de madera que sujeta las paredes del interior de una mina?. Es un cuadro representativo de una parcela de la realidad, en la que las líneas horizontales suponen el elemento estático, mientras que las diagonales las cortan y se superponen, avanzan y se topan con los límites del lienzo en un escapismo no consumado y lleno de tensiones. A pesar de no poseer elementos figurativos tradicionales no nos hallamos ante una pintura abstracta en sentido estricto, sino más bien ante la representación de una realidad estructural, desplegada en un espacio todavía tridimensional. Desde esta experiencia temprana, el concepto espacial de Pablo Gago se mantendrá en una dialéctica constante del Si-No, (al que él alude en el último punto de su ideario plástico), es decir, de la confrontación entre bidimensionalidad y tridimensionalidad, acentuándose en mayor o menor medida una u otra opción en cada época de su obra. Así, desde el espacio sustentante del periodo gestual (que comprende los años cuarenta y cincuenta), encarnado en profundos fondos negros, evoluciona, a partir de los años sesenta, a la búsqueda de la planitud, del cuadro muro, que luego rompe desde dos conceptos diferentes, aunque con similitudes: a) al del expresionismo cromático, buscador de la profundidad por la superposición de sucesivas capas de color; b) el de los violentos y nítidos cortes que “rompen” la uniformidad espacial persiguiendo una tercera dimensión.

La segunda de estas propuestas lo aproxima a Fontana, pues las profundas hendiduras negras, en una visión primera y rápida, podrían parecer un auténtico rasgado de la tela, pero es sólo con la materia pictórica con el que consigue el efecto de hendir el espacio, de avanzar hacia el corazón del lienzo. Será en las zonas donde las masas cromáticas se encuentran o, tal vez, se separan, esas profundas tectónicas, donde se quiebre el ensimismamiento pictórico y aflore, desde su interior, la intencionalidad expresiva máxima. La primera a Rothko, visible en la evolución hacia planteamientos cercanos a la obra de este pintor norteamericano, que se produce durante su estancia en Méjico, donde, según Luis Martín Lozano -Director del Museo de Arte Moderno de Méjico, en conferencia en el Simposio Internacional llevado a cabo en la capital mejicana con motivo de la exposición “El Arte de Mark Rothko: selección de la Galería Nacional de Washington”, desde el 5 de noviembre de 2005 al 8 de enero de 2006-, el expresionismo abstracto de éste fue fundamental para los

artistas mexicanos de la posguerra ¹⁸.

Su importante obra como escenógrafo influye en el espacio pictórico de las realizadas en los años noventa, particularmente en los paisajes, en los que la sucesión de planos conformados por una sucesión de telones vegetales avanzan o confluyen en la búsqueda de la perspectiva inherente a la escena.

En conjunto se trata de un espacio conceptual en el cual contienden la esencial planitud de la pintura, en continua oposición a dejar traslucir un más allá enfático, con el ansia liberadora de profundidad. En sus opciones juega gran importancia el color, cuyo tratamiento o estudio es el aspecto de la obra de Gago que le produce mayor interés de investigación. De ahí que, a medida que avance en su obra, las líneas compositivas se vayan haciendo más esenciales y la intención, no sólo expresiva sino también de trabajo, de experimentación, se concentre en el color.

El color, ejecutado impulsivamente o extendiéndose por todo el lienzo, conlleva valores plásticos y poéticos: forma y composición, a la vez que la disposición anímica del autor. Sobre estos presupuestos el tratamiento del color varía sustancialmente a lo largo de su obra y así en la primera época encontramos una paleta restringida, con predominio de los colores oscuros y las gamas frías, negros para los fondos y marrones, agrisados o azulencos para las formas, con algunos efectos lumínicos algo agresivos y ácidos que complementan un cierto tono patético. Le sigue una aclaración del color que dará paso a composiciones cromáticas mucho más alegres, incluso a contrastaciones inhabituales, dispuestas en franjas que van adquiriendo categoría de masas de color. La tendencia es a acentuar la monocromía optando por un color base sometido a un trabajo exhaustivo que permitirá una multitud de tonalidades según la disposición en mayores o menores acumulaciones de la pasta pictórica; a la lentitud que hayan mantenido en sus desplazamientos y a las superposiciones de capas y sus grados de disolución, que concluirán en que espacios cromáticos de apariencia uniforme presenten una calidad importante de tonalidades.

En la alteración cromática es básico el tratamiento de la luz. Las gamas frías o cálidas se densifican o atenúan por acción de los efectos lumínicos, llevados hasta el

¹⁸ *Vanguardia*, periódico digital Internet. <http://srv2.vanguardia.com.mx>. 09/11/2005

punto en que Gago consigue dotar a sus obras de una cualidad lumínica extraordinaria, las formas luz o el *cuadro-luz*. Para lograr los efectos lumínicos que surgen del interior del cuadro, siempre desde lo profundo hacia lo superficial, se apoya en la técnica informalista de superponer varias capas de pintura, dejándola caer desde la parte superior del cuadro e ir la desviando, acumulando o conteniendo con las brochas. Los efectos lumínicos y multitonales emergerán desde los fondos blancos.

2.2 Influencias constructivistas y surrealistas en la resolución compositiva

A estos tres elementos formales, esenciales en la obra de Gago, se une la formación recibida en la escuela del cubista Lhôte, a través del cual le llega la otra gran tradición de la abstracción europea, la de la pintura analítica, aportando al substrato fuertemente emocional el análisis intelectual del proceso pictórico, con el que busca reducir las formas a su esencialidad, y, por tanto, influyendo decisivamente en la peculiar evolución que le llevará a la realización de algunas obras situables en la órbita del cientismo o del *Op-art*.

Más determinante será el componente surreal, el subjetivismo que conlleva la obra no sometida a un proceso previo de elaboración, exhaustivo y concreto, como en su caso, pues Gago afronta cada cuadro como una aventura, sin una idea previa; si hay, quizá, según las palabras del propio autor “*una intención que está en el filo de lo sensible o de lo inconsciente, y a partir de ahí se comienza a pintar. Es cuando comienza a fluir la circunstancia, el color, la manera...*”¹⁹. En la importancia que confiere al proceso y a la intervención del azar en el resultado final, Gago se acerca cada vez más a los planteamientos del expresionismo abstracto americano, pero en sus obras, junto con el azar, se encuentra siempre el control, no en vano él es un hombre de reflexión. Ambos elementos –azar y control- participan de su técnica, pero el

¹⁹ ANTOLÍN, Montserrat, *entr. cit*

subjetivismo personal del individuo estará siempre presente, pues sus sensaciones, su cultura pictórica, su información y la propia personalidad se proyectarán, ineludiblemente, en eso que entendemos que es azar.

El contacto de dos aspectos en origen tan contradictorios, se resuelve finalmente en una pintura que conjuga los campos de color con la compartimentación espacial ordenada, incidiendo fundamentalmente en las resoluciones compositivas. A ambos aspectos haremos referencias más concretas en sucesivos apartados.

Compositivamente la obra de Gago ofrece, de forma casi constante, un diálogo entre fondo y forma. Sus fondos negros, extraordinariamente potentes, sustentarán los brochazos de carácter gestual de la primera etapa, los arrastres matéricos y el estatismo de las series que denominamos “*Maderas*”; y las series “*Hojas y Menhires*” de los años noventa. En sus composiciones domina el orden, apoyado en la claridad direccional de las líneas que toman parte en la composición, y que permiten ser seguidas en todas sus trayectorias, y en el equilibrio que transmiten las verticales y horizontales. Las líneas curvas sólo están presentes en un contado número de obras. La emotividad del color frente a la reiteración de líneas, evita la posible frialdad de unos cuadros bien organizados.

No es desatinado pensar que el gusto por el orden, por la armonía, esté, además, en su personalidad, por lo que en sus composiciones de madurez hay una sugestión de clasicismo, que sin duda viene dada por la contención, la medida y la claridad compositiva, y que hizo que Moreno Galván encontrara analogías con la pintura meditativa y austera de Zurbarán : *"...Pasando por aquellos de gran formato, hubo un momento en que no pude evitar un comentario que apenas tenía una palabra "Zurbarán", dije (...). Pero, sin que naturalmente se deba ello a ninguna actitud deliberada –Y al margen, claro está, de la diferencia existente entre la expresión del plano y la corpórea; al margen de la dicción abstracta y la narrativa-, es evidente que la pintura de Gago ha asumido una sobriedad cuyo antecedente no hay que considerarlo rígidamente en el gran maestro, pero hay que tener en cuenta una como levadura sugestiva que debe ejercer sobre nuestro pintor una presión indirecta."*²⁰

²⁰ MORENO GALVAN, J.M., *art. cit.*

2.3 Medios técnicos. Formatos

Utiliza con parquedad los medios materiales, como viene siendo frecuente en la pintura informalista, para la que es corriente alcanzar la máxima intensidad expresiva con pocos medios. Austero y tradicional ha sido fiel al lienzo y al óleo, el papel en alguna ocasión. Al gran formato predominante en el periodo espacialista *"utilizo el formato grande porque no se presta a lo equívoco"*, le sustituye con el pequeño formato de los años noventa en las series *"Hojas"* y *"Menhires"*.

2.4 Periodización

En su evolución no hay grandes rupturas o claros finales de ciclo, sino que se presenta, más bien, como una sucesión paulatina y lógica, donde cada obra es deudora de la anterior, característica común a muchos pintores abstractos, pues, como señalara Antonio Saura²¹, al no responder estas obras a una temática concreta sino a un impulso interno, este puede repetirse o mantenerse en el tiempo. Obviamente el trabajo de Pablo Antonio Gago se transforma con su propia vida y, dentro de su unidad, sí pueden distinguirse en él variaciones que aconsejen dividirlo, para su estudio, en tres grandes periodos: periodo gestual, periodo espacialista y el desenlace figurativo

Periodo gestual, 1946 – 1960.

Es este un amplio tramo temporal definido por la utilización plena de medios informalistas, técnicos y formales (sobre todo en cuanto a la importancia que concede a la mancha y a la calidad textural); por la búsqueda de un lenguaje personal; y por el afianzamiento conceptual de su pintura. La uniformidad del periodo es sólo aparente, y para su análisis seguiremos las pautas que nos marca la cronología.

²¹ SAURA, Antonio: "Espacio y gesto", *Fijeza* (ensayos), Círculo de Lectores, Barcelona – 1999

En el primer tramo de este periodo, del año 1946 al 1948 se distinguen dos tipos de obras de desarrollo paralelo, ambas atemáticas, pero concebidas plásticamente de forma diferente: a) obras que contienen una fuerte carga expresiva -basada en la tensión-; b) otras caracterizadas por el estatismo.

En las primeras se expresa mediante el lenguaje gestual de los potentes trazos de color, definidos sobre fondos negros como formas flotantes, bien agrupadas (*S.T. 2 -fig.2-* y *S.T. 4 -fig.4-*) o bien dispersas (*S.T. 3 -fig.3-* y *S.T.5 -fig.5-*), cuyo dinamismo se ve transformado en ensimismamiento al ir convirtiéndose paulatinamente en grandes brochazos de larguísimo arrastre (*S.T.6 -fig 6-*; *S.T.7 -fig.7-*; *S.T.8 -fig.8-* y *S.T.9 -fig.9-*). Aun así, es una tensión atemperada, visible en la definición, nunca excesiva, de las diagonales -máximo elemento tensional- que avanzan buscando los bordes del cuadro y que dirigen, en un movimiento lento, la mirada del espectador hacia los bordes, e incluso fuera de él. Predominan las composiciones abiertas.

Cromáticamente se decanta por la construcción de las formas a base de colores oscuros -grises y marrones, con leves toques azules o amarillos- y blanco sucio sobre fondos negros -a los que ya aludíamos-, más o menos uniformes. Pertenecen a una etapa de su vida que el pintor califica de dura, e, indudablemente, contienen, dentro de su falta de representación, la cualidad de reflejo de tristeza interior, de melancolía. Responden a una época vital de búsqueda.

El segundo grupo está formado por una serie de pinturas que van a tener continuidad por mucho tiempo en la obra de este pintor. Son pinturas de carácter más estático, en las que el dominio técnico del pintor consigue dotar a sus cuadros de una sugerencia visual que inmediatamente remite a las calidades matéricas de la madera, pero conseguidas sólo con la aplicación de la pasta pictórica, del color y sus diferentes gradaciones tonales, como si los soportes fueran verdaderas maderas pulidas, brillantes espejos reflectantes de luz, o viejos tablones carcomidos, que enseñan sus juntas y vetas, cual heridas del tiempo. Pinturas estáticas, cuya fuerza expresiva radica en la cualidad visual de un material inexistente. A estas pinturas, transformadas, volverá Gago una y otra vez, como se vuelve a los primeros y más queridos recuerdos de la infancia. Las denominaremos con el nombre de “*Maderas*” (*S.T. 10 -fig.10-*; *S.T. 11 -fig.11-*; *S.T. 12 -fig.12-*; *S.T.13 -fig 13-* y *S.T.14 -fig.14-*)

La línea recta, que será predominante en la obra abstracta de Gago, queda rota en algunas obras de este periodo (*S.T.15 -fig.15-; S.T.16 -fig16- y S.T.17-fig.17-*), por lo que representan una singularidad. Ritmos vertiginosos y acumulación de formas curvas, que manifiestan un cierto *horror vacui*, se superponen en composiciones cerradas con cierto paralelismo con las obras neofigurativas que comienza practicar en estos años, descritas por Areán como composiciones en las que *"acaba por no saberse si la dinámica de las obras la sostienen los "fondos", igualmente lisos o las propias formas. Los ritmos pueden seguirse por igual saltando de muñeco en muñeco que recorriendo el espacio que se abre ante ellos. La obra se hace así literalmente obsesiva, porque no deja al espectador un solo resquicio para la huida y se le impone con imperiosa presencia"*²².

En los años que van desde 1948 hasta mediados los cincuenta, recibe las influencias más determinantes para la elaboración de un lenguaje personal y del afianzamiento conceptual de su pintura: el surrealismo y el constructivismo europeo. Durante estos años realiza frecuentes viaje -e incluso estancias- a Barcelona y París. Los viajes a Barcelona le vinculan a los círculos surrealistas del entorno del *Dau al Set*, y los parisinos a la abstracción francesa de posguerra, tanto a la constructivista, de la mano del maestro Lhôte, como a la estrenada de signo expresionista, con la que encuentra semejanzas. En Madrid entra en contacto con Saura. El surrealismo en Gago se manifiesta en la vertiente de automatismo: en la importancia que confiere al proceso y a la intervención del azar en el resultado final; aun así, sin duda hay un corto periodo, o, tal vez, sólo alguna obra, en la que Gago se adentra en especificidades surrealistas más concretas, en el mundo de la iconografía surreal, pues Saura le incluye en la exposición de *Arte Fantástico* -surrealista- de la galería *Clan*, del año 1953, y dedica las siguiente palabras del catálogo de la exposición a la obra (desconocida) presentada por Gago: *"El mundo que nos ha representado GAGO es una cristalización blanda, en la cual las espigas y los polígonos han depositado sus sombras, viviendo ellas en un mundo propio.*

*En el interior de las uñas las explosiones de aristas suceden a las órbitas vacías de los cráneos. Un mundo apacible contempla desde lejos este orden inquietante"*²³.

²² AREÁN, C., *art. cit.*

²³ SAURA, Antonio, *"Arte Fantástico. Exposición colectiva"*, galería *Clan*. Madrid, 1953. Edición limitada patrocinada por la galería *Clan*, 300 ejemplares. Ejemplar 020.

A partir de sus contactos con Francia, su pintura se suaviza y adquiere un tinte menos dramático, pierde expresividad ganando en complejidad compositiva, sobre todo en aquellas obras que acusan la influencia de la abstracción racionalista y la escuela del cubista Lhôte (*S.T.18 -fig.18-* y *S.T.19 -fig.19-*). A su vez, la posible rigidez racionalista queda suavizada al potenciar el valor plástico y compositivo del color, al tiempo que su capacidad emocional, y al evitar los colores planos. En el conjunto de obras de los años del periodo (*Tres formas blancas -fig.21-*; *S.T. 20 -fig.22-*, *S.T. 21 -fig.23-* y *S.T. 22 -fig.24-*) se evidencia como el gestualismo va cediendo paso en favor de los arrastres, dispuestos en sucesiones rítmicas de formas verticales, cada vez más diluidas e integradas con los fondos. La paleta se mantiene oscura, emergiendo los colores con dificultad de lucha desde los fondos negros. En los puntos de contacto los colores se mezclan produciendo una riqueza multitonal de muy leves variaciones. Hay una evidente disolución de la forma y un cierto gusto por la ordenación. En estas obras, la simetría está presente en distribuciones cromáticas establecidas de acuerdo a formas geométricas que evitan las tensiones, pues las líneas compositivas dominantes son las verticales y horizontales; alguna vez, escasamente, aparecen direcciones levemente angulares, que se perderán tempranamente. Restos de gestualismo aparecen a modo de secas y cortantes pinceladas sobre los colores. Un mayor gestualismo y dinamismo queda en sus obras *Gestualismo azul I -fig.20-* y *Gestualismo azul II. -fig. 25-*

Otra opción serán las obras en las que el color se extienda por toda la superficie pictórica, iniciándose otro de los argumentos creativos de la obra de Pablo Gago, sujeto a un proceso evolutivo que desembocará, cuando las antiguas manchas gestuales vayan ocupando toda la superficie del cuadro, en la pintura del periodo espacialista (*S.T. 23 -fig. 26* y *S.T. 24-fig.27-*)

Periodo espacialista, 1960 – 1977

Cronológicamente consideramos este periodo desde principios de los años sesenta hasta 1977. Diecisiete años en los que la vida de Pablo Gago transcurre entre

España y Méjico, pues, iniciándose la década de los sesenta, Pablo Gago se traslada al país americano, en el que permanecerá hasta 1977, año de su regreso definitivo a España.

El cambio de periodo se justifica tanto por una nueva fenomenología plástica como por la manifestación de una emotividad basada en la austeridad y en la contención expresiva. En esta nueva etapa vital se producen una serie de cambios en su lenguaje plástico, determinantes para que la energía que se desataba en sus pinturas gestuales se diluya en grandes campos de color, entrando en una vertiente más sosegada y meditativa. Cambios que se concretan en:

- Aclaración importante de la paleta.
- Importancia cada vez mayor de la luz, que muta los colores.
- Abandono de los valores táctiles, a favor de superficies planas por las que la mirada se desliza sin dificultades.
- La pintura de veladuras sustituye a la de arrastre.
- Disolución de las formas sólidas en la atmósfera.
- Finalizando el periodo, la desaparición de los valores táctiles por la vibración óptica del color.

Su conjunción origina una nueva espacialidad, expansiva y netamente cromática. El valor cromático se asimila a la acción pictórica, pues el pintor “juega”, “ensaya” con la materia, la arrastra, diluye o acumula, permitiendo, dentro del interior de cada masa cromática, de aparente monocromía, gran riqueza multitonal y de texturas. Sobre estas líneas generales este amplio periodo permite, al igual que el primero, vislumbrar una serie de etapas o de obras, con características diferenciadoras:

Entre 1960 y 1965 realiza un tipo de obras (*S.T. 25 -fig.28-*; *S.T. 26 -fig.29-*; *S.T. 27 -fig.30-*; *S.T. 28 -fig.31-*; *S.T.29 -fig.32-*; *S.T.30 -fig.33-*) en las que sin haber perdido totalmente la dialéctica fondo/formas, imponen su predominio las segundas (formas), pues aumentan, se compactan, se encajan unas en otras, perdiendo su cualidad de mancha, para adquirir la de masa cromática. Hay un evidente tratamiento expresionista del color, decantándose por una mayor valoración de los colores cálidos y las contrastaciones atrevidas, con contornos más definidos, que anticipan las posteriores pinturas *colour field*. Espacialmente, la progresiva identificación fondo/forma supone un claro avance hacia la bidimensinalidad, hacia el cuadro muro, y compositivamente, sobre los estatismos de verticales y horizontales aún se encuentran disposiciones angulares.

La profundización en este repertorio plástico origina, en el transcurso de la década, especialmente en el último quinquenio, una serie de obras (*S.T. 31 -fig.34-; S.T. 32 -fig.35-; S.T.33 -fig.36-; S.T.34 -fig.37-; S.T. 35 -fig.38- y S.T. 36 -fig.39-*) en las que pierden relevancia las texturas y la rapidez, y se valoran la austeridad conceptual, el orden compositivo y un inédito concepto espacial basado en la superposición de capas de color sucesivas y traslúcidas, que le confieren una sensación expansiva y en profundidad, originando un espacio metafísico profundamente emotivo. Es esta vertiente en la que se ha querido ver concomitancias con la pintura de Mark Rothko, y, ciertamente, los campos de color conseguidos con sucesivas capas de materia superpuesta poseen similar calidad de palpación interna que en el americano. El ojo que las contempla se siente impelido a “caminar hacia dentro”, a atravesar indefinidamente los campos translúcidos de pintura. Pero hay una diferencia de concepto con las pinturas de Rothko, discrepancia -a la que ya aludíamos en el capítulo del espacialismo cromático en la pintura leonesa- que se concreta en la tendencia a una mayor opacidad en la obra de Pablo Gago y mayor definición de las masas cromáticas, que limita la uniformidad espacial. Por otra parte, las obras en las que el campo cromático aparece sin fisuras o sin restos de gestualismo, son muy escasas. A medida que los campos de color se acentúan desaparecen los contornos, las líneas de tensión se suavizan, y las concentraciones matéricas se presentan cada vez más diluidas, haciendo que el soporte emerja y participe con su propia textura del “todo” pictórico (*S.T.37 -fig.40-; S.T.38 -fig.41- y S.T.39 -fig. 42-*). El reduccionismo estético y la economía de medios es patente en una obra en la que las tensiones se han convertido en ascesis.

En la constante dialéctica entre bidimensinalidad y tridimensionalidad que se establece en la obra de Gago hay una interesante serie (*S.T.44 -fig.43-; S.T.45 -fig.44-; S.T.46 -fig.45-; S.T.47 -fig.46-*), que quizá sea la que ha concitado mayor interés por su indudable personalidad. Son las obras que están organizadas en campos de color dispuestos a modo de franjas, preferentemente en número de tres, y resueltas como las anteriormente descritas, pero con una mayor dosis de densidad y opacidad. Es decir, evitando la sensación de infinitud conseguida con la superposición de las capas pictóricas, e incidiendo en el cuadro muro. Pero la atracción por el espacio es consustancial en Gago. El artista “rompe” el muro cromático con profundas fallas negras, que, en una visión primera y rápida, podría parecer un auténtico rasgado de la tela, pero es sólo con la materia pictórica, elemento cómplice, con el que consigue este

efecto; un efecto de hendir el espacio, de avanzar hacia el corazón del lienzo, en una propuesta conceptual similar a la de Lucio Fontana, aunque sin ejecutar el rasgado físico de la tela. Será en las zonas donde las masas cromáticas se encuentran, o, tal vez, se separan, esas profundas tectónicas, donde se quiebre el ensimismamiento pictórico y aflore, desde su interior, la intencionalidad expresiva máxima.

Las viejas series que remitían a los recuerdos plásticos infantiles, las que hemos denominado “*Maderas*”, no han dejado de estar nunca presentes en su obra, participando de una evolución similar. Evidencian, también, una evolución, básicamente reduccionista, y aquellas referencias a nudos, juntas, nervaduras, dan paso a pequeños y agudos surcos formados por la brocha. Estas sugerencias matéricas se han convertido exclusivamente en pintura, que como grandes trazos aparecen estáticas y ordenadas sobre los poderosos fondos negros, cual si de la culminación de la andadura iniciada en la juventud se tratase, pero, eso sí, después de enriquecerse, depurarse, esencializarse. La pintura fundida con el discurrir vital (*Amarillo en luz – fig. 47- y S.T. 48 –fig.48-*).

Son las obras de esta época las que el pintor presenta en las exposiciones que realiza a su vuelta de Méjico: en el *Club Urbis*; en las galerías *Ágora* y *Durban* de Madrid; en la *Obra Cultural de la Caja de Ahorros de León*, todas en 1977, mereciendo el interés de los críticos más relevantes de la época: José M^a Moreno Galván²⁴, Enrique Azcoaga²⁵, Carlos Areán²⁶ o García Viñolas²⁷, que estimaron tanto sus valores plásticos como se interesaron por un pintor que reaparecía con una obra, en cierta forma, sorprendente. En León, Antonio Gamoneda²⁸ y Andrés Marcos Oteruelo le dedicaron sendas crítica y entrevista en la revista *Tierras de León* y en el *Diario de León*²⁹.

El colofón de la pintura espacialista lo ejemplifican las obras *S.T.49* (1979)-*fig.49-* y *S.T.50* (1975) –*fig.50-*. Construidas a base de líneas confluyentes, superficies

²⁴ MORENO GALVAN, José María, *art. cit.* y en revista *Triunfo*, Madrid, enero 1978

²⁵ AZCOAGA, Enrique, *Gago* (Crítica de la exposición de Pablo Antonio Gago “Pintura Abstracta” en la galería Durban de Madrid, del 24 de noviembre al 14 de diciembre de 1977.) *Blanco y Negro*, núm. 3.424, Madrid.

²⁶ AREÁN, Carlos, *art. cit.*

²⁷ GARCÍA VIÑOLAS, M. A., "Sobre Pablo Gago", en *Pueblo*, Madrid, 1977

²⁸ GAMONEDA, Antonio, "Gago (en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros)", en *Tierras de León* n° 29, 31 diciembre 1977, p.7

²⁹ MARCOS OTERUELO, A. “Un leonés, Pablo Gago, en la Obra Cultural: Arte abstracto” Entrevista a Pablo Gago en el *Diario de León*, 19, 10, 1977

acharoladas y planitud espacial, podrían estar en la órbita del cientismo o del *Op art*. A ellas llegaría ineludiblemente a través del proceso evolutivo que ha marcado su investigación con la luz, el color y la compartimentación espacial, pues no debe olvidarse nunca, que en la obra de Gago se mantiene un sustrato racionalista.

Pablo Gago equipara en valor el acto de pintar con el resultado. Una identificación plena habría supuesto la desmaterialización de su arte, a la que no llega. La depuración que alcanza su obra abstracta puede verse en obras de finales de los años ochenta como *S.T. 51 -fig. 51-* y *S.T. 52-fig.52-*, en las que se compendian sus procesos pictóricos y de significado.

Años noventa. Entre la abstracción y la figuración.

Bajo una estética diferente, se mantiene fiel al concepto espacial y del color que había formulado en etapas anteriores. La abstracción se refugia en las series "*Hojas*" y "*Menhires*" -figs. 53, 54, 55, 56 y 57- (otra lectura de la obra de Pablo Gago podría situarnos ante el interés que manifiesta ante lo vegetal y mineral, que late en el fondo de su obra abstracta). Obras de pequeño formato, de fondos negros sobre los que se recortan los esquemas de hojas o menhires -transmutación de aquellos juveniles y potentes trazos verticales- en cuyo luminoso interior -*hojas-luz*- perviven el lenguaje y la fenomenología habituales, las contrastaciones cromáticas y una vuelta al lenguaje gestual, puesto al servicio de cuadros en los que confluyen una temática de sugerencias figurativas con su personal fenomenología abstracta, estableciendo un juego de microcosmos-macrocosmos que une esencial y armoniosamente toda la vida y la obra de un hombre para el que "el acto de pintar es ni más ni menos que un acto de vida".

Como anunciábamos en un principio, la obra abstracta de Gago desemboca en una figuración que se mantiene en propuestas similares, y se concreta en paisajes "*que pueden considerarse en su trayectoria como una derivación del verdadero eje articulador de su obra que continúa siendo la abstracción*"³⁰. Son los paisajes boscosos y los cuadros de flores que han protagonizado las exposiciones de los años

³⁰ HERNANDO CARRASCO, Javier, "El bosque afable", La Alacena de la Cultura Leonesa, nº 75, *La Crónica*, 16 de mayo de 1999

noventa y 2000. En la representación del bosque, "*los troncos de los árboles se tornan gestos ascensionales*"³¹, manteniendo la preeminencia de la verticalidad; "*las ramas brotes de energía*"³², la fuerza del gesto; "*la masa vegetal flujo vital*"³³; junto al valor del color, dan lugar a un espacio que incide en la búsqueda de la profundidad, al tiempo que se hace impenetrable.

Finalmente, en los años noventa, Gago ha retomado el tema social que estaba presente en sus cuadros neofigurativos, interesándose por el mundo de los desheredados urbanos y por el paisaje esquematizado, sugerido, a los que accede mediante una figuración expresionista. Se trata de composiciones en las que predominan los colores oscuros, los negros, grises, contrastando con los blancos sucios, realizados con una técnica básicamente informal, de gruesos empastes que realzan la expresividad. El mejor ejemplo es el proyecto *Reina Elisenda* (1999) –figs. 58 y 59–.

³¹ Ibid

³² Ibid

³³ Ibid

EXPOSICIONES

1945 Palacio de los Guzmanes. León

1948 Galería Drouín. París

1951 Galería Conti. París

1952 Instituto Francés. Barcelona

1953 Sala Clan. Madrid

1954 Sala Caralt. Barcelona

1958 Ateneo Gijón

1961 Premio Chrysler. Méjico

1977 Club Urbis. Madrid

- Galería Ágora. Madrid
- Obra Cultural caja de Ahorros. León
- Galería Durban. Madrid
- Galería Durban. Caracas
- Galería Kandinsky. Madrid
- Galería Multitud "*Escenografía Teatral Española, 1940– 1977*", exposición colectiva de bocetos para decorados, figurines, maquetas escenográficas, documentos y fotografías teatrales

1990 Galería Alfama. Lisboa

- Galería Alfama. Madrid.

1991 Galería de Arte Gaudí. Madrid

1999 Galería Altalene. Madrid

- Galería Sardón. León

2000 Galería Sardón. León

- Galería Van Dyck. Gijón

2002 Galería Altalene. Madrid

ANDRÉS VILORIA

Torre del Bierzo, 1918 – Ponferrada, 2007

1 Trayectoria vital y artística

1.1 Confluencia de la obra de Viloría con el informalismo nacional

1.2 Proyección expositiva en León

2 Los lenguajes informalistas. Evolución formal

2.1 Periodos:

- Periodo preinformalista
- Periodo matérico. 1965 a 1972
- Periodo sígnico. 1972 a 1984
- Predominio del soporte. 1983 a 1990
- “*El Discurso de la naturaleza*”. Años noventa

3 Suerte crítica

1 Trayectoria vital y artística

La biografía de Andrés Viloría no proporciona datos espectaculares. Su aventura artística tiene más que ver con las transformaciones internas y la decisión de investigar y crear en los campos de la Historia, de la Literatura o de la Plástica, que con sucesos externos. Firmemente asentado en su Bierzo de origen, ha mantenido su residencia permanente en la capital, Ponferrada, sin que ello haya supuesto desconexión o desconocimiento de la actualidad, más bien debe interpretarse como huida del

mundanal ruido en busca del aislamiento necesario para crear. Vitoria, un intelectual interesado por la Literatura, la Historia, la Arqueología, específicamente la berciana, a la que se ha acercado de forma autónoma o con el patrocinio de instituciones¹, es un ejemplo de hombre creador unido a su medio, vinculado a él, y del que no ha querido desarraigarse. Es más, se siente su intérprete y divulgador. El Bierzo es un espacio con una carga y una dimensión creadora singular, lo que Mircea Eliade califica como genuino o fundacional², que ya en años precedentes había dado un número importante de artistas plásticos, muy centrados en el paisaje y en las propias tradiciones. En la obra de Andrés Vitoria se cumplen las teorías deterministas que consideran la influencia del medio en la obra del artista, pues con su propio lenguaje, seguirá la tradición de representar su medio vital y su estrecha vinculación con él.

Una vez tomada la decisión, no muy temprana, de volcar su creatividad en la pintura, se inicia con temas paisajísticos abordados a la manera impresionista, que, según él mismo afirma, cumplen la finalidad de estudio y aprendizaje: *“cultivé la figuración impresionista como ensayo general, como libertad de fuerza y color”*³. Es ésta una etapa breve, de la que se desembaraza muy pronto para optar por los lenguajes informalistas, en una elección plena y consciente de utilizar un medio plástico que le permita expresarse en libertad: *“Desde siempre me interesó el comportamiento artístico que liberaba el procedimiento expresivo”*⁴, y situarse estéticamente en la contemporaneidad: *“los años sesenta eran una buena cancha. Había como una ilusión generalizada. Todos los caminos estaban abiertos. Allí estaba yo dispuesto a recorrer mi camino”*⁵. Desde mediados los años sesenta, con un lenguaje *otro*, Vitoria seguirá acercándose al Bierzo como argumento, pero proponiendo un cambio en la plasmación de las señas de identidad bercianas, al sustituir sus verdes y coloristas paisajes, las

¹ En 1951 publicó el estudio *“Torre del Bierzo – Solar histórico”*, sobre las vías romanas que pasaban por El Bierzo partiendo de Astorga. Imprenta Onofre Alonso, de Madrid. (Reeditado en 1983, en Ponferrada). Durante los años que presidió la sección de Bellas Artes del Instituto de Estudios Bercianos, en los años setenta, llevó a cabo un importante estudio de las piezas arqueológicas bercianas que se encuentran fuera del Bierzo. Entre otras actividades relacionadas con estos temas.

² MIRCEA ELIADE, "El espacio sagrado", capítulo X de *Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Círculo Universidad, Barcelona 1999, pp. 441- 463.

³ VILORIA, Andrés, *Catálogo de la exposición retrospectiva en la Sala Provincia, 1965 – 1995* (16 de diciembre de 1997 a 18 de enero de 1998), Instituto Leonés de Cultura. León 1998, p. 29

⁴ Ibid, p. 30

⁵ Ibid

torres de iglesias y colegiadas, o las calles pintorescas, por la esencialidad depositada en las marcas geológicas, la orografía y las huellas que en ese espacio mágico ha ido dejando el hombre a lo largo de la historia. Su obra supone un punto de inflexión en la tradición berciana del paisaje, cuya estela tendrá, indudablemente, seguidores. En la actitud pictórica del pintor se combinan el compromiso con las raíces y el deseo universalista, pues su obra se mantiene en un corpus doctrinal que es una constatación permanente de su pensamiento acerca de los lazos que vinculan al hombre con su medio natural, de la fidelidad a sus orígenes y la trasmutación de su postura en entidades superiores, físicas -la tierra- o espaciales -el cosmos-. Por otra parte permite que la situación social e histórica de cada momento que le toca vivir repercuta en su obra y ésta cumpla una función o una utilidad de introspección.

En la década de los sesenta, Vitoria participa activamente del ambiente pictórico madrileño, tomando parte en importantes exposiciones de ámbito nacional, como el *Concurso Nacional de Bellas Artes* de 1967 o la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, en 1969, año en que también celebra su primera individual en la galería *Toisón*, de Madrid. La obra de Vitoria se incardina en el contexto nacional del informalismo matérico. Tan temprana adscripción al informalismo, si tenemos en cuenta que Vitoria ha vivido permanentemente en Ponferrada, descubren en este pintor "*una enorme intuición, una capacidad de respuesta a los retos de su tiempo histórico*"⁶. Su modernidad ha sido señalada por Javier Hernando, que considera que esta actitud implica "*una concepción moderna, y por tanto comprometida de la creación*"⁷, y también por Antonio Colinas, que encuentra que "*su afán vanguardista y arriesgado es muy temprano y que, además, nace en el medio no siempre resonante de la provincia*"⁸.

La austeridad cromática lo acerca a Tàpies y la utilización de material extrapictórico a Millares, aunque su obra no contiene el dramatismo del primero ni el desgarramiento del segundo, manteniéndose en un nivel más sosegado, modulado por su propio carácter. El sentido dramático quedará atenuado por la tendencia a la monocromía y a los neutros terrosos, que abundan en una sensación más pacífica.

⁶ HERNANDO CARRASCO, Javier, "De la materia contenida al gesto enérgico", Texto en el *Catálogo de la exposición retrospectiva en la Sala Provincia, 1965 – 1995*, Instituto Leonés de Cultura, León 1995, p. 9

⁷ Ibid

⁸ COLINAS, Antonio. "Hacia la pura búsqueda", *Diario de León*, 12 de noviembre de 1995 (Filandón, p. V)

Como Manuel Millares, introduce elementos extraños y fuertemente expresivos en la pintura, si bien, Vitoria no lo hace con profusión, y sólo hay algunos cuadros que así lo manifiestan. Más allá de *El Paso*, la impronta informalista, y más específicamente su vertiente matérica, alcanzará a un importante número de personalidades pictóricas, entre las que se cuentan Lucio Muñoz, César Manrique, Ignacio Yraola y, por supuesto, Andrés Vitoria, artistas que basan su expresividad en la fuerza expresiva de los soportes de maderas que, en mayor o menor medida, excavan, policroman, a veces con mucha agresividad, y en las acumulaciones de tierras o de pasta pictórica.

A César Manrique está próximo en el sentido, común a ambos, de vinculación con la propia tierra, que en el canario se da con la utilización del material que ésta proporciona para construir las propias pinturas, la tierra de lava en su caso, y en el caso del berciano con las sugerencias terrosas propias de El Bierzo. Ya en los años setenta, el poder de la tabla lo acerca a Lucio Muñoz, y la reutilización directa de objetos y maderas de uso corriente, tienen para él la facultad de asociar su presente con la memoria del pasado.

1.2 Proyección expositiva en León

A León, pictóricamente hablando, llega a finales de la década, año 1968, y en 1969 participa y gana el *Certamen Nacional de Pintura*, del Banco Industrial de León, que tenía ámbito nacional, con la obra "*La orquesta*", momento a partir del cual su presencia artística en la capital leonesa será constante. Por su parte, la ciudad ya había dado algunos síntomas de renovación -la exposición de *Arte Abstracto*, de Alejandro Vargas y Manuel Jular; el interés institucional en apoyar la pintura; las tertulias de artistas y poetas; el regreso de Vela Zanetti y de Luis García Zurdo, etc- y se despegaba lentamente del monolitismo temático y estilístico que había imperado en la década anterior, apuntando tímidamente una novedosa diversidad pictórica. El camino para ensanchar el panorama plástico era mostrado por Antonio González de Lama a los pintores leoneses, a los que aconsejaba "*seguir el ejemplo de los poetas: huir de todo localismo, de toda pequeñez y ponerse a tono con el espíritu del tiempo*"⁹. Vitoria será un firme puntal en esta renovación, con una participación activa tanto en los eventos de

⁹ GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio., "Literatura y Arte en León", en *Tierras de León*, n° 1, abril 1961, p 76

carácter colectivo: I, II y III Bienal (años 1971, 1973 y 1975), el certamen "*El agua como tema pictórico*" (1972) o la *Colectiva León 1974*¹⁰, como en exposiciones personales, con lo que su obra se hace rápidamente conocida y valorada. Contribuyó con su presencia y opiniones al debate sobre arte contemporáneo, participando en tertulias y escribiendo. Tuvo una participación significativa en las *Primeras Jornadas de Arte Contemporáneo*, celebradas paralelamente a la III Bienal, que abordaba las problemáticas del arte actual¹¹. Posiblemente su carácter sencillo, austero, lejos de pretensiones, facilitó el acercamiento del leonés medio a una pintura poco frecuente en estos lares, su personalidad alejada del divismo, tiende de forma natural un puente hacia el espectador que no se siente intimidado ante una pintura "difícil".

Su entorno artístico se concentra, pues, entre Madrid y León, puntos desde los que se proyectará hacia diversos lugares de la Península. Durante los años setenta mantiene un buen nivel expositivo, abriéndose la década con la participación en la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, en 1970, y exponiendo seguidamente en Madrid, Lisboa (Fundación Gulbekian), Burgos y Zamora. En León celebra su primera individual en 1972. León no dejará de ofrecerle buenas posibilidades de contemplación de la pintura actual, por medio de las exposiciones que durante la década lleva a cabo la *Sala Provincia* -detalladas en la primera parte de este trabajo-, y entre las que destacamos por proximidad a su obra, la *Exposición homenaje a Manuel Millares*, cuyo núcleo central estaba constituido por la obra gráfica de pintor canario. En su misma órbita estética expusieron Ignacio Yraola -II Bienal, (1971) e individualmente en la temporada 1971/72- y Merino de Nero, -también en 71/72-; Lucio Muñoz lo hace en la campaña de 1972/73, con el *Grupo Quince*, y en la temporada 1974/75 Elías García Benavides y Enrique Laviada, dentro de la colectiva *5 Pintores asturianos*.

En los años ochenta es asiduo participante en las muestras que organizan los distintos colectivos de pintores leoneses. Junto a otros ocho pintores leoneses (Enrique Estrada, Castorina, "Toño", González Febrero, Petra Hernández, Llamas Gil, Sáez de la Calzada y Eloy Vázquez) colabora en el proyecto de una carpeta de "*10 serigrafías*" constituida por retratos de personajes vinculados a León. Viloria trabaja sobre Gilberto N. Ursinos. En esa década y en la siguiente, ya con una trayectoria reconocida y

¹⁰ Macro exposición organizada por Caja España en la que se exhibieron obras pictóricas, de escultura, grabados, esmaltes y cerámicas de cien autores leoneses, que atendió más a cobijar todas las manifestaciones artísticas o pseudoartísticas leonesas que a la calidad

¹¹ Intervenciones de Andrés Viloria en las "Jornadas sobre Arte Contemporáneo": *Anales de la Sala Provincia*, 72 – 73, p. 223 y ss.

consolidada, sus exposiciones se concentran principalmente en León capital y Ponferrada, de la mano de las instituciones leonesas. También se muestran en Asturias, Galicia y Extremadura (detalladas en el apartado “Relación de exposiciones”).

2 Los lenguajes informalistas en la obra de Viloría. Evolución formal

En la pintura de Andrés Viloría se cumplen postulados implícitos en el origen de la abstracción lírica, como son: concebir cada obra como aventura exploratoria del yo más íntimo del artista, y entender el hecho de pintar como la expresión de la propia vida, del mundo interior, proyectado en la superficie pictórica con libertad, con ardor, sin trabas ni rigideces. La premisa informalista: *“la pintura se ha vuelto autobiográfica”*¹² se cumple en la obra de un pintor con capacidad y voluntad para dejar constancia de sus sentimientos más íntimos, estados de ánimo y experiencias introspectivas en obras que el propio pintor define como ilustraciones del pensamiento: *“Mi pintura soy yo. Estos cuadros son Andrés”*¹³, y cuyo recorrido permite construir un itinerario biográfico paralelo, pues Viloría vuelca en el lienzo, con un lenguaje explícito, sus cambios anímicos, los momentos de serenidad o los momentos de angustia por lo personal o por lo colectivo.

En el momento de analizar su obra, el primer elemento a que cabe referirse es a la relación existente entre figuración y abstracción. En este sentido su postura requiere matizaciones, pues no dejará de moverse en una franja ambigua entre la abstracción y la figuración, en el terreno de las sugerencias que le proporciona capacidad de movimientos y que le ofrece un máximo de posibilidades: *“sugerir será mi comportamiento artístico”*¹⁴. El mismo pintor justificaba así esta postura en 1971: *“Me sitúo en un límite de la figuración que me parece el emplazamiento crítico, el*

¹² COR BLOCK, *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*, p. 184.

¹³ A la autora, en entrevista personal. Ponferrada, marzo 2003

¹⁴ VILORIA, A., *texto cit.*, p. 31

lugar a donde debe ser llevada, el lugar donde se la debe acorralar sin destruirla" ¹⁵. Las sugerencias figurativas acabarán por no ser sino referencias icónicas con valor simbólico, sobre todo aquellas que hacen referencia a la presencia del hombre, bien mediante formas más o menos paradigmáticas, o bien con las huellas que el hombre ha dejado en la naturaleza desde tiempos inmemoriales.

Argumentalmente, la obra de Viloria gira en torno a la interacción del hombre con su medio natural; pero es sólo el punto de partida, pues la temática real que late en el fondo de sus obras se encuentra en el mundo de las ideas, de conceptos tales como: la representación del espacio, a modo de un concepto metafísico, no empírico, pues su existencia deriva de la experiencia apriorística; la tensión o distensión interna del propio espacio; y la representación del tiempo, más bien de la atemporalidad, mediante la selección de un instante en el que pasado y futuro confluyen, representado por las huellas de muchos instantes anteriores. Para su expresión plástica Viloria opta por los lenguajes informalistas como código de signos óptimo, pues siente que la libertad creadora de sus poéticas no cercena su libertad personal -"*en él (informalismo) no hay regla fija*" ¹⁶-, y mediante sus lenguajes la obra que comienza en el artista tendrá posibilidades de ampliarse o matizarse en la mente del contemplador, ya que si "*hay algo de lo cual puede enorgullecerse el informalismo (es) de lo que tiene de sugeridor; de cómo ha forzado al espectador a pensar, a colaborar con el artista*" ¹⁷.

En su conjunto, la producción de Andrés Viloria se irá decantando, según las épocas, por la preeminencia de una u otra tendencia informalista: la materia; el gesto; el signo; el tachismo regido por lo gestual y sin relación con la materia se irán sucediendo en un coherente transcurso evolutivo, cuyos tránsitos se producen por procesos de decantación, de depuración pictórica de aspectos formales -como el tratamiento cromático, el espacio y la composición-, dentro de un concepto representacional homogéneo, en el que los cambios se producen a nivel de significantes, mientras que se mantienen inalterables los significados temáticos.

El uso de rasgos informalistas y sus interacciones se presentan moderados, de forma que la idea del desorden -el modelo caógeno-, no se da en Viloria. La armonía

¹⁵ Declaraciones de Andrés Viloria, publicadas en *Anales de la Sala Provincia, 1971-1972*, p. 130

¹⁶ Ibid

¹⁷ Ibid

que desprenden estas obras se debe a dos factores principales: la tendencia a la monocromía y la escasa tensión que se observa en ellas. La perfección cromática se busca mediante una paleta tendente a la monocromía -en cualquier caso, exigua-, que no se romperá hasta llegar a los años noventa. Centrada en colores oscuros, e incluso muy oscuros, en el primer decenio pictórico, se aclara considerablemente en el segundo, pero manteniéndose en la exquisitez que proporciona la posición monocroma, para cobrar una intensidad inusitada en el *Discurso de la Naturaleza* (en la última etapa). La utilización de los colores, al igual que las formas, conlleva valores simbólicos, y en esta obra el color parece estar regido de forma intuitiva por el principio kandinskyano de la necesidad interior¹⁸, por tanto transformado en símbolos. A la escasa tensión que presentan los cuadros contribuye la tipología de las fuerzas que conforman las composiciones. El pintor manifiesta una preferencia por la centralización, por medio de un repertorio iconográfico que toma al círculo (o formas degeneradas del círculo) como base, y que, en los primeros momentos de su obra, coexiste con una sutil direccionalidad en vertical, proporcionada por las pinceladas e incluso por los descarnes y erosiones. Por tanto, una tensión contenida en la primera fase, que se diluye con los estratos horizontales o en las predominantes composiciones cerradas y fuertemente centralizadas de la segunda, y en las que el repertorio iconográfico se basa en las formas nuevamente circulares. Una mayor tensión se descubre a partir de los años noventa, manifestada por las pluridirecciones compositivas que liberan el movimiento contenido.

El espacio, en su aspecto representacional, no conceptual, se ajusta al tratamiento dado al espacio por la abstracción informalista: no imitativo y tendente a la bidimensional. El gesto o el signo serán, según las etapas, sus elementos configuradores, junto con la materia; con ellos, en la primera etapa, define una cierta profundidad por medio del juego matérico que pone en relación las capas inferiores, donde subyace el gesto, con las superficies/epidermis, de mayor concentración materica. En fases sucesivas, como veremos, llegará hasta la acentuación plena de la bidimensionalidad, para alcanzar una inversión de los términos en el periodo sígnico, en el que mediante incisiones se determina un espacio en profundidad

¹⁸ La teoría de los colores la desarrolla Kandinsky en *De lo espiritual en el Arte*, Barral editores, Barcelona 1978,

Periodos

La sistematización de la obra de Andrés Vilorio la hacemos en base a periodos definidos por unidades de contenido temático, coincidentes con cambios técnicos y de factura, que determinan la posesión de características plásticas específicas. La combinación de estos factores da como resultado cuatro periodos (además de una fase anterior, preinformalista):

- Periodo matérico, cuya línea argumental básica está contenida en la serie “*Pieles del mundo*”.
- Periodo signico, centrado temáticamente en el estudio del espacio y en la huella del hombre.
- Periodo de reutilización de los soportes, con una base argumental muy escueta. Aparecen las caras.
- Y por último, el “*Discurso de la naturaleza*”, con sus diferentes vertientes.

El desarrollo de cada una de estas poéticas coincide prácticamente con una década, desde los años sesenta a los noventa.

▪ **Periodo preinformalista**

Los primeros pasos en la pintura los da por sí mismo, con la intención de ensayo, de aprendizaje, de "hacer mano". Como no podría ser de otra forma es El Bierzo el modelo elegido, y los monumentos más emblemáticos de Ponferrada y su alrededores se convierten en argumento de unas primeras obras, hoy en la colección Vilorio, en las que se aúnan el carácter de representación con el simbólico, obtenido, sobre todo, por el tratamiento del color ambiental, azules y malvas oscurecidos, un tanto irreales que envuelven iglesias románicas o el castillo de los templarios, produciendo paisajes oscilantes entre la realidad y el magicismo.

▪ **Periodo matérico. 1965 a 1972**

Definido por la constante exploración de las posibilidades plásticas y estéticas que le ofrece la materia, la fuerza dramática contenida en sus acumulaciones y en las contraposiciones de éstas con partes lisas, más el recurso de los objetos extrapictóricos con contenido simbólico. El pintor establece un diálogo entre sedimentación matérica y gestualidad soterrada bajo capas de materia; gestos que conllevan valor espacial, pero sobre todo compositivo.

Con la materia construye una dicción formal al servicio del contenido más profundo prevaleciente en este periodo, que es la representación plástica del espacio. Un espacio que trasciende su propia realidad física, y que el pintor personifica tanto en representaciones terrestres como cosmogónicas.

Su producción de esta época se articula en torno a una serie básica, "*Pieles de Mundo*", asimilable a otros dos grupos de cuadros: "*Movimiento*" y una serie de obras (sin título genérico) con claras referencias a figuras humanas, que oscilan entre la abstracción plena y la sugerencia figurativa, con el círculo como icono principal, que ejerce tanto una función abstracta -con su capacidad comunicativa como pura forma geométrica- como de referencia figurativa. Formalmente presentan una serie de características comunes:

Con la materia pigmental crea la estructura del cuadro, de tal manera que ella misma origina la ordenación interna, la aceleración o la quietud que se establece en el diálogo entre gestualidad profunda y sedimentación matérica. El método de trabajo consiste en disponer una primera imprimación de color sobre el soporte de aglomerado, que utiliza habitualmente, y al que se van añadiendo sucesivas capas de materia, creando una estratigrafía perceptible en los diferentes niveles. Las capas inferiores ofrecen menor condición matérica, incluso una cierta lisura, mientras que en las superficiales, más densas, se concentra todo un lenguaje de incisiones, marcas, huellas, erosiones, raspaduras, marañas e intensificaciones. La preeminencia plástica de la materia se acentúa por un cromatismo escaso que revaloriza la condición textural de las obras, pues, incluso los pequeños contrastes cromáticos, los efectos de claro-oscuro, se resuelven más por las diferencias de acentuación matérica que por la luminosidad de los colores propiamente dicha. La mayor o menor acumulación de materia propicia, pues, las diferencias tonales, origen del dinamismo del conjunto.

Las gamas cromáticas quedan restringidas a grises, azules oscuros o negros, cuya falta de sonoridad externa apoya la pausa, la quietud, el silencio, roto sólo en algunas obras (*Comportamiento en rojo* –de la serie “Piel del mundo”–*fig. 1-*, *Otoño* o *La guerra* -del final del periodo –*fig. 2-*, citadas como ejemplos), en las que la fuerza del rojo acapara el protagonismo.

La tendencia compositiva, también homogénea, es a marcar dentro del rectángulo general un amplio rectángulo pictórico en el que se concentran los puntos clave de la acción, señalados por diferenciaciones de densidad matérica que producen contrastes texturales, y, como consecuencia, tonales. La dirección compositiva predominante es la verticalidad, marcada por la configuración en vertical del cuadro y por la leve direccionalidad de los gestos. En este sentido, la condición matérica está limitada a zonas concretas. El centro compositivo se logra mediante focos de atención circunscritos a sutiles formas circulares: rudimentarias oquedades o sugerencias de círculo son los elementos que utiliza para resaltar las partes del cuadro que quiere distinguir

El modo apaisado y la composición en horizontal están presentes en un número menor de obras: *Noche. La ciudad* (1971) y *Sin Título* (1971) –*figs. 3 y 4-*, ambas incorporan objetos extrapictóricos de un gran contenido simbólico.

Antes de abordar la principal línea argumental, realiza en 1965 las que denomina: *Movimiento (apunte)*¹⁹ –*fig.5-*, y *Movimiento: Paisaje submarino* (en la colección Viloría) (1967)²⁰; obras de un patente y potente dinamismo que se "congela" en la serie más representativa de esta época denominada genéricamente “Piel del Mundo”, y que comprende, entre otras, las siguientes obras: *Piel de Galaxia* (1967)²¹, *Gesto* (1968)²², *Comportamiento en Rojo* (1968)²³, *El Cosmos* (1970)²⁴, *Ensayo no es más que eso* (1970)²⁵; *Gestos* (1970)²⁶, más *Paisaje en gris* (1969)²⁷ –*figs 6, 7, 1, 8, 9, 10 y 11-*. Son obras con un profundo sentido espacial, tanto en la vertiente de representación (no hay más que atender a los títulos), como en la interpretación

¹⁹ Técnica mixta, 114 x 87 cm.

²⁰ Se trata de una visión del movimiento del agua visto desde su interior y con el círculo lunar iluminándolo. Colección Viloría

²¹ Técnica mixta, 128 x 95 cm.

²² Técnica mixta, 128 x 95 cm.

²³ Técnica mixta, 130 x 96 cm.

²⁴ Técnica mixta, 135 x 97 cm.

²⁵ Técnica mixta, 128 x 95 cm.

²⁶ Técnica mixta, 128 x 95 cm.

²⁷ Técnica mixta, 128 x 95 cm.

espacial propiamente informalista. En el primero de los aspectos hay un deseo de aprehensión de lo inabarcable, del espacio sideral o de la epidermis terrestre, mediante la representación microcósmica de un macrocosmos superior; y en el segundo, se trata de un espacio no imitativo y bidimensional, a pesar de que el juego matérico permita una ilusión de planos, depositarios, los más profundos, de gestos cargados de energía, que queda detenida antes de convertirse en dinamismo, "*movimientos congelados*"²⁸ los denomina Javier Hernando.

La abstracción existente en estas obras queda rota por las sugerencias figurativas que introduce en un conjunto de piezas, que ejemplificamos con: *Misterio* (1969)²⁹–fig. 12-; *Pensador* (1970)³⁰–fig. 13-; *Sin título* (1971)³¹ –fig. 4-; *Noche. La ciudad* (1971)³² –fig. 3- o *Figuras asomadas al balcón* (en la colección Vitoria) (1968)³³. En ellas la figuración no pasa de ser una sugerencia de humanidad insinuada con trazos más o menos definidos, o mediante oquedades, formas geométricas con gran capacidad de sugerencia -por ejemplo, el círculo-, que en *Sin título* aparecen mucho más definidas, sintetizando la forma de una mujer y la luna, en una obra extrañamente poética que, además, incorpora un elemento extrapictórico, y con un evidente simbolismo: una serie de cerraduras alineadas con el borde inferior del cuadro. En *Noche. La ciudad*, la forma geométrica ha sustituido plenamente al apunte de figuración y vuelve a aparecer el mismo objeto extrapictural. Como colofón, en 1970 pinta *Otoño*³⁴, y en 1971 *La Guerra*³⁵. Son obras monocromáticas, de una abstracción plena, con el rojo como color base, oscurecido hasta dar marrones, en la primera, y más intenso, cubriendo una superficie fuertemente herida, en la segunda.

En resumen, un conjunto de obras en el que los recursos plásticos están al servicio de este carácter misterioso, cosmogónico, y de las que emana un aroma "*vagamente desolador, nostálgico. Implosiones sentimentales que ponen de manifiesto una preocupación por lo universal a partir de lo local*"³⁶, y que evidencian "*La intranquilidad anímica modulada por un talante sosegado*"³⁷.

²⁸ HERNANDO CARRASCO, Javier, "El discurso total de Andrés Vitoria", *La Crónica*, 19 de enero de 1998

²⁹ Técnica mixta, 144 x 112 cm.

³⁰ Técnica mixta, 128 x 85 cm.

³¹ Técnica mixta, 81 x 100 cm.

³² Técnica mixta, 80 x 100 cm.

³³ Figuras asomadas al balcón. Colección Vitoria

³⁴ Técnica mixta. Propiedad Andrés Vitoria

³⁵ Técnica mixta, 144 x 112 cm.

³⁶ HERNANDO, Javier, "*De la materia...*", texto cit. p. 11

³⁷ *Ibíd.* p. 10

El elemento ajeno a la pintura reaparece en *Anacoreta-fig. 14-*, obra de final del periodo, 1971, donde el cordón franciscano es utilizado con evidente simbolismo de austeridad. En términos generales, la utilización del objeto extrapictórico por Viloría responde más a una intención simbólica que al concepto neodadaísta del objeto encontrado.

▪ **Periodo sígnico. 1972 a 1984**

Casi coincidente con el cambio de década, se verifica en la obra de Viloría una sensación anímica renovada -"La década de los años setenta son los de la serenidad"³⁸-, que origina evidentes cambios en la fenomenología plástica, y propicia un periodo de características estilísticas y temáticas unitario, al tiempo que extraordinariamente rico y complejo.

A partir del año 1972 la materia se adelgaza considerablemente, y será el signo inciso la base de su sistema comunicativo. Visualmente las obras sígnicas no están tan alejadas de las mátericas que les precedieron, pues las profundas incisiones inferidas a los pigmentos provocan una sensación de valoración de la materia, ahora con una inversión de los términos que hace que ambas etapas participen del mismo concepto. Son variaciones dentro del mismo trabajo, hasta el punto de que las incisiones fuertemente pictoricistas convertirán las superficies de los soportes (maderas) en bajorrelieves

Las diferencias más tangibles con respecto al periodo anterior se concretan en los siguientes aspectos:

- Materia y gestualidad sufren una transformación importante. Persiste la condición máterica, aunque en acumulaciones menores, y no en todas las obras. Un nuevo e interesante método de trabajo -utilización de la gubia y el formón artesanal-, origina una nueva estética, la del gesto inciso, que evolucionará desde las incisiones en las imprimaciones mátericas hasta la incisión directa en el soporte (dando lugar

³⁸ VILORIA, A. en "*Catálogo ...*", Nota 3. pp.33, 34

a un periodo estético diferente). En realidad, esta etapa presenta, en lo que a la textura final de los cuadros se refiere, dos tipos de soluciones: cuadros cuyas superficies son tratadas casi como un revoque mural, pues los pigmentos, incorporados mediante la espátula o el pincel, son sometidos a todo un repertorio de pequeñas incisiones, huellas y raspaduras, contrastados con imágenes de relieve mucho más profundos en las que radica el punto álgido de significación; y cuadros en los que amplias zonas de relieves acusados, contrastan con otras mucho más lisas.

- Una aclaración importante de la paleta. Vitoria sigue siendo pertinaz en su monocromatismo, pero ahora refugiado en tonos ocres, terrosos, con algunos leves toques de grises y azulados, aunque aquí la agresividad propia del amarillo (base para los resultados tonales), color arquetípicamente terrestre, así como su tendencia a avanzar visualmente, quedan mitigadas al ser enfriado por azules y malvas, lo que facilita la esencial planitud de este periodo.
- Una revalorización de la luz, incluso cuando ésta se manifiesta plana, difusa y homogénea, perdiéndose la sensación de clarooscuro que había en la etapa anterior, con lo que se disipa el dramatismo y la subjetividad existente en las obras anteriores, para hacerse más impersonal y representativa de elementos colectivos.
- El movimiento ha quedado bastante detenido, lo que unido al monocromatismo, a la ausencia de color y al equilibrio compositivo, producen obras armónicas, equilibradas y de las que se desprende una fuerte sensación de serenidad.

La coherencia que preside la obra de Andrés Vitoria hace que ésta se mueva en un terreno evolutivo más que rupturista, por tanto, en la fidelidad a su planteamiento argumental más profundo, con la matización, para este periodo, de que tal vez el hecho de vivir una etapa de serenidad y armonía, le lleva a fijar su atención en circunstancias externas antes que a representar un estado emocional sombrío. Las palabras de Antonio Gamoneda sintetizan el espíritu que preside esta época: *"A partir de estas piezas, el mundo de Vitoria, como recién salido de una catástrofe purificadora, comienza a rehumanizarse sensible y temáticamente. El color tiene un valor auroral, expande una serenidad que empieza a ser poblada de signos. No exactamente signos; son huellas, huellas significativas. Ya no es un mundo cósmico sino histórico"*³⁹.

³⁹ GAMONEDA, Antonio, "Vitoria", en *Tierras de León*, nº 23, junio 1976 p. 43-44 (Crítica a la exposición de Andrés Vitoria en la "Sala Provincia", en 1976)

El círculo, o su sugerencia, que ya había aparecido reiteradamente en el periodo anterior, se asienta como motivo iconográfico en éste, mostrando su versatilidad representacional, pues el círculo le sirve para aludir tanto a referencias concretas -los castros bercianos, arqueologías o retratos- como a elementos de carácter simbólico o conceptual -la espacialidad-, o a sensaciones y disposiciones anímicas. Obviamente esta forma geométrica, e incluso la disposición en círculo de otras formas, toman posición preeminente en la composición, de la que a veces son único protagonista. Por tanto, existe una reiteración de composiciones centralizadas, que no llegan a ser cerradas, como cabría esperar de la circularidad, pues los círculos tienden a no cerrarse totalmente dejando resquicios que permiten la liberación o expansión de las fuerzas que contienden en su interior. No es el único tipo compositivo, pues se repite la disposición en franjas horizontales y verticales que se cortan, compuestas por la combinación de círculos y cuadrados, con los interiores trabajados en relieves muy marcados de representaciones de un primitivo figurativismo o de un geometrismo abstracto. Estas bandas sígnicas contrastan con las superficies circundantes, absolutamente lisas. La sucesión de formas confiere a estas bandas carácter de cadena, y la interacción entre ellas, de máquina. Las secuencias le sirven para establecer un ritmo que haga avanzar la mirada del espectador recorriendo los itinerarios marcados. Este tipo compositivo aparece vinculado a un tema argumental concreto, es el poder de la máquina, metáfora de la destrucción de un sentido humanista de la existencia.

Otros intereses argumentales ocupan durante la etapa al pintor Vilorio: su preocupación por los acontecimientos históricos -"el desafío está presente. El peligro de una confrontación militar pesa sobre la humanidad. El antagonismo ruso y americano está ahí"⁴⁰-, o los mitos hispanos -el toro, Don Quijote o Pablo Picasso, al que rinde homenaje en una obra-.

Si en un principio hacíamos referencia al espacio y al tiempo como ideas latentes en el fondo de su obra, y en el estudio del primer periodo veíamos como el primero de estos conceptos era el predominante, en el periodo que nos ocupa, junto a la preocupación por el espacio, está presente la representación del tiempo, en el sentido filosófico al que hacíamos alusión al principio. Una atemporalidad definida por los rastros dejados por la presencia humana.

Sobre estos parámetros comunes, en un periodo tan largo y de una considerable

⁴⁰ Vilorio, A. en "Catálogo ...", Nota 3, p. 35

producción, el artista mantiene propuestas plásticas diferentes. A continuación nos vamos a referir a algunas obras o grupos de obras concretos:

El periodo se abre con *Sugerencias* (1973)⁴¹ -fig.15-, obra fundamentalmente matérica, aunque las acumulaciones se hayan reducido con respecto a las obras del periodo anterior, convertida toda ella en un campo sígnico en torno a dos círculos tangentes que focalizan la acción. En torno a ellos un universo de formas ordenadas verticalmente (surcos verticales, cuadrados, rectángulos) llegan hasta los bordes del cuadro sin ningún elemento que distraiga el orden y la continuidad de la composición abierta.

El proceso de reducción matérica y de afianzamiento del signo se va acentuando progresivamente, y las obras de 1974 aparecen ya muy liberadas de materia, e incluso de elucubraciones formales directas, hasta producir las denominadas *Espacio con motivo I*⁴² y *Espacio con motivo II*⁴³ -figs. 16 y 17- que son unas extrañas composiciones de fondos lisos y uniformes, en un claro neutro, con un sentido de espacialidad ilimitada, divididas verticalmente en dos partes iguales por una incisión irregular que se abre en su parte inferior en uno o dos lóbulos, en los que se muestran restos de la condición matérica -aún persistente en su obra-, y sígnica, eso sí, muy atemperadas. Contrastes entre las partes matéricas y los fondos lisos. El tema se repite en 1976, en *Espacio con motivo*⁴⁴ -fig. 18-.

Los giros argumentales en torno a la preocupación por el hombre y su situación en el espacio y en el tiempo; la memoria de su paso por la tierra -sus huellas-, serán la fuente inspiradora para una resolución similar en *Del espacio* (1974)⁴⁵, *Trazos Primitivos* (1975)⁴⁶, *Parcela humana* (1973)⁴⁷, *Paisaje* (1972)⁴⁸ -figs. 19, 20, 21 y 22-. En ellas, los motivos sígnicos centrales se superponen a una piel general con características de revoque de muro. La epidermis se suaviza y las fuertes incisiones se van convirtiendo en trazos en *De la arqueología* (1979)⁴⁹; *El Castro* (1978)⁵⁰;

⁴¹ Técnica mixta, 100 x 81 cm.

⁴² Técnica mixta, 115 x 115 cm.

⁴³ Técnica mixta, 115 x 115 cm. Con esta obra concurre a la III Bienal de Pintura Provincia de León (1975)

⁴⁴ Técnica mixta, 100 x 81 cm.

⁴⁵ Técnica mixta, 100 x 81 cm.

⁴⁶ Técnica mixta, 100 x 81 cm.

⁴⁷ Técnica mixta, 115 x 115 cm.

⁴⁸ Técnica mixta, 100 x 81 cm.

⁴⁹ Técnica mixta, 150 x 150 cm.

⁵⁰ Técnica mixta, 115 x 115 cm.

Orígenes (1974)⁵¹; *Preocupación espacial* (1976)⁵²; *Del espacio* (1974)⁵³ e *Incisiones organizadas* (1974)⁵⁴ –figs. 23, 24, 25, 26, 27 y 28-. Las referencias a las máquinas se encuentran en *Paisaje enmascarado* (1978)⁵⁵, *Paisaje humano* (1978)⁵⁶, *Ilusión* (1977)⁵⁷ y *Huellas y signos* (1979)⁵⁸ –figs. 29, 30, 31 y 32-. Obras más tardías y presentando incisiones más profundas que rayan en el bajo relieve son: *Armonía concéntrica* (1980)⁵⁹, *D. Quijote/Paisaje* (1980)⁶⁰, *A Pablo Picasso* (1980)⁶¹ o *Engarces Heráldicos* (1974)⁶² –figs. 33, 34, 35 y 36-. En *Raíces populares* (1979)⁶³, *De los signos* (1979)⁶⁴ y *Aurora de convivencia* (1976)⁶⁵ –figs. 37, 38 y 39-, la habitual forma circular está compuesta por una serie de signos de plasticidad étnica, remitentes a la cultura celta. Hay que hacer referencia a la pequeña serie de retratos genéricos, anónimos, contruidos con el repertorio iconográfico habitual. Cabe mencionar *Señorita en gris* (1977)⁶⁶ –fig. 40- que es una reinterpretación de *La noche*, pero perdido el tenebrismo de la primera. La delicadeza de sus colores y de la composición hacen de ella una obra de una sensibilidad extraordinaria.

La década se cierra con *Campo psicológico de los ochenta* (1980)⁶⁷ –fig. 41-. Una interesante obra en la que una amalgama de sugerencias figurativas, de formas geométricas, de signos incisivos y surcos direccionales que, marcados a espátula o con el dedo, dan lugar a secuencias rítmicas y leves contrastaciones entre ocres, amarillos, sienas y azules, recogiendo la amplia gama plástica que le había preocupado. La composición –esperable-, es una gran forma circular creada por la sucesión de formas geométricas que dejan espacios abiertos entre ellas. La preocupación espacial, la huella del tiempo, la presencia del hombre, quedan sintetizadas en este cuadro.

⁵¹ Técnica mixta, 115 x 115 cm. En el *Catálogo Total*, 1981, se la denomina "*De la Vida*", y está fechada en 1973

⁵² Técnica mixta, 115 x 115 cm.

⁵³ Técnica mixta, 100 x 81 cm.

⁵⁴ Técnica mixta, 100 x 81 cm.

⁵⁵ Técnica mixta, 100 x 81 cm.

⁵⁶ Técnica mixta, 150 x 150 cm.

⁵⁷ Técnica mixta, 100 x 81 cm.

⁵⁸ Técnica mixta, 100 x 81 cm.

⁵⁹ Técnica mixta, 40 x 40 cm.

⁶⁰ Técnica mixta, 82 x 82 cm.

⁶¹ Técnica mixta, 100 x 80 cm.

⁶² Técnica mixta, 100 x 81 cm.

⁶³ Técnica mixta, 82 x 68 cm.

⁶⁴ Técnica mixta, 100 x 81 cm.

⁶⁵ Técnica mixta, 115 x 115 cm.

⁶⁶ Técnica mixta, 79 x 98 cm.

⁶⁷ Técnica mixta, 150 x 150 cm.

En la producción de los cuatro años siguientes se observa una derivación gradual hacia territorios menos amables, que sugiere cambios anímicos, en lo personal, y preocupación por lo colectivo; por tanto demandan una interpretación plástica distinta. Tomamos como referencia las obras *Parcela en el tiempo* (1980)⁶⁸, *Mil años después* (1984)⁶⁹, *Guerra nuclear* (1984)⁷⁰ y *Memoria tangible* (1984)⁷¹—figs. 42, 43, 44 y 45 - . No puede hablarse de ruptura con respecto a las obras anteriores, pues se mantiene la condición signica y un cromatismo similar, pero han perdido parte de la limpieza plástica y de la claridad comunicativa, para sugerir espesas profundidades e inquietudes latentes. En obras como las citadas, las continuas referencias al tiempo y a los mundos intrincados de la memoria llevan una connotación pesimista. En lo que se refiere a los cambios plásticos van desapareciendo los pigmentos pictóricos y las composiciones toman configuración de apariencia leñosa. En *Parcela de tiempo*, obra presidida por la fuerza de los colores y la presencia rotunda de la madera, persiste la composición centralizada, pero definida por fuerzas diagonales que confluyen en un punto central del cuadro. En *Guerra nuclear* permanece la seriación de elementos, y en *Memoria tangible* y *Mil años después* se ha perdido la centralización para presentarse en composición horizontal, organizada en estratos; estratos de la memoria.

▪ **Predominio del soporte. 1983 – 1990**

Las obras que realiza durante este periodo de tiempo son, de alguna manera, el compendio y la consecuencia lógica de su obra plástica anterior, tanto en lo que afecta al aspecto formal, en el que se evidencia un proceso de limpieza, de reduccionismo plástico, como en el de la formulación de contenidos, con los que sucintamente reitera el compromiso con el medio ambiente, con la ecología y con la huella dejada por el hombre en su medio histórico. Formalmente son obras construidas con una patente economía de medios, limitados al soporte, la talla y el color.

⁶⁸ Técnica mixta, 150 x 150 cm.

⁶⁹ Técnica mixta, 120 x 120 cm.

⁷⁰ Técnica mixta, 116 x 116 cm.

⁷¹ Técnica mixta, 150 x 150 cm.

En lo que respecta al soporte, reutiliza viejos tablones procedentes de bancos, arcones y otros utensilios, que en su utilidad cotidiana estuvieron en contacto con el hombre. Se presentan libres de pasta pictórica, por lo que cobran un protagonismo máximo. La reutilización es un concepto ecológico, y si atendemos a la visión etnológica, los elementos naturales son susceptibles de portar la esencialidad de aquellos hombres con los que ha estado en contacto, por lo que estos soportes llevarían implícita la memoria y la esencialidad de la colectividad humana que los ha manipulado previamente⁷². La reutilización le aproxima al arte *Povera*.

Sobre estos soportes excava formas de la naturaleza: *Al espacio* (1983/90)⁷³ o *Portada* (1983/90)⁷⁴ -figs. 46 y 47- ; signos que lo aproximan a los repertorios del hombre/artista prehistórico: *Huellas* (1983/90)⁷⁵ -fig. 48-; sugerencias de rostros animales y humanos: *Rostro* (1983/90)⁷⁶, *Filosofía* (1983/90)⁷⁷ -figs. 49 y 50-. Un nuevo argumento, entre lo vegetal y lo marino hace su aparición: *Veleros* (1983/90)⁷⁸ -fig. 51-. Con un lenguaje formal muy depurado, las formas talladas, de una fuerte sensación pictoricista, se distribuyen en el espacio, libres y sin aglomeraciones. El signo adquiere profundidad de bajorrelieve, y el elemento representacional, el mayor nivel de figuración en el contexto general de su obra.

En lo que respecta al color, estas obras están en la misma línea cromática de las precedentes, monocromas y con predominio de los marrones, aunque aquí se trata del color propio de la madera utilizada, el nogal. Las leves contrastaciones cromáticas vienen dadas por el color natural de la tabla y las ligeras diferencias tonales, más claras, que surgen al excavar o limpiar su superficie.

Reitera los motivos iconográficos de formas prehistóricas, y sobre todo la circularidad. Del círculo, bien ejecutado por la gubia, bien existente ya en la madera, convertido en ojo, se sirve para revelar la presencia humana pues los ojos, la mirada, es el elemento somático de la vida, el elemento de comunicación con menos interferencias, el más puro.

⁷² Según la teoría enunciada por el etnólogo inglés sir James George Frazer en *La Rama Dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 33

⁷³ Talla en madera de nogal, 59 x 59 cm.

⁷⁴ Talla en madera de nogal, 53 x 59 cm.

⁷⁵ Talla en madera de nogal, 60 x 55 cm.

⁷⁶ Talla en madera de nogal, 43 x 46 cm.

⁷⁷ Talla en madera de nogal, 52 x 67 cm.

⁷⁸ Talla en madera de nogal, 49 x 64 cm.

- **“El discurso de la naturaleza”. Años noventa**

Después del trabajo realizado en las décadas anteriores, cabría intuir para la obra de Vitoria dos posibles caminos: bien que se quedase detenida en los planteamientos que, evolucionados, viene desarrollando desde el principio; o bien que buscase un nuevo camino de expresión, como de hecho ocurre, dando la medida de su madurez artística y capacidad creativa. En esta última etapa regresa al gesto, proponiendo un lenguaje regido por lo gestual y la mancha incorpórea, sin relación con la materia. En este periodo realiza series de carácter caligráfico. Tanto el gesto como el signo mantienen una evidente vinculación con el automatismo surrealista con referencias a la escritura.

El discurso planteado a principio de los años noventa se dilata en el tiempo hasta llegar al año 2004, en que sigue trabajando sobre una base argumental compendiada en el título genérico *Discurso de la naturaleza*, que se particulariza en series o "familias", planteadas cada una de ellas como variaciones sobre el mismo tema, casi en un sentido coreográfico, en el que el creador propone soluciones diferentes a la expresión de una misma idea, mediante las distintas combinaciones de movimientos, encadenamientos, agrupaciones, dispersiones..., pero que deben ajustarse al mismo ritmo y espíritu, es decir, a la misma realidad plástica y estética, con lo que se pone a prueba la capacidad del creador.

El tema elegido es un canto a la naturaleza, y por ende, a la vida, realizado con una plasticidad que mantiene la raíz informalista de su pintura, pero atendiendo especialmente al gesto, que se manifiesta rápido de ejecución, por tanto fresco en capacidad comunicativa y tan generoso que llega a convertirse en grandes manchas, aunque siempre con su carácter gestual visible, lo que nos ha llevado a considerar a este periodo como tachista.

La propuesta argumental nos sitúa nuevamente ante la vieja dicotomía en la obra de Vitoria de abstracción/figuración. Si atendemos a la impresión visual nos encontramos ante una obra abstracta, aunque el conocimiento de los títulos y los comentarios personales de Vitoria nos hagan entrever sugerencias (nuevamente las sugerencias) figurativas e identificar ramajes, "cuerpos" humanos o algunas de sus

partes: brazos, ojos...Este juego de sugerencias se apoya en un color inusual hasta ahora en la obra del pintor berciano, intensos rojos, azules, amarillos o negros que se superponen y a la vez contienen restos de gestualidad signífica. La entrada del color coincide con la asistencia de Viloria en 1990 a las "Jornadas catalanas del color ", de Pallars Iussà, donde se dieron cita pintores españoles y extranjeros trabajando en contacto directo con la naturaleza.

El intenso trabajo desarrollado desde 1993 le lleva a la ejecución de un número considerable de obras realizadas sobre papel y con acrílicos, sistematizadas en las siguientes series o familias:

-*Discurso de la naturaleza* (1993), sobre papel claro (grisáceo) y con predominio de los rojos, amarillos y azules - *figs. 52 y 53*-

-*Cosmos* (1995), sobre papel negro y predominio de rojos, azules y blancos. *figs. 54 y 55*-

En ambas, el automatismo gestual se acrecienta por el soporte, el papel, y la pintura: acrílicos. De composiciones abiertas, muy dinámicas, en la primera serie se mantienen algunas sugerencias a las formas de la naturaleza, mientras que en la segunda, sin abandonar el movimiento, las composiciones se hacen algo más centrípetas. Argumental y espacialmente están en la órbita de la serie del mismo nombre realizada en los años sesenta.

-*Paisajes humanos* (1995) -*fig. 56*-, el automatismo del gesto ha dado paso al del signo en una serie de dibujos de pequeño formato, realizados con unos potentes trazos sepia sobre papel blanco, en la órbita de la escritura automática surrealista.

Ya en el final de la década y en los tres primeros años de este siglo realiza:

-*Discurso de la naturaleza: serie esqueletos*. Una interesante familia en la que existe una posible identificación del hombre con las formas de la naturaleza, ambas relegadas a sus formas constructivas esenciales, el esqueleto. El sepia y el negro son los colores idóneos para la expresión de la desnudez sin recato alguno. Las composiciones van levantándose desde la base mediante trazos que se expanden buscando el borde superior del cuadro y los laterales.

-*Discurso de la naturaleza, serie 105*. El color explota en las pequeñas obras que integran esta serie, realizadas bien sobre fondo azul (muy claro) o sobre fondo negro. En las primeras, el movimiento se halla más contenido, centralizado, luchando en una contención/expansión que no le permite llegar a los bordes. En las obras realizadas sobre papel negro, por el contrario, la energía se libera desde los centros de mayor acumulación pictórica, invadiendo todo el espacio pictórico, finalmente en

ramificaciones o dripping, de tal manera que se decantan por el "horror vacui". La riqueza cromática –utiliza todos los colores y sus distintas gradaciones- transmutable a sonidos, confiere a estas obras un sentido de musicalidad. En ellas los colores vibran como notas o se expanden como acordes.

En la primavera del 2003, Viloría se encontraba trabajando en la serie *¿Hasta cuándo vamos a permitirlo?*, alegato plástico contra la mayor injusticia social de nuestra época: el hambre que sufre media humanidad. Se trata de una colección de cuarenta y cinco acrílicos sobre papel satinado, en los que mediante una dicción fuertemente expresionista retrata el rostro del hambre, de la miseria. Partiendo nuevamente de una oquedad -bien podría ser una sugerencia de ojo o una boca informe-, una maraña de trazos, en diferentes gradaciones de marrones, se prolongan hasta los bordes físicos del papel o se cortan en seco, en un juego de liberación o contención del potencial expresivo, al servicio de una postura ética personal. Viloría dirige la serie a las Naciones Unidas, lo que presupone de compromiso de denuncia.

3 Suerte crítica

En los escritos que nos acercan a la obra de Viloría cabe hacer la siguiente distinción:

- Textos del propio pintor
- Textos de críticos y estudiosos del arte leonés contemporáneo

Andrés Viloría ha reflexionado desde su otra vertiente artística, la literaria, sobre su obra plástica, máxime cuando para él la creación artística es una. La literatura y la pintura no son, en su caso, sino caras de la misma moneda; diferentes expresiones para un mismo sujeto creador. Así, ha elaborado escritos sobre su obra, de interés para conocer de primera mano su pensamiento plástico y sus intereses e intencionalidades a la hora de pintar. De especial interés son las reflexiones que acompañan a las reproducciones de sus obras en el *Catálogo Total*, en las que con frases cortas expresa pensamientos, ideas, que permiten seguir el planteamiento generador de la obra, o aquellos que le sugiere la obra terminada.

En lo que se refiere al segundo apartado tenemos que, como consecuencia de sus exposiciones madrileñas se ocuparon de su obra críticos de repercusión nacional como Isabel Cajide, Ramón Faraldo y Castro Beraza. Extractos de sus críticas se encuentran recogidos en el catálogo que acompañó a su primera individual en la Sala Provincia de León, en 1971. Estos críticos aluden a su condición matérica y al equilibrio entre figuración y abstracción: "*Viloria ha ido perdiendo elementos para quedarse en la pura esencialidad*"⁷⁹; "*Su límite entre la abstracción y el figurativismo lo coloca en una línea de evidente evolución. El hace, a partir de una sensación individual y de una actitud anímica, una pintura en la que se remansan tendencias y se acopla inquietudes*"⁸⁰; "*ama sobre la pintura misma la materia como tal. Se recrea en el empaste y, aunque en algunos fragmentos de su obra quiera aparentar un interés por el color y la composición, su obsesión es el gesto de la masa en su propia individualidad*"⁸¹.

La crítica leonesa se ocupa de su obra a raíz de la exposición de 1971. Esteban Carro Celada se refiere a obras concretas en un texto que, igualmente, se reproduce en el citado catálogo, y que permite conocer, siquiera sucintamente, el contenido de esta exposición. *Anacoreta, El zapatero blanco, Carnaval o Tabla vieja* son objeto de comentario⁸². Antonio Gamoneda se adentra en el estudio de esta obra reiteradamente. La exposición de 1971, la de 1976 y la edición del *Catálogo Total*, en 1981, le dan pie para analizar la obra viloriana con críticas de un cierto calado, en la revista *Tierras de León*⁸³, cuyos textos, debido a su interés, se reproducen íntegramente en apartado de documentos. Victoriano Crémer, Andrés Marcos Oteruelo, Ana Ustariz,...entre otros muchos habituales o esporádicos comentaristas de arte en la prensa leonesa, se han ocupado de la obra de Andrés Viloria. Luis Alonso Fernández lo incluye en el volumen *Pintores Leoneses Contemporáneos*, de 1983, haciendo una recopilación de su trayectoria artística y los comentarios sobre su obra parecidos hasta entonces, además

⁷⁹ CAJIDE, Isabel, en *Anales de la Sala Provincia 1971 – 1972*, p. 127

⁸⁰ FARALDO, Ramón, *Anales de la Sala Provincia 1971 – 1972*, pp. 128

⁸¹ CASTRO BERAZA, J. *Anales de la Sala Provincia 1971 – 1972*, p. 128

⁸² CARRO CELADA, Esteban, *Anales de la Sala Provincia 1971 – 1972*, p. 130

⁸³ GAMONEDA, Antonio, "Andrés Viloria", *Tierras de León*, n° 13, 1971, junio, año XI, p. 98; "Viloria", en *Tierras de León*, n° 23, junio 1976 p. 43-44 (Crítica a la exposición de Andrés Viloria en la "Sala Provincia", en 1976), GAMONEDA, Antonio, "Catálogo Total de Andrés Viloria", en *Tierras de León*, núm. 44, septiembre 1981, pp. 129-130

de breves comentarios personales. Los primeros análisis críticos y generales aparecerán con motivo de la exposición antológica de 1998, en la *Sala Provincia*, de la mano de Javier Hernando Carrasco y Luis García Martínez, en sendos textos que acompañan al catálogo de la exposición. La prensa leonesa de este año recoge, igualmente, críticas de Javier Hernando, que le califica de destacado representante del informalismo, no sólo del leonés sino de la Comunidad de Castilla y León⁸⁴. Numerosos escritores leoneses, especialmente bercianos, se han acercado a esta obra de forma atinada, pero, evidentemente, desde un análisis sentimental. La nómina es larga: Antonio Colinas, Jesús Peñamil, Luis Alonso Luengo, Juan Carlos Mestre, Antonio Pereira, etc. En la actualidad –abril del 2003– el Instituto de Estudios Bercianos está preparando una publicación con los textos de las conferencias pronunciadas por Javier Hernando, Juan Carlos Mestre y Antonio Adolfo Ares, con motivo de las jornadas de homenaje (comprendían exposición y debates en torno a su obra) que se le rindió en Villafranca del Bierzo.

En otro orden de cosas, la obra de Vitoria ha supuesto, como ya dijimos en principio, un punto de inflexión en el desarrollo de la pintura berciana con la que algunos artistas jóvenes acusan una cierta cercanía, es el caso de Jesús Peñamil, en los colores, o el de Ángela Merayo, próxima en contenidos, en cromatismo y en texturas.

Para finalizar el recorrido por la obra pictórica de Vitoria recurrimos a las palabras de Javier Hernando, como resumen del devenir artístico de este pintor leonés: *"De la oscuridad de la tardopostguerra a la claridad de la tardomodernidad, del gesto estático al gesto dinámico, de la materia congelada a la energía dinámica, de la pesadez a la liviandad, su obra reproduce sucesivamente el devenir contemporáneo desde su atalaya berciana"*⁸⁵.

⁸⁴ HERNANDO CARRASCO, Javier, "El discurso total de Andrés Vitoria", *La Crónica*, 19 de enero de 1998,

⁸⁵ HERNANDO, Javier, *"De la materia..."*, texto cit., p. 17.

EXPOSICIONES

- 1967 Concurso Nacional de Bellas Artes. Madrid.
- 1968 Exposición individual, Galería *Toisón*. Madrid
- 1968 Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid
- 1969 Certamen Nacional de Pintura. Banco Industrial de León. Primer premio con la obra "*La orquesta*".
- 1970 Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid
- 1971 I Bienal Provincia de León
- Exposición individual, *Sala Provincia*, Diputación de León
- 1972 Exposición Nacional de Arte Contemporáneo. Madrid
- I Bienal de Zamora
 - Certamen: "*El agua como tema pictórico*". *Sala Provincia*, Diputación de León.
- 1973 II Bienal Provincia de León, *Sala Provincia*, Diputación de León
- 1974 Exposición colectiva *León 1974*.
- 1975 Certamen de Pintura 1975, Círculo de Bellas Artes. Madrid
- III Bienal Provincia de León, *Sala Provincia*, Diputación de León.
- 1976 Exposición individual, *Sala Provincia*, Diputación de León
- 1978 Exposición de Pintura Española Contemporánea, *Fundación Calouste Gulbenkian*. Lisboa
- *Panorama 78*, Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid
- 1979 Exposición de Pintores Contemporáneos. *Monasterio de San Juan*, Burgos.
- 1981 Exposición Premio Cáceres de Pintura
- 1982 Exposición Artistas Plásticos de Castilla y León
- 1983 Exposición Artistas Leoneses en Asturias y León
- 1984 Exposición *10 Artistas Leoneses*, Ponferrada. O. C. Caja de Ahorros
- Exposición *10 Artistas Leoneses*, León. O. C. Caja de Ahorros (Sta. Nonia)
- 1986 Exposición *Artistas Actuales Leoneses* (itinerante), Castilla y León
- 1988 "*Colectiva 88*", UGT 1888- 1988, Edificio Cultural Pallarés, Diputación de León
- 1991 Exposición Antológica, Casa de Cultura de Ponferrada (León)

- Exposición Antológica. Salón de las Artes, Diputación de León.
- 1992 Exposición individual. Casa de León, de Madrid
- 1994 “*Reencuentro. León 94*”. *Sala Provincia*. Diputación de León
- Exposición *Colección 105*, Centro Cultural de Caja España, León.
 - Exposición Ateneo del Ferro. La Coruña
- 1998 Exposición antológica. *Sala Provincia*. León
- 2001 Exposición en el Centre Cultural Torre Vella. Salou (Tarragona)
- 2002 Exposición Junta de Castilla y León. (Sala Lucio Muñoz). León

ALEJANDRO VARGAS AEDO

León, 1929

1 Trayectoria vital y artística

2 La producción informalista. Influencia de la abstracción lírica francesa

3 La obra posterior y su deuda con el informalismo

4 Suerte crítica

1 Trayectoria vital y artística

La vocación pictórica de Alejandro Vargas no ofrece dudas. Desde muy joven sabe que su camino está en la pintura, y a su realización como pintor encamina sus esfuerzos. Becado por la Diputación de León, estudia en las Escuelas de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y de San Fernando de Madrid. Finalizada su etapa académica se instala en París por un periodo de cinco años (1954–1959) en el que establece contacto con los movimientos plásticos europeos y con la joven generación de pintores españoles residentes en la capital francesa¹. Vargas consigue hacerse un hueco entre la clase pictórica parisina y se mueve con soltura tanto entre los pintores y literatos españoles –Fernando Arrabal está muy presente en su vida de esos años–,

¹ El mismo Vargas relata su vida en París. La dureza del pintor que acude a la capital francesa sin beca, sin ayuda económica de ningún tipo, contando sólo con un incierto trabajo. Véase FERNÁNDEZ LÓPEZ, Félix C., “Vargas, un clásico heterodoxo”, *Diario de León*, El Filandón, 11 de mayo 1986, p. 18. También Fernando Arrabal, que conoció a Vargas en París, junto a otros pintores españoles, se hace eco de la difícil vida de estos personajes. La vida, las tertulias en los cafés del barrio latino, agrupados por tendencias; las peregrinaciones por las galerías y la concurrencia a todo tipo de premios y concursos. Fernando ARRABAL, “Tres pintores españoles en París”, *Rev. Índice*, nº 104 o 164, agosto 1957.

como entre los franceses. Con la colonia española expone habitualmente en las muestras que se organizan en torno a los jóvenes pintores españoles en París², al tiempo que se introduce en concursos de ámbito internacional (Centro Cultural Internacional, 1956) o queda seleccionado en algunos premios o distinciones interesantes, como el prestigioso Prix del Dôme (1957), y consigue reseñas y artículos en la prensa francesa. Se integra en la intensa vida artística parisina que comporta no sólo la actividad creativa sino unos planteamientos corporativos, de defensa de intereses, que chocan con los hábitos españoles. Los pintores franceses se comportan como otros grupos de trabajadores, agrupándose, aunque con un esencial respeto a la creatividad de cada uno, en sindicatos artísticos, creados obviamente para la defensa de los intereses materiales y prácticos de los artistas, al margen de lo pictórico. Vargas, que expuso con el sindicato de pintores en el *Salón de L' Art Livre*, contempló, más tarde, la posibilidad de introducir en León las actuaciones que había conocido en Francia, y también las formas democráticas que se respiraban en estas asociaciones (de hecho estuvo muy implicado en el nacimiento de La Asociación de Pintores Leoneses, que organizó los tres Salones de Otoño. La asociación murió poco después por desavenencias entre sus miembros. Alejandro Vargas quería que la Asociación actuase como los sindicatos franceses de artistas, es decir, que ésta fuese un instrumento para la defensa de sus intereses mercantiles)

La asimilación del contexto francés es muy fuerte en él. Establece con Francia estrechos lazos que ha mantenido y siguió manteniendo, de forma que aún en los años sesenta, afincado definitivamente en León, participó en colectivas que llevaban el subtítulo de *pintura francesa*.

De 1959 a 1960 vive en Londres, y en 1961 regresa y se instala definitivamente en León. Vargas recalca voluntariamente en su tierra, y aquí desarrollará toda su carrera artística. Desde los años sesenta, en que participa en exposiciones colectivas de pintores franceses, con las que viaja a Centroeuropea y América, sus exposiciones se ceñirán a León y Asturias, limitándose el campo para una posible carrera internacional.

La influencia directa del medio francés de los años cincuenta sobre su obra artística es notable, y aunque la pintura informalista de Vargas queda limitada al periodo comprendido entre los años 1954 - 1963-64, la abstracción ha marcado toda su trayectoria posterior. Su producción puede dividirse en cuatro periodos bien diferenciados, cada uno comprende un amplio periodo de tiempo, por lo que no se

² Sempere, Ibarrola, Lucio Muñoz, Alfonso Beti, etc.

presentan de forma unitaria, sino que cada uno de ellos contiene, a su vez, divisiones internas. Su evolución iconográfica y plástica, con una temática que va desde la *no-temática* de la abstracción geométrica e informalista a la representación de la figura humana o los paisajes, habla de la búsqueda de un lenguaje plástico acorde con sus necesidades de creación, evidentemente cambiantes. Tema menor para él es el argumento del cuadro, pues su interés radica en el dominio de la realidad plástica³. Las técnicas que emplea son el óleo y el gouache. Con el óleo resulta más expresivo y dramático, y con el gouache, la rapidez de la pincelada con las que debe captar las gamas y matices del color, dota a las obras de una mayor frescura, que se traduce en lirismo.

Su evolución dará lugar a los siguientes periodos:

Periodo abstracto. Comprende desde 1955 a 1963; por tanto, su etapa francesa y los primeros años de estancia en León. Son ocho años inmerso en la pintura abstracta, primero dedicados a la abstracción geométrica y después a la informalista.

Periodo neofigurativo. En paralelo con el devenir artístico del panorama español, y sólo dos años después de la presentación en la galería *Nebli* del grupo Hondo, Vargas desarrolla una reacción neofigurativa de carácter expresionista, tomando posiciones muy variadas dentro de la figuración. Cronológicamente, la neofiguración expresionista se detecta entre los años 1963 – 1973. Momento a partir del cual su estilo sufre un substancial cambio, centrando su actividad en los llamados *Personajes apócrifos*, reelaboración figurativa de personajes del S. XVII.

En el paisaje –nunca olvidado- coexisten paisajes convencionales con paisajes no figurativos, pero que se alejan de los presupuestos informalistas para acercarse al postimpresionismo y al fauvismo.

Periodo semifigurativo de base abstracta. Se inicia en 1991 y permanece en la actualidad. La temática es exclusivamente paisajística y la resolución oscila entre un mayor o menor grado de referencias figurativas. Deudor de la experiencia informalista, el gesto evoluciona hacia una pintura de caracteres sígnicos y caligráficos, manteniendo algunos de sus presupuestos, como son la espontaneidad en la acción, la

³ “Temáticamente me interesa todo, no un tema u otro, sino más bien la técnica, el color y su dominio”, Félix C. FERNÁNDEZ LÓPEZ. “Vargas, un clásico heterodoxo”, *Diario de León*, 11 de mayo de 1986, El Filandón, p. 18

rapidez en la ejecución y la simultaneidad en la que sujeto y objeto se identifican en el elemento plástico que es el signo

En León su obra se proyecta expositivamente de la siguiente forma:

Durante su estancia en el extranjero, Alejandro Vargas remite obra a dos exposiciones leonesas, ambas colectivas: la *Antológica de Pintores Leoneses* en la Casa de León en Madrid, en 1958 (junto a Monteserin, Vela Zanetti, Vargas, Llamas, Zurdo, etc.) y la que se organiza con motivo de la Feria Regional de Actividades Leonesas, en 1960. A partir de 1960, año de su instalación definitiva en León, mantendrá una presencia regular en los acontecimientos pictóricos que se produzcan en la capital. El más relevante por su trascendencia, será la exposición de *Arte Abstracto* que junto a Manuel Jular lleva a cabo en 1961, en la sala de la Diputación Provincial. Con ella ambos artistas obtendrán ante sus paisanos la condición de pioneros en una práctica pictórica infrecuente en este medio. A Vargas, que se mantiene durante más tiempo en la abstracción, esta consideración le acompañará durante toda su vida.

En 1962 las noticias que proporciona la prensa leonesa hace suponer que Vargas realizó en solitario otra exposición de pintura abstracta. A pesar de que la documentación a la se ha tenido acceso no lo clarifican, así lo indican los artículos de Antonio G. de Lama en el *Diario de León*⁴. Esta podría ser su exposición más significativa de abstracción informalista en León.

Los tres años siguientes participa en los Salones de Otoño (años 1963, 64 y 65), y presenta una nueva exposición individual en el Club de Prensa de León, en 1964. Al tiempo, y durante toda la década, mantiene intensa actividad expositiva en Francia, que le facilitan sus contactos franceses (remitimos a la relación de exposiciones). Siguiendo a Antonio Gamoneda (artículo en *Proa* sobre el I Salón de Otoño)⁵ descubrimos que en la obra presentada en el Salón de 1963 ha comenzado a desertar de la abstracción para dar paso a una etapa pictórica basada en la figuración, y que se hará firme en la individual de 1964, fecha en la que se ha concretado el alejamiento de la abstracción, decantándose por la figuración, que será saludada por los críticos leoneses (González de Lama, José Luis Aguado o Pablo de la Varga) con gran alborozo.

⁴ GONZÁLEZ de LAMA, Antonio, "Cada día. Un arte", *Diario de León*, 28, noviembre, 1962 y 30, noviembre, 1962. p. 3.

⁵ GAMONEDA, Antonio, "Primer Salón de Otoño de la pintura leonesa", *Proa*, 22 y 24 de noviembre, 1963, p. 6

La frecuencia expositiva decae en el segundo quinquenio de la década, para ser retomada en los años setenta, en que nuevamente simultanea o alterna numerosas individuales (1973, Oviedo; 1974 León; 1979 “*Retratos apócrifos*” en galería Maese Nicolás, de León etc.) con colectivas de nomenclatura provincial, (Bienales, Certamen el agua, Colectiva de 1974, etc.)

En las dos décadas siguientes, además de algunas participaciones junto a otros pintores leoneses en colectivas, su actividad expositiva se centra en las series que ha denominado *El orden del paisaje*, en salas privadas e institucionales de la capital.

2 La producción informalista. Influencia de la abstracción lírica francesa

La producción de Vargas que puede calificarse de informalista se ciñe al corto periodo temporal que abarca de 1954, fecha de inicio de su estancia en Francia, hasta 1964, en que la exposición realizada en el Club de Prensa de León da cuenta del abandono del territorio abstracto y de la nueva orientación que le lleva a la figuración expresionista. En este corto periodo de tiempo desarrolla una pintura fuertemente influida por la abstracción lírica francesa, precedida de una corta etapa de abstracción geométrica.

Antes de abordar el estudio de su obra, se hace necesaria la siguiente puntualización:

La producción informalista de Vargas, materia central de este trabajo, es muy escasa. Al menos lo es el número de piezas con que se ha contado para su análisis (ocho cuadros), con la dificultad añadida de que sólo ha sido posible visualizarlas en reproducciones fotográfica -cedidas amablemente por el pintor- de unos originales que, en su mayoría y según la información del propio pintor se encuentran depositadas en los fondos de la Fundación Sierra Pambley. Por otra parte, la documentación escrita tampoco aporta demasiados datos, pues las referencias descriptivas se limitan a algunas alusiones tangenciales hechas por Antonio Gamoneda en su comentario de 1963,

motivado por el Primer Salón de Otoño, en el diario *Proa*⁶. Es también muy escueta la información gráfica sobre el periodo de abstracción constructivista, previo al informalista, que se limita a la visualización directa de una obra que el autor conserva de esta época, ubicada en su estudio, y a otras tres reproducciones publicadas en la revista *Índice*. No ocurre lo mismo con el resto de su obra, ya producida en León, de la que hay suficientes muestras.

Su evolución pictórica se produce de la siguiente forma:

Una vez en París, Alejandro Vargas se insertó plenamente en el movimiento abstracto, en un primer momento en la abstracción geométrica. Pero Vargas no tiene mentalidad de pintor constructivista. Vargas, a pesar de ser un hombre que frecuenta y mantiene buenas y estrechas relaciones con los pintores de su entorno, es un individualista en lo que respecta a su trabajo. No cree que el trabajo creativo tenga que desarrollarse en equipo o bajo unos parámetros o direcciones grupales, como propugnaban estos colectivos. Invoca al constructivismo ruso y al neoplasticismo de Mondrian en obras construidas con un repertorio de elementos geométricos básico: cuadrados, negras líneas rectas y curvadas y, especialmente, estrechas e irregulares formas rectangulares que toman con preferencia la dirección vertical. De la rigidez geométrica que se observa en la *Composición geométrica 1*⁷ -fig. 1-, en la que las citadas formas se superponen nítidamente a unos fondos igualmente compartimentados geométricamente, se pasa a composiciones⁸ en las que el espacio pictórico se llena de signos geométricos sobrepuestos, de manera que no aparecen huecos, y la diferenciación fondo/formas se desvanece -fig. 2-. Cromáticamente Vargas se decanta por una paleta poco extensa, en la que predominan los tonos neutros, que acentúan el estatismo de estas obras, roto con algún toque de violento rojo.

En resumen, estamos ante un geometrismo en el que el artista parece querer agrupar la claridad de la forma pura con un modelo mucho más emocional del que cabría esperar en la abstracción geométrica, lo que delata el carácter pictórico de Vargas. Pronto evoluciona hacia un lenguaje plástico acorde con sus necesidades de creación, abandonando este camino decidido a buscar una solución plástica personal.

⁶ Ibid

⁷ Col. Vargas, (circa 1957)

⁸ “*Composición geométrica 2*”; “*Composición geométrica 3*”; “*Composición geométrica 4*”, Reproducidas en Revista *Índice*, art. cit.

Que el constructivismo de Vargas es ocasional o fortuito -de hecho nunca ha vuelto a él-, lo demuestra el hecho de que su interés plástico mayor esté en el color sobre la línea: “*El dibujo tiene un techo alcanzable con el dominio y la experiencia; el color, en cambio, ofrece un número inusitado de posibilidades, es un campo donde puedes investigar continuamente*”⁹. En base al color y al gesto construirá su obra informalista.

El grueso de la obra constructivista de Vargas quedó en Francia, según las palabras de pintor. En su estudio conserva un cuadro de esta etapa, y la revista *Índice*, en un artículo de Fernando Arrabal, reproduce las tres obras de este periodo que han sido comentadas.

Vargas coincide en París con el momento de eclosión del informalismo. Conoce en directo las obras de Hans Hartung y George Mathieu, y las demostraciones de pintura rápida, gestual, de este último. Pronto deriva hacia la nueva estética, rompiendo el círculo racionalista de la abstracción geométrica, en busca de la expresión directa de la emoción individual que le proporcionaba el modo de pintar de la abstracción lírica

La obra informalista de Vargas entronca directamente con la abstracción lírica francesa, conteniendo los rasgos que caracterizan a ésta, sobre todo en su aspecto formal: ausencia de temática, ruptura del espacio tradicional y preeminencia del gesto para construir composiciones caógenas, desordenadas, más una cierta aproximación a las caligrafías orientales. Aspectos afines a la abstracción lírica, como el impulso surrealista, están muy matizados, porque siempre tiene presente la estructura del cuadro y no cree en el valor del azar buscado o transmitido intencionadamente. En su aspecto conceptual es más dudoso, pues encontramos que hay en su obra informalista un cierto mimetismo con el ambiente de la época, ya que él mismo entiende que el pintar de una manera determinada surge más por factores condicionantes del propio tiempo que al pintor le toca vivir que de su impulso interior. La abstracción no la ve Vargas como la expresión de un sentimiento personal, sino como la expresión de una época¹⁰. Esto no quiere decir que sea una pintura falta de sinceridad, sino más bien habla de una postura crítica, de un cuestionamiento de los planteamientos teóricos del

⁹ Félix C. Fernández López. “Vargas...”. art. cit.

¹⁰ ALLER, César. “Entrevista con Alejandro Vargas”, *Diario de León*, 17 de marzo de 1961.

informalismo, que Vargas nunca llegó a aceptar totalmente¹¹. Por ejemplo, considera un acto irrelevante las demostraciones de pintura rápida de Hartung, que presencié personalmente¹².

Su nuevo lenguaje se concentra en el gesto, ya insinuado en las descomposiciones de las obras geométricas, de cuya rigidez pugnaba por escapar, para aparecer vivo y poderoso, liberado de la línea y apoyado en el color, a partir del año 1959, en que comienza a pintar dentro del informalismo gestual. Utiliza la espátula para arrastrar la materia pictórica en amplios trazos que siguen el impulso físico del pintor, sobre grandes telas, pues entiende que la pintura abstracta requiere el gran formato para que sea efectiva en su expresividad. El lenguaje de libertad y la expresión pura y libre que le concede el discurso formal al que se ha adscrito, más el conocimiento del oficio, le permiten entregarse a lo que él considera que debe ser la pintura abstracta: la búsqueda del concepto de la obra, del fondo, mediante “*la valoración del color y la forma en toda su pureza*”¹³, absolutamente alejada del decorativismo, pues para él “*el abstracto decorativo es un mal abstracto*”¹⁴. En cuanto al color, curiosamente, la paleta de Vargas no acusa una transformación grande con respecto al periodo geométrico; se comprueba que en la primera de estas composiciones abstractas¹⁵ se mantienen las mismas gamas cromáticas: negros, distintos matices del gris y el blanco, animados por fogonazos rojos, cuya intensificación aporta una cualidad lumínica que las aleja de la opacidad de las precedentes geométricas. Introduce el azul y los violetas -*Composición 2- fig. 3-* más los ocre y el amarillo vivo -*Composiciones 3 y 4 -figs.4 y 5--* que acentúan la violencia del gesto.

Compositivamente, en su conjunto, las obras informalistas de Vargas son abiertas y muy dinámicas; está presente en ellas la tensión liberada por el movimiento. Se distinguen dos tipos: aquellas en las que se marca el centro casi exacto del cuadro (*Composición 1 -fig. 6- y Composición 2*) como punto de confluencia de las fuerzas gestuales, cuya disposición en ritmos radiantes, dan como resultado un espacio

¹¹ Ibid

¹² Ibid

¹³ Ibid

¹⁴ Ibid

¹⁵ Esta numeración es absolutamente convencional y viene determinadas por la necesidad de referirnos a ellas. Son las obras de este periodo que se guardan en la Fundación Sierra Pambley, según información del propio autor

pictórico con un punto de fuga, y, por tanto, con una cierta sensación de profundidad; y otras en las que los gestos inundan el espacio pictórico moviéndose en todas las direcciones. En ambas, la riqueza cromática, la profusión de formas, la acentuación del movimiento y los efectos lumínicos producen una fuerte sensación de barroquismo. Junto a las obras comentadas existen otras dos, de carácter diferente y de la misma época, una de las cuales estaría más cercana al lenguaje sígnico (*Composición abstracta N° 5 -fig.7-*), mientras en la otra (*Composición abstracta n° 6 -fig.8-*) persisten las formas geométricas convertidas en manchas irregulares y con una concepción matérica de calidades terrosas.

La influencia oriental que acusa la abstracción lírica francesa, también tiene su punto de incidencia en la obra de Vargas. Como es sabido, en los ambientes informalistas franceses tuvieron mucha repercusión las pinturas orientales, las caligrafías china y japonesa, y el sistema místico a que están vinculadas, especialmente la religión Zen. Pictóricamente las caligrafías extremorientales muestran su influencia en la pintura del signo. Vargas (él mismo lo explica) conoce a través de pintores afincados en Francia toda esta corriente, pero solamente será en su última etapa pictórica -en el *Orden del paisaje*- cuando el signo, concretado en una pequeña pincelada de toque caligráfico, se desarrolle. No puede considerarse una pintura sígnica en el sentido informalista, pues Vargas no construye un verdadero sistema de signos en el que éstos mantengan condición de elemento abstracto, totalmente desprovisto de significado conceptual, ni se sujeta al principio zenista de vacuidad o vacío, en el sentido de limitar los contenidos, lo representado, a lo esencial (en contraposición al *horror vacui* del hombre occidental). Tampoco coinciden el tratamiento espacial, que no se ajusta a la planitud oriental ni a la dicotomía de colores, pues la paleta de Vargas, sin colores estridentes, es rica y no elimina a ninguno, pero sí son perceptibles la espontaneidad en la acción, la rapidez y simultaneidad que hacen que autor y signo se identifiquen, haciendo que se eliminen las contradicciones entre sujeto y objeto, a pesar de las complejas composiciones.

El misticismo es un valor muy evidente en la obra de Vargas de los últimos años. La influencia oriental está matizada por la influencia del espiritualismo occidental, pues la luz, con valor místico, de alumbramiento de la verdad, está muy presente en sus obras de la última etapa. En resumen, tenemos en Vargas un artista

francés de la abstracción lírica, pero matizado; tiene algo de Wols atemperado y de los ritmos radiales de Hartung, aunque dominado por la idea de representación.

Para Vargas la abstracción es una práctica moderna, apta para la expresión de un tiempo histórico, de un mundo convulso, por tanto, expresarse mediante un sistema de signos vacío de contenido responde para él a un interés ocasional más que a un impulso interior, tal vez éste sea el porqué de su vuelta a la figuración, al contrario que abstractos más pertinaces, como Pablo Antonio Gago, cuyas obras, al no responder a una temática concreta sino a un impulso interno, se repiten o se mantienen largamente en el tiempo.

Los conceptos asimilados en el contexto francés de esos años perdurarán en su obra, y son visibles en la última etapa de su carrera, la que expositivamente se presenta en sucesivas series bajo el nombre del *Orden del paisaje*, en la que la proximidad a la pintura sónica se produce como una consecuencia de su conocimiento y praxis de la abstracción lírica. Entre ambos periodos realiza una producción pictórica de signo diferente, a la que haremos referencia sucinta, pero necesaria para obtener una visión global de la obra de este pintor

3 La obra posterior y su deuda con el informalismo

El periodo informalista de Vargas llega a su fin en 1963. Manifiesta cansancio frente a la abstracción, y decide adentrarse en una nueva etapa, variando sustancialmente el concepto intrínseco de sus cuadros y su desarrollo formal. A este largo decenio le denominaremos periodo figurativo o “de la figuración expresionista”. En él, como ya comentábamos, tomará posiciones muy variadas dentro de la figuración, que generarán tres líneas prácticamente simultáneas de trabajo: 1) continuación de la tradición francesa; 2) vinculación con la emergente nueva figuración española; 3) un paisajismo que se mantiene en la abstracción, pero cuya realidad plástica remite al tardoinformalismo de Van Gogh o al puntillismo –fig. 9-.

Todas ellas son deudoras formalmente de su etapa anterior, de la que deliberadamente, no obstante, huye: “*Después del abstracto pinté la línea expresionista, pero duró poco. Este expresionismo era más bien un medio para salir*

*de la corriente abstracta, para librarme de esa otra piel. Eso me obligó a readaptar toda mi mente, toda mi interioridad, era algo doloroso por cuanto que requería una operación de tipo psicológico...al abandonar el abstracto yo seguí con mi gama cromática”*¹⁶ -

Su obra se hace expresionista por influencia de la pintura gestual. Sin su paso por la abstracción sería difícil explicarse obras como *Desnudos* –fig. 10-, en la que figuras y fondos son prácticamente un *todo* en la misma gama tonal; fondo y sujeto representativo participan de la misma mancha cromática, de la que se separan solamente por un sintético dibujo, líneas que contornean los cuerpos representados. La importancia concedida a la figura dentro del cuadro, la preferencia por el desnudo, las sitúa en la tradición francesa desde el impresionismo al expresionismo fauvista. La uniformidad cromática dominante, el poder de la mancha que construye tanto la figura como el fondo, determinan la planitud del espacio y las ubican en la órbita informalista y más concretamente en la de Nicolás de Stäel.

Junto a estas obras realiza otras que enraízan con la pintura española del momento, con la emergente nueva figuración surgida desde el conocimiento del informalismo. Un expresionismo más acentuado y un posicionamiento ético, en la línea de la nueva figuración española, es evidente en la *Pareja de hombres hablando* que presentó a la I Bienal –año 1971-. La forma (aspecto formal) está al servicio del fondo (contenido): dibujo indefinido, pinceladas muy sueltas y materia muy diluida para crear una sensación de indefinición, indeterminación e incluso de dificultad de comunicación. Pero ésta es una vertiente menos tratada por Vargas.

Los paisajes que realiza en este periodo llevan títulos de parajes leoneses, en ellos los gestos de la etapa anterior han perdido longitud, arrastre y pastosidad, convirtiéndose en pequeñas pinceladas de color dispuestas en haces marcadamente rítmicos, más próximos al tardoimpresionismo de Van Gogh o al puntillismo, que construyen el cuadro con ausencia total de dibujo. La paleta es muy similar, aunque aparece vibrante, dominando los azules, ocres, grises, en una interpretación cromática del paisaje norteño leonés. Las composiciones siguen siendo muy dinámicas.

El cambio de temática y estilo se percibe en León en el I Salón de Otoño (año

¹⁶ FERNÁNDEZ LÓPEZ, C. “Vargas...”. art. cit.

1963) y se concreta en la exposición en el Club de Prensa de 1964. Pensamos que esta decisión de Vargas no es ajena al escaso eco que su obra abstracta provocó en sus paisanos que, si bien reconocen la importancia de su arte y conocen su reconocimiento fuera del ámbito provincial, se limitaron a observarla como una curiosidad, ante la que se muestran desconcertados. La crítica leonesa saludará la vuelta a las formas “conocidas”, con una alegría que hace sospechar que los halagos e intentos de comprensión cuando se manifestaba en el arte abstracto, era sólo eso, un intento por parte de los críticos de adaptarse a los nuevos tiempos, pero lo que realmente les gustaba comprendían y consideraban pintura no es la abstracción, que les pone incómodos; como ejemplo, las palabras de Antonio González de Lama: “*En el Club de Prensa expone Vargas 22 lienzos, pertenecen a épocas distintas, pero predominan los de los dos últimos años. Y estos revelan una etapa nueva, decisiva, en la evolución de este pintor, que es uno de los más interesantes que tenemos en León*”¹⁷ o “*Vargas es un artista que no se conforma nunca con lo conseguido. Quiere siempre ir a más, superar día a día sus etapas anteriores. En lo abstracto le era difícil ir a más. No le quedaba otra cosa que repetir eternamente lo ya logrado. Que es lo que ocurre, en general, con el arte abstracto, que ha dominado durante unos años el arte universal*”¹⁸.

Sigue concurriendo a exposiciones francesas y este mismo año (1964) acude con su temática renovada al *Salón de L'Art Libre* parisino¹⁹.

El segundo periodo figurativo es el que corresponde a sus *Retratos apócrifos - figs. 11 y 12-*, que realizó durante un buen número de años y en el que no nos detendremos especialmente porque se alejan del contenido específico de este trabajo. En breves notas, se trata de interpretaciones personales de personajes ataviados a la usanza del siglo XVII, en un homenaje a Rembrandt y su pintura, de la que se siente admirador y deudor. Son un importante ejercicio técnico, concentrándose en los estudios de luz y en las veladuras, pero incluso en estas figuras se hace patente la formación abstracta, en el poder de sugerencia del color y en la indefinición del dibujo.

¹⁷ G. DE LAMA, Antonio. “Cada día: Alejandro Vargas, pintor”, *Diario de León*, 4, noviembre, 1964

¹⁸ Ibid

¹⁹ MORAND, P. « A travers les expositions. Salon de l'art libre (suite) » *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*. 1^o avril 1965 :

“*Après un passage dans le nom figuratif, Alejandro Vargas revenu au sujet ainsi qu'en témoigne son paysage. L'artiste y laisse apparaître la recherche de solidité conçue dans l'esprit du langage cézaien qui le préoccupe actuellement et qu'il aime animer d'accents de couleur pure se rapprochant alors des fauves*”

*“En el fondo toda pintura tiene un substrato de abstracción, en cuanto se funda en unas formas y unas manchas”*²⁰. Así explicaba Vargas esta nueva posición pictórica: *“Se trata de volver al gozo primario de la factura de la pintura buena antigua; se trata de exponer un problema de nuestro tiempo, pero transpuesto al pasado; una especie de locura artística consistente en lo fundamental en disfrazar tipos de hoy con atuendos antiguos. Quiero que la gente vuelva a disfrutar del buen hacer de la pintura en el sentido de la ejecución y oficio...He tratado de hacer una acomodación de la técnica antigua a un pensamiento moderno...”*²¹. Estas series tuvieron un enorme éxito en León, una estupenda acogida por parte del público y de la crítica que se volcó en elogios hacia el pintor leonés.

Su último periodo comienza en el año 1991 y se mantiene actualmente. Se concreta en una serie de trabajos que expone con el nombre genérico de *“El orden del paisaje”* –figs. 13, 14, 15, 16, 17 y 18–, del que ya ha realizado cuatro entregas. La temática es exclusivamente paisajística y su resolución oscila entre un mayor o menor grado de referencias figurativas. No puede calificarse a estas series pictóricas, o a este periodo de la obra de Vargas, como un periodo abstracto plenamente, pues se mueve en el terreno de la indefinición, pero, como en los anteriores, su forma de pintar está muy vinculada a este tema. *“Sí. Hace muchos años partía de la nada, el abstracto puro y duro, ahora parto de un paisaje reconocible que luego deshago y rehago. Me siento puramente abstracto aunque reconozco que puedo hacer de forma paralela la figura...”*²². La abstracción se ha convertido en estas obras más bien en un referente, pues, como él mismo dice, parte de presupuestos figurativos, y es la destrucción de las formas lo que, en algunos casos, lleva a la desaparición total de la imagen reconocible, aunque nunca desaparezca por completo la sugerencia paisajística. No es un planteamiento abstracto, por tanto, el que está en el origen de estas obras; el referente de la naturaleza se hace claro en las manchas ocres que remiten a masas arbóreas, o en la degradación de azules y grises que presuponen un horizonte. Más parecen paisajes bañados por un halo indefinible de misticismo que parte de un tenue, casi imperceptible, foco de luz que ilumina o ensombrece magistralmente los rincones del

²⁰ MARCOS OTERUELO, A, “Expone en la galería Sardón Vargas Aedo: El anacronismo provocado”, *Diario de León*, marzo, 1979

²¹ Ibid

²² USTÁRIZ, Ana, “La Alacena de la cultura, Vargas”, *La Crónica*, 1 de abril de 1998, p 2

cuadro. El foco de luz, nunca violento, centraliza las composiciones prácticamente en el centro del cuadro, desde el cual, o bien parten, o bien succionan a todo un movimiento rítmico determinado por pequeñas pinceladas de carácter sígnico. La paleta se mantiene oscura, más oscura quizá que en periodos anteriores, acentuándose los ocre, los grises, azules y violetas, jugando con las degradaciones tonales por influencia directa de la luz. Permanece el dinamismo, pero un dinamismo menos expansivo y más centrífugo.

Dejando a un lado la pintura figurativa, puede determinarse la existencia de una línea directa de evolución desde los cuadros informalistas de la primera época, los paisajes de la segunda, donde el gesto evoluciona hacia pinceladas cortas y jugosas de color, hasta llegar a los paisajes de la última época en que éstas se empequeñecen aún más.

5 Suerte crítica

La prensa leonesa comienza a hacerse eco del trabajo de Alejandro Vargas a raíz de la exposición de *Arte Abstracto*, 1961. Son muy numerosos los artículos que se escriben sobre el evento, pero no hay en ellos reflexión ni análisis sobre las obras expuestas (ni de las de Alejandro Vargas ni las de Manuel Jular) sino sobre la abstracción en general como fenómeno contemporáneo. Los comentaristas leoneses de la época (Victoriano Crémer, Antonio González de Lama, Urbano, Pereletegui, Antonio de los Ríos) lo ven como el hecho indicador de la entrada de León en la modernidad plástica, sin ocultar por otra parte un cierto rechazo. La repercusión de esta exposición en la prensa leonesa está ampliamente recogida en el punto 3.3 *La Exposición Vargas y Jular* del capítulo “Años sesenta”. No faltan entrevistas personales, como la que le hace C. Aller este mismo año, publicada en el *Diario de*

León²³, en las que el pintor explica su posicionamiento frente a la pintura abstracta. La exposición de arte abstracto de 1962 suscita nuevamente comentarios que se dirigen, en general, al reconocimiento de la abstracción como un fenómeno extraordinario y universal, pero sin entrar en comentarios plásticos concretos sobre lo expuesto, es más A. González de Lama reconoce modestamente su desconocimiento de este arte²⁴.

El comentario en el que se leen por primera vez descripciones directas sobre las obras de este pintor es el recurrente artículo de A. Gamoneda en *Proa* con motivo del I Salón de Otoño: “...Conozco cuadros de un claro constructivismo, que a mí me parecían organismos inflexibles. Después, una pintura de espacios solitarios, en la que los cuadros se planteaban como grandes interrogaciones, como alusiones a lo misterioso, a lo que se teme o ignora (...). Al final otra etapa en la que yo encuentro elementos reconocibles de la “otra” realidad: el valor de la luz sobre extensiones minerales, o ciertos ritmos, equivalentes, al fin, de valores físicos, y, también unas como construcciones arrasadas, como catástrofes terrestres. ¿Por qué ha llegado Vargas a la necesidad de abandono de aquel pictórico? Yo creo que por unas razones negativas, por un hastío formal y por el vaciamiento de humanidad que aquellas formas sostienen (...) Su acercamiento actual al figurativismo es pura opción formal. Se trata de sustituir un formalismo por otro”²⁵.

En la década de los setenta, escritores como Antonio Gamoneda, Victoriano Crémer o Julio Llamazares se ocupan de su obra en la prensa leonesa, tanto cuando expone en colectivas como cuando lo hace individualmente. La exposición “*Retratos apócrifos y otras pinturas*” es la muestra que concita mayor número de comentarios, y con motivo de sus exposiciones asturianas aparecen en la prensa del Principado críticas de Villa Pastur que dan una medida más real de su obra. Dice este crítico que se trata de una buena obra, una obra de calidad, pero la sitúa en su punto justo, alejándola del informalismo o de la abstracción lírica con que sigue presentándose²⁶. En 1980 Luis Alonso Fernández le incluye en su volumen *Pintores Leoneses Contemporáneos* bajo

²³ ALLER, César. “Entrevista...”, art. cit.

²⁴ GONZÁLEZ de LAMA, Antonio, “Cada día. Un arte”, art. cit

²⁵ GAMONEDA, Antonio, “Primer Salón de Otoño de la pintura leonesa”, art. cit

²⁶ “La exposición de María Teresa Díaz Gallego y Alejandro Vargas”, *La Voz de Asturias*, 4 abril, 1973,

el epígrafe “Alejandro Vargas, de la abstracción al realismo crítico”. A lo largo de los años, los críticos habituales de la prensa leonesa Andrés Marcos Oteruelo, Isaac G. Toribio, etc. han escrito sobre esta obra, junto a ellos, Antonio Gamoneda, que sigue fielmente su obra hasta la actualidad

EXPOSICIONES

EXPOSICIONES FRANCESAS:

- 1955 “*Jeunes Peintres Espagnols*”. París. Cité Universitaire de Paris. Colegio de España. 1 al 6 de junio de 1955 *
- Exposición Internacional en el Centro Cultural Internacional. Ciudad Universitaria. Paris, 5 al 25 de marzo. En ella expone Lucio Muñoz
- 1956 Finalista del Prix de Dome. París **
- «*Jeunes Peintres Espagnols*” .Cité Universitaire, Paris. Collège D’Espagne, 14 au 23 juin, 1957 20***
- 1964 “Salón de L’ Art Libre” de la Fédération Française Des Sociétés D’Art graphique et plastique. Palais de Beaux Arts de la Ville de Paris ****
- 1966 77ª Exposición del Salón de los Independientes”. 25 de marzo al 17 de abril. Grand Palais des Champs- Elysees. Paris *****
- 1967 3eme. Grand Prix de Peinture de Paques 1967. 17 al 27 de marzo en los Salones del Hotel Splendid, par le Centre de Diffusion Artistique de la Cote D`Azur.
- 1967 *Peintres de la Cote d’Azur*. (Pintores de sur de Francia). Hotel Taft de Nueva York. Noviembre 1967
- Salón Internacional. Niza
 - *Pintura francesa en Estados Unidos*, (Nueva York, Washington,Dallas, Nueva Orleáns y Boston)

* El catálogo define así el contenido y el espíritu de esta exposición: *L'Exposition annuelle des résidents du Collège d'Espagne intéresse à la fois les jeunes artistes et le public. Pour ces artistes, peintres ou sculpteurs, le Collège est un tremplin d'où ils peuvent se lancer dans l'océan artistique de Paris ou bien, sans y plonger, se former une opinion sur les dernières modes avant de retourner dans leur pays : ce Salon leur permet de se montrer dignement, de tenter leur chance et d'entreprendre, peut-être, une carrière parisienne vers la renommée. coté du public, l'intérêt est bien différent. La sélection préalable établie par les bourses d'études empêche que la qualité des travaux ne descende au dessous d'un certain niveau. Ces artistes déjà expérimentés, avec une réputation naissante dans leur Du patrie, permettent aux Parisiens d'avoir un aperçu, non pas de ce que serait une nouvelle Ecole espagnole : L'Art espagnol est un art de guerrillas, d'ou sont issus des franc-tireurs aussi divers que Picasso et Mirò, Gris et Dali, mais des caractères les plus saillants de la jeune peinture ibérique. L'apport de certains anciens résident déjà connus des galeries parisiennes ajoute encore à la valeur de cet ensemble.* Julián GALLEGO. Catálogo de la Exposición.

Esta muestra viaja a Munich y Varsovia. Junto a Vargas componen la relación de expositores, Armando Altaba, Francisco Alcaraz, Gregorio Beti Alonso, Carmelo castellano, Antonio Fernández Redondo, Federico García Requena, Antonio Martín Romo, Florencio Ocariz, Xavier Oriach, Juan Antonio Roda, Fernando Ruiz, Eusebio Sempere y Xavier Valls.

** El año 1957 en que Vargas concurre al premio internacional de pintura que Le Café Bar Americain, del Boulevard de Montparnasse convocaba anualmente, el jurado estuvo compuesto por Adam, Carzou, Chastel, Clavé, Desnoyer, Foujita, Ander Lhote, Pignon, Saint-Saens, Schneider, Singier, Jacques Billón. Se seleccionaban 25 telas

*** El catálogo de la exposición llevaba el siguiente texto del Julián Gállego, corresponsal de la revista Goya:

L'Espagnol n'aime pas les positions moyennes. Le mot regular indique plutôt la médiocrité que l'équilibre ; et nos classiques –si ardemment anticlassiques- aiment vanter la beauté, la qualifiant d'exagérée, extrema .

Son art oscille donc, d'une pauvreté voulue à une folle richesse, de L'Escorial à Seville. Le manque et l'excès sont deux moyens qui se valent pour exprimer la passion de vivre. Rien dans la vie n'est nécessaire ; rien non plus n'est superflu.

Souvent un même artiste –Lope, Góngora, Goya, Picasso- passe de l'une à l'autre de ces positions. Toutes deux sont, en effet, également espagnoles. L'Espagne somptueuse et d'apparat fait plus d'impression au premier abord que l'Espagne simple es austère. Mais peut-être finit – on par préférer cette dernier, qui s'enveloppe de rose et de gris chez Velázquez et qui s'efface dans la mauve et le jaune pale des capotes, tandis qu'un picador baroque fait jaillir du rouge contre son or. Julian GALLEGO. Catálogo de la Exposición .

Estaba compuesta por: Alcaraz, Alvar, Alvarez, Beti, Brandez, Castellano (C), Castellano (V), Gran, Hernández , Martín Romo, Morera, Ocariz, Puig, Ruiz, Vallve, Vargas, Victoria

**** La federación o sindicato nacional de pintores, escultores, grabadores, diseñadores, decoradores y creadores profesionales se consideraba la heredera de L'Association Artistique les vrais independants(1928) y tenían como objetivo defender los intereses de los artistas, asegurando a sus miembros la posibilidad de manifestarse libremente guardando cada Salón su independencia estética, su propio prestigio y sus derechos adquiridos.

“L'ART LIBRE est une association constituée selon les principes du fédéralisme. Elle comporte des membres adhérents et des sociétaires réunis dans des groupes d'affinité. Ces groupes sont repartis dans quatre fédérations (Peinture, Sculpture, Arts appliqués, Arts, religieux). Le comité confédéral est constitué par les délégués fédéraux. Il est chargé de l'application des décisions prises par les fédérations. Il est représenté par un Président confédéral pouvant se faire assister d'autant d'adjoints qu'il est nécessaire. Tous les mandats sont révocables sur décision de l'organisme dont ils émanent. Les délégués fédéraux, assistés d'une commission d'admission désignée à cet effet, examinent les œuvres des postulants en vue de leur admission au titre de sociétaire ou d'adhérent. Ces examens ont lieu en présence des candidats. L'admission est prononcée à la majorité des deux tiers. Les rejets sont motivés et signifiés aussitôt aux intéressés. Les discussions concernant l'esthétique sont formellement interdites dans les réunions groupant des tendances différentes. Chaque membre est invité à agir dans l'intérêt du groupe auquel il appartient ; les délégués de groupe réunis en Assemblée fédérale ne doivent avoir en vue que l'intérêt de leur Fédération. Les délégués fédéraux doivent tout subordonner à l'intérêt de l'Association.

L'Association constitue, partout où cela est possible, des groupes, des fédérations et des Unions. C'est ainsi que des groupes ont été créés en province et à l'étranger. Contrairement à certaines formules, l'Association a adopté le principe des commissions d'admission, lesquelles, fonctionnant au cours de l'année, permettent aux artistes de se soustraire aux inconvénients des refus à la période du Salon, en conséquence de ne point subir de retenues pour frais de manipulation et d'administration.

Les critiques, le public pourront apprécier ce qu'ont pu réaliser les membres de L'ART LIBRE dans l'application de leur conception d'une discipline librement consentie et dans l'expression d'une liberté qu'ils n'entendent pas confondre avec la licence. Georges de MARCO. Catálogo del Salón de L'Art Libre, p. 4, 1964. Vargas aparece en la p. 54

***** Vargas participa con dos obras “Baigneuse” y “Femme nue” . Catálogo de la exposición, p. 118

EXPOSICIONES ESPAÑOLAS:

1955 III Bienal de Arte Hispano-Americana. Barcelona

1956 Exposición Colectiva de Pintores Leoneses. Casa de León. Madrid

- 1960 Sal3n de Artistas Leoneses. II Feria Regional de Actividades Leonesas
- 1961 Exposici3n de Arte Abstracto. Sala Provincia. Le3n
- 1963 Primer Sal3n de Oto3o. Le3n. O. S. Caja de Ahorros de Le3n
- 1964 Segundo Sal3n de Oto3o
- Exposici3n individual. Club de Prensa. Le3n
 - Tercer Sal3n de Oto3o
- 1965 Segunda individual. Sala *Abril*. Madrid
- 1971 I Bienal de Pintura Provincia de Le3n
- 1972 “El agua como tema pict3rico”. Sala Provincia. Le3n
- 1973 Galería *Benedet*. Oviedo
- II Bienal de Pintura Provincia de Le3n
 - Exposici3n Individual. Paisajes (guaches), Sala Provincia, Le3n
- 1974 Exposici3n individual. Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Le3n
- Colectiva Le3n 1974. O. C. de la Caja de Ahorros
- 1975 III Bienal de Pintura Provincia de Le3n
- 1979 Retratos Ap3crifos. Maese Nicol3s
- 1982 “Retratos ap3crifos y otras pinturas”. Individual en la sala de exposiciones *Sard3n* (Le3n)
- 1983 Exposici3n colectiva de Artistas leoneses. ciclo « El arte en las regiones ». Caja de Ahorros de Asturias. Itinerante por el principado de Asturias, marzo a mayo.
- 1990 “El Orden del Paisaje I”. Sala *Arte Lancia*, Le3n
- “El Orden del Paisaje II”, Sala de la Alianza Francesa. Oviedo
- 1998 “El Orden del Paisaje III.” Sala de la O.C. de la Caja de Ahorros, 1998

MANUEL JULAR SANTAMARTA

León, 1939

1 Trayectoria vital y artística

1.1 Proyección expositiva y crítica en León

1.2 Formación e influencias

2 La obra pictórica

2.1 Itinerarios temáticos y plásticos

2.2 .El informalismo en el contexto general de su obra

3 Aportaciones teóricas

4 Evolución de la obra desde la perspectiva de las exposiciones leonesas.

4.1 1963 -1969: paisaje constructivista e informalismo matérico en las exposiciones y colecciones leonesas.

4.2 1972 – 1978: de la Sala Provincia a la Obra Cultural. Predominio de la abstracción racionalista e incorporación de nuevos lenguajes

4.3 1886 – 1990: espacios institucionales para la dialéctica entre abstracción geométrica y abstracción expresionista

4.4 1990–1995: reaparición de la fenomenología informalista en las exposiciones de la galería *Centro Arte*

4.5 1995 – 2000: la expresión signicogestual en la exposición de la Junta de Castilla y León

1 Trayectoria vital y artística

Desde los años cincuenta la obra de Manuel Jular ha sido un referente de modernidad para la plástica leonesa, y este pintor el paradigma inquietante de artista comprometido, que utiliza su arte como instrumento de transmisión de un compromiso político y una postura vital claramente definidos. Militante activo del Partido Comunista y hombre de sólida formación intelectual, su personalidad y convicciones ideológicas le llevaron a desempeñar “*el rol de impertinente despertador de conciencias y en vigilia*”¹, actuando como un elemento agitador política y culturalmente, dentro del estático mundo leonés del tercer cuarto de siglo XX; actitud admirada por unos y repudiada por otros. Es el pintor leonés menos localista de su generación y el más crítico con el provincianismo de los próceres locales y de los propios artistas. Cuando éstos reclamaban insistentemente apoyo de las instituciones públicas, él abogaba por una mayor apertura a las manifestaciones artística foráneas y porque estas instituciones fueran una ventana abierta al conocimiento de las nuevas corrientes artísticas. Con frecuencia le veremos alejado del ambiente cerrado y oprimente de la vieja capital de provincias, sin formar parte del cerrado grupo de pintores locales y sus iniciativas. Por otra parte, es el pintor más directa y tempranamente emparentado con la corriente informalista. De hecho, y como ya apuntábamos en el capítulo del informalismo leonés, su obra y su persona suponen uno de los cauces de penetración para la corriente en León.

Manuel Jular Santamarta nace en el seno de una familia de librereros leoneses. Su infancia y primera juventud transcurre en León, alternando los libros con los pinceles; entre la escuela pública, los Maristas y la academia de Montesión. Sale de León para comenzar sus estudios universitarios, primero en Valladolid, donde se matricula en la Facultad de Medicina, que abandona al cabo de dos años para iniciar Arquitectura en Madrid. En la capital asiste a la academia de dibujo de Eduardo Santonja. Tempranamente se vincula al mundo de la plástica con colaboraciones en revistas

¹ VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "Notas a una exposición de arte leonés contemporáneo", en *Artistas actuales leoneses. Exposición itinerante 1986 – 87*. Junta de Castilla y León, p.14

como *RC* del Colegio Mayor Reyes Católicos de Valladolid y *La Pizarra*, de Madrid, exponiendo por primera vez sus obras en 1956, en sendas exposiciones colectivas: en el SEU, Arte Universitario de Madrid y en el IV Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses, en León. La vida profesional de Jular ha estado siempre muy vinculada al mundo de la publicidad y desde el año 1957 simultanea sus estudios y la práctica de la pintura con los trabajos publicitarios que ejerce para “*Arce y Potti*”. En 1958 funda con Eduardo Rodríguez la agencia de servicios de publicidad “*Rodríguez y Jular*”, en León. El servicio militar le lleva a instalarse por un corto espacio de tiempo en Palma de Mallorca, donde también ejercerá de dibujante para “*Publicidad Aries*”. Instalado en León, simultaneará la práctica de la pintura y la profesión de publicista con el dibujo de humor, en los diarios *Proa* y *Diario de León*. Faceta que seguirá ejerciendo, ya en Madrid, en los años setenta para *Mundo Obrero*, realizando las caricaturas políticas de “*Cirilo y su gusano*”, durante 1979, y para el periódico *Pueblo*. Entre 1980 y 1982 trabaja de diseñador maquetista de la revista de cine *Casablanca* y en 1985 funda con Jaime Ara el taller *free-lance* “*Grafismo y Diseño*”. Desde 1990 es Director de Arte en el “Grupo Nuevo Lunes”, que edita el semanario *El Nuevo Lunes* y la revista de información general *El Siglo de Europa*.

Para el extenso currículo artístico de Jular remitimos al apéndice que comprende la relación de sus exposiciones, tanto en León como en otros lugares. Centrándonos aquí en los hechos artísticos que le vinculan a la capital leonesa.

1.1 Proyección expositiva y crítica en León

Manuel Jular salta a la palestra pictórica leonesa el año 1956, con la juventud recién estrenada. Desde esta fecha mantendrá una presencia irregular en los acontecimientos pictóricos que se produzcan en la capital, pero su obra pronto será tenida como un referente de contemporaneidad, tanto en su contenido plástico como por el evidente carácter instrumental de contestación, de manifiesto compromiso con que la dota la voluntad del autor. La frecuencia expositiva -individual o colectiva- no ha mantenido un ritmo constante de asiduidad, permaneciendo ausente de las salas leonesas por amplios periodos de tiempo, que suelen coincidir con periodos de parón creador.

En los años cincuenta, Jular concursa en el IV, V y VII Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses, años 1956, 57 y 59, y toma parte en la *Antológica de Pintores Leoneses* en la Casa de León en Madrid, de 1958, junto a Demetrio Monteserin, José Vela Zanetti, Alejandro Vargas, Modesto Llamas, Luis García Zurdo, etc.

En los sesenta concurre a los *Certámenes* del año 1960 y 1969 (última edición), en el que obtiene el primer premio. Participa en los *Salones de Otoño* en sus tres ediciones (1963, 1964 y 1965). El hecho más relevante de esta década es la exposición que junto a Alejandro Vargas presentó en la *Sala Provincia* bajo el título de “*Exposición de Arte Abstracto*”, y a la que reiteradamente nos hemos referido como a un hito dentro de la moderna pintura leonesa. Presenta sus primeras individuales en León en 1964, en la Sala de la Diputación Provincial, y en 1965 en la Sala de la Caja de Ahorros.

Los años setenta son los años en que la Diputación Provincial, asume el mecenazgo institucional de las artes plásticas. A través de la Institución Fray Bernardino de Sahagún pone en marcha la *Sala Provincia* y patrocina las Bienales de Pintura. Jular participa en la I y II de estas Bienales, e interviene destacadamente en las *Primeras Jornadas sobre Arte Contemporáneo* (actividad de carácter teórico paralela a la II Bienal, 1973). Este mismo año es invitado a participar en la colectiva de inauguración de la Sala *Bernesga*. En 1974 y 1975 va a dos colectivas: la “Exposición-Homenaje a Manuel Millares”, en la *Sala Provincia*, y la organizada por el *Club Cultural y de Amigos de la Naturaleza de León*. En 1974 gana el primer premio del VII Premio de Pintura de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León (sede de Ponferrada) con la obra *Barrado horizontal*². Dos son las individuales leonesas de la década: en la *Sala Provincia*, 1972, y en la *O. S. Caja de Ahorros*, en 1978.

Tardará casi diez años en concurrir nuevamente con su obra a la capital leonesa. Esta larga ausencia tiene el carácter de una huída del provincianismo de esta ciudad, a la que, no obstante, siempre ha vuelto: “*No he sacudido jamás las zapatillas al salir de León, y ya me voy acostumbrando, -una vez más- a la idea de calzarme “las botas de volver”*”³, dirá en 1971, con ocasión de la exposición en la *Sala Provincia*. Se mantiene al margen, pues, de los eventos que protagonizan los colectivos de pintores leoneses en

² El jurado estaba compuesto por Luis Sáez de la Calzada, Modesto Llamas, Luis García Zurdo, Manuel Garnelo y José Morán Rodríguez

³ Texto de Manuel Jular, que a título de “*Carta Abierta*”, propone como expresión informativa para su exposición en la Sala Provincia de 1971, *Anales de la Sala Provincia, 1971 –72*, p. 75

los años ochenta, hasta 1986 en que “regresa” nuevamente para participar en la colectiva celebrada con motivo del Bimilenario de Astorga, y en la VII Bienal. La década se completa con la colectiva “*II Muestra Plástica San Juan de Ortega*” y las individuales de 1987: en la Biblioteca Pública del Estado “*Pequeños formatos*” y en la Casa de León, Madrid 1989.

Los años noventa están marcados por las siguientes individuales en la galería *Centro Arte*: en 1990 “*Proyecto 1991*”; en 1991 la colectiva “*Tres más tres*”, y en 1995 nueva exposición individual. En 1992 y 1993 participa con su obra en las colectivas: *Un quinto de centenario*, organizada por el CCAN, en el Salón de las Artes Pallarés y *Reencuentro*, en la Sala Provincia, respectivamente. Saluda al nuevo siglo con la exposición en la Sala Lucio Muñoz, Delegación Territorial de la Junta de Castilla y León. León, año 2000.

Desde los primeros momentos, la prensa leonesa acogió su obra de forma positiva y, podríamos decir, un tanto respetuosa. En 1961, Antonio González de Lama le incluye en el grupo de jóvenes pintores leoneses “*de los cuales hay que esperar mucho*”, en su artículo de *Tierras de León*⁴, y la exposición de arte abstracto, junto a Alejandro Vargas, propiciará numerosos comentarios en la prensa local, pero más referidos al arte abstracto que a su obra en particular. Ángel Ríos⁵, Pereletegui⁶, González de Lama⁷ y Urbano⁸ escribirán sobre el tema. El primer comentario crítico y que comporta el análisis de una obra suya, se debe a Antonio Gamoneda, en el amplio artículo publicado en el diario *Proa* del 24 de noviembre de 1963, con motivo del *I Salón de Otoño*. Como en otros casos, este artículo es la primera referencia escrita en la obra de muchos de los artistas que se contemplan en el presente trabajo. En 1964 Antonio González de Lama volverá a ocuparse de su obra en las páginas del *Diario de León*, con motivo de su primera individual en la Sala de la Diputación Provincial⁹

⁴ GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio, “Literatura y arte en León”, *Tierras de León*, abril 1961, p. 76

⁵ RÍOS, A, “la pintura abstracta”, *Proa*, León, 1 de marzo de 1961

⁶ PERELETEGUI, “El alcance del arte abstracto”, *Diario de León*, 16 de marzo de 1961

⁷ GONZÁLEZ DE LAMA, A., “Cada día abstracción”, *Diario de León*, 14 de marzo de 1961, p. 3 ; y “Cada día: Anacronismo”, *Diario de León*, 16 de marzo de 1961

⁸ URBANO, “La ciudad y los días”, *Diario de León*, 16 de marzo de 1961

⁹ GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio, “Cada día. Jular, pintor”, *Diario de León*, 19 de febrero 1964

que también dará lugar a una entrevista al pintor realizada por José Luis Aguado¹⁰. La exposición individual de 1972 será motivo de análisis por parte de Antonio Gamoneda¹¹ y Victoriano Crémer, desde las páginas de la revista *Tierras de León*¹². En los años ochenta y noventa comentaristas de arte habituales de la prensa leonesa se han referido, con diferentes motivos, a su obra: Camino Sayago, Félix Fernández López o Isaac G. Toribio.

En trabajos que exceden a la labor periodística, Luis Alonso Fernández le dedica un capítulo en *Pintores leoneses contemporáneos*, bajo el título “Manuel Jular: la lucha por la congruencia personal”¹³ -un extracto del cual aparece en la revista *León*¹⁴-; citas de poca extensión aparecen en los artículos: “Una aproximación a la historia del arte contemporáneo leonés (1961 - 1996)” de Manuel Valdés¹⁵; “Artistas plásticos leoneses del siglo XX (2)”¹⁶ y en la obra *Once artistas y artesanos leoneses del siglo X*¹⁷, de Fernando Llamazares.

Textos de mayor interés se encuentran en los catálogos editados para las exposiciones de los años 1971, 1976, 1987 1991 y 2000. En ellos Victoriano Crémer, Antonio Gamoneda, Manuel Valdés, José Gómez Isla, Víctor M. Díez, Eloisa Otero, Maribel Pérez-Alfaro y Antonio Bernabeu reflexionan sobre el contenido plástico de esta obra y sobre la postura del pintor ante el hecho creativo. El mismo Manuel Jular, hombre de sólida formación intelectual y fuertemente ideologizado, contribuye con sus escritos, en los catálogos de las exposiciones de 1965 (sala *Altamira*, Gijón); 1971 (Sala *Provincia*) y 1995 (galería *Centro Arte*), y en entrevistas de prensa, a clarificar el substrato teórico que subyace en su pintura.

¹⁰ AGUADO, José Luis, “La actualidad se llama: Manuel Jular”, *Diario de León*, 19 de febrero de 1964

¹¹ GAMONEDA, Antonio, “Manuel Jular”, *Tierras de León*, junio 1972, nº 15, pp. 102-103

¹² CRÉMER, Victoriano, “Manuel Jular, profeta en su tierra”, *Tierras de León*, nº 29, 1977, p. 71 y 72

¹³ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, “Manuel Jular: La lucha por la congruencia personal”, en *Pintores Leoneses Contemporáneos*, Caja de Ahorros, León 1983, pp 265-271

¹⁴ ALONSO FERNÁNDEZ, L., “Artistas Leoneses Contemporáneos (IV)”, en *León*, Madrid, otoño 1981, p. 42

¹⁵ VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, “Una aproximación a la historia del arte contemporáneo leonés (1961-1996)”, *Tierras de León* nº 100, pp. 103-123; p. 110

¹⁶ LLAMAZARES, Fernando, "Artistas plásticos leoneses del siglo XX (2)", *Diario de León*, 7 agosto, 1987

¹⁷ LLAMAZARES, F. *Once artistas y artesanos leoneses del siglo XX*, ed. Lancia, León 1993, pp. 10 y 11

En cuanto a la influencia de su pintura en el medio leonés, un claro ascendiente o un cierto magisterio -ejercido con probabilidad de forma involuntaria- son perceptibles en algunos pintores leoneses. En la etapa en que funda y trabaja en *Rodríguez y Jular*, influye en la pintura de Eloy Vázquez Cuevas. Es el momento en que ambos artistas trabajan con la materia, interviniendo en ella a base de potentes concreciones. Su estímulo será vital en la toma de postura artística de Eloy Vázquez. En la obra paisajística que desarrolla en los años sesenta existe un hilo conductor que le vincula a antecesores en la plástica leonesa, como Jorge Pedrero, y a coetáneos como Luis G^a Zurdo o Ángel García. Y en la etapa de predominio de la abstracción colorista y expresiva (años ochenta y noventa) alcanza a Ramón Villa, cuya expresión encierra similitudes en las construcciones compositivas, más cercanas al orden que al caos, y al valor expresivo y simbólico el color.

1. 2 Formación e influencias

Este sumario recorrido por su vida profesional discurre paralelo a un itinerario formativo y de influencias artísticas, polarizado, por un lado, en el entorno leonés, en el que su obra y su personalidad funcionan más bien como elementos portadores de nuevas experiencias plásticas, sin permitir que la estrechez cultural del medio le influya; y, por otro, en el ambiente artístico madrileño de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, tanto desde círculos universitarios, del grafismo y la publicidad, como desde el lado, más conservador, de los Concursos Nacionales de Pintura, a los que concurre en sus ediciones de 1958 y 1959.

Por otra parte, es evidente la vinculación de Jular con el ámbito geográfico y el humanismo cultural mediterráneo ¹⁸, especialmente con el mallorquín, que inicia a principios de los sesenta y que perdurará en lo personal y en lo profesional. En 1962 participa en el “Certamen de Navidad de Palma de Mallorca”, y celebra su primera

¹⁸ Esta atracción le llevará a viajar por el entorno mediterráneo -Petra, el mundo greco latino o musulmán-, especialmente entre los años 1978 y 1986, lo que coincide con un periodo escaso en exposiciones

individual en la galería *Costa*, de la capital palmesana. En los años setenta mantendrá esos vínculos a través de la galería *Pelaires*. Mallorca, podemos deducir, supone para el joven Jular una atalaya desde la que contemplar más desprejuiciadamente los acontecimientos políticos del país y la situación de avanzadilla que se produce en el arte de la cercana Cataluña, desde el vigoroso impulso del fenómeno de la revista *Dau al Set*, y el grupo de artistas que tomaron su nombre con su plástica cargada de poder mágico, hasta las implosiones matéricas de informalistas como Cuixart, Ràfols-Casamada o Guinovart. Exposiciones internacionales dentro del ámbito mediterráneo cuentan con su participación, es el caso de las organizadas por las Comunales de Bolonia y Milán, que bajo el título de “*Lo que pasa en España*”, reunió una extensa muestra de la plástica española en la que expusieron más de cien pintores españoles, entre ellos Picasso, Miró, Tàpies, Cárdenas, Arenillas, Arcadio, etc.

El espíritu artístico mediterráneo, sustentado históricamente en el equilibrio armónico y en la pasión por la luz y el color, y en el siglo XX impregnado de la modernidad de Picasso y Miró, vendrán a suavizar la aspereza mesetaria de la pintura de Jular con una cierta dosis de contemplación y armonías cromáticas.

2 La obra pictórica

2.1 Itinerarios temáticos y plásticos

Manuel Jular (crítico y cronista de su tiempo, aunque no exenta -la crítica y la crónica- de su propia personalidad) pinta con intencionalidad, utilizando su arte como elemento inquietante, agitador, violento, revulsivo, hasta llegar a un estilo cuajado de connotaciones culturalistas, que, en líneas generales, no parten de la cultura popular de masas o de los *mass media*, sino que hacen referencia a grandes aspectos de la cultura. Argumentalmente se interesa por las obras de pintores –de épocas pretéritas como el Greco, o del siglo XX, como Picasso o Mondrian-, de músicos -Shostakovich, Bella

Bartok, Wagner, Malher– con quienes establece un reto, una contienda particular, al tomar a sus obras como principio generador o como idea matriz de su creación pictórica, y, desde ahí, se va midiendo, en una especie de dialéctica personal que le induce a traducir en signos y en formas plásticas armonías cromáticas, armonías sonoras e incluso disonancias. Así nacen las series *Homenaje a Picasso* (1973), planteada como un homenaje al pintor malagueño “*en forma de controversia dialéctica con el monstruo. Creo que en el intento perdí por ocho a cero*”¹⁹; el interés por El Greco, especialmente por el tema del *Caballero de la mano en el pecho*, cuyo esquema compositivo utilizó tanto desde una óptica neofigurativa²⁰ como desde las cercanías a la abstracción matérica, durante los años 1974 al 76; o las conversaciones con Shostakovich (motivo de una de las series que componían la muestra del año 2000 en la Junta de Castilla y León)

Por otra parte, el mundo de lo oculto, lo simbólico o lo exotérico, e incluso la ortodoxia religiosa, forman parte de una temática para iniciados, en la que se mezclan el Santo Grial o el Tarot con textos de la liturgia cristiana.

Cuando se aleja de estos planteamientos temáticos encontramos a un Jular interesado por una iconografía sujeta a temas convencionales: campos y paisajes (*Cardos* (1963)-, *Girasoles*, *Secuencia castellana* o *Alegres cultivos* –años 85 y 86-); bodegones (*Bodegón con pipa, libro y copa*); retratos (*Retrato de su padre*) u obras teñidas de ironía o erotismo, con una implícita crítica a la represión social (*Rey de oros*, 1979 -fig. 5-, *Cruz roja y torso desnudo*, años 1979 y 80) y alineadas representacionalmente con la nueva figuración en sus planteamientos espaciales y de lenguaje plástico.

Desde una visión global de su obra, uno de los primeros aspectos a considerar es el que se refiere a la calificación que de él se hace como pintor abstracto, apreciación inexacta para ser aplicada a la totalidad de su obra, puesto que la figuración ha sido explícita en algunos periodos de su amplio itinerario plástico, como se hace evidente después de las consideraciones temáticas a las que acabamos de aludir. No obstante Jular tiene una importante obra atemática que se inscribe dentro de parámetros

¹⁹ M.A.N., “Pintores leoneses en la cima”, *Diario de León*, 7 de septiembre de 1974

²⁰ Se encuentra en una colección familiar, realizado el año 1976. Presenta una concepción espacial no representativa, y un lenguaje violento lleno de incisiones en negro y blanco.

informalistas y, paradójicamente, del normativismo, aspectos estos de su obra que son los que concitan preferentemente nuestro interés

En lo que concierne al tratamiento formal, el punto de partida es la constatación de que Jular es un pintor meticuloso en la técnica -proclive a las experimentaciones formales, técnicas y materiales-, e impactante en el tratamiento de los temas. Su obra ha estado sometida a una intensa reflexión, por lo que es perceptible en ella un amplio espectro de referencias e influencias que afectan, por encima de la significación profunda del cuadro, a la elección de los lenguajes (figuración o abstracción) y al tratamiento de los medios plásticos, sobre todo de aquellos que son referencias constantes en su pintura: la materia, el gesto y la signicidad, propiciando con éstos mutaciones plásticas, cambios estéticos de interés.

El informalismo en el contexto general de su obra

Prontamente se decanta por una estética en la que subyace una postura ética o ideológica afín al movimiento informalista. Jular se comporta como el artista comprometido que asume el riesgo personal y artístico de ir a contracorriente. Dentro del amplio movimiento informalista encontramos en sus obras una cierta contaminación matérica (que se prolonga con el empleo del collage o las telas), que, sin alcanzar la categoría de protagonista absoluta, constituye, preferentemente, un elemento para remarcar la intencionalidad del cuadro o ciertos aspectos compositivos. Junto a la materia, el automatismo gráfico y gestual tomará preeminencia en las obras de realización relativamente reciente (años ochenta en adelante). Por otra parte, el informalismo le proporcionará la base técnica y conceptual necesaria para el abordaje de la neofiguración que practica en los años sesenta y setenta.

Manuel Jular se muestra sensible a los síntomas de renovación estética, a los revulsivos artísticos nacionales que se producen en los años de su juventud en la capital de España o fuera de ella. Sobre todo aquellos que se generan de la mano de los grupos *El Paso* y de *El Equipo 57*. Con ambos su pintura mantendrá relación. Con el primero, el interés por la materia, por el gesto, pero sobre todo y más allá de los aspectos formales, en lo que concierne a su actitud frente al hecho artístico y a su concepción del arte como instrumento de lucha, por tanto en la fuerte carga ideológica y de contestación frente a la situación política del país. Del segundo, el interés por la

construcción, por la línea, en el que se intuyen aproximaciones de análisis óptico, y los rigurosos planteamientos de la función social del arte. Aunque no conozcamos que Jular haya trabajado de forma colectiva, se ha manifestado reiteradamente a favor de planteamientos que incidan en el abaratamiento de la obra artística, con la finalidad de que ésta llegue a todas las capas de la sociedad, sin ser privativa de las clases sociales más pudientes. En 1994 aludía directamente a este tema con estas palabras “*A mi me encantaría que llegara a ser posible, sería como si las previsiones ideológicas maravillosas que teníamos hace años no se hubieran convertido en las mafias tan dolorosas que estamos sufriendo, de todo signo. El arte dejaría de ser un mercado de iconos en el que compras obras por más dinero de lo que realmente valen, y los guardas en una urna.*”²¹

Toda esta complejidad temática y estilística no tiene un desarrollo lineal, como tampoco existe en las distintas opciones plásticas y posturas estéticas que el pintor va escogiendo en cada momento. Durante el dilatado periodo temporal en el que se desarrolla su obra, opciones argumentales y opciones plásticas irán escondiéndose o emergiendo sin una ordenación precisa. Esta peculiaridad determina que la obra de Jular no sea estudiada en periodos definidos por características concretas de tipo plástico y de tipo conceptual, y que el orden propuesto sea el de las exposiciones leonesas.

Un primer intento de sistematización es la diferenciación y ordenación cronológica entre su producción abstracta y la figurativa, que, por otro lado, va modificándose con los sucesivos aportes que recibe.

En 1973 Raúl Chávarri decía de la obra abstracta de Jular que ésta “*se inscribe en el horizonte de la abstracción que le sitúa en una posición intermedia entre la posición abstracta y la constructiva*”²². Como abstracto, en Jular vamos a encontrarnos con un pintor que utiliza la fenomenología plástica del informalismo: las calidades texturales, la técnica, el gesto y la materia, una pintura “caliente”, que irá enfriándose con el racionalismo de la geometría, de un cierto interés por la construcción y por la línea, y la ausencia de materia.

²¹ FERNÁNDEZ, Fulgencio, “El arte debería ser gratis y no un mercado de iconos”, *La Crónica*, 2 de abril de 1995

²² CHAVARRI, Raúl, *La pintura española actual*, Ibérica española de ediciones, Madrid 1973, p. 366

En este ámbito se sitúan su obra inicial y la que realiza a partir de los años noventa. En el largo paréntesis entre estos dos periodos practica una abstracción de orden geométrico, con la particularidad de la existencia de obras en la que suelen concurrir ambas tendencias: expresión y racionalidad; conjunción de materia y orden, ocupando diferentes partes de un mismo cuadro.

A su producción figurativa ya hicimos referencia. Naturalmente la figuración en este pintor no está sujeta a la transcripción literal de la realidad, sino que se asienta sobre los presupuestos de los movimientos figurativos de vanguardia. En su caso, presentando afinidades con el constructivismo (para abordar temas paisajísticos contruidos en base a grandes y ordenados empastes de materia), y siguiendo las coordenadas generales de la nueva figuración que, dentro de contexto de acotación propuesto por Simón Marchán, se define “*como la transición entre el informalismo y las tendencias representativas ulteriores*”²³. En Jular, la neofiguración, más que de un tránsito de continuidad lineal se queda en un periodo de su pintura, en el que la figuración se nutre de la tradición informalista y expresionista.

En el año 1973 practicaba una figuración que, al menos en lo temático, está conexas con la iconografía del *pop* español, en la línea de Eduardo Arroyo: “*actualmente intento hacer una cosa de carácter figurativo, un poco más claro que lo que he venido haciendo durante el ultimo año. Para esto trabajo sobre la base de protagonistas plásticos de la pintura clásica española (matones, toreros, duques, inquisidores y demás...)*”²⁴.

La obra de Jular acusará la llegada de nuevas tendencias: foráneas, como el *Pop*, o experiencias españolas que coinciden cronológicamente con inglesas y francesas, como la que se programó desde el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, orientada a la creación artística mediante las computadoras, en los curso de 1968 y 1969. No es que Jular esté en estos experimentos, pero creemos que las obras que realiza entre los años 1970 y 1975 reflejan la influencia lingüística de una praxis artística que basa su expresión en las relaciones entre estructuras geométricas y

²³ MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid 1994, pp. 23 y 24 (1ª ed. 1972)

²⁴ M.A.N., “*Pintores...*”, op. cit.

reiterativas, valorándolas por encima de los contenidos de las mismas. En Jular se alejan de la “ideología tecnocrática” que presidía estos experimentos artísticos para crear una formulación abstracta y teórica de la realidad.

La introducción de caracteres lingüísticos que llegan, a veces, a la categoría de texto, conexiónados con el arte conceptual, aparecerán en su obra como complemento pictórico. Con función de signo pictórico.

3 Aportaciones teóricas

En distintos foros -Intervenciones en las *I Jornadas de Arte Contemporáneo*, entrevistas en prensa y conversaciones personales- Manuel Jular ha dejado constancia de sus opiniones sobre el valor del arte y de su postura personal ante el hecho artístico. A ellas vamos a referirnos antes de abordar la pormenorización de su obra.

En sus intervenciones en las *I Jornadas sobre Arte Contemporáneo*, se manifestaba sobre la manipulación del arte en la sociedad de consumo y la necesidad de luchar contra ello: “...*La obra de arte en su condición objetual de lujo, cuando no forma de cambio o evasión de capitales, funciona casi siempre en un sentido casi contrario al previsto, desde el momento que se convierte en algo utilizado, absorbido. Los cuadros, las obras terminan desoladoramente alejadas de la función prevista, y nosotros, los pintores, digeridos, una vez más (...) Somos los responsables (no siempre) de lavarle la cara a las ganancias abusivas, los responsables de tapar en muchos caso los agujeros de la miseria. Mientras tanto hemos aquí reunidos proponiendo fórmulas en el aire, abandonado los problemas reales tras significaciones que no podremos conseguir ni entender sin una sustancial modificación de las estructuras que nos contienen. En la discusión sobre “Arte y Política” (está aludiendo a la comunicación de Juan Manuel Bonet en las “Jornadas”) existen puntos de discusión que bordean cosas viscerales de puro internas, pero hay un punto objetivo y directo con el que deseo coincidir: Es necesaria, absolutamente necesaria, la definición de una estrategia cultural tal como Bonet la detalla en el*

apartado “d”) de sus conclusiones²⁵. Personalmente estoy dispuesto a apoyar el estudio y práctica de dicho temario”²⁶.

Sobre el aspecto más concreto del arte como vector económico desde la óptica de la economía marxista, Jular propone: *“El trabajo colectivo impone el estudio de formas asociativas y también de modos de lucha económica. A una formula económica se le puede oponer otra, pero la convivencia entre ambas es difícil y la clave está en cual de ellas ostenta el poder, o la posibilidad de equilibrio o correlación de fuerzas entre ellas. Sin millonarios que nos “ayuden” el trabajo ha de hacerse con asociaciones. Estas no está permitidas o han de aceptar la paradójica fórmula de las Sociedades Anónimas. No parece fácil, aunque existe alguno, crear estos colectivos. En principio serán mártires más que francotiradores.”*²⁷

Considera que el arte tiene un interés particular dentro de un planteamiento cultural general: *“la posibilidad de llegar a un perfeccionamiento en la relación del artista con el espectador. Esto se (incluye) en el planteamiento de una estrategia cultural. Evidentemente no hay ni un solo artista que no esté pensando siempre en su espectador. Ahora, la necesidad de pensar en un espectador completamente desaparecido, sumergido en la más baja cultura, (es) uno de los puntos más graves...de esta precisa estrategia. No se puede combatir sin el espectador; entonces, tampoco se puede acusar a los artistas unilateralmente”*²⁸. La capacidad para entender o disfrutar el arte –entiende él- forma parte de una estrategia cultural mucho más amplia, que comprenda la extensión de la cultura y la educación de una forma global : *“¿Qué supone la tal estrategia cultural que discutíamos ayer tarde?. Supone cosas muy serias. Supone qué o qué hay que hacer con el problema cultural, el acuerdo tiene que existir, pero tiene que existir en muchos más niveles. Y siento parecer el abogado del arte o de los artitas”*²⁹. Así mismo, expresa su disgusto cuando el arte es utilizado con una finalidad decorativa, postura que encuentra incongruente y pesada, pues *en definitiva, más que preocupación es fatiga de anotar como cuadros y más*

²⁵ Definición de una estrategia cultural: crítica y acción contra los recortes a la libertad de expresión; contra el bajo nivel cultural de las masas; contra los modos de distribución actuales; contra la división establecida entre especialistas y no-especialistas. BONET, Juan Manuel, “Arte y Política” (conferencia leída en las I Jornadas de Arte Contemporáneo de León) en *Anales de la Sala Provincia 1972/73*, pp. 225 – 234

²⁶ JULAR, Manuel, “Comunicación” (I Jornadas de Información sobre Arte Contemporáneo), *Anales Sala Provincia*, 1972 – 1973, pp. 251 y 252.

²⁷ Ibid

²⁸ Ibid, pp. 242 y 243

²⁹ Ibid. p. 244.

cuadros figurando obreros, campesinos, etc., pasan a despachos solemnes, desnaturalizados por la “hermosura” de su realidad pictórica, inutilizados por la excentricidad de la localización, por su utilización decorativista³⁰-

La combatividad de Manauel Jular se verá transformada en melancolía con el paso del tiempo. En los noventa se vuelve escéptico, y la pintura se limpia de restos de otras cosas, *“es mas pintura –dice-. El panorama de las artes es pesimista. Ha desaparecido el compromiso y están apareciendo una cantidad gigantesca de “paniaguaos”, de “pegaos al culo” de los periódicos, que son como el BOE...Estoy cansado pero sigo en la lucha. Como los demás estoy un poco instalado en la melancolía”³¹.*

El texto más revelador de su pensamiento plástico es el que escribe para su exposición de 1971 en la Sala Provincia (reproducido en la documentación). En él, remitiéndose a otro anterior, de 1965, decía: *“Pintar no es realizar una proeza ni hacer un experimento; se trata de comunicar una significación; es, ante todo, un problema de ética; por ello, el color, la materia, la forma, la caligrafía, el gesto no son fin, sino medios de expresión, lenguaje (...) si un cuadro es un objeto portador de signos, sólo merece ser llamado pintura cuando estos signos son tan vivos como lo real, tan confortadores como la naturaleza...”*

Pero la pintura de Jular no se caracteriza por una confortabilidad que la llevaría a dirigirse “directamente a todos”, sino que hay en el pintor una elección de un público que posea unos atributos determinados, reconociendo que: *“mi sistema de signos plásticos está condicionado por esta preferencia”*. Se sitúa en un espacio plástico no cómodo, que ponga de manifiesto las situaciones de crisis mediante un lenguaje perteneciente a un mundo simbólico y estrictamente contemporáneo, *“más necesario (una opinión casi subjetiva) es desordenar ciertos signos del dormido lenguaje plástico para expresar con ellos la dialéctica de las situaciones de padecimiento. Conflictuar una mancha orgánica o fósil, recuerdo (signo) del mundo de la naturaleza, con geometrías (signos de un mundo ideal, metafísico y probablemente opresor). No descartar ninguna de las formas que pueden añadir algo crítico a estos*

³⁰ Ibid

³¹ FERNÁNDEZ, Fulgencio, “El pintor Manolo Jular expone en León su irónico “Proyecto 1991”, *La Crónica*, 21 de octubre de 1990

cuadros-láminas: números arrancados a la publicidad, organizados de acuerdo a una aritmética tradicional o de ficción, etc.”³²

4 Evolución de la obra desde la perspectiva de las exposiciones leonesas

La metodología escogida como instrumento para el análisis de esta obra se ajusta a sus propias características de difusión pública: exposiciones sin una periodicidad constante, que suelen responder a intereses prácticos o a profundos cambios en los planteamientos plásticos, lo que determina sorprendentes diferencias y rupturas ente unas muestras y otras. La pauta a seguir será la que marcan las exposiciones leonesas.

4.1 1963-1969: paisaje constructivista e informalismo matérico en las exposiciones y colecciones leonesas

Después de la exposición de arte abstracto de 1961, Manuel Jular abandona la abstracción para sumirse en una temática a la que será fiel por el largo periodo que abarca de 1963 a 1969, fechas que corresponden al primer *Salón de Otoño* leonés y al último *Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses*, respectivamente

³² JULAR, M., en “Catálogo Sala Provincia, 1972”, reproducido en *Anales, 1971 – 72*, p. 74

(anteriormente había expuesto en la galería “Costa” de Palma de Mallorca –1962- con un tema tan clásico de las culturas mediterráneas como *La Tauromaquia*, entendida en sentido totémico). En este intervalo temporal la abstracción se verá sustituida por “paisajes de nuestra tierra, perfectamente identificables”³³, como la obra presentada al *Primer Salón de Otoño*, descrita por Antonio Gamoneda de la siguiente forma: “En el cuadro presente yo creo advertir una mayor acentuación del “lugar” entendido de esta última manera. El tema es un pueblo tomado en su humildad; terrenos y casa muy contruidos, limitados -oprimidos, iba a decir- por un cielo amarillo. En este cielo se ejemplifican las dos necesidades de su personalidad. Primero, este cielo es un color que responde, valorándolos, a los tonos sobrios del resto del cuadro: necesidad, razón plástica. Después, este color introduce en el cuadro la sugestión de un horizonte angustioso: equivalencia dramática.”³⁴. Apreciaciones que no difieren mucho de las que inspiraba, seis años más tarde, la obra denominada *Construcción y noche en la comarca del Cea*³⁵ -fig.1- : “Obra de vigorosa factura concebida a partir de un concepto espacial riguroso, y de una comprensión del color muy lejana del fácil halago visual. La condición realista de este cuadro no deberá buscarse nunca en la transcripción pormenorizada de un lugar; es, mucho más que un ejercicio de verosimilitud, una aprehensión de la calidad material de la tierra, una compacta organización dramatizada por la noche donde las construcciones de ladrillo morisco sugieren una vieja y resistente huella humana”³⁶. Estas obras, entre otras de esta tipología, como la que puede verse en la cafetería del Hotel Conde Luna, son producto de una época en la que se retrotrae a pinturas más convencionales. Un largo periodo que no tiene fácil explicación en el contexto global de la obra de Manuel Jular, salvo si lo unimos a una cierta tradición leonesa que mezcla la profusa utilización de la materia con el tema localista, y a la que se acogen pintores como Jorge Pedrero, Cecilio Burgo-Gar o Luis G^a Zurdo y Ángel García, con posterioridad. En Jular hay un notable avance de modernidad con respecto a los pintores citados. El tema es para él el pretexto que le permite un trabajo plástico en el que son perceptibles influencias

³³ GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio. “Jular, pintor”, *Diario de León*, 19 de febrero de 1964

³⁴ GAMONEDA, Antonio, “Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa”, *Proa*, 22 y 24 de noviembre de 1963

³⁵ Obra ganadora del XV y último Certamen de Valores Leoneses. Año 1969 (jurado compuesto por Francisco Roa Rico, Enrique Azcoaga y Sánchez Carralero)

³⁶ “El XV Certamen de Exaltación de Valores Leoneses”, *Tierras de León*, nº 10, diciembre 1969, pp 85 – 94.

informalistas (centralizadas en el tratamiento de la materia que conforma las epidermis trabajadas con abundancia de incisiones) y del constructivismo, aspecto al que le empuja su formación dibujística y arquitectónica, y visible tanto en la interpretación de los volúmenes como en la ordenación interna, producto de la estratificación en cuerpos superpuestos. El interés de Jular por la materia se ajusta a la densidad del paisaje leonés, especialmente el de la Sobarriba constituyendo un instrumento para profundizar en su esencia, pero, evidentemente, con la “*huida del tipismo y el intento de calar en la esencia de esa tierra*”, como los describió José Luis Aguado³⁷ -

Con la materia Jular aborda otras soluciones plásticas que superan la mera interpretación del paisaje. En la exposición en la Sala de la Diputación Provincial, de 1964, presenta treinta y cinco cuadros, entre témperas, esmaltes y óleos, que podrían definirse como eclosiones geológicas, en su afán de desentrañar y dramatizar la materia, proporcionando a sus cuadros una apariencia casi violenta. “*Esto es un recuerdo del abstracto*” –dijo en esta ocasión- “*me gusta la materia intensa*”³⁸.

La materia es para él, una opción firme. Y en colecciones familiares se encuentran obras realizadas en estos años de temática convencional y soluciones plásticas deudoras del informalismo -de alguna manera afines a una figuración en línea con las corrientes del momento-: las impregnaciones matéricas, presentes en acumulaciones más o menos estáticas, o sometidas a distintos grados de actuación, son protagonistas en obras como *Yo Debot*, del año 1969; *Cardos*, (1965) (formato rectangular, de corte representacional, basado en la materia); *Bodegón* (1965) o *Retrato de su padre*. Todas en formato pequeño, y con un cromatismo serio, tendente a la oscuridad, que se mueve entre los marrones, verdes oscurecidos, negros y grises. Particularmente dramática en la búsqueda de la intensidad expresiva en el retrato de su padre, acentuada por la contradicción que supone el hecho de estar basada en las diferentes tonalidades de un color frío como es el gris.

³⁷ AGUADO J. L., “Manuel Jular”, *Diario de León*, 19 de febrero 1964

³⁸ Ibid

4.2 1972–1978: de la Sala Provincia a la Obra Cultural. Predominio de la abstracción racionalista e incorporación de nuevos lenguajes

En 1972 expone en la *Sala Provincia* su segunda individual leonesa, acontecimiento central de una serie de actuaciones colectivas e individuales, que en León se concretan en: inauguración de la Sala *Bernesga*; participación en la I y II Bienal; Homenaje a Millares; Premio de Pintura de la Caja de Ahorros.

En esta etapa se produce un cambio arriesgado al introducir un lenguaje novedoso, de índole estrictamente geométrico: bandas rectangulares conformadoras de amplios segmentos curvos o rectos; flechas, ángulos y otras formas geométricas, nítidas y concretas en su delimitación lineal y cromática, que se contraponen a zonas de similares estructuras pero definidas por la rugosidad de la superficie, la ruptura de las líneas y la “impureza” del color -figs. 2, 3 y 4-. Se trata –según su explicación- de “desordenar ciertos signos del dormido lenguaje plástico para expresar con ellos la dialéctica de las situaciones de padecimiento.”³⁹. Son obras construidas dentro de un orden abstracto, sometiendo a las formas a una disciplina que no permite que éstas se dispersen o tomen una iniciativa de disposición por encima de la voluntad creadora. El juego de formas que finalmente se genera es el resultado plástico de un ejercicio intelectual.

La inmersión en la abstracción será un hecho solamente roto por la aparición ocasional de insinuaciones antropomórficas (cuadro presentado a la II Bienal leonesa –de título desconocido-), contenedoras de materia cuya característica más común es, más que una excesiva densidad, la violencia de la intervención del pintor sobre ella: un elaborado repertorio de incisiones, erosiones o magulladuras, que, no obstante, se presenta respondiendo a un orden interno.

Es un momento interesante en la carrera de Manuel Jular, pues en su lenguaje confluyen, de forma consciente, ecos del ya lejano informalismo con su particular tendencia al orden y a la construcción, mediatizados –ambos aspectos- por expresiones más cercanas en el tiempo, como son el gusto por la nitidez y el cromatismo frío y definido de una iconografía que tiene evidentes cercanías con el *Pop* americano y, desde luego, están próximas a las experiencias del arte computado que se llevaron a cabo en España en los primeros años setenta.

³⁹ JULAR, Manuel, “Carta Abierta”, en *Anales de la Sala Provincia, 1971 –72*, p. 75

4.3 1886–1990: espacios institucionales para la dialéctica entre abstracción geométrica y abstracción expresionista

Después de la exposición en la O. C. de la Caja de Ahorros, año 1978, se inicia un largo paréntesis expositivo que no se romperá hasta finales de la década de los ochenta, en que nuevamente acuda a colectivas como la del Bimilenario de Astorga; a la VII Bienal, en 1986; a “*Volumen*” -muestra de escultores leoneses- o a la II Muestra Plástica del Colegio de Arquitectos Técnicos, 1987.

A esta exposición lleva ocho lienzos, todos ellos realizados en técnicas mixtas (ceras, óleos y gouaches) y con un planteamiento conceptual uniforme, continuador de la orientación iniciada a principios de los setenta, pues mantiene, como premisas de su trabajo, el depurado tratamiento de los materiales plásticos, en obras en las que persiste la dialéctica interna entre dos conceptos abstractos antagónicos: la abstracción geométrica y la abstracción expresionista. La obra *E-174*, realizada en 1979⁴⁰ -fig. 6- ejemplifica esta línea de trabajo. En ella el espacio pictórico (en vertical) se divide en dos partes horizontales casi simétricas. La parte superior, algo menor, está trabajada con tal planitud epidérmica que casi consigue engañar al contemplador, que no “ve” las tensiones latentes, creadas por efecto de la luz en el color verde que la cubre y sustenta las dianas, puntas o letras finamente dibujadas y de colores planos. La mitad inferior, en la que introduce materiales extrapictóricos, se constituye en la negación de la primera parte, y el lenguaje geométrico le sirve para contener la fuerza expresiva de la materia.

En líneas generales, las obras de esta etapa presentan, con respecto de la anterior, un mayor acercamiento entre los aspectos lingüísticos y semánticos, y una mayor limpieza plástica. No hay diferencia entre ambos periodos en lo que respecta a las disonancias cromáticas, pues son obras que se mueven en una paleta de tonos

⁴⁰ Técnica mixta sobre tabla (110 x 81). Col. Colegio de Aparejadores de León.

oscuros y neutros, con alguna mancha roja que suele emerger de las incisiones, y que pone una cierta nota dramática.

Su aportación a la muestra se completa con una carpeta de serigrafías bajo el tema de los Arcanos Mayores del Tarot (1987). Como corresponde al tema esotérico, se encuentran plagadas de elementos imaginarios y simbólicos. De factura realista incorpora, a veces, un lenguaje cubista en la órbita picassiana.

El año 1987 expone en la Biblioteca Pública bajo el título "*Pequeños formatos*" una serie de obras por él definidas como "*pequeños retornos a la alegría de pintar*"⁴¹, que no superan los 60 x 80 cm. Están realizadas con técnicas mixtas (cera, caseína, óleo y barnices) sobre soportes ligeros, que son, tal vez, los condicionantes de la no aparición de la materia. Se fechan entre el 1985 y el 1987, y en ellas, al tiempo que la materia, va perdiendo fuerza la abstracción, pues desde el esquematismo geométrico de las formas se alude a elementos referenciales de la naturaleza y del mundo sensible. A esta misma idea contribuyen los títulos de los que "*Estandarte*" o "*El parque*" -figs. 7 y 8 - son ejemplos. El estatismo de las obras de la etapa precedente se ve sustituido por una cierta tensión, proporcionada por el ritmo de las sucesiones lineales en la segunda de las obras citadas, o las ondulaciones, en la primera, y que las aproximan a una sugestión óptica. Así mismo, el espacio plástico se configura mediante intentos de apertura a la profundidad. Es interesante la depuración formal y cromática, que se sigue moviendo dentro de unas armonías para nada estridentes.

4.4 1990–1995: reaparición de la fenomenología informalista en las exposiciones de la galería *Centro Arte*

La siguiente exposición leonesa es la presentada en la galería *Centro Arte* bajo el título "*Proyecto 1991*" -fig. 24 -. Un conjunto de obras en las que hace un uso altamente intelectualizado de la confluencia de impulsos informalistas con los límites que establece la ordenación estructural, lo que genera obras en las que conviven

⁴¹ JULAR, Manuel, en Catálogo a la Exposición "*Pequeños formatos*"

implosiones matéricas; expresividad gestual y libertad de los goteos, con campos de color de raíz lírica, más una ordenación precisa, produciendo disparidad de texturas. El artista está inmerso en el estudio de la abstracción, que rompe con textos cuyo carácter bascula entre el símbolo pictórico –la obra *Ay-fig. 10-* y el graffiti –la serie *Palimpsesto*, por ejemplo *-fig. 11-*. La inclusión de textos supone la mayor innovación estilística y conceptual del pintor Jular en esta etapa, si bien ya había utilizado letras de forma individualizada.

Muestra estructurada en series argumentales en las que la fenomenología plástica retoma ciertos modos informalistas, al tiempo que se olvida de otros como las impostaciones de materia gruesa y torturada (que se mantiene tan sólo y en muy escasa medida, en los cuadros blancos de la serie *Calendario -fig. 12 -*, conformados por la densidad matérica del color blanco, que sirve de base a la reiteración obsesiva de las cifras 1991) para acercarse, por un lado, a la vertiente lírica de los campos de color, de las veladuras y de los dripping –en algunos casos simulados-, y, por otro, al gesto luminoso, caótico, atrapado en sí mismo, que sugiere, a la memoria, el universo pictórico de Wols. Pero en esta muestra hay otras muchas referencias, como la pintura gestual, de amplio ademán, o alguna composición que remite a otros estadios del expresionismo abstracto, por ejemplo, al pintor Arshile Gorki *-fig. 25 -*.

El plano de lo racional, siempre presente en la obra julariana, se pone de manifiesto en geometrías básicas (cuadrados, rectángulos, ondulaciones), desmintiendo un presupuesto informalista, como es el concepto de eliminación del marco delimitador del espacio pictórico. Para él, el marco físico es sólo uno de los límites, pues la pintura no suele llegar a los bordes, creando para ella límites internos, unas veces bien delimitados y otras con delimitación menos precisas, pero existente. Estamos ante un lenguaje muy libre, propio de un pintor curtido en las experiencias pictóricas que parten de los años cincuenta, y que ha asimilado, por tanto, un eclecticismo plástico consciente, en el que pueden observarse, además, conexiones con el arte de concepto: en los grafismos, que aquí no representan un capricho del azar, sino más bien la demanda conceptual que implica la incorporación de estas grafías como parte ordenadora del conjunto. Incluso podríamos hablar de un cierto minimalismo, en la seriación de las formas que comportan las otras dos pinturas de la serie *Calendario -figs. 13 y 14-* (el predominio cromático corresponde aquí al amarillo, aunque la aglomeración esquemática hace menos evidente la importancia del color). Interesa citar una pieza cuyo título real desconocemos y que denominaremos *Cruz -fig. 15 -*

precursora por su carácter de criptograma, de la interesante obra realizada a finales de los años noventa y principios del tercer milenio.

En lo que respecta al cromatismo y al tratamiento espacial, sigue unas pautas bastante uniformes, y son, para el primero de estos aspectos, de una manifiesta sobriedad, proporcionada por los tonos fríos y oscuros, dispuestos en campos de una apariencia uniforme, pero muy trabajados en su interior; con ellos consigue una importante cantidad de matices: predominio de malvas, azulados y verdosos para los fondos, y luminosidad de los blancos y amarillos para crear las retículas que recuerdan físicamente la señal luminosa que dejaría, si fuera perceptible, el movimiento de una batuta. Cuando los textos son parcialmente legibles aplica la pintura directamente del tubo, y suele hacerlo con colores de mucha presencia, como el rojo o el negro. No falta alguna pincelada de color extremo: rojo, amarillo... unida a los gestos amplios.

En cuanto al tratamiento espacial, ahonda en un espacio meramente plástico, sin ninguna conexión con la realidad, como no la tienen sus formas, por más que alguna obra pueda sugerir un interés paisajístico. Al espacio, definido por las propias estructuras o por el color que inunda los lienzos, le confiere distintos grados de profundidad, según las acumulaciones pictóricas o las intensidades lumínicas que aligeran la densidad cromática.

De todo ello se deduce que la temática, o más bien la idea general que subyace en esta exposición, es el mundo sentimental y sensible junto al analítico de este pintor (la esperanza y el miedo frente al tiempo; la música traducida en líneas y colores; la angustia conjurada por la palabra, pero todo sometido a un proceso de raciocinio, de un control al que sólo se escapará lo que el hombre y por supuesto el artista, quiera). El propio Jular aludió a la *“nostalgia como inspiradora de este proyecto”*⁴². Proyecto que la prensa leonesa acogió con sumo interés, aunque mantuvo sus comentarios en la línea de lo expresivo por encima de su interés plástico: *“Allí había mucho más, había intimismo, no sentimentalismo ingenuo; en estos lienzos se ocultaba su pasión de melómano exquisito, su habilidad puntual de lector de libros y realidades, su ironía y un alejamiento mitad escéptico, mitad misericorde. Por una vez Manuel Jular sintió nostalgia de muchas cosas que le rodearon, pero no de sí mismo; ofreció lo que él era, hecho pedazco de cuadros, dibujos, lienzos, colores definiciones básicas”*⁴³.

⁴² FERNÁNDEZ LÓPEZ, Félix, “Algo sobre pinturas, esculturas...”, *Diario de León*, 6 de enero de 1991

⁴³ Ibid.

Al año siguiente, 1991, la galería *Centro Arte* programa la exposición “*Tres más tres*”, en la que cuatro obras provenientes de la anterior muestra -las que respondían a la serie *Calendario*- comparten espacio expositivo con las obras de otros cinco artistas, tres leoneses (Manuel Jular, Ramón Villa y Juan Carlos Uriarte) y tres foráneos (Pablo Rodríguez Guy, Regueras Grande y Bosco). Y en 1995 el mismo espacio expositivo vuelve a acoger su obra en una muestra que se enclava dentro de una línea de continuidad con respecto a las dos anteriores. Jular se refería a ella de esta manera: “*Es mi pintura abstracta habitual, con una cierta carga de signos y símbolos, como la que en cierto modo vengo haciendo desde 1974, no hay grandes saltos en el vacío y menos con respecto a la exposición de 1990, enlaza bien con ella*”⁴⁴.

4. 5 1995–2000: la expresión sígnico-gestual en la exposición de la Junta de Castilla y León

Una muestra del trabajo realizado en el siguiente quinquenio se expone en León en el año 2000, en la Sala Lucio Muñoz de la Junta de Castilla y León. El primer dato observable es la derivación que va a tomar su obra: opta decididamente por la expresión sígnico-gestual más puramente expresionista, frente al orden y la concreción analítica, de la que no obstante permanece un poso que proporciona claridad visual a las composiciones (el medio son los ritmos lentos pero continuos, creados por medio de barrados que se ordenan en horizontal o vertical) y un límite al desbordamiento gestual.

Sin embargo, la tradición informalista que forma parte de su bagaje pictórico, emerge con fuerza para afrontar, desde sus bien asentados territorios formales y con sus peculiares recursos, un nuevo episodio de su vida artística, en el que sigue presente la condición de matérico. En el interés que le inspira la materia y su intervención en el

⁴⁴ FERNÁNDEZ, Fulgencio, “Manuel Jular, pintor leones: El arte debería ser gratis y no mercado de iconos”, *La Crónica*, 2 de abril, 1995

proceso creativo se ha detenido José Gómez Isla, que considera que *“quizá la rotundidad matérica sea el primer elemento característico que podemos apreciar en su obra. Una materia que el pintor va incorporando gradualmente en distintas capas. Para acabar adquiriendo su aspecto definitivo mediante un peculiar proceso acumulativo, conseguido a través de varias sesiones de trabajo. Este carácter matérico inherente a su obra plástica, surge abruptamente al primer golpe de vista. Pero a medida que la mirada se detiene en recorridos visuales más profundos, las texturas adoptan un tinte cada vez menos dramático, para ser veladas cromáticamente y engullidas posteriormente por las siguientes capas. Mediante este modo de trabajo, Jular consigue uniformar e integrar a la materia pictórica a través del color con otras formas que van surgiendo posteriormente, en un proceso temporal inexorable. De esta forma consigue que las texturas de las capas inferiores emanen y sigan respirando por debajo de las superiores. Un procedimiento éste en el que no existe pretensión alguna de ocultamiento, sino en el que, por el contrario, se nos permite vislumbrar, punto por punto las distintas fases de su proceso creativo.”*⁴⁵.

Sin desdeñar la relevancia que el pintor concede a la materia como medio expresivo, creemos que es el interés por el signo y el gesto lo que caracteriza a la obra realizada en estos años. Se apoya tanto en la gestualidad de trazo amplio, generoso en materia y ademán, como en una signicidad cercana a la caligrafía. La caligrafía, de factura rápida y nerviosa, representa continuidad con respecto a la que comenzó a desarrollar a principios de la década, aunque con un grado mayor de opacidad, pues si en algunos cuadros es empleada como soporte de un texto, éstos quedan semiocultos, con dificultad para ser leídos bajo una maraña de ondulaciones sígnicas que prácticamente los recubren, aplicadas directamente con el tubo -*figs. 21 y 22-*.

También en otros elementos plásticos encontramos un avance en el apoyo al fuerte expresionismo de esta fase de su obra pictórica. Por ejemplo en el color, que acusa un desbordamiento. Los rojos, amarillos y azules que aparecieron de forma eventual, rompiendo las profundidades de ocre, azules o verdes, invaden con fuerza los soportes pictóricos, con una apariencia de aplicación rápida, cercana al automatismo, a la que contribuye la sensación de estar utilizado en su estado puro, cuando en realidad su aplicación comporta el meticuloso trabajo que se describe en el

⁴⁵ GÓMEZ ISLA, José, “Variaciones sinfónicas en Re menor o la musicalidad compositiva en la obra de Manolo Jular”, en *Catálogo Manuel Jular*, Junta de Castilla y León, junio 2000, pp. 7 y 8

proceso pictórico al que más arriba hacíamos referencia. El poder del color supone en esta obra la opción liberadora del artista.

En conjunto, el pintor, con su actitud intensa, dura, radicalizada, “se prueba”, enfrentándose dolorosamente a sus referentes artísticos personales: el paisaje, la música (personificada en Shostacovicht), los símbolos o el mundo de lo legendario (el Grial).

La posición intermedia entre la abstracción lírica y el constructivismo que ha presidido su obra, predetermina unas composiciones en las que la libertad de que hace gala, queda sometida a un cierto rigor en la composición y en la concentración de formas, originando una imagen centralizada, más densa matéricamente y con la epidermis profusamente trabajada que su entorno perimetral, que queda constituido por campos cromáticos tendentes a la monocromía, y de una levedad matérica mucho más acusada. Las imágenes, en principio abstractas, toman carácter de símbolo, presentando formas claramente definidas. Así ocurre en las series de contenido religioso o críptico (*Presentimiento de Grial, Réquiem. -fig. 16 y 17-*) cuyas formas centrales: la cruz, el símbolo de la paloma, o el triángulo divino, son formas geométricas fácilmente identificables a su función simbólica, potenciadas en lo formal con la intensidad lumínica.

Contactos con referentes figurativos existen también en algunos paisajes (*Paisaje cartográfico o Arbol-memoria -fig. 18-*), obras muy descargadas visualmente con respecto a las anteriores. En esta temática se recupera la intensidad con los *Paisajes -frotage*. El apunte de retícula en la disposición de los colores: amarillo, naranja, azul, hace establecer de inmediato una sintonía con la pintura de Mondrian, que es deliberada, pues el pintor reconoce explícitamente la intención de someter el cromatismo y la disposición formal de Mondrian al expresionismo abstracto⁴⁶.

Por último, un lirismo exquisito solamente apoyado en valores puramente pictóricos, se concentra en obras como *Un secreto -fig. 20* - o *¿Por qué azul? -fig. 19-*

⁴⁶ Entrevista con la autora. Madrid, 2000.

EXPOSICIONES

COLECTIVAS:

1956 Arte Universitario. Madrid

- Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses. León

1957 V Certamen Exaltación Valores Leoneses. León

1958 Antológica de Pintores Leoneses. Casa de León. Madrid

- Concurso Nacional de Pintura. Madrid

1959 Concurso Nacional de Pintura. Madrid

- VII Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses. León

1960 VIII Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses. León

- Exposición de Arte Abstracto. Con Alejandro Vargas. Sala de la Diputación Provincial. León.

1961 Certamen de Navidad. Palma de Mallorca

1962 Salón de Otoño. León

1963 Salón de Otoño. León

1964 Salón de Otoño. León

1965 Exposición “*Lo que pasa en España*”. Comunes de Bolonia y Milán

1969 XV Certamen de Exaltación de Valores Leoneses. León (Primer Premio)

1970 “*Varios Pintores*”. Sala Pelaires. Palma de Mallorca

1971 I Bienal Provincia de León. Sala de la Diputación Provincial. León

- Exposición “*Todos somos Picasso*”. Galería Machado, Madrid, Segovia

1973 Colectiva inauguración Sala Bernesga. León

- II Bienal Provincia de León. León

1974 Exposición-Homenaje a Manuel Millares. Sala Provincia, León

1975 Club Cultural y de Amigos de la Naturaleza. León

- VII Premio Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León (Primer premio)

- 1982 Sala *Orbigó*. La Bañeza, “17 artistas leoneses”
- 1986 Artistas Plásticos en el Bimilenario de Astorga. Astorga
- VII Bienal Provincia de León. León
- 1987 II Muestra Plástica San Juan de Ortega. Colegio de Arquitectos Técnicos. León
- 1988 “*Volumen*”. Escultores leoneses. Salón de las Artes Pallarés
- 1991 “*Tres más tres*”. Galería *Centro Arte*. León
- 1992 CCAN, “*Un quinto de centenario*”. Salón de las Artes Pallarés
- 1993 “*Reencuentro*”. Sala Provincia. León.

INDIVIDUALES:

- 1962 Galería *Costa*. Palma de Mallorca
- 1964 Galería *Altamira*. Gijón
- Sala de la Diputación Provincial. León
- 1965 Sala de la Caja de Ahorros. León
- Sala *Altamira*. Gijón
- 1968 Ateneo de Salamanca. Salamanca
- 1970 Galería *Tassili*. Oviedo
- 1972 Sala Provincia. León
- Sala *Jacobo*. Valladolid
 - Galería *Naharro*. Zaragoza
- 1976 Galería-Librería Antonio Machado. Segovia
- 1977 Sala de la O.C. de la Caja de Ahorros. León
- 1987 Biblioteca Pública del Estado. León
- Sala de la Caja de Ahorros Provincial. Valladolid

1989 Sala de la Casa de León. Madrid

1990 "*Proyecto 1991*", Galería *Centro Arte*. León

1991 Galería *Zero*. Murcia

1994 Galería *Centro Arte*. León

2000 Sala Lucio Muñoz. Delegación Territorial de la Junta de Castilla y León.
León.

ANTONIO FERNÁNDEZ REDONDO

Palencia, 1921

1 Introducción: acotación de los periodos informalistas en la obra de Fernández Redondo

2 Biografía artística.

2.1 Hitos para la adquisición de los lenguajes informalista

2.2 Proyección expositiva y crítica en León

3 La obra informalista

3.1 Análisis de los periodos

a) Primer periodo: 1963 - 1970

b) Segundo periodo: 1985 –1991

1 Introducción: acotación de los periodos informalistas dentro de la obra de Antonio Fernández Redondo

En sus inicios como pintor, Antonio Fernández Redondo formó parte de la *Primera generación de pintores leoneses de posguerra*, de entre los cuales, algunos, como el pintor que tratamos, incorporarían a sus obras planteamientos de ruptura con las corrientes academicistas tradicionales por las que venían transitando., en cuyo caso Es el caso de Fernández Redondo. Esta circunstancia se producirá relativamente pronto, en los últimos años de la década de los cincuenta, y de la mano de las

experiencias que obtiene en Francia en los años 1955 y 1956; de las relaciones con algunos miembros del grupo *El Paso* y con otros artistas y territorios de la vanguardia pictórica española de los años cincuenta y sesenta. Antes de llegar a esta fase, el pintor Fernández Redondo atraviesa una etapa en la que coinciden formación pictórica con las primeras experiencias expositivas; éstas descubrirán a un pintor interesado en la figura humana, el paisaje, el bodegón, retratos, flores, etc.; es decir, una pintura que se mueve dentro de la tradición temática y de realización, y a la que volverá con regularidad.

La parte de su obra que aquí nos interesa, y por tanto en la que centraremos este estudio, es aquella en la que se observa un indudable anclaje informalista, ligado a la utilización de materiales, principalmente textiles, base sobre la cual realizará una inmersión en mundos abstractos o figurativos con el aroma de la plástica de Manolo Millares, Manuel Rivera, José Caballero o Lucio Muñoz. Es ésta una parcela de su obra relativamente pequeña, que se desarrolla en dos periodos cronológicamente distantes: el primero corresponde a parte de la producción realizada durante los años sesenta, y el segundo se circunscribe a los años 1985 y 1991, en que retoma los planteamientos informalistas.

2 Biografía artística.

2.1 Hitos para la adquisición de los lenguajes informalista

Antonio Fernández Redondo presenta las características de un pintor vocacional, que comienza a dibujar en su juventud más temprana de forma autodidacta, y que, a pesar de licenciarse en 1944 en Ciencias Químicas, por la Universidad de Barcelona, decide dedicarse a la pintura, profesión que simultaneará con las de ilustrador gráfico, decorador y escapatista, que, con el tiempo, irán absorbiéndole de forma que la pintura quede para él como una segunda actividad, a veces ligada a los periodos vacacionales.

Barcelona, a través de sus exposiciones y galerías, supone para él el primer escaparate del arte contemporáneo, durante su etapa universitaria. A su regreso a León, decidido a estudiar pintura, asiste al estudio del maestro Demetrio Monteserín, en 1945. Al tiempo, comienza a exponer sus obras en la capital leonesa y en diversas ciudades del norte de España: Bilbao, San Sebastián, Oviedo, Gijón o Vigo, entre los años 1945 y 1951, con notable éxito¹. En este periodo se manifiesta como un pintor convencional que se decanta por los temas clásicos de paisajes (montaña o litoral), retratos, flores, bodegones o composiciones con varias figuras. El dibujo constituye el principal soporte plástico y a él supedita el color. En el color y en la composición se perciben la influencia de Monteserín, saliéndose de lo habitual al emplear sistemáticamente la espátula para su aplicación, lo que confiere a sus paisajes flexibilidad, frescura y un cierto atrevimiento. En 1951 obtiene la segunda medalla (paisaje) en el Salón de Otoño de Madrid. Antes, en 1952 y 1954, realizó viajes con fines pictóricos a Suiza y Marruecos. Importante para su carrera y posterior evolución resulta el hecho de recibir, en 1955, una beca de la Diputación de León para realizar estudios de pintura en París, donde frecuentó el Colegio de España, en la ciudad Universitaria. Fruto del encuentro con los artistas españoles del citado Colegio fue su participación en la exposición anual de residentes presentada por Julián Gállego, que llevaba por título *Exposition de Jeunes Peintres Espagnols* (1-6-1955). En ella, y entre otros nombres, se encontraba Alejandro Vargas, Eusebio Sempere, Alonso Beti o Xavier Valls. Con Sempere volverá a coincidir expositivamente el mismo año, en una exposición colectiva en Barcelona, para la que le solicitaron obra. No hay duda de que el ambiente francés de los años cincuenta dejará su impronta en la obra de este pintor, como también el París del Louvre. Se siente muy impresionado por la estatuaria de pequeño formato que allí contempla², y encuentra el camino para realizarla con posterioridad, de la mano del artista español, en esos momentos también residente en París, José Luis Sánchez, con quien aprende las técnicas cerámicas, y de Philippe Higuily (París, 1925), escultor y diseñador, que en los años que coincide con Fernández Redondo realiza obras de metal soldado, de formas semihumanas y grotescas. París le abre la puerta a otros conceptos estéticos, y aunque sigue manteniendo la preferencia por el paisaje -ahora predominantemente urbano- va

¹ Exposiciones que motivaron comentarios de Gabriel Celaya, Julio Sigüenza o P. Hurle. En León, Victoriano Crémer dedica a su pintura un artículo en *España* "El pintor en su rincón", en el año 1950.

² En conversación con la autora, León, febrero de 2005

abandonando la esencia romántica de los años anteriores para derivar hacia un paisajismo geometrizado, asentado en recursos constructivistas y neocubistas, en el que a veces aparece la magia del ambiente que retrató Marc Chagall (perceptible en su obra *El acróbata*).

A su regreso de París, su vida se va a mover entre Madrid y León, trabajando como ilustrador gráfico del diario *Arriba* y como decorador y escaparatista de *El Corte Inglés*³, al tiempo que simultanea su labor como pintor, según las pautas ya apuntadas. A León acude para participar en los *Certámenes de Valores Leoneses* -años 1956 y 1957-, en los que obtiene medalla de plata y medalla de oro respectivamente-, y para colaborar con Alfonso Fraile en las pinturas murales de la iglesia de San Claudio. Fernández Redondo realiza las del baptisterio. El posible cosmopolitismo francés se pierde en parte en su pintura de estos años; sus ojos se vuelven a la España interior, a la meseta, retoma los viejos temas de pueblos y campesinos, para cuya representación no abandona un regusto cubista y constructivo. -*figs. 1 y 2-*

La transformación más drástica de su obra sucede a partir de 1963, y tiene su punto de partida en un evento artístico que, por su condición de efímero, ha pasado en gran medida desapercibido. Se trata de la decoración de seis escaparates de *El Corte Inglés* (calle Preciados, de Madrid⁴) por otros tantos pintores de la vanguardia más relevantes del momento, (aunque también de obra desconocida para el gran público, pues no debemos olvidar el estado de restricción a círculos específicos, del arte contemporáneo en los años sesenta⁵). Se trata de Manolo Millares, César Manrique, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Eusebio Sempere y Gerardo Rueda. Antonio Fernández Redondo, en su calidad de artista y decorador de *El Corte Inglés*, intervino directamente

³ Accede a este puesto de trabajo a través del pintor Gimeno, que conoce a Joaquín Torres, escultor y jefe de escaparates de *El Corte Inglés*, cuyos talleres y almacenes de la calle Bretón (Barrio de Delicias), le sirven de estudio-taller en los días festivos, para practicar escultura abstracta de metal y materia.

⁴ Tuvo lugar durante una semana del mes de marzo, presentando la temporada de primavera. La ejecución de estos escaparates representó, sin duda, un hecho muy relevante en el contexto artístico madrileño de los años sesenta. Fue muy difundido por la prensa (desde la prensa diaria y la especializada se ocuparon del evento, entre otros, Moreno Galván, José Rodríguez Alfaro, M^a Isabel Hernando, Castro Arines... NO-DO le dedicó el reportaje N° 1056-A, 1/IV/63, duración 2' 22'') y visitado por los madrileños, pero, como señala Alfonso de la Torre ("Silencio en la gran ciudad", en *Seis escaparates. El Corte Inglés, Calle Preciados, Madrid, Marzo 1963*. Volumen conmemorativo de la exposición, Madrid 2005, pp. 13-48) con escaso impacto en la historiografía posterior por la carencia de instrumentos de consulta, dado su carácter efímero

⁵ Sobre la realización, el entorno y las motivaciones que propiciaron estos montajes véase la publicación que con motivo de la "Semana de Arco O5" ha hecho *El Corte Inglés*, con reproducciones fotográficas del proceso y textos de Juan Manuel Bonet y Alfonso de la Torre. Incluye entrevista a Antonio F. Redondo.

en la realización práctica de estos seis escaparates, colaborando con todos los pintores en mayor o menor grado. En algunos, como en el de Pablo Serrano, la ejecución corrió a su cargo totalmente, sobre el boceto del autor, y en el de Manuel Rivera tuvo una intervención muy destacada. Antonio Fernández Redondo es prácticamente la única memoria viva de este evento. A partir de este momento intensifica los contactos con la vanguardia madrileña; restablece la relación con Sempere; cultiva la amistad de Manuel Rivera y Gerardo Rueda y acude a tertulias de artistas en la *Sala Abril*, donde expone en 1964. Su obra toma un nuevo rumbo, en el que la figuración se ve sustituida por una abstracción que bascula entre planteamientos geométricos y líricos, y en las que el propio material pictórico cede el protagonismo plástico a los materiales extrapictóricos, especialmente textiles, que manipula en rasgados, deshilachados y luego recosidos de formas deliberadamente burdas, buscando una expresividad desgarrada en la que, sin embargo, no puede sustraerse a un cierto lirismo. Se hace evidente la influencia de Millares y de Rivera.

Este cambio ya es visible en la exposición de la galería que hemos citado, año 1964, y también, a y tenor de la explicación de Antonio Gamoneda, en la obra con la que concurre al *Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa*, en 1963, denominada "*Pequeña flor*", a la que A. Gamoneda dedica las siguientes líneas: "*La perspectiva de Antonio F. Redondo se me ofrece lejana; hace bastantes años que no veo cuadros suyos. Recuerdo su excelente visión y aprovechamiento del color a su pintura de una cierta poesía... En este último cuadro que ha enviado no falta ese elemento poético con el que se pretende transfigurar el sentido de la obra: la "extraña flor" a que él mismo alude en el título. Por otra parte, el cuadro es una construcción más dentro de la plástica generalizada que de lo específicamente pictórico; unas masas ásperas y recosidas de agradable aspecto que lleva al límite la experimentación con materiales*"⁶.

El interés por los movimientos artísticos contemporáneos le acompañará siempre, haciéndose perceptible en sus creaciones como escaparatista. Así en 1965 crea para los grandes almacenes citados un escaparate *Op-art* evocador de los trabajos de Sempere y Vasarely, en un interesante ejercicio de interacción de moda y artes plásticas.

⁶ GAMONEDA, Antonio., "Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa", *Proa*, 22 y 24 de noviembre de 1963, p. 6.

A lo largo de los años setenta parece olvidarse de este camino y opta por una pintura convencional en las formas y en la temática. Vuelve al paisaje castellano, esencializado y austero, según las líneas que marcaron Díez Caneja y la Escuela de Madrid, y a la reproducción de rincones pintorescos de la geografía española, a los que se dedica como un divertimento en los periodos y visitas estivales. Motivo pictórico recurrente será León. La nueva ciudad que avanza arrinconando e imponiéndose a las pequeñas construcciones populares le inspira obras como *La Plaza del Grano* o los *Soportales de Sta. Ana*, cuyas menudas casitas aparecen tratadas en forma realista, acentuada su condición volumétrica con un cierto regusto geometrizable, subrayado en las escenas nocturnas por los claroscuros provocados por el uso de la luz.

Aproximadamente a partir de 1985 retomará la pintura de material y formas, en lo que constituirá el segundo periodo informalista.

2.2 Proyección expositiva y crítica en León

Los hechos más relevantes de su actividad expositiva en León son los siguientes:

Durante los años sesenta participa en la colectiva de inauguración de la Sala del Monte de Piedad de la capital, 1966, y en el Concurso Nacional de Pintura del Banco Industrial, 1968, obteniendo el segundo premio. Reaparecerá en la capital leonesa en una individual en la galería *Ausaga*, en 1977, con una colección de dibujos realizados a rotulador, que plasman casas, plazas, rincones y calles pintorescas de cualquier rincón de la geografía española, en un estilo que Victoriano Crémer definió como “*realismo poético*”⁷. Durante la década siguiente interviene con los colectivos de pintores leoneses en la exposición *Cuarenta pintores leoneses*, conmemorativa del Bimilenario de Astorga, 1986; en la *Colectiva 88*, con motivo del centenario de la UGT, Sala Pallarés, y en la *Muestra Plástica San Juan de Ortega*, en 1990. Su última individual fue la realizada en 1991, en la galería *Sardón* de nuestra capital. (En lo que respecta a

⁷ CRÉMER, Victoriano, “El Puente de Antonio F: Redondo”, *Tierras de León*, nº 29, 31 de diciembre de 1977 pp. 79 – 80

las exposiciones fuera de León, remitimos a la relación de exposiciones en el apartado final).

La prensa leonesa se ha ocupado de su obra puntualmente, con ocasión de sus presentaciones públicas. La primera que nos consta es el artículo que en la revista “*Espadaña*” le dedicara Victoriano Crémer, y que hace referencia a la pintura de paisaje que practicaba a finales de los años cuarenta y en los cincuenta⁸. Victoriano Crémer se volverá a ocupar de su obra muy posteriormente, en 1977, con motivo de la exposición en la galería *Ausaga*, desde las páginas de *Tierras de León*⁹. Antonio Gamoneda, le dedica un apartado –al igual que hace con otros pintores- en el artículo ampliamente citado del diario *Proa*, con motivo del *I Salón de Otoño de la Pintura Leonesa*¹⁰ y Luis Alonso Fernández le incluye en el volumen de “*Pintores leoneses contemporáneos*”¹¹. Su última exposición individual -galería *Sardón*, 1991- motiva los comentarios en prensa de Victoriano Crémer¹² y Camino R. Sayago¹³, desde las páginas del *Diario de León* y *La Crónica*, respectivamente. El pequeño catálogo que se edita como presentación de esta muestra cuenta con textos de Luis Sáenz de la Calzada, Moisés Gaspar Gómez y Salvador de Pablos.

3 La obra informalista

Se trata de una producción no muy extensa, distribuida temporalmente en dos etapas: la primera desarrollada entre los años 1963 y 1970, y la segunda desde 1985 hasta 1991. Periodos en los que, a pesar del alejamiento temporal, se mantiene una continuidad estilística, técnica y procedimental, así como de los principales medios de que se sirve para su realización.

⁸ Ibid

⁹ CRÉMER, V., “El puente...”, *art. cit*

¹⁰ GAMONEDA, A. “I Salón de Otoño de la Pintura Leonesa”, *Proa* de 24 de noviembre de 1963, p. 6

¹¹ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, “Antonio F. Redondo. Con León siempre en el recuerdo”, en *Pintores Leoneses Contemporáneos*, Caja de Ahorros, León 1983, pp. 172 - 175

¹² CRÉMER, V., “Emblemas de la memoria”, *Diario de León*, 4, 6, 1991

¹³ SAYAGO, Camino, “Antonio Redondo vuelve a León después de 30 años”, *La Crónica*, 20, 5, 1991

Fernández Redondo elabora un lenguaje básicamente abstracto, que en la segunda de las fases llegará a introducir rasgos figurativos identificatorios de rostros o cabezas humanas. Una abstracción que bascula entre el expresionismo, usado como instrumento de expresión contundente, y el constructivismo o normativismo, que se impone de forma innata, como una consecuencia, probablemente, de rasgos de la personalidad. Construcción y expresión son dos aspectos en el fondo contradictorios, pero que en la práctica no es extraño que aparezcan juntos en la obra de un mismo artista, y en consecuencia en la de algunos leoneses –Luis García Zurdo, Manuel Jular, Ramón Villa-; en la obra de Fernández Redondo es vinculable al espectro de referencias e influencias que este artista recibe, y sobre las que sustentará un lenguaje pictórico polarizado en torno a dos circunstancias vitales: los contactos franceses y la relación con miembros del grupo *El Paso* y otros abstractos españoles. Ya nos hemos referido a los contactos directos que mantuvo con la vanguardia pictórica de la Francia de posguerra, si insistimos en ello es para clarificar el anclaje de esta obra con las tendencias de base geométrica. Los círculos con los que se tiene constancia que estuvo en contacto en París, los itinerarios seguidos –el café de *La Coupole*, lugar de reunión de los artistas que formaron “*Cercle et Carré*”; la relación con Alejandro Vargas, que por entonces se decantaba hacia la abstracción geométrica, o con Sempere- hacen pensar en una relación con las corrientes que mantienen su interés por la construcción, por la línea, haciéndose perceptible en su lenguaje incluso cuando éste adopte medios en sí mismos muy expresivos, potenciados por su tratamiento. Entendemos que si esta influencia no fue mayor se debió a que su estancia en el país vecino fue corta, pero mantuvo el contacto continuado con la actualidad artística francesa, entre otros medios, a través de la revista *Cimaise*. (En ella, posteriormente, vio los primeros manifestaciones *Op art*, y las llevó a cabo en los escaparates de *El Corte Inglés*). La atención al orden, a la claridad expositiva, a la planitud encontrará un referente posterior en la obra de Gerardo Rueda, pintor al que se siente muy unido estéticamente y con el que mantuvo amistad (en ambos se da la condición de decoradores).

En el otro polo, el de la expresión, las vías abiertas por los primeros informalistas españoles le muestran un camino que seguirá en cierta medida. Ante el impacto de las obras de Manuel Millares o de Manuel Rivera dirige su atención al material extrapictórico (su profesión de escaparatista facilita la disposición a mezclar objetos de muy diferente índole) con un fuerte componente expresivo, por lo que

optará por la introducción en sus obras de textiles burdos, telas de saco, urdimbres gruesas, más restos de objetos procedentes del mundo del trabajo en el campo; es decir, elementos de una cierta rudeza que se alejan de lo delicado, de lo suave *—fig. 16—*. El manejo que hace de ellos abundará en este orden de cosas dándoles un tratamiento que potencie sus valores expresivos intrínsecos. A los textiles los corta, desgarrá y deshilacha, para luego recoserlos o pegarlos a un lienzo base como formas plásticas; junto a ellos, su elemento extrapictórico recurrente es el fondo agujereado de las cerandas, igualmente tratado como elemento plástico, que por su recurrencia o insistencia podría calificarse como un elemento icónico.

Estos dos territorios estéticos confluyen en una obra bastante liberada de formas, de aparente simplicidad compositiva, que más es orden y rigor mitigado por intentos de gestuación austera en un espacio plástico de singular planitud, en el que late la idea de espacialismo, encarnada en los fondos

Las formas recurrentes son el círculo y el rectángulo, éste más o menos sugerido, de forma que sus derivaciones le llevan a resolverse en estrechas bandas o en sugerencias dolméticas durante el primer periodo; en el segundo, junto a la persistencia de estas mismas formas y su mayor proliferación (lo habitual era que apareciera exclusivamente una de cada tipo) en composiciones de orden geométrico, surge una gestualidad sin agresividad excesiva, que más puede definirse o enclavarse en una abstracción lírica, pues además estas obras destilan un halo poético.

Siguiendo en el terreno de la realización técnica, podría parecer, a tenor de lo expuesto, que nos encontramos exclusivamente en el campo de la utilización del elemento extrapictórico, pero no es así, pues tanto los soportes como los materiales añadidos se recubren con capas de pintura al óleo, por lo general no muy densas, que no evitan la visión de la rugosidad del propio material y de los soportes, dando lugar a un juego de texturas entre éstos y los textiles recortados, los cueros de las cerandas y otras posibles incorporaciones, que contribuyan a la expresividad general de las obras.

3.1 Análisis de los periodos

a) Primer periodo: 1963 – 1973

Entre los años 1963 y 1970, produce una serie de obras (que denominamos *S.T. I -fig.4-*; *S.T. II -fig.5-*; *S.T. III -fig 6-*; *S.T. IV -fig 7-*; *Cabeza -fig.8-* y *Círculos rojos -fg.9-*)¹⁴ en las que están presentes las siguientes características de tipo general:

----Utilización de materiales extrapictóricos: los consabidos fondos de ceranda; cuerdas; telas toscas unidas al soporte mediante cosidos, cuyas puntadas constituyen un elemento más de expresión. En consecuencia, obras de una cierta condición matérica.

---Sencillez compositiva, en que las formas predominantes y casi únicas son círculos y rasgos que van desde lo lineal a lo rectangular, cuya degeneración produce expresiones dolménicas, con una leve intención de gestualidad.

--- Empleo de colores apagados: terrosos, azules o negros, que, junto a la definición de las formas en su esencialidad, producen obras de marcada sobriedad y sugerencia de vinculación a la tierra, dada tanto por los materiales como por el cromatismo. Los fondos, por el contrario, derivan hacia conceptos espacialistas

Especialmente interesante es la obra que titulamos "*Círculos en rojo*", cuya simplicidad en la disposición de los elementos formales, por tanto en el esquema compositivo, contiene una elementalidad similar a las obras de Gottlieb, aunque menor dinamismo. Dos círculos simétricos (uno cóncavo y otro convexo) de un material recosido se definen en un espacio plástico rojo; un color intenso invade todo el soporte, incluidos los motivos icónicos, y presenta en su uniformidad una rica variación de tonalidades, desde el anaranjado hasta el rojo oscuro, conseguidos con las bases de blancos (interior de los círculos) o negros (bordes del cuadro) y por la diferencias de acumulaciones matéricas. En su planitud consigue diferencias volumétricas sutiles pero evidentes.

¹⁴ Los títulos son aleatorios pues desconocemos las nomenclaturas que en su día les dio el autor

Merece también comentario aparte, por diferente, la denominada *Cabeza*, en la que el círculo como forma geométrica pura, con toda la simbología que comporta, se ha convertido en una clara sugerencia de cabeza humana, hendida por la forma geométrica que se afila al invadir la pseudoforma humanoide. Estas dos últimas obras son las más dramáticas de su producción, puesto que introducen un elemento emocional que no suele estar presente.

b) Segundo periodo: 1985 –1991

En la obra producida entre los años 1985-1991 diferenciamos, en base al lenguaje predominante, dos tipologías:

a) Obras con recurrencias figurativas: extrañas cabezas humanas entre lo grotesco –guirrios, los ha llamado Moisés Gaspar Gómez¹⁵ –figs.17 y 18- y lo dramático, y obras de sugerencias paisajísticas.

b) Obras plenamente abstractas, de una abstracción rigurosa, basada en la geometrización de las formas y en su disposición ordenada en bloques compactos a los que suelen superponerse rasgos de gestualidad que mitigan el rigor normativo, aportando expresividad y dinamismo.

En el campo de la realización técnica sigue apelando a sus recursos habituales: arpilleras y telas burdas, deshilachadas por los bordes, que quedan vistos, más cuerdas, clavos, cerandas... material tratado de forma dura para las obras figurativas en las que busca una fuerte sensación de expresividad –*S.T. V* –fig-10- y *Ecce Homo* – fig.11- y de un modo mucho más blando para las construcciones –*Construcción I* – fig.12-; *Construcción II*, fig.13-, *Construcción III*, fig 14- y *Construcción IV* –fig 15- en las que los textiles son incorporados al soporte con técnica de collage, pegados o cosidos, dando lugar a obras de gran planitud.

¹⁵ GASPAR GÓMEZ, Moisés, “Lino rasgado. Masacrado”, texto en *Catálogo exposición “Emblemas de la memoria”*, León, 1991

El sistema compositivo predominante enlaza con el del primer periodo, y se resuelve mediante un esquema básico en el que una forma cerrada, circular o cuadrada ocupa la parte central y mayor del cuadro, destacándose sobre un fondo que se trabaja en planos horizontales intensificados y subdivididos en el tercio inferior del cuadro; normativismo que aporta sensación de horizonte en aquellas en que deja aflorar ciertos rasgos de figuración -*Guitarra* -fig.19-, *Paisaje I* -fig.20-, *Paisaje II* -fig.21-.

Tanto en esta simplificación geométrica, en la limpieza de los volúmenes como en el cromatismo, se perciben ecos de la pintura de Gerardo Rueda. Las obras se resuelven en dos, o a lo máximo tres, colores, que con el concurso de la luz se modifican, sin abandonar la base cromática, y los cuadros adquieren una sensación de monocromatismo rota por pinceladas intensas de rojos o azules. Similar proceso o procedimiento estaba ya presente en las escenas nocturnas de rincones urbanos de León.

En base a lo dicho, podríamos concluir que la obra matérica o vinculada al uso del material de Fernández Redondo, deviene en abstracción normativa, y es así en muchos de los casos, pero también es cierto que existen obras en las que aparecen gestos contenidos, casi manchas en espacios atmosféricos, por lo que encontraremos obras que se sitúan dentro de las cercanías de la abstracción lírica, y, como en tantos casos de pintores leoneses, llegan a fundirse estos dos conceptos en una misma obra.

Antes de finalizar interesa hacer una mención a la labor escultórica de Fernández Redondo. Siempre abstractas, realizadas en metal, hierro, y materia, sus esculturas se basan en la expresividad y el valor táctil de los materiales y la relación de los volúmenes con el espacio. Tiene también una importante actividad como decorador y muralista. Hizo murales para empresas como *Electricidad Pereira*, cafeterías, etc.

EXPOSICIONES

- 1944 Exposiciones colectivas en León.
- 1945 -51 Eposiciones individuales por el Norte de España: San Sebastián, Bilbao. Oviedo, Gijón, Vigo y León.
- 1951 Segunda Medalla (paisaje), en el Salón de Otoño de Madrid
- 1954 Becado en París, por la Diputación de León. Exposiciones colectivas en la ciudad Universitaria. Seleccionado para la Bienal de Arte de Barcelona
- 1955 Jeunes Peintres Espagnols, París, Montparnase.
- Certamen de Exaltación de Valores Leoneses. Medalla de Plata
- 1956 Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses. Medalla de Oro
- 1957 Seleccionado en el Concurso Nacional de Pintura. Sala principal. Museo Nacional de Arte moderno, B.N.
- 1963 Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa
- 1964 Exposición individual en Madrid, Sala *Abril*
- 1966 Exposición colectiva inauguración Sala del Monte de Piedad de León
- 1968 Concurso Banco Nacional Industrial de León. Segundo premio
- 1972 Seleccionado en Concurso Nacional de pequeñas esculturas de Valladolid
- 1978 Exposición Sala *Ausaga*. León
- 1980 Colectiva de Pintores de Madrid
- 1982 Colectiva de *El Corte Inglés*, pabellón de Brasil, Ciudad Universitaria
- 1984 Colectiva itinerante. Academia San Antonio, Madrid. Ciudad Real.
- 1985 Colectiva Homenaje a Solana, Madrid
- 1986 Colectiva Bimilenario de Astorga, León.

1988 Colectiva 88. Pallarés. León

1990 Muestra Plástica San Juan de Ortega, León, Salamanca, Zamora.

1991 Individual Sala *Sardón*,

LUIS GARCÍA ZURDO

León

1 Biografía artística. Difusión de su obra

- 1.1 La Escuela de Bellas Artes y la experiencia centroeuropea, hitos fundamentales en la formación de Luis García Zurdo
- 1.2 Zurdo y su obra en el contexto leonés

2 La obra plástica

- 2.1 Elementos conformadores de su lenguaje plástico. Importancia de la vidriera
- 2.2 Expresionismo, constructivismo, informalismo

3 Evolución de las presencias informalistas en los diferentes ciclos temáticos

- El paisaje
- La figura humana (1976-1980)
- La obra no figurativa

1 Biografía artística. Difusión de su obra

1.1 La Escuela de Bellas Artes y la experiencia centroeuropea, hitos fundamentales en la formación de Luis García Zurdo

La obra de Luis García Zurdo, como suele ser común a los pintores leoneses, acusa influencias muy variadas y muestra adscripciones temporales a diversas tendencias.

Nace en León, donde se inicia en el estudio del dibujo y la pintura con el vidrierista David Merille, el arquitecto Juan Torbado Franco y el pintor Constantino Fuertes. Posteriormente, y con becas de la Caja de Ahorros y de la Diputación Provincial de León, realiza estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, desde 1956 a 1961. Gana el Premio de Estado en los exámenes de tercer curso, en la sección *Colorido y composición*, y es pensionado en la Residencia de Pintores de Segovia, en la Cátedra de Paisaje, año 1960. Allí regresará al año siguiente para concluir un mural en la escalera del Palacio de Quintanar¹, sede de los cursos. Igualmente, es invitado en 1961 por la Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, para llevar a cabo estudios de paisaje. En 1962, con los beneficios que le proporciona una exposición se financia un viaje por Europa. Viaje que según Nieto Alcaide tuvo gran importancia para su formación, pues *“le permitió conocer a fondo el expresionismo alemán, y europeo, la obra de Kokoschka, la misteriosa y agresiva expresividad del grupo Die Brücke y la suma ecléctica de expresividades que aglutinó Der Blaue Reiter. Y le atrajo no como una tendencia, sino como el testimonio de una expresión que le permitiría, experimentando su propio mundo, llegar al fundamento íntimo de la expresión”*². Con beca del Ministerio de Educación y Ciencia se instala en Munich para realizar estudios de vidriera y mosaico en la Kunst Akademie, del vidrierista y pedagogo Josef Oberberger, pionero de la investigación-renovación del vitral en Europa y autor de las nuevas vidrieras de las catedrales de Luxemburgo, Ratisbona y Augsburgo. Durante este periodo académico recibe también las enseñanzas técnicas de Arno Brom-Betger, jefe de taller en la cátedra el profesor Oberberger. Momento a partir del cual el vitral cobrará una especial importancia en la labor creadora de Zurdo. La Escuela le aporta una completa e interdisciplinaria preparación técnica, y el sentido de disciplina, rigurosidad y de continua investigación en el trabajo que le acompañarán siempre. Realiza la tesis *“Implantación de Vidriera Contemporánea en Edificios Históricos”*.

La formación de Luis G^a Zurdo se completa con sucesivos contactos con su grupo de Munich. Interesado especialmente en las obras de vitrales, conoce de primera mano las obras de Georg Meistermann, Johannes Schreiter y de Karl Knappe, principal renovador del mosaico tradicional. En 1967 renueva los contactos con Austria para, entre otras razones, estudiar la obra del escultor Fritz Wotruba. Sus actividades profesionales en Alemania y Austria darán como fruto la obtención del *Gran Premio*

¹ Junto con los también pensionados Alberto Datas y Rafael Úbeda

² NIETO ALCAIDE, Texto facilitado por Luis García Zuro

en el Concurso Internacional de Frankfurt para artistas noveles, con su obra *Animales*, más una exposición individual en el Spanisches Kultur Institut de Munich, patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores Español y dirigida por la Galería Leonhard, y la participación en 1974 en la *Gran Exposición* que la Kunst-Akademie de Munich dedicó al profesor Oberberger con motivo de los treinta y cinco años de pedagogía.

1.2 Zurdo y su obra en el contexto leonés

La nómina de exposiciones da cuenta de un artista excepcionalmente participativo en los eventos pictóricos que se realizan en la ciudad, desde que en 1958 tomara parte en la muestra colectiva de pintores leoneses en la Casa de León, de Madrid ³ y recibiera la Segunda Medalla en el V Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses (obtuvo la primera medalla en su VII edición con el cuadro *Canto a la naturaleza*). Durante la década siguiente se hizo habitual que la prensa local se hiciera eco de sus actividades ⁴ y de su obra⁵, y recibiera encargos como la realización de la portada de la revista de la *Casa de León*, de Madrid, uno de cuyos dibujos ilustró la portada de todos los números correspondientes al año 1963 –*fig.1*-. Los intereses centroeuropeos lo alejan relativamente de la plaza leonesa por un periodo de unos diez años, hasta que en 1974 establece su taller artístico, que abarca pintura, escultura, vidriera y mosaico en el pueblo de San Feliz de Torío. Muestra su trabajo en las

³ Junto a Montesión, Pinto, Ferré, Cadenas, Prado, Pedrero, Vargas, Zacos, Llamas, Luis Gago, Redondo, Jular, Hernández y Argüello

⁴ Véase los siguientes textos:

“Luis García Zurdo pensionado a la Residencia de Paisaje de Segovia”, *Diario de León*, 4-6-1960
PERELETEGUI, “Un pabellón de arte en la Feria Regional de actividades”, *Diario de León*, 13-6-1960

URBANO, “La ciudad y los días: Zurdo obtiene el primer premio del Ayuntamiento de León por su cartel anunciador de las fiestas”, *Diario de León*, 5-4-1961

“Noticia sobre Zurdo, premiado en Madrid en una exposición sobre temas africanos, con un lienzo que llamó poderosamente la atención de crítica y visitantes”, *Diario de León*, 24-3-1961

⁵ JULAR, Manuel, “Luis García Zurdo y el momento actual de su pintura”, en *León*, nº 74, junio de 1960, pp. 27-31

PACHO REYERO, Félix “Desde Montesión a Zurdo. Cien exposiciones en la Diputación Provincial”, *Diario de León*, 24 de noviembre de 1961, pp. VIII

individuales de La Sala Provincia, en 1977, y en la Obra Social de la Caja de Ahorros en 1978 y en 1979. El año 1977 participa en la colectiva de inauguración de la galería *Maese Nicolás*. Al acentuarse su interés por la vidriera se hacen más esporádicas las presentaciones individuales. No obstante será habitual su presencia en las colectivas leonesas surgidas de iniciativas oficiales, como en el caso de las exposiciones que se programan con motivo del Bimilenario de Astorga, en el verano de 1986⁶, o la muestra “*Artistas Actuales Leoneses*”, itinerante, patrocinada por la Junta de Castilla y León, que tuvo como lugar expositivo la Sala de la O. C. de la Caja de Ahorros de Santa Nonia, en septiembre de 1986⁷, y en cuyo marco, y con ocasión del coloquio que siguió a la conferencia “Conoce a tus artistas”, de Manuel Valdés y Antonio Gamoneda, se expresaba de la siguiente manera sobre su obra : “*Todos conocen aquí mi historial como pintor, y en cuanto a las vidrieras, mi ocupación habitual ahora mismo, pretendo continuar la tarea de mis maestros alemanes; trato de eliminar las corruptelas derivadas del sistema comercial, devolviendo las originales condiciones del arte y de la artesanía; los alemanes después de la guerra se encontraron en la necesidad de cubrir los huecos que en muchos edificios, públicos y privados, había producido la contienda; recurren entonces a la vidriera, pero no a la gótica, sino a la actual, utilizando las técnicas de hoy, que, por otro lado, no difieren mucho de las antiguas, aunque las mejoran gracias a sistemas nuevos de trabajo; de lo antiguo queda lo fundamental: la cocción, el control; hoy cambia el pensamiento y la tecnología (...) yo siempre me he movido en el expresionismo, procurando estar en el lugar y en el tiempo que me corresponde, por lo que no es de extrañar que haya paseado por un cierto informalismo. Estoy prisionero del expresionismo y me siento feliz en él; es mi lenguaje; no soy abstracto; la abstracción*

⁶ En esta exposición Zurdo presenta unos cuadros que destacan “*por su oscuridad*” GAJATE, A., “El mejor arte para la mayor celebración de la ciudad”, *El Faro Astorgano*, 2 -8-1986, p. 3

⁷ Exposición que, comisariada por Manuel Valdés, tuvo lugar un mes después de la macroexposición que reunió a cuarenta expositores en Astorga, con motivo de su Bimilenario, y parece querer paliar las deficiencias que presentó aquella, en cuanto a organización y a criterio selectivo. Agrupó a los pintores, ceramistas y escultores siguientes: Castorina Francisco de Diego, Antonio García García (Toño), Rosendo García Ramos, Luis García Zurdo, Petra Hernández, Santos Hinojal López, José de León, Modesto Llamas, Jesús Pombo de los Arcos, José Antonio Sarmiento, Eloy Vázquez Cuevas, Alejandro Vargas, Andrés Viloria y Juan Carlos Uriarte. En el catálogo se le dedican estas palabras a Zurdo: “*Luis García Zurdo ha realizado obras en templos, colegios profesionales y de enseñanza, entidades bancarias, etc. Fue primer premio Caja de Ahorros de León, Ponferrada 1983, hay obras suyas en el Museo de los Caminos de Astorga. Desde 1971 viene realizando numerosas exposiciones en la provincia y fuera de ella. Presenta cinco cuadros*”.

*me resulta admirable, pero es un mundo en el que modestamente confieso que no he sabido penetrar; es una de mis...frustraciones”*⁸.

Su obra, sobre todo en vidriera, ha sido muy demandada en León. Entre otros edificios cuentan con obra de Zurdo, el Colegio de Arquitectos, el Ayuntamiento, el Colegio de los HH Maristas San José, la Catedral, el Banco Herrero, Banco Exterior, Banco Central, Caja España, Caja Rural, Universidad de León, facultades de Veterinaria y Derecho.

Dentro del contexto leonés, y en lo que se refiere a su primera etapa como pintor -la que abarca los años 1958, en que comienzan sus exposiciones, y 1965, fecha del último Salón de Otoño-, Zurdo integra el grupo de pintores que se caracteriza por los tanteos denodados entre el academicismo aprendido e imperante y la búsqueda intuitiva de otros caminos para sus obras -la que hemos denominado como *Segunda generación de posguerra-*, la generación de transición hacia aquella que llevará a cabo el renacer pictórico leonés, y en la que este pintor tendrá cabida en el subsiguiente tramo de su vida artística.

León se decanta como un objeto pictórico de primer orden. Antonio Gamoneda concreta que su obra paisajística de estos años está casi constantemente referida a un León campesino y real, que, al tiempo, es un León interpretado y soñado⁹.

A partir de 1965, la obra de Luis G^a Zurdo supone para el mundo plástico leonés la conexión directa con las corrientes centroeuropeas de la segunda mitad de siglo, especialmente con el mundo expresionista alemán, con sus corrientes más actuales y con toda la carga de tradición que comportan.

⁸ MARCOS OTERUELO, A., “Los artistas leoneses, a favor de una mayor libertad de creación”, *Diario de León*, 19-9-1986, p. 32

⁹ GAMONEDA, A. “Luis García Zurdo.(Crítica a la exposición en la Sala Provincia en 1977), *Tierras de León*, nº 26, pp. 79 y 80

2 La obra plástica

2.1 Elementos conformadores de su lenguaje plástico. Importancia de la vidriera

En la obra de Luis García Zurdo se conjugan las fuentes en las que bebe, su propia personalidad -poco dada a florituras, un tanto mística y cercana al hecho espiritual- y la disciplina y laboriosidad en el trabajo, que hacen de él un artista concentrado en su producción, y que ésta sea extensa y prolífica. Desarrollada en medios expresivos diversos, como son la pintura, la vidriera, el mosaico y la escultura, los dos últimos son minoritarios en su producción con respecto a la pintura, mayoritaria en su primera etapa, pero que cederá protagonismo paulatinamente a la vidriera, medio en el que es requerido constantemente.

Para la mejor comprensión de la obra de Luis García Zurdo se hace necesaria la profundización en el conocimiento de su formación artística, es decir, de cuales fueron los pintores y los movimientos que le influyeron en el resultado final y cómo se produjo esa relación.

Sus juveniles andanzas por la catedral de León acompañando al arquitecto Juan Torbado Franco y a David Merille, restauradores de la catedral y de sus vidrieras, respectivamente, le acercan tempranamente al mundo gótico, al mundo medieval de exaltación de lo expresivo, situándose en la órbita de un concepto estético al que se mantendrá fiel, y que se verá afianzado con posteriores contactos con las corrientes expresionistas centroeuropeas; las que hunden sus raíces en la tradición y las contemporáneas. A pesar de que, como veremos, no será el único camino que explore Zurdo, sí será una constante en su obra la percepción de esa tensión emocional soterrada, que, por otra parte, no está presente exclusivamente en lo expresivo, sino también en el espíritu romántico.

Con el ingreso en la Escuela de Bellas Artes comienza un intenso periodo de formación netamente académica que hará de él un pintor bastante conservador, que destaca sobre todo como paisajista. En una entrevista de juventud realizada el verano del 1957, recién iniciados sus estudios, se confesaba cercano a la plástica de Gutiérrez

Navas. La Escuela de Bellas Artes le pone en contacto con el mundo académico del arte español de finales de los sesenta, y en un clima de recuperación de la modernidad, Zurdo sigue la línea pictórica más “oficial”. En sus paisajes pesa la tradición noventayochista que elaboró una mitología y mística de Castilla, y que, en cierto modo, seguía presente, a través de la influencia de los pintores de la Escuela de Madrid. En las escenas costumbristas se encuentra el largo influjo de Gutiérrez Solana. Su “*Procesión de la Virgen del Camino*”¹⁰ remite a la síntesis de naturalismo y sentido ancestral de las procesiones de Gutiérrez Solana, pero sin su sentido de la sátira. Al tiempo, su obra descubre rasgos de las vanguardias: el colorismo fauve, “*Bodegón de la silla*”¹¹; la reducción a pura geometría de los objetos que hace el neocubismo, en su caso en los paisajes, “*Paisaje de Segovia*”¹², e incluso alguna huella surreal, “*Maniquí*”¹³ –fig.2-, pero sobre todo la búsqueda de la expresividad, que, basada en el color, impregna particularmente la obra de temática paisajística. Nada inhabitual, pues es ésta una época en la que “la contaminación expresionista aparece en varios pintores, pero casi siempre con dosis diversas de otros ingredientes, que lo mismo pueden acercarse a una diferenciación indígena de exacerbado colorido como vincularse al talante fauve o aproximarse al realismo social”¹⁴. En 1961, él mismo, a la demanda de una adscripción a una tendencia artística responde: “*soy, si acaso un expresionista español*”¹⁵ y se proclama cercano a Zabaleta y Mateos¹⁶.

La asistencia a los cursos de verano de El Paular y de la Fundación Rodríguez Acosta supone una magnífica ocasión para Zurdo, como para tantos jóvenes estudiantes, de contactos con alumnos de Escuelas de Bellas Artes, nacionales y extranjeros.

Determinante para la adquisición de su propio lenguaje artístico y para la superación de los “tics” academicistas españoles, resultan sus intensos contactos con el mundo artístico centroeuropeo, singularmente con la Alemania y Austria de la década de los sesenta, desde donde conecta con toda la amplia gama de corrientes que bullen o han dejado su impronta en el rico substrato cultural europeo. En Alemania se

¹⁰ Colección de la Diputación Provincial

¹¹ Colección Hotel Conde Duque.

¹² Colección Diputación Provincial

¹³ Colección Diputación Provincial

¹⁴ AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de la postguerra*, ed. Península, Valencia, 1970.p 83

¹⁵ PACHO REYERO, Félix, “Zurdo, un expresionista español”, *Diario de León*, 8 –12- 1961. p. X

¹⁶ MARTÍN BENITO, M., “El pintor García Zurdo gana otro premio”, en *León*, nº 85, mayo 1961.

reencuentra con sus raíces expresionistas, entrando en contacto con el mundo contemporáneo fuertemente ideologizado que originó este movimiento estético (en el que están presentes las preocupaciones morales, religiosas, políticas y sexuales latentes en la obra de los artistas de *El Jinete Azul* y *El Puente*; después los fenómenos socio-políticos que se produjeron en Alemania; más tarde será una experiencia común que se expresa hoy en los cuadros de la nueva generación) que será para él referencial, e incluso con Kokoschka, de quien fue alumno durante un corto espacio de tiempo -en su célebre “Escuela de la Mirada”-. Su innato interés por el expresionismo se decantará a partir de este momento por la vertiente nórdica. Reconoce la influencia de Nolde en la utilización del color o las deformaciones; y si este es el argumento estético en que se moverá con mayor frecuencia, la tendencia en la que encuentra los recursos plásticos que le permitirán avanzar en el camino de búsqueda de una forma de expresión íntima y personal, no será la única. El constructivismo será otra de sus influencias más notables, enlazando con el interés que ya había manifestado por la organización racional del espacio.

Zurdo es, pues, un hombre por formación profundamente conocedor de los movimientos con desarrollo y repercusión en Europa. No pasan para él desapercibidos los informalismos, sobre todo en su vertiente matérica, -En 1964 realiza una exposición patrocinada por la Galería Leonhart, de Munich, prácticamente al tiempo que programaba una exposición de Jean Fautrier¹⁷-, e incluso movimientos de desarrollo diferente, como el povera.

En su formación artística cuentan de forma importante sus estudios y posterior trabajo como vidriero. El interés que le producirá el arte del vitral lo explica él mismo haciendo referencia a su origen y experiencias leonesas: “*Yo he nacido en León, y a los 16 años ya andaba por la catedral con Juan Torbado, mi primer profesor de dibujo, hijo del que intervino en la gran restauración del siglo XIX, por su mediación y la de su esposa, alemana, conocí la renovación del vitral que se estaba llevando a cabo en ese país*”¹⁸. Renovación es la palabra clave cuando se trata de analizar la obra de

¹⁷ Información de Mariano ÁLVAREZ GÓMEZ, “Bajo el impacto de Castilla. Luis García Zurdo expone su pintura en Munich”, *Diario de León*, 14-2-1964, p. 9

¹⁸ En conversación con la autora, y en Matilde C. FIGUEROA, “La vidriera es el espacio, la lucha con la arquitectura”, entrevista a Luis García Zurdo en *CIC, Información, Revista Técnica del sector del vidrio*, Nº 36, mayo/junio 1993, pp.17 a 23

Zurdo como vidriero, pues su postura frente al vitral, como medio de expresión artística, le sitúa en la corriente renovadora que acusa esta disciplina, para ponerla en situación de ser considerada como un medio expresivo autónomo, susceptible de reunir en sí misma un compromiso conceptual contemporáneo con las inmensas posibilidades de renovación técnica y de manipulación de su material básico, el vidrio. (Con frecuencia pasa desapercibida la profunda renovación a la que se encuentra sometida la vidriera actual, dentro del panorama general del arte contemporáneo, este hecho se fundamenta, quizá, en la pervivencia en el subconsciente colectivo de la idea de ser ésta una disciplina ligada al mundo medieval o, como mucho, al Modernismo, y en su tradicional supeditación al medio arquitectónico).

Zurdo no renunciará a expresarse en ella de la misma manera que lo hace en el resto de su obra. Por su parte, las especificidades de este medio han acabado por ser parte integrante de su lenguaje plástico, con una influencia que es notoria en la planitud de los colores y en la preeminencia que adquiere la línea, que, derivada de los emplomados, aparece en la pintura muy marcada, portando el valor de la expresividad por encima de la definición.

Zurdo es reconocido por los vidrieros y estudiosos del arte de la vidriera, como Nieto Alcaide o Ximo Roca ¹⁹, como uno de los primeros y más interesantes realizadores de vidriera contemporánea en España, lo que unido a la importancia de la vidriera en el cómputo global de su obra, aconseja una aproximación de carácter general a esta parcela artística; al estado de la cuestión con que se encontró Zurdo al abordarla, y, por supuesto, a sus propios conceptos sobre el tema.

La vidriera histórica, concebida como un elemento que forma parte de la arquitectura, pensada para ser contemplada exclusivamente desde el interior, y cuyo significado estético se condiciona a su aspecto práctico, alcanzó su máximo esplendor en el periodo gótico, su época áurea, reuniendo perfección técnica y sentido estético al servicio de un contenido ideológico. Sin funcionalidad autónoma, su misión, como es bien sabido, era servir de cerramiento, constituir el gran muro translucido que las construcciones góticas permitían. El muro románico convertido en cristal, que al igual que su predecesor habría de servir como soporte iconográfico. Cuando en periodos subsiguientes pierda este sentido, la vidriera entrará en el continuo declive que la

¹⁹ El vidrierista Ximo Roca le cita como uno de los más firmes puntales de la renovación de la vidriera en España en "Panorama contemporáneo de la vidriera de arte", *Revista T.C. Tribuna de la Construcción*, nº 1, abril 1992, p 6

postró prácticamente en el olvido hasta el siglo XIX, en que asistimos a una fructífera revitalización marcada por los nuevos conceptos estéticos y su funcionalidad. Atestiguan los inicios de renovación de la vidriera emplomada la publicación en Francia, en 1837, de la obra de F. De Lasteyrie *Histoire de la peinture sur verr.* Fundamental en este proceso es el interés que en la segunda mitad del siglo XIX se despierta por la regeneración de los oficios artesanos y las artes aplicadas, junto al amor nostálgico por la Edad Media, que venía manifestándose desde el prerromanticismo del siglo XVIII. Personalidades como Viollet-le-Duc, William Morris, en la arquitectura, y Emile Gallé en la regeneración de los oficios artesanos son fundamentales para la recuperación. La “nueva vidriera” diferirá de la vidriera gótica en su concepción plástica, en los procesos de elaboración y en los emplazamientos a los que va destinada. Deja de ser un arte de iglesia para entrar en las casas y formar parte de la decoración de los edificios civiles. La temática religiosa es sustituida por los motivos propios del Modernismo, a la vez que se enriquece con las innovaciones técnicas que acompañan la Revolución Industrial.

Que la vidriera despegase de los planteamientos posmodernistas para irse acercando paulatinamente a las concepciones plásticas contemporáneas fue consecuencia directa de la salvaje destrucción que la Segunda Guerra Mundial produjo en el patrimonio religioso y civil europeo. Finalizada la contienda las administraciones y la Iglesia pusieron en manos de importantes grupos de artistas, con grandes dosis de libertad creativa, la tarea de rehacer el desolado panorama arquitectónico y artístico europeo. Este intenso trabajo supuso para el vitral, por un lado, la profundización en el estudio de las técnicas antiguas, lo que dotó a los vidrieros de una amplia base para abordar e investigar nuevos métodos de elaboración, y, por otro, la superación de temas y estilos, convirtiéndose en un soporte más sobre el que desarrollar conceptual y estéticamente las corrientes artísticas del siglo XX. En Francia, pintores como Matisse, Roualt, Leger, Chagall hacen cartones para vidrieras. En Inglaterra, la reconstrucción de la catedral de Coventry fue el hecho que más redundó en la renovación del vitral. Pero fue en Alemania donde, por haber sufrido mayor destrucción, alcanzó proporciones mayores.

Con este movimiento de renovación del vitral enlaza el artista Luis García Zurdo. A su regreso a España, e instalado ya en León, prosigue una andadura profesional que sin abandonar la pintura, la escultura o el mosaico va centrándose cada vez con más fuerza en la vidriera. Es en este campo donde entendemos que su

aportación ha sido de mayor calado, pues al riguroso trabajo de taller no le han faltado nunca la reflexión del intelectual, del hombre estudioso y conocedor del arte de su tiempo, que se enfrenta a un modo artístico absolutamente condicionado tanto por la fuerza del material, el vidrio -que no hace fácil expresar sobre él algo inmediato y sensible-, como al riesgo de caer en el decorativismo, cuando desaparece la carga histórica de la vidriera.

En el concepto moderno de la vidriera, la exclusiva vinculación de ésta a la arquitectura ha sido superada (evidentemente no eliminada, pues permanece su carácter de cerramiento que modula la vista y la luz, transformando el espacio estético interior) para constituirse como un medio de expresión con consideración propia. A Zurdo el trabajo le ha llevado a abordar el vitral en ambas posibilidades. Partidario del valor autónomo del objeto de arte, no renunciará a la autonomía expresiva de su obra, esté concebida para un lugar concreto o no. Le interesa la vidriera en tanto que pueda desarrollar un pensamiento, un concepto que plásticamente esté lleno de contemporaneidad. Con mucha frecuencia ha sido y es reclamado para incorporar vidrieras en edificios religiosos y civiles, contemporáneos o históricos. Trabajo de encargo en el que el vidriero, si además es un creador, no renunciará a la expresión de su propia subjetividad. Aquí el reto lo constituye la necesidad de incardinar una obra artística en un espacio arquitectónico ajeno, y que entre ambas se establezca un diálogo fructífero que realce el resultado final, logrando el ambiente de armonía y funcionalidad buscado.

Mayor complejidad conceptual reviste la integración del vitral en edificios históricos, aspecto que ha sido para Zurdo, ya desde su época de estudiante en Munich, motivo de reflexión (a este tema dedicó su tesis en la Kunt Akademie) y de posicionamiento personal.

En la raíz de sus propuestas se encuentran la propia e irreductible libertad creadora y la autonomía expresiva de la vidriera. Estéticamente comprometido con su época, no renunciará a su lenguaje plástico ni tratará de “engañar” haciendo una obra imitativa de acuerdo con el estilo del edificio. Entiende que la obra contemporánea es y debe manifestarse como contemporánea. Pero ¿Cómo conseguir que se integren idóneamente una obra arquitectónica del pasado con una vidriera del siglo XX? La respuesta la encontrará apelando a la esencialidad de ambas. Se impone una labor de aprehensión del espíritu del edificio, de su filosofía, que es transmitida mediante el lenguaje arquitectónico y que a la vidriera debe trasladarse traducida a formas capaces de representar la esencialidad de ese espíritu. La mayor pureza se encuentra en las

formas abstractas que le proporciona el lenguaje geométrico. Formas fundamentales construidas a base del gesto y del color, de la transparencia y la opacidad. Continentes para unos códigos que, bajo la apariencia de lenguaje opuesto, facilitan el diálogo entre las diferentes artes, por apelar a su intrínseca esencialidad. Si la dialéctica de la obra lo requiere, recurre a la figuración, pero una figuración que le sitúa en el ámbito de la expresión, casi del símbolo, como ocurre en las vidrieras que para edificios religiosos está realizando desde los años noventa.

Superiores cotas de libertad alcanza cuando realiza obras exentas o desvinculadas de la arquitectura. Son obras con unos indudables valores pictóricos, conseguidos a pesar de la complejidad que supone el manejo de los elementos específicos de la vidriera; pero también contando con sus enormes posibilidades expresivas. Nieto Alcaide ha puesto de relieve la importancia de la vidriera en la obra de Zurdo, pues considera que *“en la vida y en la obra de Luis García Zurdo la vidriera ha sido un medio identificativo con su sensibilidad. Me atrevería a decir que todo estaba implícito en la vidriera y que este artista lo que ha hecho ha sido descubrirlo y ponerlo en funcionamiento, estableciendo una correlación entre cartón, realización y resultado, entendiendo las “operaciones” no como fases aisladas de un proceso sino como un conjunto de acciones de las que surge la vidriera”*.²⁰

Considera Zurdo que la vidriera contemporánea está todavía por hacer. Esta debe desarrollar todo lo que ha desarrollado la pintura. Personalmente afronta la vidriera sin limitaciones mentales, con los mismos lenguajes y planeamientos de concepto con los que en su obra pictórica ha buscado expresarse, por lo que en el análisis de los conceptos y las soluciones plásticas nos referiremos indistintamente a sus obras pictóricas y en vidrio.

²⁰ Ibid. Nota 2

2.2 Expresionismo, constructivismo, informalismo

Con todo este cúmulo de aportes no es de extrañar que la obra de Zurdo se construya sobre una serie de dualidades/diversidades conceptuales y estilísticas, entre las que destaca la permanente dialéctica entre expresión y razón, que se sintetiza en la vidriera *Expresión/Construcción*²¹—fig.3—, del año 1984; obra paradigmática que compendia buena parte de su credo estético, e incluso resume la línea argumental de su trabajo de madurez.

Zurdo, por un lado, asume y asimila los postulados del expresionismo: el español y el centroeuropeo, que, tanto en sus orígenes como en el neoexpresionismo, está imbuido de carga ideológica, de intencionalidad y muy enraizado en su época y lugar. El expresionismo es para Zurdo, como ha explicado en repetidas ocasiones, el lenguaje idóneo para la transmisión de una vivencia, que puede ser externa o interna, pero siempre personal, auténtica y “comprometida”. La creación tiene que fluir de su “Yo” de artista en base a un “posicionamiento” ideológico que no es en él político ni social, no es de compromiso con una situación socio-política concreta, es con la autenticidad, con la sinceridad del artista, con el “arte”.

Por otro lado aparece destacadamente la atracción normativa. El constructivismo —*Construcción 1970*²² —fig. 22— está presente en la vertiente organizada y metódica, incluso cartesiana, que presenta buena parte de su obra, afianzada en Alemania y perceptible sobre todo en las vidrieras para edificios históricos, en las que con frecuencia acude a la esencialidad que le proporciona el orden geométrico.

Otra dualidad constante es la que se produce entre figuración y abstracción. Su pintura es básicamente figurativa. La adscripción expresionista le hace rechazar el realismo o figurativismo que “imita” para adentrarse en el figurativismo que “crea” la realidad, no como una copia imitativa, sino buscando lo primordial, la esencia de las cosas, la transmisión angustiada de una vivencia o de un estado anímico (a pesar de su inmersión en el mundo germánico, en Zurdo no se dará la angustia que sugieren los

²¹ Vidrio soplado tratado al fuego con grisallas, 175 x 105 cm.

²² Técnica mixta. 110 x 80. Colección particular. Munich

movimientos y la tradición germana). Tanto como la copia imitativa de la realidad, Zurdo niega la vacuidad en su obra, por tanto huye de la ornamentación gratuita y del decorativismo. A la figuración, por periodos, se opone una abstracción tanto informalista como geométrica, utilizadas con el mismo sentido de alejamiento del decorativismo, y sí como manifestación de la pulsión íntima del autor.

Cuando analizamos su obra desde la óptica de las posibles implicaciones informalistas, encontramos que el poso informalista la recorre transversalmente, apareciendo con mayor o menor nitidez en determinados momentos y siempre bajo la influencia superlativa del expresionismo, a pesar de lo cual, él no se considera un pintor informalista (“*una cosa es hacer manchas, y otra militar en el informalismo*”²³), pues no renuncia a la pintura convertida en vehículo de un discurso intelectual ni a la apertura a fuentes de inspiración afines al racionalismo occidental; además los postulados del expresionismo clásico lo separan conceptualmente del informalismo, mientras que adquiere algunas de sus experimentaciones formales. Las proximidades informalistas, pues, se detectan sobre todo en los recursos formales, en el uso de la materia y del gesto violento y generoso en color.

Tempranamente, a principios de los años sesenta, realiza algunas obras (escasas, al menos las conocidas) enmarcables en este movimiento. Hacemos referencia en concreto al cuadro ubicado en la cafetería del Hotel Conde Luna (no está fechada, pero como todas las obras que decoran las instalaciones de este hotel, está realizada en torno al año 1963) y al tríptico que decora las paredes del comercio leonés *Cu-cú* (tienda especializada en ropa de niño, en la calle Gil y Carrasco, realizado en la misma época). Son dos obras abstractas de diferentes signo: la primera se aproxima a la pintura matérica, pues aunque no presenta grandes concreciones, es el valor estético de la materia su argumento y protagonista. Que el pintor conoce las técnicas y procedimientos de los pintores de la tendencia lo demuestra, además de este hecho, el tratamiento del espacio, prácticamente bidimensional, y su apoyo en un cromatismo monocromo, en colores terrosos, que sustentan el valor matérico. El segundo ejemplar lo constituyen tres piezas -la central más grande que las laterales-, en las que se repite el mismo motivo: sobre un fondo sin referencia espacial y cromáticamente neutro, el pintor crea una amalgama de color constituida por pequeños bloques cromáticos que oscilan entre el brochazo y lo normativo. Estos bloques se presentan

²³ En entrevista con la autora, 1997.

agrupados con una tendencia centrípeta, que lleva a pensar en el expresionismo abstracto de Philip Guston (Montreal, 1913 – Woodstock, 1980) de los años cincuenta, aunque resulta más contenido que en el americano. Este argumento plástico se repetirá, bajo otras formas, en obras de vidriera y pintura de años posteriores.

Con posterioridad se encuentran tangenciales alusiones a Dubuffet -las *Maternidades*-, que se dan exclusivamente en la pintura, y obras plenamente afines al informalismo gestual -trazos de filiación gestual son frecuentes tanto en pintura como en vidriera en los años ochenta-. Es interesante observar como los emplomados de las vidrieras pierden su limpieza para tomar su carácter de trazo gestual –“*Vidriera emplomada*”²⁴ -fig. 23-. Al tiempo, realiza trabajos de una abstracción más lírica y sensible, hecha de manchas cromáticas muy diluidos que proporcionan un tratamiento “tranquilo” del color, y lleva a una abstracción lírica que potencia el espacio frente a la materia, y que comporta una carga de mayor misticismo o espiritualidad –*T*²⁵ -fig.4-, *Crucifixión*²⁶ -fig.5-. –

El objeto encontrado también tiene cabida en su obra, preferentemente en la vidriera, donde en ocasiones ha hecho referencia a la emoción que le produce la expresividad contenida en un humilde vidrio; o en la madera reutilizada (ejemplos de ello son las dos vidrieras citadas anteriormente), de procedencia desconocida, y que no duda de introducirlos en sus composiciones vitrales, dotándoles de carácter artístico.

En el aspecto estilístico, las dualidades se hallan, además, condicionadas por el medio expresivo en el que se producen. Se concretan en las contraposiciones entre volumen y planimetría; color y línea. Su pintura, que tuvo en un principio un sentido fuertemente volumétrico, al ser pasada a la vidriera, plana por definición, lo perderá, para asumir la planitud inherente al medio. En cuanto al color y la línea, la adscripción expresionista hace que el color sea el elemento plástico utilizado con mayor profusión, intencionalidad y carga ideológica simbólica; por tanto, elemento primordial en sus obras, por encima de la línea, que, sin embargo, y desde su condición de vidriero, será

²⁴ 1981. Propiedad del autor

²⁵ 1985 Collage de vidrio soplado y madera, 92 x 80 cm. Colección Jaime Quindós

²⁶ Vidrio soplado y grisalla, 100 x 80 cm. Colección particular.

extraordinariamente importante. Ya desde sus comienzos, el dibujo había sido utilizado como un recurso expresivo de primer orden, y el posterior perfilado de la vidriera aparecerá también en la pintura como una línea de compartimentación o de definición de contornos, gruesa y expresiva, separadora, más que definidora de rasgos.

Bajo estos conceptos estéticos, aparentemente antagónicos, un punto de lirismo atraviesa la obra de Zurdo, duerme bajo la carga de expresividad reapareciendo a veces, edulcorándola y aportando un punto de ensoñación.

3 Evolución de las presencias informalistas en los diferentes ciclos temáticos

Las derivaciones que toma la obra de Zurdo, podrían ser estudiadas desde múltiples puntos de vista; una posible es el análisis del proceso evolutivo que acusan los diferentes grupos argumentales que el artista desarrolla: paisaje, figura humana y obra abstracta, con especial atención a la aparición y desarrollo de los aspectos informalistas en cada uno de ellos.

El paisaje

Desde sus inicios su inclinación personal le lleva a interesarse especialmente por la representación de la naturaleza; al tiempo, el contexto artístico le induce a profundizar en un concepto de paisaje que pone su énfasis en la vinculación sensitiva del pintor con los paisajes que le son cercanos, antes que con un concepto estrechamente naturalista. La consecuencia será una producción importante dentro de este género, en la que huye tanto de la artificiosidad, de lo superfluo y decorativo, como de la precisión descriptiva.

El paisaje de Zurdo se inserta, pues, en una tradición paisajística que mantiene una actitud emocional frente al paisaje, y que hunde sus raíces en la Escuela de Vallecas, recogida por los sucesivos grupos que constituyeron la Escuela de Madrid,

cuyo poso perdura fuertemente arraigado en muchos de los paisajistas de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, y resulta más esperable en aquellos pintores que, como Zurdo, fueron alumnos de la Cátedra de Paisaje de Segovia en los veranos en que Luis Felipe Vivanco veraneaba en la ciudad castellana y mantenía relación con los pensionados²⁷.

En los últimos años de la década de los cincuenta y los primeros de los sesenta, la modernidad, en lo que al paisaje se refiere, y dentro del trabajo de escuela, se manifestaba en un expresionismo moderado que acentuaba el cromatismo, y en alguna reminiscencia de las vanguardias, especialmente del cubismo (en la búsqueda de las líneas esenciales del paisaje y su reducción a planos); ambos aspectos resultan reiterativos en las obras de los pintores jóvenes, especialmente en los asistentes a los cursos de Segovia, como pone de manifiesto Mesa Esteban Drake²⁸. En estos parámetros se desenvuelve el paisaje de Zurdo, que en León pudo contemplarse en las obras expuestas en la exposición de la Sala de Arte de la Diputación, en 1961, compuesta por una serie de óleos y gouaches que recrean la seriedad, rudeza y misticismo del paisaje segoviano y leonés, acorde con la tradición estética en la que se desenvuelve. Un ejemplo significativo de la producción de este periodo lo constituye el grupo de obras que se expone hoy en el comedor del hotel Conde Luna²⁹. *Paisajes sin título* (gouaches) y *paisajes de la Sobarriba* (óleos). Los primeros resultan paisajes bastante convencionales, ciertamente estáticos, de un dibujo sintético y en los que aparece un rasgo que será común en su obra: un cierto ingenuismo. En los óleos, más ricos, densifica la materia, eleva el horizonte y reduce el cromatismo a ocre clarados con rosas y violetas, para interpretar la compartimentación de tierras aradas y pueblos apiñados que se estructuran mediante compartimentaciones lineales muy definidas, sobre las que el caserío, -cuando lo hay-, sigue la orientación esquemática y geométrica del neocubismo. Esta interpretación del paisaje y elección de los motivos se encuentra también en la obra coetánea de Manuel Jular.

Sólo unos años más tarde, en 1964, Zurdo expone en el Spanisches Kultur Institut de Munich, avalado por la galería Leonhart, una muestra dedicada por entero al

²⁷ Los veranos de los años 1955, 1959, 1960 y 1962

²⁸ Esteban Drake, Mesa, *De El Paular a Segovia*, 1919–1991, Diputación Provincial de Segovia, 1991

²⁹ Las obras del Conde Luna está allí desde 1965, en que se inauguró el Mesón. Representan paisajes de la Sobarriba

paisaje castellano, resuelto dentro de idéntica tradición estética, pero en los que, además, Mariano Álvarez Gómez, al hacer la crítica, descubre y pone de manifiesto la influencia del expresionismo alemán: “*Veinticinco cuadros integran la exposición. De atenernos tan sólo a lo formal, podríamos tal vez decir que se advierten en ella dos tendencias bien diferenciadas: una en la que dominan los colores oscuros y otra en la que resaltan y chocan, por su aparente disonancia, colores claros y oscuros, a primera vista inconciliables. En la primera nos inclinaríamos a ver una continuación –en todo caso original- de Solana, Mateos, Palencia...En la segunda estarían presentes las dos escuelas del expresionismo moderno alemán: la formada por el llamado “grupo del caballero azul” de Schwabing (Kandinsky, Klee...) y la conocida bajo el nombre impropio del “grupo de Norte” (Kirchner, Nolde, Beckmann...)*”³⁰. Un año antes (con ocasión del primer Salón de Otoño), ya Gamoneda destacaba su vinculación a las dos vertientes ³¹.

A raíz de su estancia en Alemania, su visión de la naturaleza va encuadrándose en una óptica cada vez más rigurosamente expresiva, tanto en el uso de los recursos formales como en la carga subjetiva de la obra de arte. La utilización del color, el alejamiento del naturalismo en las figuras, estarán al servicio de la trasmisión del mensaje interior de la obra o de la emotividad que debe transmitir. No hay depuración sino un paso evolutivo distinto, que interpreta la ya intensa cantidad de influencias recibidas y de su formación ecléctica.

Las exposiciones de los años de finales de la década de los setenta muestran paisajes constituidos por expresivos trazos, volúmenes y planos cromáticos, que combinan las líneas más festivas de Juan Barjola o Benjamín Palencia con el dramatismo del expresionismo alemán. Las variaciones en el lenguaje se compendian en la potenciación del color, de la materia y de la línea curva, que ha sustituido a las bien definidas y esquemáticas rectas de etapas anteriores. Color y materia construyen los cuadros que se articulan con superposición de estratos horizontales. Los primeros planos, más estáticos, dan paso a unos fondos en movimiento, separados por líneas con cualidad de contorno y carácter estático que delimitan zonas en cuyo interior se desata el movimiento, la agitación de elementos de la naturaleza: nubes, árboles, hojas *Paisaje I*–fig. 6- y *Paisaje II*–fig. 7- .

³⁰ ALVAREZ GÓMEZ, Mariano. “*Bajo el impacto...*”, op. cit.

³¹ GAMONEDA, A., “Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa”, *Proa*, 24-11- 1963, p. 6

En este punto tomamos contacto con la iconografía predominante, que es una iconografía en apariencia sencilla: la naturaleza presentada como “casa” de una fauna de animales domésticos o aves poetizadas (palomas, pájaros), equinos y vacunos, y junto a ellos, la luna, estrellas, *-Gallo, luna y estrellas -fig.8-*. Un retrato peculiar de la naturaleza poblada de animales amables y astros en escenas frecuentemente nocturnas y con algún esporádico icono agresivo, como el perro *-fig. 21-*, que recuerda a los que Miquel Barceló pinta en “*Persecución nocturna en la periferia de la ciudad*”, en 1981³². El ingenuismo, rasgo personal, se acentúa ahora y se acusa la influencia de Dubuffet y el arte bruto en el tratamiento deliberadamente infantil de algunos de sus temas. Zurdo ha emprendido aquí un camino de mayor libertad, de exploración espiritual, una atracción por la síntesis que acabará conduciéndole a la abstracción. De hecho, de estos años datan algunas obras de abstracción completa – *S.T.*, cafetería del Conde Luna- resuelta bajo los presupuestos del informalismo matérico, o *Comediantes*.

La figura humana (1976 –1980)

En este corto periodo toma preeminencia la representación de figuras bajo una temática muy precisa: las *maternidades*. Antes, la figura humana, en las ocasiones en que aparece, se encontraba integrada en el paisaje, y en situación de inferioridad, o, como mucho, al mismo nivel, en lo que a protagonismo se refiere, que el resto de los elementos de las composiciones *-Paisaje con campesinos-* *-fig. 9-*. Paulatinamente, la imagen irá avanzando hacia los primeros planos en obras que son una personal síntesis de elementos constructivistas, ingenuistas y tensión dramática, apoyados en recursos formales expresionistas, que, incluso depurados, mantienen incólume la necesidad expresiva, concentrada ahora en la potencia de la línea y la expresividad de la materia.

Tres son las obras con las que ejemplificamos esta temática: “*Maternidad con árbol y animales domésticos-*” *-fig.10-* (presentada en la exposición de 1977 de la Sala Provincia); en ella la figura (en este caso figuras: madre e hijo) comparte espacio pictórico con otros temas -apuntes de paisajismo rural-, en la línea del momento. La madre y el hijo son prácticamente un perfil fuertemente recortado, y se encuentran

³² En la colección del artista. Felanitx. Mallorca

fundidas una en la otra, de la misma manera que en la *Maternidad* de 1978³³ -segundo de los ejemplos -fig.24-; ésta mantiene aún algunos elementos externos (silla), muy marcados los recursos expresionistas de deformación física y una cierta movilidad, que se pierde en el tercer ejemplo: *Maternidad*, 1991³⁴; las dos figuras que la componen (padre o madre e hijo) se superponen, centradas en el cuadro, formando un bloque monolítico de estructura rectangular, de devociones constructivistas y un delicado grafismo que lo aproxima al mundo de Klee.

La temática no figurativa (años 80 y 90)

La temática no figurativa aparece muy tempranamente, como ya hemos indicado, al comentar las obras abstractas de principios de los años sesenta, que se encuentran en León, la abstracción será retomada bajo otros presupuestos, con posterioridad

Antes de que se inicie la década de los ochenta, la evolución de la obra de Zurdo se orienta hacia un mayor compromiso con la abstracción, a sabiendas de que nunca va a alejarse totalmente de la figuración, que se mantendrá ligada al tema religioso o de representación para edificios oficiales (siguiendo unas pautas de trabajo y de resultados muy codificado: una mirada hacia el interior en busca de la expresión profunda que debe plasmarse en un material muy específico -el vidrio-, con un lenguaje que se ajusta a los principios de síntesis de líneas y fogosidad extraordinaria en el color. Tanto el elemento figurativo, esquematizado, como la intensidad cromática actúan como elementos simbólicos).

Lo representacional tiende a desaparecer cuando al artista no le presionan compromisos externos, y tanto en la vidriera como en la pintura su producción camina hacia la abstracción desde las dos vertientes que vienen siendo ejes conductores de su obra: una abstracción de devociones informalistas, en la que estarán presentes los gestos ricos, violentos y de trazo generosos y una abstracción con predominio de los valores geométricos constructivistas -*Composición* (1979) -fig.11- con un marcado gusto por el orden, que en un proceso de evolución dará más adelante obras de filiación óptica o conceptual.

³³ Óleo sobre lienzo, 70 x 50 cm

³⁴ Temple sobre cartón, 95 x 60 cm. Colección del autor

Como obras de referencia escogemos, en la vertiente gestual la citada *Vidriera emplomada* (1981) -fig. 23- y *Composición N° 2* -fig.12-; y dentro de la geométrica, la vidriera *Expresión- Construcción*, de 1984 -fig.3- y la *Composición* realizada en 1979³⁵ -fig.11-. En ambos casos las obras están regidas por similares principios compositivos: un núcleo central o punto de acción comprimido, que actúa como impulso generador para un desarrollo plástico muy activo, que se va convirtiendo en ordenamiento racional a medida que se va liberando hacia las zonas más periféricas de la obra; igualmente, de los intensos colores centrales, cálidos y fuertemente expresivos, se va pasando a tonos más fríos.

La decantación en parte de su producción hacia obras de morfología geométrica y de esquemas lógicos de asociación de imágenes, implica la idea de una actitud cartesiana, que casi puede identificarse o interpretarse como una aproximación a la investigación visual, a la que ya aludíamos; comportan una reducción al mínimo de la emotividad, del subjetivismo, que se concentra en la fuerza del color, que sigue conservando su peso específico -*Composición 4*, (trabajo de vidrio calado y hormigón, presentado por Luis García Zurdo en la muestra *Artistas Actuales Leoneses*) y *Composición 5* (la vidriera presentada en la *Colectiva 88*, de la UGT) -fig.13-. En este proceso llega, finalmente, a moverse en una estética conceptual en las composiciones de rayas luminosas -fig.15-

Zurdo sigue trabajando con dos principios enfrentadas, dos conceptos inmersos en un diálogo que puede resultar angustioso. El pintor resuelve artísticamente la situación y recobra hábilmente el equilibrio, la homeostasis.

Un bloque especialmente interesante lo constituyen un grupo de obras mucho más liberadas de esquemas compositivos racionales, y significa el traslado al vidrio de los conceptos de la abstracción lírica. La disposición de tenues campos cromáticos, muy diluidos, que le restan agresividad y aportan un mayor grado de espiritualidad, de contemplación (a lo que sin duda contribuye el medio en el que se realizan). Están concebidas como collages y en la órbita del arte *Povera*, insisten en la reutilización del elemento simple y en la inclusión de materiales pobres y antiartísticos: vidrios, maderas, cerraduras, etc. Ejemplos son la ya citada *T*, (en la colección Quindós) -fig. 4-, *Ventana* -fig.14- o *Puerta*-fig.16.

³⁵ Gouache, 70 x 50.cm

En los años noventa trabaja fundamentalmente la vidriera, en la que ha alcanzado una perfección técnica que le hace ser considerado como uno de los mejores vidrieristas de España.

Durante estos últimos años, mantiene también contactos culturales con el *Institut del Vitrall* y el *Centro del Vidrio*, de Barcelona, ciudad en la que es invitado a participar en diversos actos y exposiciones colectivas del ámbito internacional sobre vidriera: *Vitral 88*, patrocinado por el Salón Internacional de la Construcción. Exposición de *Inauguración del Centro del Vidrio*, y la exposición *Vidriera Contemporánea en la Arquitectura*, en el Fomento de las Artes Decorativas, patrocinada por el Ayuntamiento de Barcelona y restringida a siete autores. Por último, participó como invitado en el I Simposio Internacional del Vitral, celebrada en 1990.

Predominan los encargos de envergadura y ejecución difícil, provenientes en su mayoría de instituciones religiosas y públicas, en los que el formato y la materia son elementos primordiales, y en los que se le pide conjugar el antiguo y tradicional arte de la vidriera con una visión moderna, pero puesta en edificios históricos. Predomina, en consecuencia, el tema religioso, en el que los referentes figurativos se van sometiendo a un proceso de esencialización, para el que resulta fundamental el color, quedando éste reducido a su valor de símbolo.

García Zurdo sigue expresándose hoy día en un lenguaje personal que descubre fielmente sus orígenes, pero en el que se intuye fácilmente profundas derivaciones formales, producto de la reflexión y de la madurez artística, sin por eso abandonar nunca la importancia que concede a la “idea” generadora de la obra, por encima del estilo artístico en el que se desarrolle. Las palabras de Nieto Alcaide compendian el sentido de las vidrieras de esta época: “*Las vidrieras de Luis García Zurdo son un cúmulo de experiencias plásticas en las que la historia y el presente conforman un corpus inagotable de recursos estéticos de una expresividad ilimitada*”³⁶. La seguridad que le da el dominio técnico le lleva a poder concentrarse más en la reflexión sobre los temas a tratar, de forma que la interpretación que hace de los diferentes hechos religiosos propicien un cambio en la iconografía que “*se aparte de las representaciones iconográficas preestablecidas y crea nuevas formas e imágenes sugeridas por una nueva lectura de los textos para llegar a una*

³⁶ NIETO ALCAIDE, Víctor, “Las vidrieras de Luis García Zurdo: expresividad y experiencia”, *Ars Sacra*, nº 22, Madrid, 2002, p 34

*representación esencial de intenso contenido plástico”*³⁷. Un interesante ejemplo resulta el conjunto creado para la Residencia de las Carmelitas Descalzas de León – 1991-; el Salón de Carlos V del Convento de San Francisco, de Santiago de Compostela (1999) o en La Virgen del Nordés, del Ferrol (2000).

La geometría está presente en las vidrieras de la Estación Depuradora de Agua de León, Junta de Castilla y León y del Ayuntamiento de León (1999–2000), mientras reminiscencias informalistas persisten en los goteos y los trazos, sin trayectoria prevista, en el muy expresionista *Vía Crucis* para la residencia de los PP. Franciscanos de Salamanca (1995), realizados en temple sobre papel.

La pintura de Zurdo en los últimos años, a pesar de las pocas piezas vistas, sugiere un cambio extraordinario y muy interesante. Hay un abandono total de la figuración, y uso de material encontrado y pobre (cartón, tablas, etc); la pintura es residual y se concreta en brochazos o campos no muy definidos, por lo que puede hablarse de reducción plástica y compromiso expresionista, para unas obras conceptualizadas, que se insertan estéticamente en la contemporaneidad –*figs. 17, 18, 19 y 20-*

³⁷ *Ibid*

EXPOSICIONES

- 1957 Exposición Nacional de Bellas Artes
- 1958 V Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses. Segunda Medalla
- Exposición Antológica de la Pintura Leonesa Actual. Madrid. Casa de León
- 1960 II Feria Regional de Actividades Leonesas
- 1961 VII Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses. Primera Medalla
- Exposición individual Salón de Arte de la Diputación provincial de León.
- 1963 I Salón de Otoño de la Pintura Leonesa
- 1964 Concurso Internacional de Frankfurt. Primer premio.
- 1965 III Salón de Otoño de la Pintura Leonesa
- 1977 Exposición individual. Sala Provincia, de León
- Colectiva inaugural de la Galería *Maese Nicolás*. León
- 1978 Exposición individual. O.C. Caja de Ahorros de León
- 1979 Exposición individual. O.C. Caja de Ahorros de León
- 1986 Exposición Colectiva “14 artistas actuales leoneses”. (Itinerante)
- 1988 “Colectiva 88”, UGT 1888-1988, Centro Cultural Pallarés. Diputación de León.
- 1993 Exposición individual. Galería de Arte *Lancia*. León.

ENRIQUE ESTRADA

San Sebastián, 1922

1 Introducción a la obra de Enrique Estrada y biografía artística

- 1.1 La restauración y los oficios artísticos, bases de la formación de E. Estrada
- 1.2 La obra plástica de Estrada en el contexto leonés de la 2ª mitad del siglo XX

2 Lenguajes contemporáneos y ciclos creativos

2.1 Lenguajes abstractos

- Normativismo o abstracción geométrica
- La abstracción no geométrica. Aproximaciones al informalismo matérico, sígnico y a la gestualidad expresionista

2.2 - Los lenguajes figurativos

3 – Desarrollo de los ciclos pictóricos

- 3.1 Bodegones y Módulos
- 3.2 Retratos y Extraños Personajes
- 3.3 La pintura fantástica

1 Introducción a la obra de Enrique Estrada y biografía artística

La obra de Enrique Estrada constituye una contribución decisiva a la modernización, en su conjunto, del panorama pictórico leonés de la segunda mitad del siglo XX, pues sus raíces más profundas se asientan sobre algunos de los lenguajes de

los grandes movimientos del pasado siglo, tomando en la obra de este creador un cariz tan personal que quedan al margen de los propios movimientos en que parecen querer enclavarse. Así ocurre con tres de los medios más genuinamente informalistas utilizados por Estrada: la materia y el signo, más incursiones moderadas en el gestualismo. Son estas derivaciones informalistas, junto con su capacidad de modernización, lo que justifican la inclusión de Enrique Estrada dentro del núcleo central de los pintores que componen este trabajo.

Luis Alonso Fernández define a Enrique Estrada en el *Diccionario de Pintores españoles Contemporáneos* como “artista laborioso, incansable y versátil”¹ y, ciertamente, ha acumulado en su vida una ingente obra, integrada por: pintura de caballete, obra mural, dibujos, esculturas y escenografías, cuya difusión se ha producido desde el epicentro leonés a un cierto grado de conocimiento nacional e internacional.

1.1 La restauración y los oficios artísticos, bases de la formación de E. Estrada

Fundamental para la formación artística y posterior desarrollo de la obra de Enrique Estrada, resulta el hecho de crecer en un ambiente de trabajo artístico cuyo epicentro está en el taller de su padre, Luis Estrada, que fue pintor-decorador “cuando hacer eso era saber hacer muchas cosas”². Estrada padre recaló en León como colaborador de Antoni Gaudí, al que acompaña cuando el arquitecto catalán es requerido para realizar sus obras leonesas –Palacio Episcopal de Astorga y Casa Botines³-. En el taller paterno recibe un aprendizaje exhaustivo y de calidad en lo que se refiere a los oficios artísticos, y, con la pronta incorporación al trabajo –

¹ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, “Enrique Estrada o la labor que no cesa”, en *Pintores Leoneses Contemporáneos*, Caja de Ahorros, León, 1983, pp. 272-275, (p. 272)

² GARCÍA, Santiago, “La larga experiencia del artista infatigable”, *La Tribuna Leonesa*, Nº 6, León 1988, p 44

³ Luis Estrada Tomás, padre de Enrique, era de origen aragonés. Finalizada su colaboración con Gaudí permaneció en León, ocupando el puesto de restaurador de escultura y pintura de la catedral de León. A él se deben, entre otras cosas, el dorado de los florones del claustro de la Catedral.

El nacimiento de Enrique en San Sebastián se debe a una estancia ocasional para la realización de un trabajo en la capital vasca

acompañando a su hermano Luis en la decoración del Palacio del Obispo⁴ y en la restauración de pinturas sobre muro de la catedral de León-, se aplica a la resolución de problemas prácticos relacionados con las técnicas y los materiales. Estos hábitos originarán en el joven Estrada una vocación por la investigación con materiales y técnicas procedentes de la pintura industrial aplicados a la pintura artística, que le ha acompañado a lo largo de toda su vida creativa, llegando a descubrimientos y conclusiones personales que le han proporcionado la consecución de un oficio extraordinario, a cuya práctica han recurrido con frecuencia los pintores leoneses. En el ambiente pictórico leonés de los años setenta-ochenta Estrada se comporta como un enseñante sin escuela oficial.

Su posterior obra artística se construirá, en consecuencia, sobre una formación eminentemente pragmática, adquirida en un entorno intelectual rico, del que forman parte Gaudí, el obispo Ballestet, José Padró (catalán, jefe de obras colaborador de Gaudí) y su propia familia, siempre ocupada en aspectos del arte, *“Mi padre tenía un taller e impartía clases. En casa se respiraba el ambiente artístico. Mi padre pintaba, mis hermanos, mis sobrinos...Todos estamos metidos en este asunto: Pintura, escultura...Yo mismo he hecho talla y escultura, pero en lo que mejor me encuentro es en la pintura. Creo que esta faceta familiar me ha ayudado. Como decía Gamoneda yo he estudiado en el taller de mi padre”*⁵.

La práctica de la pintura y oficios afines quedó vinculada para él al trabajo cotidiano y al medio de vida, lo que le proporciona una visión de la pintura y de los pintores alejada del enfatismo con que suelen mirarla y mirarse otros pintores: *“La pintura es tan seria como la literatura, como cualquier arte. Me merece todos los respetos. Lo que no tengo en tanta consideración es al pintor, que para mí es un señor corriente y moliente como cualquier otro ciudadano, y que además pinta. Y no es que tenga un mérito especial por pintar. La pintura sí...La cultura se va midiendo por las obras de arte que van quedando, por las obras que han hecho los distintos pueblos, las catedrales, las esculturas, la literatura... En fin, lo que hace historia es, en gran parte,*

⁴ Luis Estrada Díez ocupará, años más tarde, solicitado por Juan Crisóstomo Torbado, el mismo puesto de arquitecto restaurador de la catedral que había tenido su padre. Trabajo que ejerció hasta 1936. El trabajo de Luis Estrada Díez se ha desarrollado fundamentalmente en el ámbito de la restauración, de la composición de retablos y, en lo pictórico, en el retrato. Enrique pintó bajo la dirección de Luis, avezado restaurador, el artesonado del salón del trono del Palacio Episcopal

⁵ MELÓN, José Luis, “La investigación, base de la pintura de Estrada”, *La Crónica 16 de León*, 4, 1, 1987

el arte.... (Los pintores) no somos algo especial. Para pintar sólo hacen falta pinceles, tubos...y, sobre todo, ganas de pintar"⁶.

De Estrada puede decirse que es un pintor autodidacta desde el momento que su progresión en la pintura parte de la firme voluntad de superar el mero estadio que le ofrecen el conocimiento de los materiales más diversos (sobre todo los empleados en la pintura industrial y de oficio), para avanzar en la búsqueda de un lenguaje artístico propio, dentro de una concepción plástica y estética contemporáneas. Quizá la cuestión más interesante esté en descubrir los caminos por los que el pintor, tan vinculado al medio leonés, ha llegado a realizar una pintura que no es frecuente aquí y que emparenta, en sus distintos ciclos temáticos, con la metafísica italiana, el surrealismo, la abstracción de carácter normativo, los lenguajes informalistas, en el uso de rasgos sígnicos, matéricos y gestuales, y el expresionismo.

1.2 La obra plástica de Enrique Estrada en el contexto leonés de la segunda mitad del siglo XX

El currículo artístico de Enrique Estrada proporciona la información necesaria para analizar el devenir de una carrera que, al menos en su proyección pública, transcurre incardinada tanto en el proceso de recuperación de la vida cultural leonesa - dentro de la que se enclavan las manifestaciones pictóricas- como en la superación del desfase de éstas con las que se están produciendo en el resto de España.

Dilatada en el tiempo, se inicia en los años cuarenta y cincuenta, ligada al trabajo artesanal de los oficios artísticos y supeditada al medio de vida, como él mismo reconoce, pues a la pregunta de Manuel A. Nicolás *¿Vives de la pintura?*, Estrada responde: *"en realidad, no. Tengo varios negocios, lo cual no quiere decir que yo pinte por pasatiempo, aunque tampoco nunca he pretendido vivir de la pintura...A pesar de todo doy una cierta prioridad a los negocios, puesto que tengo una familia. Sin embargo, en cuanto puedo evadirme me refugio en mi estudio y pinto todo el*

⁶ Ibid.

tiempo que puedo.”⁷. En estos años se detecta una actividad escasa, prevaleciendo la realización de escenografías y murales por encargo, con alguna incursión expositiva. En los sesenta y setenta remonta claramente esta situación para, una vez adquiridos planteamientos estrictamente artísticos, acentuar su presencia como pintor, utilizando los medios que las instituciones públicas ponen para la difusión del trabajo de los pintores leoneses. Prodigia, también, su presencia fuera de la provincia. En las dos décadas posteriores eclosiona en una actividad expositiva y de producción espléndida, con la realización de exposiciones individuales que dan a conocer a un Estrada realizado como pintor. A tenor de esta información podemos hablar de tres fases, en lo que se refiere a la producción y a la proyección pública de ésta:

1- La relación de trabajos realizados durante los años cuarenta y cincuenta, da cuenta de un joven Estrada que se lanza al ruedo público con las primeras demostraciones de un incipiente quehacer pictórico, en dos exposiciones, ambas fuera de León: *Exposición colectiva sobre Temas Africanos*, en Targuist (Marruecos), en 1943; y exposición individual en el Casino de Salamanca, en 1948, a la que posteriormente se referirá como “*una colección de paisajes de las cercanías de la ciudad charra, de un realismo terrible, como piden los cánones de buen principiante*”⁸. La producción artística de estos años se completa con su actividad como muralista, - de los años cincuenta data el primer mural, hecho para el refectorio de pobres del Colegio de los RR. PP. Franciscanos, de León.-, y pintor de escenografías – para el Seminario Mayor, 1940, y para el Colegio de la Milagrosa de León, en 1950-.

A lo largo de estas dos décadas la actividad expositiva de Estrada no será sino un hecho meramente esporádico, mediatizado por factores personales y sociales. La crítica situación social y económica que se vivía en el León de la posguerra limitaba las posibilidades para el desarrollo de cualquier carrera artística. Las salas de exposiciones eran prácticamente inexistentes, reduciéndose, a falta de una total actividad privada, a la *Sala de Arte*, puesta en marcha por la Diputación Provincial, en 1942, que, con unos criterios de selección mínimos, que priorizaban lo autóctono, acogía una serie de muestras irregulares en contenido y periodicidad. La oferta no se

⁷ NICOLÁS, Manuel A., “Enrique Estrada: el pintor de las bienales”, *Diario de León*, 4, 10, 1975

⁸ MARCOS OTERUELO, Andrés, “Del realismo al surrealismo espacial”, *Diario de León* 23, 10, 1985

amplió hasta 1953, con la creación por parte de esta misma entidad del certamen pictórico de *Exaltación de Valores Leoneses*, que, como hemos visto repetidamente, conllevaba una fuerte carga ideológica.

La escasa actividad pictórica ciudadana quedaba polarizada en dos focos : la academia de Demetrio Montaserín -donde se estaban formando los que serían futuros pintores leoneses- y un número escaso de pintores (los que hemos agrupado bajo la denominación de *Primera generación de posguerra*), que llevaban una vida de penurias, con pocos recursos para dar a conocer sus obras. Cronológicamente, Enrique Estrada podría haber compartido generación con Cecilio Burgo – Gar, Jorge Pedrero, al que le unieron lazos de amistad, o Luis Gago, pintores a los que él mismo reconoce interés “...Y estaban Burgo–Gar, al que entonces no se le comprendía, pero que es muy interesante y hoy tiene vigencia. Y Pedrero, que se perdió pronto...”⁹, pero es evidente que en los años cuarenta y cincuenta su obra tenía una menor repercusión pública que la de estos pintores, y se intuye que su trabajo se concentra en otros intereses.

Dos figuras de interés comparten estos años leoneses con Enrique Estrada. Se trata de Alfonso Fraile, que llega a León para realizar los murales de la iglesia de San Claudio, y Luis Calzada, cuya pintura se mueve dentro de planteamientos surrealistas.

2- En los años sesenta y setenta, la iniciativa pública supuso el único punto de apoyo para crear el desenvolvimiento creativo de las artes plásticas, con la puesta en marcha de una incipiente infraestructura artística, basada en la acción promotora y de consumo de las instituciones públicas -una vez que las lagunas existentes en ámbitos prioritarios van siendo cubiertas- y la recuperación económica general, de la que participa León, redunde favorablemente sobre la actividad artística. Estrada aprovechará los nuevos cauces que para la difusión del arte se abren a los pintores leoneses, para dar a conocer pequeñas parcelas de su obra, participando en las exposiciones colectivas patrocinadas por las instituciones leonesas, optando por la concurrencia a los *Salones de Otoño*, organizados por la Asociación de Pintores con la colaboración de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, en sus tres ediciones (1963, 1964 y 1965); y en el año 1969 en la que será la última edición del concurso pictórico de *Exaltación de Valores Leoneses*. Se acrecienta su actividad como muralista, contabilizándose un total de ocho murales para empresas y locales públicos en León, Astorga y Zamora, más dos escenografías.

⁹ GARCÍA, S., “*La larga experiencia ...*”, art. cit.

En lo que se refiere a su obra pictórica, de los comentarios que la prensa local le dedica, se deduce que Estrada sigue embarcado en el paisaje realista, de corte tradicional. Un ejemplo es la descripción que Antonio Gamoneda hace de la obra *Casas sobre el río*, que presenta en el primer Salón de Otoño: “Una estimable vibración del color desplaza una monotonía descriptiva que es para Estrada su peligro más constante. Esta, y un predominio de su conocimiento material de la pintura, de su oficio, sobre su visión de pintor, el no lograr siempre una síntesis que le permita convertir en equivalencia pictórica cualquier accidente de la Naturaleza, son sus obstáculos fuertes. En este cuadro el interés de la pintura se sobrepone a la falta de síntesis a la que acabo de aludir. Creo que Enrique Estrada no elige la mixtificación; por eso no salva alegremente sus dificultades. Practica la pintura en la línea honrada de sus posibilidades actuales.”¹⁰. Resulta evidente que este cuadro no causa un especial interés en el ánimo del crítico, que le valora más por la utilización de los medios pictóricos que por la calidad artística.

Mucho más volcado hacia su carrera pictórica, y más proclive a mostrarla, se le descubrirá en el segundo tramo de este periodo, los años setenta, participando asiduamente en las exposiciones de marcado carácter leonés, que, con desigual valor, contribuyeron a aglutinar un grupo pictórico autóctono y fueron, en parte, responsables del substrato pictórico local. Se implica, desde sus momentos iniciales, en el movimiento asociativo del colectivo de pintores leoneses, participando en el año 1973 en la primera reunión de artistas plásticos, convocada con la finalidad de crear una asociación de pintores que promoviera, al menos, una exposición anual de artistas plásticos leoneses¹¹. Participa con el cuadro *Materia y Espacio XII –fig.1-* en la macro exposición “*Colectiva León 1974*”, que, programada por Caja España y concebida como experiencia colectiva, estaba destinada a cobijar todas las manifestaciones artísticas leonesas, lo que hizo de ella un conglomerado. Y con el mismo carácter colectivo y leonés en las siguientes exposiciones: “*Colectiva a beneficio de la asociación Asprona*”, “*Colectiva de Artistas Plásticos Leoneses*”, “*Colectiva de Pintores Asturianos y Leoneses*”, etc.

¹⁰ GAMONEDA, Antonio, “Primer salón de otoño de la pintura leonesa”, *Proa*, 24 –1963, p. 6

¹¹ La reunión tuvo lugar en el Instituto Padre Isla, y estuvo presidida por Modesto Llamas. Contó con la asistencia de 28 artistas plásticos, entre pintores y escultores, que “*viendo*” la necesidad de “*canalizar la afición artística y dar a conocer la realidad de la plástica leonesa a sus conciudadanos*” llegaron al acuerdo de “*promover iniciativas expositivas que partan del mismo colectivo*” ; M.A.N. “Reunión de artistas plásticos leoneses”, *Diario de León*, 21,9, 1973

El sistema que considera más conveniente para la difusión de su obra es la concurrencia a certámenes y bienales. *“Yo tengo mi pequeña manía: no soy un hombre de salas, es decir, no suelo hacer o montar exposiciones. Siempre me he preocupado más de mandar cuadros a todos los concursos o bienales, que en mi opinión gozan de una clara categoría y a las cuales normalmente soy invitado”*¹², lo que revela la falta de temor al resultado de la confrontación, por tanto, la seguridad que mantiene en su obra, al margen de los resultados de los certámenes. *“Para participar en un concurso hay que ser muy valiente. Uno se expone al chapuzón. Y los pintores somos muy vanidosos. Es difícil. Hay gente de primera línea que fracasa en un concurso. La gente mitificada no se atreve, no se expone al fracaso.”*¹³

Es habitual participante en las Bienales leonesas, en las que logra notables reconocimientos (obtuvo premio en la I, premio Rodríguez y Jular; en la II, premio Banco de Bilbao; y en la III, premio Hullera Leonesa) y en bienales y certámenes interprovinciales (se documenta su asistencia a Zamora, Córdoba, Toledo, Guadalajara, Palma de Mallorca, Sagunto), destacando la concurrencia, en tres ocasiones, a los certámenes de las Islas Baleares. De ahí surge el interés de la galería Laietana de Barcelona por su pintura. Le comercializa alguna obra, y entra en contactos para hacer una exposición, que, finalmente, no llegó a realizarse.

En el contexto general de la obra de Enrique Estrada, ésta es una etapa de crecimiento, en la que a la temática del paisaje tradicional se sobreponen nuevas e interesantes temáticas y soluciones plásticas: las series de *Bodegones*, formados por alineaciones de botellas con un inequívoco carácter racional, tanto en su interpretación y disposición como en el marco en que se inscriben, fuera de toda representación de la realidad, y los *Módulos*, nombre genérico para una tipología fruto de la elucubración mental que combina dos irrealidades compendiadas en sendos medios plásticos: densidad matérica y espacialidad, cuya realidad es meramente plástica. Estas nuevas vías de expresión, de base tanto figurativa -realidad trastocada- como abstracta –representación conceptual, llevan a Estrada a nominar a su pintura con el apelativo de “surrealista”¹⁴, y a rechazar con fuerza las voces que le tildan de pintor tradicional y

¹² NICOLÁS, M. A., “Enrique Estrada...”, art. cit

¹³ MELÓN, J. L., “La investigación...”, art. cit.

¹⁴ NICOLÁS, M. A., “Enrique Estrada...”, art. cit.

¹⁵ Ibid

¹⁶ Ibid

decorativista, *"creo que mis obras están pintadas de acuerdo con las exigencias pictóricas de mi tiempo y me parece que yo no estoy pintando como hace dos siglos. Además los materiales que yo empleo son los más modernos"* ¹⁵. En el desarrollo de ambas series sí se da un proceso de evolución: de hecho, existe una gran diferencia entre el bodegón presentado en la I Bienal leonesa, año 1971 *-Bodegón medieval –fig2--*, en el que se aprecian rasgos arcaizantes, y en los cuadros de *módulos* que lleva a la II Bienal y a la III Bienal, con los que producirá con posterioridad-.

La obra de Estrada, de la que se tiene un conocimiento muy parcial, a pesar de su volumen (más de 300 cuadros, según informa Manuel A. Nicolás, en el año 1975 ¹⁶), comienza a generar interés entre sus paisanos. Los artículos y entrevistas dedicados a su obra y a su actividad, firmadas por A. Gamoneda y Manuel A. Nicolás, hacen partícipe a la opinión pública de los conceptos plásticos y estéticos del pintor, y preparan el terreno para el reconocimiento que vendrá en los años siguientes.

En la actualidad, para el conocimiento de la obra de Estrada de este periodo, se cuenta, en el aspecto gráfico con la escueta información que facilitan, una vez más, los *Anales de la Sala Provincia*; la prensa de la época, que reproduce sus obras, y, evidentemente, con la información que proporciona el mismo pintor.

En cuanto a su trabajo como muralista, continúa en línea ascendente, realizando murales para empresas como "La Textil Leonesa", "Joyería Marcial" e "Industrial leonesa", en 1970; Cafetería "Oasis" y "Seguros Aurora", en 1971; Cafetería "La Peseta", de Astorga, en 1972. Bar Venecia, en 1973, o La Venatoria en 1975¹⁷. En ellos sigue los mismos presupuestos que para el resto de su pintura. Sobre sus realizaciones murales y sus obras de caballete –escribió Gamoneda- *"puede afirmarse que existe un claro paralelismo conceptual, una transcripción temática constante"* ¹⁸. Es obra en gran medida destruida con los cambios sufridos por los locales para los que fueron hechos, o desubicada, como es el caso del realizado para "la Peseta", de Astorga, que hoy se encuentra en un domicilio particular. El mural de "La Venatoria",

¹⁷ La obra mural ha estado, y está, sometida a los avatares de los edificios o negocios para los que fueron creadas. Así hoy se encuentra en gran medida destruida, desubicada o en un proceso de deterioro imparable.

¹⁸ GAMONEDA, A., *"Primer salón..."*, art. cit

que decora el recinto de la piscina cubierta, se encuentra bastante deteriorado por el ambiente de humedad y las “reparaciones” que sobre él se han hecho.

3 –Hasta entrados los años ochenta, y a pesar del evidente reconocimiento de que goza, avalado por la consecución de premios, el conocimiento en León de la obra de Estrada es parcial, pues se basa en exhibiciones de obras aisladas en exposiciones colectivas. Sí es bien conocida por las personas relacionadas con los medios más próximos al arte, que visitan al pintor en su estudio. Este conocimiento se hará extensivo a la sociedad leonesa en general, a partir de las exposiciones individuales que el pintor realiza durante los años centrales de la década. La primera es la que se lleva a cabo en la cafetería Trance, en 1985 -local para el que también realiza un mural- en cuyo contenido agrupa obra que ya venía realizando diez años antes, predominantemente módulos e interiores de catedrales. En 1986 expone en la sala lucense *S M*, y en 1987 realiza una antológica en la Caja de Ahorros de León, que constituyó una amplísima muestra de ciento once cuadros, compendio de todos los ciclos temáticos tratados por el pintor hasta ese momento: paisajes rurales, paisajes urbanos, interiores, abstractos, retratos, dibujos, bocetos, bodegones, medallones (inspirados en los que decoran la fachada de San Marcos), catedrales, módulos y “extraños personajes”, lo que indica que a partir de esta fecha sólo ha introducido las obras metafísicas y surrealistas. Las tres individuales se producirán antes de que finalice la década: en 1988 en la Casa de León, de Madrid; en 1989 en Ponferrada, en la sala del Banco de Bilbao; y en la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid. Tres muestras que no son representativas de un periodo concreto, puesto que recogen el trabajo del artista de un tiempo largo y dilatado. Comprenden los mismos temas, y, a veces, los mismos cuadros. Haciendo salvedad de la de la Casa de León que estuvo compuesta por veintiocho paisajes leoneses ¹⁹.

Las exposiciones en la cafetería Trance y la antológica provocaron en el público leonés unánime sorpresa, ante obra tan aparentemente dispar y de evolución inesperada, desde sus posibilidades iniciales. De ahí la intensa y favorable reacción de los críticos locales. Isaac González Toribio²⁰, Francisco Pérez Herrero²¹, Victoriano

¹⁹ Paisajes de San Andrés del Rabanedo, Sahagún, León, Carrizo o Riaño. Ocre y sienas plasman el estío de estos lugares, y a pincel seco realiza imágenes de los paisajes afectados por el embalse de Riaño

²⁰ GONZÁLEZ TORIBIO, Isaac, "Muestra antológica de la obra de Enrique Estrada", *La Crónica*, 1987

²¹ PÉREZ HERRERO, Francisco, "Estrada: apostillas a una exposición", *La Crónica*, 26 de octubre de 1985

Crémer²², Andrés Marcos Oteruelo²³, M^a Aurora Viloría²⁴, Camino Sayago²⁵ entre otros, le dedican espacios en la prensa local, e, igualmente, se ocupan de su obra los estudios que se hacen del arte leonés, como las obra de Luis Alonso Fernández *Pintores leoneses Contemporáneos*²⁶; de Manuel Valdés²⁷; o la de Fernando Llamazares²⁸. Con posterioridad respondiendo a las exposiciones de los años noventa y dos mil, se ocupa de su obra Javier Hernando²⁹.

Por el contrario, no son frecuentes ni muy explícitos los comentarios del propio autor sobre su obra. El carácter eminentemente pragmático del pintor, conlleva que no sea frecuente encontrar a un Estrada teórico. Sus opiniones, vertidas ocasionalmente en entrevistas, están dirigidas hacia la importancia que confiere a la pintura y al arte en general, como instrumento de intervención en el devenir histórico. En las escasas y escuetas ocasiones en que Estrada habla de su obra y la analiza dentro de un contexto general, se define como un pintor de estudio, alejado de la naturaleza, con preferencia por el orden y la racionalidad, y a su pintura la da el calificativo de cerebral, “*mi pintura está en función de lo que veo, de lo que oigo y siento. Pero es una pintura más bien cerebral*”³⁰.

²² CRÉMER, Victoriano. "De la sublimación espacial de Enrique Estrada". *Diario de León* 13, 10, 1985

²³ MARCOS OTERUELO, A. "Diez artistas leoneses en la Obra Cultural. Enrique Estrada Díaz: de San Sebastián a León", *Diario de León*, 23 de junio de 1984; "Exposición del pintor leonés Enrique Estrada en la cafetería Trance", *Diario de León*, 12 octubre, 1985; "Del realismo al surrealismo espacial", *Diario de León*, 23, octubre 1985; "Exposición antológica del pintor leonés Enrique Estrada", *Diario de León*, 20 de octubre de 1987; y "Enrique Estrada: emoción y razón", *Diario de León*, 17 de noviembre de 1987

²⁴ VILORIA, María Aurora, "El sueño de la razón de Estrada", *El Norte de Castilla*, 22, 3, 1989

²⁵ SAYAGO, Camino, "Los submundos del artista leonés Enrique Estrada", *La Crónica*, 20, 1, 1990

²⁶ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, "Enrique Estrada o la labor que no cesa", en *Pintores Leoneses Contemporáneos*, Caja de Ahorros, León, 1983, pp. 272-275

²⁷ VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "Una aproximación a la historia del arte contemporáneo leonés (1961-1996); Rev. "Tierras de León" nº 100, pp. 103-123 (p.110)

²⁸ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "Luis Estrada Díez, una vida dedicada a la restauración", en *Once artistas y artesanos leoneses del siglo XX*, ed. Lancia, León 1993, pp. 47 - 51.

²⁹ HERNANDO CARRASCO, Javier, "Enrique Estrada, paisajes congelados", *La Crónica de León*, 19 de enero de 1999

³⁰ MELÓN, M.A., "La investigación...", art. cit.

Los años ochenta son considerados unánimemente por la crítica como el momento de máxima brillantez en su carrera, pero en los años noventa ha demostrado la perdurabilidad de sus posibilidades de investigación, búsqueda y finalmente, de creación.

En los años ochenta, la colaboración entre los pintores leoneses, que se había iniciado en los años setenta, se intensifica. Estrada participa de la experiencia colectiva acudiendo a las tertulias -relata el periodista G. Toribio³¹-, y mandando obra a aquellas exposiciones que, surgidas de las iniciativas de los sucesivos grupos, tuvieron lugar a principios de la década: La Bañeza: exposición inaugural de la Sala *Orbigo Arte*; “17 artistas leoneses” (1983), en Astorga; “12 pintores leoneses”, junio de 1983³² en San Andrés del Rabanedo; o las itinerantes por Asturias, dentro del ciclo “El arte de las regiones”³³. Y en la realización de la Carpetas de Serigrafías, de 1983, con el tema común del retrato “testimonial y afectivo”³⁴, “10 artistas, diez retratos”. A partir del año 1986, se desmarca de los colectivos de pintores leoneses, no participando en exposiciones tan concurridas como las que tuvieron lugar con motivo del Bimilenario de Astorga (reunió a 40 pintores y escultores), ni en la siguiente iniciativa dibujística común, cuyo tema fue El Bodegón. Tampoco concurre a la VI y VII Bienales. Sí lo hizo en 1988, a la colectiva conmemorativa del centenario de UGT, que fue una exposición importante por los artistas que participaron. Y un año antes, 1987, lo había hecho nuevamente con el colectivo leonés en la Casa de Cultura de Trobajo del Camino, bajo el título “10 artistas leoneses”. Al hablar de colectivo de pintores leoneses no nos estamos refiriendo siempre a un grupo concreto, pues no siempre estuvo integrado por los mismos artistas, su número varía, aumentando o

³¹ “Conocí a Estrada allá por el año 82, cuando las tertulias del colectivo de pintores leoneses estaban pasando por su mejor momento. En ellas se hablaba de lo divino y de lo humano, y, como no, de pintura. Junto a Enrique se sentaban González Febrero, Llamas, Toño, Eloy, Juan Carlos Uriarte, a veces Sendo, Petra Hernández y algún artista que, sin duda, se me olvida”. GONZÁLEZ TORIBIO, I., “Muestra antológica de la obra de Enrique Estrada”. La Crónica, 21, 11, 1987

³² Organiza el Ayuntamiento de Astorga con la colaboración de la Asociación de Artistas Plásticos Leoneses

³³ “Exposición colectiva de artistas leoneses”, patrocinada por la Caja de Ahorros de Asturias, recorrió las ciudades de Oviedo, Gijón, Avilés, Mieres y La Felguera. Inicio el 9 de marzo de 1983

³⁴ Se trataba de una iniciativa del colectivo “9 pintores leoneses”, compuesto por Toño, González Febrero, Petra Hernández, Modesto Llamas, Sáenz de la Calzada, Eloy Vázquez, Andrés Vilorio, Juan Carlos Uriarte y Castorina, como artista invitada. Los originales se expusieron en la cripta de las Bodegas Regias. Con posterioridad, fueron serigrafiados e impresos tipográficamente, con texto paralelo de Francisco P. Pérez Herrero, editándose 100 carpetas que contaron con una gran demanda. Estrada eligió a Gaudí como personaje sobre el que trabajar

disminuyendo en cada exposición, en función de decisiones personales o de una selección previa, a veces llevada a cabo por el mismo colectivo, lo que provocó polémicas, tensiones y descontento entre los pintores.

2 Lenguajes contemporáneos y ciclos creativos

El pintor Enrique Estrada tiene un campo muy amplio de referencias e influencias, que pasa del neocubismo y la pintura normativa al neoexpresionismo y a la pintura metafísica, sin olvidar el continuo sustrato surrealista que late en su fondo.

El punto de inflexión en una obra pictórica cuyos primeros pasos se habían desarrollado dentro del paisajismo convencional, se da en la segunda mitad de los años sesenta, entre 1965 y 1970, fechas que corresponden al último *Salón de Otoño* y a la Primera Bienal, respectivamente. En este ínterin se produce un vacío expositivo del que el pintor Estrada emerge con una obra de temática y lenguaje renovado. En el trabajo silencioso realizado durante estos años, está el comienzo de un proceso de cambio en los planteamientos y en los procesos pictóricos, que le llevarán a crear una obra muy diversificada e, incluso, contradictoria en sus expresiones plásticas, pues la obra que realiza a partir de esta época se inscribe tanto en la abstracción como en la figuración, oscilando entre el orden racional y la expresión exacerbada; la espacialidad metafísica o la volumetría, sin que esto se corresponda con los periodos clásicos de una evolución lineal. Por el contrario, en el amplísimo espacio temporal que va desde 1970 hasta la actualidad, Estrada desarrolla una multiplicidad de líneas creativas coexistentes, que irán tomando niveles de protagonismo alternativo. Son lo que denominaremos *ciclos*: problema específico al que el artista se consagra, y que dan lugar a series de base temática y unidad formal, independientes en su condición estética, y cuyos respectivos desarrollos se encuentran ligados a la vocación técnica del pintor, que se apoya en el continuo ensayo con fórmulas y mezclas de sustancias diversas, para llegar a resultados plásticos diferentes y en diferentes lenguajes.

El análisis de cada uno de estos ciclos, dentro de los cuales sí se manifiesta evolución, será el método que seguiremos para el estudio de esta obra, y los hemos clasificado de la siguiente manera:

Paisajes de corte tradicional: bien realizados al óleo, bien mediante gouaches con técnica de pincel seco, reaparecen a lo largo de toda su producción; ***Módulos***: serie pictórica que combina materia y forma. Descriptivamente son acumulaciones de materia flotante -conseguidas a base de pasta de sulfato de barita y acetato de polivinilo- en un espacio meramente plástico, sustentado por la pasta de cera y esmaltes, cuya última expresión serán obras de pura abstracción geométrica; ***Bodegones***: composiciones de botellas alineadas, figuras cotidianas dentro de una escenografía plenamente normativa; la serie de ***Extraños Personajes***: única que queda vinculada cronológicamente a una etapa, el año 1986; se trata de la representación de personajes imposibles, en los que se mezclan elementos de realidades distintas: la orgánica con la maquinista. Están realizados con un lenguaje noexpresionista y vienen precedidos por la serie ***Retratos***. La diferencia entre ambos niveles está en el estatismo de los primeros frente al dinamismo de los segundos. Para esta serie recurre al óleo y a los esmaltes sintéticos. Finalmente, los ***Ciclos Metafísicos*** se apoyan sobre materiales vinílicos, acrílicos y la materia, y se disgregan en una serie de ramificaciones temáticas que incluyen interiores y paisajes siderales, metafísicos o surrealistas; es decir, representaciones de una realidad inexistente, o, tal vez, “una lectura desprejuiciada de la realidad”, según la definición de Javier Hernando³⁵. En definitiva, pintura fantástica emparentada con la metafísica y con el surrealismo.

La primera aproximación a los distintos lenguajes en los que se expresa Estrada, nos lleva a considerar un primer nivel de diferenciación: la abstracción y la figuración.

³⁵ HERNANDO CARRASCO, Javier, “Normativismo metafísico”, en *Enrique Estrada. Una vida en la pintura*, Santiago García editor, León, 1999, p 102

2.1 Lenguajes abstractos

En líneas generales, lo que de abstracto pueda tener la obra de Enrique Estrada está más cerca de la vertiente normativa que de la expresionista, y por ende, de la informal; ocasionalmente, en algunos de sus ciclos ha utilizado dos de los lenguajes más genuinamente informalistas: la materia y el signo, si bien con un evidente alejamiento del mundo conceptual informalista.

De especial interés para este trabajo son las derivaciones hacia la abstracción de signo expresionista surgidas a partir de la serie *Extraños personajes*, en obras en las que las formas, entre organicistas y maquinistas, acabarán por convertirse en gestos violentos sin ninguna referencia figurativa –*Abstracto I* (1989) –fig. 3-; *Abstracto II* (1989) –fig.4-; *Composicion abstracta* (1992)³⁶–fig.5- más dos obras pertenecientes a la colección de Ricardo González, titular de la asesoría ASFILL –figs 6, 7 y 8- , en cuyas oficinas se ubican, y realizadas a finales de los años ochenta-

- **Normativismo o abstracción geométrica**

No podemos aseverar que Enrique Estrada tuviera conocimiento directo y temprano de las obras del *Grupo 57*, que lideró en España el resurgimiento de la abstracción de signo geométrico, pero sí es cierto que gran parte de su obra se construye sobre una base compositiva que parte de la ordenación del espacio a partir de ejes bien delimitados, que estructuran el espacio en planos geométricos. Cuadrados, rectángulos o cilindros, formas básicas en la abstracción geométrica, apoyadas en las diferencias de tonalidad, dentro de un cromatismo unitario, son los elementos recurrentes de unas obras que no se sitúan, sin embargo, en un universo inmaterial.

³⁶ Asfalto mineral sobre D.M., 0,50 x 0,4 m.

El normativismo en Estrada nace con las obras de bodegones y módulos de los años setenta, para cuyo motivo central dispone una estructura de apoyo (cabría encontrar situaciones similares en la obra de Sempere), una escenografía plástica, que, estilizada al máximo y eliminada la anécdota narrativa, llegará a la abstracción plena en obras de los años noventa, convertidas en una reiteración de líneas y bandas, que se entrecruzan o convergen para hacer confluír la vista en un punto, originando composiciones que resultan propias del diseño publicitario. Este análisis espacial, e incluso algunos motivos iconográficos similares, se encuentran en la obra del valenciano José Quero, que presentó su obra en reiteras ocasiones en León, concurrió a las Bienales II y III; al certamen sobre “*El Agua*”, y además tuvo exposición individual en 1975, en la Sala Provincia.

- **La abstracción no geométrica. Aproximaciones al informalismo matérico, sígnico y a la gestualidad expresionista**

La abstracción completa y sin carácter geométrico, sólo se da en la producción de Estrada –como ya hemos adelantado– en algunas obras que son derivación de sus creaciones de *Extraños personajes* (las citadas *Composiciones abstractas* de 1989 y 1992; más otras tres similares que se encuentran en la colección del artista y las pertenecientes a la colección ASFILL). Un conjunto de obras enclavables dentro del gestualismo abstracto, y que se sujetan a unos esquemas compositivos fijos, ya utilizados en la serie *Extraños personajes* y sus derivaciones, con las que comparten inspiración conceptual. Dos interesantes muestras son las pertenecientes a la colección particular arriba citada. De pequeño formato, están realizadas a finales de los años ochenta; de excelente factura, compositivamente se ajustan al sistema preestablecido o ya utilizado de densificación de un núcleo central, situado prácticamente en el centro del cuadro, del que parten, podría decirse que con un cierto esfuerzo, formas y colores,

en un desarrollo centrípeto. En su impulso estas formas generan en torno a ellas una sensación espacial totalmente plástica, alejada de la representación real. Similar circunstancia ocurre con el cromatismo utilizado: para cada ejemplar elige un color base que desarrolla en multiplicidad de tonalidades e intensifica con brochazos de color de fuerte contraste -azul y verde contrastados con amarillos y rojos respectivamente- produciendo, su conjunto, una sensación entre el misterio, la irrealidad y la incomodidad ante la incompreensión de su naturaleza

Más común es la utilización de formas abstractas de carácter expresivo, que tienen su origen en el informalismo, y que son utilizados por el pintor de manera personal: la materia y el signo.

La materia es para Estrada una complementariedad de matiz expresivo. Surge con los módulos de los años setenta, concentrada en pesados bloques que contrastan con la espacialidad etérea en la que se insertan, y que contienen, bien delimitada entre los bordes del módulo, del que nunca se va a desbordar, la doble poética de las huellas y los restos materiales. La confluencia de ambos medios expresivos hace de estas obras un compendio de dramatismo subyacente, tensión concisa e intervenciones espaciales.

Difiere del empleo que de este elemento hicieron Fautrier o Dubuffet, e incluso Tàpies o Millares, en que es tratada como una fuerza expresiva reconcentrada y contenida. La parte matérica de los módulos deviene, con el tiempo, en un elemento icónico más del amplio mundo simbólico que pueblan los cuadros de paisajes metafísicos de etapas posteriores, llegando, ocasionalmente, a independizarse del cuadro, para constituir piezas escultóricas con entidad propia, como la realizada para el tanatorio “Los Jardines”, de San Andrés del Rabanedo, en hormigón armado.

Las gruesas incorporaciones matéricas verán aumentada su capacidad volumétrica -que les hace aparecer como bajorrelieves- con un extenso repertorio sígnico de hendiduras, surcos e incisiones, acuñados sirviéndose de diversos medios: dedos, espátulas, ruedas de dentista, etc.

El signo ocupa zonas muy concretas: siempre en los módulos matéricos, y, ocasionalmente, en las esquinas de los cuadros de bodegones; en estos cumple una función preferentemente decorativa.

En la última etapa, cuando, en el límite de la depuración, ha desaparecido toda referencia figurativa y las composiciones han quedado reducidas a bandas geométricas dispuestas en rigurosos esquemas lineales, permanecen, de forma residual, las bolas luminosas y una sugerencia de módulo matérico, en cuyo interior late, como una pequeña filigrana, todo su repertorio de signos muy estilizados.

El signo en Estrada se presenta como marcas de apariencia decorativa, prácticamente las mismas desde las primeras hasta sus últimas obras. Sus diferencias estriban en la mayor rotundidad y profundidad, en las obras más tempranas, y una mayor finura en las obras más recientes, pero siempre con un sentido reiterativo hace pensar en un producto del subconsciente, por tanto de un cierto lenguaje del *yo* interior, de un proceso, si no de escritura, sí de impresión automática, a pesar de que en este caso creemos que al autor no se mueve conscientemente hacia ello.

A lo expuesto cabe añadir otra línea de trabajo que compendia gestualismo con la materia y el signo, por lo que avala a una parte de la obra de Estrada como abstracta y cercana al informalismo; de ella conocemos tres cuadros pertenecientes a la colección ASFILL, a la que llegaron a finales de los años ochenta. Son obras de pequeño formato, con fondos muy trabajados mediante veladuras, raspados y tonalidades de la base cromática; sobre ellos, y con un cierto relieve, se distribuyen formas en alguna medida matéricas que por disposición y dinamismo se acercan al trazo gestual, su interior está trabajado exhaustivamente con incisiones, pequeños círculos, raspaduras y todo tipo de marcas y signos. Son tres piezas de indudable interés dentro de la producción total de la obra de este pintor.

2.2 Los lenguajes figurativos

En el ámbito de la figuración, y antes de adentrarnos en el amplio campo de referencias que en Estrada concurren, haremos una somera cita a la figuración de corte tradicional. Retratos y paisajes con los que el pintor inició su andadura artística en los

lejanos años cuarenta, que no han representado estrictamente una época clásica de iniciación pictórica, de aprendizaje (“*comencé como la mayoría, por la clásico, por hacer una cabeza lo más perfecta posible, por el paisaje...Luego, cuando dominas el oficio, te lanzas a hacer cosas más personales*“³⁷), pues en Estrada se mantiene la práctica del paisajismo convencional, al margen de cualquier complejo que pudiera acechar al pintor contemporáneo, respondiendo al sistema de trabajo en series que emergen o se sumergen en el tiempo –en fecha tan tardía como son los años 1978 y 1980 realiza una estupenda serie de dibujos y óleos de paisajes leoneses, rincones de la ciudad y vistas rurales, en pequeño formato, con los que realiza una exposición en la Casa de León, de Madrid- y porque, además, en su significación más profunda comparten el mismo carácter que el resto de la obra de Estrada.

En general, Estrada muestra preferencia por las formas clásicas. Esta particularidad es visible en las composiciones paisajísticas; de interiores -en las que toman relevancia los elementos arquitectónicos y los suelos geometrizados, con su particular perspectiva-; en los tondos -proyectados con sentido monumental de la figura, solidez y atención volumétrica que se acentúa con el leve movimiento de las cabezas; propone, incluso, una sensación arqueologizante, al presentar a las figuras como en un proceso de devastación, *Medallón (1975)*³⁸-fig.9 - . Pero la más acentuada y perdurable de las influencias de los lenguajes figurativos del siglo XX es, sin duda, la que le acerca a la pintura metafísica de Giorgio De Chirico y Carlo Carrá. Coincide con la pintura metafísica en el inquietante aire misterioso de las escenas, que rebasan la apariencia física de la realidad, situando al espectador ante imágenes indescifrables, construidas con una serie de elementos que se repiten y toman carácter de signo, de iconemas. Son representaciones que recrean el misterio de la vida cotidiana, pero fuera de todo naturalismo. Es decir, atmósfera extraordinaria para recrear lo ordinario. La pintura fantástica de Estrada presenta toda una imaginería onírica reiterativa y simbólica que se reconoce proveniente del mundo metafísico y del surrealista, especialmente de René Magritte, al que cita continuamente en una intertextualidad deliberada.

³⁷ MELÓN, “La investigación...”, art. cit

³⁸ Óleo sobre D.M., 35 x 0,50 m

Con menor reiteración, el poscubismo hará acto de presencia en la obra de Estrada en los bodegones o alineaciones de botellas, tratadas como formas más o menos geométricas. Cabría remitirse a la larga influencia de Picasso, a quien, además, rinde homenaje expreso, reproduciendo algunas de sus obras, como las señoritas de Avignon en *Homenaje a Picasso*³⁹–fig.10–, o *Interior con visitante*–fig.11–, 1980⁴⁰. Más cercanamente hay que recordar la presencia de Alfonso Fraile en León, que trabajó en el año 1957, realizando el mural de la Iglesia de San Claudio, en estilo neocubista, antes de que su pintura derivara hacia una neofiguración expresionista, y con quien mantuvo relaciones de amistad...

3 Desarrollo de los ciclos pictóricos

Bodegones y Módulos

Son dos series coincidentes en sus inicios y que presentan un cierto paralelismo en su desarrollo plástico.

Los bodegones son alineaciones de botellas que suele distinguir adjetivándolas con el color predominante. Para estas composiciones crea una escenografía plenamente normativa, un esquema geométrico reiterativo y simple, pero de gran eficacia plástica, compuesto por bandas horizontales, diferenciadas por tonalidades, que confluyen en un espacio/apertura central, circular u ovalado, marco de los motivos centrales: dos planos de botellas, el real y el de las sombras, dispuestas simétricamente a partir de un eje. Una primera aproximación al tema se encuentra en *Bodegón medieval* –fig.2–, presentado a la primera Bienal leonesa, año 1971, concebido con un sentido arcaizante, para asentarse pronto en la composición normativista, e interpretar a las figuras

³⁹ Técnica mixta sobre D.M., 0,85 x 1,10 m.

⁴⁰ Técnica mixta sobre D.M., 0,70 x 0,50 m.

firmemente delineadas como cuerpos geométricos, en una clara posición poscubista.

Este ciclo cuenta con una aportación de material extrapictórico al que no consideramos matérico en el sentido informalista. Situado, por lo general, en los bordes del cuadro, recibe una decoración incisa, poco profunda, similar a la de los módulos de esta misma época, *Bodegón sepia*⁴¹ y *Bodegón violeta*⁴². –fig.13-.

El elemento plástico de mayor relevancia es el color. Cada uno de estos cuadros está planteado en un color, con predominio de colores fríos o enfriados -*Bodegón en ocre*–fig.12-, *Bodegón amarillo*, etc.-, que mutan al desarrollar gradaciones y tonalidades.

Asimilable a esta serie es la que denominamos *módulos*. Se trata de obras conformadas por dos realidades antagónicas: gruesos empastes matéricos más una especialidad plástica desvinculada de la realidad y construida mediante estructuras geométricas de claro orden normativo. (“*Lo que trato de resolver... es algo así como un problema de perspectiva aérea. Es una solución espacial en la cual el problema que tengo que resolver y lograr, es hacer flotar una materia muy pesada sobre el espacio*”⁴³) Ambos elementos se interan de la siguiente forma: una configuración oval en el centro de la composición, acoge la parte matérica, mientras que líneas rectas se abren en paralelo hacia los laterales. Un tercer elemento, siempre presente en estas composiciones, es un pequeño cuerpo esférico, un astro híbrido en su configuración y su luz que actúa como punto de partida para la alteración del color.

La evolución de estos elementos básicos llevará a esta serie, en el transcurso de tres décadas, a manifestarse como pinturas geométricas, pues de forma progresiva se irán fusionando los planos expresivo y normativo hasta la práctica desaparición del módulo -mediados los años noventa-, convertido en bandas, y el mayor desarrollo de las figuras geométricas, (*S.T. 1, 2, 3, 4 y 5 –figs. 14, 15, 16, 17 y 18-*).

Los estadios de evolución se concretan en los siguientes puntos:

En una primera fase, la correspondiente a la década de los setenta, el módulo,

⁴¹ Técnica mixta sobre D.M., 0, 50 x 0, 40 m.

⁴² Técnica mixta sobre D.M. 1, 45 x 1,45 m.

⁴³ NICOLÁS, M.A., art cit

reservando esta nomenclatura para la parte matérica de las composiciones (aunque conviene señalar que Estrada denomina “módulo” al conjunto del cuadro), se resuelve como una forma horizontal, de aspecto denso y algo leñoso, que *cae* hacia el borde inferior del cuadro y que el pintor inserta en una escenografía de carácter casi teatral, modelo al que corresponden los módulos presentados en la II Bienal leonesa, año 1973; al Primer Certamen Internacional de Pintura de Baleares, del mismo año, "*Materia y espacio 4 -fig.19-*"; A la III Bienal, año 1975; al Certamen de las Baleares, año 1974: "*Materia y espacio XII -fig.20-* ", o el cuadro donado en estos años al Museo de los Caminos, de Astorga: *Paisaje lunar*⁴⁴. *-fig.21-* El año 1975 realiza el mural para la sociedad recreativa “La Venatoria”, que difiere de la obra de caballete en el soporte y la técnica, pero por lo demás responde en composición y tema al argumento plástico y ciclo de los módulos de esta etapa. En su interior se prodigan una sucesión de signos (preferentemente lineales) entre los que destacan las líneas quebradas, bastante profundas, que, marcadas con el dedo, espátula o con otros elementos incisivos, aportan un valor escultórico que se irá perdiendo cuando estas formas pierdan rudeza y expresividad, y adquieran una mayor levedad y valor decorativo. Al tiempo, el módulo desplaza su posición hasta el centro del cuadro. Estas características se reiteran en los módulos de los años ochenta, pero con los elementos simplificados, y la parte matérica y sígnica muy estilizada, adquiriendo mayor importancia el color, al que somete a verdaderos ejercicios tonales por medio de la luz. Ejemplos son *Módulo en granates-fig.22-*, *Modulo verde-fig.23-*, etc.

En los años noventa, además de la evolución geométrica, ya explicada, el módulo matérico deviene en un elemento iconográfico, en un iconema más de la obra de Estrada, participando en contextos plásticos alejados de su origen, pues aparecerá integrado como un elemento más de la rica iconografía que puebla el mundo de la pintura metafísica y surrealista, *Bahía con personaje* (1999)⁴⁵ *-fig.24-*, *Pancarta con módulo*⁴⁶ *-fig.25*, *Contemplación*⁴⁷ *-fig.26-*, etc. Su evolución le lleva a tomar formas antropomórficas. En la escultura le encontramos en el “*Ángel*” de hormigón que realiza para el tanatorio “Los Jardines”, y en la pintura aparece transformado en forma

⁴⁴ Acrílico sobre madera 126 x 88 m.

⁴⁵ Técnica mixta sobre D.M. 1,25 x 0,85 m

⁴⁶ Técnica mixta sobre D.M. 1,10 x 0,90 m.

⁴⁷ Técnica mixta sobre D.M., 1,65 x 1,45 m.

masculina en el cuadro *Tótem*, -fig.27- de 1980⁴⁸, de claras resonancias surrealistas, tanto en lo estrictamente pictórico como en sus referencias a la obra freudiana. Dos figuras, una mujer desnuda, de espaldas, aparece enfrentada a una enorme figura masculina que concita las características del módulo.

3.2 Retratos y Extraños Personajes

En el año 1986 crea la serie denominada *Extraños personajes*, que resulta el contrapunto a su obra geométrica, pues con lenguaje neoexpresionista aborda una temática inusual en su producción. Con esta serie descubre, como un valor añadido, su capacidad para manifestarse mediante tan opuestos lenguajes.

Los *Extraños Personajes* son, en su mayor parte, bocetos, en alguna ocasión vertidos al color⁴⁹. Los materiales empleados se ajustan a un clasicismo de medios plásticos: óleo y óleo negro rebajado, sobre D. M.

Iconográficamente son hibridaciones entre seres humanos y máquinas: tuercas, ruedas, muelles y cadenas se transmutan en huesos, cráneos, vértebras u órganos; o a la inversa, originando figuras extrañamente dolientes. La interacción máquina y humanidad, metáfora del peligro de deshumanización que corre la humanidad, es un tema presente que está en la literatura, en el cine de la segunda mitad del siglo XX, y también en la pintura -un pintor cercano en el tiempo que toca este tema, es el segoviano Francisco Lorenzo Tardón-. En Estrada los *Extraños personajes* trascienden esta interpretación, algo simplista, para resultar retratos arquetípicos que hacen alusión al sufrimiento individual y colectivo. En un ámbito más universal resulta evidente la influencia de Francis Bacon; la cercanía a obras de Dalí -como *La jirafa en llamas*- y las referencias a Velázquez, sobre todo en los *Retratos* que pinta con alguna

⁴⁸ Técnica mixta sobre D.M., 0,81 x 1,00 m.

⁴⁹ Extraño personaje II, óleo sobre lienzo 70 x 90 cm.

anterioridad –en 1980 y 1981- a los extraños personajes, y en los que están presentes las transmutaciones físicas, que serán la base de esta serie. El *Extraño personaje I*⁵⁰ –fig.28-, aparece sentado, posiblemente muerto y con la estrella de David, o el retrato del *Papa Formoso* (1980) –fig.29-, igualmente sentado⁵¹. En ambas obras el aspecto cromático cumple la misión de apoyar el dramatismo intrínseco de las figuras, tanto los fríos e inquietantes verdes del primero, como el dramatismo espectacular de los rojos, en el segundo.

Se repite un tipo de composición cuyo epicentro coincide con el punto central del espacio plástico, dotado de una capacidad/fuerza de succión que hace que las formas se sientan fuertemente atraídas hacia ese punto de gravitación, quedando libre de dibujo un espacio en torno a la figura y que va hasta los bordes del cuadro. A veces, algunas de las fuerzas consiguen liberarse y escapar de la intensa fuerza que las mantiene agrupadas, expandiéndose preferentemente en diagonales.

Algunos de estos *extraños personajes* devienen en formas abstractas, al hacerse irreconocible cualquier forma referencial a la naturaleza, (*Extraño personaje II*–fig.30-). Formas que igualmente se mueven empujándose hacia el centro del cuadro, en cierta medida flotantes o abandonadas en un espacio plástico en el que no encuentran punto de apoyo.

Las obras abstractas -que ya hemos citado-, son claramente concomitantes con estas series en composición, y en el color en la persistencia de un monocromatismo con matices que implica negros, negros rebajados y tierras y ocre.

3.3 La pintura fantástica

Conforma un ciclo figurativo iniciado en los años ochenta, -hacia 1985-, en el que la utilización de determinados elementos icnográficos y soluciones plásticas ha dado lugar a un numeroso grupo de obras catalogadas como pintura surrealista, en su

⁵⁰ Óleo sobre lienzo 70 x 90 cm

⁵¹ Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm.

vertiente más cercana a la metafísica, pero que no manifiesta más que el lado más superficial del surrealismo; la presentación de una realidad *irreal*, que integra elementos de la cotidianeidad con otros procedentes del mundo personal del autor, de la imaginación, de los sueños. Javier Hernando ha hecho notar que el surrealismo en la obra de Estrada no posee el doble discurso ideológico y científico sobre el que se asienta la corriente: el marxismo y el psicoanálisis, y cuando esta doble espina dorsal desaparece, la pintura deja de ser surrealista para convertirse en pintura fantástica⁵².

El interés por lo imaginativo aparece tempranamente en la obra de Estrada. Toma posiciones en la serie de interiores de catedrales, iniciada en los años setenta, en las naves góticas de perspectiva distorsionada -intención de realidad- en las que comienza a aparecer el elemento fantástico, que se aposentará en su obra creando una confusión lógica, y con un colorido que lo aleja de la realidad.

Coincide con la pintura metafísica en el inquietante aire misterioso de las escenas, que rebasan la apariencia física de la realidad, situando al espectador ante imágenes indescifrables, construidas con una serie de elementos que se repiten y toman carácter de signo, de iconemas. Son representaciones que recrean el misterio de la vida cotidiana fuera de todo naturalismo. Es decir, atmósfera extraordinaria para recrear lo ordinario. La pintura fantástica de Estrada presenta toda una imaginería onírica reiterativa y simbólica que se reconoce proveniente del mundo metafísico de De Chirico y del surrealista, especialmente de Magritte, al que cita continuamente en una intertextualidad deliberada.

Surrealista es una denominación a la que se llega con facilidad frente a estas obras de Estrada, pobladas de elementos reales descontextualizados, dispuestos en escenarios igualmente contruidos con elementos de la realidad, pero con los que crea atmósferas irreales. Resultan un continuo ejercicio de manifestación del subconsciente, en el que los iconos de un universo particular, repetidos, adquieren cualidad de símbolo, con un carácter general o arquetípico. Los maniqués de madera, las balaustradas, los elementos geométricos: esferas, cubos, obeliscos con residuos de materia y decoración..., conforman un mundo que tienen su traducción plástica en: *Interiores y Paisajes*. En los primeros gusta de jugar con el engaño visual del cuadro dentro del cuadro. El interés por Magritte es notorio, tanto en lo que supone de cita al

⁵² HERNANDO CARRASCO, Javier, "Normativismo metafísico", en *Enrique Estrada. Una vida en la pintura*, Santiago García editor, León, 1999, p 97

pintor belga como, en la confluencia con él en los motivos iconográficos. También cita a otros pintores, como Picasso, y a sí mismo, al reproducir algunos de sus obras frente a un maniquí que las contempla. Estos interiores asépticos, fríos, tienen su réplica en los paisajes que Hernando denominó “congelados”⁵³. Y es ésta realmente la sensación que producen los perfiles de ciudades y costas bañados por la fría luz que produce la pequeña esfera, aquí convertida en un gélido astro, que ilumina una planitud cromática de gran limpieza, aunque sólo en apariencia, pues en su consecución -cuenta Estrada-, han intervenido una gran cantidad de mezclas; son colores “sucios”. Estas obras aúnan su escenario normativo con el latido surrealista.

Paisajes similares en composición e iconografía se encuentran en la obra de la pintora checa Irena Dedicova que evoluciona desde el surrealismo a la pintura fantástica ⁵⁴. Pintores más cercanos al mundo de Estrada son Juan Fontanals Baraldes y Alejandro Mieres, ambos se presentaron en León en la primera bienal ⁵⁵, con sendas obras dentro de la abstracción metafísica.

En su conjunto, la obra de Estrada se decanta hacia el lado del orden. En las dos vertientes clásicas que se dan en la Historia del Arte, según Wolffling, pasión y desorden *versus* armonía y equilibrio, la obra de Estrada se inclina hacia el lado de la ordenación geométrica. En la compartimentación bien definida del espacio pictórico parece encontrar este pintor el espacio idóneo para encajar sus figuras simbólicas, tanto cuando opta por la figuración como cuando se expresa mediante la abstracción, salvo con el paréntesis, tan citado, de la serie *Extraños personajes*.

A pesar de la diversidad de conceptos plásticos, e incluso de las posiciones antagónicas que dominan su obra, el conjunto de la producción de Estrada mantiene en su significación, en su sentido más profundo, un carácter unitario, una unidad argumental interna, compendiada en la constante presencia de una deshumanizada soledad, que tanto se da en los fríos paisajes como en la dolorosa violencia que

⁵³ HERNANDO CARRASCO, Javier, "Enrique Estrada, paisajes congelados", *La Crónica de León*, 19 de enero 1999

⁵⁴ PASSERON, René, *Enciclopedia del surrealismo*, Editions Aimery Somogy, París, 1975; edición española: Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982, p. 148

⁵⁵ Fontanals recibió el premio Excmo. Ayuntamiento de León y Alejandro Mieres el Premio Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León

presentan los retratados y los *Extraños personajes*. El dolor físico que encarnan y que convierte en símbolos a los híbridos *extraños personajes*, nace de la misma desolación que aparece en las obras metafísicas. El hombre visualmente destrozado de los primeros se ha transformado en un ser anónimo, sin rasgos, casi virtual, que se protege de los sentimientos con la indiferencia. Igualmente en los paisajes de su primera época, de los que el pintor se aleja sentimentalmente y plasma con un exceso de planitud y limpidez, se encuentra una atmósfera similar a la sensación de inanimación e irrealidad que tendrán los paisajes cósmicos o la pintura fantástica, bien sea de interiores o de exteriores. El espléndido cromatismo consigue, a veces, poner una nota de optimismo.

EXPOSICIONES

INDIVIDUALES:

- 1948 Exposición individual, Casino de Salamanca
- 1965 Exposición individual, Asociación de Escritores y Artistas. La Coruña
- 1985 Exposición individual. Cafetería Trance. León
- 1986 Exposición individual, Sala S.M., Lugo
- 1987 Exposición Antológica, Caja de Ahorros. León
- 1988 Exposición individual, Casa de León. Madrid
 - Exposición individual, Bancobao. Ponferrada
 - Exposición individual. Caja de Ahorros Provincial de Valladolid
- 1990 Exposición individual Sala Velázquez. Valladolid
- 1991 Exposición individual, Banco Bilbao Vizcaya.. Oviedo
- 1992 Exposición individual. Caja de Ahorros de Segovia
 - Exposición individual, Caja España. Benavente
 - Exposición individual, Caja España. Zamora
- 1994 Exposición individual, Caja España. Veguellina y Ponferrada.
 - Exposición individual, Arte Hogar. León
 - Exposición individual, Trabajo del Camino. León

- 1995 Exposición individual, Caja España. Bembibre y Pola de Gordón
- 1996 Exposición individual. La Vecilla León
 - Exposición individual Casino de Alicante
- 1999 Exposición individual. Junta de Castilla y León
 - Exposición individual. Auditorio Carmelo Gómez y Sahagún de Campos

COLECTIVAS:

- 1943 Exposición Colectiva *Temas Africanos*. Targuist (Marruecos)
- 1960 Certamen de Exaltación de Valores Leoneses
- 1963 I Salón de Otoño, León
- 1964 II Salón de Otoño, León
- 1965 III Salón de Otoño, León
- 1969 Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses, León
- 1971 I Bienal Provincia de León. (Premio Rodríguez y Jular)
- 1973 II bienal Provincia de León (Premio Banco de Bilbao)
- 1974 Exposición Colectiva de Artistas Plásticos. León
- 1975 III bienal Provincia de León (Premio Hullera Vasco Leonesa
VIII Premio de Pintura Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, en
Ponferrada (2º premio)
- 1976 Semana Cultural de Artes Plástica, León
 - Exposición de Pintores Leoneses y Asturianos. León
 - Exposición Asprona, León
- 1979 Exposición Colectiva de Artistas plásticos. León
- 1982 “17 artistas plásticos”. La Bañeza y San Andrés del Rabanedo
- 1983 “9 Artistas leoneses”. Instituto de Estudios Bañezanos. La Bañeza
 - “9 Artistas leoneses. Oviedo. Gijón, Avilés y Sama de Langreo
 - “12 Pintores Leoneses”. Casa Municipal de la Cultura. Astorga.

- 1984 “10 Artistas. 10 Retratos” León (serigrafías)
- “10 Artistas leoneses”. O.C. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León,
- 1985 Exposición colectiva Sala Lancia, León
- 1987 “10 Artistas Leoneses”, Sala de Cultura, Trobajo del Camino
- 1988 Colectiva centenario UGT, León
- 1990 Colectiva Caja España, Pola de Gordón (León)
- 1992 Colectiva Caja España, León

MODESTO LLAMAS GIL

León, 1929

1 Introducción: la obra de Modesto Llamas dentro del informalismo leonés

2 Trayectoria vital y artística

- 2.1 León y Madrid en los años cincuenta. Hitos formativos
- 2.2 Llamas, figura clave en la dinamización del panorama artístico leonés

3 La obra pictórica. Fundamentos artísticos y plásticos

- 3.1 Periodo academicista
- 3.2 Periodo neofigurativo

4 La etapa expresionista y abstracta. El informalismo expresionista

- 4.1 Primer periodo: 1980 - 1988
- 4.2 Segundo periodo: 1988 – 1991
- 4.3 Tercer periodo: 1990 en adelante

1. Introducción: la obra de Modesto Llamas dentro del informalismo leonés

En el León de los años cincuenta, Modesto Llamas es un integrante más del sucinto grupo de pintores que trabajan y desarrollan su carrera en la capital. Forma parte del grupo generacional que denominamos “*de transición*”; la generación puente de la que saldrán los artistas que harán la renovación pictórica leonesa, que, en el caso

de Modesto Llamas es el inicio de una larga carrera sustentada en una sabiduría pictórica y una técnica firme, que le permitirán ir tomando opciones diferentes.

Modesto Llamas es uno de los más firmes puntales de la plástica leonesa contemporánea. Junto con Enrique Estrada son los dos pintores del grupo generacional de los años sesenta menos directamente emparentados con la corriente informalista. Si en Estrada sus vinculaciones se concretaban en lo que de materia y signo tiene su pintura, en Modesto Llamas toma preeminencia el subjetivismo volcado en la fuerza expresiva del color, del gesto, y en la mancha.

La obra de Llamas se desenvuelve en un principio –años cincuenta y sesenta– dentro de la figuración academicista, para desarrollar, con posterioridad, un interesante periodo neofigurativo –etapa que corresponde a los años setenta–, que relegará a principios de los años ochenta por una propuesta plástica en la que tienen cabida cercanías al informalismo y al expresionismo abstracto, y cuyo contenido será el que nos ocupe específicamente en este estudio. Para su comprensión y análisis creemos necesario detenernos, aunque no sea de forma muy extensa, en las dos fases anteriores.

2. Trayectoria vital y artística

2.1 León y Madrid de los años 50. Hitos formativos

La formación pictórica de Modesto Llamas se inicia en el estudio de Demetrio Monteserín, desde el que accede, en 1949, a la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, becado por la Diputación de León. Se licencia en 1953. Posteriormente realiza un viaje de estudios a París.

Cronológica y espacialmente su formación transcurre en ámbitos con características bien concretas: la pobreza artística de una pequeña y periférica capital de provincias, León, y el Madrid de la posguerra, cuya crítica situación artística contempla, junto con la impermeabilidad y la ortodoxia de las Exposiciones

Nacionales de Bellas Artes, de la Academia Breve de la Crítica de Arte y El Salón de los Once, síntomas de diversificación plástica caminando en variadas direcciones. Es el Madrid que acoge a la paisajista “Escuela de Madrid”, y en el que iniciativas privadas de galerías como *Buchholz* o *Clan*, ambas inauguradas en 1945, se constituyen en puntas de lanza para la reintroducción de corrientes en cierta forma proscritas. *Buchholz* muestra interés por la abstracción. En el año 1948 mostró la obra del grupo “Pórtico”, mientras en *Clan* tienen cabida especialmente los aspectos surrealizantes (en el año 1953 la galería *Clan* programa la exposición “*Arte fantástico*”, con la inclusión de obras de Antonio Saura, Picasso, Joan Miró, etc). También desde la oficialidad se reconoce implícitamente la existencia de revulsivos pictóricos en el interior: el contenido de la I Bienal Hispanoamericana (Madrid 1951) comprendía obras abstractas; se inician conexiones con el exterior, como la interesante exposición “*Maestros del Arte Abstracto*”, programada por el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, que en 1954 trajo a la capital reproducciones de obras de los maestros europeos, desde Kandinsky a Klee o Mondrian. A gruesos trazos este es el ambiente que vive Modesto Llamas en sus años de estudios en Madrid; una mixtura de academicismo, aprendido en un Centro donde, sin embargo, se están fraguando los inminentes revulsivos artísticos, y una experiencia vital en un medio que, en lo que se refiere a la pintura, le ofrece un abanico de posibilidades creativas que sin duda quedarán en el ánimo del pintor. Modesto Llamas rememora así su época de academia: “*Allí vivimos una época de academicismo del que yo ahora no renuncio. Constituyó una formación importante en cuanto al oficio, aunque echábamos de menos que no se nos educara en el terreno de las ideas. Eso fue un fallo que hemos tenido que ir corrigiendo posteriormente, con esfuerzo, viéndonos obligados a revisar todo*”¹.

2.2 Llamas, figura clave en la dinamización del panorama artístico leonés

Instalado en León, su vida profesional, a veces compaginada con otras actividades, estará ligada a las enseñanzas artísticas. Profesor de instituto, catedrático de dibujo de

¹ FIDALGO, Ángel M., “Modesto Llamas Gil”, *Diario de León*, 28, 12, 1980

Enseñanza Media desde 1961, mantuvo durante unos años, junto a su esposa, Petra Hernández, estudio particular.

Pintor con un alto nivel de participación en el cómputo general de las exposiciones colectivas, que desde ámbitos institucionales se programan en el León de los años cincuenta y sesenta (*Colectiva de la Diputación Provincial* (1953); *Certámenes de Exaltación de los Valores Leoneses*, (1958, 1959, 1963); *Salones de Otoño*, concursos del Banco Industrial de León y de la Caja de Ahorros...), toma una actitud activa en la siguiente década, liderando el proyecto de asociación de Artistas Plásticos Leoneses, que tendría como primer objetivo la gestión de programar una exposición colectiva al menos una vez al año. Preside el primero de esos intentos – reunión en el Instituto Padre Isla, en septiembre de 1973²- y, naturalmente, participará en las exposiciones que se produzcan con posterioridad. Muy implicado en este terreno, durante los años ochenta es habitual en los colectivos que van formándose de cara a exposiciones y proyectos concretos. Baste añadir que participa en cuantos proyectos artísticos surgen en torno a los pintores leoneses -“*Carpeta de serigrafías*”, “*El dibujo*”, “*El bodegón*”, etc.- y otros de carácter lúdico, en los cuales resulta una figura aglutinante, como las cenas en las Bodegas Regias, las comidas campestres, etc. apelando al contacto con los colegas como elemento enriquecedor: “*me interesan mucho las tertulias con los amigos, porque siempre es muy beneficiosa la aportación de los demás*”³.

En lo que se refiere a su proyección individual, en los años setenta es presencia habitual en las Bienales Leonesas y otros certámenes de nomenclatura provincial. Su obra se proyecta en colectivas de carácter extraprovincial, como el *Premi Internacional Dibuix “Joan Miró”*, de Barcelona, “*Panorama 78*”, en el Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid o “*44 Pintores Contemporáneos*”, de Burgos. En 1973 realiza su primera individual en la Sala Provincia. Durante las décadas siguientes alterna las exposiciones personales con la participación en las colectivas leonesas, a las que ya hemos hecho referencia, y en los noventa es de destacar las antológicas de 1991

² Modesto Llamas figura como peticionario del permiso gubernamental para llevar a cabo la reunión que convocó a unas cuarenta personas -de las cuales 28 eran artistas leoneses-, a cuyo término quedó elegido como presidente del comité de gestión para las futuras exposiciones. M.A.N. "Reunión de artistas plásticos leoneses", *Diario de León*, 21, 9, 1973,

³ FIDALGO, “*Modesto...*”, art. cit.

y 1999 en Caja España y la Junta de Castilla y León, respectivamente. Esta última, bajo el patrocinio de la Junta, recorrió las nueve provincias de la Comunidad.

La prensa leonesa siempre ha reaccionado de forma intensa y favorable frente a su obra, desde que en 1961 Antonio González de Lama le citara en su repetido artículo en *Tierras de León*. El primer comentario de una cierta extensión, con categoría de crítica, se debe a Antonio Gamoneda, en el amplio artículo publicado en el diario *Proa* de 24 de noviembre de 1963, con motivo el *I Salón de Otoño* (reproducido en la documentación). Una vez más tenemos que remitirnos a este trabajo como primera fuente escrita en la obra de muchos de los artistas que se contemplan en el presente trabajo. A partir de ahí, comentarios a sus actividades y críticas a sus exposiciones han sido habituales por parte de los críticos Victoriano Crémer y Antonio Gamoneda. Crémer desde los diarios *Proa* y *La Hora Leonesa*, la revista *Tierras de León*, en los años setenta y el *Diario de León* en los noventa; Gamoneda desde *Proa*, a partir de 1963, y en el *Diario de León* y *Tierras de León* en la década de los setenta, se ha ocupado de cuanta muestra pública ha dado Modesto Llamas sobre su obra.

Otros comentaristas de arte, más o menos habituales de la prensa leonesa: Marcos Oteruelo, José Luis Aguirre, Luis Algorri, P. García Trapiello, Antonio Pereira o Francisco Pérez Herrero, se han ocupado en ocasiones puntuales, y más modernamente, de su obra. En los años 1991 y 1999, con ocasión de las antológicas, el crítico Javier Hernando ha sido quien ha analizado su obra, desde las páginas de *La Crónica*. En lo que excede a la prensa para convertirse en trabajos más específicos, principalmente de carácter historicista, Luis Alonso Fernández le dedica un capítulo en *Pintores leoneses contemporáneos*⁴, Manuel Valdés Fernández una breve reflexión en "*Notas a una exposición de arte leonés contemporáneo*"⁵ y Fernando Llamazares

⁴ FERNÁNDEZ Luis Alonso, "En el área de lo conceptual", en *Pintores Leoneses Contemporáneos*, Caja de Ahorros, León 1983, pp. 187 – 192

⁵ "Modesto Llamas Gil ha roto las ligaduras que le imponían las formas quizá como consecuencia de su sólida formación como pintor. Un primer paso de ese distanciamiento se produjo al incorporar las tímidas experiencias informalistas a un lenguaje realista, de recuerdo germánico, dominado por el sarcasmo y la ironía. Tal ejercicio le condujo a unas actitudes estéticas hipercríticas, por las que inventó formas sólo posibles en el universo absurdo.

Hoy la pintura de Modesto se adentra decididamente en el estudio de las posibilidades del color. Para ello retorna al estudio de la naturaleza, enfrentándose al paisaje directamente. El resultado final es la paulatina desmaterialización de las formas de las que tan sólo existen referencias cromáticas que confieren a sus composiciones sinceridad y espontaneidad", VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "Notas a una exposición de arte leonés contemporáneo", en *Artistas actuales leoneses. Exposición itinerante 1986 – 87*. Junta de Castilla y León, pp. 19-20

escueta cita en *Once artistas y artesanos leoneses del siglo XX*⁶. En los catálogos, Victoriano Crémer y Antonio Gamoneda se acercan a su obra desde posiciones de admiración y respeto por el artista, lo que no obsta para que sus análisis estén en una línea de razonamiento artístico muy interesante para el estudio de su producción desde el momento presente⁷. Interesante es el texto-carta, “Carta de Antonio Gamoneda a Modesto Llamas” para el *Catálogo de la exposición antológica de 1991*, Caja España⁸, que también incluye un texto de Manuel Valdés⁹. Javier Hernando firma el texto: “Efigies encaradas” para el *Catálogo de la colectiva “Reencuentro”*, exposición en la Sala Provincia, en 1994¹⁰ y Eduardo Aguirre¹¹, José Luis Puerto¹² y Javier Hernando Carrasco¹³ hacen un estudio más sistemático en los textos que acompañan al catálogo de la exposición de la Junta, en 1999.

3. La obra pictórica. Fundamentos artísticos y plásticos

El discurso plástico de Llamas se ha desarrollado en pluralidad de opciones estéticas, en las cuales subyacen constantes de tipo plástico, conceptual y temático que permiten contemplar su obra bajo la óptica de la unitariedad. Constantes que se concretan en:

⁶ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *Once artistas y artesanos leoneses del siglo XX*, ed. Lancia, León 1993, p. 10.

⁷ Victoriano CRÉMER escribe el texto para el catálogo de la exposición de dibujos en la galería *Ausaga*, año 1977, y para la exposición individual de 1973 en la Sala Provincia. En este mismo catálogo colabora Antonio Gamoneda.

⁸ Catálogo de la exposición antológica, Modesto Llamas Gil, 1950–1991, Caja España, León, 1991, p. 5

⁹ VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, “Apuntes para el estudio de la pintura de Modesto Llamas”, en *Catálogo exposición antológica, Modesto Llamas Gil, 1950 – 1991*, Caja España, León, 1991, pp 7-10

¹⁰ HERNANDO CARRASCO, Javier, “Efigies encaradas” en *Catálogo Reencuentro*, Sala Provincia 1994 p, 32

¹¹ AGUIRRE, Eduardo, “Antorcha interior”, en *Catálogo Rojamaril*. Junta de Castilla y León, 6 al 25 de abril de 1999, pp. 39-47, pp.29 -33

¹² PUERTO, José Luis, “La pintura como salvaguarda”, en *Catálogo Rojamaril*, Junta de Castilla y León. León, 6 al 25 de abril de 1999, pp. 39-47

¹³ HERNANDO CARRASCO, Javier, “El color de la ironía”, en *Catálogo Rojamaril*. Junta de Castilla y León. León, 6 al 25 de abril de 1999, pp. 15-28

- El interés por el color, que se sobrepone, incluso, a su faceta de extraordinario dibujante.
- La capacidad para crear estructura, equilibrio y compensación. Presente ya en las obras primeras obras figurativas, estas características no se perderán en aquellas en las que el predominio de la mancha cromática sea absoluto. Estructuralmente las composiciones presentan una marcada tendencia a la verticalidad, elevándose desde la base del cuadro.
- Tendencia a definir un espacio clausurado, que, tanto cuando se ciñe a una estructura de tipo normativo y figurativo, como cuando opta por el dinamismo y movimiento del gesto y la mancha, empuja a las figuras hacia adelante.
- En lo que concierne a la temática, el conjunto de la obra presenta, en apariencia, cambios y transformaciones profundas. Son cambios que se refugian en los significantes, que pueden mostrarse rotundamente distintos (dependiendo de la época), pero que en realidad dan cobertura a un significado unitario concretado en las siguientes preeminencias temáticas: a) profundo interés por el hombre - anónimo o con nombre y apellido-, por sus sentimientos, sensaciones, pasiones, etc.; b) interés por la naturaleza: el paisaje -en una amplia acepción-, las plantas, los animales domésticos: la naturaleza en su conjunto¹⁴. En general esta obra exhibe una buena dosis de narración, que no perderá ni en su última etapa, cuando la abstracción domine sobre el figurativismo¹⁵. Como elementos de la temática, la ironía, el humor sarcastizado y el erotismo se presentan como categorías de contenido, perceptibles en cada fase, aunque de forma distinta.

¹⁴ “A mí lo que me interesa es todo lo que me pueda permitir cargarme de experiencias que puedan ser luego viables para la pintura. El abanico es enorme, pero seleccionando destacaría a la naturaleza donde conecto con la flor, con el gato, con el pájaro...ellos me descubren lo que hay detrás y que no entiendo ni entendería aunque fuera un biólogo.”, FIDALGO, “Modesto...”, art. cit.

¹⁵ Véase el Texto “El color de la ironía”, de Javier Hernando Carrasco en *Catálogo Rojamaril*, pp. 15-27

Sobre estas bases el pintor configura una obra en la que, más que a evolución, cabe referirse a la selección cronológica de distintas opciones plásticas, cuyo desarrollo dará lugar a tres grandes etapas:

-Primera: desde el academicismo de escuela aborda una temática afín a los géneros de la época -el paisaje, el bodegón y el retrato-, vistos desde una óptica academicista y sentimental.

--La segunda es el interesante periodo neofigurativo, en el que el color queda en un segundo plano, cediendo protagonismo en favor de la narración.

--Por último, en la tercera etapa, su producción desemboca en una obra de alto valor plástico, enraizada, dentro de una configuración personal, con las corrientes contemporáneas que invocan la preeminencia de la expresión, y en la que la imagen va quedando en un plano secundario. Las imágenes pierden el apoyo narrativo quedando supeditadas a su propia naturaleza abstracta. Esta última fase, que se inicia en los años ochenta y se continúa hasta el momento presente, será en la que nos detendremos específicamente, sin olvidarnos de las otras dos, como un camino necesario.

3.1 Periodo academicista, años 50 y 60

Sus primeros pasos en la pintura serán la respuesta lógica a su formación academicista y a la vinculación que los becados contraían con la Diputación Provincial. Ha sido el pintor que más encargos para retratar a personajes institucionales ha recibido.

La producción que corresponde a los años cincuenta queda integrada temáticamente por paisajes, bodegones y retratos. En estos últimos se mezclan el puro aspecto de representación de la persona con el localismo –*La abuela rezando* (1953)¹⁶,

¹⁶ Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

El tío Chivis (1959)¹⁷ –fig. 1- y con escenas costumbristas, bien de tipo popular –*Atabaleros* (1950)¹⁸ –fig. 2- o con una orientación sociológica –*En el metro* (1953)¹⁹, *Cuando falta la patrona* (1953)²⁰ –fig. 3-. Primeros trabajos en los que Llamas va mostrando la propia valía y una bien aprendida técnica, en la que destaca la capacidad para crear “aire”, “espacio”; los estudios de luces, sus claroscuros; las veladuras y el uso de los elementos plásticos en que apoyará preponderantemente su pintura: dominio del dibujo, capacidad estructural e interés por el color.

Si ya en los trabajos académicos de primera hora es apreciable la capacidad para crear “atmósfera” –*Bodegón castellano* (1952)²¹- lo es también la tendencia al bloqueo de las aperturas espaciales, cerrando los fondos, neutralizándolos de forma que sean los personajes los que concentren la atención. Tempranamente ya aparece un cierto normativismo en la ordenación espacial en franjas de color, que, manteniendo las referencias paisajísticas –*Atabaleros*-, devienen en un espacio meramente plástico que empuja a las figuras hacia adelante –*Mi madre* (1964)²² –fig. 4-. Es en esta temprana pintura, y en concreto en la utilización que hace del color, donde primero se evidencian las posibilidades de evolución hacia esquemas de mayor creatividad. Para Javier Hernando es evidente el temprano alejamiento de los comportamientos o rigideces academicistas²³, sobre todo por la “invasión” del color en bodegones (muy clara en *Bodegón castellano*, de 1952, pintura convencional, académica, de escuela, pero de magnífica escuela, donde técnica y composición demuestran el buen aprendizaje) y en los retratos.

Llamas se recrea en el retrato familiar, con la carga sentimental, emotiva, que estos conllevan, por ejemplo *Mi padre*²⁴ y *Tío Andrés*²⁵, ambos de 1952, son retratos de corte clásico, en los que predomina el dibujo y la definición de los trazos, afirmados por la luz para buscar la verosimilitud en los rasgos. Más sentimental, y por tanto más proclive a la innovación, es el retrato de la madre, apoyado en una técnica levemente impresionista, de pequeñas pinceladas, en el que el dibujo pierde definición a favor del

¹⁷ Óleo sobre lienzo, 96 x 80 cm..

¹⁸ Óleo sobre lienzo, 106 x 85 cm..

¹⁹ Óleo sobre lienzo, 73 x 56 cm..

²⁰ Aguada sobre papel, 32 x 28 cm

²¹ Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm.

²² Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm.

²³ HERNANDO, J. “*El color...*”, tex. cit, p. 6

²⁴ Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm.

²⁵ Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm..

color. Es interesante el juego de volúmenes que se establece entre la masa cromática que supone el cuerpo de la madre y la planitud del fondo en el que se inserta.

Durante los años sesenta, años del desembarco tímido y puntual de los primeros informalistas en León, Modesto Llamas sigue su trayectoria personal hacia planteamientos más abiertos, en un perceptible proceso de transformación que se concentra en los fondos de sus obras, pero que sigue manteniendo básicamente la misma temática de bodegones, paisajes y retratos.

El retrato es el eje central de su producción. Retratos por encargo de personajes con representación institucional, realizados con óleo sobre lienzo; retratos de amigos dibujados al carbón sobre papel, en poses o con detalles referenciales a la actividad o a la personalidad del retratado -la forma cerrada, el círculo que forman manos, brazos y cabeza en el *Retrato de Moisés Gaspar Gómez* (1965)²⁶ -fig. 5- alude a su condición de intelectual, pensador; al fotógrafo Daniel Garay (1967)²⁷; la condición de biólogo de Luis Sáez de la Calzada (1971)²⁸ hará que el brazo del sillón en el que se apoya sea una forma animal-. Más interesantes son los retratos familiares, en los que su sabiduría formal está al servicio de la gran carga emotiva que comportan. Al Salón de Otoño de 1963 llevó el retrato de uno de sus hijos titulado "*Mi hijo Miguel*"²⁹, que Antonio Gamoneda comentaba de la siguiente manera: "*El cuadro en presencia es una cabeza de frontalidad, aparentemente ingenua, el agrandamiento de los ojos, la confrontación de colores luminosos y simples, las orejas disparadas, superponen una ternura irónica, o sea un matiz, una estilización al ser humano, que en el cuadro, yo me atrevo a pedir activo, determinante: real*"³⁰). Otros retratos familiares son: *Mi madre* (1964)³¹, *Anabel y el pájaro* (1965)³², *Miguel y su mundo* (1967)³³, formalmente contruidos sobre la idea de díptico o de representar al retratado desde la posición frontal o de perfil, y acompañado de un bodegón definitorio que puede sustituir la identidad del retratado por los objetos que le definen. Son portadores de una gran carga emotiva, traducida plásticamente en las grandes manchas de color de los

²⁶ Dibujo al carbón sobre papel, 100 x 70 cm.

²⁷ Dibujo al carbón sobre papel, 100 x 70 cm..

²⁸ Dibujo al carbón sobre papel, 100 x 70 cm.

²⁹ Cuya descripción coincide con el titulado "*Carlitos*", en el *Catálogo Modesto Llamas Gil, 1950 – 1991*

³⁰ GAMONEDA, A., "Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa", *Proa*, 24,11, 1963

³¹ Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm

³² Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm

³³ Tríptico. Óleo sobre lienzo, 50 x 37 + 37 +37

fondos de pincelada gruesa, amplia y pastosa, que están también en los bodegones de la época –*Palomas* (1963)³⁴ - .

Si ya Javier Hernando, al estudiar la obra de Llamas desde momentos más actuales, veía el compromiso de modernidad latente en ella³⁵, Antonio Gamoneda, como ya queda insinuado, creía, en 1963, en las excelentes posibilidades del pintor para exceder una pintura convencional, y adentrarse en posiciones de franca investigación y modernidad. En el año 1963 Gamoneda evidencia como el anclaje academicista (“*Llamas no ha hecho entrar a su pintura en la problemática que me apasiona*”³⁶) “impide” a Llamas desarrollar una innovación que ya ve implícita en su pintura, pues encuentra que “*a una escueta disciplina figurativa, trata de incorporar recursos que pertenecen a diversa y revolucionaria pintura del medio siglo*”³⁷. Constata el crítico que la tímida rebeldía que le impulsa a la superación de esos prejuicios vendría de la mano de un cierto “manierismo”: “*Su preocupación fundamental parece ser la de lograr una estilización que haga desaparecer la objetividad que, de siempre, amenaza su buena escuela. Esta intención se traduce en leves deformaciones, en el uso irónico del color, en un desplazamiento apriorístico de la objetividad, que le permite acentuar matices especialmente estimados*”³⁸, y cita otra de las características de la pintura de Llamas: la ironía. La ironía como categoría estética que se verá muy potenciada en la década de los setenta, cuando el pintor se decante por la nueva figuración.

3. 2 Periodo neofigurativo años 70

Durante la década de los setenta, la pintura de Modesto Llamas sufre una transformación relevante, tanto en lo que concierne a contenidos como a los aspectos formales, iniciándose un periodo figurativo en línea, tal vez algo tardía, con el

³⁴ Témpera sobre papel, 70 x 50 cm

³⁵ Ibid., Nota 23

³⁶ GAMONEDA, Antonio, “Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa”, *Proa*, 24 de noviembre de 1963, p. 6

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

movimiento figurativo vanguardista que se produce en España y en el ámbito internacional en los años setenta.

En nuestro país, desde principios de los años sesenta había muestras fehacientes de recuperación de la figuración, siguiendo la estela europea, donde al tiempo que el informalismo surgieron brotes individuales o colectivos de figuración de corte expresionista: el grupo *Cobra*, fundado en 1948, o las obras de Francis Bacon o Sutherland, por ejemplo. El panorama figurativo internacional en años sucesivos se configura, además, con la aparición del *Pop Art*, que se desarrollará sobre todo en los países anglosajones, Estados Unidos e Inglaterra (se suele considerar como fecha de máxima consolidación de la corriente la XXXII Bienal de Venecia, año 1964, en la que Rauschenberg ganó el Gran Premio de la Bienal), y con el *Nouveau réalisme*, corriente con epicentro en París e irradiaciones hacia Europa Central, que abarca una colección heterogénea de enfoques, algunos confluyentes –en medios expresivos y actitudes– con el arte *Pop*, pero con un nivel de compromiso del que carece en el mundo anglosajón. Diversas líneas de la vanguardia figurativa internacional que tuvieron su respuesta en una multiplicidad de reelaboraciones neofigurativas en el medio artístico español, desde los realismos (intimista, mágico, social) a la figuración expresionista y a la que tomaba elementos propios del *nouveau réalisme*. Dejando aparte los primeros, en la figuración de carácter expresionista –que pretende la superación de la abstracción informalista sobre la base de algunos de sus elementos más característicos, como el uso de la técnica del automatismo y sus novedosas propuestas espaciales– formulada en primera instancia por el grupo *Hondo*, y a la que se sumaron otras figuras y colectivos, J. Barjola, Luis Gordillo, Úrculo, Alfonso Fraile, Darío Villalba, etc., pesa la influencia de Bacon; una figuración *caliente* que se verá *enfriada* con la reflexión y el análisis impuestos por la influencia neutralizadora de la subjetividad de los movimientos realistas, constructivistas o del *Pop*. La huella del *Nouveau Réalisme* estará presente en los objetos de diversa índole que el grupo *Hondo* superpone a sus telas. A grandes rasgos este es el contexto en el que se inserta la obra neofigurativa de Modesto Llamas.

El periodo nofigurativo de Llamas da como resultado una producción de gran interés, integrada por diversidad de temas, intereses plásticos, soluciones y citas a diversas corrientes pictóricas del siglo XX. Una pintura “*de época*”³⁹, cuya vinculación con las corrientes neofigurativas españolas del momento se encuentra tanto en la vertiente “cálida” empleadora del trazo rápido, hasta algo violento y con

³⁹ HERNANDO, “*El color...*”, tex. cit, p. 16

una cierta dosis de caricatura en las figuras –*Retrato de Odón Alonso* (1974)⁴⁰–fig. 6-, como en el anclaje normativo detectado en la extrema planitud de los fondos, y en su análisis lógico, mediante la compartimentación estructural.

Se acentúa la ironía. Ironía, como categoría estética, se encuentra en la incongruencia en la representación: dibujo preciso frente al trazo generoso de pintura con el que se esbozan contornos; en la limpieza analítica de los fondos frente a inclusiones extravagantes –*Sediento* (1973)⁴¹ o *Cabeza instalada* (1972)⁴² –figs.7 y 8-; en la convivencia en la misma obra de una estética neoexpresionista con elementos de la cultura tradicional representados hiperrealísticamente -como el botijo, en *Sediento*-. Existe ironía e incongruencia tanto en los elementos representados, como en el medio expresivo elegido, que cobra tintes surrealistas en las connotaciones eróticas de *Manzanas*⁴³ –fig. 9- (obra que marca la confluencia con la obra de José Díaz Oliva), en el citado *Cabeza instalada* o en *El corsé* (1970)⁴⁴ –fig. 10-. Ironía cuyos matices oscilan entre la crítica, el humor y la ternura con la que se acerca, sobre todo, a esos hombres, campesinos, que viven a caballo entre el ruralismo y las nuevas modernidades.

Sin detenernos especialmente en esta etapa, sí hemos de hacer referencia a tres de sus particularidades más características, que de alguna forma se verán alteradas en la siguiente: la bajada de intensidad cromática, que representa un paréntesis entre dos etapas fuertemente coloristas; el interés por conjugar la compartimentación analítica, es decir, el principio objetivo, con el subjetivismo presente en los elementos de representación; y el importante componente narrativo, que se irá disolviendo a favor de los valores plásticos.

En el apartado de técnicas y materiales se decanta, sin abandonar del todo el óleo y el lienzo, por el papel para el soporte y las témperas y la sanguina, en las técnicas.

⁴⁰ Acrílico sobre lienzo, 73 x 50 cm.

⁴¹ Mixta sobre tabla, 120 x 90 cm

⁴² Sanguina sobre papel, 50 x 70 cm

⁴³ Reproducidas en *ANALES, 1972 –73*, p. 58

⁴⁴ Técnica mixta sobre madera, 80 x 61 cm. Col. autor

4. La etapa expresionista y abstracta. El informalismo expresionista

Iniciados los años ochenta, la obra de Modesto Llamas se desliza hacia un expresionismo que incorpora hallazgos informalistas, compendiados en: la utilización del color como argumento plástico y con valor subjetivo; en el abandono del espacio simbólico por un espacio autorreferencial y en la entrada del elemento inconsciente. El resultado es el desarrollo de una producción de gran personalidad y fuerza, que se debate entre la conservación de formas figurativas y una abstracción que se intuye más cercana al expresionismo abstracto americano que al informalismo de influencia francesa, puesto que el primero es más proclive a la incorporación en el lienzo de una cierta estructura, tanto de carácter compositivo como semántico, mientras que en el segundo se plantea la anulación consciente de cualquier tipo de estructura formal o conceptual, pues en la obra de Llamas sigue presente la capacidad para crear estructura.

Los términos *Informalismo* y *Abstracto* nos han parecido, pues, una nomenclatura adecuada para englobar un periodo de madurez artística de amplio desarrollo cualitativo y cuantitativo, que remite, en el orden de las referencias pictóricas, a los expresionismos abstractos de posguerra e incluso a corrientes de anterior origen, como la abstracción expresionista clásica, o al surrealismo (cuyo poso se detecta en el automatismo, procedimiento que asume posteriormente el informalismo, vía por la que aparece en la obra de Llamas). Es necesario señalar que la huella surrealista es, en todo caso, escasa, y se encuentra vinculada a la ejecución de la obra, revelándose, en lo que de gestual tienen ésta, como un componente menor, puesto que estas pinturas no dejan de tener un componente reflexivo.⁴⁵

Llamas, a lo largo de este periodo, unirá al énfasis gestual, presente en el informalismo pero más propio del expresionismo abstracto americano, el interés, más europeo, por la materia. Si bien se trata de un interés cuantitativamente menor –nuca se presenta en un alto grado de intensificación–, sirviendo sobre todo para acentuar el

⁴⁵ En algunas de las obras del periodo neofigurativo se encuentran rasgos surrealistas en la simbiosis de realidades distintas. En los dibujos que expone en 1977 en la galería *Ausaga* presenta imágenes que exceden a la lógica, como el carácter cerebral de un árbol o una gran boina suspendida sobre los campos castellanos

carácter expresivo de los otros medios plásticos, especialmente el del color. Con la materia subraya zonas cromáticas, crea contrastes y acentúa volúmenes. La densidad matérica la consigue mezclando pasta pictórica con colas, y cola con pasta de papel. Concomitantes a ella aparecen los collages y la inclusión del material extrapictórico, del que no abusa: algunas telas, algún recorte o dibujo, o, por ejemplo, una postal, que pone la nota figurativa en una composición abstracta -*Valzuven* (1988-1991)⁴⁶-fig. 11-, como una concesión a la ironía, un contrasentido, una incongruencia irónica.

El cambio estético se origina en la menor necesidad, por parte del pintor, de lo representacional para expresarse. Se libera de referentes materiales y deja expedito el camino hacia realidades que pertenecen a otra lógica, la de las sensaciones, las pulsiones, los sentimientos y las emociones... Por lo que el elemento narrativo retrocede frente al progresivo interés por lo puramente pictórico, produciendo obras conceptualmente abstractas, a pesar de que no se pierdan totalmente sus elementos de narración o de representación, que, incluso, en opinión de Javier Hernando se potencian⁴⁷. El mismo Llamas reconoce sus dificultades para alcanzar la abstracción plena, ya que aunque no esté en su ánimo poner figuras deliberadamente, siempre se perciben algunas formas susceptibles de ser reconocidas o reconocibles.

En esta dirección irá moviéndose la obra de Modesto Llamas, que, tras un proceso de evolución, llega en su etapa más álgida, concretada en las décadas de los ochenta y los noventa, a composiciones que, descriptivamente y en términos generales, están compuestas por grandes y vehementes masas de color. Manchas cromáticas que se suman, se superponen o se interfieren, a veces recorridas por gestos más rápidos y nerviosos, dando lugar a pintura tumultuosa, que se matiza, que no pierde el orden estructural, al que parece que Llamas no puede sustraerse, y en la que acababa por dominar una sensación de gran vitalismo. El cambio se apoya en una radicalización de los valores plásticos ya formulados en etapas precedentes, y en la manera de proceder frente al soporte, donde, desde el impulso inicial, se sucederán mutaciones que implican a la pulsión íntima del artista con los medios materiales, especialmente con el color, hasta su agotamiento.

⁴⁶ Mixta sobre lienzo, 97 x 130 cm.

⁴⁷ Para Javier Hernando Carrasco, la conjunción de ambos planos se hace más intensa en esta etapa, “*El color...*”, tex. cit,

Entre los componentes materiales destaca especialmente el color, siempre en este pintor vehículo expresivo de primer orden, que, sometido a los límites que marca el dibujo y supeditado a los temas, queda liberado en esta etapa y adquiere un potencial comunicativo de alto voltaje.

Junto al interés cromático, otra característica de esta etapa está en la formulación espacial. Se observa la progresiva desaparición del espacio simbólico para llegar a un espacio autorreferencial, deudor del informalismo, donde lo que cabe es el desarrollo emocional. Pero aquí Llamas se encontrará con una respuesta que nace de su interior. Es obvio que la formación académica de Modesto Llamas le ha permitido conocer la composición y la perspectiva clásicas, es decir, las relaciones espaciales, por lo que en la aparente, premeditada o consecuente ruptura con el espacio tradicional existe voluntad de forma, de estructura, una arquitectura que nace del propio interior del pintor, y a pesar del pintor: *“los cuadros se me construyen”*, suele decir.

Compositivamente predomina una marcada verticalidad, en la que las formas se superponen, elevándose desde la base de los cuadros.

Si su cultura pictórica le nutre de referencias anteriores a él, también es incuestionable la vinculación, el conocimiento, asimilación y guiños deliberados a los expresionismos netamente contemporáneos, como el expresionismo alemán de los años ochenta. Corrientes a las que remite su obra, tanto desde aspectos conceptuales como de ejecución. Las composiciones por superposición de manchas encuentran similitudes en la obra de pintores contemporáneos y de una órbita similar a la suya, como es en parte de la producción del español Emili Porta, quizá algo anterior cronológicamente.

Notable es el carácter polisémico de la obra de Modesto Llamas, al desarrollarse en multiplicidad de niveles de significación.

La deserción de las representaciones figurativas a la búsqueda de una expresión radicada en el elemento plástico, no se decanta en Llamas por el lado de la reducción estética, que llevaría hacia una pintura del silencio, o, al menos, del ensimismamiento. Más bien, la conjunción de medios plásticos con significantes, la manera de utilizarlos y la intencionalidad que subyace en ellos, contextualiza a esta obra conceptualmente como barroca, en la que tiene cabida un cierto grado de teatralidad, un gran sentido del suceso. En el lienzo se suceden cambios, mutaciones, en los que intervienen distintos planos de la creación plástica, como es la interacción entre elementos naturales y

plásticos a punto de la metamorfosis por ambas partes, que queda expresada en la fusión de los colores, de su intensidad –*Aguijón rojo*⁴⁸ –fig.12- o el sonido del acontecimiento presente en estas obras, que atrapa y pone el acento en el valor expresivo del color puro y la vibración de la pincelada. La riqueza de las conjunciones texturales y cromáticas hacen a las obras vibrantes, musicales, de gran riqueza tonal.

Subyacente queda una iconografía simbólica, de carácter sígnico, en absoluto representativa, pero que remite a un repertorio temático como es su interés genérico por la naturaleza. Sugestiones de pájaros, de montañas, de ríos o de sedimentaciones terrosas son habituales; y también a las referencias a la condición humana, concretadas en el territorio de lo sexual. Las grandes manchas cromáticas y los signos se transforman en sugerencias eróticas: órganos genitales o la fuerza de la atracción sexual.

Finalmente, para el análisis de este ciclo creativo proponemos, atendiendo a sus variantes evolutivas, una periodización, que concretamos en tres fases: una fase inicial, delimitada cronológicamente entre 1980 y 1988; un segundo periodo, que iría desde 1988 a 1991, y, por último, el tercero, cuya fecha de inicio queda precisada en 1991.

4. 1 Primer periodo: 1980 - 1988

El camino que lleva a la consecución del nuevo orden plástico comienza a principios de los años ochenta, en obras de temática definida, como son los bodegones y los retratos. Realiza ciertos grupos de retratos en los que conjuga dos soluciones paralelas y, en cierta forma, autónomas: la parte representacional, o imagen, y los fondos, que, haciendo abstracción de la primera, resultan composiciones abstractas con capacidad comunicadora y artística propia.

⁴⁸ Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 81, cm.

La importancia de Llamas como retratista es excepcional. Conocida es su condición de pintor frecuentemente requerido por instituciones leonesas para realizar retratos oficiales⁴⁹, y el interés, desde sus comienzos en la pintura, por el retrato de las personas para él cercanas. En el momento temporal que analizamos, estos retratos suelen complementarse con la inclusión de imágenes variadas, referencias objetuales o conceptuales susceptibles de definir la personalidad del representado, que hace que éstas sean obras narrativas e incluso retóricas, en la órbita de las teorías que propugnan la proximidad existente entre naturaleza muerta y retrato⁵⁰, y cuyo máximo exponente, en su producción, es el *Retrato de Victoriano Crémer* (1984)⁵¹ –fig. 13-. Resuelto en forma de díptico, comprende, por un lado, el retrato propiamente dicho y, por otro, la agrupación de una serie de elementos que, desde el punto de vista del pintor, definen la personalidad, los gustos e intereses del escritor y poeta leonés.

El recurso de presentar al personaje en el mismo cuadro, retratado en dos o más representaciones –dípticos o polípticos- en una especie de secuenciación de influjos cinematográficos, le permiten a Llamas un trabajo exhaustivo sobre el personaje y su medio. Así ocurre en el políptico dedicado a *Francisco Pérez Herrero* (1982)⁵² –fig. 14- (erudito, hombre de café y tertulia, que queda retratado cuatro veces: hablando, escuchando, leyendo y de espaldas, con un evidente sentido metafórico de marcha. Una de las piezas del políptico –la primera o la última, porque puede leerse tanto en sentido ascendente como descendente- es un bodegón compuesto por un sombrero, una taza y cucharilla de café y un libro), o en el retrato de *Blanca y su gato Laro* (1982)⁵³ (en el que la muchacha, de perfil y de frente, en actitud replegada sobre sí misma, mira hacia su interior y está acompañada por animales y objetos que

⁴⁹ Dentro de su producción de retratista oficial se encuentran los retratos de: Emilio A. Lombas, 1980, col. Diputación de León; Julio César Rodríguez de Santiago, 1983, col. Diputación de León; Emilio Hurtado Llamas, 1987, col. Caja España; Julián de León, col. Caja España; Andrés Suárez, 1987, col. Universidad de León; Miguel Cordero, 1987, col. Universidad de León. En ellos persiste el clasicismo, y el trabajo del pintor se centra en la representación de un cargo ostentado por una persona concreta. La recreación del pintor queda más o menos limitada, condicionada por la personalidad del retratado, y así estas obras se resuelven en composiciones más formales, más atentas a las formas o a la idiosincrasia del personaje, cuyos rostros se acercan al espectador, quedando casi un primer plano y dando retratos muy personalistas. – es el caso de los de Emilio A. Lomas, Julio César Rodríguez de Santiago, Julián de León- o se alejan para dar casi un plano medio y dar cabida a los atributos del cargo que ostenta -Emilio Hurtado Llamas, Andrés Suárez, Miguel Cordero-

⁵⁰ CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra, Madrid 1993, pp. 25 y ss.

⁵¹ Díptico, óleo sobre lienzo, 116 x 146 cm.

⁵² Políptico (4 piezas, tres óleo sobre lienzo y una óleo sobre madera), 132 x 110 cm.

⁵³ Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm

configuran su vida: el gato, un violonchelo y una muñeca más desdibujada; su mundo de niña, que va perdiéndose en el tiempo).

El avance en la libertad cromática y compositiva, el predominio del gesto sobre el dibujo, la intensificación matérica y de interpretación del retratado se refugia en los retratos de amigos y familiares, -*Autorretrato de los espejos* (1987)⁵⁴, *Retrato de Miguel Ángel González Febrero* (1984)⁵⁵, *Retrato de Manuel Valdés* (1987)⁵⁶ o el de *Victoriano Crémer* (1984), ya citado- y en algunos bodegones en los que ocurre el mismo proceso de alejamiento de las formas figurativas -*Huevos fritos* (1980)⁵⁷ o *Sardinas* (1980)⁵⁸- hacia la construcción mediante manchas -*Bodegón imaginario I* (1973)⁵⁹ y *Bodegón Imaginario II*⁶⁰ ambos de 1986-. La imagen del retratado se construye con el color, una rica paleta de inspiración fauve, con pinceladas visibles y densas, en las que el gesto gana terreno a la definición de la línea, y con una ejecución rápida que da sensación de instantánea a primeros o primerísimos planos - *González Febrero, Manuel Valdés o Manuel Cabezas* (1984)-. Con el retrato de Victoriano Crémer cobran mayor importancia los fondos, construidos a base de intensas manchas, mediante unas conjunciones cromáticas y de estructuración compositiva similares a la que unos años después, independizadas de la figura, serán la base de su pintura abstracta. En estos fondos, Llamas camina hacia la obtención de una dicción propia.

No sólo en retratos y bodegones va siendo perceptible la progresión hacia fórmulas de mayor libertad. Hay otras obras como *El sillón de mimbre* y *Mi mágico jardín* (1985-1989-1991)⁶¹-*figs. 15 y 16*-, comenzadas el año 1984, que aún permanecen en la figuración, pero en las que el desprendimiento del dibujo se va haciendo más notable en favor del color, con el que se construyen las formas, y en las que la oclusión espacial viene determinada por el espeso muro vegetal, que apenas deja intuir el espacio existente detrás de él, por medios de pequeños claros que dejan pasar la luz.

⁵⁴ Óleo sobre lienzo, 116 x 80 cm.

⁵⁵ Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

⁵⁶ Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm.

⁵⁷ Óleo sobre lienzo, 41 x 27 cm. Col. Autor

⁵⁸ Óleo sobre lienzo, 41 x 27 cm. Col. Autor

⁵⁹ Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm. Col. Autor

⁶⁰ Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm. Col. Autor

⁶¹ *Combine paintings*. Mixta sobre lienzo, 114 x 162 + 50 + 65 cm..

En lo que respecta a materiales y técnicas, predomina el óleo sobre lienzo, a veces sobre madera, y hay introducción de collages.

4. 2 Segundo Periodo: 1988 – 1991

En los retratos se acentúa tanto la doble representación -*Retrato de Antonio Gamoneda* (1990)⁶² y *Retrato de Antonio Pereira* (1991)⁶³ -figs. 17 y 18- como el proceso de enriquecimiento de los fondos, que culmina con el paradigmático y magnífico *Autorretrato* de 1990⁶⁴-fig. 19-. Son obras en las que los medios materiales y recursos expresionistas -contornos de la figura, creados por la intensificación del color y la materia, e interacción no-pacífica de los colores en las zonas de contacto- están al servicio de la captación del carácter de los personajes, a los que presenta bajo una luz intensa, que no produce sombras detrás de las que protegerse. El mayor énfasis está en las miradas. Los ojos, representación somática de la vida, sujetan el cuadro. En los fondos se mantiene la posibilidad de obra exenta, conformada por todo un repertorio formal de una complejidad técnica y compositiva claramente emparentada con el expresionismo abstracto: grandes pinceladas, arrastres en vertical y una luz intensa, conseguida con el trabajo sobre blancos y amarillos, sometidos a gradaciones, tonalidades y veladuras.

La serie de retratos se completa con el de *Luis García Zurdo* (1990)⁶⁵-fig. 20-, potente en su capacidad expresiva concentrada tanto en la figura como en el fondo. Resuelto con la fenomenología citada, en la que no faltan los goteos y el gesto desgarrado, convertido en signo rojo vertical sobre el ojo. Igualmente, a recursos expresionistas acude a la hora de tratar la figura: colores impropios en el rostro, trazos matéricamente más densos que en el fondo; concentración de la expresividad en el

⁶² Díptico. Óleo sobre lienzo, 100 x 154 cm.

⁶³ Políptico 4 piezas. Mixta sobre lienzo 116 x 149 cm

⁶⁴ Mixta sobre lienzo, 65,5 x 50,5 cm

⁶⁵ Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm

rostro, y sobre todo en las manos, que, con una ligera desproporción de tamaño, se resuelven en grandes e informes trazos rojizos, concitando el interés, como medio que son para transformar la capacidad creativa del pintor y vidriero en el hecho concreto de la creación. En este sentido remite a su hábito iconográfico de hacer coincidir retrato con ocupación, resaltando aquí el instrumento del que se sirve. A pesar de la diferencia de conceptos estéticos existe una cierta similitud entre este retrato y el de su madre de la primera época, en lo que respecta a la volumetría del tronco y su resolución mediante un bloque de color -en ambos casos distintos azules-, la colocación frontal y la mirada hacia el interior del mismo.

Si el retrato nos sirve para la observación del cambio en la obra pictórica de Llamas, en este intervalo de años aparecen las primeras composiciones abstractas plenamente autónomas.

A finales del periodo se da un paso adelante en los procesos de eludir la figuración y en la construcción del cuadro con manchas de color, que preside el trabajo de la época. Comienzan las pinturas abstractas o semiabstractas. Representaciones de mundos tal vez existentes, convertidos en ideas o sensaciones. Lugares imaginarios, ocultos tras títulos con protagonismo propio, pues son palabras inventadas que tienen que ver bien con la dimensión cromática, bien con otros aspectos de contenido, y que si conllevan alguna intención poética ésta queda desvirtuada por una sonoridad que convierte a estos términos ideados en una proposición lúdica, no exenta de ironía. *Zarapico, Valzuven, Zumbejo* (1989) -fig. 21-, *Obolardo*, etc, son obras que junto a otros títulos como *Espectro I y II* (1989) -fig. 22-, *El Arquero* (1990) -fig. 23-, *A Vivaldi* -fig. 24-, *El aperitivo, Pez abisal, Gaita, Espantapájaros*, etc., completan un periodo en el que el predominio de la curva y del color se hace absoluto frente a las recta o al dibujo. El movimiento, sin embargo, se contiene por las grandes manchas que constituyen las composiciones y que levantan la arquitectura del cuadro. Estamos ante una de las dicotomías más interesantes de la obra de Llamas, el barroquismo que presenta al construirse mediante el movimiento y la línea curva y la paralela invocación al clasicismo cuando se descubre la construcción armónica o equilibrada de sus composiciones.

La abstracción no es total en todos estos cuadros realizados con técnica mixta: óleo y elementos extrapictóricos sobre lienzo. En ellos existen referencias a elementos de la naturaleza, pájaros, abejorros, etc. Es el caso del extraordinariamente complejo *Vazulven*, en el que se conjugan predominio gestual y cromático, intensificado por la materia, con una veta dibujística en la cabeza del pájaro, o en el delicado collage del paisaje que se muestra en el ojo abierto.

4. 3 Tercer Periodo: 1990 en adelante

Coincidiendo aproximadamente con el inicio de la última década del siglo, el pintor Llamas, liberado de otros compromisos profesionales, parece volcarse y llegar sin ningún esfuerzo a la realización de una obra de madurez, cuyo impacto visual produce paradójicamente una sensación de compleja sencillez. En ella se detectan numerosos cambios. Los que afectan a la temática se concretan en el abandono del retrato y en la reducción de las referencias a la naturaleza, en favor de elementos que remiten a la condición humana mediante un variado repertorio de imágenes icónicas, en el que está presente el erotismo. Interpretamos el erotismo en la obra de Llamas como una reafirmación de lo vital que, soterrado en la primera época, se dejó aflorar en la etapa neofigurativa, teñido de surrealismo, y en la etapa que nos ocupa está argumentalmente bien visible en el contenido pictórico. Las mismas composiciones cromáticas contienen una importante fuerza erótica o sexual explícita en los títulos, e igualmente se encuentra en su trabajo como dibujante e ilustrado gráfico. A este respecto señalamos las ilustraciones para “Moquito”, cuento del escritor leonés Venancio Iglesias Martín⁶⁶.

Por otro lado, se intensifica la existencia de una propuesta lúdica, de un juego irónico que, lejos de la frivolidad que podría deducirse de estos términos, aclara el pensamiento de Llamas sobre el carácter unitario de su obra, al volver a títulos y temas

⁶⁶ Venancio IGLESIAS MARTÍN, *Moquito*, colección Narrativa Leonesa. Santiago García. Editor, León 1996

ya tratados en su primera etapa, tales como los relacionados con el folclore: *Campesina de fiesta* (1998)⁶⁷ –fig. 25-, o con un tema clásico: *Bodegón en cascada* (1997)⁶⁸–fig. 26- .

Con el regreso a un territorio icónico conocido, el orden del repertorio material se simplifica, siendo las características más sobresalientes el predominio del color, aplicado en manchas que se empequeñecen buscando más el gesto; la ausencia de dibujo y la libertad compositiva, que, no obstante, se traduce en esa cualidad de estructura interna, de orden interior, que le confieren un equilibrio clasicista. Cobran interés especial el uso de soportes diferentes al lienzo o la madera. El papel de caña de azúcar o de Nepal, aporta a las obras sus cualidades intrínsecas de absorción y visualización de la ténpera en un conjunto de series argumentales: En 1990 cuatro obras denominadas “*Sin Título*”⁶⁹, en las que prevalece un cierto normativismo junto a la impronta gestual. De menor brillantez cromática resultan las realizadas en 1994, *Pareja I*⁷⁰ y *Pareja II*⁷¹ –figs. 27 y 28- sobre papel india, quizá más oscuro. De argumento definido, tanto en la *Pareja I*, cuyas formas abstractas se complementan como en la *II*, en las que son evidentes las formas de dos personas. En *Pareja III*⁷² y *Pareja IV*⁷³ –figs.29 y 30-, dos pseudopersonajes femeninos y dos masculinos remiten a aquellos que realizaba en los años setenta, en su ridiculización y, tal vez a Grosz en su realización.

Sobre el lienzo la definición argumental se decanta por la prevalencia del color, visible en títulos como *Parpadeo amarillo* (1996)⁷⁴ –fig. 31-, *Mensaje rojo* (1996)⁷⁵ –fig. 32-, *Tricornio azul* (1996)⁷⁶ –fig. 33-, *Aguijón rojo* (1998)⁷⁷, *El mejor azul por tu visita* (1996)⁷⁸–fig. 34- etc., y por la ironía transformada en incongruencia, observable en estos otros *Árbol-Horno-Bodega* (1998⁷⁹) –fig. 35; *Insecto, palo y hormiga* (1997)⁸⁰, sin olvidar la representación de personajes, e incluso el posible autorretrato en *Carapato* (1997)⁸¹–fig. 36-.

⁶⁷ Técnica mixta sobre lienzo 73 x 50 cm

⁶⁸ Técnica mixta sobre lienzo, 70 x 50 cm

⁶⁹ Ténpera sobre papel, 100 x 70 cm.

⁷⁰ Ténpera, 76 x 56 cm

⁷¹ Ténpera, 76 x 56 cm

⁷² Ténpera sobre papel, 81 x 52 y 81 x 52 cm.

⁷³ Ténpera sobre papel, 81 x 52 y 81 x 52 cm.

⁷⁴ Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 81 cm.

⁷⁵ Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm.

⁷⁶ Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 89 cm

⁷⁷ Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 81 cm

⁷⁸ Técnica mixta sobre lienzo, 130 x 162 cm

⁷⁹ Técnica mixta sobre lienzo, 73 x 50 cm

⁸⁰ Técnica mixta sobre lienzo, 81 x 60 cm

⁸¹ Técnica mixta sobre lienzo, 140 x 114 cm

Junto a los cuadros de color realiza una producción en tinta china sobre papel en la que predomina lo caligráfico, apoyado por el bicromatismo del blanco y el negro, resultado del uso de la técnica y el soporte. La fenomenología plástica es básicamente la misma que en su obra colorista, aunque el predominio gestual y los grandes trazos vayan convirtiéndose paulatinamente en una sensación de escritura con un código no descifrado, que abre, tal vez, un camino hacia el signo.—*figs. 37, 38, 39, 40 y 41-*

EXPOSICIONES

- 1953 Exposición Colectiva Diputación Provincial de León
- 1958 Certamen de Exaltación de Valores Leoneses
- 1959 Certamen de Exaltación de Valores Leoneses
- 1963 Certamen de Exaltación de Valores Leoneses
 - I Salón de Otoño de la Pintura Leonesa
- 1965 Concursos Nacionales de Pintura, Madrid
- 1969 Exposición Concurso del Banco Industrial de León
- 1970 III Concurso de pintura “Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León”, Ponferrada.
- 1971 I Bienal “Provincia de León”
- 1972 “El agua como tema pictórico”. Certamen Nacional de Pintura. Sala Provincia. León.
- 1973 II Bienal “Provincia de León”
 - XII Premi Internacional Dibuix “Joan Miró”. Barcelona
 - Exposición individual. “Sala Provincia”. León.
- 1975 “17 Pintores Leoneses”, C.C.A.N. León.
 - Premio de pintura, Constructora Leonesa

- 1977 Exposición individual Galería *Ausaga*. León
- Panorama 78". Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid
- 1978 "44 Pintores Contemporáneos". Burgos
- Exposición de Artistas Plásticos Leoneses
- 1982 "17 Artistas Leoneses". La Bañeza
- I Exposición Regional de Artistas Plásticos de Castilla y León. (itinerante).
- 1983 "Artistas Leoneses", Caja de Ahorros de Asturias
- "10 Artistas. 10 Retratos". Caja de Ahorros. León
- 1984 "10 Artistas Leoneses". Caja de Ahorros, León y Ponferrada. Casa de Cultura de Alcalá de Henares. Sala Lancia. León.
- 1985 Exposición individual en el Instituto de Bachillerato "García Bellido", de León.
- 1986 "Artistas Plásticos Leoneses". Bimilenario de Astorga
- "Artistas Actuales Leoneses". Junta de Castilla y León. Itinerante.
 - "El Bodegón". Biblioteca Pública del Estado. León.
- 1988 "El Dibujo". Biblioteca Pública del Estado. León
- "Colectiva 88". Centro Cultural Pallarés. León.
- 1990 Exposición individual. Galería *Rama*. Astorga.
- 1991 Antológica, 1950-1991. Caja España, León, Valladolid.
- Galería Centro Arte. León.
- 1994 "Reencuentro". Sala Provincia. León
- 1996 "Kunst Rai 96". Galería Sardón. Ámsterdam.
- "150 Aniversario del Instituto Padre Isla. León
 - Casa de las Carnicerías. León
- 1997 Premios "Fray Luis de León"
- Junta de Castilla y León. Valladolid

MANUEL DÍEZ ROLLÁN

Boñar (León), 1924

1 Introducción : argumentos para su inclusión en la *segunda generación informalista leonesa*

2 Biografía artística: formación y difusión de su obra

3 La obra plástica

- 3.1 Temática y lenguajes contemporáneos
- 3.2. Apunte sobre la producción escultórica

4 La pintura informalista

- 4.1 Pintura matérica
- 4.2 Pintura tachista

1 Introducción: argumentos para su inclusión en la *segunda generación informalista leonesa*

Se ha considerado al pintor Manuel Díez Rollán como integrante de la segunda generación informalista leonesa, a pesar de su fecha de nacimiento y temprana dedicación a la pintura -sus inicios se remontan a finales de los años cincuenta como pintor paisajista de corte tradicional-, en base a los dos siguientes argumentos: primero, la confluencia de la pintura de Díez Rollán con los movimientos pictóricos innovadores del siglo xx no se producirá, al menos en el aspecto expositivo, hasta los

años ochenta, y segundo, la proyección de esta pintura en León, ya renovada con la asimilación de los lenguajes procedentes de las corrientes pictóricas de la segunda mitad del siglo (entre las que se encuentra el informalismo), no se producirá hasta 1985, con una exposición en la *Sala Provincia*, y sucesivas en las galerías *Centro Arte* y *Ausaga*.

Prueba de su tardío desembarco en León, está en que Luis Alonso Fernández no lo incluye en su recopilación de pintores leoneses contemporáneos.

2 Biografía artística: formación y difusión de su obra

En la formación artística de Díez Rollán se combinan un cierto autodidactismo con estudios académicos, llevados a cabo en primer lugar con Laura Castrillo, alumna de Joaquín Sorolla, en Madrid, y después en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Sin finalizarlos comienza, a mediados de los años cincuenta, a exponer una obra realizada dentro de la figuración, con una temática que se decanta por el paisaje y por escenas de raíz costumbrista de la montaña leonesa, de donde es originario. Con ella se presenta en varias salas: en 1954 concurre al *Concurso de Pintura* en el Círculo de Bellas Artes de Lugo, en el que obtuvo un notable éxito al conseguir que tres de sus obras fueran premiadas¹. En 1957 expone en la *Sala Provincia* de la Diputación Provincial de León, y en Madrid, en la galería *Turner*. En 1958 acude a la *Sala de la Caja de Ahorros* de Segovia. El catálogo de la exposición de 1957 (Sala de la Diputación leonesa) habla elocuentemente de los intereses temáticos de estos años (*Cielo, Perdices, Pedraza, Isoba, Susarón, Remellan, Burros, Tierras de León, Pimientos, Cerecedo, Flores, Truchas, etc*), y el texto² que le acompaña describe a su pintura como levemente impresionista en la técnica, y de un acendrado interés por el color, pues recurre a un amplio cromatismo que se decanta por los grises y azulados en los cuadros más templados, para dejarse llevar por gamas más duras y luminosas en

¹ “El Jurado Calificador de la II Exposición anual de arte de la “Sociedad Círculo de las Ares de Lugo”, para artistas noveles, patrocinada por la Excma. Diputación Provincial, acordó, por unanimidad, conceder el premio de la Sección de Bellas Artes del Círculo a las tres obras de las que es autor D. Manuel Díez Rollán”. *Documento del Círculo de Bellas Artes de Lugo, de 24 de febrero de 1954*, núm 22

² *Texto del Catálogo-Invitación a la exposición de óleos en la Sala de la Diputación Provincial, 29 de octubre a 9 de noviembre de 1957. Sin firma.*

paisajes de mayor intensidad dramática, a menudo hostiles, lo que unido al conocimiento de su obra paisajística posterior, posibilita considerar su deuda con el paisaje romántico.

Dificultades para el desarrollo de una carrera artística, dentro de las artes plásticas, y un cierto espíritu aventurero, le empujaron tempranamente a buscar otros horizontes y salidas laborales, que encontró como tantos españoles, recién iniciada la década de los sesenta, en la emigración. Así, recaló en Alemania en 1960, instalándose en Hannover, donde trabaja como obrero en una fábrica-fundición. Allí se familiariza con la fundición, y comienza a trasladar sus inquietudes artísticas a la escultura en hierro. Algunas exposiciones colectivas y concursos le abren a nuevos círculos y a nuevas expectativas de trabajo, tales como la escenografía teatral que desarrolló en el *Oper-Hause* de Hannover, primero, y con posterioridad en la *Freie Volks Buhne, Schiller Theater* de Berlín. Diez años vive en Alemania sin apenas contactos profesionales con España, que reanuda en 1970, cuando es requerido como escenógrafo para el montaje de algunas obras en el Teatro Nacional de Bellas Artes de Madrid. Por esta época mantuvo algunos contactos con Dalí, -junto a él realizó el Cristo en el jardín de su casa de Cadaqués- y participó en Madrid en la I y II Bienal de Arte Europeo de la Emigración, años 1972 y 1974, consiguiendo en ambas Medalla de Oro, en el apartado de escultura. Regresa a Alemania, donde reanuda su trabajo como escenógrafo y sus exposiciones particulares. Entre 1976 y 1978 colabora con Fassbinder en cine teatro y televisión. Tras una exposición en la Galería *Hohmann* de Hannover, en 1980, otra de dibujos en Grossburgwedel, y de realizar el importante encargo del calendario de la ciudad, en 1981 regresa definitivamente a España, tras el divorcio de su esposa alemana, y se instala en León, en Carvajal de Fuentes, trasladando posteriormente su estudio a San Andrés del Rabanedo, en el límite con la capital leonesa. En la actualidad reside y muestra su obra en Andalucía.

En lo que respecta a su vinculación con el mundo pictórico leonés, detectamos la existencia de dos etapas: la primera es la desarrollada entre los años 1957–1960, ya mencionada, que se resuelve expositivamente con la muestra en la *Sala Provincia*, y que encuentra su reflejo en la prensa de la época en el artículo que Antonio González de Lama le dedica en la revista de la *Casa de León*, de Madrid³. La segunda arranca en

³ GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio. “Díez Rollán. Pintor”, en *León*, nº 44 (revista de la *Casa de León* en Madrid). Diciembre – 1957, pp. 33 -34

1982, una vez regresado de Alemania, y abarca hasta 1997, año en que abandona León por las tierras andaluzas. Durante estos años expone en las galerías leonesas *Ausaga*, en 1985, y *Centro Arte*, en 1987; el año 1985 muestra su obra en exposición individual de la *Sala Provincia*; En 1994 toma parte en la colectiva *Reencuentro*⁴, y en 1996 en la que reunió a antiguos alumnos del Colegio Leonés⁵. Por último, en el año 2000, su obra se encuentra en la colectiva que la *Asociación de Galeristas de Castilla y León*, -*Agacal*- organiza en las salas del antiguo Ayuntamiento de León. Durante los años noventa realiza numerosos trabajos de escultura encargados por el Ayuntamientos leonés. Acontecimientos y trabajos a los que la prensa leonesa dedica la atención esperable. Las exposiciones no se limitan a la capital leonesa, y su obra se muestra en Bilbao -galería *Iris*-, Oviedo -galería *Asturias*-, Logroño -galería *Berruel*-, Vigo -galería *Androx*-, Madrid -galería *Toisón*-. Participa en las *Bienales de Pintura Taurina* de Logroño, en 1991; y al año siguiente en la de *Escultura Taurina*. Por último hacemos mención de su participación en *Estivalaia 92*, Madrid.

3 La obra plástica

3.1 Temática y lenguajes contemporáneos

En sus comienzos, Manuel Díez Rollán se manifiesta como un pintor de corte tradicional, interesado por la temática convencional de la pintura de posguerra

⁴ Iniciativa del Departamento de Cultura de la Diputación Provincial, que reunió en la emblemática Sala Provincia a 30 pintores (Luis Sáez de la Calzada, Vela Zanetti, Andrés Vilorio, Manuel Díez Rollán, Modesto Llamas, Alejandro Vargas Aedo, Luis García Zurdo, Elías García Benavides, Teresa Gancedo, Manuel Jular, José Sánchez Carralero, Esteban Tranche, Luis Gómez Domingo, Jesús Pombo de los Arcos, Rosendo G^a Ramos, Miguel A. González Febrero, Rafael Sánchez Carralero, Ramón Villa, Juan Carlos Uriarte, Antonio E. Redondo, Domiciano Fernández Barrientos, Isidro Hernández Valcuende, José A. Santos Pastrana, José Menchero, José de León, Félix de la Concha, Amancio González, Francisco Suárez, Carmen G^a Suárez y Juan Manuel Villanueva López) en un intento de recopilación de la pintura leonesa contemporánea.

⁵ Exposición colectiva de artistas que en su día fueron alumnos del Colegio Leonés, para conmemorar el centenario de esta institución docente. Tomaron parte en ella: Petra Hernández, Luis Cuaresma, Enrique Barea, Miguel Ángel Fernández Martín, Manuel Díez Rollán, Ramón Villa, Juan Carlos Uriarte, Antonio Redondo, José Menchero y Tino Gatagán

española, centrada en el paisajismo, el costumbrismo y el bodegón –*figs 1 y 2*-. Géneros -el paisaje y el bodegón-, que estarán latentes en su posterior obra informalista, transformados en una abstracción no analítica, sino sentimental y fuertemente expresiva.

La deriva desde el paisajismo y el costumbrismo de corte tradicional hacia planteamientos de estricta modernidad, tanto en el concepto como en la realización, se deberá, en gran medida, a los sucesivos contactos con artistas -pintores, cineastas o gentes del teatro-, y a la inmersión en sociedades con preocupación y proyecciones artísticas diversas. En el orden de los ascendientes individuales hay que citar a Dalí, a quien le unió, según sus propias palabras, amistad y trabajo, y cuya influencia más directa es perceptible en esculturas de animales, cuyas extremidades alarga en cita al bestiario daliniano. El poso surrealista se funde en él con un cierto espíritu neodadá, del que permanece la voluntad de utilizar materiales ya manufacturados, y, mediante su ensamblaje, proponer otra realidad distinta⁶. Al surrealismo y al neodadaísmo, latentes en el rico substrato artístico centroeuropeo, se une el ascendiente, determinante en su pintura, de la estética propiamente germana, en sus vertientes expresionista y constructivista. En pintura se declara influido por “El Puente”, pero la influencia expresionista es de ámbito más general, llegando hasta Munch. El constructivismo, sin embargo, sólo es visible en algunos proyectos escultóricos, como *La Familia*, de la calle Burgo Nuevo. Finalmente, a este cúmulo de conocimientos artísticos que, evidentemente, se hallan vinculados a su propia experiencia vital, se añade el interés por la materia, que presidirá prácticamente su obra de los últimos veinte años, y por la mancha cromática, en la órbita de la abstracción lírica; los dos aspectos de su obra emparentados directamente con el informalismo

El hilo conductor sobre el que se vertebra su obra, está sustentado por una postura de cierto compromiso personal, que se manifiesta en diferentes órdenes, según las épocas. Así lo encontramos en la comunión del hombre con el paisaje -identificación teñida de espiritualidad y misticismo-; en una postura de denuncia social, apoyada en argumentos plásticos expresionistas; o en una mayor interiorización, durante su época abstracta. En su obra está implícito el apoyo a los valores conservadores de comunión con la tierra; el valor de la familia; el del esfuerzo; la austeridad o la toma de partido (la denuncia de los males endémicos de la humanidad,

⁶ El ejemplo más contundente es la escultura denominada *Mosca*, presentada en la II Bienal de la Emigración y posteriormente exhibida en la colectiva *Reencuentro*.

el hambre, las guerras, etc.). Cuestiones que determinan sus temáticas y la forma que tiene de abordarlas. Si en su primera etapa se centró en el paisaje, las naturalezas muertas y las costumbres de su tierra, después de su salida al exterior pierde el interés por lo tradicional, y la temática paisajista cede la preeminencia para dar mayor protagonismo al hombre, al que se acerca desde posiciones estilísticas diversas, como algunos desnudos femeninos finamente delineados, o la representación de personajes famosos, como los retratos de los músicos Rostropovich⁷, o Andrés Segovia⁸, que se encuentran entre lo mejor de su producción. Son retratos que se asientan sobre la representación verosímil del retratado, pero anticlásicos en su concepción formal: las figuras se presentan en escorzo, suspendidas en el momento sublime de la interpretación y fundidas con el fondo del cuadro, del que emergen, como fríos focos de luz, los rostros pétreos y las manos, más la calidez castaña del instrumento musical. En ellos se aprecian valores fotográficos. El mismo cromatismo tiene similitudes con las calidades conseguidas a base de los filtros en la fotografía. Cercanos a la estética germana, mantienen la exarcebación de ese espíritu romántico presente en su obra paisajística. La misma gravedad se da en los cuadros religiosos -*Cristo*⁹- y de denuncia social -*Gritos*¹⁰ -fig.3- o *Vergüenza*¹¹- convertido irónicamente en "Felicitación de navidad", en cuyas exageraciones formales, distorsiones anatómicas y uso simbólico del color es perceptible la huella de "El Puente".

Al paisaje volverá en su segunda etapa pictórica, alejándose de las formas reconocibles y caminando hacia terrenos que le conducirán a la disolución de las figuras, en pos de una mayor profundización en su esencia plástica y de significación, para lo que cuenta, como instrumento básico, con la materia. Sin embargo, en la dialéctica entre figuración y abstracción no se decanta claramente a favor de uno de los dos lenguajes. Él mismo explicita su indeterminación en este tema: "Yo ahora trabajo con algunas formas realistas donde se ven flores, una fruta o una mano, pero he llegado a la conclusión, de que ni en el abstracto, ni el figurativo me gustan"¹², y, ciertamente, se sirve de las composiciones con objetos variados y reconocibles - un bodegón, un ramo de flores, una mano etc.- para construir obras conceptualmente abstractas.

⁷ Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm.

⁸ Óleo sobre lienzo, 114 x 90 cm.

⁹ Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm.

¹⁰ Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm

¹¹ Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm

¹² SAYAGO Camino R., "Manuel Diez Rollán, pintor", *La Crónica 16*, 4 de diciembre de 1992

3.2 Apunte sobre la producción escultórica

Antes de abordar el estudio de su pintura matérica y tachista, creemos de interés acercarnos, siquiera brevemente, a un trabajo escultórico de indudable importancia cuantitativa y artística, en cuanto que receptor de los diversos lenguajes plásticos adquiridos en su estancia fuera de España (el conjunto de la producción de Díez Rollán comprende además escenografías y dibujos). El interés por la escultura se inicia durante su estancia en Alemania, y su ejecución está mediatizada por la aplicación de los conocimientos adquiridos con el trabajo directo sobre el hierro a los planteamientos artísticos. Los primeros trabajos conocidos aquí son los que presentó, en los años setenta, a las *Bienales de la Emigración*, especialmente la pieza titulada *Mosca*, de la II Bienal. Un trabajo muy conocido, que reúne en sí el concepto surrealista con un neodadaísmo visible en el traslado del interés artístico al objeto no artístico.

Los años escultóricos por excelencia son de 1994 a 1996, en los que mantiene una estrecha colaboración con el Ayuntamiento leonés, bien mediante encargos, bien como ganador de concursos. En 1994 recibe el encargo de realizar los murales que decoran los vestíbulos de entrada del “Palacio de los Deportes”. El argumento de estos paneles, tiene, lógicamente, relación con el deporte: una jugada de baloncesto, el lanzamiento de peso femenino –se representa a la atleta Margarita Ramos-, la lucha leonesa, la esgrima o la halterofilia; para cuya representación opta por un lenguaje figurativo, que alcanza su grado más alto de expresión de la tensión del deporte, en el juego que se produce con la combinación de calidades de materiales diversos. Con el ensamblaje por soldadura de productos de desecho y desguace -reincide en la poética del objeto encontrado y su reutilización como objeto artístico-: parachoques, vertedera de arado, disco, catalina de bicicletas, etc., resuelve acertadamente el problema de la verosimilitud anatómica y espacial, al componer un campo escultórico dividido en dos planos mediante los escorzos de las figuras y una red de líneas oblicuas.

En 1996 volverá a trabajar para un edificio deportivo, esta vez para el “Polideportivo del barrio de San Esteban”. Los años noventa son unos años en los que por parte de la municipalidad se percibe un compromiso con el espacio público como receptor del objeto artístico, tanto para el casco antiguo como para las nuevas zonas de

expansión de la ciudad, Eras de Renueva, Polígono X o La Chantría. Sector este último donde se colocan dos de sus obras, *Homenaje al negrillon* y *El vigilante* (esqueleto de árbol, búho y rana), 1994. En 1995 gana el concurso convocado por el Ayuntamiento para la realización de un grupo escultórico que homenajee a la familia leonesa, y que iría colocado en la zona peatonal de la calle Burgo Nuevo, con un proyecto integrado por tres figuras –padre, madre e hijo– realizadas con un lenguaje geométrico que aúna el constructivismo y el cubismo. Se emplazan sobre una breve losa, prácticamente sin pedestal, compartiendo la calle al mismo nivel que los viandantes. Con él, Díez Rollán acepta un difícil reto, pues, como ya lo viera Crémer, “*toda obra destinada a la plaza pública es siempre una aventura con muy escasas posibilidades de salir airosa del trance*”¹³.

4 La pintura informalista

4.1 Pintura matérica

Manuel Díez Rollán penetra de lleno en la pintura matérica en los años ochenta, a su vuelta de Alemania, haciendo de la materia, en su caso de las concreciones terrosas, una elección deliberada como vehículo para explicitar sensaciones y como metáfora de la realidad individual y colectiva, “*puesto que somos materia. Todo es materia*”¹⁴. Es este un planteamiento que se ajusta a lo que tres décadas antes había postulado Jean Fautrier, pintor del existencialismo, para el que la materia es la pura realidad existencial, que capta y retiene las impresiones más íntimas del artista; atrapadas entre las capas de pintura están su ritmo vital y su impulso anímico, por lo que la materia será el medio idóneo para la afirmación de la angustia del ser y de la necesidad de compromiso.

¹³ CRÉMER, Victoriano, “La familia leonesa, señales de identidad”, *Diario de León*, 25 de marzo de 1995

¹⁴ En entrevista a la autora. León, diciembre 1977

En Díez Rollán, la obra del artista se transforma al ritmo de las vicisitudes del hombre, y esta etapa matérica, coincidente con su madurez personal y artística, parece enlazar con los paisajes de la montaña leonesa que pintaba en los lejanos años cincuenta. Como si no hubiera existido, pictóricamente hablando, el enorme paréntesis de veinte años, el pintor vuelve a sus raíces y retoma el contacto con la tierra, pero transmutada, alterada su percepción estética con el acúmulo de experiencias artísticas y vitales recibidas. Hay, por tanto, un punto de unión o factor común a ambos periodos: la fuente de inspiración inicial, que no es otra que la naturaleza. La pintura matérica de Díez Rollán es deudora de su primera etapa de paisajista, pues en ella las montañas, los árboles, las tierras llanas, los cielos tormentosos que inspiraron sus obras de juventud, se han convertido en formas cromáticas vinculadas firmemente con la tierra por su condición matérica. En el fondo de su pintura matérica late el paisajista seducido por los colores de la montaña leonesa, y en la forma de interpretarla los adjetivos intenso y violento, ardoroso y tensamente vital que le diera a su pintura paisajista Antonio González de Lama, son aplicables a la producción de esta nueva etapa. Incluso en un sentido más metafórico pero igualmente real, cabría decirse que son dos visiones, la exterior y la interior de un mismo tema: el paisaje.

Pintor nada esteticista -“*no busco la belleza*”-, ni retórico -“*huyo de los temas literarios*”¹⁵-, persigue la expresión de una realidad interior, y la encuentra en la materia. La materia es el elemento expresivo al que hace referencia continuamente, por encima del color o de cualquier otro componente plástico. Más intuitivo que cerebral, e incluso que técnico, realizará una obra teñida de nihilismo, de existencialismo acorde con su postura vital de hombre escéptico “*en busca de nada, porque creo que en pintura está todo hecho*”¹⁶. En 1997 Díez Rollán sintetizaba su planteamiento ante la pintura con estas palabras: “*Mi obra deriva de una técnica expresionista, influencia de las diversas escuelas y épocas por las que he pasado a lo largo de mi vida. Domina sobre la misma la materia, con abstracción sin simbolismos, agazapado el trazo que forma el dibujo dentro de todo. Intento lograr la sencillez y la proximidad hacia el espectador sin pretensión social reivindicativa, buscando la expresión en un número mínimo de conceptos, con predominio de colores naturales y en especial grises y neutros, como si la niebla de mis montañas estuviera presente en la ejecución de cada*

¹⁵ SAYAGO Camino R., “Manuel...”, *art. cit.*

¹⁶ *Ibid.*

*una de mis obras. Lluvia, luz velada, blancos sucios, matices algo místicos, buscando la simplicidad en la textura con un trazo emocional, que conjuntado forma la obra”*¹⁷.

Sin pretensiones de innovador, Manuel Díez Rollán interpreta, con corrección y con una fuerte dosis de expresividad, el interesante contenido de unos cuadros en los que asume los planteamientos de la pintura matérica en un grado de experimentación que le pone en la órbita de la estética tapiana de *el muro*, realizando obras en las que el asunto, perdida la exaltación anterior “*invita al contemplador a participar en el juego mucho más amplio de las mil y una visiones y sentimientos*”¹⁸, y se reconvierte en misticismo encarnado en una geografía simbólica, “*simbolismo del polvo, de la ceniza de la tierra de donde surgimos y a donde volvemos, de la solidaridad que brota al ver que la diferencia que hay entre nosotros es la misma que hay entre dos granos de arena*”¹⁹. Es un pintor de la realidad. La realidad en su sentido más puro, la que existe en la materia, parte fundamental de todo.

Las primeras obras matéricas las conocemos a partir de 1985, y se ajustan a una serie de características de tipo general, válidas para la mayor parte de esta producción. Realizadas con óleo sobre lienzo, se sirve de procedimientos técnicos como el empastado o la espátula para superponer planos definidos por las diferencias de densidades matéricas, en los que surgen trazos amplios de gran pastosidad. Las veladuras, los empastes y los relieves configuran la estructura interna de unas composiciones estáticas, en las que el cuadro está concebido como un todo uniforme sin dar preeminencia a partes concretas de la composición –en líneas generales, pues habrá que hacer salvedad de alguna obra concreta, abordada con mayor libertad-. En lo que respecta a la gama cromática, tiende a la claridad con predominio de los rojos intensos y los grises azulados o blancos sucios.

Se dan dos tipos de composiciones: las plenamente abstractas, en las que se evita cualquier referencia figurativa, y otras en las que el pintor parte de formas reconocibles para ir cubriéndolas con sucesivas capas de materia, cuyas diferencias de densidades dejarán percibir estas formas en mayor o menor grado. El dibujo subyacente tomará calidad de esbozo.

¹⁷ Manuel Díez Rollán, *Diario de León*, 5 de enero de 1997, El Filandón, p. 8

¹⁸ TÀPIES, Antoni, “Comunicación sobre el muro” Texto escrito para la revista *ESSAI* y publicado en *La práctica del arte*, ed. Ariel, Barcelona, 1979.

¹⁹ *Ibid*

Dentro de las primeras tomamos como obras referenciales las denominadas: “*Marejada*”²⁰, “*Rojos*”²¹, *S.T. I*, y *S.T. II* –*figs. 5, 6, 7 y 8*-. En la primera, a pesar de que el título parece sugerir un principio de figuración, lo cierto es que no existe formas reconocibles, resolviéndose en una composición en la que pueden establecerse dos ámbitos diferenciados: el propiamente pictórico -construido a base de manchas cromáticas con predominio de azules, ocre y negros, y que opera en el plano más interno- y la capa matérica que se superpone a estos, alterándolos, confundiéndolos, ensuciándolos. Al tiempo, una amplia forma semicircular trazada con blanco y azul sobre blanco, acentúa la zona esencial de la composición. A este ritmo curvo se debe que sea éste el cuadro que presenta mayor dinamismo en el conjunto de estas obras. Mayor presencia de la materia y mayor estatismo se observan en “*Rojos*”, en el que las grandes manchas de diferentes tonalidades púrpura, potenciadas con un amarillo que se sitúa prácticamente en el centro del cuadro, colonizan todo el interior del espacio pictórico, perdiendo tonalidad, vibración y musicalidad en unos bordes escuetos, incapaces de contener el avance cromático en su base. En estas obras se advierte un cierto carácter expresionista derivado, además del intenso potencial cromático, de lo informe de las manchas, de su pugna por lograr la preeminencia. Tal carácter se pierde con cuadros como *S.T. I* y *ST II*, en los que se restringen elementos, y la valoración de la materia se impone a cualquier otro elemento plástico, incluso al color (las mismas circunstancias se producen en la obra ubicada en las oficinas de la asesoría fiscal y correduría de seguros ASFILL, de León, de magnífica factura y casi monocroma, en un juego de verdes y grises). El pintor se mantiene fiel a procedimientos tradicionales. Con el óleo sobre lienzo trata la superficie del cuadro obteniendo diferentes calidades texturales que dependen de la mayor o menor superposición o grumosidad de la pasta pictórica, lo que unido a la direccionalidad horizontal y al cromatismo que se resuelve en diferentes tonalidades de una misma gama, da como resultado obras en la órbita conceptual de *el muro*, aunque la impenetrabilidad aquí se ve levemente rota por aclaraciones cromáticas que permiten una cierta ruptura y avance en profundidad. Son estas obras también las que responden a la descripción que en cierto momento hace el pintor de su obra: “*Yo veo que cada cuadro, si lo cortara en trozos, sería un cuadro. Luego ese trozo de materia es el ser*”²². Todas ellas son de gran formato.

²⁰ Óleo sobre lienzo 170 x 170 cm.

²¹ Óleo sobre lienzo 135 x 90 cm.

²² SAYAGO, C., *art, cit*

El segundo tipo de composición es más conocida por haber sido expuestas sus obras con mayor asiduidad, pero, sin duda, tienen menor interés. Son aquellas en las que no acaban de perderse las referencias figurativas -preferentemente bodegones y flores- y en las que no se declara abiertamente por la materia en superficie. La conjunción de ambos aspectos da como resultado unas obras desiguales, en las que su mejor cualidad vendría a ser un cierto halo de ensoñación: *Bodegón Rojo*²³, *Mural*²⁴, *Membrillo*²⁵, *Queso*²⁶, *Riaño*²⁷ -figs. 9, 10, 11, 12 y 13-. El proceso de realización ya ha sido mencionado. Consiste en superponer a una base dibujística sucesivas capas de materia, de densidad desigual que van ocultando, desvaneciendo, o mostrando la composición interna, que aparece desfigurada.

4. 2 Pintura tachista

En cuanto a la pintura de manchas, en la estela de la abstracción lírica, existen interesantísimos ejemplares en las colecciones *Seur* y en la de la asesoría fiscal y correduría de seguros ASFILL, de León²⁸. Se trata de cuadros de pequeño formato, cuyos contenidos, dentro de la plena abstracción, oscilan entre el dramatismo y el lirismo a que dan lugar los diferentes grados de tensión creados por superposiciones, interacciones, vínculos y movimientos de manchas cromáticas, protagonistas absolutas de estas obras, e incluso de sus asociaciones con la materia. Realizados en los años noventa, al óleo muy diluido, distinguimos dos bloques: al primero de ellos, fechada su realización entre 1990 y 1992, corresponden cuatro piezas de la colección ASFILL, con característica que les sitúan en una posición intermedia entre la pintura plenamente

²³ Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm.

²⁴ Óleo sobre lienzo, 180 x 100 cm.

²⁵ Óleo sobre lienzo, 100 x 91 cm.

²⁶ Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

²⁷ Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

²⁸ Las obras son propiedad de los titulares de estas empresas. En el caso de ASFILL, de D. Ricardo González

matérica y la tachista; dado que no están titulados, nos referiremos a ellos como *paisajes* –figs. 14, 15, 16 y 17-, puesto que el impacto visual de la disposición horizontal de las manchas y la distribución de colores -muy vivos en la parte inferior y más tenues en la superior- nos remite a una idea de paisajismo. Realizados sobre papel, las pinceladas de óleo diluido se recubren con materia, acumulaciones de pasta pictórica, en un lenguaje plenamente informalista, aunque estemos en los años noventa. De similares características son las obras conocidas (dos ejemplares) de la agencia *Seur* (en su antigua ubicación de la avenida de Roma), fechadas en 1992; en las que con el óleo diluido crea un plano inferior de manchas sobre las que superpone acumulaciones no excesivas de materia. En estos ejemplares la aportación matérica es menor, al tiempo que acentúa el movimiento de las manchas cromáticas. Estos aspectos serán los que tomen la preeminencia en las obras del segundo bloque: un grupo de obras de realización más tardía, 1996, entre las que se encuentran las *Estaciones* –fig. 18, 19, 20 y 21, cuatro ejemplares con características de serie pertenecientes a la colección ASFILL y ubicadas en sus oficinas. En ellas se ha perdido totalmente la materia y son plenamente tachistas, en concepto y en realización; compositivamente responden a un esquema tipo: desde un intenso núcleo cromático, situado en el centro del espacio plástico, se va liberando energía hacia los bordes de éste sin llegar a tocarlos. Las manchas cromáticas presentan un dinamismo excepcional, que se resuelve, además de en diferentes colores -por otra parte muy armónicos- en trazos de pincel, signos diversos y dripping que parecen desgajarse de ese núcleo central energético. Estas obras resultan altamente emocionales.

La energía y la emoción se presentan más contenidas en una de las obras, la que puede corresponder al invierno; esta obra compositivamente (sin perder las características básicas, recién explicadas) se acerca a otra realizada en el año 1992 perteneciente a la misma colección y ubicada con los paisajes, ambas esbozan un camino que después el pintor no ha seguido. Esta última se describe como cuatro manchas flotantes, de un nivel mucho más estático que sus compañeras y cromatismo depurado en azules, blancos y grises, con una direccionalidad en diagonal, la misma que está presente en la obra *Invierno*, en la que el exceso cromático se apaga para reclirse en la gama de los verdes, azules y grisáceos de las dos manchas casi simétricas y dispuestas en diagonal que conforman una obra menos caógena que el resto de la serie.

Con estas obras Díez Rollán esboza un camino de despojamiento de la materia, de liberación matérica y de esencialización de las formas y del espacio plástico, del que no tenemos más pruebas.

Las obras exclusivamente matéricas (aquellas que no llevan figuración) y tachistas de Manuel Díez Rollán son una buena muestra de pintura neoinformalista leonesa, que no pierden valor intrínseco pero sí de referencia al estar realizadas muy tardíamente.

ELOY VÁZQUEZ CUEVAS

Sta. María del Páramo (León), 1933

1 Biografía artística. Proyección expositiva y crítica en León

2 La obra creativa. Grafismo publicitario, materia y objeto de desecho, elementos esenciales en la construcción de sus lenguajes pictóricos

3 La pintura matérica

3.1 Análisis de los ciclos

- **Primer ciclo (años 70-80); acumulaciones terrosas**
- **Segundo ciclo (años 70); incorporación de material de desecho. Eclecticismo matérico**
- **Tercer ciclo (1999-2004); empleo mayoritario de la madera,**

1 Biografía artística. Proyección expositiva y crítica en León

De formación pictórica autodidacta, en ella pesan tanto sus conocimientos prácticos y su cultura artística como el contacto con otros pintores leoneses, de los cuales las influencias más directas son las de Manuel Jular y Elías García Benavides

Sus años más jóvenes están ligados a Mansilla de las Mulas y al trabajo con el cuero y la madera. Desde principios de los años sesenta será León su lugar de residencia, y su profesión la de delineante, ejercida en empresas leonesas como *Talleres Piva* y *Gráficas Melguizo*. Un entorno laboral que le proporciona la práctica

continuada de una disciplina para la que está especialmente dotado y el contacto con dibujantes de interés –Facundo Campoy-. Hubo un intento de estudio de vidriera, con el maestro Merille, en *la Escuela de Amigos País*, pero fue una experiencia corta, pues el maestro vidriero falleció al poco tiempo. Fue precisamente su trabajo como delineante lo que encaminó sus pasos profesionales al terreno de la publicidad. Su primer intento de trabajo en este campo fue para una empresa ovetense, puesto al que concurrió junto con Elías García Benavides, amigo y paisano. La elección de Benavides fue lo que motivó el traslado de éste a Asturias, donde ha desarrollado su vida artística. Elías García Benavides y Eloy Vázquez Cuevas, coetáneos y paisanos, han mantenido amistad y contacto a lo largo de los años. Un año más tarde de producirse esta anécdota, 1965, Eloy entra a trabajar en la empresa de publicidad *Rodríguez y Jular* y entabla contacto con Manuel Jular. (Desde estas fechas se puede hablar de un sector de la plástica leonesa, integrado por una serie de profesionales de la publicidad que se mantienen en estrecho contacto, bien por razones laborales, bien por amistad o por ambas cosas, aglutinados en torno a las empresas citadas. Al núcleo inicial, integrado por Eloy Vázquez Cuevas, Elías García Benavides y Manuel Jular, se sumarán, con posterioridad los pintores Toño -José Antonio García- y Ángel García, pintor que en la década de los sesenta fue habitual participante en los *Certámenes de Valores Leoneses*, llegando a cosechar algún triunfo con sus paisajes de caseríos ricos de materia. En el grupo de publicistas se evidencian mutuas influencias y, sobre todo, es destacable, por lo que puede tener de paradójico, que en su forma de expresión pictórica opten, mayoritariamente, por el territorio de lo matérico –el caso de Toño es el menos claro-).

Por tanto los factores determinantes en la obra de Eloy Vázquez Cuevas han sido el ejercicio de la publicidad y el interés por trocar cualquier material en objeto artístico. Ambos acabarán por convertirse en sujeto de su pintura, en materia pictórica. Las consecuencias son la inmersión en el grafismo publicitario y la ilustración gráfica, y el interés por el trabajo con el materia, que el mismo pintor concreta en entrevista a Andrés Marcos Oteruelo, en 1986: “*Veo que en cada obra, detrás de cada cuadro, existe un hombre; un hombre que precisa de unos materiales para expresarse, porque el arte es comunicación; yo necesito poseer algo fuerte en las manos para trabajar con ello, para darles unas formas capaces de expresar unas vivencias determinadas, que*

*en mi caso proceden, en buena parte de mi profesión de publicista”*¹.

Entendemos que Manuel Jular y Elías García Benavides sirvieron a Vázquez Cuevas de iniciador, de maestros en la pintura, especialmente en el uso de la materia con valor artístico. Es a partir de 1972 o 1973 cuando Eloy la introduce en sus métodos de trabajo, e incluso acepta nuevos códigos expresivos, empezando a considerarse él mismo como pintor y no sólo como cartelista, (del interés por el material y su prolija utilización, más el haberse formado en un oficio como es el de delineante y ser artísticamente autodidacta, le viene la consideración de artesano con que ha sido frecuentemente calificado).

En el conjunto de su producción se conjugan, pues, los conocimientos artísticos y las influencias a las que voluntariamente da cabida, con su propia personalidad, serena, ordenada y ausente de retórica. Factores que conforman una obra que, sin grandes dosis de creación, contiene valores firmes.

Los primeros trabajos de creación que exceden lo meramente laboral, se relacionan con su faceta de cartelista, actividad en la que cosecha tempranos y numerosos éxitos. Obtiene el premio de Cartel Ciudad de León (que anuncia las fiestas de San Juan) los años 1964, 1965, 1970, 1973, 1975, 1978, 1979, 1983, 1986, 1987; en 1973 el de la 1ª Feria Agrícola de Ponferrada; en 1985 realiza el de las Fiestas Patronales de la capital berciana; en 1987 y 1989 el de los Carnavales de León, y en 1987 y 1988 el cartel de las fiestas de Bembibre. Como grafista e ilustrador también posee un amplio currículum, baste mencionar la realización de la Revista-comic “*Ardilla*”, editada por Caja España e iniciada con Manuel Jular; el cómic “*Astorga, una ciudad de 2000 años*” (con motivo del Bimilenario de esta ciudad) o el cómic “*Goterín*” (para la Hermandad de Donantes de Sangre); Ilustraciones para los libros: *Cocina leonesa, Castillos leoneses, Pastoradas leonesas*, etc.; libros de cuentos, libros de texto para la editorial Everest... carteles de cine, teatro, ballet, opera, discos o portadas de libros. Desde 1987 se encarga del cartel anunciador de festival de Órgano de León y desde 1997 del que anuncia el Curso Internacional de Composición Villafranca del Bierzo.

¹ MARCOS OTERUELO, Andrés. “Los artistas leoneses en favor de una mayor libertad de creación”, *Diario de León*, 19 de septiembre de 1986

Mencionada su importante obra en el terreno de la ilustración y el grafismo, en lo que se refiere al inicio de su vida pública como pintor, en el año 1973 se documenta su asistencia a la reunión de artistas plásticos leoneses en el instituto Padre Isla, primer intento organizativo de los pintores leoneses². Eloy (así es como se le suele denominar en el mundillo pictórico leonés) es elegido miembro del comité de gestión, y en 1974 participa en la macroexposición "*Colectiva de Pintores Leoneses*", momento a partir del cual su presencia se hace habitual, concurriendo a la práctica totalidad de las exposiciones que se organizan por los distintos colectivos de pintores en León y provincia, en las décadas de los setenta y sobre todo en los ochenta, especialmente en aquellas que parten de la iniciativa del pintor Toño. Su incorporación al medio pictórico leonés es tardía para participar en las Bienales y, por supuesto, en certámenes anteriores. En los años ochenta los proyectos artísticos que surgen en torno a los pintores leoneses -la Carpeta de Serigrafías, las exposiciones *El dibujo* o *El bodegón*, etc.- se generan en actos que tienen un carácter lúdico o festivo: tertulias, cenas en las Bodegas Regias o comidas campestres, de las que a veces es anfitrión Vázquez Cuevas, en su casa de Mansilla³ (3). Eloy es un participante más. Su obra es reclamada para la *Colectiva 88*, que conmemoró el centenario de la UGT. Los años noventa son unos años de silencio. Sus presentaciones públicas pierden asiduidad, hasta que, finalmente, iniciado el nuevo siglo y liberado de compromisos laborales, se vuelca nuevamente en la creación y regresa al terreno expositivo con una obra que conserva sus presupuestos básicos.

En lo que se refiere a su proyección individual, la primera exposición la realiza en 1981 -"Homenaje a Picasso"-; conjuntamente con Toño expone en 1985 en Salamanca y León, Palacio Garci-Grande y Biblioteca Pública, respectivamente-; en 1986 en la Caja de Ahorros de Salamanca y de Palencia; en 1988 presenta, esta vez en solitario, su obra en la Casa de León, en Madrid; en la década de los noventa se orienta más hacia la tierra donde pasó su juventud, Mansilla de las Mulas, y una muestra de su obra inaugura su Casa de Cultura; en 1996 vuelve a exponer en su pueblo bajo el título "El dibujo"; en 2002 el Ayuntamiento de San Andrés del Rabanedo monta una exposición que presenta en las Casas de Cultura de este municipio: Pinilla, San Andrés y Trobajo del Camino; y en 2003 expone en el Club de Prensa del Diario de León.

² M.A.N. "Reunión de artistas plásticos leoneses", *Diario de León*, 21 -9- 1973.

³ PÉREZ HERRERO, J.F., "De la vida leonesa (Notas de Arte)", *La Candamia*, nº 15; 30, 11, 1983

Tal actividad expositiva ha tenido, lógicamente, reflejo en la prensa leonesa, y su consecuencia son las numerosas, aunque también muy escuetas y reiterativas reseñas periodísticas en las que se hace referencia al pintor y su obra. Andrés Marcos Oteruelo, desde el *Diario de León*, le dedica, con ocasión de las exposiciones “Diez artistas leoneses” y “Artistas actuales leoneses”, del año 1986, reflexiones que podemos considerar de una mayor amplitud: “*Es un conocido ilustrador gráfico, un cultivador de las mas variadas formas de expresión plástica, buceador de espacios desconocidos y de formas insospechadas, hombre de oficio y de inspiración, capaz de combinar los más extraños elementos y de ofrecer, en conjunto, una obra armoniosa y original..*”⁴. Y el mismo año vuelve a referirse a él de la siguiente manera: “*Calificado como pintor matérico, el hecho es que la materia no lo es todo, ni siquiera lo fundamental en su pintura, sino que lo es el dibujo retomado de las vanguardias históricas o actuales...*”⁵. En lo que excede a lo meramente periodístico, Luis Alonso Fernández y Fernando Llamazares le dedican sendos capítulos en sus respectivos trabajos *Pintores Leoneses Contemporáneos*⁶ y *Once artistas y artesanos leoneses del siglo XX*⁷; Manuel Valdés Fernández una breve reflexión en “*Notas a una exposición de arte leonés contemporáneo*”⁸. Textos de mayor interés, por el intento de ubicación de su obra y análisis de sus principales características, son los que acompañan al catálogo para la exposición conjunta con Toño en la Caja de Ahorros de Salamanca, en 1985. Los textos los firman Manuel Valdés, Victoriano Crémer (se reproducen en documentación), y Fernando Llamazares. A estos textos se suman los de Machado (sin título, en el catálogo de la exposición de la Biblioteca Pública) y de Joaquín González Cuenca, en el que bajo el título “*Toñeloy, la pintura de Mansorga*”, construye un texto ampliamente repetido. La obra de paisajes dibujados es objeto de análisis en el texto de Félix C. Fernández, reproducido en el catálogo de la exposición

⁴ MARCOS OTERUELO, A., "Diez artistas leoneses en la Obra Cultural. Vázquez Cuevas: la ilustración gráfica" *Diario de León*, 23 de junio de 1984

⁵ MARCOS OTERUELO, A., “*Los artistas leoneses...*”, art. cit .

⁶ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, “Eloy Vázquez Cuevas, ilustrador y pintor”, en *Pintores leoneses contemporáneos*, Caja de Ahorros, León 1983, pp. 456 –46

⁷ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, "Eloy Vázquez, o el artista cercano al hombre", en *Once artistas y artesanos leoneses del siglo XX*, ed. Lancia, León 1993, pp. 53 -57

⁸ VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "Notas a una exposición de arte leonés contemporáneo", en *Artistas actuales leoneses. Exposición itinerante 1986 – 87*. Junta de Castilla y León. Pp.20 – 21

de “Dibujos”, de Mansilla de las Mulas. Con las exposiciones en 2002 y 2003 han surgido nuevas críticas y comentarios en la prensa leonesa por parte de Marcelino Cuevas y Luis Artigue. En general, si bien se intuyen ciertos prejuicios ante el publicista con un origen de trabajador manual, el tratamiento dado a esta obra en la prensa leonesa es correcto, aunque escaso, tal vez debido a la falta de exposiciones en salas públicas o privadas de interés, lo que ha privado de una mayor reflexión sobre su obra.

2 La obra creativa. Grafismo publicitario, materia y objeto de desecho, elementos esenciales en la construcción de sus lenguajes pictóricos

Eloy Vázquez Cuevas se sirve para desarrollar su discurso plástico de lenguajes y procedimientos bien instalados en la historia del arte contemporáneo. Así circula por los estáticos mundos de la geometría; recurre a la fuerte expresividad de la materia; utiliza restos de “algo” que fue, que tuvo condición distinta; o rasga el papel sin premeditación, para construir collages que permitan la entrada a la eventualidad (según un método de raíz surrealista), en una constante búsqueda de apoyos para la creación de un lenguaje propio, cuyos pilares, aparentemente antagónicos, encontrará en el grafismo y en la materia. Es el segundo de estos aspectos el que más ha definido y singularizado su obra, calificada comúnmente de *matérica* (en los años 1987 y 1993 Manuel Valdés y Fernando Llamazares hacían las siguientes síntesis de su obra: *“La pintura de Eloy podría definirse a la vez de una forma generalizadora y simplista como *matérica*. Sin embargo en nuestra opinión, tal denominación se mantiene en la epidermis de la obra, sin profundizar (...) Para Eloy Vázquez la materia es un mero instrumento; es lo que hace visible una amplia serie temática cuyas raíces se encuentran en la vida cotidiana. En efecto, el punto del que parten sus obras es un dibujo simple y, a la vez, rotundo, que define de una forma inmediata la intención del*

pintor. Si en ocasiones tal dibujo mantiene referencias con las vanguardias históricas se explica por su eficacia como vehículo expresivo. Desde una postura plástica en la que se relacionan pintura y construcción, compone el pintor sus propias realidades en veladas alusiones a la pintura de género.”⁹

“Eloy Vázquez Cuevas es un pintor declaradamente matérico que aspira a crear un lenguaje propio, aunque sea, muchas veces, recorriendo caminos ya transitados. Ha sentido siempre una gran simpatía por las maderas, aspecto que le puede venir de herencia, ya que su abuelo y padre se dedicaron al trabajo en ella, o el cuero, trabajado por él en su adolescencia y juventud, o la chapa; a todos estos materiales les ha sabido dar forma y vida de un modo sorprendente con ritmo de planos y volúmenes”¹⁰), y aunque una parte de ella lo es, en el fondo de su producción, incluso en aquella que depende de manera más extrema de la materia, entendemos late su condición de dibujante curtido en la publicidad. La publicidad es su primer enlace con el mundo de la creación, y su impronta de correcta realización, de síntesis exacta, al tiempo que grito de atención, le perseguirá. La ordenación lineal constituye el entramado que sustenta tanto sus obras declaradamente geométricas como las que pretenden una mayor fuerza emocional, en las que también se reflejarán los límites precisos del dibujo.

Serán las obras de condición matérica y las que se construyen en torno al material no pictórico, las que constituyen el objeto de estudio de este trabajo, por ser las que, en realidad, presentan rasgos comunes con el informalismo matérico.

Salvo cuando opta por el geometrismo puro, se decanta por la figuración. Una figuración no imitativa, a veces tan cercana a la abstracción que se limita a unos rasgos que permitan hacer reconocibles las figuras. Así aborda una temática caracterizada por su carácter exógeno al pintor, en la que los temas tratados se vinculan más al medio circundante, en un sentido amplio, que al mundo interior del artista: la Historia, la Literatura, junto con temas de género -bodegón y paisajes-, son en su obra asépticos principios temáticos, incontaminados por el “Yo” del artista. Se intuye en su postura un latente interés por la preservación de la intimidad, de no exposición sentimental o anímica, que se esconde, puede que a su pesar, tras los símbolos esotéricos del Tarot o

⁹ Ibid

¹⁰ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, “Eloy Vázquez...”, op. cit

el erotismo que aflora en ciertos pasajes de su obra. Esta alcanza su mayor interés cuando recurre a la línea o a la materia, liberándose del tema y dejando que sea el medio el que hable por sí mismo, se exprese en su crudeza y sea vehículo de expresión de su manipulador.

Retomando la idea de la línea y la materia (con su propio compromiso estético) como los dos pilares plásticos sobre los que se asienta la obra de Vázquez Cuevas, diremos que ambos tienen carácter de perdurabilidad. El conjunto de esta producción ofrece una deriva que va desde el más puro geometrismo de las obras realizadas en los años sesenta -coetáneas de los primeros carteles premiados-, que no saca a exposición, y que se construyen con la conjunción de líneas en la órbita de Vasarely, hasta las construcciones actuales, en las que la madera ha ido ganando terreno a la pintura, hasta constituirse en esculto-pinturas, cuando no en declarados relieves escultóricos, en composiciones de una sencillez que no le resta efectividad. Las fases intermedias entre estos dos polos recogen plásticamente su desarrollo artístico, acusan las influencias y muestran adscripciones temporales a unos u otros lenguajes.

Su producción artística (entendemos como tal la obra de creación no sujeta a lo profesional) vinculada directamente con la faceta de delineante-publicista-dibujante, se inicia en los años sesenta con un grupo de obras geométricas, de extrema planitud, realizadas con la combinación de tres o cuatro exclusivos colores: negro, amarillo, rojos y blancos, basados en la seriación de esquemas lineales, que pueden situarse visualmente en la esfera de Vasarely¹¹ -fig. 14-. En todo lo que conlleva series de tipo geométrico se percibe la influencia de los métodos de trabajo del publicista. Es muy interesante la portada realizada para el catálogo de la exposición *10 Artistas Leoneses* (1984) que se reprodujo en verdes pálidos, y cuyo original¹² se presenta en cuatro colores: verde, amarillo, rosáceo y azul, en un trabajo de una limpieza, sobriedad y efecto óptico muy relevante

De su faceta como dibujante de contenido y método tradicional, tenemos un buen ejemplo en la serie de paisajes de Mansilla de las Mulas (expuestos en su Casa de Cultura, en 1996). Monumentos emblemáticos y rincones de la Villa como protagonistas, en los que todo se estructura y se rigoriza en torno a delicadas arboledas,

¹¹ Se ubican en el estudio del artista

¹² Colección del artista

a edificaciones varias y horizontes que van marcando un riguroso esquema por medio de la vegetación, del río, las murallas, los tejados, etc. Se mantiene la pigmentación absolutamente plana, bien integrada en el soporte y bien encorsetada en sus territorios, sin matices ni relieves. Participan, en su conjunto, de los mismos principios de claridad y definición; de limpieza y armonía que dan los contornos precisos y los volúmenes formados por el entrecruce de líneas rectas. Basada en la línea, encontramos la serie de serigrafías que tienen como motivo los signos del Zodiaco, y que también se nutren de su cualidad de publicista. Trabaja con verdes, marrones y blancos, con líneas muy marcadas para un dibujo limpio y expresivo, que remiten en sus formas voluminosas y posturas al periodo clasicista de Picasso.

Un aspecto intermedio entre esta parte de su obra y la puramente matérica lo constituyen las series de *Paisajes* realizados con papel de color degradado que se usaba en publicidad antes de la llegada del ordenador. Estamos hablando de collages cuya sensación visual, una vez finalizada la obra, es absolutamente pictórica. El proceso de elaboración se basa en el rasgado a mano de láminas de papel degradado de diferentes colores, que se superponen y pegan posteriormente para crear composiciones que juegan con el color y la línea -el rasgado es un método en el que está implícito una cierta inconsciencia y sensibilidad-. Es decir, se mantienen en un concepto abstracto, aunque el efecto de estratos y los títulos hacen pensar inmediatamente en paisajes esquematizados, -*Pantano*¹³ -fig.1-. La separación tan firme de los colores remite a los dibujos de colores planos y delimitación precisa con que cuenta su obra. A pesar de la concepción del paisaje un tanto esquemática, fría en su limpieza, se encuentran entre lo mas atractivo de su obra, fruto de la sabia conjunción de los valores cromáticos que hace de ellos obras de extraordinaria delicadeza y finura.

A continuación abordamos el análisis de la parte de su obra que tiene a la materia (en sentido amplio) como base estructural y lingüística.

¹³ Collage, 70 x 55 cm. Años 80

3 La pintura matérica

La sistematización de la obra matérica de Vázquez Cuevas, se basa en su ordenación en ciclos o periodos, acotados por el empleo mayoritario del medio material de que se sirva en cada caso:

El primero corresponde a la utilización mayoritaria de tierras mezclada con acrílicos. Cronológicamente sus comienzos se sitúan en los primeros años de la década de los setenta y persiste hasta entrados los ochenta.

El segundo se alarga durante toda la década de los ochenta, y en él, las tierras se verán sustituidas por maderas superpuestas al soporte y la incorporación de materiales diversos, en obras que dan, como resultado, un eclecticismo matérico.

Por último, tras un paréntesis de relativo silencio, en los años noventa, el tercer ciclo se corresponde con la producción de los años 1999-2004 y se caracteriza por el empleo mayoritario de la madera, no como elemento encontrado, sino como base de nueva creación.

Las diferente propuestas matéricas no se corresponden a estrictos periodos temporales, pues los dos primeros se desarrollan prácticamente en paralelo, si bien su coincidencia es mayor en los primeros años, acrecentándose el uso el material en detrimento de las tierras, a medida que avanza el tiempo. Por tanto, más que de periodos en sentido cronológico, conviene hablar de *ciclos*, y así los dividiremos para su estudio

En común mantienen la vinculación preferente con la figuración y la persistencia de la exogenia temática. Pero la fuerza emocional que caracteriza a la pintura matérica de Vázquez Cuevas no consigue esconder el rigor geométrico que, con mayor o menor evidencia, preside toda su obra.

3.1 Análisis de los ciclos

Primer ciclo (años 70 y 80); acumulaciones terrosas

En el primero de los ciclos establecidos, los medios materiales de que se sirve más comúnmente para dar forma al argumento central del cuadro, son tierras - especialmente trabaja con el polvo de piedra pómez- teñidas con acrílicos y tabla para los soportes. Supone el inicio de la incorporación de la materia en su obra, y lo hace bajo la influencia de Manuel Jular y Elías García Benavides, con los que mantiene tanto implicaciones de realización técnica y temática, como de instrumentalización de la obra artística, como medio de crítica social. En lo concerniente a la temática, estos tres pintores conectan en algunos puntos concretos. Con Jular se da el caso de realizar una obra bajo el mismo título: “*El caballero de la mano en el pecho*”. Por otro lado, muestra el mismo interés que García Benavides en la elección de “*cabezas*” como tema central. La cabeza, con rasgos precisos, tan sólo sugeridos o sin ellos, es tomada como proyección del ámbito de las creencias, de los sueños o de las ideas -elementos ideales de la mente-, pero también de la lucha por sobrevivir. El compromiso social en Vázquez Cuevas, expresado a través de sus obras, es menos evidente y radical que el de Jular, y el riesgo estético en el uso y la interacción de diferentes materiales, menor que el que corre García Benavides. Todos ellos mantienen una devoción hacia la obra de Dubuffet, en unos años en los que también es detectable en la producción de García Zurdo (no hay que olvidar que en estos años Zurdo realizaba sus *Maternidades*).

Obras representativas de este periodo son el busto de mujer *la Picara Justina* – *fig.2*, *Poniente* –*fig.3-* y *El caballero de la mano en el pecho*, que conviven con obras de temática costumbrista, como la pareja de cuadros que representan un dulzainero y un tamborilero¹⁴ –*fig.6-*, tipos populares a cuya rudeza contribuye el uso del propio material; o las diferentes “cabezas”: *Cabeza de obispo*; *Cabeza de minero*¹⁵ –*fig.4-*, o

¹⁴ Colección Morgan – Stanley (León)

¹⁵ Técnica mixta. Colección del artista

la *Cabeza sin título* –fig5-, realizada en cuero, más algunas representaciones de rostros que no llevan título, y que se limitan a algunos rasgos que surgen del magma matérico. Este conjunto de obras se ajusta a un esquema compositivo reiterativo: los fondos tratados con extrema planitud reciben aportaciones matéricas distribuidas zonalmente, bien centralizadas ocupando el centro del espacio pictórico, sin llegar a los bordes, o bien ocupando su mitad inferior, y cuyo juego plástico más relevante es el que se produce en la contraposición volumétrica y de texturas entre las superficies lisas y las acumulaciones matéricas. Cromáticamente su característica es la uniformidad, predominando un cromatismo neutro, frío y oscuro, con cierta preferencia por azules o marrones. Frialdad que se verá atenuada por la calidez de los soportes –maderas-, y en aquellos casos en que los acrílicos no llegan a teñir completamente a las tierras, permitiendo que aflore su propia condición, e incluso acentuándola, mediante ocre. Los tonos terrosos, las materias muy trabajadas a base de incisiones, cortes y dibujos geometrizarantes, ofrecen una piel extraordinariamente rugosa, cuyo acabado final la hace semejante a las obras de Andrés Vilaria.

Segundo ciclo (años 80); incorporación de material de desecho. Eclecticismo matérico

En el segundo ciclo, las tierras y el polvo de piedra se verán sustituidas por materiales extrapictóricos de diversa índole, proliferando las maderas, el cuero o el cartón, sin rechazar el objeto encontrado: clavos, llaves, incluso material de desecho, como restos de tubo de estufa, chapas, clavos, etc. Objetos metálicos que se superponen a la pintura y que llevan en sí mismos un sentido temporal, pues, de alguna forma, son portadores de memorias pasadas. Con ellos aborda un abanico temático que abarca desde obras sin ninguna función representativa a otras en las que el tema queda restringido a un único elemento de figuración, de procedencia heterogénea, y siempre externo al artista: *animales* (una imaginaria cabra, algún pájaro, cangrejos, –figs.7, 8, 9 y 10- o dos apócrifas ranas que representan *El beso*); *barcos*; hasta *sugerencias paisajísticas* de mayor enraizamiento con la sensibilidad interna del artista. Sea cual

sea su adscripción, en todas ellas, a pesar de su deuda con la materia, se descubre la disposición ordenada, el trazo implícito del dibujo, al que es tan proclive. Una acertada síntesis de la primera de estas variantes es la pieza *S.T.* (ubicación: domicilio particular) perteneciente a la colección del artista, configurada con combinación de materiales y pintura, cuyo resultado es una obra de gran riqueza plástica: materia, objetos encontrados -restos de estufa, cachivaches diversos-, y una aportación de carácter geométrico realizada en madera pintada en colores vivos -rojos y amarillos- se distribuyen en bandas que forman un ángulo cuyo vértice toca el borde superior del cuadro. Esta tipología es minoritaria con respecto a la que tiene animales como elemento representacional. Reales o imaginarios, realizados en madera o cuero, ofrecen composiciones similares a las que realizaba con las tierras: un elemento figurativo de amplio desarrollo que se superpone al fondo liso, trabajados ambos en el mismo cromatismo oscuro. Análoga contraposición de volúmenes es usada en la temática de barcos -*Barco naufragando*¹⁶- creado por la superposición de finos listones pintados con verdes y amarillos -*Homenaje a D. Pelayo* (1979)¹⁷ -fig.11-, que nos sitúa, una vez más, ante el aspecto lineal. O también el denominado *Caballero* (1982)¹⁸ -fig.12.

Otro grupo de obras -de menor difusión- lo constituyen cuadros de pequeño formato (pertenecen a la colección del artista) que denominaremos genéricamente *Paisajes*, aun cuando su intencionalidad representativa no esté claramente explícita. Sobre madera incorpora cartón, al que pinta con acrílicos en dos tonos de marrones, con una línea divisoria que convierte a estas composiciones, sin referentes figurativos, en una sugerencia de paisajes, pues la separación, más o menos centralizada, sugiere la línea del horizonte; por tanto fluctúan entre la abstracción y la insinuación figurativa de una naturaleza austera, sobria, dura, encontrándose entre lo más emocional de la obra.

¹⁶ Técnica mixta. Colección del artista. Madera y acrílicos

¹⁷ Madera quemada y acrílico, 50 x 60 cm.

¹⁸ Madera y acrílico, 60 x 60 cm.

Tercer ciclo (1999 – 2004); empleo mayoritario de la madera

En el tercer ciclo se acrecienta el uso de la madera, pero tratada ahora no como objeto encontrado, ni siquiera como una parte más, sino como el medio artístico del que se servirá para elementos de nueva creación. Con ellas aborda series de diferente contenido temático, pero con analogías técnicas y de concepto: los instrumentos musicales, predominantes en la exposición de San Andrés del Rabanedo, *Divertimentos*, y en la denominada *Homenaje a Morandi*—fig.13—, presentada en la exposición en el Club de Prensa, año 2003. Esta en la línea en la que trabaja en la actualidad.

En la primera, con diferentes maderas más elementos extrapictóricos (cuerdas, tubos, claves, ...) alusivos a cada obra en concreto -que aportan su propio color y textura-, compone, o más bien interpreta en un ordenado collage, las formas de guitarras, órganos, violines, etc. Son obras presididas por el orden, la definición de contornos y la paulatina sustitución del cromatismo por el color de la madera. Si el uso del objeto mantiene en ellas una hilazón surrealizante, la definición volumétrica, el estudio particularizado de partes, su conjunción no ajustada a la realidad, las sitúan en la poética del poscubismo. Compositivamente se estructuran en una diagonal o una vertical que recorre todo el espacio representacional y en torno a la que se vertebran los diferentes elementos. Se suelen marcar bien los centros, inspirados a veces en los rosetones góticos de la catedral. Tanto esta serie como la siguiente remiten a la calidad artesanal de este artista: a su gusto por el material, por el trabajo minucioso, de una limpieza exquisita, la definición de los volúmenes y los acabados de las superficies, muy bien pulidas. Las piezas de la serie *Homenaje a Morandi*, descriptivamente son contenedores abiertos en su parte frontal, y ocupados por conjuntos de piezas: pequeñas botellas, o formas elaboradas, que conforman bodegones entre la pintura y la escultura, cuyas partes ocupan ordenadamente el espacio que se les asigna, y reflejan la culminación del juego formal y conceptual que preside su obra. Por otra parte, se alejan de esa otra visión bastante frecuente en la plástica actual de las cajas ocupadas por objetos encontrados, que recrean historias y situaciones individuales o colectivas, con un nivel de crítica o de compromiso, remitiendo en la obra de Vázquez Cuevas más bien a una visión lúdica, ordenada e impersonal, en la que la forma, no exenta de una visión poética, cobra su mayor interés (resulta inevitable la referencia a los

juguetes y construcciones de Torres García). Con los denominados *Divertimentos*, propone la naturaleza lúdica, el juguete sugerido o abiertamente expresado.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1981 Homenaje a Picasso. Salamanca

- Biblioteca Pública de León

1986 Casa de León en Madrid

1993 Exposición inaugural Casa de Cultura “San Martín”. Mansilla de las Mulas (León)

2002 Casa de Cultura de Pinilla

- Casa de Cultura de Trobajo del Camino
- Casa de Cultura del Ayuntamiento de San Andrés del Rabanedo

2003 Club de Prensa. León

RAMÓN VILLA

León, 1949

1 Biografía artística. Breve comentario al currículo expositivo

2 La obra pictórica

2.1 Fundamentos plásticos y estéticos. Neoinformalismo y Posmodernidad

2.2 Recursos plásticos que conforman su lenguaje

2.3 El paisaje y la memoria: bases para una temática comunicativa e introspectiva

3 Evolución de la obra. Periodos

3.1 Periodo 1986 1989

3.2 1990 –1995

3.3 2000 – 2003

3.4 1995 - 2000

1 Biografía artística. Breve comentario al currículum expositivo

Ramón Villa irrumpe en el mundo artístico leonés en los años setenta, encaminando su incipiente profesionalidad artística a la escultura: *“primero fui más escultor que pintor, puesto que mi padre tenía un taller de ebanistería y mis primeros*

*contactos con el mundo creativo fueron a través de las formas de madera”*¹. En los primeros momentos, escultura y pintura se mantienen, en cuanto a producción, en una situación de equivalencia, y, de alguna forma, la interacción de volúmenes en el espacio seguirá presente en su obra cuando la pintura tome preeminencia como interés artístico.

En 1974 participa por primera vez en una exposición colectiva, pero no será hasta entrados los ochenta cuando se dedique en exclusiva al quehacer artístico, construyendo una obra global y homogénea, y dando información para el análisis. Ramón Villa tiene una producción extensa, fruto de una gran capacidad de trabajo, de la dedicación exclusiva y de un carácter vital y apasionado, siempre dispuesto al aprendizaje, a la absorción y a la incorporación de experiencias personales a su obra. En el ya largo itinerario plástico, su lenguaje se conforma, a nuestro juicio, con su actitud vital -factor de origen de los cambios- y la inclinación por el uso del material, convertido en materia artística, lo que parece abocarle inevitablemente hacia planteamientos estilísticos y estéticos de raíz informalista.

En cuanto al aspecto formativo, Villa realizó en su juventud estudios académicos en las *Escuelas de Artes y Oficios Artísticos* de La Coruña y Oviedo (1969-1972). Tardará algunos años en dedicarse totalmente a la pintura, lo que entraña un paréntesis temporal muy amplio con respecto al aprendizaje de escuela, por lo que hay en él una base importante de autodidactismo, fraguada en el trabajo, la reflexión personal y en el contacto y la implicación directa con pintores leoneses de su generación, como Juan

Carlos Uriarte, con quien comparte estudio durante cuatro años, y con el que ha llevado a cabo proyectos conjuntos, como la realización de carteles, esculturas y exposiciones; o de generaciones anteriores. Son muy destacable la amistad con Manuel Jular, de cuya pintura tiene influencias; la buena relación que estableció con Manuel Díez Rollán o con Herminia de Lucas, a la que ha animado a exponer su obra, poco mostrada.

¹ LÓPEZ, Ana Rosalía , “Ramón Villa, me considero un escultopintor”, *Diario de León*, 4 de enero de 1998, p. 53

Ramón Villa tiene un extenso currículum expositivo. De hecho, se constata la participación en aproximadamente un centenar de colectivas desde 1966, en que obtuvo el primer premio del Certamen de Pintura Juvenil, hasta el 2003. En León expone por primera vez en la macroexposición de 1974, programada por la Caja de Ahorros, volviendo en 1981 y 1985 como participante en el I y II “*Certamen de Escultura Ciudad de León*”. Son años en los que toma parte en colectivas programadas tanto por salas privadas -la inaugural de la *Sala Arte Lancia* (1984), colectiva de verano de esta misma sala (1986), o por la galería *Centro Arte* (1988)-, como en exposiciones que se organizan por los distintos colectivos de pintores en León y provincia -Bimilenario de Astorga, año 1986; *La pintura de género: el bodegón*, 1986; *El dibujo*, 1988 etc.- y en las que tienen un origen institucional -1987: VII Bienal; “*Volumen: escultores leoneses actuales*”, en Pallarés; 1988: “*II Muestra Plástica S. Juan de Ortega*”, del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de León; *Premio de Pintura* de la Caja de Ahorros de Ponferrada y la *Colectiva 88*, Centenario de UGT-.

Desde su irrupción en el panorama plástico leonés es un valor activo, en lo que se refiere a su potencial dinamizador y aglutinante, impulsando muestras como las que programa el Colegio de Aparejadores -en 1990 “*Siluetas*”, recibida en León, Ponferrada, Zamora y Salamanca- o las auspiciadas por el Colegio Leonés, de León - 1989: *I Reencuentro de Artistas Antiguos Alumnos del Colegio Leonés*, y 1996: *II Muestra de Artes Plásticas Antiguos Alumnos*, por el Centenario del Colegio Leonés-. Sin citar una extensa nómina de participaciones en eventos que tienen lugar en diversos municipios de la provincia y en provincias limítrofes, especialmente en Asturias o en Valladolid, Zamora y Palencia; más concursos de pintura, muestras de grabados, etc.

La primera individual la realiza en 1987, en la Casa de León en Madrid, siguiendo lo que parece una tradición de los pintores leoneses. En la capital leonesa se vincula a las galerías *Centro Arte* y *Arte Lancia*. En la primera expone individualmente en 1989, en 1991 y en 1992, y en la segunda en 1990 y en 1996. (En *Centro Arte* expone en colectivas los años 1990, 1991, 1994 y en *Arte Lancia* en 1991, 1996 y 1997). Bajo el patrocinio institucional provincial muestra su obra en 1998, *Sala de Exposiciones de la Junta de Castilla y León*, y en 1999 en la *O.S. de Caja España*, sala de Sta. Nonia, (exposición itinerante por León, Valladolid, Palencia y Zamora). La proyección de su obra a través de las exposiciones individuales queda recogida en el apéndice del mismo nombre.

La difusión de su obra alcanza nivel nacional, e internacionalmente ha sido presentada en París (Galería *Selmersheim*), Florencia (Galería *Art Point*), Montevideo (Galería *Latina* y Sala *Vaz Ferreira*), Cartagena de Indias, Milán, Roma, Méjico y Panamá.

Su obra se completa con la incursión en otras disciplinas como el cartelismo, el grabado y la ilustración de libros.

2 La obra pictórica

2.1 Fundamentos plásticos y estéticos. Neoinformalismo y posmodernidad

El conjunto de la amplia producción de Ramón Villa no ha soportado cambios de relevancia, ni en lo referente a la temática ni en lo que concierne a la ejecución ni al concepto; sí se ha visto sometida a un proceso de evolución. Es una evidencia que el lenguaje de este pintor tiene una apoyatura formal que le vincula al informalismo clásico, pero con una distancia de tiempo y concepto que, por otra parte, es lógica en un pintor que comienza el desarrollo pleno de su obra en los años ochenta. Si bien toda la obra de Villa se apoya sobre una serie de valores ya formulados desde sus inicios artísticos, con el tiempo se hace perceptible en sus planteamientos la seguridad que da la madurez e incluso el oficio, por lo que en su evolución se manifiesta la capacidad para afrontar el mismo discurso narrativo con una progresiva reducción de la fisicidad material y un enfriamiento de la puesta en escena. Tras pasar por una esencialización formal y un abandono del apoyo objetual, encuentra un medio de escape al encorsetamiento de las vanguardias optando, en la última etapa de su obra, por actitudes propias de posmodernismo, como son la deconstrucción formal y la fragmentación narrativa.

Formulada esta cuestión nos adentramos en el estudio de una obra que desde sus inicios se desarrolla sobre dos ejes palmarios: el radicalismo estilístico –expresionista- con el que aborda las formas representativas -casi siempre paisajísticas- y la conceptualización de estas formas. Lógicamente, este segundo aspecto determinará una línea de trabajo plenamente abstracta, en la que los elementos configurativos quedan reducidos a formas geométricas y el espacio plástico insiste en la bidimensionalidad.

En la obra de Villa prevalece la dominante abstracta, pero el carácter hermético, tantas veces inherente a la abstracción, está muy amortiguado, lo que debe considerarse aquí como un valor, pues lo que se siente frente a los cuadros de Villa es su gran poder de comunicación. Participando de los mismos principios estilísticos, su pintura es, a veces, claramente figurativa, aunque se mantiene en un nivel de figuración no naturalista, que bascula desde la mera referencia a la sugerencia. La fácil relación que se establece entre la obra y su contemplador, que los cuadros de Villa puedan “leerse” fácilmente, se debe sin duda a la capacidad innata de comunicar del autor, y a su habilidad para no hacer de sus cuadros un conglomerado inaprensible, a pesar de la mixtura formal y de las múltiples direcciones que, tanto en el uso de recursos como en su literalidad espacial, les conforman.

Estamos ante una obra que se apoya en los principios estéticos, los recursos plásticos y de lenguaje de la poética informalista, libre de la carga ideológica, de protesta y contestación que conformaron el contenido ético del informalismo español de los años cincuenta. El interés que demuestra por los procesos pictóricos que permiten la expresión de la propia subjetividad, le acercan conceptualmente más al expresionismo abstracto americano que al pesimismo existencialista, al nihilismo que llevó a muchos de los informalistas centroeuropeos a la destrucción personal. La conjunción de un lenguaje que compendia hallazgos netamente informalistas -el gesto y la materia- con recursos anteriores (por ella asimilados), como la utilización del objeto encontrado y de desecho, el collage, y, en un nivel conceptualizado, la variante del azar, son factores de peso en su obra, que, junto con un amplio repertorio sígnico, caligráfico e iconográfico conforman un universo plástico personal, fácilmente reconocible, que se inscribe formalmente dentro del neoinformalismo.

Dentro de este lenguaje, un elemento de máximo interés es el particular código iconográfico por él establecido: escaleras, tramos rectangulares, cuñas triangulares, persianas, dientes de sierra, soles, o su esquematización; y sígnicos: círculos, ondulaciones de factura rápida, caligrafías entre la escritura y el gesto, que, junto con números, letras, textos directamente escritos o incorporados desde su soporte original,

están presentes en toda su obra. Toda una iconografía reiterativa y simbólica que se reconoce en el primero de los casos proveniente del mundo familiar y de la infancia, dando forma a un lenguaje que nace del *yo* interior, en un proceso, si no de escritura, sí de impresión automática, y, en el segundo, se acerca más a capturar el gesto esencial, primigenio, propio del subconsciente colectivo, y que en su conjunto toman carácter de iconema. A su valor de imagen, de representación, habremos de volver al abordar la temática.

2.2 Recursos plásticos que conforman su lenguaje

a) La materia

Ramón Villa produce una extensa obra en la que, si bien las concreciones figurativas afloran temporalmente -manteniéndose en un nivel de distinto grado de sugerencia-, prevalece la dominante abstracta. El predominio de representación de aspectos emocionales sobre aspectos imitativos de la realidad es, obviamente, elección expresiva del autor (*“después -del primer ejercicio pictórico- viene un poso cultural en el que buscas tu propia personalidad, tu propio mundo, y de ahí surge la expresión abstracta”*²), impulsada, en este caso, por el radicalismo estilístico –expresionista- al que se acoge, y que le lleva a actuar sobre el soporte con un vasto conjunto de recursos plásticos, entre los que destaca el uso exhaustivo de materia y materiales, que ha llevado a que su obra sea adjetivada como *matérica*, y los procesos técnicos a los que los somete, encaminados a resaltar sus valores intrínsecos. La fusión de distintos materiales es anterior a su decantación como pintor, puesto que ya aparece en piezas

² AGUIRRE, Eduardo “Texto” en *Catálogo: Ramón Villa*, Galería de Arte Javier Correa. La Alcazaba, Marbella (Málaga), agosto 1994.

que fluctúan entre la escultura y la pintura –*Unión*³ -fig.1-, y en las que se mantiene la condición de frontalidad visual, de bidimensionalidad, al tiempo que se construyen con materiales no-pictóricos -maderas o hierros- sin aportación de pasta pictórica.

Utiliza la materia en un sentido amplio, pues no sólo cabe referirse a las maderas -que se presentan como una reminiscencia de su condición de escultor- y a los acúmulos de procedencia terrosa mezclados con pastas pictóricas, sino también a objetos metálicos o de cualquier otra índole: papel, cartón e incluso restos de obras anteriores, que hará trascender su obra de la condición de máterica para incardinarse dentro de la poética del objeto encontrado. En este mismo ámbito se enclava el interés por los soportes. Maderas, lienzo o papel, aportan y condicionan con sus propias texturas el resultado final de unas obras que con frecuencia integran materiales diversos, produciendo heterogéneos y heterodoxos collages. En el decurso de su producción se encuentran collages de corte convencional –si se toman como referencias el empleo de sus elementos más comunes (el papel, los tejidos) y una disposición en planitud- y otros en los que no renuncia necesariamente a la implosión máterica, al componerlos con empastes y objetos varios, entre los que se cuentan partes de obras anteriores, tomándose a sí mismo como referencia. Otra modalidad, que se manifiesta en momentos más avanzados de su carrera, y que habla de la experimentación continua con las posibilidades del material, es la intervención sobre collages ya contruidos, mediante una acción de deconstrucción, que le lleva a romper, rasgar o eliminar algunas de sus partes. El rasgado y la perforación pueden afectar al propio soporte. Es evidente que esta acción conlleva dosis de irracionalidad, que, premeditadamente o no, deja fluir al inconsciente.

b) El gesto y el signo

Pero el lenguaje plástico de Ramón Villa no está ligado solamente al mundo de la materia, sino también al del gesto. Lo gestual tiene una aparición algo posterior a lo máterico, y en su desarrollo ambos lenguajes mantienen, en un principio, una estrecha

³ Años ochenta, principios. Madera, metal, hierro y pintura. Colección Alonso y Barrero

relación, pues el pintor imposita acúmulos de materia que siguen la direccionalidad de su brazo. Junto al gesto matérico aparecerá y acabará por tomar prevalencia la pincelada suelta, el trazo rápido, nervioso, sintético y muy expresivo que, autónomo o acotador de manchas, concita la máxima capacidad para la expresión automática. Es el aspecto de no-programación que mantiene la obra de Villa, y al que el mismo pintor se ha referido en más de una ocasión: *“(la casualidad) es un factor de peso en toda mi obra. Soy sincero con lo que hago, no me planteo nada antes; hay escritores que sin haber empezado el libro ya saben el final, yo ni siquiera sé el principio”*⁴. El gesto, matérico o pictórico, e incluso los objetos susceptibles de constituir una apoyatura referencial, serán sustituidos por textos escritos, transformándose en signos caligráficos con función de signo pictórico, en una suerte de escritura cuya última expresión, la aparición de textos escritos con mensajes muy precisos (claras aportaciones sobre el contenido del cuadro; una pseudoescritura que en vez de aclarar se convierten en un mensaje crítico; o una línea fina que cruza la composición) constituyen un medio para agarrarse a una realidad que las pastas y el color han empujado hacia la abstracción.

c) El color

En la obra de Villa el color alcanza un alto valor simbólico y expresivo. Se intuye su vinculación a estados anímicos o aspectos personales del devenir vital del artista. Un devenir que, por otra parte, está plagado de experiencias viajeras, de contactos con otras culturas, con otros “aires”, que dejarán sus huellas, traducidas al color, en sus cuadros. Experiencias leonesas, asturianas, centroamericanas y caribeñas ponen luz, coloración, a una obra dentro de la cual el cromatismo es un claro receptor de cambios. Los colores, aplicados con intensidad en amplios campos, basculan desde la oscuridad, el tenebrismo de los negros, marrones o azules oscuros, hasta la brillantez de los verdes, amarillos y azules, con la evidencia de corresponder a etapas concretas, con lo que son fácilmente identificables con estados anímicos o periodos vitales.

⁴ USTÁRIZ, Ana, “Ramón Villa. Pintor leonés, inaugura la exposición Tierras de Rueda, en Arte Lancia”, *La Crónica* 16, 1 de noviembre de 1996., p. 73

Si el color es un medio –tal vez inconsciente- de proyección personal, el autor se sirve de él, además, de forma intelectualizada, dotándole de un significado simbólico, y así emplea preferentemente marrones y ocres para introducirse en el paisaje castellano –que pueden transformarse en radiantes amarillos-, azules, grisáceos o blancos sucios para los paisajes marinos, y los sensuales amarillos, rojos y anaranjados, cuya calidez quedará resaltada por verdes y azules, para la pintura del trópico. Pero si un color define la pintura de Villa este es el azul añil tan unido a su personalidad y a su pintura que denominaremos como *azul Villa*. Alejado de los colores de la naturaleza su conjunción con otros colores hace de él, por momentos, un color melancólico o una explosión de vitalidad, de alegría. El color también es una nota, un grito, una llamada de atención sobre aspectos concretos, y así aparece un intenso rojo o un fuerte azul para resaltar un signo, un pequeño trazo gestual que se sobrepone a toda una composición. En estos casos potencia el valor de significado del signo.

d) Esquemas compositivos

El compendio de recursos que determinan el estilo de Villa no se configuran siempre de la misma forma. Según sea su disposición y tratamiento se originarán composiciones de alto valor dinámico junto a otras en las que hay un claro predominio del estatismo, y hasta un cierto rigor geométrico. La dualidad⁵, el movimiento pendular⁶ que desde los primeros momentos se observa en la producción de Ramón Villa, afecta tanto a aspectos de la significación como al propio carácter de la abstracción, dando lugar a dos tipologías básicas de composición:

a) Composiciones de alto contenido dinámico, en la órbita del expresionismo abstracto, en las que los impulsos creativos se han transformado en goteos, fluidos o trazos gestuales, tanto pictóricos como matéricos, de enorme rapidez y viveza.

⁵ AGUIRRE, Eduardo, “Texto”, en *Catálogo: Ramón Villa. Pintura*, Galería Jesús Puerto. Granada. Febrero 1997

⁶ HERNANDO CARRASCO, Javier, “La mirada pendular de un creador”, en *Catálogo Ramón Villa: pintura*. Sala de Exposiciones de la Junta de Castilla y León, marzo- abril 1998, pp. 15 – 18

b) Obras en las que rige el orden compositivo, instalado sobre unos ejes de geometrismo claro, en los que el trazo grueso aporta pesadez al radicalismo estilístico –expresionista-, y la pasividad y el estatismo se acentúan en composiciones conformadas por la disposición de campos cromáticos autónomos, contenidos en breves líneas que impiden su llegada a los bordes del espacio representacional, configurando un cuadro dentro del cuadro.

2.3 El paisaje y la memoria: bases para una temática comunicativa e introspectiva

En la obra de Villa se plantea una situación interesante con respecto a la temática. Al ser ésta una obra construida en base a los impulsos emocionales del pintor, traducidos en una plasticidad en la que predomina el carácter no referencial, la temática, entendida en un sentido tradicional, se presenta lógicamente limitada, y casi con exclusividad referida al paisaje (ocasionalmente compartirá protagonismo con la figura humana en algunas obras del primer periodo –*Personajes* (1989) -fig.2-, para volver a hacer su aparición en obras de creación reciente). El paisaje autonomizado y desprovisto de figuras, en la línea que inauguró el paisaje romántico, que deja de entender como necesaria la presencia del hombre, concita un tanto por ciento elevadísimo de su producción. Desde sus comienzos es habitual en el pintor trabajar en el desarrollo de una idea paisajística que paulatinamente se irá convirtiendo en el cuerpo de sucesivas exposiciones: los campos que ve desde su estudio de Rueda del Almirante; el mar; el horizonte o el panorama que se contempla desde una ventana.

Siempre con un manifiesto compromiso con la Naturaleza (opinión que compartimos con Susana Vergara⁷), al paisaje se acerca Villa desde una actitud emocional o desde una actitud intelectual. En el primero de los casos se sirve del lenguaje gestual y de la expresividad de la materia para centrar en las estructuras

⁷ “Comprometido con su época, con el tiempo, con el siglo XX, lucha desde sus cuadros en defensa de la naturaleza. La pintura es un vehículo para el diálogo”, Susana VERGARA, en *Catálogo: Ramón Villa*, Galería de Arte Javier Correa. La Alcazaba, Marbella (Málaga), agosto 1994

seminarrativas el interés por esta temática; interés que, en el segundo caso, deriva hacia la composición, produciendo obras en las que los accidentes topográficos y sus colores, se convierten en instrumento de análisis del espacio plástico, permaneciendo la vinculación con las formas de la naturaleza exclusivamente en algunas líneas que aluden a la esencialidad de las formas naturales. (Son obras realizadas habitualmente sobre papel).

Pero debajo de esta temática convencional –y en cualquiera de las semánticas en que sea abordada-, subyace el auténtico argumento que inspira esta obra, y que no es otro que *el tiempo*, contemplado desde la pluralidad de significaciones que se contienen en el concepto general de temporalidad: la recuperación del tiempo pasado, para lo que apela a la *memoria*, en un nostálgico “ir y venir” del pasado al presente, con una vocación obsesiva por la aprehensión del tiempo: “*quiero recordar en todos los campos de mi vida*”⁸; o, desde en un enfoque exógeno, la influencia de su transcurso en la naturaleza, que se traducirá en la plasmación del mismo paisaje transformado por el paso de las estaciones, o en las diferentes horas del día.

Al concepto *tiempo* lo convierte Villa en un instrumento para la reflexión sobre la propia vida, la pasada y, tal vez, la futura. De esta forma una obra creativa que en un primer contacto se nos presentó con un elevado poder de comunicación, paradójicamente concluye con la evidencia de ser una pintura introspectiva.

Dentro de esta línea general, la memoria personal aparece como una derivación temática que alimenta una serie de formas plásticas constituyentes de un particular código iconográfico, cuyos referentes reales se encuentran en: los objetos que poblaron el entorno familiar en el taller de carpintería paterna –retomamos las escaleras, las sierras, cuñas, etc-; en su fascinación por la fauna marina -fósiles milenarios, peces imaginarios-; y un objeto entre lo cotidiano y lo simbólico, el candelabro, que, junto a la representación signica del sol (un gesto circular del que salen dos rayos), suponen o se interpreta como una llamada a la luz. Su conjunto obtiene la categoría de estilemas, pues, al tiempo que marcas de autor, son configuraciones discursivas, en tanto que conllevan contenidos de significación y postura estética del artista.

En cualquiera de los casos Ramón Villa aborda cada una de las ideas argumentales de un modo seriado, desarrollando cada idea en una sucesión de obras hasta que esta se “rompe”.

⁸ USTÁRIZ A., “Ramón.....”, art. cit

3 Evolución de la obra. Periodos

La homogeneidad que preside la obra de Ramón Villa no facilita una clara división en periodos. Si bien la prevalencia de una mayor o menor condición matérica; la inclusión de referencias figurativas o la abstracción plena, junto con el mayor o menor cromatismo que presida su obra en cada momento, serán las claves de una periodización cuyos límites, un tanto imprecisos, producen las siguientes fases:

3.1 Periodo 1986 - 1989

En esta primera fase, momento de su decantación definitiva como pintor, su obra se construye con el empleo abundante de materia para dar forma a abstracciones que comportan algunas –escasas- referencias a la figura humana, dentro de un cromatismo oscuro. Junto al predominio de la materia y el gesto se encuentran obras en las que es ya visible la solución que se decanta por la racionalidad.

Es una etapa en la que las obras incorporan gruesas aportaciones matéricas, de tal forma que verán aumentada su capacidad volumétrica hasta el punto de hacerlas parecer bajorrelieves. Sobre ellas, un repertorio sígnico de incisiones, de una cierta elementalidad, realizadas con el dedo, apoyan la direccionalidad gestual. Obras punteras de esta etapa son: *Personajes* (1989)⁹, en la que las figuras humanas son puras referencias matéricas; *Un paisaje diferente* (1989)¹⁰ –fig-3-; *Personaje* (1989)¹¹ –fig.4, que presenta un esquema sígnico vagamente antropomórfico sobre el fondo de materia, o la composición *S.T. I*, que muestra ausencia de formas figurativas en una

⁹ Técnica mixta sobre tabla, 122 x 183 cm.

¹⁰ Técnica mixta sobre tabla, 183 x 183 cm.

¹¹ Técnica mixta sobre tabla, 81 x 100 cm.

composición en la que el interés se centra en el equilibrio compositivo y en el contraste visual y textural que aportan los diferentes materiales que la componen. En general, estas obras comportan un cromatismo oscuro y reducido a azules y ocre más algún blanco sucio, que, junto a los soportes de tablas visibles, sobre los que se establece el juego de texturas entre los fondos y las concreciones matéricas, hablan de una devoción por la pintura de Tàpies.

En una línea más lírica y colorista, que no será seguida posteriormente, se sitúan las obras *Sensaciones*, del año 1987¹² –fig.5-, con los campos cromáticos diluidos casi en la búsqueda de la mancha, y, en la vertiente geométrica *Reflejos en la ciudad* (1986)¹³ –fig.6-, en la que predomina la línea recta para sugerir elementos urbanos y un tratamiento cromático a base de superposiciones y veladuras que persiguen la evanescencia y el reflejo. En *Azules* (1988) –fig.7- se impone la geometría y el alejamiento de las referencias figurativas. El tema de los personajes reaparece esquematizado y sin ninguna referencia figurativa en la obra realizada sobre papeles *Dos Personajes* (boceto para un grupo escultórico, de 1989), reducidos estos a dos conjuntos de tres formas geométricas -rectángulos- sin interacción entre ellas –fig.8-.

La amistad con el pintor Juan Carlos Uriarte le lleva a compartir estudio e incluso a abordar obras en conjunto, ejemplos de ellas son: *Bienal 87* (1987)¹⁴ –fig.9-, *A simple vista* (1989)¹⁵, o *Siluetas* (1990)¹⁶ –fig.10-. Villa realiza los fondos con un carácter más pictórico que las composiciones dibujísticas que se superponen a ellos, y que son la aportación de Uriarte. En estos fondos Villa va encontrando su propio lenguaje con continuos ensayos que le llevan desde la seriación del cuadrado en *A simple vista* -explorando un camino que no seguirá-, a la formulación de un espacio netamente plástico, delimitado por líneas, que constituyen un doble enmarque para delimitar bien elementos constructivos, bien una importante riqueza signica (líneas ondulantes, manchas de color agresivo, recorridos signicos con carácter escritural, letras... perceptible sobre todo en *Siluetas*), que desarrollará ampliamente con posterioridad.

¹² Técnica mixta, 180 x 100. Col.particular

¹³ Mixta sobre tabla, 120 x 80 cm.

¹⁴ Cartel, 50 x 70 cm.

¹⁵ Técnica mixta 100 x 100 cm.

¹⁶ Cartel, mixta sobre papel, 100 x 50 cm.

En conjunto son unos años en los que se definen los caminos por los que va a discurrir la plástica de Villa a partir de los noventa.

3.2 Periodo 1990 –1995

A partir de los años noventa asistimos a una paulatina aclaración de la paleta, al tiempo que a la relegación de las formas imitativas. Quizás las dos características más concretas para definir un quinquenio en el que su lenguaje plástico adquiere una definición personal. La materia se atempera, el color gana protagonismo, y el gesto queda sometido al orden y la normatividad de la composición, por lo que el elemento subconsciente que se proyectaba en la materia se refugia ahora en todo el conjunto iconográfico propio, que crea y cultiva como señas de identidad.

Muy deudoras de la etapa anterior, en lo que concierne al uso de las tierras mezcladas con pigmentos, son las obras *Siluetas 1-fig.11-* y *Siluetas 2 (1990) –fig.12-*, en las que destacan las potentes manchas terrosas sobre los tonos claros, también matéricos, pero de menor densidad, con que cubre los fondos. Al tiempo, comienza el desarrollo de las series relacionadas con el mar. Con esa línea argumental arranca una temática que se prolongará a lo largo de su obra, y en la que todo su repertorio plástico se pone al servicio de una idea en la que el potencial emocional del mar y la interacción de los elementos marinos con la tierra son los protagonistas: la arena, extendida o en acúmulos que fluctúan entre el blanco, el dorado y los marrones; el agua, manchas azules de menor densidad matérica y diferenciación tonal; el movimiento, rápidos trazos blancos; las salpicaduras o las blancas crestas conformadas por una sucesión de trazos gruesos, irregulares y rítmicos que acentúan la sensación de movilidad -*La mar (1990) o Ventanas a la mar (1990) –fig.13-*. Pintura de paisaje, aunque bajo una representación ideogramática.

Este mismo año realiza una serie de obras que lleva al año siguiente, 1991, a la galería *Marisa Almazán*, y que se encuentran entre lo más dramático de su producción

– S.T. 2 –fig.14-; S.T. 3 –fig.15-; S.T. 4 –fig.16-; S.T. 5 –fig.17- y *Vértigo* –fig.18- A ello contribuyen varios factores: la conjunción de un cromatismo intenso, incomodo; los cortes bruscos de las manchas cromáticas y su interior bullente pero opaco; los breves gestos rojos que aparecen sobre ellas, que serán un motivo reiterativo en su pintura, aunque puedan tomar –en otros momentos- un carácter más festivo que el que manifiestan aquí; la unión incongruente de lo que ha sido previamente destruido: el rasgado en tres pedazos de una obra propia, que se recompone presentando a éstos separados y posteriormente unidos por grandes “puntadas” matéricas (S.T.5); el amontonamiento de pintura, papel y tierras, aisladas sobre el blanco del papel, son la expresión conmovedora de la soledad. O las gotas, lágrimas que junto a gestos amplios, finas líneas caligráficas, grumos de tierra y pasta pictórica, conforman la caótica composición denominada *Vértigo*, que incluso incluye su nombre como un elemento más. Por tanto, estamos ante un lenguaje análogo, pero que utilizado de una forma u otra da un resultado muy diferente. El color es un elemento diferenciador de primer orden, y en toda esta serie contribuye decisivamente a acentuar su carácter dramático.

En los años 1991 y 1992 mantiene esta línea, aunque atemperada su condición gestual al concentrar el color en campos que sustituyen la movilidad del gesto por el estatismo y la pasividad –*Color del Mediterráneo* (1991)¹⁷ –fig.19-, o S.T. (1992)¹⁸ –fig.20-. Desaparece toda referencia imitativa, que queda limitada a algunas alusiones objetuales, como en *Escalera* (1992)¹⁹ –fig.21-, en el que el objeto que da título al cuadro es un mero esquema con más valor sígnico que representacional. Casi en igualdad de condiciones aparece la firma del artista y la fecha. En cuanto al color, se observa un creciente aumento de la paleta y un tratamiento más luminoso y festivo de los colores, más una tendencia hacia los colores primarios en los que parece influir los viajes a Panamá y el Caribe, *En el trópico* (1992)²⁰.

En 1993 se adentra en un apartado temático de gran calado en su obra, como es el buceo en las propias raíces, con el recuerdo como agente instrumental. Desarrolla esta idea en una serie de obras que presenta en una muestra en la galería Fondo, de Zaragoza, bajo el título bien explícito de “*En la memoria*” –fig.22-. En ellas emplea su amplio repertorio plástico que combina el gesto con la contención que destilan los

¹⁷ Mixta sobre tabla, 100 x 80 cm.

¹⁸ Mixta sobre tela 81 x 65 cm.

¹⁹ Mixta sobre papel, 74 x 74 cm.

²⁰ Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm.

campos cromáticos, dispuestos siguiendo una estructura ordenada, sobre la que se expone la iconografía simbólica procedente de la evocación consciente o del subconsciente. Todo un conjunto de signos que forman un código lingüístico escrito sobre la bidimensionalidad del espacio plástico, y del que suele formar parte el lema del trabajo, escrito como un graffiti en la pared de la memoria. En años sucesivos se radicaliza este lenguaje críptico, autónomo y meramente plástico -visibles, entre otras en las series *Escrituras* (1994) -fig.23- y *Soluciones* (1993) -fig.24- para desembocar en obras en las que el repertorio lingüístico se transforma en objetual, y cuyo ejemplo más representativo es la composición *En la esperanza* (1994)²¹ -fig.25-, presentada en la exposición *Reencuentro*, de 1994 y sobre la que Javier Hernando se expresaba de la siguiente manera en el catálogo de dicha exposición: *“No es la primera vez que el artista hace convivir objetos, reales o representados, con los elementos propiamente pictóricos, en un reforzamiento muy eficaz. En tales casos, dichos objetos modifican sin duda no sólo el sentido plástico de la obra, sino también su significado. Escaleras, persianas o sierras, adquieren de inmediato un sentido metafórico o sencillamente reafirman la alusión a la realidad. (...) Estos dos lienzos –se refiere Hernando conjuntamente a las dos obras presentadas en esta muestra-, repletos de materia pictórica y objetos, podrían interpretarse como metáforas del mundo real; un mundo simbolizado más que representado: en los colores -los terrosos, ligados a la pesadez de la tierra, al pesimismo; el verde, el añil, a lo ligero, al optimismo; en los objetos– el trabajo de las sierras, el tránsito de las escaleras, la separación de las persianas-. En el orden creado por el artista a partir del marasmo, del caos, de la confusión. En resumen, una topografía que desde su condición local –por su inspiración- y personal –por su ejecución-, se expande hacia lo universal”*²².

3. 3 Periodo 1995 - 2000

A partir de 1995 puede decirse que Ramón Villa ha alcanzado la madurez creativa que le permite simplificar su lenguaje, sin perder por ello nada de su potencial

²¹ Técnica mixta sobre tabla, 200 x 200 cm

²² HERNANDO CARRASCO, Javier, “Topografías”, en *Catálogo Reencuentro*, p. 58

comunicador. Se abre, por tanto, una etapa que se caracteriza por un reduccionismo en los elementos plásticos conformadores de su peculiar código lingüístico, en busca tanto de la esencialidad de las formas como del alejamiento del caos compositivo. Y esto ocurre en los dos ejes sobre los que bascula su producción. Otras dos de las características de este periodo son la pérdida general del optimismo cromático a favor de un oscurecimiento de la paleta, y una mayor atención a la figuración, sobre todo en las obras que realiza a partir de 1998. En cuanto a la temática general, las ideas sobre las que gravita su trabajo se argumentan sobre la base del paisaje, con dos referentes principales: el mar y el paisaje de la comarca de Rueda.

La obra puente entre los dos periodos es la titulada *Naufragio*²³ –fig.26-, realizada en 1994. Construida mediante el ensamblaje -aunque ahora en menor número- de una serie de objetos extrapicturales, entre los que destaca, ocupando todo el lateral izquierdo, una seriación de huecos rectangulares que remite a uno de sus iconos preferidos: la escala o escalera. Trabajada toda la composición en intensos negros, de los que extrae diferentes timbres. Sobre ellos dispone el contrapunto de un agresivo rojo en forma de cuña triangular que se hunde en la abismal profundidad del negro. El tema nos sitúa ante uno de los pilares argumentales de su obra, pero en especial de esta etapa: el mar. El mar que inspira en estos momentos a Villa es el mar asturiano, cuyo potencial emotivo el pintor apresa en signos plásticos. Su condición de pintor matérico sigue estando presente, y recurre a las tierras de diferente grosor y textura mezcladas con pastas pictóricas para conseguir trasladar un trozo de la realidad al lienzo –*Playa de Cuerno* (1993)²⁴ –fig.27- o *Playas II* (1995)²⁵ –fig.28-. Se atempera el gesto, y la signicidad, definida como trazados rítmicos, viene determinada por el movimiento de las olas, las salpicaduras del agua o unas ciertas líneas del horizonte. Consideramos de interés especial la obra denominada *En torno a la mar* (1995)²⁶ –fig.29-, en la que un gran primer plano de una ola que rompe, tal vez sobre rocas, tal vez sobre la playa, inunda al contemplador de agua, espuma y tierra.

En lo que se refiere a las composiciones, como ya apuntábamos para el conjunto del periodo, pierden complejidad, tomando preeminencia dos formas compositivas: a) una línea curvada y en diagonal divide en dos partes no equivalentes el espacio

²³ Técnica mixta y ensamblaje sobre madera, 200 x 200 cm.

²⁴ Técnica mixta-collage sobre madera 100 x 200 cm.

²⁵ Técnica mixta sobre lienzo, 65 x 92 cm.

²⁶ Técnica mixta sobre lienzo, 73 x 100 cm

pictórico, originando dos planos de color separados por el amplio gesto: un estático azul –el agua- se opone a los amarillos o terrosos con concreciones matéricas -la tierra-; y b) el segundo tipo compositivo se decanta por la horizontalidad: la tierra, el agua, su confluencia -el horizonte-, y el cielo, son una sucesión de materia, gestos dinámicos, campos de color o signos.

Son éstas unas obras substancialmente realistas, desde el momento en que están construidas con un elemento esencial de su propia naturaleza, la arena, y su propósito es apresar y detener un momento, un instante, la interacción de tierra y agua. Su resultado es de un profundo realismo, aun cuando presenten una apariencia y una concepción abstracta, a la que, sin duda, contribuye el método de trabajo que otorga protagonismo al proceso, consistente en trabajar casi a pie de playa, ensayando con el movimiento del agua que arrastra la arena en cuyo camino de retroceso deja alterada la superficie por la que pasa. El resultado contiene la ambivalencia de la intervención programada en la naturaleza, en un concepto cercano al *Land art*, junto con la parte no racional que conlleva la intervención gradual.

En la vertiente intelectualizada, el resultado son unas interesantes obras denominadas genéricamente *Significados* –figs. 30,31 y 32-.

El segundo (cronológicamente) de los temas paisajísticos es el que se inspira en la Comarca de Rueda, de alguna forma ya presente en su obra. Le dedica una exposición temática bajo este título en 1996, siguiendo la misma línea de depuración del lenguaje y de un limitado y oscurecido cromatismo. Los sombríos grises, verdes y violetas sustituyen a los azules y blancos. Igualmente limita la condición matérica que, aunque no desaparece del todo, pierde densidad y rapidez, con lo que su carácter instrumental del subconsciente queda aquí prácticamente anulado. Su función es dar forma a los estratos de la topografía interna de una tierra que en su superficie no presenta muchas variables. Con ella parece acometer Villa una radiografía de las onduladas lomas del Payuelo. Un repaso a los títulos de esta serie -*Amanecer en invierno*²⁷ –fig.33-; *Nocturno I* (1996)²⁸, *Atardecer*²⁹ –fig.34-, *Nocturno en Rueda del Almirante*³⁰ –fig. 35- etc- confirma lo que ya la visión de las obras pone de manifiesto: que el pintor ha escogido las horas con escasa o ninguna luz, o el momento en el que confluye luz y sombras, optando decididamente por la oscuridad. Estos aspectos

²⁷ Mixta sobre lienzo, 81 x 65 cm.

²⁸ Mixta sobre tabla, 39 x 55 cm.

²⁹ 1996, mixta sobre lienzo, 81 x 65 cm.

³⁰ 1996, mixta sobre lienzo, 116 x 98 cm.

comienzan a dulcificarse en 1997 y 1998, en que vuelve a recurrir a los paisajes de esta comarca, pero con una visión más dulce, en la que el protagonismo del invierno, la noche, la oscuridad y su resolución, van dando paso, aunque con lentitud, a una representación más luminosa y primaveral de la comarca –*Chopos amarillos* (1997)³¹ – *fig.36-*; *Tres chopos* (1997)³² –*fig.37-*; *Atardecer en Rueda* (1997)³³ –*fig.38-*; *Tierras de Rueda* (1998)³⁴. Incluso se permite licencias poéticas, como las cascadas de flores flotantes en la atmósfera, lo mismo que en el espléndido *Memoria de Rueda* (1997)³⁵-. Tanto el color como la distribución de los elementos sobre el espacio plástico tienen en esta etapa un fuerte sentido simbólico y conceptual.

La signicidad con la que aborda las referencias figurativas, en concreto los árboles, muestran la interinfluencia que en este momento se da con otras disciplinas, como son los grabados o las ilustraciones para libros de cocina³⁶, en los que trabaja por los mismos años.

Similar esencialidad formal y conceptual, valor simbólico del color y limpieza de los componentes, se dan en la vertiente que intelectualiza estos paisajes y que sigue los planteamientos iniciados por las obras abstractas de la época precedente. *Va a ver, volverá a ver* (1995)³⁷ –*fig.39-*; *Horizontes* (1995)³⁸ –*fig.40-*; *Costas* (1995)³⁹–*fig.41-*; *Rueda del Almirante* (1995)⁴⁰ –*fig.42-*, son ejemplos representativos de esta vertiente de su trabajo, que alcanza un alto nivel de conceptualización en la serie “*Significados*”, en la que la esencialidad de las formas de la naturaleza traducida a imágenes y signos se combinan en “*composiciones planas dominadas por la articulación o mejor por la ordenada convivencia de dos formas cuadrangulares que a su vez aparecen insertas en el interior de un rectángulo mayor*”⁴¹. Javier Hernando describe de la siguiente manera la interacción entre los elementos plásticos y

³¹ Técnica mixta sobre lienzo, 81 x 92 cm.

³² Técnica mixta sobre lona tabla, 180 x 170. Col. particular

³³ Técnica mixta sobre lienzo, 162 x 136 cm.

³⁴ Técnica mixta sobre lienzo, 146 x 114 cm.

³⁵ Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 146 cm.

³⁶ De la mano del editor Avelino Suárez, viene colaborando, desde 1990 en una serie de libros hechos a mano a partir de serigrafías, como *El libro de la Pesca*, *El libro del Vino* y *El libro de las Cocinas de España*

³⁷ Mixta sobre tabla, 60 x 60

³⁸ Mixta sobre tabla, 60 x 60

³⁹ Mixta sobre tabla, 120 x 110

⁴⁰ Mixta sobre tabla, 60 x 45

⁴¹ HERNANDO, Javier “*La mirada...*”, tex. cit., p.16

simbólicos que conforman estas obras: “Aquí tiene lugar un diálogo entre las distintas formas constituidas en signos: entre un espacio atmosférico y otro sólido, entre un azul añil y un ocre, entre el estatismo de los ángulos rectos de esas ventanas interiores que son las estructuras cuadrangulares y el movimiento de una consistente línea serpenteante o de unos brochazos oblicuos -a menudo navegando entre los dos rectángulos- entre la masa pictórica y su corrección por un dibujo superpuesto.”⁴² .

3.4 Periodo 2000 – 2003

Siguiendo los criterios establecidos para la delimitación de los periodos, entendemos que con el inicio del siglo la pintura de Ramón Villa entra en un nuevo estadio de su evolución, que se concreta, en lo que al aspecto formal se refiere, en: a) el alejamiento definitivo (hasta el momento) de la representación imitativa; b) en un proceso de depuración en el que se reduce sustancialmente el conglomerado matérico y gestual, prevaleciendo por encima de ellos el aspecto de la signicidad; c) un enfriamiento notable del color dentro de una paleta amplia y tendente a la claridad. Aspectos que no son más que la parte visible de un cambio producido en un nivel más complejo que afecta a la significación profunda, al mensaje subyacente, pues, bajo la apariencia del mismo y personal discurso narrativo, el pintor avanza en la reflexión interior y en la reflexión plástica, para la que se sirve, como de un instrumento de superación de medios y métodos propios de las vanguardias, de la fragmentación narrativa y de la deconstrucción formal. Es decir, de actitudes propias del posmodernismo, que afectan al poder comunicativo de una obra que se vuelve progresivamente más hermética, más volcada hacia el interior.

Ejemplificamos el trabajo de esta etapa con las series denominadas *Horizontes* y *En la memoria*, presentadas en la exposición del 2002 en la Sala Provincia. Si básicamente se desarrollan en la abstracción, los títulos genéricos evocan una temática implícita, la misma de la que se ha nutrido su obra tradicionalmente, y cuya resolución

⁴² Ibid

específica implica a los medios materiales de forma diferenciada, a pesar de que durante este periodo, finalmente, confluyen los dos ejes sobre los que gravita toda su obra. El radicalismo expresionista y la tendencia a la conceptualización de las formas, a la ordenación del espacio plástico, lo que va a condicionar la obra producida en estos años en el sentido de dotarla de mayor homogeneidad.

A la utilización específica de los medios plásticos en este periodo nos referimos brevemente.

No abandona totalmente sus recursos habituales y sigue utilizando la materia, las tierras, reducida notablemente su fisicidad y reservada para aquellos cuadros que tienen un componente temático relacionado con los paisajes o con la representación de algún elemento de la naturaleza (en *Bajamar*⁴³, *De cultivos*⁴⁴ -fig.43-, *En la mar*⁴⁵ -fig.44-, *En Rueda*⁴⁶ -fig.45- etc.). Entre la materia y el signo se encuentran las pastas pictóricas aplicadas directamente desde el tubo (*Mezquita*⁴⁷ -fig. 46-, *Maizal*⁴⁸ -fig.47-, *Celacanto*⁴⁹, entre otras) creando una signicidad que convive con el signo de trazo fino tradicional, y que ha desbancado en su consideración plástica al gesto, aspecto que sí que se ha perdido prácticamente en su obra.

Hicimos referencia al enfriamiento general de la obra de Villa, al que contribuye la reducción y limpieza de líneas junto con la contención. El color contribuye al estatismo general de las obras, tanto cuando cubre todo el soporte, como cuando queda comprimido por los límites de una forma geométrica, casos en los que en la solución cromática se implican las pastas pictóricas en sí mismas tanto como los soportes. El papel paperki o el cartón aportan su color propio y su textura como un elemento configurativo de primer orden.

El cromatismo de esta época es considerablemente más claro, con tendencia al monocromatismo en aquellos cuadros que presentan referencias paisajísticas. También en los que opta por colores más cálidos, rojos -*En Rueda*- o amarillos -*De verano*⁵⁰ -fig. 48- pero enfriados con grises, en los primeros y verdes, en los segundos. Obviamente los azules mantienen un alto nivel de aparición en las obras relativas al mar. Resulta interesante la utilización de los blancos. Acometer trabajos sobre la base

⁴³ Mixta sobre lienzo, 195 x 162 cm.

⁴⁴ Mixta sobre lienzo, 195 x 162 cm.

⁴⁵ Mixta sobre lienzo, 195 x 162 cm.

⁴⁶ Mixta sobre lienzo, 195 x 162 cm.

⁴⁷ Mixta sobre cartón, 23 x 23 cm.

⁴⁸ Mixta sobre cartón 23 x 23 cm.

⁴⁹ Mixta sobre cartón 23 x 23 cm.

⁵⁰ Mixta sobre lienzo, 195 x 162 cm.

monocromática del blanco, buscando la expresividad exclusivamente en sus diferentes tonalidades, es una opción difícil e infrecuente, sobre todo en su tratamiento casi como color único y extendido por todo el soporte pictórico –*Huellas en la nieve*⁵¹ o *De invierno*⁵² –fig.49 -.

La contención cromática se manifiesta más claramente en los collages, piezas de interés cualitativo en esta etapa, conformadas por una confluencia de materiales no excesivamente diversa en sí misma, puesto que el predominio lo ostentan el papel y la pintura, pero con combinaciones que sugieren una gran riqueza formal, sustitutivas del apoyo objetual en que se basaban sus collages de los años 80 –*Alarmas*⁵³ –fig. 50- , *Fondo azul*⁵⁴ , *Bajo las olas*⁵⁵ , –fig.51- etc-. En su realización interviene tanto el proceso clásico de construcción compositiva, mediante la incorporación de trozos de papel u otros elementos, dentro del que cobra especial importancia la decidida visualización de los soportes –*Espacios* –fig.52-, *Espigas*, *Atardecer* –fig.53-, el citado *Pez azul* –fig. 54- o *La sierra* –fig. 55-, como ejemplos- como el proceso inverso: la intervención sobre una obra ya construida da origen a otra diferente en su concepto. Hay que matizar que no se trata de intervenciones muy agresivas. Roturas o rasgados comportan, sobre todo, la capacidad de “abrir”, de descubrir aquello que quedaba oculto bajo el material de origen: formas informes, signos, pequeños graffitis, todo un mundo subterráneo, diverso, que sin embargo se encuentra más cercano al orden que el caos. En todos los casos son obras con una notable economía de medios y esencializada en las formas.

La obra última de Villa mantiene las claves esenciales de su trabajo, pese a que, inesperadamente, retoma la figura como tema central e instrumento para seguir profundizando en la interacción de materia, gesto y color. *Zoología de los sueños* –fig. 56- es la denominación común para este conjunto de obras.

⁵¹ Mixta sobre papel paperki, 112 x 80cm.

⁵² Mixta sobre lienzo, 195 x 162 cm.

⁵³ Mixta sobre cartón, 23 x 23 cm.

⁵⁴ Mixta sobre cartón, 23 x 23 cm.

⁵⁵ Mixta sobre cartón, 23 x 23 cm.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1987 *Casa de León*. Madrid
- 1989 Banco de Asturias. Oviedo
- *Galería Centro Arte*. León
- 1990 *Galería Trazos*. Santander
- *Galería Siena*. Burgos
 - *Galería Arte Lancía*. Oviedo
 - Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo
- 1991 Caja de Ahorros de Asturias (itinerante por: Gijón, Avilés, Sama de Langreo, La Felguera)
- *Galería Centro Arte*. León
 - *Galería Marisa Almazán*. Madrid
- 1992 *Galería Goya*. Zaragoza
- *Galería Camino Martín*. Valladolid
 - *Galería Mery Marritos*. Panamá
 - *Galería Urueña*. Castrillo de los Polvazares (León)
 - *Galería Centro Arte*. León
- 1993 Centro *La esquina del Bernabeu*. Madrid
- *Galería Fondo*. Zaragoza
- 1994 *Galería Javier Correa*, La Alcazaba, Marbella (Málaga)
- 1995 “Asturias y la mar”. Las Colonias, Salinas (Asturias)
- 1996 Fundación Cultural del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Sevilla
- “Tierras de Rueda”. *Galería Arte Lancía*. León
- 1997 *Galería Jesús Puerto*. Granada
- “En torno al golf”. Club de golf “El Cueto”. León
 - *Galería Selmersheim*. París
- 1998 Sala de Exposiciones de la Junta de Castilla y León. León
- *Galería Juan Kre*

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ FEBRERO

León, 1948

1 Introducción: la experiencia informalista, última fase en la obra de Miguel Ángel González Febrero

2 Biografía artística. Apunte sobre el currículum expositivo y proyección en León

3 La obra pictórica: expresionismo abstracto e implicaciones informalistas (1986 – 2002)

3.1 Cronología de la evolución. Desde el paisaje informalista al expresionismo abstracto.

3.2 Factores que posibilitan el cambio estético y estilístico

Estructura interna del periodo 1986 – 2002. Análisis de las diferentes etapas:

- 1986 – 1990
- 1990 – 1996
- 1996 – 2000
- 2000 - 2002

1 Introducción: la experiencia informalista, última fase en la obra de Miguel Ángel González Febrero

El pintor Miguel Ángel González Febrero tiene una producción extensa, que implica periodos creativos de muy distinta índole desde que en 1967 comenzara su andadura artística participando en una exposición colectiva del *Círculo de Bellas Artes* de Madrid. Se inició Febrero en el rigor y la disciplina realista, con el paisaje como tema central, desarrollado ampliamente (con algunas incursiones breves en otros territorios plásticos, que mencionaremos) hasta mediados los años ochenta, en que se produce un giro en la evolución del pintor, que le llevará desde el paisajismo descriptivo y de factura posimpresionista hacia una abstracción que hunde sus raíces en la tradición expresionista, y a convertir el espacio representacional en espacio meramente plástico, receptor ya no de formas de la naturaleza, sino de impulsos sensitivos transformados formalmente en materia, línea y manchas cromáticas.

Por tanto, nos encontramos ante una obra que implica un tardío deslizamiento hacia los principios estéticos de las corrientes del siglo XX que invocan la preeminencia de la expresión frente a la representación imitativa. El universo que surgirá de los pinceles de González Febrero en esta fase, girará en torno a la materia, primero, y a la mancha cromática y su capacidad definitoria del espacio plástico, con posterioridad. Hallazgos informalistas que se potencian con la utilización argumental del binomio forma/color, en un espacio sin referentes. Es decir, en una obra de vocación no figurativa, en la que no está clara la entrada del elemento inconsciente, pues hay una evidente distancia entre el “Yo” interno del pintor y sus obras, que, a pesar de estar construidas con estos elementos, se resisten a abandonar la estructuración, la meticulosidad y el orden que implicaba el trabajo del paisajista.

Será esta parte de su obra, la única cercana a los intereses que nos ocupan en el presente trabajo, la que consideremos para su análisis, sin perjuicio de que previamente hagamos una breve mención a su trayectoria anterior.

2. Biografía artística. Apunte sobre el currículo expositivo y proyección en León

La actividad expositiva de González Febrero en León, se inicia en el año 1971, con una individual en la Caja de Ahorros -*Chalet de Ordoño II*- (antes había expuesto unos dibujos en una colectiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid, mientras estudiaba en la Escuela Superior de San Fernando); en 1974 acude a la macroexposición *León 74*, y en 1975 expone en La Robla y en el edificio del CCAN. Individualmente durante los años setenta expone en Carrizo de la Ribera, 1976, con motivo del VII Centenario del Monasterio, y en 1977 en la O.C. de la Caja de Ahorros, salas de Astorga y León. Fuera del entorno provincial lo hace en colectivas en Bilbao – Galería *Unzue*-, 1971; Salamanca, 1972; Barcelona, Zaragoza y Madrid, 1973. Con posterioridad su currículo expositivo da cuenta de otras exposiciones de carácter provincial, nacional e internacional: en 1978 individual en la O.C. de la Caja de Ahorros de León, sala de Ponferrada; en 1979 en la galería *Torres-Bergués*, Madrid y en la Sala *Bernesga*, de León; en 1981 en la galería de Arte *Phergus*, de Helsinki, y en 1982 participó en la colectiva “*17 Artistas Plásticos Leoneses*”, muestra inaugural de la Sala *Orbigo Arte*, de la Bañeza.

En la década de los ochenta mantuvo una cierta vinculación con los colectivos de pintores leoneses, que le llevó a participar, además de en la citada exposición, en la realización, en 1983, de la “*Carpeta de Serigrafías*”, a iniciativa de un grupo de pintores leoneses, con el tema común del retrato, “*10 artistas, diez retratos*”¹. Febrero eligió a Gumersindo de Azcárate como personaje sobre el que trabajar. En 1986 contribuyó con su obra a la “*Exposición de Pintura Leonesa*” programada con ocasión del Bimilenario de Astorga, siendo calificada su pintura como hiperrealista². Este

¹ A iniciativa del colectivo “*9 Pintores Leoneses*”, compuesto por Toño, González Febrero, Petra Hernández, Modesto Llamas, Sáez de la Calzada, Eloy Vázquez, Andrés Vilorio, Juan Carlos Uriarte y Castorina, como artista invitada. Los originales se expusieron en la cripta de las “*Bodegas Regias*”. Con posterioridad fueron serigrafados e impresos tipográficamente, con texto paralelo de Francisco P. Pérez Herrero, editándose 100 carpetas que contaron con una gran demanda.

² COBO, Vicenta, “Hoy se inaugura la exposición de Artistas Plásticos Leoneses”, *Diario de León*, 25, 6, 1986.

mismo año tomó parte en la VII y última Bienal Leonesa, muestra un tanto descafeinada, cuyo principal interés estuvo en la posibilidad de comprobar las últimas inquietudes plásticas de algunos de los pintores que trabajaban en León, que en el caso de Miguel Ángel González Febrero, si nos atenemos a las palabras de Isaac G. Toribio, había iniciado un cambio, caminando desde las formas realistas hacia un mayor protagonismo de los valores puramente plásticos: *“González Febrero parece un tanto cansado del hiperrealismo que practicaba en los últimos años, ha colgado dos obras con indudable carga expresionista. Son dos manchas en verde, adecuadamente matizadas y donde la masa pictórica es la protagonista. Su colocación en la sala y el formato, un tanto pequeño, les hacen pasar un tanto desapercibidos”*³.

Los años noventa constituyen una década de actividad expositiva interesante. Se inicia en 1994 con una exposición individual en la galería *Sardón*, con una veintena de figuras al aceite, realizadas en los tres años anteriores. Son una serie de figuras que se alejan bastante de las precedentes incursiones paisajísticas. Sigue con la muestra *“Búsqueda”*, en la Sala de Exposiciones de la Junta de Castilla y León, en 1997, y culmina en el mismo espacio expositivo en el año 2000 con la muestra que titula *“Imágenes cautivas”*. En lo que concierne a las colectivas se documenta su participación en la muestra de 1977 *“Cosido 14”*, colectivo integrado por 14 creadores (los madrileños Ignacio Casares, Javier Vicén, Alejandro Lopomo, Nuria Esteban Puerta, Carlos Sánchez, Rosa Guerrero, Fernando Fragua, Gonzalo Silván, Carolina Díaz, Manuel Barbero y Juan Ramón Puyol, y los leoneses González Febrero, Juan Villoria y José Francisco Redondo), y surgido a raíz de un Premio Nacional de Pintura organizado por el Ayuntamiento de Brunete, y que mantenía como premisa vinculatoria la convergencia de variedad de tendencias, estilos plásticos e ideologías. Expusieron en la Sala de Exposiciones del edificio de la Junta de Castilla y León. En esta muestra las obras –tres cuadros– presentadas por Febrero manifiestan un cambio drástico en su creación plástica, al decantarse por la abstracción total. El propio pintor matiza y explica este cambio de la siguiente forma: *“no quiero engancharme al carro*

³ GONZÁLEZ TORIBIO, Isaac, “La VII y última Bienal de Pintura cerrará, por el momento, la Sala Provincia”, *La Crónica*, 21 de septiembre de 1986

de la modernidad, pero siento en mi interior que ahora me encamino por el expresionismo abstracto europeo”⁴. La galería *Ármaga* presenta su obra en la Feria de Arte Contemporáneo de Santander, y colabora en la exposición-subasta “*Colores para África*” que la ONG Intermón organizó para financiar proyectos en Etiopía y el Chad. Ofrece la obra “*Mitin*”.

González Febrero encuentra mayor proyección nacional e internacional a finales de los años noventa, concretamente en año 1999, en que resulta seleccionado para participar junto al también leonés Tomy Aznar en la colectiva de la *Fundación Salomón de Rothschild*, París. Y unos meses más tarde por el Círculo de Bellas Artes parisino, para una gran exposición en las galerías del Louvre, junto a quinientos artistas franceses, dos japoneses y dos egipcios. Los leoneses participaron con diez obras de distinto lenguaje plástico, pero marcadas por un nexo común: la explosión del color.

Una intensa actividad creativa y expositiva que se vio truncada repentinamente por un grave problema de salud, en el verano de 2002, y que ha mantenido a Miguel Ángel alejado de su actividad profesional. En estos momentos vuelve a coger los pinceles.

3. La obra pictórica: expresionismo abstracto e implicaciones informalistas (1986 – 2002)

3.1 Cronología de la evolución: desde el paisaje posimpresionista hasta el expresionismo abstracto

El recorrido por su trayectoria expositiva y las críticas y notas de prensa que éstas generan, facilita la cronología de una evolución que le lleva desde el posimpresionismo hasta una obra con vinculaciones informalistas.

⁴ USTÁRIZ, Ana, “Cosido 14, puntadas para un universo de vanguardia”, *La Crónica 16*, 13 de febrero de 1997.

Se inició en los años setenta como un paisajista que respeta el tema desde presupuestos realistas, pero cuya fidelidad al modelo no impide que *“los paisajes queden aludidos de una manera sintética, sin necesidad de acudir a excesos descriptivistas”*⁵. Para ello, y durante esta fase, se apoya en una técnica y una concepción del cuadro posimpresionista, centrando el interés, además de en el tema, en la pincelada, en la estricta construcción y, sobre todo, en el valor concedido al color. Aplica la pasta a pinceladas cortas, con una tendencia al gesto rítmico que sigue la orientación direccional de los elementos de la naturaleza representados, para restar consistencia a los elementos que conforman la construcción del cuadro. La experiencia pictórica de estos años queda compendiada en la crítica que Antonio Gamoneda escribe con ocasión de la exposición de 1977 en la Sala Provincia: *“En la muestra actual, amplia y reposada, pueden advertirse dos orientaciones que, por otra parte, se inscriben en una misma tendencia, González Febrero practica un realismo posimpresionista, que, en la primera de las orientaciones apuntadas, supone descripción minuciosa de los aspectos figurativos, con un particular énfasis en el tratamiento del color, vivaz y crepitante en la mayor parte de las ocasiones. La otra opción se corresponde con una relativa severidad cromática, atenta al planteamiento de equivalencias en orden a la representación de las tierras (González Febrero es un paisajista nato y, más concretamente, un paisajista que manifiesta una fervorosa identificación con los pueblos y los campos leoneses)”*⁶. El crítico dedica el comentario más amplio al tratamiento cromático, lo que no es de extrañar, pues el color es un elemento de máximo interés en el conjunto de su producción, y será la apoyatura fundamental a la hora de efectuar el cambio conceptual y estilístico en su obra.

En estos planteamientos estéticos y modos de trabajo se mantiene durante la década de los setenta, si bien interesa hacer mención a un paréntesis que se sitúa entre los años 1973 y 1974 en que se observa una derivación hacia el *Pop art*, que, evidentemente, no siguió. Alonso Fernández en el capítulo dedicado a su obra en *Pintores Leoneses Contemporáneos*, tenía las siguientes palabras para esta corta etapa: *“En algún momento de su andadura pictórica (y estoy recordando algunas obras suyas de 1973 o 74, González Febrero estuvo muy cerca de una concepción Pop de la realidad plástica. Planteadas a modo de un collage o como bodegón peculiar para*

⁵ GAMONEDA, Antonio., “González Febrero (exposición)”, *Tierras de León*, nº 27, junio de 1977, pp. 72, 73

⁶ Ibid.

mostrar objetos cotidianos (una cajetilla de tabaco americano, un tintero, un termómetro o barómetro, un libro, una pluma de escribir...) estas obras parecían reivindicar la imagen popular del entorno del pintor. Sin duda que estaba más cerca entonces del pop inglés (por la vibración de la pincelada) que del americano. Y en todo caso, estas obras hacían presagiar para el futuro una mayor intensificación y análisis de las imágenes y objetos de consumo de la civilización occidental, en su transposición hispana, pero no ha sido así”⁷.

En los años ochenta, su paisajismo evoluciona radicalizándose el rigor y la disciplina realista, hasta aproximarse a un hiperrealismo con el que sigue abordando temas del rural leonés –*Ruinas en Paredes de Nava*⁸- e introduciendo temas urbanos, -*Kiosko Independencia*⁹ o *La Casa de Comillas*¹⁰- . El avance hacia la acentuación de los rigores realistas lo advierte ya Alonso Fernández en 1981: “*Este decidido realismo naturalista que el pintor intenta profundizar más desde hace años, es la nota distintiva que críticos y contempladores advierten en sus lienzos, intentando su potenciación mediante el perfeccionamiento de la tríada (materia, forma, color)*”¹¹. Y de su persistencia en 1984 se hace eco Gómez Domingo “*González Febrero se siente claramente atraído por el rigor y la disciplina realista. Con sus temas consigue reivindicar los pequeños y casi desconocidos mundos de nuestra vida cotidiana*”¹², situándose su pintura ante un cierto amaneramiento, que corre el riesgo de acercarle peligrosamente hacia un pintoresquismo trasnochado, que inspira las palabras de Gómez Domingo.

Pero este panorama cambia radicalmente en torno a la mitad de la década. Consideramos el año 1986 el momento en que se produce el punto de inflexión, hasta el momento sin retorno, en la pintura de González Febrero. Será en este año, y con ocasión de su participación en la VII Bienal Leonesa, cuando su obra empiece a dar síntomas de cambio en el sentido opuesto, es decir, en la liberación de las formas de la naturaleza, para concentrarse en un mundo de formas no referenciales y de colores

⁷ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, “El realismo paisajista de Gonzáles Febrero”, en *Pintores Leoneses Contemporáneos*”, Caja de Ahorros, León 1983, pp. 478 –483

⁸ Óleo sobre táblex, 22, 5 x 47,5 (1981)

⁹ Óleo sobre táblex, 30 x 40 cm. (1981). Col. Autor

¹⁰ Óleo sobre táblex, 42,5 x 50 cm. (1981)

¹¹ ALONSO FERNÁNDEZ, L., *opus cit.* p. 482

¹² GÓMEZ DOMINGO, “10 Artistas leoneses reparten intenciones en Ponferrada”, *Diario de León*, 12 de mayo de 1984

autónomos, cargados de potencia e impulsividad, por tanto dejando abierto el camino hacia la abstracción. Una de cuyas primeras evidencias se encuentra en las obras expuestas en la citada Bienal, que merecieron, por parte de Isaac González Toribio, la calificación de expresionistas, más la valoración de las grandes masas cromáticas¹³. Sólo unos meses antes, en la exposición del Bimilenario de Asorga, A. Gajate, desde “*El Faro Astorgano*”, ponía el acento en la brillantez y la luminosidad de los colores como características principales de las obras expuestas¹⁴. No es extraño que el color concite el interés de los observadores, pues se trata de la réplica del interés que le produce al propio pintor. González Febrero cree en el trabajo con el color y en la improvisación, como medios para llegar casi irrevocablemente a la abstracción¹⁵. Abstracción a la que tenderá o hará emerger plenamente, aunque le cuesta liberarse de rigideces intelectuales previas, y veremos que, con frecuencia, se resiste a desprenderse de marcas, de apoyos en la realidad, pues persisten las referencias al paisaje, al que alude incluso en los títulos.

3. 2 Factores que posibilitan el cambio estético y estilístico

La huída consciente de la representación -sentimental o aséptica- más el abandono del territorio de lo estrictamente visual por la tensión dramática, patrimonio del mundo de lo sensible, lleva a conjeturar que la clave fundamental de este cambio se encuentre en procesos personales del pintor, que le hace replantearse, puede que junto a otros aspectos más íntimos, su relación con la pintura, con su mundo creativo. Se

¹³ GONZÁLEZ TORIBIO, I, “La VII y última Bienal de Pintura cerrará, por el momento, la Sala Provincia”, *La Crónica*, 21 de septiembre de 1986

¹⁴ GAJATE, A. “El mejor arte para la mayor celebración de la ciudad”, *El Faro Astorgano*, 2 de agosto de 1986

¹⁵ González Febrero expresa reiteradamente esta idea en entrevistas, escritos, etc. Véase entrevistas con Ana Ustáriz, *La Crónica*, 6 de junio 1999, pp.77 y 78; o Avelino Fierro, Catálogo *Imágenes Cautivas*, Junta de Castilla y León, 2000, pp. 25 –34

genera un drástico cambio estético y estilístico en el que dominan las pulsiones vitales, de las que el pintor extrae un dramatismo interior hasta ese momento eludido. Para ello se sirve de unos bien cimentados conocimientos técnicos, puestos al servicio de un lenguaje en el que los elementos plásticos dominantes serán el color y la introducción de nuevos materiales, sometidos a una elaboración intensa, que no deja nada a la improvisación. Una “cocina” en la que se transforman los pigmentos pictóricos –óleos y materiales sintéticos-, las tierras, polvo de vidrio, papel y textiles, los vidrios y otros materiales de desecho, con los que dotará a sus cuadros de un abanico textural que le acerca a la pintura matérica, pero sobre todo al concepto expresionista del arte.

En la misma línea se encuentra el tratamiento del color, el otro gran recurso formal de que se servirá para realizar el cambio en su pintura. El color será para Febrero un campo de experimentación intenso. Sometido a la presión que suponen interacciones, contrastes, yuxtaposiciones o sobreposiciones, y a una impulsividad limitada, verá desbordada la supeditación cromática a la realidad para pasar al plano de lo plástico, e incluso de lo simbólico, convirtiéndose en el depositario de la carga emocional, del subjetivismo más acentuado.

Otro de los factores de cambio a considerar se encuentra en la formación intelectual, en la memoria artística que late en todo pintor del siglo XX bien documentado. Plástica y conceptualmente los referentes pictóricos escogidos –porque en esta fase de su obra puede hablarse de elección consciente- son aquellos que se insertan en la corriente expresionista en un sentido amplio, desde Van Gogh o el expresionismo alemán de posguerra, a los modernos neoexpresionismos, pasando por la amplia tradición centroeuropea. Reconoce abiertamente el interés que desde sus inicios suscitó en él la obra de Luis García Zurdo (*“Me gusta decir que Zurdo fue uno de mis mentores cuando empecé a pintar. Y de ahí mi querencia por los expresionistas alemanes. Zurdo cuando vivió en Alemania, estudió durante algún tiempo en la escuela de la Mirada con Kokoschka. Los alemanes han hecho siempre una pintura que se saborea, como un plato fuerte, muy condimentado. Su pintura les sale de las entrañas. Es vigorosa, personalísima. Han visto, y yo también lo pienso, que ante el caos actual el individuo tiene que volver a mecerse dentro de sí. De ahí saldrá algo, no sé si para salvarnos o condenarnos, pero tendrá el sello de la intensidad, de algo que tiene voluntad de Verdad”*¹⁶), quedando como un sustrato fértil en su memoria, que

¹⁶ FIERRO, Avelino “Crónicas de luz y pasión”, en Catálogo *Imágenes Cautivas*, Junta de Castilla y León, 2000, p. 31

eclosionará en el momento preciso, abriendo la puerta a un mundo de expresión que bebe en diferentes fuentes. Como en Luis García Zurdo, aunque en menor medida, se detectan en sus obras manifestaciones afines al *arte brut* y un cierto ingenuismo de corte expresionista. La huella de Jean Dubuffet está presente en ambas obras. Por otro lado, huellas del expresionismo abstracto americano serán también rastreables en sus obras.

Miguel Ángel González Febrero es un catalizador, en las dos últimas décadas del siglo, de los hallazgos –formales, técnicos y conceptuales- de las corrientes que priman el subjetivismo y la expresión. Por tanto, las referencias, múltiples y bien asimiladas, se ofrecen amalgamadas. Junto a la herencia de Kandinsky, apreciable en las formas flotantes en el espacio bidimensional, que enlazan en concepto y forma con la primera abstracción, son perceptibles la potencia signica y simbólica al modo de Arshile Gorky. Y, en otro orden, se aprecian los postulados de las corrientes cromáticas (en planteamientos similares al leonés Modesto Llamas), más las formas biomórficas de algunos surrealistas, como Max Ernst, Yves Tanguy o Alberto Giacometti.

3.3 Estructura interna del periodo 1986 - 2002. Análisis de las diferentes etapas

En consecuencia, la producción de González Febrero a partir de 1986, se inscribe en las coordenadas genéricas del expresionismo, en mayor o menor medida abstracto. Pero la homogeneidad sólo afecta a este concepto, pues en el largo periodo que comprende hasta el año 2002, su discurso plástico irá desarrollando diferentes líneas de trabajo, definidas por los procedimientos técnicos y los procesos creativos que reclaman las variadas derivaciones estéticas a las que hace frente. Es decir, se produce un interesante ajuste entre desarrollo formal y contenido. Este último sustentado en las dos líneas temáticas a las que recurre paralela y alternativamente: la figura humana y el paisaje, o su sugerencia.

En la primera de estas líneas iconográficas cabe resaltar la notable distancia, tanto en lo que se refiere a su tratamiento plástico como al aspecto simbólico, existente entre las cabezas y bustos realizados a comienzos de los años noventa -que se presentan a veces con un claro carácter expresionista y en otros casos con tintes neofigurativos-, y la esquematización de personajes humanos, insertados en superficies matéricas, que proliferan en torno al 2000. En lo que concierne a la temática paisajística, persistirá -obviamente tratada con un lenguaje radicalmente opuesto- una referencia continuada a la naturaleza, que comporta elementos tanto poéticos como plásticos, vinculables a su anterior obra.

Respecto a los medios materiales y las técnicas, uno de los primeros cambios afecta al tamaño de los soportes, con el abandono de los pequeños formatos, e interesándose cada vez más por los grandes, que se generalizan a partir de 1987, cuando su pintura se acerca más a la abstracción. El óleo da paso a técnicas mixtas, con la utilización de acrílicos, por su mayor rapidez de secado, buscando el efecto inmediatez, y materiales extrapictóricos o collages -él lo denominará máculas, y consiste en papeles, textiles, vidrios, etc. que sumergidos bajo pigmentos y barnices contribuyen a una variedad epidérmica, cuya pluralidad de texturas no se evidencia al primer golpe de vista-. Una implicación procesual y manipulación de los materiales que le llevará ocasionalmente a elaborar el propio papel de trabajo.

Dentro de esta amplia etapa, establecemos, a partir de variables como temática, opción estilística, medios materiales o mayor o menor aproximación a la abstracción, los siguientes periodos: 1986-1990; 1990 – 1996; 1996 – 2000 y 2000 - 2002

1986 – 1990

Se desarrolla en torno al paisaje, basado no en la concepción naturalista, sino en un lenguaje constituido por sistemas direccionales curvos y manchas cromáticas. Los primeros, muy potenciados, transmiten un ansia evidente de abandonar el meticuloso y realista lenguaje en el que se había movido hasta el momento, y de dinamizar la

superficie pictórica, a base de rítmicas pinceladas cargadas de pasta y vertiginosos puntos de fuga, abiertos en el fondo o los laterales del cuadro. En cuanto al color, el artista parece descubrir el poder de expansión de la mancha y su fuerte expresividad. Con estos elementos avanzará hacia el abandono total de la figuración. El espacio plástico sigue siendo un espacio convencional. Ejemplifican esta etapa las siguientes obras: “*Casi fuera del cielo*”¹⁷ –fig.1-, “*La mañana llena*”¹⁸–fig.2-, “*Paisaje*”¹⁹ –fig.3 -, “*Variante de otoño*”²⁰–fig.4- 1986, o *Paisaje imaginado*, 1985²¹–fig.5-.

1990 - 1996

A partir de 1990, el paisaje, que evolucionaba hacia la abstracción, cede interés ante la figura humana, con lo que parece que esta evolución se detiene para concentrarse, a través de las técnicas y de la elección temática, en aspectos expresivos. El pintor se sumerge en la estética del expresionismo figurativo, adquiriendo su obra una carga dramática intensa, depositada en las figuras, preferentemente cabezas, cuya elección implica un carácter simbólico, al resaltar específicamente la parte del cuerpo donde se producen los procesos superiores del hombre. Dentro de esta orientación general se detectan dos líneas de trabajo, cronológicamente consecutivas, que presentan diferencias en los procedimientos técnicos seguidos y los medios materiales utilizados, y que producen resultados estéticos muy diferentes.

La primera corresponde a los años 1990 y 1991. Una corta etapa que se caracteriza por el interés concedido a la materia terrosa, mezclada con pigmentos y empleada con profusión, bajo cuyas concentraciones los rasgos aparecen insinuados, sugeridos, a veces anatómicamente deformados. Por tanto con un lenguaje netamente expresionista, que gravita en la órbita del expresionismo centroeuropeo, con

¹⁷ Óleo sobre tela, 130 x 89 cm.

¹⁸ Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm.

¹⁹ Técnica mixta en papel hecho a mano, 50 x 70, 1988

²⁰ Óleo sobre tela, 33 x 41 cm.

²¹ Óleo sobre lino, 22 x 33 cm.

claros referentes al grupo *Cobra* e incluso a Dubuffet: *-El Cardenal*, 1990²²-fig.6-. *Plañideras*, 1990²³ -fig.7-, *El enfermo parlanchín*, 1991²⁴ -fig.8-. O su conocido *Autorretrato*-. En la segunda, a partir de 1992, decae el interés por los aspectos texturales, por lo que el empleo de la materia se hace menos contundente, alejándose del expresionismo clásico para postular planteamientos que le acercan a un expresionismo de nuevo cuño en el que tiene cabida finos trazos dibujísticos y una concepción general de las obras que, al tiempo, le acercan a la nueva figuración, *-El hombre de la noche* (1992)²⁵-fig.9, *Discurso* (1994)²⁶ -fig.10-, *Hombre-ciudad* (1992)²⁷ -fig.11-, *El Mitin* (1992)²⁸-fig.12- *Dos viajeros* (1992)²⁹ -fig.13- .

En ese momento, Febrero introduce obras de carácter figurativo con elementos surrealizante, próximos al mundo daulsetiano *-Conspiradores* 1996³⁰ -fig.14- .

1996 – 2000

En el periodo comprendido entre los años 1996 y 2000 parece no considerar suficientes las aglomeraciones matéricas, los desdibujamientos, las disoluciones, y comienza a interesarse por la creación de texturas obtenidas por la mezcla de materiales muy diversos, con los que crea un universo plástico basado en las formas que se alejan paulatinamente de los referentes naturales. El periodo se caracteriza y unifica por un avance decidido hacia la abstracción, que será mucho más claro en la producción perteneciente a los años 1998, 1999 y 2000, en la que las formas y su rigor estructural se verán sustituidas por manchas y una cualidad inherente a ellas,

²² Óleo sobre tela, 63 x 49 cm

²³ Óleo sobre lienzo, 102 x 102 cm

²⁴ Técnica mixta sobre lienzo, 65 x 50 cm

²⁵ Óleo sobre tela, 73 x 60 cm

²⁶ Óleo sobre lino, 80 x 80 cm

²⁷ Óleo sobre papel hecho a mano, 77 x 57 cm

²⁸ Óleo sobre papel hecho a mano, 77 x 57 cm

²⁹ Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm. Primer Premio de Pintura *Caja España*

³⁰ Óleo sobre lino, 130 x 195 cm.

como es el sentido de la libertad. Temáticamente bascula en esta ocasión hacia las sugerencias paisajísticas.

La producción de estos años se da a conocer públicamente en las dos exposiciones de mayor calado que ha realizado este pintor: *Búsqueda e Imágenes Cautivas*, ambas presentadas en la sala de la Junta de Castilla y León, y la segunda itinerante por la Comunidad.

La primera, en 1997, se conformó con una colección de obras de vocación no figurativa, a pesar de la existencia soterrada de formas asimilables a formas naturales. El título genérico que el pintor elige para englobarlas resulta bien expresivo de su postura frente a la creación plástica: indagación en nuevos lenguajes e investigación con las técnicas, materiales y procedimientos. Por encima de ello, se evidencia la exigencia personal de avance en el propio proceso creativo, que será el fruto de una búsqueda continua, en la que, dice, “*a veces surgen formas primarias...las envuelvo en un manto y las transformo, las visto con collages y máculas de seda, y me dejo llevar por mis instintos primitivos y de esa primitiva necesidad por expresarme. En ese ir aparece también el azar, un coup de dés, que decía Mallarmé*”³¹. A pesar de las referencias que él hace al azar son obras que se construyen sobre estructuras firmes, compartimentaciones rigurosas, que ordenan las composiciones sobre ejes estables que impiden que aparezca el caos propio de la pintura informalista.

En estas obras predomina un cromatismo oscuro, basado, preferentemente, en los verdes, azules y negros de los fondos, sobre los que se recortan figuras – antropomórficas, zoomórficas o amorfas- que adquieren valor de herméticos significantes, y construidas con mayor riqueza y claridad cromática: rojos, ocre amarillos o anaranjados, a los que el pintor no deja brillar en su plenitud. Un cromatismo sometido, muy elaborado y de leves contrastes, conforma los mosaicos planos en los que deben integrarse las, llamémosles, “*figuras*”. Un argumento que se resuelve en dos tipos compositivos: la forma centralizada, más clara, circundada por un cierto tenebrismo -*Enigma y nostalgia* (1977)³² -fig.15- o *Amor y tedio* (1977)³³ -fig.16, y las formas verticales que ascienden desde la base del cuadro con verticalidad extrema, buscando el borde superior con un sentido simbólico de emergencia, incluso totémico, -*Visión mágica* (1977)³⁴ -fig.17- o *Transfiguración* (1977)³⁵ -fig.18- (pueden percibirse ecos lejanos, tal vez no buscados de formas, colores o distribución

³¹ FEBRERO, M. A., en Catálogo *Búsqueda*, p. 37

³² Técnica mixta sobre táblex, 69,5 x 79 cm.

³³ Técnica mixta sobre táblex, 74 x 68 cm

³⁴ Mixta sobre táblex, 1,80 x 1, 66 cm. Se exhibe en el vestíbulo de la Junta de Castilla y León

³⁵ Mixta sobre táblex, 1,90, x 121, 50 cm

que procede del mundo de la pintura metafísica, aunque en estas obras se halla perdido todo contacto con la realidad). De estos esquemas se escapa “*La isla envuelta* (1977)³⁶–fig.19-, que preludia la fase posterior, en la que la mancha será la protagonista.

Para esta *Búsqueda* se apoya en una técnica mixta, de gran complejidad procesual –la elaborada “cocina” de Febrero-, haciendo intervenir en la misma obra el óleo y la pintura sintética, introduciendo material extrapictórico: papeles, textiles, fotografías o plásticos, que se integran en el conjunto de forma un tanto subrepticia, pues Febrero los hace bien emerger, bien ocultarse en parte, bajo capas de pintura o barnices. A estas incorporaciones el pintor las llama *máculas*, y han sido definidas como “estigmas de la cotidianidad, los signos de un código de lo doméstico, por donde han andado los labios y las tijeras”³⁷.

En la producción de los dos años siguientes –recogida en *Imágenes Cautivas*- es observable una menor dependencia de las formas reconocibles –*Sólo sufro de no saber quién eres* (1999)³⁸–fig.20-, a pesar de la existencia de sugerencias referenciales, a veces en consonancia con el mundo poético que sugieren los títulos –*La respuesta la tienen las flores* (1999)³⁹–fig.21 -, y, por tanto, es el momento en que puede hablarse propiamente de una abstracción, en la que las formas, conformadas por la mancha y su poder expresivo y el poder comunicador del signo, se presentan cerradas y encerradas en sí mismas, trascendiendo el plano de la realidad física –*Indígena en la gran ciudad* (1999)⁴⁰–fig.22- . *Sólo el amarillo es amor* (1999)⁴¹ –fig.23-etc.-.

Febrero plantea su obra de ese momento con una mayor soltura, desinhibición técnica, y de concepto mucho menos rígido, en una franca evolución de sus presupuestos conceptuales. Resultan evidentes los esfuerzos por lograr una descomposición caótica del espacio, pero no puede evitar que las particularidades de su obra general condicionen la del momento actual, por lo que sigue presente una fuerte estructuración que le lleva a organizar un medio plástico en el que los elementos

³⁶ Mixta sobre táblex, 90 x 102 cm

³⁷ PUERTO, José Luis, “Emergen de la noche” en Catálogo *Febrero. Búsqueda*. Junta de Castilla y León, Noviembre 1997. León, pp. 13-17

³⁸ Mixta sobre lienzo, 146 x 100 cm

³⁹ Mixta sobre tela, 144 x 112 cm

⁴⁰ Mixta sobre tela, 73 x 100 cm

⁴¹ Mixta sobre lienzo, 130 x 97 cm

aparecen constreñidos, encerrados en sí mismos. Abstracciones de formas y signos. Las primeras, flotantes en el espacio bidimensional, “caen” densificando la parte inferior de los cuadros y enlazan en concepto y forma con la primera abstracción (Kandinsky); los segundos, rápidos, nerviosos, oponiéndose a la gravedad de las formas, se acercan a la tendencia signica de la pintura informalista. No faltan algunos rasgos que parecen sugerir un interés por el gestualismo e incluso por el estudio textural de las epidermis, al incorporar zonas con leves acumulaciones matéricas o elementos extrapictóricos de menor entidad. Pero es el color el medio elegido para vehicular la potente expresividad de este segmento de su producción. Ninguna zona de las superficies pictóricas se libera de pigmentos, pero gana, con respecto a las anteriores, en claridad, luminosidad y brillantez cromática. Su lenguaje pictórico queda definido, por tanto, por el poder expresivo de la mancha cromática, la contraposición de colores atenuados, el juego de asociaciones y disociaciones cromáticas y espaciales que ellas mismas crean, de lo que cabe inferir que la obra que comentamos correspondería al ámbito del tachismo, cercano al espacialismo, una vez que el argumento expresionista se halla atenuado por la difusión de la mancha, a lo que contribuye la pincelada más suelta y menos densa, y la atenuación de los colores.

En el interés por la prioridad del color; en la definición argumental; en las sugerencias icónicas de pseudopersonajes humanos y animales; en las formas de la naturaleza y en el tratamiento plástico a que son sometidos, se observa una cercanía con la obra de Modesto Llamas de mediados de los años noventa –*Gran mirón* (1999)⁴² –fig.24–.

.2000 – 2002

Con el comienzo de siglo, la obra de Febrero evidencia un nuevo estadio evolutivo, que se verá tristemente interrumpido con la enfermedad del pintor en el verano de 2002. Un corto periodo de tiempo en el que transforma su lenguaje pictórico,

⁴² Mixta sobre tela, 150 x 120 cm.

observándose un alejamiento de los presupuestos informalistas en el tratamiento de la materia, y un menor interés por el color como vehículo expresivo, para profundizar en las relaciones entre el espacio, la forma y el color. Las diferencias argumentales y de concepción en la producción de estos dos escasos años, aconsejan clasificarla en dos series, para su análisis.

A La primera de ellas pertenecen *Trilogía I, Trilogía II, Trilogía III, Vámonos querida*, etc, realizadas en 2001 con técnica mixta sobre lienzo. Son obras con un predominio de líneas curvas, conformadas por concreciones matéricas de carácter abstracto, pero en las que persisten formas de carácter biomórfico e incluso zoomórfico, recordando obras del surrealismo de Ernst. Compositivamente se relacionan con aquellas del periodo anterior en las que las figuras se superponían a los fondos, elevándose desde la base del cuadro, para alcanzar el borde superior, con un sentido de verticalidad, de emergencia, que apoya la idea, latente en las figuras, de un cierto simbolismo totémico, pero con un mayor sentido del dinamismo que en las del año 1977. Persiste un cromatismo brillante y vivo, exento de violencia, que aporta un matiz lírico.

En la segunda de estas series, Febrero muestra un carácter creativo de muy distinta índole. Se decanta por la restricción de medios y la limpieza formal y compositiva, en una serie de obras en las que prima una sencillez aparente, pero que son el resultado de la búsqueda, por parte del pintor, de la esencialidad en lo formal y en lo argumental. Al prescindir de la plétora de medios que viene siendo habitual en él, evidencian la seguridad del artista en la potencialidad comunicadora de su lenguaje.

La materia es el elemento clave para resolver estas obras, que no deben entenderse como matéricas, en su nomenclatura informalista, pues ésta queda circunscrita a un trabajo de intensa elaboración en la superficie, prestando consistencia a fondos monocromáticos, dentro de la gama de los marrones. O bicromáticos – marrones y azules-. Más que en densidad, trabaja con ella para delimitar planos, subrayar zonas, establecer dicotomías entre opacidades y aperturas, lo vacío y lo lleno, con las que llegar a una nueva concepción del espacio.

La materia se aplica en mezcla con los pigmentos pictóricos, en grumos o en empastes bien alisados, creando contraste con las superficies rugosas, pero nunca muy acusados. La técnica incluye, además, el recurso a las veladuras. Y no puede obviarse

la intervención cualitativa del soporte, sea tela o papel, en este juego de planos. El hecho de estructurar la superficie en zonas diferenciadas por el color y el contraste entre texturas, dota a los fondos de un dinamismo claro, sobre todo si se tiene en cuenta la tendencia a usar una gama cromática muy restringida.

Sobre las superficies matéricas dispone figuras humanas esquemáticas, amplias, realizadas a gruesos trazos negros: "*Amigos en negro sobre marrón*" (2002)⁴³ –fig.25-; "*La partida de Hiperion*" (2002)⁴⁴ –fig.26-, que ponen de relieve el poder de la línea, que se quiebra en obras como "*El jinete*" (2002)⁴⁵ –fig.27-; "*Rêve intérieur*" (2002)⁴⁶ –fig.28- o "*Por arte de birlibirloque*" (2002)⁴⁷ –fig.29-, convirtiéndose en signo, con su gran poder comunicativo.

⁴³ Mixta sobre lienzo, 195 x 162 cm.

⁴⁴ Mixta sobre tela, 100 x 73 cm.

⁴⁵ Mixta sobre papel, 89 x 66 cm

⁴⁶ Mixta sobre papel. Díptico 103 x 69 cm

⁴⁷ Mixta sobre papel. Díptico, 102 x 69 cm

JOSE ANTONIO SANTOS PASTRANA

León, 1955

1 Apunte biográfico y motivos que justifican su inclusión dentro del informalismo leonés

2 Conceptos generales sobre su obra

3 Presencias informalistas

3.1 Obras matéricas

3.2 Obras tachistas y sígnicas

1 Apunte biográfico y motivos que justifican su inclusión dentro del informalismo leonés

José Antonio Santos Pastrana comienza su carrera pictórica en los últimos años de la década de los setenta, después de haber pasado por un intenso periodo formativo que se inicia en León (de 1966 a 1974) y continúa en Granada (taller de grabado de la *Fundación Sánchez Acosta y Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*, 1974), Sevilla (*E.S. de Bellas Artes Sta. Isabel de Hungría*, 1975) y Madrid (*E. S. de Bellas Artes de San Fernando*, 1976 – 1979). En 1978 gana una beca para asistir a los cursos de paisaje que esta institución ofrece en Segovia). Las primeras presentaciones

públicas se hallan vinculadas a la actividad expositiva que surge desde alguno de estos centros docentes –“*Colectiva Alumnos de Bellas Artes*”, galería *Bética*, Madrid, 1978; “*Exposición Becarios de Bellas Artes*”, “Torreón de Lozoya”, Segovia y Museo de Arte Contemporáneo de Ayllón (Segovia)-, y a los concursos de pintura que se programan desde instituciones provinciales –*XII Premio de Pintura de Ponferrada*”, en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Ponferrada, etc.-. A partir de estos años se sucederán las exposiciones –colectivas e individuales-, participaciones en concursos, certámenes y otros eventos, hasta cumplimentar un amplio currículum que habla de la extraordinaria actividad y la capacidad de trabajo de este pintor.

Santos Pastrana responde a las características sociológicas del pintor de los setenta-ochenta: amplia formación artística; capacidad económica y personal para viajar, e incluso instalarse por periodos de tiempo en el extranjero (distintos países europeos, africanos, centroamericanos y Estados Unidos han sido frecuentes destinos de sus viajes y estancias); conjunción de la libre actividad creativa con trabajos relacionados con la docencia y el mundo artístico (artes gráficas, etc.) hasta poder dedicarse en exclusiva a la pintura, lejos ya del autodidactismo y de la dependencia de otros trabajos para subsistir, tan común en generaciones anteriores. E, igualmente, como a muchos pintores de su generación, le alcanzará la larga influencia del movimiento informalista.

Pastrana posee una amplia y bien asimilada cultura pictórica, de la que se servirá para articular su propia propuesta creativa. En su discurso plástico, por otra parte muy elaborado y personal, confluyen, reelaborados, y lejos ya del carácter experimental de sus inicios, lenguajes tipificados dentro del lenguaje y la tradición general de la pintura del siglo XX: no son ajenas a su obra las soluciones geométricas que parten del constructivismo; la iconografía onírica y los espacios surrealistas; la huella del realismo mágico, y también la dicción y algunos de los medios expresivos más típicamente informalistas, como el empleo de la materia, el amplio uso de materiales extrapictóricos, la mancha, o la gestualidad, más el interés por el proceso, en un sentido análogo de implicación física al que mantenía el expresionismo abstracto americano.

La obra de Pastrana no puede clasificarse de informalista, ni siquiera de un neoinformalismo, pero sí debe ser considerada en el contexto de este trabajo en base al uso que de los modos expresivos citados hace este pintor, y que aparecen formando

parte de un todo mucho más amplio y general, en el que se funden las soluciones geométricas, deudoras del racionalismo, con las de las corrientes del subjetivismo que ampara las presencias informalistas.

Antes de adentrarnos en el análisis de estas presencias, sintetizamos los principios formales que rigen esta obra, para establecer el marco general en el que se desarrollarán los aspectos homologables con el informalismo.

2 Conceptos generales sobre su obra

El más determinante es la supeditación del elemento inconsciente, intuitivo - presente en la brillantez, vigorosidad, exceso- a la reflexión, al ejercicio del intelecto a la hora de plantear la obra individualizada o las etapas creativas. Este hecho condicionará la presencia de formas de expresión multidireccionales, concretadas en el uso de lenguajes diferentes e incluso antagónicos, y la disparidad de medios materiales y de técnicas empleadas.

La alternancia, e incluso la convivencia, de distintas opciones estéticas, no se ajusta a una elección casual, ni dependiente del proceso evolutivo, sino que, con una sugerente claridad de ideas, el pintor planifica la sucesión de las etapas apoyándose en una intensa *“investigación sobre sí mismo”*¹, sobre sus ciclos vitales (la niñez convertida en nostalgia, el desarraigo de los viajes y los sucesivos cambios de domicilio, la enfermedad o la muerte de familiares, el amor...), sobre sus posibilidades de trabajo con distintas técnicas o con formas de expresión contrapuestas, o en la necesidad de la experiencia vital que le haga madurar artísticamente: *“En el arte el estilo viene después de haber navegado por distintos mares, chocado con diversos pensamientos y formas hasta que al final llega la etapa de madurez”*². El hábito de planificar los itinerarios artísticos le viene desde sus inicios, cuando nada más finalizar sus estudios de Bellas Artes, cansado de figuración y academicismo, optó

¹ E.A.R., “Santos Pastrana, arte imparable”, *Diario de León*, 1, 7, 1996

² USTÁRIZ, Ana, “Santos Pastrana. El pintor leonés presenta en la Casa de Vacas de Madrid una colección de cien cuadros bajo el título *El todo y las partes*”, *La Crónica*, 9, 11, 997

deliberadamente por investigar con la materia, en soluciones plásticas plenamente abstractas³, y en esta postura de cambio, de alternancia elegida, se reitera en diferentes ocasiones, por ejemplo con ocasión de la exposición en “*Casa de Vacas*”, Madrid 1977: “*Con esta exposición he terminado un periodo de pintura gris y negra que se ha prolongado durante siete años. Después vendrá un periodo de reflexión. De dar una pincelada menos y una reflexión más, para luego comenzar una etapa de simplificación e introspección*”⁴, o, “*En cada exposición echo las entrañas y (no quiero) que me sirva nada para la siguiente, que tendré otro estado de ánimo*”⁵.

“*La evolución del arte tiene que hacerse desde las ideas, desde los conceptos*”⁶, opina Pastrana, y la reflexión hace de este pintor un buscador de realidades esenciales o de la esencia de las realidades, para lo que no duda en el uso, bien alternativo o bien combinado, de dos realidades plásticas distintas: la abstracción y la figuración.

Como pintor abstracto, Pastrana manifiesta su interés y posibilidades tanto en el orden racional como en el subjetivo, lo que se concreta en obras afines a la abstracción geométrica y otras en las que se decanta por el poder expresivo que comportan la materia o el gesto y, en menor medida, la mancha o el signo.

La primera de estas tipologías agrupa a un conjunto de obras construidas con predominio absoluto de la línea recta, definidora de formas geométricas sin gran pureza, que se ensamblan en la superficie pictórica casi a modo de puzzle y se hallan generalmente vinculadas a la materia. Cuadrados, rectángulos o líneas quebradas, formas básicas en la abstracción geométrica, que, apoyadas en las diferencias de tonalidad dentro de un cromatismo unitario, son los elementos recurrentes de unas obras que no se sitúan, sin embargo, en un universo inmaterial. La utilización del material (maderas, terracotas...) que sustituye a la pintura y sus formas de unión, evitan que estas obras se aproximen a la pintura normativa al adquirir un alto grado de expresividad. Cromáticamente están tratadas con una gama de colores no muy extensa, pues se restringe prácticamente a los azules, negros o grises, y en la base de estos ensamblajes late el profundo conocimiento del dibujo “que anima el esqueleto mágico de sus obras”⁷. La cronología para estas obras es variable. Se da en los comienzos de

³ Conversación con la autora. Pinilla, 1998

⁴ USTÁRIZ, A., “Santos Pastrana...”, *entr. cit.*

⁵ *Ibid*

⁶ Conversación con la autora. León, 1999

⁷ RINCÓN GARCÍA, W. “La pintura de Pastrana”, en *Catálogo José Antonio Santos Pastrana*, Exposición en Ateneo de Madrid, 8 al 30 de octubre de 1992.

su carrera, reapareciendo de forma ocasional a lo largo de toda su producción con dos incursiones más amplias, en los años ochenta (en torno al año 1982), vinculadas a la mancha, y a principios de los noventa, concretamente en el grupo de obras creadas en 1992, y que conformaron la exposición del *Ateneo* de Madrid, de este año.

En lo que concierne a la abstracción de signo expresivo, señalamos, en primer lugar, que no son muchas las obras que se circunscriben a este territorio de forma exclusiva, ya que lo habitual es que aparezcan en conjunción con la temática figurativa. Es ésta, entendemos, la parte más interesante de la obra de Pastrana y, desde luego, la que ha concitado el mayor interés. Descriptivamente se trata de obras en la que intervienen conjuntamente ambos lenguajes, o el desarrollo de ambos conceptos: el orden racional, aquí representado por estructuras geométricas, y la expresión exacerbada, expuesta mediante acúmulos matéricos impostados mediante el gesto. A la abstracción de signo expresionista corresponden los grandes telones pictóricos que cubren las superficies pictóricas en espectaculares gestos de materia y color. A esta parte abstracta nos referiremos en el apartado específico para ella, para hacer alusión aquí, aunque esquemáticamente, por no ser motivo de nuestro estudio, al mundo figurativo que se desarrolla sobre ellos.

Este mundo figurativo tiene un amplio campo de referencias (desde la espacialidad metafísica o la volumetría, hasta el onirismo y el realismo de lo cotidiano). En él vuelve a aparecer la dualidad que se crea al hacer convivir (no enfrentar) lo racional con lo intuitivo. Sobre las manchas expresionistas el pintor deja aflorar retículas estructurales que pasan a formar parte del campo semántico del cuadro, convertidas en un elemento representativo más. No son el único elemento de configuración geométrica dentro de la figuración. Le acompañan arquitecturas representativas de ciudades imaginadas, trazadas linealmente, o unidades arquitectónicas de composición esquemática con las líneas básicas del cuadrado y el triángulo, que son las formas del hábitat humano que habitan en el subconsciente. La propia vida, contada en imágenes procedentes del mundo sensorial y del mundo de la mente y de los sentimientos, configura un mundo caótico, y al tiempo ordenado en escenas, cuya multiplicidad de planos desestabiliza el espacio. Este personal mundo de formas comparten un dibujo riguroso (en ocasiones buscadamente académico, como el

bañista de “*Un país para el arte*” (1993)⁸ –fig.1-) con meros esbozos, esquemas u objetos desrealizados por la disolución de las veladuras y las sombras. El resultado es una atmósfera mágica que remite tanto a antecedentes surrealistas como metafísicos.

Surreal o mágico es el contexto surgido a partir de la mezcla del hiperrealismo de los objetos con ambientes oníricos. La huella del realismo mágico español de los años sesenta está presente en obras de 1995, especialmente en la concepción de los interiores.

Se pone de relieve una base narrativa en todo este material icnográfico, tanto de la realidad tangible como de la intangible; ambas se hallan también presente en algunas obras abstractas, con la incorporación de letras o de pequeños textos conformados por combinaciones de letras, números y signos.

3 Presencias informalistas

En esta amplia y multidireccional obra son detectables actitudes estéticas y elementos plásticos con origen en la experiencia informalista, que se concretan en la experimentación con las posibilidades expresivas de la materia, el poder del gesto o la expresividad del signo, cuyas presencias analizamos a continuación.

3.1 Obras matéricas:

En la producción de Pastrana, el empleo de la materia debe ser considerado desde dos realidades distintas:

En primer lugar -en razón a su aparición cronológica-, encontramos obras que se construyen con materiales ajenos a la propia pintura (madera, terracotas...), datadas a finales de los años setenta, aunque sin ser exclusivas de este periodo cronológico. Una

⁸ Técnica mixta sobre tabla, 188 x 157 cm

segunda línea de trabajo, de aparición más tardía, está integrada por aquellas obras en las que la base es la acumulación de pasta pictórica aplicada por arrastre y con un claro componente de gestualismo. Quedando definidos los dos siguientes grupos:

1º Las primeras muestras de interés por la materia coinciden con los últimos años académicos y el comienzo de su carrera plástica. Pastrana se decanta por la abstracción de tipo geométrico y basada en el material extrapictórico, con predominio de la madera, recurriendo deliberadamente a este terreno de la creación después del exceso figurativo y académico impuesto, según sus propias palabras, no sólo por los estudios, sino también por su propia experiencia con el dibujo, en sus años juveniles. (El pintor relata que un problema de salud le mantuvo largo tiempo recluido en casa, con el dibujo como única distracción. Ambas circunstancias le produjeron la saturación que le llevó a obviar la figuración en estos primeros pasos como pintor.)

El grupo de obras creadas a finales de los años setenta (entre 1976 y 1978) delatan la que será una constante en su obra: el interés por la organización ordenada de los elementos que entran a formar parte de un cuadro, y el ímpetu expresivo que le lleva a tratar violentamente los materiales utilizados, hiriendo su interior con un amplio repertorio de actuaciones sobre ellos: incisiones, roturas, traumáticos cosidos, diferencias texturales muy acusadas que engarzan una propuesta visual en la que se contradicen dos mundos antagónicos y, sin embargo, complementarios: la lisura de los fondos trabajados sin relieves, con unas degradaciones de color –el negro- muy sutiles, casi imperceptibles, sustentadores de un universo cósmico que tiene su contrapunto en la parte matérica, vinculada a lo terrenal. La parte matérica es el territorio con mayor presencia en la superficie del cuadro. Se sitúa preferentemente apoyada en su base, o se dispone ocupando el fondo y el lateral izquierdo (según la visión del espectador). De ella suele partir alguna ramificación, algún tentáculo, que inicia un avance sobre la zona sin materia, acentuando la sensación espacial.

La rigurosidad del planteamiento queda acentuada por un cromatismo restringido a los negros para los fondos (con alguna concesión al azul cobalto oscurecido), que vibra ocasionalmente con ligeras aclaraciones, y los marrones, grises acerados, azules metálicos o rojos muy oscuros, para la parte matérica, aclarándose en algunas zonas con toques lumínicos que propician claroscuros y soluciones volumétricas. Estas características generales se presentan menos contrastadas y más

tendientes al normativismo en obras como *S.T.I* (1976)⁹ -fig.2- y *S.II.* (1976)¹⁰ -fig.3- y mucho más radicalizadas en *S.T. III* (1976)¹¹ -fig.4-, y *S.T. IV* (1976)¹² -fig.5- en las que la materia forma una auténtica maraña (a la que contribuye la aplicación directa del pigmento) que se enrosca sobre sí misma, se dispara hacia el espacio y se subraya con efectos lumínicos o cromáticos entrecortados, dando lugar a una concepción espacial que se aproxima a la postulada por Wols. En *S.T. III* existen signos internos que pueden percibirse como formas orgánicas; y humanoides en la que corresponde al *IV* (aunque no es seguro que tal intención estuviera en el ánimo del pintor). No siempre los fondos estarán tratados de la misma manera, acusando por tanto la sensación espacial, pues hay obras, *S.T.VI*¹³ -fig.6- y *S.T.VII*¹⁴ -fig.7- en que éstos han sido trabajados con incisiones o ralladuras que crean finas retículas, haciéndoles participar del tratamiento y la cualidad matérica de la obra (en ambas se hace visible el fondo liso, pero en muy pequeña medida).

Una bella obra de este periodo es *S.T. VIII*,¹⁵ -fig.8- cuya parte matérica se presenta trabajada con una gran sutileza y dominio del material, tanto en lo que se refiere al repertorio signico como al delicado cromatismo. Bicromática en negro y azul. Al negro (fondo) le corresponde la uniformidad, el estatismo, y el azul (materia) se ve alterado con una multiplicidad de matices producto de los relieves, de los rehundimientos, raspaduras, etc. Es decir, por todo el repertorio de acciones incisivas.

No es una línea de trabajo circunscrita a un periodo, pues reaparece de forma puntual. En 1989 produce obras como *S.T. IX*¹⁶ -fig.9- y *S.T. X*¹⁷ -fig.10- en las que elimina toda sensación espacial, presentando la superficie pictórica como un plano sobre el que los esquemas geométricos se distribuyen en un riguroso ensamblaje axial. Incorpora textos.

Es destacable el conjunto de obras realizadas en 1991 y 1992 que conformaron la exposición en el *Ateneo* de Madrid. Regresa al uso matérico poniendo en sintonía las maderas con las tierras tintadas en grises y azules acerados, con leves concesiones a la claridad de amarillos y blancos, en obras en las que concentra nuevamente la preocupación por los resultados táctiles, por el color y la textura. Existen

⁹ Técnica mixta sobre tabla, 244 x 122 cm

¹⁰ Mixta sobre tabla, 244 x 122 cm

¹¹ Mixta sobre tabla, 25 x 18 cm

¹² Mixta sobre tabla, 25 x 18 cm.

¹³ Mixta sobre tabla, 25 x 18 cm.

¹⁴ Mixta sobre tabla, 20 x 20 cm.

¹⁵ Mixta sobre tabla, 244 x 122 cm

¹⁶ Mixta sobre tabla, 140 x 65 cm.

¹⁷ Mixta sobre tabla, 140 x 65 cm

composiciones *-Hombre (1992)*¹⁸- que en su planitud, en el trabajo de erosión al que ha sometido a la materia, en el cromatismo, y, sobre todo, en las líneas compositivas, remiten al mundo matérico de Tàpies, y en su conjunto late la huella de Lucio Muñoz. Cuadros como *Casas I (1992)*¹⁹ *-fig.11-*, *Casas II (1992)*²⁰, *Consumado (1991)*²¹ *-fig.12-*, o en menor medida *Catedral (1992)*²² *-fig.13-*, se mueven en un terreno impreciso entre la abstracción y la figuración, sobre la base esquemática y sugerente de un geometrismo cuya pureza parece ir abandonando poco a poco.

En el catálogo de esta exposición, Wifredo Rincón García sintetiza la visión de estas pinturas con estas palabras: *“Abstractas armonías donde siempre y desde el perfecto esquema dibujístico, inicia, manda en todo momento, la compensación rítmica, alentada por ese cromatismo sin fácil modelaje, la honda emoción de esas texturas congruentes, fruto de su destacada intención intelectual y que se materializa en las más sorprendidas resoluciones plenas de rica plasticidad”*²³. Estas composiciones abstractas, sin embargo, contienen un componente narrativo corporeizado en los textos incorporados, y que se componen por sucesiones de números y letras, entre las que entra a formar parte su nombre, que le dan una apariencia de fórmula matemática.

2º - En los años noventa, el interés por la manipulación matérica se traspasa de los elementos no pictóricos a los medios propios de la pintura, pastas y pigmentos, utilizados masivamente y con un claro componente de gestualidad. Podría deducirse que las obras de este periodo, centradas en el poder expansivo de la mancha y en la expresividad del gesto, caerían dentro de una dominante abstracta, pero sólo es así en parte, pues comportan un aspecto figurativo cualitativa y cuantitativamente importante. Son cuadros realizados en dos fases. El primero tiene que ver con el trabajo con las pastas pictóricas (cuya abundancia hace que se definan como matéricas); y el segundo con la representación, pues por encima de las capas de pintura el pintor hace crecer los mundos personales contruidos con imágenes, *“planteando una verdadera escisión*

¹⁸ Mixta sobre tabla, 25 x 25 cm

¹⁹ Mixta sobre tabla, 46 x 36 cm

²⁰ Mixta sobre tabla, 37 x 37 cm,

²¹ Mixta sobre tabla, 100x 80 cm

²² Mixta sobre tabla, 38 x 37 cm.

²³ RINCÓN GACIA, W., *art.cit.* ..

*dentro del territorio puramente pictórico: figura y fondo, pero también en el campo de los significados”*²⁴.

Centrándonos en el primer momento, el interés explícito de Pastrana se centra en la “creación de grandes manchas expresionistas abstractas”²⁵, telones pictóricos, cuyo impacto queda resaltado por la iconografía que sustentan, especialmente cuando ésta es de tipo constructivista –*La casa del Condotiero* (1997)²⁶–fig.14–; *Hay muchos mundos* (1997)²⁷–fig.15–. Son aportes matéricos y cromáticos cuya disposición y aplicación en el cuadro se ajustan al concepto creado por el informalismo y recreado por el expresionismo abstracto americano. En ellos están presentes el valor expresivo y argumental de la materia por sí misma y el subjetivismo del artista en los modos de aplicación de ésta –*Tu presencia infinita* (1977)²⁸ –fig.16–; *Este es mi pie, esta es mi piedra* (1977)²⁹–fig.17–. Predomina el gran formato, a veces sustituido por la combinación de diferentes unidades de formato menor (20 x 25 cm.), a modo de polípticos. La realización de estos cuadros implica un esfuerzo físico importante por parte del artista, que se “mete” en la obra para hacer que las lenguas de pintura avancen, se desplacen o se detengan (de “pintura de arrastre” y “estética del exceso” ha sido definida por Javier Hernando³⁰) en un proceso técnico que se produce de la siguiente forma: El pintor deposita la pintura en cualquiera de los bordes del cuadro y la arrastra mediante grandes espátulas, que debe construir él mismo. A veces las dimensiones del cuadro y la cantidad de la pintura es tal que ha necesitado de la ayuda de otras personas (que tiran de él) para arrastrar la masas pictóricas. Estas lenguas se irán depositando con una cierta dosis de liberad, de autogestión, es decir, con una posibilidad de azar, que será mayor cuando los desplazamientos se efectúan de arriba hacia abajo, –*León, la bella es conocida* (1997)³¹–fig.18– por ser su avance más rápido, y más controlado en aquellas en que los arrastres se producen en sentido inverso o en sentido horizontal –*Jimi Hendrix Reef. 25* (1997)³² –fig.19–. El

²⁴ HERNANDO, Javier, “Pintura de arrastre”, en *Catálogo de la exposición “El todo y las partes”*. Sala de Exposiciones Junta de Castilla y León, 1998.

²⁵ USTÁRIZ, A., *entre. cit.*

²⁶ Mixta sobre tabla, 244 x 366 cm

²⁷ Mixta sobre tabla, 122 x 244 cm

²⁸ Mixta sobre tabla, 25 x 20 cm

²⁹ Técnica mixta sobre tabla, 300 x 600 cm

³⁰ Véase HERNANDO CARRASCO, Javier; “La estética del exceso” (crítica a la exposición de Santos Pastrana en la Junta de Castilla y León, 1998), *La Crónica*, 26, 1, 1998 y el texto “Pintura de arrastre”, en el *Catálogo de la exposición “El todo y las partes”*.

³¹ Mixta sobre tabla, 122 x 157 cm

³² Mixta sobre tabla, 25 x 20 cm

movimiento se transforma en potentes gestos cromáticos y matéricos que se adueñan del espacio, convirtiéndose en los protagonistas indiscutibles. Al tiempo, influyen en la acentuación cromática, pues permiten una multitud de tonalidades, según la disposición en mayores o menores acumulaciones de la pasta pictórica, la lentitud que hayan mantenido en sus desplazamientos y a las superposiciones de capas y sus grados de disolución. La evolución de estos aspectos dará obras con las masas pictóricas tendiendo hacia la mancha y, por tanto, hacia una pintura más cercana al espacialismo. *Vertical existencial* (1997)³³ –fig.20–; *Elegía a la inundación de julio* (1997)³⁴. –fig.21;

El método de trabajo, que se recrea en el proceso y en la implicación física con la obra, remite inevitablemente a los modos de actuación de algunos artistas de la escuela de Nueva York, aunque la intervención del azar en el resultado final no sea tan poderosa como en las marañas de Pollok. Otra afinidad con los expresionistas americanos, pero ahora en una línea más rothkiana, estaría en el sentido de interacción de la obra con el espacio circundante, sobre el que actúa, traspasándole sus cualidades estéticas con el apoyo del fuerte poder de comunicación y el gran formato, a veces sustituido por composiciones de varias unidades.

3.2 Obras tachistas y sígnicas

A principios de los años ochenta, Pastrana realiza series de pinturas muy acuosas sobre papel, lo que le permite experimentar con la mancha, originándose obras en las que, de alguna forma, se da un proceso de síntesis entre lo formal y lo informal, aunque con predominio del primero de estos aspectos.

No sería lógico que en un pintor tan alejado en el tiempo del informalismo y con un nivel creativo alto, se diera una afinidad real con este movimiento. Se sitúa, más bien, en el terreno de la permanencia de influencias y de los procedimientos técnicos; en esta serie, aparecen rasgos –controlados- cuya procedencia está indudablemente en

³³ Mixta sobre tabla, 25 x 20 cm

³⁴ Mixta sobre tabla, 244 x 244 cm.

el movimiento de referencia: los chorreados y letras de *Realización I* -fig.22-; (título dado por Pastrana a esta obra y que aplicaremos convencionalmente al resto de la serie), o las pinceladas sueltas, mucho más presentes -*Realización II* -fig.23-; -, que toman corporeidad de manchas -*R III* -fig.24-; y *R.IV*-fig.25-; - cuando se expanden, o, más definidas, se acercan al signo, aproximándose a una pintura caligráfica -*R. V* -fig.26-; y *R VI*-fig.27-; -.

ANGELA MERAYO BAYON

Ponferrada (León), 1939

1 Apunte biográfico. Proyección de la obra pictórica en León

2 La experiencia informalista en el contexto de su obra

1 Apunte biográfico. Proyección de la obra pictórica en León

La berciana Ángela Merayo integra el contingente de pintores leoneses que viven y trabajan en Cataluña. Su inclusión en este trabajo se justifica por una producción pictórica que se proyecta en León a partir de su vinculación personal con el Bierzo, y en la que son detectables comportamientos de raíz informalista (en lo que concierne a la utilización y tratamiento de la materia y el interés por la gestualidad). Los hitos vitales y artísticos que la vinculan a esta provincia quedan sintetizados en los siguientes datos:

- Nace en Ponferrada
- Su infancia y juventud transcurre entre Ponferrada, Bembibre, y León (donde estudia Magisterio y comienza su carrera docente)
- En su obra se encuentra una raíz berciana, reconocida por la misma pintora¹; en concreto, percibimos confluencia con la pintura de Andrés Vilorio en la

¹ Las referencias al Bierzo y la posición de la pintora a este respecto son concretas y abundantes. Así las series *Paisajes soñados* (memoria de los paisajes bercianos) o *Xacobeo, 93* (paisajes al borde del camino, con especial hincapié en el tramo leonés), o sus propias palabras: “*Nunca he perdido mis raíces. León y el Bierzo tienen una amplia referencia en mi obra*” Marcelino Cuevas, “La poesía de color”, *Diario de León*, 4 mayo 2000, p. 74

afinidad temática, que le lleva, como a él, a interesarse por la plasticidad de los signos, de las huellas que el hombre ha dejado en un espacio físico e histórico concreto, “*un joc entre le matière e l’esprit*”².

- La difusión de su obra en León se ha mantenido constante desde mediados de los años ochenta, concretada en una serie de exposiciones en Ponferrada, Astorga y León, que detallaremos más adelante

De formación artística catalana (estudios de pintura y recubrimiento mural en la *Escola Massana*, de Barcelona; de grabado, en el *Cercle Artistic de Sant Lluc*, Barcelona y en la *Escola de Estiu Internacional de Gravat*, de Calella), su proyección profesional se encuentra vinculada con preferencia a esta comunidad autónoma, sin perjuicio de una difusión amplia en el territorio nacional y en algunas partes de Europa, como Alemania y Suecia, que han recibido muestras individuales o representación en colectivas de esta pintora. Se dedica plenamente a la pintura desde 1983.

La difusión leonesa de la pintura de Merayo se concreta en las siguientes exposiciones: 1986, *Muestra de Pintores Bercianos*, en la Casa de Cultura de Ponferrada; 1988 participa en el *1º Congreso de Cultura Berciana*, Instituto de Estudios Bercianos, Casa de Cultura. Ponferrada; 1989, *30 años de Estudios Bercianos*, Salón de las Artes Pallarés, León y en la Casa de Cultura de Ponferrada; 1993 *Exposición individual* en la galería *Rama*, Astorga; 1998, *Individual* en el Instituto de Estudios Bercianos de Ponferrada bajo el título “*Los signos Mágicos*”; en el año 2000 se presenta individualmente en la galería *Sardón*, de León.

Escritores leoneses como Victoriano Crémer, Ramón Carnicer o Jovino Andina Yanes se han comprometido con su obra, escribiendo textos para los catálogos de las exposiciones leonesas. En estas ocasiones la prensa capitalina y de la provincia se ha hecho eco de estas muestras en reseñas, más o menos amplias, y con entrevistas a la autora, las cuales tienen el interés de recoger de forma directa sus opiniones y posturas frente a la creación.

² VICENT, M. M., “Merayo y Megàlits: obres a cavall entre Ponferrada i l’Empordà”. *Hora Nova*, 8 – 14 maig, p. 62

2 La experiencia informalista en el contexto de su obra

Desde inicios figurativos evoluciona hacia una pintura muy aligerada de referencias imitativas, rozando la abstracción. El ánimo de dotar a sus obras de legibilidad, a pesar de estar construidas con un lenguaje no exactamente explícito, determina su código comunicativo, basado en la significación universal de los signos. La representación quedará, por tanto, reducida a restos figurativos -líneas y figuras-, portadores de la esencialidad de aquello que representan. Pintura simbólica que adapta y adopta posiciones plásticas con una indudable devoción informalista, concretable en el interés por la materia y el gesto. Lejos ya del espíritu que conformó la corriente, Merayo utiliza estos recursos plásticos -ciertamente atenuados en intensidad y presencia- dentro del conjunto de una obra que gravita sobre un penetrante lirismo y un alto contenido emocional, debido en parte a sus contenidos temáticos. En este aspecto, el método de trabajo seguido por la pintora se basa en el desarrollo sucesivo de ideas argumentales básicas, en las que más que imágenes estarán presentes sensaciones, rumores o cadencias, acompañados ocasionalmente por referencias formales. El resultado serán series temáticas de las que destacamos: *El jardinero* (1989-1990); *Signos* (1990) -figs 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 19-; *Homenaje a Tagore*, (1991); *Xacobeo* (1993) -fig. 1-; *Marismas y Cometas* (1993); *Del Ritmo al color* (1998) -fig.21-; *Tiempo de tramontana* (1999) -fig.22-; *Megalits* (2001); *Mediterránea* (2003) -fig 20-.

Visualmente, y en su conjunto, esta producción remite a una pintura de corte paisajístico, aunque más propiamente que al paisaje, a lo que tiende es a poner de relieve un profundo enraizamiento personal con la naturaleza -la meseta y el mar, lugares de nacimiento y vida-. En la pintura de Merayo confluyen, en espíritu y en traslación plástica, la tradición pictórica mediterránea, más armónica y colorista, con la berciana, terrosa y apegada a la tierra. A su parte mediterránea es atribuible el gusto por la luminosidad de los colores y la liviandad de las texturas; y, en lo que respecta a la temática, las referencias mediante signos-símbolos (se precisa de los títulos para conocer el lugar o momento concreto) a sus propios hitos culturales.

De la influencia leonesa, en su particularidad berciana, emerge la esencialidad de un paisajismo que recurre a la tierra y la magia de las huellas que sobre ella ha dejado el hombre. Sobre acumulaciones terrosas y sobre la base de los ocre, color

arquetípicamente terrestre, delimitará campos cromáticos trabajados mediante incisiones, cuyo resultado final remite a aquellas pinturas en las que el pintor Andrés Viloría aludía a las tierras y restos arqueológicos bercianos.

Es precisamente el aspecto de significación, más algunas de sus resoluciones plásticas, lo que la vincula al entorno creativo de El Bierzo y en especial a su figura más relevante, Andrés Viloría. Como en la obra de este pintor, en la de Ángela Merayo se encuentra la reflexión sobre los lazos que vinculan al hombre con su medio natural, la fidelidad a sus orígenes convertida en invocación a principios superiores: físicos -la tierra-o espaciales -el cosmos- (en Merayo más universalista y menos concretas que en Viloría). No es la única simbología presente en su obra, pues dentro de las formas arquetípicas utilizadas por Merayo, son de uso frecuente las formas circulares y las figuras rectangulares y ovaladas –menhires, dólmenes- que dispone erguidas, elevándose desde su base –la tierra-, aludiendo tanto a lugares concretos, como, en una significación más profunda, a los principios de lo masculino y lo femenino, de lo terrenal y lo cosmogónico, acentuados por sus tratamientos plásticos.

En el desarrollo formal de su obra, dos principios plásticos interesan especialmente en el contexto de este trabajo: la materia y el gesto. Ambos se presentan atemperados, “*huyendo de toda desmesura*”, dice V. Crémer³. La materia es utilizada para crear en superficie diferencias texturales que delimiten las distintas partes de la composición. Se observa que el interés de esta pintora por el trabajo con la materia se decanta por el juego de texturas -que van desde lo liviano a la rugosidad de una epidermis matérica trabajada, sometida a procesos de “peinados”, rallados un tanto aleatorios, que proponen direccionalidades diversas-, antes que por el exceso expresivo que comporta la abundancia, las concentraciones excesivas.

En la producción realizada a finales de los años ochenta trabaja preferentemente con ceras sobre cartoncillo folding. Con esta técnica consigue calidades que van desde superficies visualmente rugosas, de texturas compactas y con un cierto abultamiento, hasta sensaciones etéreas conseguidas mediante: veladuras o la disolución de los pigmentos en aguarrás -*Dolmen*⁴, *Menhir*⁵, *Venus de la fertilitat*⁶,

³ CRÉMER, Victoriano, “Los símbolos mágicos”, *Catálogo Ángela Merayo*. Instituto de Estudios Bercianos, mayo 1998.

⁴ Cera sobre folding tampella, 5 x 100 cm

⁵ Cera sobre folding tampella, 5 x 100 cm

⁶ Cera sobre folding tampella, 5 x 100 cm

pertenecientes a la serie “Signes”, 1990-, es decir creando campos de expresión cercanos a los de la acuarela (técnica que también utilizará ocasionalmente).

La parte matérica se recrudece en las series de finales de los noventa, en las que entran a formar parte los acrílicos, el polvo de mármol y las arenas -*La infancia olvidada*, 1999⁷ -fig.6-, *Mujer alada*, 1999⁸ -fig.7-, *Xacobeo 93*, 1992⁹-fig.8-, o *La buena tierra*, 1999¹⁰-fig.5--; y mucho más en las series realizadas a partir del año 2000, concretamente “*Mediterránea*” o “*Megalits*”, donde incorpora pequeñas piedras, arenas o cartón, que junto al recurso del gratagge provocan un efecto visual considerable al introducir las ideas de tridimensionalidad y de transformación del color -*La pedra gentil* (2001)¹¹ -fig.9-; *Menhir dels estanys I* (2001)¹² -fig.10-, como ejemplo-. En estas series el interés matérico se concreta en el trabajo exhaustivo de los fondos, sometidos a un duro y uniforme tratamiento de incisiones, rallados, puntos, etc., sobre ellos despliega el repertorio sígnico de incisiones más profundas -*La luz de los tiempos*¹³-fig. 11-; *El vibrante ayer* (2001)¹⁴ -fig.4-.

Por su parte, la gestualidad existente en esta obra es de importancia cualitativamente menor que el aspecto matérico. El gesto, igualmente contenido, aparece sin agresividad y firmemente controlado en sus inicios, finales y expansiones, llegando a transformarse en mancha incorpórea sin relación con la materia; las citadas *Mujer alada*, *La buena tierra*, etc. dan cuenta de este aspecto, visible además en la serie “*Jardinero*”: *Poema N° 70*, (1989)¹⁵ -fig.3- o *Poema N° 37* (1990)¹⁶ -fig.2-, o la serie “*Marismas y Cometas*” (1993)¹⁷ -fig.12-.

Es habitual que convivan en las composiciones de Merayo estos tres aspectos: materia, gestualidad y mancha cromática. Con el color, que nutre el soporte con intensidad o se adelgaza hasta permitir su visualización, unifica sutilmente materia y símbolos, consiguiendo obras de gran armonía cromática y textural, en las que no hay

⁷ De la serie “*Del ritmo al color*”. Mixta sobre tela, 50 x 65 cm.

⁸ Mixta sobre tela, 65 x 81 cm.

⁹ Cera sobre cartoncillo folding s/tabla

¹⁰ Mixta sobre lienzo, 81 x 116 cm

¹¹ Collage sobre tabla, 39,5 x 69,5 cm

¹² Mixta sobre tela, 100 x 7 cm

¹³ Mixta sobre tela, 73 x 92 cm.

¹⁴ Mixta sobre tela, 73 x 92 cm.

¹⁵ “Un día mojado de julio, siendo yo niño, hice un barco de papel”. Cera sobre cartoncillo folding 37 x 46

¹⁶ “*Mi vida, un tiempo, era un capullo*”,. Cera sobre cartoncillo folding, 37 x 46 cm.

¹⁷ De la serie “*Marismas y Cometas*”, el IV. Mixta sobre cartoncillo folding, 116 x 99 cm.

lugar a disonancias. Las composiciones de su primera época, sencillas e incluso un tanto inestables, combinan campos cromáticos con formas básicas, sin que ninguna de ellas sea prevaleciente sobre las demás, en lo que a determinar la composición se refiere. Posteriormente evolucionará hacia una mayor estabilidad en el orden y la simetría de los elementos que las conforman, hasta llegar a la obra última: series “*Megalits*”, “*Mediterránea*”, pero sobre todo en “*El despertar del ser*”, de 2003, en las que los ritmos presentes en sus anteriores obras, ceden ante el interés cada vez más concreto por las formas geométricas, con las que se acentúa el estatismo, junto al valor del signo-símbolo, cada vez más simplificado y descontextualizado. Los procesos de esencialización formal y seriación geométrica acusan la influencia del arte conceptual y del minimalismo.

JESÚS RODRÍGUEZ PEÑAMIL

Cacabelos (León), 1953

- 1 Apunte biográfico. Proyección de la obra pictórica en León**
- 2 El paisaje: temática básica para una obra con ecos informalistas**
- 3 Implicaciones formales con el informalismo: espacialismo y gestualismo**

1 Apunte biográfico. Proyección de la obra pictórica en León

Nacido en Cacabelos, reside en Madrid. Realizó estudios de Arquitectura Técnica.

Comenzó su andadura artística a finales de los años setenta, presentando una exposición individual en la *Escuela de Arquitectura de Madrid*, en 1979, fecha a partir de la cual su obra ha sido ampliamente difundida en el territorio nacional, mediante exposiciones individuales y colectivas. En lo que respecta a León, su obra empieza a conocerse mediada la década de los ochenta, con la participación en las siguientes colectivas: *Artistas Leoneses*, 1986, en Astorga, con motivo del Bimilenario de esta ciudad; en 1988 *Pinacoteca de la Diputación*, Salón Pallarés; 1989 *Muestra de Pintores Bercianos*, en la casa de Cultura de Ponferrada. En 1987 participó en la VII Bienal de León. Individualmente expuso por primera vez en 1992, en la galería

Sardón, obra gráfica y pictórica –óleos- fechada unos años antes, entre 1986 y 1989. A partir de esta fecha mantiene una cierta periodicidad expositiva, alternando las salas bercianas con las de la capital leonesa: en 1994 y 2000 expone en la galería *Siena* de Ponferrada; en 1995 en la *Obra Cultural Caja España*, de Ponferrada y en 1996 en la *Casa de las Carnicerías*, de León, la muestra “*La geografía del olvido*”, junto a Luis Miguel Fernández, Juan Carlos Mestre y César Omar; en el 2000 regresa a la galería *Siena* y a la *Casa de la Cultura*, de Ponferrada con la exposición “*Humo*”, y en el 2001 el *Instituto de Estudios Bercianos* acoge su obra junto a la de César Omar, en la muestra denominada “*Un mar de dudas*”.

Entre los numerosos premios que ha obtenido su obra, dos conciernen directamente a nuestro ámbito geográfico: el Primer Premio en el XII *Concurso de Pintura de la Caja de Ahorros de León* y el Primer Premio en la VII Bienal leonesa.

En conjunto, un importante número de actos que le proyectan artísticamente en su tierra, a pesar de no residir en ella.

2 El paisaje: temática básica para una obra con ecos informalistas

Los contenidos temáticos de la pintura de Peñamil, que desde mediados los años ochenta se hace asidua en los círculos leoneses, muestran como este pintor sintoniza con la fuerte corriente paisajística desarrollada en el Bierzo a lo largo de todo el siglo XX, sobre unas bases estilísticas que responden a la sucesión de gustos y modas pictóricas. Como es común en los pintores bercianos, Peñamil bucea en los recuerdos infantiles y juveniles que habitan en un paisaje poblado de recuerdos -en una geografía íntima que deviene en estado emocional-, desde los planteamientos estéticos y con los medios plásticos de un pintor de su época, de los años ochenta. En su pintura encontraremos ecos informalistas, y en su evolución esta idea paisajística acabará expresándose mediante otros medios, como son los collages, -compuestos con elementos de las más variadas procedencias: de la naturaleza, pictóricos y otros (papeles, escrituras, lanas, maderas, cuerdas, etc.)- y la instalación. Entre ambas posturas existe un paso previo, en el que las obras, fundamentadas en la pintura, se

construyen con la introducción de elementos ajenos a ésta, al tiempo que se produce un despojo pictórico, para ir concentrando toda la expresividad en rasgos sueltos, cada vez más sintéticos, más esenciales. En este nivel se encuentran la obra gráfica presentada en la exposición *Humo*.

Peñamil, en su postura estética y en su concreción plástica se encuentra en la onda que inaugurara Andrés Vilorio, con su propuesta de cambio en la plasmación de las señas de identidad bercianas, sustituyendo la representación del paisaje tradicional por la esencialidad depositada en marcas, colores, huellas ... estela que también siguió Ángela Merayo. Una línea común asiste a estos pintores que asimilan las enseñanzas del pasado inmediato, pero también asumen la integración en el mundo contemporáneo. Para todos ellos, el Bierzo es, más que unos paisajes concretos, un estado emocional, el substrato del que se alimenta “*la memoria sentimental de su autor*”¹. El mismo Peñamil reconoce explícitamente la conexión emocional, memorística con su tierra de origen: “*(en el Bierzo) viví de pequeño, y con el sueño en Madrid*”². Y la importancia de la influencia del medio natural en su obra ha sido puesta de relieve por Javier Hernando³.

3 Implicaciones formales con el informalismo: espacialismo y gestualismo

La obra de Peñamil se inscribe dentro de parámetros comunes a los pintores del grupo leonés tardoinformalista que eclosiona a finales de los años ochenta. Por tanto, su relación con el informalismo queda circunscrita a un cierto grado, que, aunque menor, afecta tanto a las formas como a los planteamientos estéticos que las sostienen.

¹ HERNANDO CARRASCO, Javier, “La emoción modulada”, texto en el *Catálogo “Jesús Peñamil. Un mar de dudas”*. Exposición conjunta con César Omar, Instituto de Estudios Bercianos, Ponferrada, septiembre 2001

² GUERRERO, Miguel. “Entrevista a Peñamil”, *Diario de León*, 14 de junio de 1992, Cultura

³ Véase HERNANDO CARRASCO, J., “La emoción modulada”, en *Catálogo “Jesús Peñamil”*, Instituto de Estudios Bercianos. Ponferrada y “Geografías evocadas”, *La Crónica 16*, 1 de octubre, 1995

Él mismo se considera deudor del informalismo: “Evidentemente, yo, como todos, tengo mis “padres artísticos”, que son Tápies y Millares, y eso puede sorprender al visitante, porque con certeza mis obras no tiene mucho que ver con la suya, pero sí la actitud ante la pintura. También debo mucho a personalidades del expresionismo abstracto norteamericano como Mark Rothko y Robert Motherwell.”⁴. En el caso del pintor que nos ocupa, los rasgos informalistas son perceptibles, aunque residuales, en el contexto de una pintura conceptualmente abstracta, en la que a veces surgen rasgos figurativos, evocadores bien de un fondo paisajístico de extraña naturaleza, bien de elementos terrestres (tanto de la naturaleza -sugerencias leñosas, puntos luminosos como astros-, como de ciertos elementos arquitectónicos –bóvedas, arcos, columnas, etc.). Antonio Gamoneda también sitúa esta obra en la órbita informalista cuando comenta la presentada el año 1988 con ocasión de la Exposición de los fondos de la Diputación Provincial: “La abstracción, la propensión informal de las propuestas de Rodríguez Peñamil, se atiene, sin embargo, a ritmos que están en la realidad. Una pintura no figurativa, desde luego, pero inclinada a evocar la naturaleza con unas referencias gestuales mínimas. El color, tocado por la luz, colabora en el propósito”⁵.

La oscilación entre los ámbitos de la referencia y la sugerencia se inclina hacia el lado de la abstracción, apoyada en una serie de valores plásticos deudores de experiencias plásticas anteriores, como la abstracción expresionista de los dos americanos citados. En estas obras la sensación inequívocamente paisajística, aunque no esté explícita, se funde con una sensación espacial que se materializa en unos fondos monocromos, tendentes al *color field*, en los que latén los ecos del expresionismo abstracto. Se trata de un punto de partida, pues los monocromatismos carecen de uniformidad: la materia pictórica, muy diluida, se aproxima a un cierto tachismo, presentando zonas con diferente acentuación del color, oscilando, dentro del tono base, en matices de mayor o menor oscuridad. Se obtiene con ello unas

⁴ GUERRERO, Miguel, *entr. cit.*

⁵ GAMONEDA, Antonio, “Texto”, en *Catálogo I Muestra Pinacoteca Provincial*, Diputación de León, 1988

superficies llenas de movilidad, ajenas al estatismo, que sirven de soporte para un gestualismo que -del mismo modo- perfila un arranque informalista, aunque con una importante dosis de control y definición en su origen y final, por lo que la posibilidad de automatismo queda bastante mitigada. El gesto tiene un valor compositivo fuerte, reiterándose una fórmula compositiva que consiste en un fuerte trazado vertical en la parte izquierda del cuadro, sin llegar a los bordes superior e inferior, a partir del cual se organizan otros gestos más o menos abundantes, y más o menos luminosos, dando composiciones más barrocas, o más austeras. A la gestualidad se unen trazos sígnicos, que oscilan entre sus formas más abstractas -sugerencias caligráficas- o representaciones reales, generalmente formas arquitectónicas: arcos, bóvedas, ventanas etc., más pequeños textos o palabras sueltas, con valor de signo pictórico. Tanto en el espacialismo de los fondos como en la gestualidad habitan las sugerencias paisajísticas, *leit motiv* de su obra.

Por su parte, el cromatismo es un elemento diferenciador de estos dos planos; oscila entre dos colores predominantes, imagen de los dos polos representacionales básicos: los azules intensos, como de noche clara, y los ocre. Con los primeros pone en contacto al espectador con lo telúrico, lo cosmogónico, el aspecto más espiritual; y con los ocre y grises, más terrenales, abunda en la representación terrestre, más concreta, que estos le brindan. El aspecto más cercano al informalismo se encuentra en los fondos, donde la pintura se hace menos controlada, y fruto de una mayor soltura. El aspecto gestual y sígnico le conecta con el aspecto terrestre de su tierra natal.

Del seguimiento de su producción a través de las exposiciones leonesas se deduce que el periodo de su obra que presenta la mayor aproximación con el informalismo, es el comprendido entre los años 1985 y 1992. Un ejemplo representativo de la producción de esta época está en las siguientes obras:

Sinclinal (1985) -fig.1-; *Mi mar azul* (1987)⁶ -fig4-; *Babel* (1987)⁷ -fig.3-; *Sube y*

⁶ Técnica mixta 80 x 100

⁷ Técnica mixta 80 x 100

baja (1987)⁸–fig.5-; *El rayo que no cesa*, (1988)⁹ –fig.2-; *En la cueva*, (1986) –fig.6-¹⁰ .

A partir de 1995, fecha de la siguiente exposición leonesa: *La geografía del olvido*, se produce un cambio que afecta más a la representación formal que al concepto inspirador de las obras, que sigue siendo el interés por la representación paisajística. Su postura estética se ha radicalizado, derivando hacia la representación exclusivamente objetual –*Sumario* –fig.7- (obra constituida por caja, madera, papel y óleo)- y al collage, en cierta medida tradicional –*Ceniza que el fuego nos regala*–fig.10- o al formado por materiales orgánicos e inorgánicos que describen la geografía berciana (no exclusivamente) con características pictóricas. Empieza el trabajo con uno de sus medios más personales: las cajas contenedores o cuadros- caja, en cuyo interior se dispone una heterogénea mezcla de materiales pictóricos y de la naturaleza, que a las características pictóricas suman un cierto sentido escultórico. Javier Hernando ha situado a los collages de Peñamil en la categoría de poemas-objeto¹¹, cuya visualización remite enseguida a las obras de los surrealistas catalanes, Joan Brossa y demás componentes de *Dau al Set* –*Jaula del tiempo*¹²–fig.9- o *Donde habitan los poetas*¹³–fig.8-. En un paso posterior se produce una derivación al políptico (formado por la incardinación de los cuadros caja) y a las instalaciones. Con una de ellas participa en *Tránsito*, Feria de Arte Contemporáneo de Vanguardia de Toledo, donde asiste con la galería mallorquina de *Antonio Gamba*.

⁸ Técnica mixta 200 x 165

⁹ Técnica mixta 100 x 145

¹⁰ Técnica mixta 70 x 100

¹¹ HERNANDO, J. “La emoción...”, *tex. cit.*

¹² 37 x 44 cm. Aguatinta, agua fuerte y técnicas aditivas. Papel Guarro

¹³ 52 x 34 cm. Aguatinta, agua fuerte y técnicas aditivas. Papel Guarro.

EXPOSICIONES EN LEÓN

1987 Bienal de León

1992 “Pintura y obra gráfica”, Galería Sardón, León

- Casa de León, Madrid

1994 Galería Siena, Ponferrada

1995 “*La geografía del olvido*”. Obra Cultural Caja España, Ponferrada

1996 “*La geografía del olvido*”. Casa de los Carnicerías, León

2000 “*Humo*”, Casa de Cultura, Ponferrada

- Galería Siena, Ponferrada.

2001 “*Un mar de dudas*”, Instituto de Estudios Bercianos, Ponferrada.

2002 “*Jesús Peñamil*”, Instituto de Estudios Bercianos. Ponferrada

ISIDRO HERNÁNDEZ VALCUENDE

Valencia, 1955

2 Apunte biográfico. Proyección de la obra pictórica en León

2 La experiencia informalista en el contexto de su obra

1 Apunte biográfico. Proyección de la obra pictórica en León

En el proceso de maduración pictórica, Isidro Hernández Valcuende ha ensayado, movido por la experimentación y la búsqueda de un lenguaje expresivo personal, con tendencias muy variadas de la plástica contemporánea. Por un corto periodo de tiempo, en la obra de este pintor y grabador son detectables comportamientos de raíz informalista, dentro del ámbito de la mancha y lo gestual, con algunos tanteos en la materia.

Se inicia en la pintura en torno a 1980, dentro de un paisajismo de carácter cercano al impresionismo, que sustituirá a partir de 1984/ 85 por la abstracción. En este ámbito, sus tanteos experimentales le llevarán a ensayar simultáneamente con una abstracción de tipo informal y con abstracción lineal, en obras de gran planitud en colores brillantes y planos. A partir de 1987/88 deriva hacia una figuración expresionista, en la que perdura la gestualidad y la mancha con la que había trabajado en la etapa de abstracción informalista. Es en este terreno donde Hernández Valcuende encuentra su dicción más personal, combinando los planteamientos propios del

expresionismo centroeuropeo con elementos de construcción, cubistas, y toques de pop o de nueva figuración. Su pintura en la actualidad se desenvuelve en dos líneas diferentes: por un lado ha retomado la figuración clásica para paisajes o composiciones de objetos susceptibles de ser representados en su líneas más esenciales, y por otro, concerniente al grabado, que, sobre una intencionalidad de paisaje se mueve cercano a opciones conceptuales.

Estudia pintura en la academia de Alejandro Vargas, y Artes y Oficios en la Escuela de León, especialidad de grabado. En 1988 es becado por la Diputación de León para la realización de experiencias plásticas. La década de los ochenta constituye la época de mayor actividad expositiva de una obra que ha sido mostrada preferentemente en colectivas y certámenes, tanto de pintura como de grabado. Individualmente expone en 1981 en la galería Sardón y en 1984 en la Sala Provincia, en ambas con la temática paisajística a la que aludíamos al principio. El cambio plástico se hará patente en las numerosas muestras en las que toma parte a partir del año 1986, y de entre las que mencionamos las organizadas por distintos colectivos de pintores en León y provincia: “*Cuarenta pintores y escultores leoneses*”, con motivo del Bimilenario de Astorga, año 1986; *La pintura de Género: el bodegón* (1986); 1987: “*Diez artistas leoneses*” (junto a Enrique Estrada, Manuel Jular, Jesús Pombo, Juan Carlos Uriarte, Miguel Ángel González Febrero, Bernardino del Pozo y los hermanos Ángel y Marta Muñiz Josseau), Semana Cultural de Trobajo del Camino (Casa de Cultura); 1988: *El Dibujo*. Y las que tienen un origen institucional: en 1987, VII Bienal leonesa y la “*Colectiva 88*” (Centenario de la UGT).

El estudio y la proximidad con artistas leoneses se hará notar en la formación de su lenguaje plástico, de forma que en los momentos de su dedicación al paisaje, coincidentes además con su periodo de estudio en la Academia Vargas, se hace palpable la influencia de este pintor, en la manera de concebir el paisaje, y sobre todo en la utilización de la pincelada, pequeña, corta y muy empastada. El mismo Hernández Valcuende apela a la influencia de Alejandro Vargas en las derivaciones de su pintura hacia la abstracción, tanto geométrica como lírica¹. Y en esta parte de su producción, tanto el cromatismo como la disposición de la mancha, hacen pensar en la obra de Modesto Llamas.

¹ A la autora en entrevista. León, enero 2005

La opinión pública leonesa se muestra muy receptiva ante la pintura de Hernández Valcuende, y así Isaac G. Toribio califica su pintura expuesta en la VII y última Bienal de “*sorprendente*”, añadiendo que “*Valcuende puede ser el triunfador de esta Bienal. Su obra es intrigante y absorbente. Temáticamente abstracta, recrea con matices cromáticos ocres la lucha fondo-figura latente en su fondo. Es un pintor limpio y con ideas claras sobre lo que quiere y como conseguirlo. Tanto en la Bienal como en la muestra colectiva de “Diez pintores leoneses”, sobre El Bodegón sus cuadros han destacado*”². En la valoración que Félix C. Fernández López hace de la escena pictórica leonesa al finalizar 1987, señala a Isidro Hernández Valcuende como un valor en alza dentro de la pintura leonesa. Refiriéndose a él y al pintor Bernardino del Pozo, dice: “*Ambos poseen un modo singular de hacer y entender la pintura, sus obras son personales, elaboradas, aunque sin perder la gracia de la espontaneidad, y sobre todo, han roto de modo decidido esas ataduras provincianas que les encadenaban a postulados ya anticuados, han roto con una jerarquía ya decrepita y anquilosada*”³. Retornará individualmente el año 1984 con una exposición de grabados en Trabajo del Camino.

2 La experiencia informalista en el contexto de su obra

Vistas las líneas generales de su evolución plástica, nos encontramos con que el periodo a considerar es muy corto. Se fija entre los años 1985 a 1988, con la particularidad de que muy pronto empieza a derivar hacia una pintura de dominante expresionista de corte centroeuropeo.

En este corto periodo, Valcuende decide experimentar con los procesos técnicos y las resoluciones plásticas que propuso el informalismo, para lo que invierte su método pictórico y, abandonando su faceta dibujística y su formación académica, da

² GONZÁLEZ TORIBIO, Isaac, “La VII y última Bienal de Pintura cerrará, por el momento, la Sala Provincia”, *La Crónica*, 21 de septiembre de 1986

³ FERNÁNDEZ LÓPEZ, FÉLIX C., “1987. Consideraciones a un año de pintura”, *Diario de León*, 6 diciembre 1987, El Filandón, p. VII.

entrada en su obra a la eventualidad, abordando cada cuadro sin una idea preconcebida, dejándose abiertas todas las posibilidades creativas que permite el trabajo desprejuiciado con el color y la materia, dando paso a la variable del azar, de lo impremeditado, por tanto, de lo subjetivo. Al pintor le resulta difícil mantenerse en esta dinámica y mantiene, salvo en un escaso número de obras, un resto o una sugerencia de figuración, presente a veces sólo en la intencionalidad del pintor⁴.

Sigue dos líneas de creación: una primera tipología en la que el artista mediante pinceladas amplias, sueltas y rápidas, de configuración gestual, crea ritmos de diferentes intensidades; manchas cromáticas, potencialmente expansivas, que se superponen, yuxtaponen o crean zonas de interacción, comparten el espacio plástico con suaves ondulaciones de mayor valor gestual, y con líneas curvas, cuyo valor compositivo se superpone al de las propias manchas, contribuyendo a dinamizar el conjunto. Se trata de composiciones de un alto valor expresivo, con un dinamismo que se acentúa de dentro hacia fuera, pues la disposición compositiva suele apoyarse en un esquema reiterado, en el que desde un núcleo central, más densificado, el movimiento se expande centripetamente. Las obras “*El grajo*” (1985)⁵ –fig. 1- y “*Abstracto en azul*” (1985)⁶ –fig. 2- sirven de paradigma para un grupo de obras de estas características, que en su mayoría se encuentran en la colección personal del autor. Diferenciadas básicamente en el cromatismo, el grueso de la producción se decanta por la línea propuesta en “*El grajo*”: gran riqueza cromática, con una paleta en la que con la intervención del blanco se potencia la claridad, la luminosidad y la alegría de los verdes, rosas o azules, puestos en relieve por la presencia de zonas –pequeñas- de oscuridad, nunca completa. Un cromatismo más restringido, sobre marrones, azules apagados y grises, se da en la segunda de las obras mencionadas: *Abstracto en azul*.

Una segunda línea de trabajo sería la que le lleva a introducir la materia. En este aspecto cuenta con cuadros de las mismas características compositivas y de cromatismo que las anteriormente descritas, pero en las que introduce tierras, bien mezcladas con la pasta pictórica –óleo- (con las que potencia la expresividad cromática y gestual, buscando un efecto de rugosidad de la superficie, pero sin llegar a unas concreciones muy abundantes), o bien otras en las que las tierras toman la

⁴ A la autora en entrevista. León, enero 2005

⁵ 1985. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.

⁶ 1985. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.

preeminencia plástica, siguiendo unas soluciones de argumentación pictórica decididamente tapianas. El pintor no se siente identificado con estas resoluciones plásticas y la escasa creatividad que le ofrecen, y la abandona pronto.

Dentro de la faceta matérica hay en su obra un aspecto de mayor interés y, desde luego, mucho más personal y creativo, que es el de los grabados. El método de trabajo consistente en crear relieves mediante soldaduras con soplete sobre la plancha de acero, proporciona, una vez hecho el grabado, una visualidad que le acerca a la pintura matérica, por los contrastes de grosor y los rehundimientos que presenta la superficie plástica. Los grabados que presentó a la “Colectiva 88”: “*Progresión giratoria*”⁷ –fig. 3- y “*El lugar indicado*”⁸ –fig. 4-, son dos excelentes muestras de este aspecto de su actividad, con unos valores plásticos y técnicos evidentes. De concepción abstracta, el autor parte de una idea en la que subyace –según explica él- un germen de figuración. En su intencionalidad está una idea paisajística como punto de partida personal para el trabajo.

El final de este periodo se produce en 1988, cuando la pintura de la mancha y el gesto, sin conexiones figurativas, evoluciona hacia un expresionismo que ya estaba latente en la gestualidad y el cromatismo de la etapa precedente, y con una decantación clara hacia la utilización de referentes figurativos. Así en “*Composición*” (1987) –fig.5- (obra presentada a la VII Bienal)⁹ se mantiene el dinamismo que proporciona la mezcla agitada de manchas cromáticas y largas y ágiles pinceladas que van perdiendo la cualidad de gesto. Es este tipo de pintura en el que Valcuende encuentra su forma de expresión pictórica más personal. A medida que pasa el tiempo el artista va ampliando los elementos en sus cuadros, dando lugar a obras en las que el expresionismo de carácter clásico, se ve alterado con elementos de la nueva figuración o del pop, “*El vendedor de ilusiones*”¹⁰, “*Picador*”¹¹–fig.61-¹.

⁷ Acero (soldadura y mecanizado), 33, 5 x 37,7 cm.

⁸ Acero (soldadura y mecanizado), 36,5 x 29 cm.

⁹ Colección Diputación Provincial de León

¹⁰ 1994. Acrílico sobre lienzo, 100 x 73 cm

¹¹ 1994. Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.

En los años 90 se encuentran obras en las que se recupera el gestualismo no figurativo, pero de líneas más severas, oscuras e intrincadas, ofreciendo composiciones que lo aproximan al expresionismo abstracto americano, en una línea creativa muy interesante, “*Sin título*” (1990)¹² –fig. 7- o “*Anochecer*”¹³–fig. 8-.

¹² 1990. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.

¹³ Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm.

IGNACIO GÓMEZ DOMÍNGUEZ

León, 1955 - 2003

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de San Carlos –Valencia- en 1981; en 1982 gana la Cátedra de Dibujo, que ejercerá en los institutos de Valencia de Don Juan y en el *Claudio Sánchez Albornoz*, de León, sucesivamente. Compatibilizó los estudios de Bellas Artes, primero, y la docencia, después, con el desarrollo de una obra pictórica que arranca en 1976 con la participación en una colectiva en la Sala de Exposiciones *Valdeska*, de Valencia, y la obtención, en 1977, del primer premio en el *Certamen de Artistas Jóvenes* de la Caja de Ahorros de León. A partir de estas fechas ha seguido presentando su obra en la capital y provincia leonesa mediante exposiciones colectivas e individuales. Entre las primeras destaca la participación en la *Colectiva 88* –Centenario de la UGT-, e individualmente las realizadas en Sahagún (Casa de la Cultura) los años 1980, 1983 y 1986, y en León capital (“*Acuarelas– Rincones leoneses*” (1988) y “*Ensoñaciones*” (1995) en la galería Sardón y “*Helicón*” en 1999 en la galería *Ármaga*). La producción de Gómez Domínguez, integrada en una pintura de vanguardia y con un interés por la investigación y por la reflexión interna, presenta, dentro de un proceso evolutivo, una homogeneidad estilística en la que se producen paréntesis convencionales, como es la citada exposición de acuarelas de *Rincones Leoneses*.

En esta obra se observa el interés por integrar en una pintura de tipo figurativo -recurrentemente la figura humana y el paisaje- soluciones abstractas, las cuales irán ganando terreno con el tiempo, hasta que la impresión de estar ante una obra abstracta predomine sobre la impresión figurativa -más temprana-. Más allá de lo representacional, el interés por los valores plásticos, centrado en el aspecto matérico, la tactilidad y en un gestualismo muy expresivo, es lo que le vincula a los principios que enunció el informalismo.

El gesto y la materia son la parte visual más evidente de una obra que se construye sobre los sólidos pilares de una consistente formación artística y un personal código comunicativo, del que participan elementos provenientes del constructivismo,

del expresionismo, e incluso, como el pintor dice, de “*pequeñas pinceladas de futurismo*”¹, pero en el que el dibujo será el pilar esencial, el armazón interno que sujeta composiciones, en las que, sin embargo, no será perceptible, quedando oculto debajo de gruesos empastes de materia. “*El dibujo es una cosa que nunca olvido porque lo considero el “abc” de la pintura. Mi método consiste en primero dibujar y después desdibujar, lo mas difícil, pues hay que conseguir que las manchas respondan a un dibujo que está oculto, que cumple la misma función que la estructura de los edificios, es lo que da consistencia al cuadro*”². El orden interno queda encubierto y la base dibujística oculta, desfigurada tras densas capas de pigmentos con cualidad de manchas. Son manchas que, bien se yuxtaponen en bloques más o menos pesados, bien se articulan mediante ritmos rápidos, sinuosos, con un cierto gestualismo atemperado por el peso de la materia y el equilibrio en la distribución de las masas.

En cuanto al gesto, en su potencialidad refugia el pintor la intención de “*no renunciar a lo contingente, a lo casual ni al hallazgo*”³, por encima de la estructura interna de la que parten sus obras. El uso de la gestualidad se decanta bien por ritmos ondulantes y voluptuosos, que recuerdan soluciones propias del expresionismo europeo, bien por las marañas y chorreados del expresionismo abstracto americano; la posible violencia existente en esta obra, de fuerte latido expresionista, se mitiga con la conjunción de la armonía compositiva -sustentada en su orden interno- y de la gama cromática tendente a la suavidad.

El proceso técnico al que Ignacio Gómez somete a sus cuadros responde a los planteamientos internos de las obras, para desembocar en la valoración de los elementos plásticos citados. Las concreciones matéricas se consiguen a base de una sólida pasta en la que intervienen colas y tierras -árido de grano fino-, dotando a estas obras de un tactilismo acusado, que se acentúa por la aplicación de la pasta a espátula, con la mano o directamente desde el tubo, sujetando el gesto o permitiendo que fluya y encuentre su camino en ritmos de acentuado movimiento. Las fluctuaciones gestuales se unifican en base al color; una gama cromática muy personalizada y estable en su aspecto más básico, que se mantiene en colores mayoritariamente pasteles, en los que laten influencias marcadas por la luz del sorollismo valenciano, y que adquiere calidez

¹ MANILLA, Antonio, “Desdibujar los sueños”, *La Crónica*, 25 de mayo 1995

² Ibid

³ PASTRANA, José Antonio S. “*Texto*”, en díptico: “Ignacio Gómez Domínguez. Ensoñaciones”

en las obras más tardías –*Helicón* (1999) -*fig. 1*—con la potenciación de amarillos, rosas y ocres (en esta serie introduce pequeñas figuras que tanto pueden ser presencias humanas perdidas en el paisaje o signos, llamadas de atención en medio de una composición abstracta), mientras que en las obras realizadas en torno al año 1995 – *Ensoñaciones* — *fig. 2-*, utiliza una gama más fría, los ocres se aclaran considerablemente y emplea grises y azules.

OTRAS EXPOSICIONES

Individuales:

1978 Sala de Exposiciones de Manzanares el Real, (Madrid);

1990 Galería *Olenka* (Valladolid)

1996 Galería *Pilares* (Cuenca)

Colectivas:

1989 Premio “*Diario de León*” (seleccionado). Exposiciones en Pallarés y Villablino

1992 *Itinerante Artistas Contemporáneos de Castilla y León*

1944 Seleccionado en el “*Premio Caja España*”, itinerante en Castilla y León

1996 Modern Art Gallery “*Horizons*”, Bruselas (Bélgica)

- Feria Internacional de Arte “*Lineart 96*” (Bélgica)

1997 Arte Santander

- Feria Internacional de Arte “*Lineart 97*” (Bélgica)

- III Muestra Fundación Díaz Caneja, (Palencia)

1998 Muestra Colectiva 2ª *Exposición de Artes Plásticas del Profesorado*

- *Mac 98*. Feria Internacional de Arte “*Marbella 98*” (julio)

- *Euro art '98*, II Salón Internacional de Artistas Contemporáneos Independientes.

CONCLUSIONES

Llegados al final del recorrido por la pintura leonesa contemporánea y del particular significado que dentro de ella adquiere el informalismo - tema central de este trabajo-, analizados tanto el contingente plástico a que ha sido posible acceder, como los contenidos de los distintos soportes teóricos que se relacionan con la pintura leonesa del siglo XX y especialmente con el informalismo, procede subrayar sintéticamente, y a modo de conclusiones, los aspectos que definen las particularidades del informalismo leonés:

En primer lugar, cabe referirse a la situación general de la pintura leonesa durante el pasado siglo, que, como consecuencia de las características socioculturales de la provincia, se desarrolla de espaldas a las nuevas tendencias pictóricas de anteguerra, sumiéndose, durante la posguerra, en un prolongado letargo. Esta situación generalizada y endémica influirá en el desarrollo de la tendencia que nos ocupa, propiciando que las primeras manifestaciones informalistas aparezcan en León con un considerable retraso respecto a sus manifestaciones más tempranas, pues, al margen de la exposición que en 1945 realizara el pintor Pablo Antonio Gago sobre pintura gestual, y que no tuvo repercusión visible, las primeras muestras leonesas de informalismo se evidencian en el año 1961 con la exposición de los pintores Alejandro Vargas y Manuel Jular, en la que, bajo el título genérico de *arte abstracto*, se expusieron obras informalistas.

A partir de esta fecha la implantación del informalismo en el mundo plástico leonés es un proceso lento e intermitente, que prácticamente abarca toda la década, y cuyos principales hitos referenciales son los siguientes: entre 1961 y 1964, los pioneros Alejandro Vargas y Manuel Jular serán sus únicos representantes. Con Alejandro Vargas se introducen en León lenguajes de la abstracción lírica francesa, como la potente gestualidad que se difunde desde el círculo de Hans Hartung; un cierto tachismo y, en menor medida, el signo de origen oriental u orientalizante. Manuel Jular, por su parte, da a conocer un informalismo de raíces hispanas -madrileñas y mediterráneas- que conjuga la influencia gestual y matérica de El Paso con la expresividad mediterránea. Ambos pintores, a partir de 1964, descienden su nivel de compromiso con la tendencia, por lo que se abre un intervalo en el que la presencia

informalista quedará limitada a obras sueltas de Antonio Fernández Redondo y a algunas piezas de Luís García Zurdo. El impulso informalista cobrará nuevamente vigor en 1969 de la mano de Andrés Viloría, que comienza a exponer en León dentro del informalismo matérico, y se consolida en la siguiente década, en la que al trabajo de los citados se une el conocimiento de la obra de Pablo Antonio Gago, de factura gestual, con una importante exposición en 1977, y las intervenciones modernizadoras de Modesto Llamas y Enrique Estrada.

Si bien el informalismo se asienta lentamente en la plástica leonesa, no obstante pronto manifestará una vocación de permanencia que hará que en los años ochenta se encuentre el mayor número de artistas que se expresan dentro de sus parámetros, al confluir los primeros pintores con una generación nueva que practica un neoinformalismo y, más allá de estos años, se valorará la persistencia de sus formas en pintores cuyas obras llegan a principios del siglo XXI.

En este amplio periodo, diecinueve pintores leoneses realizan su obra, en su totalidad o en parte, dentro de los postulados informalistas: Alejandro Vargas, Manuel Jular, Pablo Antonio Gago, Andrés Viloría, Luís García Zurdo, Enrique Estrada, Modesto Llamas, Antonio Fernández Redondo, Manuel Díez Rollán, Eloy Vázquez Cuevas, Ramón Villa, José Antonio Santos Pastrana, Miguel Ángel Febrero, Elías García Benavides, Ángela Merayo, Isidro Hernández Valcuende, Ignacio Gómez Domingo, Jesús Rodríguez Peñamil y José Menchero. A los que se suma un grupo de pintores de última generación, en cuyas respectivas obras, si bien de forma tangencial y deliberada, se detectan elementos que en su momento conformaron las poéticas informalistas, y que son Juan Rafael Álvarez, Karlos Viuda, Ramón Isidoro Pérez, Enrique Carlón, Oscar de Paz, Bruno Marcos Carcedo, César Omar, Vicente Soto, Cristina Ibáñez, Ricardo Fernández, Carlos Pérez Llorente, Alexandra Alonso-Santocildes, Carlos Álvarez Cuenllas y Alejandro Sáenz de Miera.

Salvando este epígono, los pintores citados han sido agrupados en razón de factores pictóricos, cronológicos e incluso sociales, en tres generaciones pictóricas, en cuya sucesión, y a medida que se alejan del origen de la tendencia, comprobamos cómo el informalismo se va transformando en sus resoluciones plásticas, al tiempo que ve modificarse el compromiso ideológico y político que tuvo en los primeros momentos.

La primera generación la componen los pintores Alejandro Vargas, Manuel Jular, Pablo Antonio Gago, Luís García Zurdo, Andrés Viloría, Antonio Fernández Redondo, Enrique Estrada y Modesto Llamas, que constituyen un heterogéneo grupo en cuyas obras el informalismo eclosiona de forma tan dispar que su delimitación ha requerido de criterios complementarios al cronológico. Especialmente se ha tenido en cuenta su evolución desde inicios pictóricos conservadores hacia posicionamientos plásticos de compromiso con los lenguajes contemporáneos, dentro de los que se encuentra el informalismo. Son pintores decisivos para la modernización general de la plástica leonesa, y en cuyas obras los periodos informalistas se dan de forma muy irregular

La segunda generación queda integrada por los pintores Eloy Vázquez Cuevas, Manuel Díez Rollán, Ramón Villa, José Antonio Santos Pastrana, Miguel Ángel Febrero y Elías García Benavides (a cuya obra hacemos referencias escuetas, ya que ha desarrollado su labor artística en Asturias, pero manteniendo conexiones con el mundo plástico leonés). En sus respectivas obras las etapas que se vinculan al informalismo coinciden en líneas generales con la década de los ochenta; en ellas, lejos ya del carácter experimental de sus inicios, el informalismo se concreta en el amplio uso de su fenomenología plástica –recursos y métodos–, potenciando sus aspectos formales, mientras que en el plano de lo ideológico el interés de estos pintores se traslada desde lo social y lo político a la insistencia, ante todo, en la libertad creativa individual. Por tanto, se constatan en este grupo la superación del aspecto rupturista que acompañó al informalismo de la generación anterior y una merma en la dependencia ideológica. Sus opciones plásticas dependen en gran medida de los respectivos ámbitos de formación y experiencias, abarcando todos los lenguajes clásicos informalistas, a los que se suma un creciente interés por el objeto encontrado y de desecho –particularmente en la obra de Ramón Villa– y la implicación física en el proceso, en sentido análogo al del expresionismo abstracto americano, en la de José Antonio Santos Pastrana.

La tercera generación, o generación tardoinformalista, está conformada por Ángela Merayo, Isidro Hernández Valcuende, Ignacio Gómez Domingo, Jesús Peñamil, más José Menchero, que forman un grupo pictórico cronológicamente continuador del anterior, y que entre los años 1985 y 2000 fraguan obras que conjugan tendencias muy variadas, en las que las connotaciones informalistas aparecen como un

recurso más, y cuyo uso se presenta automatizado y desideologizado, como consecuencia de la firme asimilación de sus planteamientos y de la lejanía con los orígenes de la tendencia. Circunscrita al ámbito de lo formal, la expresión informalista es usada para conseguir o proporcionar tactilismo, visualidad y expresividad a la totalidad o a partes de las obras.

Si atendemos a las distintas opciones que el informalismo leonés ofrece, encontramos que todas sus poéticas se verán representadas en mayor o menor medida. Gestualidad y materia son las tendencias predominantes, apareciendo, con frecuencia, conjuntamente, en cuyo caso la materia actúa como atemperadora del gesto. La opción matérica adquiere cuantitativa relevancia en el contexto que nos ocupa, posiblemente por ser éste un medio que ya estaba presente en la pintura paisajista de tema localista anterior al informalismo. Las tendencias espacialistas y sígnicas constituyen un contingente cuantitativamente menor, siendo sus formas con frecuencia un estadio evolutivo desde las anteriores.

Pintores de la primera generación, como Andrés Vilorio, Manuel Jular y Antonio Fernández Redondo se adentran en el mundo de la materia, posicionándose en la línea formal e ideológica del informalismo español más representativo, vinculadas sus pinturas a las de Manuel Millares, Manuel Rivera o César Manrique, mientras que Luis García Zurdo denota la influencia francesa (Dubuffet). En las respectivas obras la utilización de la abundancia matérica y del material extrapictórico supera el concepto de recurso plástico para constituirse en sujeto pictórico, en su parte esencial.

Los pintores de esta generación utilizan un amplio abanico de materiales, a los que confieren la cualidad de receptores de sus pasiones vitales. Individualmente encontramos que mientras a Vilorio la materia le sirve como medio para la reflexión sobre los vínculos que unen al hombre con su propia tierra, para Manuel Jular y Antonio Fernández Redondo supone un instrumento de análisis existencial (a través del uso dramático de pastas y tierras, en el primero, y la rudeza de telas, arpilleras, cueros, cartones o textiles, en el segundo), mientras que para Zurdo son una herramienta de crítica a una sociedad abundante y materialista, al tiempo que el pintor postula la recuperación de la memoria a través de sus objetos encontrados, en un proceso creativo que se sitúa entre lo objetual y lo matérico

En la producción de los pintores de la segunda generación, el significado profundo del uso del material deriva, con respecto a la generación anterior, desde contenedor de las pulsiones intimistas y vehículo de rebeldía o crítica, hacia la representación simbólica y metafórica de una realidad física. En general, la producción matérica pierde dramatismo a favor de la expresividad plástica y del efectismo que la confiere el uso abundante de materiales, técnicas y recursos.

En la generación tardoinformalista el uso de la materia es considerablemente menor, apareciendo en las obras conjuntamente con otros argumentos plásticos. Se reducen las densidades y es constatable la preferencia por materiales menos rudos, lo que implica una importante dulcificación de la apariencia final de los cuadros. Lejos ya de la consideración de sujeto que la confería el informalismo original, su uso se circunscribe a su cualidad de recurso plástico, aunque sometida a manipulaciones típicamente informalistas que potencian las diferencias texturales y los valores táctiles y visuales. El objeto extrapictórico, de escasa presencia, toma un sentido diferente, acercándose al arte conceptual.

Menor presencia tienen las corrientes gestuales, a pesar de lo cual prácticamente la totalidad de los informalistas leoneses se expresan en algún momento de su obra, en mayor o menor medida, en el informalismo gestual, que aquí engloba características comunes, tales como la matización -incluso una cierta ralentización- del trazo y de la violencia gestual, por medio de la materia; el predominio de un cromatismo intenso y luminoso sobre el gestualismo sombrío, y el hecho, más que habitual, de que los pintores lleguen al gestualismo después de una fase de abstracción geométrica.

La pintura del gesto se inicia en León con Alejandro Vargas y Pablo Gago. Para el primero la pintura gestual, de origen ineludiblemente francés -su corta producción en este terreno es lo más próximo en el informalismo leonés al gestualismo europeo original-, significa la puerta de entrada a una estética novedosa, basada en la ausencia de temática y la ruptura del espacio tradicional, acorde con lo que él entiende como un modo de expresión contemporáneo, mientras que en el gestualismo del segundo, formado con la absorción de la abstracción madrileña de vanguardia, la barcelonesa de los años cincuenta y la parisina de estos mismos años, domina una nota angustiosa, un distanciamiento que conecta con las filosofías nihilistas y existencialistas. En la obra de Jular se mantiene un gestualismo constante que asume

las características generales citadas; las mismas que aparecen en la obra de Zurdo, aunque con menor frecuencia. En las de Estrada y Fernández Redondo asoman de una manera puntual.

En pintores de la segunda generación, como Ramón Villa y José Antonio Santos Pastrana, el gestualismo se desprende de sus conexiones europeas para abrirse a las del expresionismo abstracto norteamericano. La gestualidad se fragua en el propio proceso creativo y aumenta la capacidad receptora de la subjetividad del artista. Por último, gestualidad y materia se unen en la obra de Ignacio Gómez Domingo –pintor de la tercera generación- que, ya en los años noventa, encarna el epígono de un gestualismo aún vinculado a los principios que enunció el informalismo.

La poética que se genera en torno al signo como elemento plástico y semántico es la que más se aleja del concepto general informalista, resultando, en consecuencia, la menos asimilada, de intensidad baja e interpretación muy libre. Los pintores leoneses desarrollan este sistema plástico y comunicativo en periodos tardíos de sus obras, formando parte de un proceso evolutivo que se repite como una constante en el informalismo leonés, en el que desde la materia o desde el gesto se evoluciona hacia el espacialismo cromático o hacia la signicidad. La producción signica en el conjunto del informalismo leonés es pequeña cuantitativamente, pero de gran interés en las obras individuales, puesto que se trata de un estadio evolutivo avanzado, que recoge los principios informalistas de subjetividad y eliminación de lo superfluo, y en el que la pintura camina hacia la desobjetualización, enlazando con otros sistemas pictóricos

Prácticamente Vargas es el único pintor que se nutre de la signicidad que tomó carta de naturaleza entre los informalistas franceses, a pesar de lo cual, en su obra el signo -concretado en una pequeña pincelada de toque caligráfico, consecuencia de su conocimiento y praxis de la abstracción lírica- no se desarrolla hasta 1990. Andrés Vilorio desarrolla un signo de gran riqueza conceptual y plástica en la década de los setenta, de incisiones y trabajo en la materia, que en la obra de Manuel Jular ya se aproxima al arte de concepto. Enrique Estrada recurre al signo y su reiteración, ofreciendo un lenguaje de impresión automática producto del subconsciente, y Modesto Llamas, a finales de los noventa, realiza series dicromáticas de corte

caligráfico. Similar evolución se observa en las obras de Ramón Villa y Santos Pastrana, en las que el signo conceptual deviene en signo caligráfico con función de signo pictórico, evolucionando con posterioridad hacia el grafiti

En los pintores de la tercera generación los restos de signicidad conllevan valor simbólico; su expresión plástica les sitúa indudablemente en la órbita informalista, pero conceptualmente pertenecen cada vez más claramente a otros campos -Angela Merayo, Jesús Peñamil-.

De la segunda propuesta evolutiva que mencionábamos resulta la pintura cromoespacialista, cuyas primeras manifestaciones se encuentran en la obra de Pablo Antonio Gago, inmerso en el espacialismo cromático desde los años sesenta -aunque en León se conocerá a mediados de los setenta-, en su caso la evolución del gesto le lleva a crear auténticos campos cromáticos, propiciando una producción concomitante con el expresionismo abstracto norteamericano, en la que es visible la huella de Rothko.

Periodos cromoespacialistas se dan en fases tardías de las obras de Vitoria, Febrero o Pastrana, e incluso en Díez Rollán, en ellas el deslizamiento hacia el color descubre raíces y resoluciones tan incuestionablemente informalistas como el énfasis en el proceso de desobjetualización en busca de la esencia de la pintura y la apertura al elemento inconsciente, que convierte al espacio plástico en espacio emocional, con el color como medio expresivo.

Mención especial requiere este aspecto en la obra de Llamas que, desde los años ochenta y en un periodo que aún no ha finalizado, se decanta por un expresionismo que incorpora hallazgos informalistas, como son la subjetividad, el abandono del espacio simbólico por un espacio autorreferencial y la entrada del elemento inconsciente.

Dentro de los pintores de la generación tardoinformalista, la obra de Jesús Rodríguez Peñamil manifiesta sus deudas con el informalismo, antes de derivar hacia la representación objetual y las instalaciones, en las conexiones de sus fondos con el espacialismo o el tachismo, dependiendo de la densidad de pasta pictórica sobre el soporte.

En síntesis, el informalismo leonés está conformado por la asimilación de experiencias plásticas ya contrastadas o consolidadas en otros ámbitos geográficos, siendo la producción pictórica informalista leonesa desde sus inicios, en realidad, la incorporación a una experiencia plástica de gran alcance, que, no obstante, en su desarrollo reproduce constantes de la pintura leonesa, como son un escaso grado de dinamismo -visible en el retraso de su aparición y su perdurabilidad en el tiempo- y la moderación tanto de sus soluciones plásticas, como en la vinculación que se establece entre pintura y compromiso ideológico y político. A estos aspectos se añade cierta indefinición lingüística, ya que junto a obras de absoluta abstracción se encuentran otras en las que son visibles rasgos de figuración, e incluso aquellas que aúnan abstracción informalista con abstracción racionalista, y cuya causa probable esté en el hecho de que abstracción e informalismo se identifican en León, al penetrar conjuntamente, y dado que no se desarrolló una abstracción con anterioridad

Como consideraciones finales resaltamos el valor modernizador que la tendencia tuvo para la plástica en León, pues el informalismo aportó al contexto pictórico leonés el impulso necesario para su renovación y los medios para la confluencia de la pintura leonesa con las corrientes contemporáneas. Por otro lado, su aportación al conjunto del informalismo español resulta, aunque algo tardía y escasamente novedosa, de calidad e interés y de necesario conocimiento para el estudio completo de esta tendencia en España.

BIBLIOGRAFÍA

I OBRAS CONSULTADAS Y DE REFERENCIA DE CARÁCTER GENERAL SOBRE EL INFORMALISMO Y MOVIMIENTOS PICTÓRICOS CONTEMPORÁNEOS

AGUILERA CERNI, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, Guadarrama, Madrid, 1966.

--- *Iniciación al arte español de la posguerra*, Ediciones Península, Barcelona, 1970

--- *Posibilidad e imposibilidad del arte*, Fernando Torres editor, Valencia, 1973

AMÓN, Santiago, “Desmitificación y estética del desperdicio”, *Cuadernos para el Diálogo*, nº 133, pp. 52 -53, 01/10/1974

--“Antòni Tàpies. Obra (1956 1976)”, *El País*, 5/11/1976

-- “Alberto Burri. Burrismo e informalismo español”, *El País*, 24/04/1977

--“Fermín Aguayo (1926-1977)”, *El País*, 01/12/1977

--“Conversación con Antonio Saura sobre el grupo El Paso”, *El País*, 15/01/1978

--“La estética del desperdicio”, *Cauce*, 1/02/1986

ANDRÉS ANDRÉS, Amado de, *Mecenazgo y patrocinio*, Editmex, Madrid, 1993

ANFAM, David, *El expresionismo abstracto*, Destino, Barcelona, 2002

AREÁN, Carlos, *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, Editora Nacional, Madrid, 1961

--*Treinta años de arte español*, Guadarrama, Madrid, 1972

ARGAN, Giulio Carlo, *El Arte Moderno*, Fernando Torres editor, Valencia, 1977 (2 vols.)

ASHTON, Dore, *La Escuela de Nueva York*, Cátedra, cuadernos de arte, Madrid, 1998

BONDAILLE, Georges et JAVAULT, Patrick, *L'Art Abstrait*. Paris, Casterman, 1990.

BONET, Juan Manuel, "Arte y Política" (conferencia leída en las I Jornadas de Arte Contemporáneo de León) en *Anales de la Sala Provincia 1972/73*, pp. 225 – 234

BOZAL, Valeriano, *España, vanguardia artística y realidad social*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976

-- *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939 -1990)*, Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XXXVII, Espasa Calpe, Madrid, 1993.

--*Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939*, Espasa Calpe, Madrid, 1995

--*Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1939-1990*, Espasa Calpe, Madrid, 1995

--*Antes del informalismo. Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo*; Monografías de Arte Contemporáneo 1, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

BLOK, Cor, *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*, Cátedra, Madrid, 1992

BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las Vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Cátedra, Madrid, 1979

--*Las Vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, editorial Istmo, Madrid, 1981

CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1993

CALABUIG, Tino, "Información sobre la Bienal de París" (conferencia leída en las I Jornadas de Arte Contemporáneo de León) en *Anales de la Sala Provincia 1972-1973*, p. 211

CALVO SERRALLER, Francisco, *España. Medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985

--*Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990): De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Alianza Editorial, Madrid, 1990

CALVO SERRALLER, F., GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, y MARCHÁN FIZ, Simón, (recopiladores): *Escritos de arte de vanguardia 1900/194*. Ed. Istmo, Madrid, 1999

-- *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973.

CASTRO ARINES, José de, "Relaciones Pintura-Arquitectura" (conferencia leída en las I Jornadas de Arte Contemporáneo de León) en *Anales de la Sala Provincia 1972-1973*, pp. 195-207

CIRLOT, Juan Eduardo, "Los pintores abstractos en la III Bienal", *Goya: Rev. de arte*, Fundación Lázaro Galdiano, nº 8, Madrid, 1955, pp. 90-92

-*El informalismo*, Omega, Barcelona, 1959

-- *Arte del siglo XX*, ed. Labor, Barcelona, 1972

CIRLOT VALENZUELA, Lourdes, *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*, Anthropos, Barcelona, 1983

-- *El grupo "Dau al Set"*, Cátedra (col. Cuadernos Arte Cátedra, 18), Madrid, 1986

-- *L'informalisme a Catalunya. Pintura*, Generalitat, Barcelona, 1990

-- *Historia del Arte. Últimas tendencias*. Planeta, (col. Las claves del Arte), Barcelona, 1994.

CHÁVARRI, *La pintura española actual*, Ibérico Europeo de Ediciones, Madrid, 1973

--*Mampaso*, Dirección General del Patrimonio Artístico, Madrid 1977

DE LA NUEZ SANTANA, José Luis, *La abstracción pictórica en Canarias. Dinámica histórica y debate teórico (1930-1970)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995

--"Primera abstracción en la pintura de Millares", *Goya: rev. de arte*, Fundación Lázaro Galdiano, nº 226, Madrid 1992, pp. 225-230

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1979 (1º ed.), reimp. 1993

- DEMPSEY, Amy, *Estilos, escuelas y movimientos*, Blume, Barcelona, 2002
- DORFLES, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Labor, Barcelona, 1973
- ECO, Humberto, *Obra Abierta*, ed. Ariel, Barcelona 1979
- EVERITT, Anthony, *El expresionismo abstracto*, ed. Labor, Barcelona 1984
- GAMONEDA, Antonio, “Posibilidades del objeto artístico dentro de la producción en general. Condiciones para una más amplia inserción en el consumo”, (conferencia leída en las I Jornadas de Arte Contemporáneo de León) en *Anales de la Sala Provincia 1972-1973*, pp. 214 – 224
- GARCÍA, J. M. y DURÁN, F., *De Gaudí a Tàpies. Maestros catalanes del siglo XX*, Generalitat de Catalunya, Barcelona 2002
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española del siglo XX*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1970.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando, “Arte y Naturaleza en la propuesta estética de César Manrique”, *Atlántica Internacional. Revista de las artes*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, septiembre-octubre, 1994.
- GRAMPP, William D., *Arte, inversión y mecenazgo* (traductora Blanca Ribera de Madariaga), Ariel, Barcelona, 1991
- GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX*, Alianza, Madrid, 2000
- HERNANDO CARRASCO, Javier, “El eclecticismo. La última vanguardia”, *Goya: rev. de arte*, nº 178, 1984, pp. 197-206
- “Expresionismo cromático en España. La lección de Rothko”, *Goya: rev. de arte*, Fundación Lázaro Galdiano, nº 184, 1985, pp. 227 – 238
- *Emilio Vedova*, ed. Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2001
- HESS, Barbara, *Expresionismo abstracto*, Taschen, Colonia, 2005
- HUGHES, Robert, *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. (Traducción de Manuel Pereira), Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1991
- INFORMALISMO y Expresionismo abstracto en la colección del Ivam*. Introducción de Carlos Pérez, selección de textos de: Harold Rosenberg; Franz Kline; Barnett Newman; Hans Hofmann; Ad Reinhardt; Adolph Gottlieb; Lee Krasner; Pierre Soulages; André Masson; Henri Michaux; Lucio Fontana; Asger Jorn; Karel Appel; Arnulf Rainer; Manolo Gil; Manuel Millares, Antonio Saura; Vicente Aguilera Cerni,

Alberto Greco; Institut Valencià d'Art Moderne, Centre Julio González, julio – septiembre, 1995(catálogo)

LUCI-SMITH, Edward, *Movimientos artísticos desde 1945*, Ediciones Destino, Barcelona 1998

LLORENS, Tomás, “Paleta, gusto, Hispanidad y autenticidad en la pintura española de los 50”, en VV.AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Fundación Argentaria-Visor, Madrid, 1998.

LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo*, Visor, Madrid, 1995.

MARMIERCA HERNÁNDEZ, Almudena, *¿Quién me puede acercar al arte del siglo XX?*, Manuel Abril. *Primer director del S.A.I. Crítico de Arte en prensa, 1910- 1930*, Caravaggio, Madrid, 2007

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, AKAL, Madrid 199

MARTÍNEZ CERESO Antonio, *Diccionario de pintores españoles. Segunda mitad del siglo XX*, Revista Época, Madrid, 1997.

MORENO GALVÁN, José M^a., *Introducción a la pintura española actual*, Publicaciones Españolas, Madrid 1960.

--*Pintura española: la última vanguardia*, Magias, Madrid, 1968.

--“Apuntes para una comprensión del arte hoy”, *Anales de la Sala Provincia, 1971 – 1972*, pp. 11 – 19

PASSERON, René, *Enciclopedia del surrealismo*, Editions Aimery Somogy, París, 1975; edición española: Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982

PÉREZ ROJAS, Javier y GARCÍA CASTELLÓN, Manuel, *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Silex, Madrid 1994.

RAMÍREZ, Pablo, *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*, Institució Alfons el Magnanim, Valencia 2000

--*El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*, Institució Alfons el Magnanim, Valencia 2000

RUIZ GORDILLO, Fernando, *César Manrique*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1995.

SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, “La relación arte-público. Corrección de las formas tradicionales de información y exhibición”, (conferencia leída en las I Jornadas de Arte Contemporáneo de León) en *Anales de la Sala Provincia 1972-1973*, p. 239.

SÁNCHEZ OMS, Manuel, “La trascendencia histórica de la estética del Grupo Pórtico”, *Serrablo n° 118*, edita Amigos de Serrablo, Huesca, diciembre 2000, pp. 20 y ss.

-- “La trascendencia histórica de la estética del grupo Pórtico” *Serrablo*, n° 119, edita Amigos de Serrablo, Huesca, marzo 2001, pp. 15 – 17

-- “La trascendencia histórica de la estética del grupo Pórtico” *Serrablo*, n° 120, edita Amigos de Serrablo, Huesca, junio 2001, pp. 21 –24

SANDLER, Irving, *Historia del expresionismo abstracto*, Alianza, Madrid, 1996.

SAURA, Antonio, *Fijeza (ensayos)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 1999

SUBERCASEAUX Bernardo, “Política y cultura: Encuentros y desencuentros”, *Rev. Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 524, febrero, 1994

TÀPIES, Antoni, “*Comunicación sobre el muro*”, (escrito en 1969), en *La práctica del Arte*, ed. Ariel, Barcelona, 1979

--*La pràctica de l' art*, Biblioteca El Mundo, 2004

THOMAS, Karin, *Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, ediciones del Serbal, Barcelona 1988

TOUSSAINT, Laurence, “*El Paso*” y *el arte abstracto en España. 1940-1959*, Istmo, Madrid 1982

TUSELL GARCÍA, Genoveva, "La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)", *Espacio, Tiempo y Forma*, VII- Hª del Arte 16, Madrid, 2005

URRUTIA, Juan, “Veinte comentarios sueltos sobre economía y mecenazgo”, en *Rev. Occidente*, n° 180, 1996, pp. 47-70

UREÑA, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1995, Colec. Fundamentos.

VELASCO, Fernando, “La nueva figuración española”, *Revista de Ideas Estéticas*, n° 130, T. XXXIII, CSIC

VIÑUALES. Jesús, *El comentario a la obra de arte (metodologías concretas)*, UNED. Madrid, 1986

WECHSLER de HUERNOS, Diana Beatriz, “Modernidad, periferia y eclecticismo”, (Comunicación en el IX Congreso Nacional CEHA, León, 1992) en *1992 El arte español en épocas de transición*, vol. 2, pp. 461-468

VV. AA., *Del surrealismo al informalismo. Arte en los años cincuenta en Madrid*, - catálogo- Comunidad de Madrid, 1991

VV. AA., *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Istmo, Madrid 1999.

VV. AA., *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*. Fund. MAPFRE, Madrid, 2005.

II OBRAS CONSULTADAS SOBRE ASPECTOS HISTÓRICOS, SOCIALES, CULTURALES Y ARTÍSTICOS DEL LEÓN DEL SIGLO XX

ALADRO MAJUA, Inmaculada, “El crecimiento urbano de León, 1960-1975”, *Tierras de León*, nº 77-78, I. L.C., diciembre, 1989, pp. 27-34

ALONSO GONZÁLEZ, Joaquín, *Oficios de León*, La Crónica 16, León, 1998

ÁLVAREZ OBLANCA, Wenceslao, “La represión de la enseñanza”, en VV. AA., *Crónica Contemporánea de León*, edita La Crónica 16, León, 1991, pp. 298 – 301

ÁLVAREZ OBLANCA, W. y SERRANO, S., “La guerra civil en León. Desde la II República hasta final de la guerra civil (monográfico)”, *Tierras de León* nº 67, junio 1987

BRASAS EGIDO, J. C., *Pintores castellanos y leoneses del siglo XIX*, Junta de Castilla y León, 1989

CARRO CELADA, José Antonio, “Raíces históricas de la Escuela de Astorga”, *Tierras de León*, nº 56, I.L.C., septiembre, 1984 (separata)

-- “78 años de prensa leonesa”, en VV.AA., *Crónica Contemporánea de León*, edita La Crónica 16, León, 1991, pp. 389-395

CELADA PERANDONES, Pablo, “Don Paco Sierra y las Escuelas Sierra Pambley de León. Aspectos generales e ideario pedagógico”, *Tierras de León*, nº 85-86, I.L.C., marzo, 1992, pp. 35-65

-- “La revista Tierras de León (1961/1996); evolución histórica, estudio bibliométrico y aportación a la cultura leonesa”, *Tierras de León*, nº 100, ILC, 1996, pp. 145/178

CORDERO DEL CAMPILLO, Miguel, “Enseñanza universitaria e investigación”, en VV.AA., *Crónica Contemporánea de León*, edita La Crónica 16, León, 1991, pp. 395-404

DELGADO ORUSCO, Eduardo, “Entre el suelo y el cielo. Notas para una cartografía de la arquitectura y el arte sacro contemporáneo”, en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, Nº 39, 2006

GUIAGARAY PALLARÉS, José, “Primer saludo con Tierras de León”, *Tierras de León*, nº 1, abril 1961, p. 1

FERNÁNDEZ, Amado y LARRAZ, Francisco, “Sobre la economía leonesa”, *Tierras de León*, nº 1, abril 1961, pp. 120-130

GAMONEDA, Antonio, “Breve e imprecisa memoria sobre una revista institucional”, en *Tierras de León*, nº 100, ILC, 1996, pp. 179- 186

GARCÍA ZARZA, Eugenio, *La emigración en Castilla y León*, Consejo General de Castilla y León, Valladolid, 1983

GARCÍA PRIETO, Javier, “La economía leonesa en el siglo XX” en VV. AA., *Crónica Contemporánea de León*, edita La Crónica 16, León, 1991, pp. 357-372

GONZÁLEZ GARCÍA, José Luis, “Situación y rasgos estructurales de la economía leonesa”, *Tierras de León* nº 36-37, ILC., diciembre 1979, pp. 37-34

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. Jesús, “La demografía en la provincia de León”, en VV.AA., *Crónica Contemporánea de León*, edita La Crónica 16, León, 1991, pp. 373-378

GULLÓN, Ricardo, “Tres pintores jóvenes”, en *España*, nº 43, 1949. En la edición facsimilar, pp. 901 y 902

HERNANDO CARRASO, J. y SERRANO LASO, M., “las artes plásticas contemporáneas, siglos XIX y XX”, en *Historia del Arte en León*, fascículo nº 17, Diario de León, 1990,

MEMORIA, Diputación Provincial de León: 1950 – 1954

MOLINER, Antonio, “Prensa y propaganda durante la guerra civil. El diario Proa en León”, *Tierras de León*, nº 81-82, 1990, pp. 201-219

NORA, Eugenio de, “Espadaña 30 años después, estudio preliminar”, en *Espadaña, revista de poesía y crítica*”; edición facsimilar; Espadaña editorial, León 1978, p. XIV

OLMOS CRIADO, Rosa M., “El mecenazgo institucional. Las Bienales leonesas”, en *Tierras de León*, nº 115, I.LC., julio 2002- diciembre 2002, pp. 3-29

PÉREZ GARCÍA, Pablo, “Primitivo Álvarez Armesto: algunas de sus obras bercianas”, en *Argutorio: revista de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, Nº 4, 2000, pp. 13-14

RODRÍGUEZ, José Luis, “Astorga: La semana cultural de valores leoneses”, *Tierras de León*, nº 23, I.LC., junio 1976, pp. 6-10

SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca. Teatro universitario seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca*, coedición de Fundación Sierra Pambley, Madrid, 1998

SERRANO, Secundino, “Represión y vida cotidiana en León, 1936/1950”, en VV.AA. *Crónica Contemporánea de León*, edita La Crónica 16, León 1991, pp. 293 – 297

--“Servicios Provinciales de cultura”, en *Diez años de gestión, 1946/1956*, León: Diputación Provincial, pp. 114-119

SOTO ARRANZ, Roberto, “Treinta y cinco años de cultura leonesa (1961-1996)”, *Tierras de León*, nº 100, I.LC., 1996, pp. 103-123

III BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE EL INFORMALISMO Y LOS MOVIMIENTOS PICTÓRICOS CONTEMPORÁNEOS EN LEÓN

A) Libros y artículos en publicaciones científicas o/y especializadas

AGUIRRE ROMERO, Eduardo, “Pintar en silencio” en catálogo *Reencuentro*, León: Diputación Provincial, “Sala Provincia”, octubre-noviembre 1994, p 24

-- “José Antonio Santos Pastrana”, en catálogo *Reencuentro*, León: Diputación Provincial, “Sala Provincia”, octubre, noviembre 1994, p. 68

-- “Texto”, en catálogo *Ramón Villa. Pintura* (galería Jesús Puerto), Granada, febrero, 1997.

-- “Como si fuese a morir mañana”, en catálogo *El todo y las partes*, León: Junta de Castilla y León, 1998, pp. 11-13

-- “Antorcha interior”, en catálogo *Rojamaril*, León: Junta de Castilla y León, abril, 1999, pp. 29-33

-- “Llueve color”, en catálogo *Febrero. Imágenes cautivas*, León: Junta de Castilla y León, 2000, pp. 11-14

--*Vela Zanetti. 1913-1999*, (E, Aguirre, coord.), Fundación Vela Zanetti, Fundación Hullera Vasco-Leonesa y Diputación de Burgos, Madrid, 2000

ALBÍ, José, “Crítica a la Elegía del hombre europeo de posguerra”, *Espadaña* nº 37, 1949, edición facsimilar, pág. 781

ALONSO ARES, Adolfo, “Texto” en catálogo *Enrique Estrada. Cromatismo Acuático*. León: Ayuntamiento de León – Concejalía de Cultura, enero 1999

--“Texto”, en catálogo *Rojamaril*, León: Junta de Castilla y León, abril, 1999, p 37

ALONSO DE SANTIAGO, Belén, “Miguel Ángel González Febrero”, en catálogo *Exposición Reencuentro*, León: Diputación Provincial, “Sala Provincia”, octubre, noviembre 1994, p. 54

-- “El diablo en la botella”, en catálogo *Febrero. Búsqueda*, León: Junta de Castilla y León, noviembre 1997. pp. 11 y 12

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Pintores Leoneses Contemporáneos*, Caja de Ahorros, León 1983,

-- “Reencuentro desde la mirada ausente”, en catálogo *Reencuentro*, León: Diputación Provincial, “Sala Provincia”, octubre, noviembre 1994, pp. 11-15

ÁLVAREZ PEON, Javier, “Sinopsis de una búsqueda”, en catálogo *Ricardo Fernández: Ironías*, Ayuntamiento de Ponferrada, Instituto de Estudios Bercianos, junio 2003

ANDINA YANES, Jovino, "Gozo visual", en catálogo *Ángela Merayo*, Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, mayo 1998.

ANTOLÍN, Montserrat, *Entrevista a Pablo Gago* (inédita) Facultad de Periodismo. Universidad Complutense, curso 1977 – 78 (reproducida en Documentación).

ARCILLA, Nicolás, "Miguel Ángel", en catálogo *Febrero. Imágenes cautivas*, León: Junta de Castilla y León, 2000, p. 23

AREÁN, Carlos, "Pasión y fidelidad o la pintura de Pablo Gago", en *Cuadernos Durban: Gago -9*, edita Galería Durban, Caracas/Madrid, noviembre- diciembre, 1977

AZNAR FERNÁNDEZ, Luis, "Ramón Villa en su madurez estilística", en catálogo *Ramón Villa: Pintura*; León: Ayuntamiento de León, Concejalía de Cultura, 1997 p. 7

BERNABEU, Antonio, "Jular, el persa", en catálogo *Manuel Jular*, León: Junta de Castilla y León, junio 2000, p. 13

BERNESGA: Diez años de una Sala de Arte, 1974-1984. (Introducción de Victoriano Crémer), Nebrija, 1983

BOUZA Antonio et alt., *Pintores y escultores contemporáneos de Castilla y León*, Fundación La Caixa, visual e.g.a.p Madrid, 1992

CABANAS ALIBAU, Francesc, "Texto" en catálogo *Merayo*, Aula de Cultura, Caixa d'Éstalvis del Penedès. Molins de Rei, 1984

CABEZAS I LLOBET, Jordi, "La magia d'El Bierzo a l'Empordà", en catálogo *Megalits* (Sala d'exposicions del Consell Comarcal de l'Alt Empodà), Figueres, abril – mayo 2001, pp. 2 y 3

CADENA, Josep M., "Ángela Merayo y la polivalencia de los signos", en catálogo. *Signes*, O.S. Caixa de Terrassa, Barcelona, 1990

CARBALLO BLANCO, Amparo, "Textos" en catálogo *Beberide, In memoriam*, Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, junio 1997

CARNICER, Ramón, "Texto", en díptico *Angela Merayo, Xacobeo' 93*, (galería de arte "Rama"), Astorga, noviembre- diciembre 1993

--*El pintor leonés Primitivo Álvarez Armesto*, Instituto Leonés de Cultura, León, 1997

CARNICERO, Luis P., "Estrada: singulares microcosmos y sutiles disonancias", en catálogo *Enrique Estrada. Cromatismo Acuático*. León: Ayuntamiento de León – Concejalía de Cultura, enero 1999

CASADO MARTÍNEZ, Elvira, *Palacio de Gaudí- Astorga. Museo de los Caminos*, La Crónica 16, León, 1993

CASALÉ, Ramón, "Angela Merayo, reflexiones y meditaciones del pasado", en catálogo *Mediterránea*, Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, 2003,

CASO, Ángeles, "Texto", en catálogo *Vargas: El orden del paisaje (galería Arte Lancia)*, 1990

CASTRILLO SOTO, Roberto, "Juan Rafael. Territorios de fuego y agua", en catálogo *Desde la Pared*, Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, noviembre 1999.

CASTRO, Benigno, "Un problema para la crítica", en catálogo *Febrero. Imágenes cautivas*, León: Junta de Castilla y León, 2000, p. 37-39.

COLINAS, Antonio, "Hacia la pura búsqueda", en catálogo *Andrés Vilorio 1965 – 1995: Exposición antológica*, Instituto Leonés de Cultura, 1997, p. 108

CRÉMER, Victoriano y GAMONEDA, Antonio, "Modesto Llamas Gil", en *Anales de la Sala Provincia, 1972-1973*, Diputación Provincial, León 1974, pp. 56-58 y 172

CRÉMER, Victoriano, "El pintor en su rincón", *Espadaña* nº 45, 1950. Recopilación facsímil p. 1963

-- "Texto a la exposición individual M. Llamas, en la Sala Provincia", *Anales Sala Provincia, 1972-73*, Diputación Provincial, León, 1974, pp. 56- 57

-- "Cecilio Burgo Gar", en *Anales de la Sala Provincia, 1974-1975*, Diputación Provincial, León, 1976, p. 114

--"Luis Gago", en *Anales de la Sala Provincia, 1974-1975*, Diputación Provincial, León, 1976, pp. 120-121

-- "Texto", en catálogo exposición de dibujos en la galería Ausaga, enero de 1977

-- "Textos", en catálogo *García Zurdo*, Sala Provincia, León, marzo de 1977

--"Texto" en *Andrés Vilorio: Catálogo Total* (en la sobrecubierta), Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, 1981

-- "Entre lo vivo y lo pintado", en *catálogo Eloy-Toño*, Obras Socioculturales Caja de Ahorros de Salamanca y Palencia, noviembre 1985.

--"Andrés Viloría", en catálogo *Reencuentro*, León Diputación Provincial, "Sala Provincia", octubre, noviembre 1994, pp. 28

--"Notas de apremio para un catálogo de la pintura leonesa", en catálogo *Exposición Colectiva patrocinada por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de León*, León, 1995, pp. 9-13

--"Ramón Villa y las tierras asombrosas de Rueda", en catálogo *Tierras de Rueda*, (galería Arte Lancia), León, octubre –noviembre 1996

--"Ramón Villa y su circunstancia", en catálogo *Ramón Villa. Pintura*, León: Ayuntamiento de León, Concejalía de Cultura, 1997 pp. 23 y 24

--"Los símbolos mágicos", en catálogo *Ángela Merayo*, Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, mayo 1998.

--"Textos" en catálogo *Significados*, León: Obra Cultural Caja España, marzo/septiembre 1999

--"La mística humanizada", en catálogo *Andrés Viloría 1965 – 1995: Exposición antológica*, León: Instituto Leonés de Cultura, 1997, p 103

CUENCA, Luis Alberto de, "Texto", en catálogo *Andrés Viloría 1965 – 1995: Exposición antológica*, León: Instituto Leonés de Cultura, 1997, p. 106

DE MARCO, Georges, « Texto » en *Catálogo del Salón de L`Art Libre*, Palais de Beaux Arts de la Ville de Paris, 1964, p. 4,

DE PABLOS, Salvador, "Texto" en catálogo *Antonio F. Redondo. Dibujos-1978*. (Galería Ausaga.) León, 1978

-- "Texto" en *Catálogo exposición Emblemas de la memoria*, León, 1991

DÍEZ ROLLÁN, Manuel, "Texto" adjunto al proyecto escultórico: "Familia Leonesa", dirigido al Ayuntamiento de León (reproducido en Documentación)

"EL agua como tema pictórico", en *Anales de la Sala Provincia, 1972-1973*, diputación Provincia, León, 1974, pp. 135-140

ESTEBAN DRAKE, Mesa, *De El Paular a Segovia, 1919–1991*, Diputación Provincial de Segovia, 1991

FERNÁNDEZ, Marisa, "A propósito de la insatisfacción", en catálogo *Febrero. Búsqueda*, León: Junta de Castilla y León, noviembre 1997, p. 19

FERNÁNDEZ ARENAS, Jesús “Texto”, en *catálogo Ángela Merayo* (Galería Leonart), Barcelona, septiembre 1987.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio, “Entrevista con Antonio Fernández Redondo”, en *Seis escaparates. El Corte Inglés, Calle Preciados, Madrid, Marzo 1963*. Volumen conmemorativo de la exposición, Madrid 2005

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Félix C., “Texto”, en *catálogo Eloy Vázquez: Dibujos*. Mansilla de las Mulas; Casa de Cultura, ca. 1990

-- “Texto”, en catálogo: “*Ramón Villa: pintura-escultura*”, (galería Marisa Almazán), Las Rozas (Madrid), enero – febrero, 1991

FIGUEROA, Matilde C., “La vidriera en el espacio, la lucha con la arquitectura”, (entrevista a Luis García Zurdo). *Revista CIC Vidrio*, nº 36, pp. 17 a 23

FIDALGO ROBLEDA, Helena, “La transparencia interior”, en catálogo *Ricardo Fernández: Ironías*, Ayuntamiento de Ponferrada, Instituto de Estudios Bercianos, junio 2003

FIERRO, Avelino, “Crónicas de luz y pasión”, en catálogo *Imágenes Cautivas*, León: Junta de Castilla y León, 2000, pp. 25 –34

GÁLLEGO Julián, “Texto” en catálogo *a la Exposición Jeunes Peintres Espagnols*, Cité Universitaire, Paris. Collège d’Espagne, 1 au 6 juin, 1955.

-- “Texto” en catálogo *de la Exposition Jeunes Peintres Espagnols*, Cité Universitaire, Paris. Collège d’Espagne, 14 au 23 juin, 1957.

GAMONEDA, Antonio, “M^a Teresa Gancedo”, en *Anales de la Sala Provincia, 1972-1973*, Diputación Provincial, León, 1974, pp. 33-35

-- “Texto”, en catálogo Vargas, O.C. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, marzo 1974

--“Texto” a la exposición individual Llamas en la Sala Provincia, en *Anales Sala Provincia, 1972-73*, Diputación Provincial, León, 1974, p. 58

--“Texto” en catálogo *García Zurdo* (Sala Provincia), León, 9 al 28 de marzo de 1977

--“Notas para acompañar algunas obras de Luis García Zurdo”, texto manuscrito, ¿inéedito?, s.d., ca. 1977 (reproducido en Documentación)

- "Texto", en catálogo *I Muestra Pinacoteca Provincial*, Diputación de León, 1988
- "Carta de A. G. a Modesto Llamas", en catálogo *Modesto Llamas Gil, 1950-1991*, Caja España, León, 1991, p. 5
- "Luis Sáenz de la Calzada", en catálogo *Reencuentro*, León: Diputación Provincial, Sala Provincia, octubre – noviembre, 1994, pp. 22
- "Isidro Hernández Valcuende", en catálogo *Reencuentro*, León: Diputación Provincial, Sala Provincia, octubre, noviembre 1994, p. 66
- "Texto" en catálogo *Andrés Viloría 1965 – 1995: Exposición antológica*. Instituto Leonés de Cultura, 1997, p. 99
- GARCÍA MARTÍNEZ, Luis, "Andrés Viloría, 1965 – 1995", en catálogo *Andrés Viloría 1965 – 1995: Exposición antológica*. León: Instituto Leonés de Cultura, 1997, pp. 19 – 25.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Alfonso, "Trazos para sentir", en *Horizontes: Escultura y pintura en Ramón Villa*; Instituto Leonés de Cultura. Sala Provincia, León, 2002, p. 11
- GARCÍA OSUNA, Carlos, "Las voces y los ecos en la pintura de Febrero", en catálogo *Febrero. Imágenes cautivas*, León: Junta de Castilla y León, 2000, p. 15-21
- GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto, "Sobre Pablo Gago", catálogo "Gago", O. C. de la Caja de Ahorros de León, 1977)
- GASCÓN MUÑOZ, Santiago. "Texto", en catálogo *Ramón Villa. Pintura* (galería Jesús Puerto), Granada, febrero, 1997.
- GASCH, Sebastián, "Pintura y Poesía", *España*, nº 46, 1950. Edición facsimilar pp. 975 y 976
- GASPAR GÓMEZ, Moisés, "Lino rasgado. Masacrado", en catálogo *Emblemas de la memoria* (Galería Sardón), León, 1991
- GÓMEZ DOMÍNGUEZ. Ignacio, "Pintemos, Pollock", en catálogo *Ignacio Gómez Domínguez, In memoriam*, Caja España O.S. León 2005
- GÓMEZ ISLA, José, "Variaciones sinfónicas en Re menor o la musicalidad compositiva en la obra de Manolo Jular", en catálogo *Manuel Jular*, León: Junta de Castilla y León, junio 2000, pp. 7 y 8.

GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, “Toñeloy. La pintura de Mansorga”, en *Carpeta-exposición Eloy Vázquez Cuevas y Antonio García (Toño)*, en Casa de Cultura de Mansilla de las Mulas, julio, 1993

GRANADOS VALDÉS, A., "La aventura plástica de Pablo Gago", *Las Artes, Crónica 3, (Revista de las Artes) n° 42*, segunda época, diciembre, 1991

HERNANDO CARRASCO, Javier, “Topografías”, en catálogo *Reencuentro*, León: Diputación Provincial, Sala Provincia, octubre – noviembre, 1994, p. 58

--“Efigies encaradas” en catálogo *Reencuentro*, León: Diputación Provincial, 1994, p. 32

-- “La nueva escena artística”, en catálogo *León punto y aparte*, León: Diputación Provincial, 1995, pp. 9-25

--“Coleccionar, promocionar, difundir”, en catálogo *exposición colectiva patrocinada por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de León*, León 1995, pp. 19-23

-- "De la materia contenida al gesto enérgico", en catálogo *Andrés Vilorio 1965 – 1995: Exposición antológica*, León: Instituto Leonés de Cultura, 1997, pp. 7 – 17

--“La dinámica pendular de un creador”, en catálogo *Ramón Villa: pintura*, León: Ayuntamiento de León, Concejalía de Cultura, 1997, pp. 15 - 18

--"Normativismo metafísico", en *Enrique Estrada, una vida en la pintura*, Santiago García editor, León, 1999, pp. 97-106

--“El color de la ironía”, en catálogo *Rojamaril*, León: Junta de Castilla y León, abril, 1999, pp. 15-27

-- “Pintura de arrastre”, en catálogo *El todo y las partes*, León: Junta de Castilla y León, 1998, pp. 15- 19

--“La emoción modulada (Jesús Peñamil)” *catalogo Humo: Jesús Peñamil– Isidoro Pérez*; Instituto de Estudios Bercianos, Casa de Cultura de Ponferrada, enero, 2000

--“Las artes plásticas desde 1939 hasta nuestros días”, en *Historia del arte en Castilla y León* (dirigida por Javier de la Plaza Santiago y Simón Marchán Fiz), Tomo VIII, pp. 295-412, ed. Ámbito, Valladolid, 2000

JIMÉNEZ, Diego Jesús, “Texto” en *Andrés Vilorio 1965 – 1995: Exposición antológica*, León: Instituto Leonés de Cultura, 1997 p.109

JIMÉNEZ MARTOS, Luis, "Arqueólogo y orfebre de la materia", en *Andrés Vilorio 1965 – 1995: Exposición antológica*, León: Instituto Leonés de Cultura, 1997, p 105

JULAR, Manuel, "Carta Abierta", en *Anales de la Sala Provincia, 1971- 72*, Diputación Provincial, León, 1973, pp. 73 - 75

LÁZARO SERRANO, Jesús, "Pastrana: el ascetismo conceptual", en catálogo *exposición Pastrana* (galería Santiago Casar), Santander 1995

LÓPEZ, Héctor, "Texto" en catálogo *En la memoria. Ramón Villa* (Sala Fondo), Zaragoza, octubre –noviembre 1993

LORA CERDÁ, Santos, "La pintura como revelación", en tríptico *Miguel Ángel Febrero* (galería Armaga), noviembre 2001

LLAMAS GIL, Modesto, "Aproximación a un lenguaje", en catálogo *Modesto Llamas* (galería de arte Rama), Astorga, 1990

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, *Once artistas y artesanos leoneses del siglo XX*, ed. Lancia, León 1993

--"Un mundo de sugerencias", en *Enrique Estrada. Cromatismo Acuático*. Ayuntamiento de León - Concejalía de Cultura, enero 1999

LLAMAZARES, Julio, "Texto" en catálogo *Vargas-Aedo: Retratos Apócrifos II y otras pinturas*, galería Sardón, León, diciembre - enero, 1983

-- "José Menchero" en catálogo *Reencuentro*, León: Diputación Provincial, "Sala Provincia", octubre, noviembre 1994, p. 70

MACHADO, "Texto", en *catálogo Eloy-Toño*, Biblioteca Pública, León, diciembre 1985

MALMO, Antonio, "La exquisitez del alma, la riqueza espiritual y el lirismo", en catálogo *Mediterránea*, Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, 2003

MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo, "Extraña mezcla de realismo e ilusión", en catálogo *Ricardo Fernández: Ironías*, Ayuntamiento de Ponferrada, Instituto de Estudios Bercianos, junio 2003

MARTÍNEZ CUEZO, Antonio, "Santos Pastrana. El callado discurso del arte", en catálogo *Exposición Pastrana* (galería Santiago Casar), Santander 1995, pp 13, 26

MÁS, M^a José, “Texto”, en catálogo *Signos mágicos*, Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, mayo, 1998.

MATEO DÍEZ, Luis, “Texto” en catálogo *Vargas: El orden del paisaje III*, Caja España, León, 1998

MESTRE, Juan Carlos, "El signo de la tribu; evocación de lo primitivo; el grito de nuestras raíces", en catálogo *Andrés Vitoria 1965 – 1995: Exposición antológica*, León: Instituto Leonés de Cultura, 1997, pp. 100 – 102

MIÑAMBRES, Nicolás, “Texto”, en catálogo *Eloy Vázquez: Dibujos*, Mansilla de las Mulas, Casa de Cultura, ca. 1990

MORÁN POTES, Suso: “Texto”, en catálogo *Humo*. Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, enero 2000

MORATÓ, María Elena, “Angela Merayo”, *rev. Crítica de Arte*, octubre 1987, Madrid.

MORENO GALVÁN, José María, "Gago", en catálogo "*Pablo Gago*", Club Urbis, Madrid, junio 1977

MORENO GALVÁN José M. et. al. (n.i.), “Homenaje a Millares, (exposición en la Sala Provincia)”, *Anales de la Sala Provincia 1972/73*, pp. 141 -146

NATAL, Antonio, “Febrero: Búsqueda y memoria”, en catálogo *Febrero. Imágenes cautivas*, León: Junta de Castilla y León, 2000, pp. 35 y 36

NIETO ALCAIDE, Víctor, “Luis García Zurdo: La expresión en la vidriera”, en catálogo *Reencuentro*, León: Diputación Provincial “Sala Provincia”, octubre-noviembre 1994, p. 70

--“Las vidrieras de Luis García Zurdo: Expresividad y experiencia”, *Ars Sacra, (revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música)* n° 22, Madrid, 2002 pp. 23, 38

OLMOS CRIADO, Rosa M., “Imágenes cautivas de González Febrero en la Junta de Castilla y León”, *Rev. Crítica de Arte*, n° 149, abril 2000, Madrid, p. 7

--“Ángela Merayo en la galería Sardón”, *Rev. Crítica de Arte*, junio-julio 2000, Madrid, p. 6

OTERO, Eloísa y SAYAGO, Camino, “Textos” en catálogo *León punto y aparte*, León: Diputación Provincial, 1995, pp. 26 y ss.

OTERO, Eloísa, “Mostrar el lenguaje”, en catálogo *Manuel Jular*, León: Junta de Castilla y León, junio 2000, pp. 10 y 11.

PELÁEZ, Andrés, “Escenografía cinematográfica en Madrid”, en *El cinematógrafo en Madrid*, Madrid: Museo Municipal, 1986

PEREIRA, Antonio, “Breve sobre Vitoria”, en catálogo *Andrés Vitoria 1965 – 1995: Exposición antológica*, León: Instituto Leonés de Cultura, 1997, pp. 7 – 17

PÉREZ ALFARO, Maribel, “C’est ça, la peinture?”, en catálogo *Manuel Jular*, León: Junta de Castilla y León, junio 2000, p. 12.

PÉREZ, Ramón Isidoro, “Alma Zen”, en catálogo *León Punto y Aparte*, León: Diputación Provincial, 1995, p. 79

-- “Prontuario”, en catálogo *León Punto y Aparte*, León: Diputación Provincial, 1995, p. 79.

PÉREZ HERRERO, Francisco P., “Texto” en catálogo *Enrique Estrada expone en Trance*. Santiago García editor, León, 1985

“PRIMERA Bienal de Pintura Provincia de León”, en *Anales de la Sala Provincia, 1971 – 1972*, Diputación Provincial, León, 1973, pp. 207 - 255

PIÑERA ÁLVAREZ. Pedro, “Texto” en catálogo *Ramón Villa: Asturias y la mar*, Las Colonias – Salinas, agosto 1995

PUERTO, José Luis, "Topografías", en catálogo *Andrés Vitoria 1965 – 1995: Exposición antológica*, León: Instituto Leonés de Cultura, 1997, p. 104

--“Emergen de la noche” en catálogo *Febrero. Búsqueda*, León: Junta de Castilla y León, noviembre 1997, pp. 13-17

--“La pintura como salvaguarda”, en catálogo *Rojamaril*, León: Junta de Castilla y León, abril, 1999, pp. 39-47

RODRÍGUEZ–AMAT, Jordi: “Texto” en *4 Dones 4 artistes*, Centre d’Art Contemporani Funcació Rodríguez–Amat, Les Olives, El Baix Empordá, juny 2000

RINCÓN GARCIA, Wifredo, “La pintura de Pastrana”, en catálogo *José Antonio Santos Pastrana*, Ateneo de Madrid, 8 al 30 de octubre de 1992.

ROCA, Ximo, “Panorama contemporáneo de la vidriera de arte”, en *Revista T.C. Tribuna de la Construcción*, nº 1, abril 1992, pp. 12 – 16

ROGER-MARX, Claude « Pérennité des Indépendant » (Vargas, p. 17), *Textos en catálogo “77 Exposition Société des Artistes Indépendants”*, Grand Palais des Champs-Élysées, 15 de mars au 17 avril, 1966, París

SÁENZ DE LA CALZADA, Luis, “Antonio Fernández Redondo y su pintura”, en *catálogo exposición “Emblemas de la memoria”*, (galería Sardón) León, 1991

SANTOS PASTRANA, José Antonio “Texto”, en “Ignacio Gómez Domínguez. Ensoñaciones” (galería Sardón), León, mayo, 1995

SAURA, Antonio, “Texto”, *exposición colectiva Arte Fantástico* (Galería Clan), Madrid, 1953.

SAYAGO Camino, Manuel Díez Rollán, “Texto” en catálogo *Reencuentro*, León: Diputación Provincial, “Sala Provincia”, 1994, p. 30

SEIS escaparates. El Corte Inglés, Calle Preciados, Madrid, Marzo 1963. Volumen conmemorativo de la exposición, Madrid 2005, textos de Juan Manuel Bonet y Alfonso de la Torre

SEGUNDA Bienal de Pintura Provincia de León, en *Anales de la Sala Provincia 1972-1973*, Diputación Provincial, León, 1974, pp. 147 y ss.

TAIBO, Paco Ignacio, "Gago 1972", *catálogo de la exposición "Pablo Gago"*, en Club Urbis, Madrid, junio 1977

TERCERA Bienal de Pintura Provincia de León, en *Anales de la Sala Provincia 1974-1975*, Diputación Provincial, León, 1976, pp. 157 -186

TORCIDA ÁLVAREZ, Jaime, "En el bello mundo del agua", en catálogo *Enrique Estrada. Cromatismo Acuático*. León: Ayuntamiento de León – Concejalía de Cultura, enero, 1999

VALLÉS ROVIRA, Josep, “A. M.”, en catálogo *Megalits*, Sala d’Exposicions del Consell Comarcal de l’Alt Empodà, Figueres, abril – mayo 2001, pp. 4 y 5

-- “Texto”, en catálogo *“El despertar del ser”*, Banys Arabs de Girona, agosto-septiembre 2003

VALDÉS FERNÁNDEZ, M., “Texto”, en catálogo *10 Artistas Leoneses* (exposición colectiva) O.C. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, 1984

--“Texto”, en catálogo *Eloy-Toño*, O. S. Caja de Ahorros de Salamanca, noviembre 1985.

- “Texto” en catálogo *Colectiva 88* (Centenario de la UGT), León, octubre, 1988
 - “Texto”, en catálogo *Ramón Villa* (Sala de exposiciones Banco de Asturias), Oviedo, febrero – marzo, 1989
 - “Apuntes para el estudio de la pintura de Modesto Llamas”, catálogo *Modesto Llamas Gil, 1950- 1991*, Caja España, León, 1991, pp. 7-10
 - “Notas a una exposición de Ramón Villa”, en catálogo *Ramón Villa: Escultura-pintura*, Oviedo: O. S. Caja de Ahorros de Asturias, mayo 1991
- VALLEJO FLÓREZ, Ángela, *La pintura leonesa en la transición del siglo XIX al XX*, ed. Lancia, 1989
- VELA ZANETTI, José, “Improvisado adiós a Luis Saénz de la Calzada”, en catálogo *Reencuentro*, León: Diputación Provincial, Sala Provincia, octubre – noviembre, 1994, p. 21
- VILORIA, A., "Texto de Andrés Viloría" en catálogo *Andrés Viloría 1965 – 1995: Exposición antológica*, León: Instituto Leonés de Cultura, 1997, pp. 29-39
- “Textos a sus obras pictóricas” en el *Catálogo Total*”, Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, León 1981.
- VIÑAS, Verónica, “Ramón Villa” en catálogo: *Ramón Villa: pintura*, León: Ayuntamiento de León, Concejalía de Cultura, 1997, pp. 45- 51
- VV.AA., “Textos sobre Andrés Viloría” en *Anales de la Sala Provincia 1971 – 1972*, Diputación Provincial, León, pp. 127-130
- VV.AA., “Textos” (reproducción del catálogo de la exposición de Vargas en la Sala Provincia, 1973) *Anales de la Sala Provincia 1972-1973*, pp. 88-91
- VV.AA., “Textos” en catálogo *Enrique Estrada expone en Trance*. Santiago García editor, León, 1985
- VV.AA., “Textos” en catálogo *Toño – Eloy*, (exposición en Biblioteca Pública del Estado), León, diciembre, 1985
- VV.AA., “Textos” en catálogo *El Dibujo*, Biblioteca Pública de León, mayo, 1988
- VV.AA., “Textos” en catálogo: *Estrada. Extraños personajes* (recopilación). Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, marzo de 1989
- VV.AA., “Textos” en catálogo *Siluetas*, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Zamora, octubre – noviembre 1990

VV.AA., “Textos” en catálogos: *Exposición Enrique Estrada*, BBV, Ponferrada, 1989; *Enrique Estrada Diez: Piedra y luz en Castilla y León*, Casa de Cultura de San Andrés del Rabanedo; *Enrique Estrada Diez*, Caja España, 1994

VV.AA., “Textos” en catálogos Enrique Estrada: “*Exposición individual Enrique Estrada Díaz*”, Caja España, Benavente, diciembre 1991- enero 1992; “*Piedra y luz en Castilla y León. Enrique Estrada Díaz*”, Casa de Cultura de Trobajo del Camino, 1 al 31 de julio de 1994

VV.AA., “Textos” en catálogo: “*Ramón Villa: Asturias y la mar*”, Las Colonias – Salinas, agosto 1995

VV.AA., *Enrique Estrada, una vida en la pintura*, Santiago García editor, León, 1999

VV.AA., “Textos” en catálogo *Alfonso Fraile. Obra 1960 – 1987*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1998

VV.AA., “Textos”, catálogo *Eugenio Estrada*, Ibercaja, Obra Social Cultural Zaragoza, 2001

YAN, Roger, « Les indépendents a la Belle Epoque », *Textos en catálogo “77 Exposition Société des Artistes Indépendants. Grand Palais des Champs-Élysées, 15 de mars au 17 avril, 1966, París*

B) Artículos y notas en prensa y publicaciones periódicas

A.C.: “La geografía del olvido. Exposición en Caja España de artistas bercianos”, *Diario de León*, 2, 9, 1995

AGUADO, José Luis, “La actualidad se llama don Alejandro Vargas”, *Diario de León*, 19, 11, 1963

--“La actualidad se llama: Manuel Jular”, *Diario de León*, 19, 2, 1964

--“La actualidad se llama: Ángel García”, *Diario de León*, 28, 2, 1964

--“La actualidad se llama: Ángel Estrada”, *Diario de León*, 2, 3, 1964

-- “La actualidad se llama: Sáenz de la Calzada”, *Diario de León*, 25, 3, 1964

-- “La actualidad se llama: Vela Zanetti”, *Diario de León*, 30, 3, 1964

- "La actualidad se llama: Alejandro Vargas", *Diario de León*, 4, 11, 1964
- "La actualidad se llama: Alejandro Vargas", *Diario de León*, 4, 1, 1965
- “La II Bienal de Pintura a juicio” (entrevista a Modesto Llamas, Alejandro Vargas, Eugenio de Arribas, Petra Hernández y Antonio Gamoneda), *Diario de León*, 18, 10, 1973
- “La asociación de escritores y pintores leoneses desapareció por desavenencias entre sus miembros”, *Diario de León*, 24, 6, 1975
- AGUIRRE, Eduardo, “Apuntes para un Villa. En el trópico”, *Diario de León*, 21, 6, 1992
- “12 cuadros sin piedad”, *Diario de León*, 23, 5, 1993
- "Pintores leoneses. El autor y su obra", *Diario de León*, (opúsculo), marzo 2001
- AGUIRRE, José Ignacio, “Treinta años de Rock”, *Diario de León*, (suplemento dominical) 24, IX, 1989
- ALFAGEME, A. B., “Los críticos”, *Vida Leonesa*, nº 40, 17, 2, 1924
- ALGORRI, Luis, “El pintor del traje invisible”, *Diario de León* (El Filandón), 5, 4, 1992
- ALONSO, Cuca, "Pablo Gago...volver a Gijón", *La Nueva España*, 16,1, 2000
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, “Artistas leoneses contemporáneos”, en *León*, (rev, Casa de León en Madrid), III época, año XXVII, otoño-invierno 1980, núms. 315, 316 y 317
- ALONSO LUENGO, Luis, "Carta de Luis...a Andrés Vilorio (1982)" (leída y comentada por el Sr. Alonso Luengo en el acto de presentación de la exposición en la Casa de León, de Madrid, 1992). Reproducida en el *Diario de León*, 1, 11, 1992
- ÁLVAREZ, José Luis, “E. Estrada expone en la Casa de León en Madrid”, *Informativo Casa de León*, Madrid, 1988
- ÁLVAREZ GÓMEZ, Mariano, “Bajo el impacto de Castilla. Luis García Zurdo expone su pintura en Munich”, *Diario de León*, 14, 2, 1964
- ALVEAR, Juan de, “Modesto Cadenas y su tierra leonesa (prefacio de...al catálogo de la exposición)”, *Vida Leonesa*, nº 65; 10, 8, 1924

ALLER, César, “La exposición de los pintores leoneses Vargas y Jular en la Diputación”, *Diario de León*, 15, 3, 1961

--“Entrevista con Alejandro Vargas”, *Diario de León*, 17, 3, 1961

--“Ante la próxima exposición de pintura: Visita a Luis García Zurdo en su estudio madrileño”, *Diario de León*, 24, 10, 1961

ANDINA YANES, Jovino, “Pintores Bembibrenses. Ángela Merayo”, *Índice (Boletín Informativo del Ayuntamiento de Bembibre)* n° 3, pp. 12 -14

A.M.F., “Exposición colectiva de artistas leoneses”, *La Hora Leonesa*, 19, 3, 1983

A. P. “Oviedo: ciclo sobre arte el regional”, *ABC*, 9, 3, 1983

ARTIGUE, Luis, “El Aullido”, *Diario de León*, 13,4, 2002

ANÓNIMO, “Notas de Arte”, *Vida Leonesa*, n° 61, 13, 6, 1924

“EL Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses”, *León*, (rev. de la Casa de León en Madrid), n° 50, junio de 1958

--“Luis García Zurdo, Premio de Estado en la Escuela de Bellas Artes”, *León* n° 63, julio de 1959

--“Exposición de pintura (pintores leoneses en la Casa de León, de Madrid)”, *León*, n° 55, noviembre de 1958

--Entrevista a José Eguiagaray Pallarés, *Diario de León*, 13,1, 1961

--“Esta tarde exposición de arte abstracto de los pintores Vargas y Jular”, *Diario de León*, 14, 3, 1961

-- “Elogio de la pintura leonesa”, *Proa*, 24, 10, 1963

-- “Se inauguró el I Salón de Otoño de pintores leoneses”, *Diario de León*, 23, 11, 1963

-- “En la Diputación: Exposición del pintor leonés Manuel Jular”, *Diario de León*, 17, 2, 1964

--“Peintres de la Cote d’Azur », (exposition), *Le Courrier des Etats-Unis* (Organe national des populations de langue française aux Etats – Unis), 16, 11, 1967

--El XV Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses, *Tierras de León*, n° 10, diciembre 1969, pp. 85-94

--Exposición permanente de pintura española contemporánea, en la Sala Fierro y bajo el patrocinio de la Diputación, *Proa*, 15, 1, 1971

-- Mañana se inaugura la Sala Provincia, *Diario de León* 15, 3, 1971

--Apertura de la sala de arte Provincia. El vicepresidente describe el perfil de la institución, *Diario de León*, 17, 3 1971

--“Provincia, sala de arte, se inauguró con obras de cuatro pintores”, *Proa*, 17, 3, 1971

--“Sobre la Sala Provincia”, *Diario de León*, 31, 3, 1971

--“Alejandro Vargas, hoy inaugura exposición”, *Las Regiones*, 27, 3, 1973

--“Óleos y gouaches de Alejandro Vargas, en “Benedet”, *La Voz de Asturias*, 27, 3, 1973

--“Alejandro Vargas, en Benedet”, *Nueva España*, 27, 3, 1973

--“Séptimo premio de pintura Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León”, *Proa*, 5, 9, 1974

-- “Alejandro Vargas, premio de pintura de la constructora leonesa”, *Diario de León*, 24, 6, 1975

--“Artistas Leoneses. Vargas: El primer pintor abstracto leonés”, (entrevista), *Revista Picogallo*, nº 7 (Asociación Cultural “La Mediana”, Cármenes (León)

--Panorama de las Artes plásticas 1976 – 1977, *Los Domingos de ABC* (suplemento semanal, número monográfico: Un año de actividad artística en España.), 3, 7, 1977

--“La Bañeza: Interesante exposición de 17 artistas plásticos leoneses”, *Hoja del Lunes*, 16, 8, 1982

-- “Éxito de la exposición 17 artistas plásticos leoneses”, *Bedunia*, nº 17, La Bañeza, agosto, 1982

-- “Reseña”, en *Cosmos*, nº 45, agosto- septiembre, 1982

--"Ciclo de exposiciones dedicado al arte de las regiones, (Once pintores leoneses en la Caja de Ahorros)", *Nueva España*, 9, 3, 1983

--"Clausurada la exposición Doce pintores leoneses", *Diario de León*, 12, 7, 1983

- "Hoy se inaugura la exposición de Artistas plásticos leoneses", *Diario de León*, 25, 6, 1986
- "Coloquios sobre arte", *Diario de León*, 18, 9, 1986
- "Comienza la exposición de 14 artistas leoneses", *La Crónica*, 9, 9, 1986
- "Justino Burgos inaugura hoy la exposición de artistas leoneses", *La Crónica*, 10, 9, 1986
- "Catorce leoneses juntos, que no revueltos", *El Adelanto de Salamanca*, 19, 10, 1986
- "Diez pintores leoneses exponen desde ayer en la Biblioteca Pública", *Diario de León*, 16, 12, 1986
- "Termina la II Muestra Plástica de Pintores", *Diario de León*, 13, 6, 1987
- "Se inicia la temporada", *El Punto*, Madrid, octubre, 1987
- "Arte Internacional ", *El Punto*, Madrid, octubre, 1987
- "Arte Internacional. Cinco artistas residentes en Cataluña", *El Punto*, Madrid, 1988
- "Ángela Merayo. Composiciones incandescentes", *El Punto*, marzo 1988
- "Internacional. Cuatro artistas cuatro vías", *El Punto*, 9, 3, 1989
- "Enrique Estrada en Sahagún", *La Crónica*, 1, 9, 1990
- "Exposición de Manuel Díez Rollán en la galería Androx (Vigo)", *Atlántico*, 2, 2, 1992
- "Estival'92: Artistas en discurso amplio", *El Punto de las Artes*, Madrid, julio de 1992
- "Díez Rollán: lo real y lo imaginario", *El Punto de las Artes*, Madrid, diciembre de 1992
- "La pintura de Ángela Merayo en la galería Rama", *El Faro*, Astorga, 25, 11, 1993
- "El profesor y pintor Ignacio Gómez, expone en la galería Sardón", *Diario de León*, 31, 5, 1995
- "Arte para la memoria", *La Crónica*, septiembre, 1995
- "Encuentro las cosas pintando. El leonés López-Menchero recibe hoy la Medalla de Plata de las Bellas Artes", *Diario de León*, 29, 11, 1995

- "Villa...a Sevilla", *La Crónica*, 30, 4, 1996
- "Diez artistas para cien años", *La Crónica*, 21, 5, 1996
- "(El) Colegio Leonés presentó su colectiva con cuadros y esculturas de ex alumnos", *Diario de León*, 22, 5, 1996
- "Homenaje a la familia más reciente", *La Crónica*, 21, 10, 1996
- "Los cafés alternativos también tienen su oferta", *La Crónica*, 21, 12, 1996
- "Ramon Villa", *Diario de León*, 19, 10, 1997
- "Enrique Estrada", *La Brocha*, abril, 2000
- A.P., "Oviedo: Ciclo sobre arte el regional", *ABC*, 9, 3, 1983
- ARRABAL, Fernando, "Tres pintores españoles en París", *Rev. Índice*, nº ¿104? (Ilegible), agosto, 1957
- A.U., "Cita con los discípulos plásticos del Padre Isla", *La Crónica*, 3, 10, 1996
- AZCOAGA, Enrique, "Gago" (Crítica a la exposición de Pablo Antonio Gago "Pintura Abstracta" en la galería Durban de Madrid, del 24 de noviembre al 14 de diciembre de 1977), *Blanco y Negro*, núm. 3.424
- BARJA, Ángel, "Arte leonés en León", *Tierras de León* nº 27, junio 1977, p. 66
- BASANTA, M^a Ángeles, "Elogio de un humanista, Luis Sáenz de la Calzada", *Diario de León*, 10, 7, 1994
- "La geografía del olvido, cuatro estilos de arte distintos", *Diario de León*, 17, 9, 1995
- "Panorama de las artes plásticas", *Diario de León* (El Filandón), 4, 2, 1996
- "Diversidad en la muestra de los antiguos alumnos del Leonés", *Diario de León*, 27, 5, 1996
- BERNABÉU, Antonio, "Los volátiles del beato Jular" (Exposición A nuestro modo: Juan Carlos Uriarte y Manuel Jular en el Ayuntamiento de León), *Diario de León - suplemento especial-*, 7, 5, 2005
- BRADOMÍN, "Impresiones de un profano", *rev. Humo*, nº 1, 17, 6, 1928
- BRAU, Miguel, "De Bellas Artes", *Vida Leonesa*, 1, 1, 1925
- CABALLERO CHICA, Javier, "La gradación del hombre", *Diario de León*, (El Filandón), 12, 11, 1995

--“La III Muestra de antiguos alumnos del Leonés”, *Diario de León*, (El Filandón), 30, 6, 1996

CAJIDE, Isabel, “Vargas”, *Artes*, 23, 11, 1965.

--“Vargas”, *Anales de la Sala Provincia 1971 – 1972*, p. 127

CANELO, Pureza, *Diario de León*, (El Filandón), 12, 10, 1995

CARSEÑOSA, Nicanor J., “Conferencia de Manuel Valdés en el centro sociocultural”, *El Faro Astorgano*, 2, 8, 1986

CARNICER, Ramón, “La pintura de Ángela Merayo”, *Aquiana*, 22, 5, 1998

CASANELLES, María Teresa, "Gago, en Galería Durban", *Arte*, 5, 12, 1977

CASTRO ARINES, José, “León y su Bienal Pictórica”, *Informaciones*, 27, 9, 1973.

CENTENO, Carmen, “Itinerante de artistas actuales leoneses reivindican planteamientos serios frente a la movida”, *El Diario Palentino-El Día de Palencia*, 25, 11, 1986

CERÓN, Julio, “Vargas se renueva”, *ABC*, 12, 5, 1986

COBO, Vicenta, “Hoy se inaugura la exposición de Artistas Plásticos Leoneses”, *Diario de León*, 25, 6, 1986

-- “40 artistas leoneses reunidos por primera vez en Astorga”, *Diario de León*, 27, 6, 1986

-- “Pinceladas de una exposición”, *Diario de León*, 30, 6, 1986

-- “Éxito de la exposición Artistas Plásticos Leoneses”, *Diario de León*, 6, 8, 1986

COLINAS, Antonio, "Hacia la pura búsqueda", *Diario de León*, (El Filandón), 12, 11, 1995

CRÉMER, Victoriano, “Espacio por la calle”, *Diario de León*, 27, 5, 1960

-- (Sin título), *Diario de León*, 2, 7, 1960

--“La Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial”, *Diario de León*, 28, 7, 1960

--“León también es así...Provincia, sala de arte”, *Proa*, 18, 3, 1971

--“Arte y letras. Los pintores muertos – La pintura viva”, *Proa*, 27, 1, 1974.

- “Arte”, *Tierras de León*, nº 23, junio 1976, p. 33
- “Tres pintores distintos y un solo arte verdadero: Irma Gebert, Maruja Moutas y Javier Rueda” (crítica a la exposición presentada por estos tres pintores en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros), *Tierras de León* nº 23, 1976, p. 35
- “El arte itinerante”, *Tierras de León*, nº 25, 1976, pp. 34-39
- “El Puente de Antonio F. Redondo”, *Tierras de León*, nº 29, diciembre, 1977 pp. 79 – 80
- “Palabras claras sobre una pintura de pasión: Elias G^a Benavides, *Tierras de León*, nº 29, septiembre 1977, p. 71 y 72
- “Manuel Jular, profeta en su tierra”, *Tierras de León*, nº 28, septiembre 1977, p. 71 y 72
- “La fecunda invocación humana de Llamas Gil”, En *Tierras de León*, nº 26, marzo, 1977.78, 79.
- “Sobre el realismo y la IV Bienal”, *La Hora Leonesa*, 11, 12, 1977
- “Sobre el realismo y la IV Bienal”, *La Hora Leonesa*, 16, 12, 1977
- “León: vida y cultura española” (reseña), *Tierras de León* nº 29, diciembre, 1977. pp. 62-63
- “Museo de arte contemporáneo de León”, *Tierras de León* n 30-31, junio 1978 pp. 16-18
- “Luis García Zurdo en la Obra Cultural”, *Tierras de León* nº 32-33, diciembre de 1978, pp.120.130
- “La excelentísima representación apócrifa de Alejandro Vargas Aedo, en la galería Maese Nicolás”, *La Hora Leonesa*, 26, 10,1978
- “Los retratos apócrifos y otras pinturas de Alejandro Vargas”, *La Hora Leonesa*, 8, 12, 1979
- “Elías García Benavides en la galería Maese Nicolás”, *La Hora leonesa*, 23, 11, 1980.
- “Las representaciones de Vargas (en la sala de arte Sardón)”, *Diario de León*, 24, 12,1982.
- “El arte en las criptas medievales”, *Diario de León*, 25, 12, 1983
- “Colectivos y talleres”, *Diario de León*, 21, 6, 1984

--"Asterisco (crítica a la exposición en la Sala Provincia)", *Diario de León*, 24, 5, 1985

-- "De la sublimación espacial de Enrique Estrada", *Diario de León*, 13, 10, 1985

--"Crémer contra Crémer: Ramón Villa", *Diario de León*, 6, 5, 1990

-- "Emblemas de la memoria", *Diario de León*, 4, 6, 1991

-- "Modesto Llamas Gil", *Diario de León* (El Filandón), 5, 4, 1992

-- "Notas para un catálogo", *Diario de León*, 21, 6, 1992

-- "La familia leonesa, señales de identidad", *Diario de León*, 25, 3, 1995

-- "La mística humanizada", *Diario de León* (El Filandón), 12, 11, 1995

-- "Los significados de Ramón Villa –textos–", *Diario de León*, 7, 3, 1999,

C.R.S., "Antonio Redondo vuelve a León después de 30 años", *La Crónica*, 20, 5, 1991

CUEVAS, Marcelino, "Abstracción con color oriental. Alejandro Vargas expone **El Orden del Paisaje III**, en Caja España", *Diario de León*, 6, 4, 1998

--"Cromatismo acuático. E. Estrada abre un nuevo año en la sala de exposiciones de la Junta", *Diario de León*, 12, 1, 1999

--"Desimaginaciones. El pintor Ramón Isidoro presenta sus últimas creaciones", *Diario de León*, 26, 3, 1999

--"Ignacio Gómez Domínguez. Pintor", *Diario de León*, 31, 3, 1999

--Enrique Carlón. Pintor", *Diario de León*, 21, 4, 1999

--"Pintando desde la pared". Dos jóvenes artistas leoneses exponen en el ateneo cultural El Albéitar", *Diario de León*, 4, 6, 1999

-- "El pintor Enrique Estrada dona un lienzo al Museo de la Catedral", *Diario de León*, 4, 6, 1999

--"Pintando con obstinación. La obra del leonés Ramón Isidoro está basada en el color y en la poesía", *Diario de León*, 30, 7, 1999

-- "El pintor Enrique Estrada expone en el auditorio de Sahagún", *Diario de León*, 15, 8, 1999

--"El color de un alfabeto. La leonesa Cristina Ibáñez presenta sus obras en la sala Lucio Muñoz", *Diario de León*, 25, 8, 1999

-- "Una vida en la pintura. Estrada presenta un libro sobre su aventura artística", *Diario de León*, 12, 2, 2000

--"Enrique Estrada. Pintor", *Diario de León*, 16, 2, 2000

--"La poesía del color. La pintora Ángela Merayo expone en Sardón", *Diario de León*, 4, 5, 2000

-- "La soledad del arte siguió reinando en León", *Diario de León*. Anuario 2000, p. 233

--"32 piezas de 32 artistas (inauguración de la galería Centro Arte)", *Diario de León*, 30, 5, 2001

-- "Eloy Vázquez Cuevas", *Diario de León*, 4, 4, 2002

CUTCHET i DOMÉNECH, Francesc, "Angela Merayo. Composiciones incandescentes", *El Punto*, Madrid, marzo 1988

D.L., "Caja España inaugura la muestra La geografía del olvido", *Diario de León*, 7, 3, 1996

DE LA VARGA, Pablo, "Más para Vargas", *Diario de León*, 13, 11, 1964

DEL RÍO ALONSO, Francisco, "La exposición Cadenas", *La Crónica de León*, 2, 1, 1926

DEL RÍO SÁNCHEZ, Alfonso, "Exposición de 12 artistas leoneses", *La Hora Leonesa*, 26, 6, 1983

--"Se clausuró la exposición de pintores leoneses", *La Hora Leonesa*, 12, 7, 1983

DELIBES, Miguel, "El fenómeno de la creación en la literatura y el arte", *Tierras de León*, nº 10, diciembre, 1969, pp. 95-98

DÍEZ, Víctor M., "El laberinto abierto. El XV Certamen de Exaltación de Valores Leoneses", *Tierras de León*, nº 10, diciembre 1969, pp. 85 – 94

--"Cuadros para una navegación", (Exposición A nuestro modo: Juan Carlos Uriarte y Manuel Jular en el Ayuntamiento de León), *Diario de León* -suplemento especial-, 7, 5, 2005

E.A.R., "Catorce artistas leoneses estrenan hoy una exposición conjunta", *Diario de León*, 10, 9, 1986

-- "Inaugurada la exposición conjunta de pintores leoneses", *Diario de León*, 11, 9, 1986

-- "Chicos de antes, artistas de ahora", *Diario de León*, 21, 5, 1996

--"Santos Pastrana, arte imparable", *Diario de León*, 1, 7, 1996

ESCAPA, Ernesto, "Pablo Gago, medio siglo de fidelidad a una pasión", *La Crónica*, (La Alacena de la Cultura Leonesa, nº 75), 16, 5, 1999

--"El regreso de "chíviri", *La Crónica*, 26, 5, 2000

FERNÁNDEZ, Fulgencio, "El pintor Manolo Jular expone en León su irónico Proyecto 1991", *La Crónica*, 21, 10, 1990

-- "Retratos de ex familia del Leonés", *La Crónica*, 17, 3, 1991

--"El escultor leonés Amancio González (discípulo de Vargas) expone en Oviedo", *La Crónica*, 20, 2, 1994

-- "El Ayuntamiento eligió a Rollán y su familia", *La Crónica*, 29, 11, 1994

--"El año de los reencuentros", *La Crónica*, 17, 1, 1995

--"El emergente León alternativo", *La Crónica*, 3, 12, 1995

--"El pintor leonés Santos Pastrana inaugura una exposición de cien obras. Algunas de gran formato", *La Crónica*, 16. 1. 1998

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Félix C., "Vargas. Un clásico heterodoxo", *Diario de León*, (El Filandón), 11, 5, 1986

-- "Consideraciones en torno a una exposición: Catorce artistas leoneses en exposición itinerante", *Diario de León*, (El Filandón), 31, 8, 1986

-- "1987. Consideraciones a un año de pintura", *Diario de León* (El Filandón), 6, 12, 1987

-- "Siluetas y José de León", *Diario de León*, (El Filandón), 3, 6, 1990

-- "Algo sobre pinturas, esculturas...", *Diario de León*, (El Filandón), 6, 1, 1991

-- "Tres más tres", *Diario de León*, 17, 4, 1991

FIDALGO, Ángel., "Dos horas con Luis García Zurdo", en *León*, nº 310, mayo 1980, pp. 15-18.

-- "Modesto Llamas Gil", *Diario de León*, 28, 12, 1980

FRANCÉS, José, “Monteserín”, *La Esfera* nº 316 (citado en “El artista y la crítica”, *Vida Leonesa*, Nº 72, 26 de octubre 1924).

FRANCÉS, José, “Monteserín”, *La Esfera*, nº 187, (citado en “El artista y la crítica”, *Vida Leonesa*, Nº 72)

GAITERO, Ana, “La esculturmanía toma León”, *Diario de León*, 19, 4, 1998

GAJATE, A., “El mejor arte para la mayor celebración de la ciudad”, *El Faro Astorgano*, 2, 8, 1986

GAMONEDA, Antonio, “Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa (I)”, *Proa*, 22, 11, 1963

-- “Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa (II)”, *Proa*, 24, 11, 1963

-- “XV Certamen de Exaltación de los Valores Leoneses”, *Tierras de León*, 10, 12, 1969

--“Nuevas páginas con tristeza”, *Tierras de León*, Nº 10, diciembre, 1969, p. 113

--"Andrés Viloría", *Tierras de León*, nº 13, junio 1971, p. 98

--“Manuel Jular”, *Tierras de León*, nº 15, junio 1972, pp. 102-103

-- “Llamas Gil”, *Tierras de León*, nº 17, junio 1973, pp. 85-86

--“El quehacer artístico de la vida española”, *Informaciones*, 27, 9, 1973

--“Crónicas de Arte. La II Bienal de Pintura “Provincia de León”, *Diario de León*, 9, 11, 1973

-- “II Bienal de León”, en *Gazeta del Arte*, 30, 11, 1973

--“Cuatro pintores leoneses fallecidos”, *Diario de León*, 30, 1, 1974.

-- “En la Sala Provincia: Burgo-Gar”, *Diario de León*, 30, 1, 1974.

-- “En la Sala Provincia: Jorge Pedrero”, *Diario de León*, 31, 1, 1974.

--“La Tercera Bienal de Pintura Provincia de León”, *Tierras de León*, nº 22, diciembre 1975, pp. 92-93

--Cinco Artistas Asturianos”, *Tierras de León*, nº 22, 12, 1975, pp. 87 – 92

--Calzada (en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros), *Tierras de León*, nº 23, junio 1976, p. 43

-- "Viloría", *Tierras de León*, nº 23, junio 1976, p. 43

--“La colectiva inaugural de Maese Nicolás”, *Tierras de León*, nº 26, marzo, 1977, pp. 81-83

-- “González Febrero (exposición)”, *Tierras de León*, nº 27, junio 1977, pp. 72, 73

--“Gago (en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros)”, en *Tierras de León*, nº 29, diciembre, 1977, p. 73

-- “Cofre 2, panorama del arte contemporáneo”, *Tierras de León*, nº 29, diciembre 1977, p. 74

--“La IV Bienal de pintura provincia de León (el realismo)”, *Tierras de León*, nº 29, diciembre 1977, p. 74

--“Vargas y el siglo XVII”, *Diario de León*, 16, 12, 1978

-- “Elías García Benavides en crónica viajera”, *Diario de León*, 23, 4, 1980

--“Elías García Benavides”, *Diario de León*, 26, 11, 1980,

--"Catálogo Total de Andrés Vilorio", en *Tierras de León*, nº 44, septiembre 1981, pp.129-130

--“Apuntes para un Zurdo”, *Diario de León*, 21, 6, 1992

--“Palabras para un solitario (Vargas)”, *La Crónica*, 17, 4, 1998,

GARCÍA, Alfonso, “Apunte para un vitoria”, *Diario de León*, 21, 6, 1992, -revista-

--“Del apunte a la ternura”, *Diario de León*, (El Filandón), 5, 1, 1997

-- “Energía y nitidez en la pintura de Miguel Ángel Febrero”, *Diario de León*, 21, 3, 2004

GARCÍA, Margarita, “La pasión por el dibujo”, *La Crónica*, 10, 3,1988

GARCÍA, Santiago, "La larga experiencia del artista infatigable", *La Tribuna Leonesa*, nº 6, 1988, pp. 44- 45

GARCÍA MARTÍNEZ, Luis, “La mixtura como proceso de reflexión estética” (Exposición: A nuestro modo: Juan Carlos Uriarte y Manuel Jular en el Ayuntamiento de León), *Diario de León* -suplemento especial-, 7, 5, 2005

GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto, "Sobre Pablo Gago", *Pueblo*, Madrid 1977

GIL, J. A., "Estrada", *Diario de León*, 10, 12, 1987

GÓMEZ DOMINGO, Luis, "10 artistas leoneses reparten intenciones en Ponferrada", *Diario de León*, 12, 5, 1984

GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio, "La exposición de pintura", en *León*, nº 55, Madrid, noviembre de 1958, pp. 30 – 31

-- "Artistas", *Diario de León*, 6, 2, 1960

-- "Pintores", *Diario de León*, 24, 4, 1960

-- "Arte leonés", *Diario de León*, 21, 6, 1960

-- "Cada día, abstracción", *Diario de León*, 14, 3, 1961

-- "Cada día. Anacronismo", *Diario de León*, 15, 3, 1961

-- "La exposición de los pintores leoneses Vargas y Jular en la Diputación", *Diario de León*, 15, 3, 1961

-- "Literatura y arte en León", en *Tierras de León*, nº 1; abril 1961, pp. 69 – 76

-- "Cada día: Un arte", *La Crónica*, 28, 11, 1962

-- "Cada día: Arte abstracto", *La Crónica*, 30, 11, 1962

-- "Cada día: Pintura leonesa", *Diario de León*, noviembre 1963

-- "Cada día: Zurdo en Munich", *Diario de León*, 6, 2, 1964

-- "Cada día: Jular, pintor", *Diario de León*, 19, 2, 1964

-- "Cada día: La Sobarriba en óleos", *Diario de León*, 29, 2, 1964

-- "Cada día: Coloquios", *Diario de León*, 19, 3, 1964

-- "Cada día: Pinturas de Calzada", *Diario de León*, 23, 3, 1964,

-- "Cada día: Vela Zanetti", *Diario de León*, 2, 4, 1964

-- "Cada día: "Alejandro Vargas, pintor", *Diario de León*, 4, 11, 1964

GONZÁLEZ GARCÍA, Carlos, "Permanente desafío", *Diario de León*, (El Filandón), 5, 1, 1997

GONZÁLEZ TORIBIO, Isaac, "Hoy se inaugura en Astorga la exposición Doce artistas leoneses", *La Crónica*, 26, 6, 1983

-- "Presentación de una carpeta de diez serigrafías realizadas por el colectivo Nueve Pintores Leoneses", *La Crónica*, 13, 12, 1983

-- "Cielos y luces en el paisaje leonés", *La Crónica*, 18, 5, 1986

- “Reencuentro con la diáspora”, *La Crónica*, 26, 7, 1986
- “La VII y última Bienal de Pintura cerrará, por el momento, la Sala Provincia”, *La Crónica*, 21, 9, 1986
- “Suspendida en Zamora la muestra de artistas actuales leoneses”, *La Crónica*, 12, 10, 1986
- “Jular, Uriarte, Eloy y Villa presentan en León su última obra plástica”, *La Crónica*, 7, 6, 1987
- “Hacia la destrucción de la pintura”, *La Crónica*, 2, 8, 1987
- “Volumen para una ciudad maciza”, *La Crónica*, 14, 2, 1988
- “Acuarelas de Ignacio, en Sardón”, *La Crónica*, 10, 3, 1988
- “Tres leoneses (Villa, Uriarte y Vázquez Cuevas) participan en el I Congreso Estatal”, *Ocio*, 26, 6, 1988
- “Colectivo de pintores leoneses: Cinco años de luces y sombras”, *Picogallo* nº 5, verano 1988
- GUERRERO, Miguel, “Peñamil” (entrevista), *Diario de León*, 14, 6, 1992,
- GUTIÉRREZ, José Manuel, “Los retratos de Modesto Llamas”, *Diario de León*, 5, 4, 1992
- HERNANDO CARRASCO, Javier, “Modesto Llamas. El triunfo de la pintura”, *La Crónica*, 22, 12, 1991
- “Rumores brumosos”, *La Crónica*, 6, 2, 1995
- “La nueva escena artística leonesa”, *La Crónica*, 23, 4, 1995
- “Geografías evocadas. Caja España de Ponferrada acoge una exposición de artistas bercianos: Juan Carlos Mestre, Luis Miguel Fernández, César Omar y Jesús Peñamil”, *La Crónica*, 1, 10, 1995
- “La vitalidad del grabado leonés”, *La Crónica*, 19, 11, 1995
- “El discurso como acción. Las *performances* o acciones conectan León con el arte contemporáneo”, *La Crónica*, 14, 1, 1996
- “La identidad del paisaje (Ramón Villa)”, *La Crónica*, 6, 11, 1996
- “Horizontes (Isidro Rodríguez Tascón), *La Crónica*, 2, 1, 1998

- "El discurso total de Andrés Viloría", *La Crónica*, 19, 1, 1998
 - "La estética del exceso" (crítica Santos Pastrana), *La Crónica*, 26,1, 1998
 - "Enrique Estrada, paisajes congelados", *La Crónica*, 19, 1, 1999
 - "La mirada irónica", *La Crónica*, 24, 4, 1999
 - "El bosque afable", *La Crónica*, 16, 5, 1999
 - "La palabra colérica", *La Crónica*, 21, 5, 1999
 - "Caligrafías y gestos", *La Crónica*, 21, 10, 2001
- IGNOTUS, "Un artista leonés. Luis García Zurdo", *León*, nº 41, septiembre de 1957, pp. 21-22
- JIMÉNEZ, Diego Jesús, "Andrés Viloría", *Diario de León*, (El Filandón), 12, 11,1995
- JULAR, Manuel, "Luis García Zurdo y el momento actual de su pintura", *León*, nº 74, junio de 1960, pp. 27-31
- KEDIN, "Cartones Leoneses I", *La Crónica de León*, 10, 3, 1923
- "Cartones Leoneses II", *La Crónica de León*, 17, 3, 1923
- L. C., "Encuentro las cosas pintando. El leonés López-Menchero recibe hoy la Medalla de Plata de las Bellas Arte", *Diario de León*, 29 11, 1995
- LINARES RIVAS, "Miguel Ángel Febrero", *Diario de León*, 21, 3, 2004
- LÓPEZ, Ana Rosalía, "Ramón Villa: Me considero un escultopintor", *Diario de León*, 4, 1, 1998
- LÓPEZ, Félix C., "Reencuentro de artistas en el Leonés", *Diario de León*, 22, 3, 1991
- LÓPEZ, M^a Antonia, "Ángela Merayo, Perfil", *Bierzo*, 14, V, 1998 p. 7
- LÓPEZ MOSTEIRO, Concha, "Arte nacional", *El Punto*, Madrid, 1986
- LÓPEZ-SUEIRAS, Manuel, "Los artistas actuales leoneses discrepan rotundamente de la Junta sobre el momento y lugar de la exposición", *El Correo de Zamora*, 2, 9, 1986
- LUENGO, José María, "El cuadro de La Promulgación de los Fueros Leoneses, de Demetrio Montesión", *La Crónica de León*, 7, 9, 1929

LYTTON, Héctor, “Una exposición de Modesto Cadenas”, *Vida Leonesa*, nº 61, 12, 6, 1924

LLAMAS, Modesto, “Voy a pintar”, *Diario de León*, (El Filandón), 5, 4, 1992

LLAMAZARES, Julio, “Crítica de arte. Los retratos apócrifos de Alejandro Vargas”, *Ceranda*, 28, 12, 1979

-- “Insólita exposición de Vargas en la Sala Provincia”, *Cosmos* (Guía del Ocio de León) año VI, nº 238, mayo 1986, pp. 8 y 9.

LLAMAZARES MELGAR, Manuel, “Al habla con el pintor leonés Luis García Zurdo”, *Diario de León*, 7, 9, 1957

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, “Manuel Jular Santamarta o la necesidad vital de expresión plástica”, *Diario de León*, 1, 2, 1987

-- "Artistas plásticos leoneses del siglo XX", *Diario de León*, 31, 7, 1987

-- "Artistas plásticos leoneses del siglo XX (2)", *Diario de León*, 7, 8, 1987

M.A.N., "Reunión de artistas plásticos leoneses", *Diario de León*, 21, 9, 1973

--“Pintores leoneses en la cima”, *Diario de León*, 7, 9, 1974

--“Séptimo premio de pintura Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León”, *Proa*, 5, 9, 1974

MANILLA, Antonio, “Juan Gomila: La Sala Provincia suplía muchas carencias en el arte de la España de los años setenta”, *La Crónica*, 24, 11, 1994

--“El leonés Manuel Díez Rollán expone en la galería Ausaga”, *La Crónica*, 16, 4, 1995

-- “Desdibujar los sueños”, *La Crónica*, 25, 5, 1995

MARBÁN, Ceferino, “La danza de Salomé”, *Vida Leonesa*, nº 52, 25 de mayo 1924;

MARCOS, Emilia, “El arte de León recorrerá todas las provincias de la autonomía”, *La Crónica*, 11, 9, 1986

MARCOS OTERUELO, Andrés, “Un leonés, Pablo Gago, en la Obra Cultural: Arte abstracto”, *Diario de León*, 19, 10, 1977

--"Diez artistas leoneses en la Obra Cultural”, *Diario de León*, 23, 6, 1984

--"Exposición del pintor leonés Enrique Estrada, en la cafetería Trance", *Diario de León*, 12, 10, 1985

-- "Del realismo al surrealismo espacial", *Diario de León*, 23, 10, 1985

--"Los artistas leoneses en favor de una mayor libertad de creación", *Diario de León*, 19, 9, 1986

-- "Exposición antológica del pintor leonés Enrique Estrada", *Diario de León*, 20, 10, 1987

-- "Enrique Estrada: emoción y razón", *Diario de León*, 17, 11, 1987

-- "Exposición de Ignacio Gómez en la galería de arte Sardón", *Diario de León*, 4, 3, 1988

--"Alejandro Vargas expone en Arte Lancia", *Diario de León*, 30, 1, 1990

-- "Siluetas", *Diario de León*, 24, 5, 1990

MARTÍN, Susana, "El arte viaja a Santander", *Diario de León*, 22, 7, 1999

-- "Mes a mes con quince artistas leoneses", *Diario de León*, 3, 12, 1999

--"2000-uno, el calendario de los artistas leoneses", *Diario de León*, 22, 12, 1990

MARTÍN BENITO, M., "El pintor García Zurdo gana otro premio", *León*, nº 85, mayo 1961, pp.23-24

MARTÍN del BIDASOA, "La pintura simplificativa de Cadenas", *Vida Leonesa* nº 68, 31 de agosto de 1924

MARTÍNEZ, José Enrique, "Vivir a pinceladas: Apunte para un Llamas Gil", *Diario de León*, 21, 6, 1992

MARTÍNEZ HERNANDO, B., "Esta pintura tiene alma", *Diario de León*, 6, 12, 1961

MARTÍNEZ REÑONES, José Antonio, "Alejandro Vargas, inquietante y tangencial", *Diario de León*, 20, 9, 1998

MATEO DÍEZ, Luis, "Viaje a Jular", *Diario de León -suplemento especial-*, 7, 5, 2005

MELÓN, José Luis, "La investigación, base de la pintura de Estrada", *La Crónica*, 4, 1, 1987

- MERAYO, Paché, "Pintar siempre (Pablo Gago)", *El Comercio*, Gijón, enero, 2000
- MERINO, José M., "Manuel Jular, viajero de lenguajes", *Diario de León -suplemento especial-*, 7, 5, 2005
- MERINO, Margarita, "Travesuras pictóricas", *Diario de León (El Filandón)*, 5, 4, 1992
- MESTRE, Juan Carlos, "Dedicación sin límites", *Diario de León*, 1, 11, 1992
- "Andrés Vilorio: el mito del eterno retorno", *Diario de León*, 12, 11, 1995,
- MIRALRÍO, Jaime, "La exposición organizada por la Diputación en Boñar", *Tierras de León*, nº 2, 1961, pp. 67
- MORAND, P., « A travers les expositions. Salon de l'art Libre (suite) » *La Revue Moderne des Arts et de la Vie*. 1º abril 1965
- NANDO, "La sala de arte Provincia. Objetivo: Involucrar a León en los movimientos plásticos más inmortales", *Diario de León*, 10, 3, 1971
- NATAL, Antonio, "Llamas Gil, pintando futuro", *Diario de León*, 22, 4, 1999
- NICOLÁS, Manuel A., "La II Bienal Leonesa", *Diario de León*, 4, 10, 1973
- "Enrique Estrada: El pintor de las Bienales", *Diario de León*, 4, 10, 1975
- NIEVES, Joaquín, "Entrevista con el conde de Gaviria ante la convocatoria del I Salón de Otoño de la Pintura Leonesa", *Proa*, 21, 11, 1963
- NISTAL, Alfredo, "Monteserín o lo superfluo trascendental", *Vida Leonesa*, nº 72, 26, 10, 1924
- OLMOS CRIADO, Rosa M., "Aproximación a la obra abstracta de Pablo Antonio Gago", *Tierras de León*, núms. 109 -110, Instituto Leonés de Cultura, León 2000, pp 1-11
- OTERO, Eloísa, "Pablo Gago y Greta Malmcrona", *La Crónica*, 26, 5, 2000
- "Tablero de artistas leoneses (inauguración de la galería Centro Arte)", *La Crónica de León*, 5, 6, 2001
- "Action Painting", (Exposición: A nuestro modo: Juan Carlos Uriarte y Manuel Jular en el Ayuntamiento de León), *Diario de León -suplemento especial-*, 7, 5, 2005

PACHO REYERO, Félix, "Zurdo, un expresionista español", *Diario de León*, 8, 12, 1961

- "Desde Monteseirín a Zurdo. Cien exposiciones en la Diputación Provincial", *Diario de León*, 24, 11, 1961

PAZ, F. de, "Manuel Díez Rollán se va a Logroño y vuelve a León en junio", *La Crónica*, 9, 3, 1990

PEÑAMIL, Jesús, "A propósito de Andrés Viloria", *Diario de León*, 1, 11, 1992

PEREIRA, Antonio, "El pintor en su taller", *Diario de León*, (El Filandón), 5, 4, 1992

--"Breve sobre Viloria", *Diario de León*, (El Filandón), 12, 11, 1995

PERELETEGUI, "El alcance del arte abstracto", *Diario de León*, 16, 3, 1961

PÉREZ GUERRA, José, "Arte figurativo y arte abstracto", *El Punto*, Madrid, 29, 4, 1988,

PÉREZ HERRERO, Francisco, "Luis García Zurdo en la sala de exposiciones de la Diputación", *Diario de León*, 8, 2, 1961

--"De la vida leonesa (Notas de Arte)", *La Candamia*, nº 15; 30, 11, 1983

-- "Apostillas a una exposición", *La Crónica*, 15, 1, 1984

-- "Estrada: Apostillas a una exposición", *La Crónica*, 26, 10, 1985

PRESA, Vicente, "¿Una exposición antológica de pintura leonesa?", *Diario de León*, 14, 7, 1974

PUEYO, Vicente, "La pintura que nació del mar", *Diario de León*, 30, 3, 1999

REY, Maxi, "La pintura última de M.D.R", *Diario de León*, (Filandón), 5, 1, 1997

REVUELTA, Joaquín, "E. Estrada: Lo difícil en pintura es encontrar el camino", *La Crónica*, 12, 1, 1999

RÍOS, A., "La pintura abstracta entrevista con Vargas y Jular", *Proa*, León, 1, 3, 1961

-- "Se clausuró la exposición de pintores leoneses", *La Hora Leonesa*, 12, 7, 1983

ROA RICO, Francisco, "Tradición y modernidad en el arte religioso. El Santuario de la Virgen Camino", *Tierras de León* Nº 2, 1961, p. 47

-- "Javier Sanz, un hombre con personalidad", *Tierras de León*, nº 11, junio 1970, pp. 81-85

--"David López Merille", *Tierras de León*, nº2, diciembre, 1961, pp. 119-120

ROJO, Jacinto, "Amigos del arte", *La Crónica de León*, 9, 9, 1922

SAMANIEGO, José Antonio, "Un lugar para Pablo Gago", *La Nueva España*, enero-2000, Oviedo

SÁNCHEZ, Margarita, "Poesía y escritos predominan en la exposición de grabados *Humo*", *La Crónica*, 6, 1, 2000

SAYAGO, Camino R., "Termina la II Muestra Plástica de Pintores", *Diario de León*, 13, 6, 1987

-- "Manuel Díez Rollán, un modo de captar la esencia de la realidad", *La Crónica*, 2, 8, 1987

--"Los submundos del artista leonés Enrique Estrada", *La Crónica*, 20 1, 1990

-- "Proyecto 1991. Un camino abierto", *La Crónica*, 21, 10, 1990

--"Heterogénea muestra madrileño-leonesa en la colectiva "Tres más tres" de la galería Centro Arte", *La Crónica*, 22, 4, 1991

--"Manuel Diez Rollán, pintor", *La Crónica*, 4, 12,1992

SUÁREZ URIARTE, Publio, "Una obra de Monteserín", *Vida Leonesa* Nº 37, 27 de enero, 1924

--Un recuerdo (Monteserín), *Vida Leonesa*, 26 octubre enero 1924;

--TORCIDA, Jaime, "Manolo: Buen amigo", (Exposición: A nuestro modo: Juan Carlos Uriarte y Manuel Jular en el Ayuntamiento de León), *Diario de León - suplemento especial-*, 7, 5, 2005

TASCÓN, Javier, "Éxito de la exposición Diez Artistas leoneses, en Trabajo del Camino", *Diario de León*, 15, 5, 1987

URBANO, Juan, "La ciudad y los días", *Diario de León*, 14, 3,1961

-- "La ciudad y los días". *Diario de León*, 15, 3, 1961

--"La ciudad y los días", *Diario de León*, 16, 3, 1961

USTÁRIZ, Ana, "El escultor y su familia a escena", *La Crónica*, 2, 3, 1995

-- "Tres son los llamados...los leoneses José S. Carralero, Ramón Villa y Andrés Vilorio, entre los candidatos al premio Castilla y León de las Artes que se falla hoy en Valladolid", *La Crónica*, 23, 2, 1996

-- "Tres paletas leonesas viajan a Holanda. David Colinas, Modesto Llamas y Febrero, a la feria Kunst Rai." *La Crónica*, 11, 5, 1996

--"Ramón Villa. Pintor leonés, inaugura la exposición "Tierras de Rueda", en Arte Lancia", *La Crónica*, 1, 11, 1996

-- "Cosido 14, puntadas para un universo de vanguardia", *La Crónica*, 13, 2, 1997

--"Universo de sueños. Exposición de Calzada en la Fundación Vela Zanetti", *La Crónica*, 17, 10, 1997

-- "Santos Pastrana. El pintor leonés presenta en la "Casa de Vacas" de Madrid una colección de cien cuadros bajo el título **El todo y las partes**", *La Crónica*, 9, 11, 1997

- "La Alacena de la cultura, Vargas". *La Crónica*, 1, 4, 1998

-- "Al pintar tengo que sufrir. Abstracciones monocromáticas de Ramón Isidoro", *La Crónica*, 26, 3, 1999

--"Rojamaril", *La Crónica*, 6, 4, 1999

-- "Gago", La Alacena de la Cultura Leonesa, nº 75, *La Crónica*, 16, 5, 1999, pp. 89, 90

--"Estrada dona una obra a al catedral", *La Crónica*, 4, 6, 1999

--"Febrero, Aznar", *La Crónica*, 6, 6, 1999

-- "Aluvión de lenguajes plásticos: arte Lancia acoge una extensa colectiva de pintura", *La Crónica*, 19, 8, 1999

--"La pintora leonesa Cristina Ibáñez presenta: El color de un alfabeto en la sala Lucio Muñoz". La colección evoca la gestualidad de la pintora", *La Crónica*, 26, 8, 1999

-- "El pintor leonés Enrique Estrada expone una selección surrealista en Sahagún", *La Crónica*, 30, 8, 1999

--"Me queda un sueño: Seguir pintando porque nunca quedo satisfecho", *La Crónica*, 16, 2, 2000

-- “Febrero, pintor leonés, expone en la Junta”, *La Crónica*, 27, 2, 2000

-- “Artistas leoneses acuden a la feria de Toledo. La propuesta de Peñamil”, *La Crónica*, 27, 4, 2000

--“Exposición de Ángela Merayo en la galería Sardón”, *La Crónica*, 7, 5, 2000

VACA PRIETO, Tomás, “Fidelidad”, *Diario de León*, 4, 5, 1997

VALDERAS ALONSO, Alejandro, “La Universidad de León: Una colección artística desconocida”, *Diario de León*, (El Filandón), 10, 3, 1991

VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, “Una aproximación a la historia del arte contemporáneo leonés (1961 - 1996) “*Tierras de León*” nº 100, pp. 103-123

--“Pintura leonesa y vanguardias”, *Diario de León*, 21, 6, 1992

VERGARA, Susana, *Vivir a pinceladas*, *Diario de León (Revista)* 21, 6, 1992

-- “La luz se vuelve color”, *Diario de León*, 21, 6, 1992

--“De Oviedo a Sevilla por el intermedio de un buen pintor leonés”, *Asturias Semanal*, 15, 4, 1993

VICENT, M. M., “Merayo y Megàlits: Obres a cavall entre Ponferrada i l’Empordà” *Hora Nova*, 8 – 14 maig, p. 62

VILORIA, María Aurora, "El sueño de la razón de Estrada", *El Norte de Castilla*, 22, 3, 1989

VILLA PASTUR, “La exposición de María Teresa Díaz Gallego y Alejandro Vargas”, *La Voz de Asturias*, 4, 4, 1973

VIÑAS, Verónica, “Arte para vivir: Muévete con África”, *Diario de León*, -Revista-, 23, 5, 1999

- “París se viste de Villa”, *Diario de León*, 18, 11, 2003

X, Y y Z., “Un cuadro de Montesión”, *La Crónica de León*, 30, 5, 1925

C) Catálogos

Exposition de Jeunes Peintres Espagnols; Collège d'Espagne-Cité Universitaire, Paris, 1 au 6 juin, 1955

Exposition de Jeunes Peintres Espagnols; Collège d'Espagne-Cité Universitaire Paris, 14 au 23 juin, 1957

Exposición de óleos de M. Diez-Rollán; Sala de Exposiciones de la Excm. Diputación Provincial, León, del 29 de octubre al 9 de noviembre de 1957

I Salón de Otoño de la Pintura Leonesa [Asociación de escritores y artistas de León]; (Conferencia inaugural por el Marqués de Lozoya), León, diciembre de 1963, 6 de enero de 1964

Salón de L'Art Libre"; Palais de Beaux Arts de la Ville de Paris, 1964.

II Salón de Otoño de la Pintura Leonesa [Asociación de escritores y artistas de León]; Salas de Arte de la Diputación Provincial y de la Caja de Ahorros, León, 10 al 20 de diciembre, 1965

77 Exposition Société des Artistes Indépendants; Grand Palais des Champs-Élysées, Paris, 15 de mars au 17 avril, 1966

Catalogue des Œuvres du 3eme. Grand Prix de Peinture de Paques 1967, dans les Salons de L' Hotel Splendid, par le Centre de Diffusion Artistique de La Cote D'Azur, Nice, 17 au 27 de mars 1967

Vargas; Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, 1 al 11 de marzo, 1974.

I Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo; Museo Provincial de Bellas Artes, octubre- noviembre, 1976

Llamas Gil. Dibujos; galería Ausaga, León, 18 al 29 de enero de 1977

Pablo Gago; Club Urbis, Madrid, junio 1977.

Pablo Gago; Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, 5 al 15 de octubre, 1977

Gago; galería Durban, Caracas/Madrid, 24 de noviembre a 14 de diciembre de 1977

Ramón Villa; Galerie Selmersheim, Paris, noviembre – diciembre 1977

Antonio F. Redondo. Dibujos; galería de arte Ausaga, León, enero 1978

Vargas: Retratos apócrifos y otras pinturas; galería de arte Maese Nicolás, León, diciembre 1979

Andrés Vilorio, Catálogo Total; Instituto de Estudios Bercianos, Ponferrada, imprime Minerva Artes gráficas, León 1981.

17 artistas plásticos leoneses”; Sala Orbigo, La Bañeza (León), agosto-septiembre 1982

Vargas- Aedo: Retratos Apócrifos II y otras pinturas; Galería Sardón, León, diciembre - enero 1983

Exposición Colectiva de Artistas Leoneses, ciclo «El arte en las regiones ». Patrocina Caja de Ahorros de Asturias, marzo – mayo, 1983. Introducción de Manuel Valdés Fernández

Exposición Colectiva de Pintores Leoneses: 10 Artistas Leoneses; O. C. de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Ponferrada, junio 1984

10 Artistas Leoneses; O.C. Caja de Ahorros y Monte de Piedad, León, agosto-septiembre 1984

10 Artistas Leoneses; Ayuntamiento de Astorga, sala de la Biblioteca Municipal, septiembre. 1984

Exposición: XVII premio de pintura; O.C. Caja de Ahorros de Ponferrada (León), septiembre 1984

Enrique Estrada expone en Trance; Santiago García editor, León, octubre - noviembre 1985,

Eloy – Toño; O. S. Caja de Ahorros de Salamanca, noviembre 1985

Eloy –Toño; Biblioteca Pública, León, diciembre 1985

Eloy – Toño; O. S. Caja de Ahorros de Salamanca, marzo, 1986.

Astorga: Bimilenario, 1986, Exposición de Artistas Plásticos Leoneses; Centro Sociocultural, (conferencia inaugural por el prof. Valdés Fernández: “El origen de las vanguardias”), Astorga 1986

Manuel Jular. Pequeños formatos; Biblioteca Pública del Estado, León, febrero 1987

2ª Muestra plástica San Juan de Ortega – 1987. (Exponen: Eloy; M. Jular; J.C. Uriarte y R. Villa); Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de León, junio 1987

Exposición Antológica de E. Estrada, Caja León. Sala de exposiciones de la obra Cultural, octubre - noviembre de 1987

Ignacio Gómez Domínguez. Acuarelas – Rincones leoneses; galería Sardón, León, marzo 1988

El dibujo; Biblioteca Pública, León, abril-mayo 1988

Exposición colectiva: Eloy, Toño, J.Carlos Uriarte, J.Ramón Villa. Patrocina Diputación Provincial de León y Ayuntamiento de Valdevimbre, julio, 1988

I Muestra Pinacoteca Provincial (fondos de la Diputación Provincial), edificio Pallarés, León, 4 al 31 de julio de 1988

Exposición colectiva: Eloy, Toño, J. Ramón Villa. Patrocina Diputación Provincial de León y Ayuntamiento de Valderas, Casa de Cultura de Valderas (León), septiembre 1988

Colectiva 88 –Centenario de la UGT-; edificio Pallarés, León, octubre 1988

Eloy; Casa de León, Madrid, (s.d.), ca. 1988

Ramón Villa; sala del Banco de Asturias, Oviedo, febrero – marzo 1989

Estrada. Extraños Personajes; Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, marzo de 1989

Exposición individual Enrique Estrada Díaz; Banco de Bilbao Vizcaya, Sala de exposiciones del BBVA, Ponferrada, 1989

Alejandro Vargas: El Orden del Paisaje; Arte Lancia, León, enero- febrero 1990.

Três idades do abstracto español (Pablo Gago); galería Alfama, Lisboa, abril, 1990

Pequeñas obras de grandes artistas (Pablo Gago); galería Alfama, Madrid, junio-julio, 1990

Modesto Llamas Gil; galería Rama, Astorga, 17 al 27 de agosto de 1990

Manuel Jular: Proyecto 1991; galería Centro Arte, León, octubre 1990

Ramón Villa: Ventanas; galería Siena, Burgos, octubre 1990

“Siluetas: Muestra Plástica San Juan de Ortega 1990” (exponen: Antonio F. Redondo, Ana Cristina Martínez, Juan Carlos Uriarte y Ramón Villa), Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Zamora, octubre – noviembre 1990

Eloy Vázquez: Dibujos. Ayuntamiento de Mansilla - Casa de Cultura, (s.d.), ca. 1990

Merayo, Signes 1990; Centre Cultural Caixa de Terrassa, San Cugat del Vallés (Barcelona), diciembre - enero de 1991.

Ramón Villa: pintura-escultura; galería Marisa Almazán, Las Rozas (Madrid), enero - febrero 1991

Ramón Villa: Escultura- pintura; Obra Social y Cultural Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, mayo 1991

Emblemas de la memoria; galería Sardón, León, mayo 1991

Pablo Gago; galería de arte Gaudí, Madrid, 1 al 14 de octubre, 1991

Modesto Llamas Gil, 1950 – 1991, Caja España, León, 1991

Exposición individual E. Estrada; Sala de exposiciones del Banco de Bilbao Vizcaya, Oviedo, noviembre de 1991

Modesto Llamas Gil. Obra sobre papel; galería Centro Arte, León, diciembre de 1991

Exposición individual Enrique Estrada Díaz; Caja España, Benavente, diciembre 1991, enero 1992

Ramón Villa; galería de arte Goya, Zaragoza, febrero 1992

Peñamil, pintura y obra gráfica (1986-1089); galería Sardón, León, junio de 1992

La pintura de Pastrana; exposición en Ateneo de Madrid, 8 al 30 de octubre de 1992

M. Díez Rollán; galería Toisón, Madrid, 1992

Toñeloy, la pintura de Mansorga; Casa de Cultura “San Martín”, Mansilla de las Mulas, julio 1993

En la memoria. Ramón Villa; sala Fondo, Zaragoza, octubre –noviembre 1993

Xacobeo '93, galería de Arte Rama, Astorga (León), noviembre – diciembre, 1993

Nuria García Caldés, Ángela Merayo, Joan Terraz; Can Sinteré, Ajuntament de Santa Coloma de Gramenet, noviembre - diciembre, 1993

Eloy – Toño; Ayuntamiento de Sta. María del Páramo, (León) (s.d.) ca. 1993

Piedra y luz en Castilla y León. Enrique Estrada Díaz; Ayuntamiento de San Andrés del Rabanedo, Casa de Cultura de Trobajo del Camino, julio de 1994

Ramón Villa; galería de arte Javier Correa, La Alcazaba, Marbella (Málaga), agosto 1994.

Reencuentro; ed. Diputación de León, Sala Provincia, León, octubre – noviembre, 1994,

Exposición individual Enrique Estrada Díaz; Caja España. Veguellina de Órbigo y Ponferrada, octubre y diciembre de 1994

Exposición Manuel Jular; galería Centro Arte, León, abril – mayo 1995

Ignacio Gómez Domínguez: Ensoñaciones; galería Sardón, León, mayo 1995

Catalogo-recopilación: Colección Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de León. Edita C. O. Aparejadores y Arquitectos Técnicos de León, (supervisa Luis A. Suárez García) León, junio, 1995

Ramón Villa: Asturias y la mar, Las Colonias – Salinas (Asturias), agosto 1995

Carlos de Paz; Galería Tráfico de Arte, León, septiembre –noviembre, 1995

Pastrana; galería Santiago Casar, Santander 1995

León punto y aparte. La nueva escena artística; Diputación Provincial, Sala Provincia, León 1995

La geografía del olvido: Luis Miguel Fernández, Juan Carlos Mestre, César Omar, Jesús Peñami; Obra Cultural Caja España, León, marzo 1996

Ramón Villa: Tierras de Rueda, galería Arte Lancia, León, octubre – noviembre 1996

Ramón Villa. Pintura; galería Jesús Puerto, Granada, febrero 1997

Ramón Villa: Pintura (Sala de Exposiciones de la Junta de Castilla y León, marzo-abril 1998), León: Ayuntamiento de León, Concejalía de Cultura, 1997

Beberide, In memoriam, Instituto de Estudios Bercianos, Casa de Cultura de Ponferrada, junio 1997

Luis Sáez de la Calzada, pintura y dibujo, 1938-1994, Fundación Vela Zanetti; Ayuntamiento de León, octubre - noviembre 1997

Miguel Ángel Febrero: Búsqueda; Junta de Castilla y León, León, noviembre 1997

Andrés Vilorio 1965 – 1995: Exposición antológica; Instituto Leonés de Cultura, Sala Provincia, León. 1997

Vargas: El Orden del Paisaje III; O. C. Caja España, León, abril 1998.

Ángela Merayo. Signos mágicos, Instituto de Estudios Bercianos, Ponferrada (León), mayo, 1998.

José Antonio Santos Pastrana. El todo y las partes; Junta de Castilla y León, 1998

Enrique Estrada. Cromatismo Acuático. Ayuntamiento de León – Concejalía de Cultura, enero 1999

Pablo Gago. Galería Altalene, Madrid, 11 de febrero al 2 de marzo, 1999

Gómez Domínguez: Helicón; galería Armaga, León, marzo 1999

Rojamaril; Delegación Territorial de la Junta de Castilla y León - Sala Lucio Muñoz; ed. Junta de Castilla y León, León, abril, 1999

Ramón Villa: Significados; Obra Cultural Caja España (itinerante: León, Palencia, Valladolid, Ponferrada, Aguilar de Campoo, Zamora), marzo – septiembre 1999

Desde la Pared: Santos Javier, Juan Rafael; Instituto de Estudios Bercianos, Casa de Cultura de Ponferrada, noviembre 1999.

Humo: Jesús Peñamil – Isidoro Pérez; Instituto de Estudios Bercianos, Casa de Cultura de Ponferrada, enero, 2000

Exposición Homenaje a Juan Navarro Cruz, (itinerante por Castilla y León). Promueve Asociación de Galerías de Arte de Castilla y León, en Sala Ayuntamiento de León, julio 2000

"g2" (Pablo Gago y Greta Malmcrona); galería Sardón, León 2000.

Pablo Gago: De la abstracción a la figuración; sala de arte Van Dyck, Gijón,

Eloy Vázquez: Carpeta-catálogo; Ayuntamiento de San Andrés de Rabanedo, 2000

4 Dones 4 artistes, Centre d'Art Contemporani Funcació Rodríguez – Amat, Les Olives, El Baix Empordá, juny 2000

Febrero: Imágenes cautivas; Junta de Castilla y León, León 2000.

Manuel Jular; Delegación Territorial de la Junta de Castilla y León - Sala Lucio Muñoz; ed. Junta de Castilla y León, León, junio 2000.

Pablo Gago; Galería Altalene, Madrid, 4 al 28 de abril de 2002.

Andrés Vilorio, en el Centre Cultural Torre Vella, Salou (Tarragona), octubre - noviembre de 2001

Horizontes: Escultura y pintura en Ramón Villa; Instituto Leonés de Cultura. Sala Provincia, León, 2002

Megalits, Sala d'Exposicions del Consell Comarcal de l'Alt Empodà. Figueres (Girona), abril – mayo 2001

Contexturas: Francisco Redondo, Cristina Ibáñez, Pablo Baeza, Jerónimo Prieto; galería Armaga, León, junio, 2001

Miguel Ángel Febrero; galería Armaga, León, noviembre 2001.

Aún aprendo. 34 pintores leoneses; Ayuntamiento de León, Sala de exposiciones del Auditorio de León, mayo junio 2003

M. Díez Rollán; sala de exposiciones Caja Sur, Córdoba, febrero 2003

Eloy Vázquez Cuevas: Divertimentos, Diario de León, Club de prensa, León 2003

Ángela Merayo: Mediterránea; Instituto de Estudios Bercianos, Centro Cultural Caja España, Ponferrada (León), septiembre 2003

Merayo. El despertar del ser; Banys Arabs de Girona, agosto, septiembre, 2003

Ironías. Ricardo Fernández; Instituto de Estudios Bercianos, Casa de Cultura, Ponferrada (León), junio 2003

Zoología de los sueños, Ramón Villa -Adolfo A. Ares; ediciones El Lobo Sapiens, sala de El Corte Inglés, León, enero 2004

Ignacio Gómez Domínguez, In Memoriam, O.S. Caja España, León, junio 2005

FUENTES DOCUMENTALES

ARCHIVO DE LA DIPUTACION PROVINCIAL DE LEÓN

Documentos consultados:

1. BECAS, expedientes de 1929 -1940; negociado de Intereses Generales
2. RELACIÓN de expedientes tramitados correspondientes a los años 1933, 1934, 1936; negociado de Intereses Generales
3. BECAS, expedientes de 1940 – 1064; negociado de Intereses Generales
4. DECRETO de la Presidencia sobre *Creación de los Servicios de Cultura*; Fray Bernardino, carpeta 6154 (1961/1970)
5. DECRETO de la Presidencia sobre los *Certámenes de Exaltación de los Valores Leoneses. Premios Provincia de León* (22 de octubre de 1965); Fray Bernardino, carpeta 6154 (1961/1970)
6. INFORME sobre *Institucionalización de los Servicios de Cultura*; Imprenta Provincial, León 1966.
7. MOCIÓN de la Presidencia sobre *Concursos –Premios Provincia de León*; Fray Bernardino: Personal, protocolo, convocatoria de premios, carpeta 6152, (1969/1979)
8. INFORME–PROPUESTA sobre creación de una exposición permanente en la Sala de Arte Fierro; Fray Bernardino: Personal, protocolo, convocatoria de premios, carpeta 6152 (1969/1979)
9. BASES de la I Bienal de Pintura *Provincia de León*; Fray Bernardino, carpeta 6132, año 1971
10. MEMORIA de Actividades de la Institución Fray Bernardino de Sahagún, año 1972; Fray Bernardino, carpeta 6155
11. MEMORIA de Actividades de la Institución Fray Bernardino de Sahagún, año 1973; Fray Bernardino, carpeta 6155.

12. CONVOCATORIA III Bienal de Pintura *Provincia de León*; Fray Bernardino, carpeta 6133, año 1975.
13. ACTA del Jurado Calificador de la III Bienal de Pintura *Provincia de León*; Fray Bernardino, carpeta 6133, año 1975.
14. AVANCE informativo sobre la IV Bienal de Pintura *Provincia de León*, agosto de 1977, (3 páginas); Fray Bernardino, carpeta 3164 (1971-1979).
15. PRIMERA HOJA INFORMATIVA sobre la IV Bienal de Pintura *Provincia de León (El Realismo)*, agosto 1977 (2 páginas); Fray Bernardino, carpeta 3164 (1971-1979).
16. SEGUNDA HOJA INFORMATIVA sobre la IV Bienal de Pintura *Provincia de León (El Realismo)*, septiembre de 1977, (2 páginas); Fray Bernardino, carpeta 3164 (1971-1979).
17. TERCERA HOJA INFORMATIVA sobre la IV Bienal *Provincia de León*, 11 de octubre de 1977 (2 páginas); Fray Bernardino, carpeta 3164 (1971-1979).
18. MEMORIA de Actividades de la Institución Fray Bernardino de Sahagún del año 1977; Fray Bernardino, carpeta 6155 (1971-1979)
19. MEMORIA de Actividades de la Institución Fray Bernardino de Sahún, año 1981; Fray Bernardino, carpeta 6155 (1970-1982).
20. DOCUMENTACION EPISTOLAR relativa a los contactos llevados a cabo con galerías, instituciones, artistas, etc., de cara a la realización de la IV Bienal; Fray Bernardino, carpeta 6134
21. ACTA del Jurado Calificador de la V Bienal de León, con fecha del 27 de noviembre de 1979; Fray Bernardino; carpeta 6133

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTOS GENERALES

KEDIN, “Notas de arte. Cartones Leoneses I”, *La Crónica de León*, 10 de marzo de 1923 (exposición de Modesto Cadenas)

Una exposición:

Modesto Sánchez Cadenas nos ha sorprendido con una exposición de unos cuantos trabajos suyos que titula “Cartones leoneses”, título que no puede ser más apropiado, ya que en ellos ha recogido algo de la vida que se desarrolla entre la población campesina de esta provincia.

Tiempo hacía que Cadenas trabajaba en silencio; desde la exposición de arte que se celebró en esta ciudad con motivo del centenario del Fuero de León, apenas si habíamos visto un par de trabajos suyos, pero a pesar de esta ocultación, sabíamos que Cadenas trabajaba, y que pasaba horas y horas en su estudio, trasladando al lienzo o al cartón *cosas leonesas* como él las llama.

Producto de esta labor incesante son las pinturas que ha presentado en su reciente exposición, en la que ha obtenido un indiscutible éxito, tanto por parte de la crítica como por parte de los que pueden desprenderse de un puñado de pesetas para la adquisición de obras de arte.

Todos pensamos en un ambiente desfavorable, cuando supimos que Cadenas se decidía a celebrar la exposición de sus *Cartones*, y nuestra sorpresa ha sido grande, cuando hemos visto la discreción del pueblo y el desprendimiento de los pudientes, a pesar de tener bien sabido de antemano que ante lo bello se inclinan lo mismo los que entienden que los que no entienden de arte.

El local elegido por Cadenas para su exposición, no ha podido ser mejor; el artista buscó el arte y logró hallarle en la casa Ciriaco, en cuyo magnífico salón de estilo renacimiento español, de espléndida decoración, sus trabajos han estado a la vista del público durante seis días (2 al 7 de marzo).

La pintura de Cadenas, pintura de luz, destacaba admirablemente sobre el tono oscuro del salón, poderosamente decorativa por su profusa gana de colores.

Todo León ha desfilado por la exposición Cadenas, muchos seguramente no habrán logrado entender su pintura, pues las originalidades no están al alcance de los profanos, a

pesar de que la de Cadenas no es una pintura que por dar paso a la novedad, ha perdido el realismo.

KEDIN, “Notas de arte. Cartones Leoneses II”, *La Crónica de León*, 17 de marzo de 1923 (exposición de Modesto Cadenas)

Un arte viejo que parece nuevo:

Así ocurre con el arte de Modesto Sánchez Cadenas, un arte viejo, tan olvidado, que lo que ha hecho inspirado en él, se ha dado en llamarlo *original*, o lo que es peor, *muy moderno*.

No niego la originalidad al pintor, pero no se la concedo a la pintura, al menos a una parte de la obra que Cadenas ha presentado en esta exposición, precisamente a los *Cartones* que constituyen la nota más interesante de ella, por ser un arte viejo que tiene perfecta cabida en las corrientes del modernismo.

La originalidad del pintor, es por todos los conceptos digna de aplauso, pero principalmente por dos razones, por buscarla en el pasado, resucitando lo olvidado, y por ser castizamente leonesa, ya que leonesas son las fuentes en las que se inspiró y que leonés es lo que nos presenta a la antigua manera de esta tierra.

Sin salir de León Modesto Sánchez Cadenas ha logrado hacerse un hueco entre los pintores modernistas, y precisamente con una especialidad perfectamente medioeval.

Dos cosas han servido a Cadenas para llegar a obtener esa modalidad: las viñetas de los magníficos códices de San Isidoro y las vidrieras admirables de la Pulchra Leonina.

En esta exposición hemos visto cartones, como los cuatro que llama “*De el Páramo*” y los titulados “*Feria de Villamañán*” y “*Los bolos en el Páramo*”, que con algunos otros podrían ser preciosos bocetos para vidrieras, que tendrían por su ingenuidad de dibujo y de color, el encanto de las catedralicias, sin que nada influyese en su belleza artística la diferencia del asunto, que lo mismo se hace sentir el arte en lo religioso que en lo pagano.

En estos cartones se puede hallar el dibujo ingenuo de las viñetas que ilustran los códices del siglo XII; como en ellos, las figuras son estáticas, y los paños de una rigidez extremada. Alguien escribió referente a la pintura de Cadenas que las figuras que ponía en sus obras eran estáticas, porque así daban la impresión de la fe campesina, esa fe que les hace propicios a la oración en las treguas de su rudo trabajo en la llanura castellana.

Esto es muy cierto, porque el hombre de Castilla, como el leonés del páramo, es un esclavo de la tierra, con la esperanza puesta en Dios.

Y esa fe del labriego que aparece en la pintura de Cadenas, aparece igualmente en aquellas viñetas pintadas en libros, que se escribieron en honor de Dios, libros que escribió la fe y que representaban la fe, y esta representación la encontramos en figuras rígidas, que parecen mortificadas por la penitencia, y en actitud de orar.

Este es el viejo arte que desempolvado por Cadenas ha sido acogido por el público como una novedad más en la actual lucha por la originalidad.

Este pintor no se conformó con sentir aquel arte que los monjes medioevales nos dejaron, y quiso hacérselo sentir al público, vistiéndole de galas actuales, y ésta es precisamente la originalidad del pintor leonés.

Publio SUÁREZ URIARTE, “Una obra de Montesión”, *Vida Leonesa*, nº 37, 27 de enero de 1924

Entre las notas de arte que en esta sección procura recoger *Vida Leonesa* corresponde la actualidad a un “*panneau*” de Montesión, que los pasados días se expuso en los escaparates de uno de los principales comercios de la calle de Fernando Merino.

Una obra de Montesión en León, donde tanto se quiere y se admira a nuestro ilustre paisano, es algo que siempre despierta el interés de los leoneses y de los amantes del Arte. Y por eso no podemos pasarlo por alto en nuestra revista, que le debe la gratitud de su contribución.

Representa el *panneau*, eminentemente decorativo, según la última manera del notable artista, una *danza helénica* –éste es además su título- ofrecida, entre un grupo de tocadores de diversos instrumentos, a un *César* o patricio, más bien romano, por sus rasgos y la presencia de un amplio dosel, rodeado de un grupo de mujeres con amplios velos.

No aspiramos aquí a ofrecer a los lectores una crítica de la obra: ni la extensión de estas notas, ni la falta de competencia técnica de quien la firma consienten otra cosa que una breve impresión

El cuadro presenta ante todo, una extraordinaria riqueza de colorido, y el acierto de haber logrado contrastes sorprendentes, dentro de una gama de tonos rojos, que para ello han debido de ofrecer sumas dificultades. Hay en todo él esa luminosidad fuerte que caracteriza, como una nota suprema de vida, la pintura del artista leonés.

La figura central, la admirable danzarina que, desnuda y tendido el rubio cabello, escribe el mudo poema de la danza con los movimientos de sus carnes palpitantes, es un encanto por su concepción y por la perfección con que está ejecutada. Dibujo impecable y valiente, colorido jugoso y lleno de luz, supremo acierto en la anatomía y en la sorpresa de aquel momento difícilísimo en la danza, que el pintor ha plasmado con la nota de eternidad, venciendo seguramente arduos obstáculos de composición. Y aquel hermoso semblante inspirado y lleno de espiritualidad, que dice con expresión suprema la vaga poesía del poema de la escultura humana.

Las demás figuras, todas de mucho carácter, entonan deliciosamente con el conjunto de la obra, y contribuyen con su nota de vivo reposo a realzar el movimiento de la figura principal.

Todos los demás detalles, de colores ricos y violentos, en que es maestra la paleta de Montserín, son de perfecta ejecución; el vivo dosel que cobija a los espectadores, aquella preciosa balaustrada de piedra, los pebeteros con aquel humo fluido y sutil que, como las rosas caídas en el tapiz, parece enviarnos su suave aroma, y sobre todo el fondo, de graciosa y admirable perspectiva, muy característica del estilo de nuestro artista, y en el que destacan pomposamente el ciprés y el adelfo cuajado de rojas flores.

Más quisiera decir de la obra nuestra humilde admiración, que condensamos, en fin, en un ferviente aplauso al insigne pintor leonés.

ALFAGEME, “Los Críticos”, *Vida Leonesa*, nº 40, 17 de febrero de 1924

Nada hay tan perjudicial para el Arte como la crítica, según se acostumbra a practicar actualmente.

La crítica honrada, imparcial —que de no serlo así no es tal crítica— contribuye muy eficazmente a la depuración del gusto artístico, señalando defectos donde existen; realzando méritos poco ostensibles; indicando bellezas incomprendidas por los menos enterados en cuestiones de arte; mostrando, en fin, el verdadero camino del arte puro.

Por el contrario la crítica de benevolencia –labor de servil adulación- frecuentemente practicada por los que se creen críticos, para ganarse las simpatías del artista o, sencillamente, para no indisponerse con él, buscando cobardemente una posición cómoda, es para el público sencillo, que hace artículo de fe cuanto ve escrito en letras de molde, un narcótico que obra sobre su intelecto restándole capacidad de discernimiento, embotándole el sentido común artístico, perturbándole la facultad de saborear las bellezas del arte más afines a su temperamento, prostituyendo su intención.

El artista que ve constantemente alabada su labor artística por aduladoras plumas, incapacitadas para ejercer una crítica sana, razonada, justa, se enorgullece hasta el endiosamiento, se duerme sobre tan ficticios laureles, y deja de perfeccionar su arte, sumiéndose en una inercia suicida que, a la larga, le anula.

El público, al estar guiado por esta clase de críticos, ve arte donde no hay sino efectismos de relumbrón; encuentra bellezas donde no existen; concede méritos a quienes jamás los tuvieron; y llega a desorientarse de tal modo en cuestiones artísticas, que desdeña el verdadero arte, despreciando a los que lo practican con escuela pura y poseen técnica que, unida a especiales aptitudes y gran alma de artista, suponen un positivo valor en el mundo artístico.

Cuanto dejo apuntado considero más que suficiente para que el público menos culto esté menos desorientado, perdiendo el gusto artístico innato en toda persona de sentimientos delicados, que es la materia prima más adecuada para la cimentación del progreso moral de los pueblos.

SIN FIRMA, “Notas de arte”, *Vida Leonesa*, nº 61, 13 de julio de 1924

Dos pintores leoneses: Gabino Martínez Mata y Santiago Eguiagaray Senarega, nos han sorprendido con sus recientes producciones, a su regreso de París. Un gran número de estudios y ensayos hechos bajo la dirección de reputados maestros, revelan las excepcionales facultades que para la pintura tienen estos dos artistas, que de seguir por el camino emprendido, podremos contar muy pronto en el número de nuestros paisanos ilustres.

Otro pintor leonés, Modesto S. Cadenas, celebrará el 25 del corriente al 2 de agosto una exposición en San Sebastián.

No dudamos que Cadenas, con su arte originalísimo, en el que se hace patente su dominio del color obtendrá un nuevo triunfo.

Héctor LYTTON, “Una exposición de M. Cadenas”, *Vida Leonesa*, nº 61, 13 de julio de 1924

(Copia, en parte, el artículo de Kedin, “Notas de arte. Cartones Leoneses II”, *La Crónica de León*, 17 de marzo de 1923)

Hace poco más de un año que en esta ciudad hizo exposición de sus obras el leonés Modesto Cadenas. Componían aquella exposición una treintena de pinturas, tituladas por el autor *Cartones leoneses*, porque en ellas había recogido momentos de la vida, fuente inagotable de inspiración para el artista, que se desarrolla entre la población campesina de esta provincia.

Mas, conocedor del extenso páramo leonés, esa tierra seca sobre la que una legión de humildes labriegos luchan denodadamente por arrancarle sus frutos, que del resto de la provincia, Cadenas llevó a aquella exposición el producto de sus peregrinaciones por la llanura.

Cadenas es un enamorado del páramo leonés; ahora alejado de su tierra siente la nostalgia de la llanura ocre, en que se pierden los pueblos también ocres, y los hombres de rostros e indumentarias así mismo ocres, y sobre la que el sol brilla inundándolo de luz, que sólo fulgura en alguna pared encalada, en el vitral de alguna ventana, o en las aguas mansas de una charca.

Las cosas leonesas (así las llama Cadenas) de este artista, son esa llanura, esos pueblos, esos hombres y mucho sol, son el páramo leonés, que en Cadenas tiene un pintor, que sabe sentirle porque sabe amarle, y que sabe pintarle porque sabe sentirle.

Después de aquella exposición que Cadenas celebró en León, y antes de la cual sentimos algún temor, sospechando una probable incomprensión de aquella pintura original por parte del público leonés, poco acostumbrado a las modernas producciones artísticas, exposición que pese a nuestro temor constituyó en todos sus aspectos un éxito, Cadenas concurrió al *Salón de Humoristas*, en el que obtuvo un triunfo, mereciendo que algunos de los

trabajos por él presentados fueran reproducidos en “*La Esfera*”, revista en la que el ilustre José Francés se ocupó también extensamente de las obras, originales e ingenuas, de Modesto Cadenas.

No es extraño que el arte de este pintor leonés, llame la atención por su originalidad a la par que por su belleza, pues el arte de Cadenas, es un arte viejo que parece nuevo, es un arte tan olvidado por viejo, que resucitarle inspirándose en él constituye una originalidad.

Pero esta originalidad es del pintor, no de su pintura. La originalidad del pintor que es la de haber sabido dar a su obra aprovechando viejos moldes un puesto dentro de las corrientes del modernismo, merece por todos conceptos ser digna de aplauso, pero principalmente por dos razones, por buscar en el pasado el fundamento de su arte, resucitando lo olvidado, y por ser este castizamente leonés ya que leonesas son las fuentes en que se inspiró, y que leonés es lo que nos presenta a la antigua manera de esta tierra.

Antes de salir de León, Modesto Cadenas, había logrado ya conquistar un puesto entre los pintores modernistas, y precisamente con una modalidad perfectamente medioeval.

Dos cosas han servido al pintor leonés para llegar a obtener esa modalidad: las primorosas viñetas de los magníficos códices que se custodian en la Real Colegiata de San Isidoro, y en el archivo catedralicio, y las vidrieras únicas, de esa filigrana del arte gótico llamada la *pulchra leonina*

De la exposición que Cadenas hizo en León, podrían sacarse algunos cartones, como los cuatro titulados “*De el páramo*”, “*Feria de Villamañán*”, “*Los lobos en el páramo*”, que con algunos otros podrían ser preciosos bocetos para vidrieras, que tendrían por su ingenuidad de dibujo y de color, un singular encanto.

En estos dibujos se puede hallar el dibujo ingenuo de las capitales que ilustran los códices del siglo XII; como en ellos, las figuras son estáticas y los paños de una rigidez extremada.

Con motivo de aquella exposición se publicó un artículo en un periódico local, en el que se decía que las figuras que Cadenas ponía en sus obras eran estáticas, porque así daban la impresión de la fe campesina, esa fe que les hace propicios a la oración en las treguas de su rudo trabajo en la vasta paramera leonesa.

Esto es muy cierto, porque el hombre de Castilla, como el leonés del páramo es un esclavo de la tierra con la esperanza puesta en Dios.

Y esa fe del labriego que aparece en la pintura de Modesto Cadenas, aparece igualmente en la decoración de los códices del medioevo, en las hermosas ilustraciones de aquellos libros, que se escribieron en honor de Dios, libros que escribió la fe para representar

la fe. Y estas representaciones las encontramos en figuras rígidas, casi siempre en actitud de orar, y que parecen mortificadas por la penitencia.

Este es el viejo arte que desempolvado por Cadenas ha sido acogido por el público en general, como una novedad más en la actual lucha por la originalidad.

Este pintor leonés, no se conformó con sentir aquel arte que los monjes medioevales nos legaron decorando los libros de su religión, sino que quiso dárselo a conocer, y hacérselo sentir al público, vistiéndolo con galas modernas, y esa es precisamente su originalidad.

Un nuevo éxito auguramos a Cadenas, en la exposición que próximamente inaugurará en San Sebastián. No sentimos ya el temor que precedió a su exposición primera, sino que muy por el contrario, esperamos su triunfo, que será el de esta tierra tan amada por él, en otra tierra dónde el arte tiene siempre franca acogida.

Juan de ALVEAR, “Modesto Cadenas y su tierra leonesa, (prefacio de...al catálogo de la exposición)”, *Vida Leonesa*, n° 65, 10 de agosto de 1924

Ya no es posible al hablar de pintura separar el nombre de Modesto Cadenas de su querida tierra leonesa, y ya no se puede tratar de pintura leonesa sin dedicar atención a este pintor leonés que ha sabido interpretar aquella tierra, con sus pueblos, con sus hombres, y con éstos sus sentimientos y todas las ceremonias, que son los ritos que jalonan su vida.

Cadenas es el pintor de la tierra leonesa, que aún se puede concretar más diciendo que Cadenas es el pintor del páramo leonés, y si para ser pintor de aquella es preciso una gran sensibilidad de artista, para ser pintor de ese Páramo, al que Cadenas ha dedicado todos sus afanes y por el que ha peregrinado para recoger las vibraciones del arte, esa sensibilidad es ya extraordinaria.

La tierra leonesa ofrece al artista los más variados paisajes.

El paisaje de montaña en sus más diversas manifestaciones, desde la roca pelada, en grandes moles calizas, como en Vegacervera y Casares, al de vegetación exuberante, tesoro de color, de Oseja de Sajambre, pasando por el que, como agostado, con más amarillos que verdes nos ofrece la ladera leonesa del Puerto de Pajares.

La misma variedad que presenta en el paisaje de montaña la presenta la provincia leonesa en el paisaje de ribera, pero siempre con extensos prados, en los que padece el ganado bajo la vigilancia de un Melampo, y espesas arboledas que al compás del viento mecen sus ramas, entonando con las aguas una canción alegre a la Naturaleza.

Aquella bravura del paisaje montañoso, aquel *tesoro de color*, este homenaje de la naturaleza a la naturaleza, excitan fácilmente la sensibilidad del artista, pero el paisaje del Páramo, la llanura seca, donde en un mismo color se pierde el agro, los pueblos, y los hombres, no contienen emoción más que para los artistas en que esa sensibilidad es extraordinaria, como Modesto Cadenas.

Y sin embargo de ser sentido por tan pocos, el Páramo leonés es de una emoción intensa. La tierra ocre, que gracias al sacrificio se cubre con capa de oro, los pueblos que parecen arrancados a esa tierra, los hombres que llevan en sus rostros y su indumento el mismo color que el terreno y que los pueblos, tienen la fuerza emotiva de una vida de lucha y de tragedia, la vida del paramés.

Esa emotividad del páramo leonés, con sus pueblos y con sus hombres, la ha sentido Cadenas, y la ha transformado en unos cuantos trabajos que él titula “Cosas leonesas”, en los que palpita aquella tierra en que se transformó su arte.

Los hombres estáticos, como representación del sosiego de su espíritu ferviente, son precisamente, por su rigidez, una admirable interpretación de los protagonistas de la vida, de los parameses de la provincia leonesa.

Un pintor que como Modesto Cadenas sabe recoger esas emociones de su tierra, bien merece ser llamado el pintor de la tierra leonesa, de la que al hablar de pintura jamás se podrá separar el nombre de este artista.

La exposición que se celebra en las galerías del Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián, ha sido inaugurada el día primero con toda brillantez (...). La prensa donostiarra se ocupa largamente de nuestro querido paisano por cuyos éxitos nos congratulamos muy de veras.

Martín del BIDASOA, “La pintura simplificada de Cadenas”, *Vida Leonesa*, nº 68, 31 de agosto de 1924

En estos días de zambra veraniega e indiferencia estival, pueden verse en el salón de actos, que no es precisamente de exposición, del Ateneo donostiarra, una serie de obras de un pintor joven, que si no se desorienta y se deja llevar por su intuición decorativa y sus espontáneos impulsos, logrará triunfos definitivos en su carrera artística.

Parece que trabaja en los talleres de Maumejean de Hendaya, y aunque desconozco el espíritu que rige esa industria, como renovador del arte vitral, creo que la posesión de una colaboración capaz de proporcionar temas modernos, como es en este caso la del pintor Cadenas, debe ser motivo de orgullo y satisfacción.

Se trata de un artista con fuerte personalidad y recursos propios y no de uno de esos “cucos” que saben utilizar con alardes de originalidad lo que está en la médula del arte ajeno...y hasta firman los fusilamientos con fruición. Es preciso distinguir al artista de temple innato y al “aprovechante” que toma ideas de quien las tiene porque a él le sería difícil utilizar las propias, careciendo de ellas. Cadenas está en condiciones de producir arte suyo, y por lo tanto, aunque esté en el periodo de enseñanzas y aprendizajes que afortunadamente para los artistas de vena, no acaba nunca, merece unas líneas que puedan servir de estímulo para él y de orientación para el espectador de su obra, aunque quizá no logremos conseguir ni lo uno ni lo otro.

Lo más interesante de la obra de este artista, es su capacidad decoradora. En un ambiente más acogedor de normas nuevas de suntuosa producción y de aplicación artística a la decoración de interiores, el pintor Cadenas tendría un verdadero porvenir, suficiente para satisfacer sus ilusiones.

Cadenas pinta con amplitud, delimitando las superficies de color, en un divisionario especial, en que cada zona luminosa se detiene en un límite amplio y definido. Lo mismo cuando hace mosaicos de pasta oleaginosa (Iglesia de San Lorenzo, León) en tonos vivos de piedras cristalizadas, que cuando dibuja emplomando con el negro (Iglesia de Villaobispo) o cuando estiliza el color neto en contornos precisos (*La promesa*), este muchacho está pidiendo materia traslúcida para su obra. Puede decirse que el temperamento de este artista se hermana en el tiempo con el de los monjes de San Dionisio. En este arte de gustosa concepción y formas precisas, sin recargamientos accesorios está uno de los puntales más firme del arte moderno. Las casas dedicadas a la decoración en Francia, Alemania e Inglaterra ofrecen dilatado horizonte a los que llevan consigo el soplo creador.

Otro aspecto interesante de la obra de este creador, es el de emoción castellana de sus cuadros. “*Soportales de Villamañán*”, “*Villacé*”, “*Navatejera*” y “*La taberna de Navatejera*”, son indudablemente trozos arrancados al agro castellano, aunque tamizados a

través de un temperamento fino, y contenidos por la necesidad de acompañarlos a una técnica propia.

En fin de cuentas, una exposición interesante y un artista al que deseamos decisión en las determinaciones, que pueden emplazarlo en terrenos donde sus aptitudes puedan dar el mayor rendimiento artístico.

Francisco DEL RÍO ALONSO, “Notas de Arte. La exposición Cadenas”, *La Crónica de León*, 2 de enero, de 1926

Amablemente invitado el pasado sábado 26, tuve el gusto de asistir a la segunda exhibición en nuestra ciudad de las obras del joven y buen amigo mío, notable pintor Modesto S. Cadenas.

La constituyen en totalidad treinta cuadros, en general de pequeñas dimensiones y ejecutados por varios procedimientos: óleo, temple, pastel o gouache. Me faltan condiciones de muchos órdenes para crítico de arte y me sobra entusiasmo por las cosas de la tierra, para que yo me atreva hoy a juzgar la labor del joven Cadenas que demasiado conocen y aprecian sus paisanos, y que tan de relieve se halla con la manifestación artística que todavía no se ha clausurado.

Tocado de las modernas tendencias expresionistas, dando mayor importancia al color que al dibujo, huyendo de las formas clásicas, las obras de este muchacho quizá no puedan ser bien estimadas por los visitantes del salón de la calle de la Independencia por la falta de preparación de que comúnmente adolecen, más descuellan, sin duda alguna, como el cuadro al óleo que figura con el número uno del catálogo y representa un paisaje del valle de Villamañán, el titulado “*Romería*”, el “*Friso*”, “*Pescadores de Fuenterrabía*”, los varios del tipo de “*Mujeres del Páramo*”, “*El mercado de las guindas*” y algún otro, siendo bastantes para otorgar una reputación envidiable aunque no se participe de los gustos del pintor.

Este, que ya en la exposición que hizo en San Sebastián no hace mucho tiempo, alcanzó parabienes y felicitaciones, si prosigue en su empeño, se especializa en un género determinado, huye de algunas extravagancias en que frecuentemente incurren otros artistas,

estudia tenazmente, tanto en el natural, como en los grandes autores así nacionales como extranjeros que, piénsese lo que se quiera, han dejado tan profunda huella sentimental que jamás desaparecerá, obtendrá no tardando largos años una personalidad definida y los laureles y la recompensa anhelada dando gloria a nuestra región, que ciertamente no ha sido nunca pródiga en semejante aspecto de la actividad.

Con mi enhorabuena más sincera reciba Cadenas el aliento que todos debemos darle, a fin de que sin titubeos continúe sus trabajos que asimismo quisiera le produjera los éxitos económicos que merecen su talento y su perseverancia.

Antonio de TORQUEMADA, “Notas de arte. Exposición de Modesto Cadenas en el Ateneo de Madrid “, *La Crónica de León*, 4 de junio de 1927

El pinto leonés Modesto Cadenas, ha expuesto en salón del Ateneo una interesante colección de cuadros de asuntos leoneses. Caracteriza a la labor de este joven artista, la luminosidad y el acierto en la composición, augurándole que si prosigue con estudio y constancia por el derrotero emprendido, sus cuadros llegarán a ser una obra definitiva.

Durante los días que ha estado abierta la exposición, ha sido visitada por toda la colonia leonesa de la corte y por numeroso público, entre el que se destacaban muchos artistas, de todos los cuales escuchó efusivas felicitaciones y frases de aliento. Unimos nuestro beneplácito y enhorabuena.

BRADOMIN, “Arte. Impresiones de un profano”, *Revista Humo*, nº 1; Astorga, 17 de junio de 1928

Rarísimas son en Astorga las manifestaciones artísticas, tan escasas, que las que anualmente tienen lugar pueden contarse con los dedos de una mano y sobran dedos, y tan

distantes unas de otras, tan sin ligazón, que al devenir alguna se ha borrado en absoluto el recuerdo de las precedentes.

Hoy, sin embargo, la plácida quietud asturicense se ha visto turbada por una manifestación de Arte que puede calificarse de verdadero acontecimiento. Trátase de la exposición sucesiva de varios cuadros del gran Montesión.

Sin el más leve asomo de crítica, -pues de ninguna manera estamos capacitados para hacerla- vamos a ocuparnos del precioso apunte que denomina su autor "*La cascada du chateau*". Pese a la insignificancia aparente trátase de un espléndido cuadro en el que no se sabe que admirar más si la acertadísima sinfonía colorista o la insuperable proyección lumínica. Las tonalidades fuertes que la exuberante naturaleza puso en la Costa Azul han sido fielmente interpretadas por Demetrio Montesión, que al trasladarlas al lienzo las ha conservado en todo su prístino valor.

En el esquema que estamos comentando Montesión es más Montesión que nunca, al primer golpe de vista su factura nos revela el nombre del artista sin necesidad de acudir a la firma -señal indudable de personalidad fuertemente definida- de la que, por otra parte, ha prescindido, en un alarde de buen gusto, por considerar que un esbozo tal no valía la pena de tomarse en cuenta.

Y, sin embargo, aunque con un gesto de indudable sello artístico, él no lo creía así, opinamos que el cuadrito es una de las más logradas obras de Montesión, y precisamente su mayor mérito reside en la sencillez de realización que prueba de manera bien patente su facilidad para pintar, y para pintar bien.

Los triunfos de Demetrio Montesión, siempre legítimos, nos enorgullecen en nuestra calidad de astorganos, pues aunque no nacido aquí es astorgano por vinculación y sentimiento.

El puede, si quiere, elevar el nivel artístico de la vieja Astúrica, para ello en nombre de la juventud astorgana le pedimos su concurso: HUMO solicita una exposición de sus obras como medio para contribuir al progreso cultural de nuestro pueblo. Si se decide a organizarla cuenta con nuestro apoyo, modesto pero entusiasta.

J. M^a. L., "Notas de arte. El cuadro de La Promulgación de los Fueros Leoneses.", *La Crónica de León*, 7 de septiembre de 1929

En la era MLVIII (año 1020) día de las Kalendas de agosto, (o sea el día primero)... En presencia del rey D. Alfonso y de su mujer la reina Elvira, en la ciudad de León e iglesia de Santa María se celebró el famoso Concilio en que fueron entregados los fueros leoneses.

Esta interesante escena representativa en alto grado de nuestras más legítimas glorias, ha sido trasladada al lienzo (por encargo de la Diputación Provincial y por iniciativa de su culto presidente, que tanto se preocupa por enaltecer nuestro arte y nuestra historia) por el afamado pintor villafranquino señor Monteserín.

Difícil en grado sumo es la representación plástica del concilio. Fue el año 1020 para el arte leonés un periodo de poca pureza en los estilos, época transitoria, en la que ya no sólo se juntaban el arte mozárabe en plena decadencia con el románico reciente, sino que por su pobreza, al ser restaurada la ciudad de las pérdidas ocasionadas por las depredaciones llevadas a cabo por las tropas de Almanzor, habían de juntarse, necesariamente, en distante consorcio, piezas aprovechadas de edificios derruidos en los de nueva planta, y esta misma bastardía arquitectónica se veía reflejada en todas las artes menores, incluso en la indumentaria. Con esta base desconcertante tuvo que luchar Monteserín para realizar, con asombro de verdad, su valioso trabajo.

Las termas romanas cedidas por Ordoño II para Catedral, debieron sufrir bastante en la destrucción de León por Almanzor, y así, es creíble suponer, aunque no hay datos que lo afirmen, que restauradas convenientemente a finales del siglo X, impera en tales obras el estilo mozárabe que, por entonces, tenía predominio en tierra leonesa. Así, pues, entre las columnas con sus capiteles de tipo corintio y cimacio de triple nacela -como los de San Miguel de Escalada- y bajo los arcos de pura y airosa herradura, desarrolló Monteserín la evocadora escena: los reyes sentados en sus siales de madera tallada -de los que aparecen muestras en los Beatos de Thompson y Fernando I- tienen a su derecha un lector que está dando a conocer a la asamblea el texto de los "Fueros" y detrás ellos la *militia regis*; a la izquierda de los soberanos aparecen las dignidades eclesiásticas, y a su frente los nobles magnates y un grupo de bellas damas de corte, y allá, al fondo, hormiguea el pueblo de León. En los indumentos de la gente de armas, es donde más se notan las influencias del siglo XI, todos llevan la vestidura típica entonces usada: las largas túnicas, ciclatones, calzas y chapines, y todos portan sus espadas *bastonas*, pendientes de un tahalí.

La cálida paleta de Monteserín dejó un alarde de su expresión colorista, sobre este famoso lienzo: Buscó los recursos más difíciles para resumir los primores de técnica, fijando en el cuadro tres focos distintos de luz: A la derecha aparece, el arco de entrada, visto de lejos, que esparce una suave claridad; al fondo una ventana geminada, con preciosa celosía pétreo -

que recuerda las del pórtico de Valdedios- hace un efecto de contraluz, y dando la nota viva, la llama de un grueso cirio, que refleja su centelleo sobre el grupo de la izquierda donde las sombras, sin penumbra apenas, se recortan con brioso trazado.

Tal es, a grandes rasgos, la nueva obra de Monteserín, cuyos valores en el arte decorativo son tan apreciados por la crítica.

El acierto del Sr. Presidente de la Diputación ha sido indiscutido, encargando obra de tanta importancia al único artista leonés, que por sus méritos, podía darle cima reuniendo en ella nuestra gloria histórica con la de su representación artística.

Paco GRACIA DRUZO, “¡La exposición de Pintura”! (Crónica de la exposición de pintura leonesa celebrada en la Casa de León de Madrid en 1958), Rev. León, noviembre 1956, pp. 30-32.

(El acto se inició) con la lectura de unas cuartillas de Leopoldo Panero, en las que habló de la nueva pintura leonesa que sale ahora de su localismo con este paso tembloroso, pero seguro, en Madrid a asociarse directamente a la “magnífica y contradictoria pintura universal y a los más finos aires del mundo”.

Como acompañante y jefe táctico de esta embajada de pintores leoneses en Madrid, hablo luego Victoriano Crémer. Esta exposición –dijo Crémer- arranca de Monteserín, al que es preciso recordar como pedagogo y como artista del pincel. El impulso colectivo actual de la pintura leonesa no tiene precedentes en su historia, a pesar del conato, muerto en ciernes, de la ya remota *Vida Leonesa*. Victoriano Crémer aludió repetidas veces al riesgo y a la aventura a que lanza a los jóvenes pintores leoneses que hoy cuelgan sus cuadros en Madrid, aventura, no obstante, que va precedida de un grave sentido de la vocación y la responsabilidad.

La exposición comprendió un total de cuarenta y un cuadros de las más variadas tendencias, concepciones y hechuras, donde se apuntan las tendencias clásicas y las corrientes más avanzadas con predominio de la pintura impresionista. Exponen: Monteserín, Pinto, Ferré, Cadenas, Prado, Pedrero, Vargas, García Zurdo, Zacos, Llamas Gil, Luis Gago, Redondo, Jular, Petrusa Hernández y Argüello

Siguió una conferencia a cargo de Lorenzo López Sancho “Isidro”,

López Sancho calificó la exposición de “sorprendente para muchos” y “variada en intenciones”. Trató las dos posturas que se adoptan, más bien cosa de pillos e ignorantes, ante la pintura moderna: Unos dicen que es camelo, otros que es estupendo. Ni una cosa ni otra en la realidad. Es decir, la postura que se debe adoptar, y para ello el señor López Sancho se propuso exponer en breves líneas las diversas corrientes pictóricas y las continuas evoluciones, con el fin de que, a la vista de las mismas, variase la reacción del público respecto a la pintura que tenían ocasión de ver y admirar.

Calificó la corriente pictórica occidental como “prodigiosa aventura” corrida durante seis siglos. Comenzó con el Cuatrocento italiano, que llegó al extremo rigor académico, pintando las cosas inmediatas únicamente y prescindiendo de las circunstancias de las mismas, pretendiendo sólo el volumen. Vino después (un siglo de distancia) el sentido de perspectiva con Rafael, hasta conseguir más tarde, el sentido de la luz. La luz que creó el problema de los trucos, es decir, el procurarse que la luz fuera única para evitar complicaciones técnicas y prácticas. Más tarde Velázquez llegaría a pintar la atmósfera.

En este movimiento, esta carrera, que calificó de corta y larga. Corta en relación al espacio recorrido, y larga en virtud del tiempo que tardó en recorrerlo, llega el conferenciante al Impresionismo.

Trata el pintor expresionista de representar la sensación, prescindiendo del objeto como cosa real, y únicamente como una sensación que se produce en su sentido visual; se queda sólo con el color.

Siguiendo esta peregrinación en busca de lo que debía pintar trató el fauvismo, el cubismo, el futurismo. Anotó el fenómeno de la guerra como ruptura de principios removiendo el interior del hombre e inclinándole hacia un disgusto, ante todo, aspirando o a corregirlo.

Terminó esta exposición de la pintura como corriente universal estudiado, o analizando el marxismo, y el arte abstracto. El marxismo como contraste de lo revolucionario y el abstracto como bella combinación de elementos.

Por último, analizó en breves líneas las diversas tendencias que había observado en esta magnífica exposición antológica de la pintura leonesa, exhortando a los organismos competentes a no dejar solos a estos hombres de auténtico valor, apoyándoles en lo preciso y tomando las medidas convenientes para ello.

Victoriano CRÉMER, “Espacio y por la calle. La sala de exposiciones de la Diputación Provincial”, *Diario de León*, 28 de julio de 1960

La sala de Arte de la Excelentísima Diputación no tiene suerte. Casi pudiéramos decir que, pese al estupendo espíritu que animó su creación y el buen gusto que presidió su instalación, la Sala estaba condenada. Hoy puede considerársela para el arrastre. Entre los unos y los otros –más los *hunos* que los otros- la han dejado como a D^a Ana de Pantoja, del Tenorio, “*imposible para vos y para mí*”.

La Sala de Arte de la Excelentísima Diputación no tan sólo no cumple la misión que parecía natural que se la asignara, sino que más bien parece establecida para todo lo contrario (puede y debe entenderse que si decimos “la Sala”, queremos apuntar al mecanismo que la rige).

Lo menos que se debe tener en este orden de tareas, es un criterio de valores, mediante el cual se evite la confusión, se prohíba el barullo, se condene la mediocridad descarada y sin apelación. Una Sala de Arte, sea de la Diputación Provincial o sea de un particular, se prestigia o se corrompe y se pierde definitivamente, por el sentido de las estimaciones que hayan determinados las exposiciones en ellas contenidas.

No se expone así como así, sin más ni más, como el que propone unos horcos de cebollas para la venta en la Plaza Mayor, previo el pago del impuesto municipal, en una sala de cierto prestigio. Se precisa que la obra presentada tenga un mínimo de decoro artístico. Y los niveles los marca un Patronato de entendidos. No... bueno, queremos decir que no se establecen niveles artísticos como si se tratara de calificar un ejercicio para auxiliares administrativos...

De este modo –estableciendo una normal escala de valores-, el público que asiste, que recorre la Sala, tiene al menos una medida de lo bueno. Pero en la Sala de la Diputación Provincial de León, no se tiene ni la medida, ni una medida de lo bueno, porque aquí parece que lo malo es lo que obtiene las más altas puntuaciones. Y esto es altamente perjudicial, no tan solo para el prestigio de la sala, sino para la formación del gusto del público asistente, que acaba por no saber, confundido por tanta anarquía y tanta mediocridad.

Tenemos que decir muchas cosas en relación con la Sala de Arte de la Diputación Provincial, y en relación con la acción cultural, literaria y artística que a la Diputación

concierno...Pero estamos liquidando un curso y queremos hacerlo con buenas palabras, con mejores propósitos y con rectas intenciones... Estimulemos, pues a nuestra primera Corporación Provincial para que ordene y acreciente sus estímulos culturales, para que sea ella, como en tantos otros pueblos menos influidos por cicaterías de aldehuela, y con un sentido más generoso en las gentes responsables, la verdadera tutora de los movimientos artísticos de los movimientos culturales de la provincia.

Que así sea.

Francisco UMBRAL, “La ciudad y los días”, *Diario de León*, 23 de enero de 1961

La labor de mecenazgo cultural de nuestra Diputación –labor y proyectos de los que se viene informando ampliamente en este periódico- lleva un ritmo creciente, admirable, muy esperanzador. La Diputación ensancha cada día su órbita de acción en este sentido. Todo lleva una marcha ambiciosa, y aunque en cualquier momento pueda producirse el fallo parcial aquí o allá, la inevitable demora o la enmienda del rumbo, el conjunto de la tarea ha de sorprender en otras provincias quizá menos afortunadas al respecto. Pero más que cantar logros materiales, creo que es de elogiar ese primer acierto de tomar el problema de la cultura en una provincia como problema global, con visión de conjunto, atendiendo simultáneamente a lo distante y lo cercano, a lo pasado y lo presente, sin especiales preferencias tendenciosas, parcialistas o minimizantes.

Ángel RÍOS, “Pintura Abstracta”, *Proa*, 1 de marzo de 1961

Vargas y Jular. Exposición de arte abstracto. Fecha aproximada, 14 de marzo en el salón de la Diputación. Obra caliente, recién salida del horno. Primera exposición de abstracto en León. Obra que se discutirá

Nota poco “optimista” en uno de los expositores:

-Todos los abstractos que persiguen la sinceridad –nuestro caso- no venden sus cuadros. No sirven para decorar

Pregunta del periodista, ¿Por qué?

-Porque no nos importa, como motivo principal, el color, la materia y la forma

-¿Qué os interesa pues?

-El concepto. El abstracto puro “retrata” un momento de crisis. Y esto no parece ser del agrado de las gentes

-¿En qué momento está esta pintura?

-De transición. Hay tres caminos con desenlace: El abstracto definitivo, la nada, o al nacimiento del genio que revolucione la pintura.

Humildad:

-Vale la pena trabajar como cabeza de puente para dar paso al genio.

Renuncia:

-De técnicas fáciles y rentables

Jular y Vargas, dos leoneses que tienen ideas propias que veremos en sus cuadros.

Antonio GONZÁLEZ DE LAMA, “Cada día. Abstracción”, *Diario de León*, 14 de marzo de 1961

Habrà que ver esa Exposición que anuncian los jóvenes pintores Vargas y Jular. Se inaugura esta tarde en el Salón de Arte de la Diputación Provincial. Y promete ser muy visitada y discutida.

Porque parece que se trata de pintura abstracta. Jular no era abstracto; más tenía una tendencia expresionista. No sé si ahora se habrá convertido a la abstracción. Es joven y caben en él cambios y evoluciones. Vargas sí. Como abstracto ha obtenido triunfos apreciables fuera de León, donde apenas es conocido.

De todos modos, la pintura que van a exhibir es pintura moderna. Aunque cualquiera es capaz de decir qué es lo moderno en pintura. En otras artes parece que lo moderno es lo concreto. Empezó la filosofía por ocuparse más del hombre concreto que las abstracciones a que fue tan aficionado el racionalismo. Y luego vino la poesía que abandonó aquella “pureza”

tan buscada en los años veinte, y se hizo poesía concreta, hasta poesía social. Y la novela, que se hizo realista. Y la música, que también busca lo concreto. Solamente la pintura –y la escultura- se ha quedado en lo abstracto como cifra y suma del arte moderno.

Ya resulta poco expresivo ese adjetivo, “abstracto”, que casi no dice, a fuerza de decir cosas demasiado diversas. Lo primero que significa “abstracto” es algo elaborado por la mente, porque en la realidad no hay nada abstracto. Todo es concreto y singular. Y si es verdad, como quería Leonardo, que la pintura es “*cosa mentale*”, toda pintura es abstracta. Pero, por otra parte, la pintura no puede prescindir de sus medios expresivos, que son el dibujo, el color, y éstos son siempre concretos. Hablan a los sentidos, que son incapaces de percibir lo abstracto.

Pero hay otro significado que responde a otro punto de vista de la abstracción. La mente humana puede separar del objeto real aspectos, puntos de vista, lo que llaman los filósofos “objetos formales”. Y el artista puede prescindir, en el objeto, de sus cualidades singulares para quedarse con una sola; por ejemplo, la figura geométrica, como hacía el cubismo, o el color, como hacen muchos abstractos de hoy. Entonces el cuadro tendrá una referencia lejana al objeto, pero el espectador no la verá, como no se lo indiquen.

Será muy difícil poner a los pintores de acuerdo sobre lo que ellos quieren decir cuando hablan de pintura abstracta. No sé si la que vamos a ver, en la Diputación será abstracta o no; ni sé si los pintores la llaman así o de otra manera. Lo cierto es que veremos una exposición que removerá un poco el ambiente demasiado quieto y dormido de nuestra cultura.

Juan URBANO, “La ciudad y los días”, *Diario de León*, 14 de marzo de 1961

Hoy se inaugura en León la primera exposición de pintura abstracta. Por lo menos planteada abiertamente como tal, porque cuadros que pudieran llamarse abstractos ya se han colgado de nuestras salas. Los que exponen son dos leoneses, ambos jóvenes, con indudables jornadas de estudio, y dotados de capacidad para el ejercicio de la pintura.

¿Qué pensamos de la exposición?... Ahora, nada. No la hemos visto. Cuando la veamos acaso digamos nuestra impresión puramente subjetiva y sin aspiraciones críticas. El periódico dispone para ese cometido de responsabilidad de sus secciones especializadas.

Desde luego, creemos firmemente que la gente ha de pronunciar generales frases de aprobación. Pocos entenderán algo de lo que allí vean, pero se sentirán empujados todos a pronunciar frases ambiguas que no comprometan a nada, para no correr el riesgo de descubrir ignorancia o pedantería. Para decir que la exposición es muy buena hará falta indudablemente audacia. Lo mismo para expresar una opinión contraria. Esperamos que los críticos no se andarán por las ramas y dirán sí o no como...

Antonio GONZÁLEZ DE LAMA, “Cada día. Anacronismo”, *Diario de León*, 15 de marzo de 1961

La exposición inaugurada ayer en la Sala de Arte de la Diputación está llamada a suscitar discrepancias y discusiones. Vargas y Jular, dos pintores jóvenes, ofrecen al público sus obras con valentía y serenidad. Y dan explicaciones a quienes se les pidan con esa misma valentía y serenidad.

Me temo que todas sus explicaciones no lograrán convencer a los que no entiendan su arte, sin duda, por aquello que decía García Lorca: “comprendo pero no explico”. El arte está hecho para la comprensión; pero, cuando intentamos explicarlo, se nos va, se nos pierde.

Hay quien desearía entender un cuadro como se entiende una fórmula matemática o un razonamiento científico. Pero, si un cuadro pudiera entenderse así, no sería una obra de arte. Porque no es la lógica científica la que rige la construcción de un cuadro.

De aquí nacen, seguramente, las más fuertes discusiones; de querer entender la pintura como se entienden las cosas lógicas. Sobre todo, cuando se trata de entender una pintura como ésta, que llaman abstracta. Tiene también su lógica ¿quién lo duda? Pero es una lógica diferente que pocas veces llega al no iniciado.

Pero se entienda o no, guste o no, es un hecho. Es un hecho de un volumen universal, este arte que no se parece a nada de lo que hubo en épocas anteriores. Y un hecho extraño, porque vivimos una época poco propicia a las abstracciones y muy amiga de lo concreto.

Es quizá la principal objeción que yo pongo a este arte. Se trata de un arte deshumanizado. Por ninguna parte aparece el hombre. Más todavía, resulta difícil, sino imposible, percibir la personalidad del artista en estos cuadros, que parecen todos iguales, ya los pinte un sueco o un andaluz.

Y siempre fue el arte la expresión del hombre de cada época y de cada país. El hombre necesita expresarse. Y lo hace con los medios que tiene a su alcance: obras, gestos, palabras, arte. El hombre de nuestro tiempo busca, generalmente, su expresión en formas sencillas, directas, claras. No importa que lo que diga sea complicado o misterioso; procura decirlo de modo directo, más concreto, más vivo. El arte de nuestro tiempo debería ser un arte descarnado, concretísimo, palpitante de vida real.

Por el contrario, el arte abstracto nos aleja de la vida y del hombre; si algo nos sugiere, ese algo es tan abstracto, tan poco humano, que más nos evade que nos hunde en la situación concreta que vivimos. De ahí su frialdad, su aparente objetividad, su ucronía. No hay manera de engranar el arte abstracto con el latido vital de nuestra hora.

Por eso me parece sorprendente que los pintores jóvenes se dejen ganar por ese arte deshumanizado, sin contacto con la realidad que todos vivimos, alejado de todas las preocupaciones que a todos nos acucian en esta hora dura y tormentosa del mundo.

Lleva ya muchos años este arte que, antes, era de minorías y ya se ha convertido en arte mostrenco. Es de creer que pronto pase la epidemia. Y no habrá sido estéril su experiencia, como no lo es ninguna, como no lo fue el cubismo ni lo fue el surrealismo. Lo malo es pararse en él, como si fuera una cima y no un paso hacia otras cosas más vivas y más humanas.

PERELETEGUI, “Al alcance del abstracto”, *Diario de León*, 16 de marzo de 1961

El arte abstracto por gracia y derecho de una exposición al alimón, se ha hecho actualidad. El arte abstracto, por su misma naturaleza, ha revuelto las aguas estancadas de la cultura en la ciudad y ha citado, en su rincón, a los amigos y a los enemigos.

Opiniones y censuras. El arte abstracto arrastrando tras de sí todo un oleaje de espontáneos críticos de arte. Y por encima de todas las cosas, la expectación de tantas otras veces en torno a una exposición de pintura.

El fotógrafo estuvo oportuno. Entre el público de la exposición andaba el hombre buscándole un encuadre original a la noticia. Y lo encontró. Ya lo creo que lo encontró. Porque acertó a captar dos gestos definitivos: análisis, interés, entrega, comprensión. Dos gestos que se independizan. Y que ponen el corazón a dos dedos por delante de las narices.

El fotógrafo se agachó para encontrar la originalidad del encuadre. El chaval de la barbita se quedó invariable. Y la chavala del flequillo no se enteró de la foto. Como deber ser. Porque ellos estaban a lo suyo, a comprender un cuadro que les decía mucho, que les había enganchado ante él con las garras del color, con la fuerza interior de un sentimiento desparramado por la tela.

No es esta la foto de dos muchachos –ella y él.- que adoptaron una postura para la galería. Es la foto de un momento, de una comprensión, de una entrega. Y ya puede darse por contento el arte abstracto con que solamente dos personas –como éstas, por ejemplo- traten de penetrar en su mundo revuelto.

Juan URBANO, “La ciudad y los días”, *Diario de León*, 16 de marzo de 1961

La reciente exposición de arte abstracto ha logrado despertar inquietudes, provocar actitudes encontradas, fijar conceptos y clasificar perfectamente las opiniones. Se ha dicho con razón que León necesita esta exposición, aunque no fuese más que por remover el ambiente y por dar testimonio de una corriente de actualidad.

No sabemos todavía el final de esta aventura en que se han embarcado Vargas y Jular. Ni el final de su forma de hacer ni el final de la reacción de sus visitantes. Sabemos que se han creado partidarios con cierta timidez, varios glorificadores de cumplimiento y muchos adversarios decididos. Es lógico. Pero la efervescencia sigue. Ahora se anuncia un coloquio en la radio. Un juicio más que un coloquio. Serán reos los dos pintores. Habrá defensores y

fiscales. Habrá también testigos. Y un árbitro en funciones de juez de paz en el sentido más inocente de la palabra. Acaso el árbitro haya de convertirse en dictador. Dictador en la contienda, al menos. Aunque no pueda imponer su dictadura sobre el arte mismo, como si fuera un pontífice. Tememos que este árbitro tenga que convertirse en policía.

La exposición de pintura abstracta ha invadido de lleno el primer plano de la actualidad. Necesariamente hemos de hablar de ese terremoto artístico conseguido por los jóvenes pintores leoneses Vargas y Jular.

¿Y qué podemos decir si no hemos visitado la exposición?

Únicamente lo que hemos oído. Esto es mucho, es contradictorio, pero siempre interesante. De estos muchachos artistas se podrá decir que han hecho cosas muy buenas y que han hecho cosas muy malas, lo que nunca ocurrirá es que pasen sin pena ni gloria. Esto ya les puede servir de consuelo. La indiferencia, la indecisa, la incómoda postura de quien nada entre dos aguas constituye un modo poco apetecible de entender la vida y sus situaciones

Hemos oído (una hipotética conversación entre dos personas de la calle sobre la exposición de pintura abstracta) :

-“No sé, chico, aquello no hay quien lo entienda; igual puede ser un camelo, que una genialidad.”

-“Allí hay cuadros que indudablemente valen la pena, se ve colorido y armonía de formas” (entre paréntesis ¿Qué querrá decir eso de armonía de formas?)

-“Desde una conferencia que oí a Camón Aznar sobre este tema, creo que desde luego, en el arte abstracto, hay algún contenido”

-“No si ya sabemos que hay abstractos que valen, lo malo es distinguir cuando hay valor y cuando es un vulgar apaño”

-“A mí los cuadros con predominio de los colores grises no me convencen, los demás, sinceramente me agradan”.

-“Tanto en Vargas como en Jular hay materia

Antonio GONZÁLEZ DE LAMA, “Cada día. Un arte”, *Diario de León*, 28 de noviembre de 1962

Vargas, pintor abstracto es hombre valiente. Porque se necesita valor para presentarse así, de frente, sin yelmo y sin rodela, en una exposición que ha de suscitar discusiones y juicios hostiles.

Yo creo que esta exposición de arte abstracto, o concreto –vaya Vd. a saber que nombre le vendrá bien- es un acontecimiento importante en León. Aunque no es la primera vez que aquí se ven obras semejantes. Pero ahora tenemos ahí una muestra espléndida de lo que es el arte más moderno, tal como lo entiende y lo practica Vargas. Vargas no es un simple manchador de telas; es un pintor que sabe lo que hace y por qué lo hace. Su nombre no es desconocido en el vasto mundo de la pintura contemporánea.

Dije antes que la exposición sería discutida. Pero pienso que las discusiones no tendrán la suficiente altura por falta de preparación de los discutidores. Porque esto es lo malo, que casi nadie entiende de este tipo de pintura, yo confieso mi ignorancia. No sé que pensar de estos cuadros. Mejor dicho, sé que pensar del arte que llaman abstracto, en general, en teoría; pero no sé nada de la realización de este arte, de estos cuadros que están ahí y que tienen algún significado, y, naturalmente, algún valor.

Y lo mismo que a mí les pasará al noventa y nueve por ciento de los espectadores. Los cuadros no les dirán nada, ni siquiera saben como mirarlos. Hubiera sido necesario haber explicado, de palabra o por escrito, el significado estético y espiritual de estas obras que, sin duda, son muy valiosas. Pero cuyo valor ha de pasar desapercibido para casi todos los visitantes.

Vargas ha sido muy valeroso al presentarnos una colección espléndida de su arte. Y hemos de agradeceréselo. Pero creo que debiera darnos alguna orientación, bien en una conferencia en la misma sala de la exposición, bien en una ampliación del programa. Así tendría su exposición una eficacia educativa o, al menos, orientadora para todos.

Así, tal como está, me temo que los visitantes, al contemplar esos grandes lienzos, tan concienzudamente trabajados, se queden perplejos, como si les hablaran en un idioma totalmente extraño, sin una sola referencia a que agarrarse para comprender. Y es una pena, porque pocas veces tendremos aquí ocasión de ver unas obras tan representativas, de uno de los aspectos más destacados del arte contemporáneo

Antonio GONZÁLEZ DE LAMA, “Cada día. Arte Abstracto”, *Diario de León*, 30 de Noviembre 1962

¿Volvemos a hablar de arte abstracto? Hay que hablar, porque la exposición de Vargas pone el tema sobre el tapete. Y el público quiere que se le hable, que se le digan lo que estos cuadros significan y lo que valen. Yo he recibido muchas invitaciones a decir algo, pero ¿frecuentemente? me invitan a que meta con él; es decir, a que diga todo lo negativo que a mí y a mis comunicantes se nos ocurra.

Pero yo soy muy poco amigo de destacar lo negativo en cualquier actividad. Prefiero decir lo bueno que yo vea. Y siempre se ve algo bueno, aún en lo malo. Yo no soy muy partidario del arte abstracto. Ni de su teoría, que me parece totalmente equivocada, ni de su práctica, que me deja frío e indiferente. Pero hay que aceptar como un hecho la realidad de este arte que constituye una de las tendencias más difundidas y más cultivadas de nuestro tiempo. Son infinitos los pintores que lo cultivan y lo defienden y lo consideran como el único arte de nuestra época.

La exposición de Vargas hay que juzgarla dentro de este reconocimiento del arte abstracto como una de las formas de arte, nos guste o no nos guste. Y, así, hay que reconocer en Vargas un pintor de categoría, que ha sabido asimilar el estilo y el espíritu de este arte y lo cultiva con fuerza y personalidad evidentes.

Vargas no es un pintor local. Ha obtenido éxitos en España y fuera de España. Y su nombre figura entre los jóvenes destacados en esta corriente del arte moderno, mucho más difícil de lo que algunos piensan al ver estos cuadros. Los últimos cuadros de Vargas constituyen un esfuerzo por expresarse personalmente dentro del informalismo. Cosa difícil. Porque una de las servidumbres de este arte es la falta de personalidad, la monotonía, esa objetividad que esconde la mano y el espíritu del autor.

Vargas se plantea problemas, como cualquier pintor de altura. Problemas que a mí se me antojan demasiado técnicos y que, por lo tanto, sólo pueden interesar a los pintores. Problemas de luz, de color, de composición, problemas pictóricos, eliminando cualquier otro problema de ideas, de representación, de sentimiento. Y los resuelve admirablemente, dando a sus lienzos una tremenda fuerza plástica, una calidad pictórica de indudable densidad.

Es, pues, la exposición tan visitada y tan discutida, un ejemplo claro y suficiente de una de las corrientes más vivas del arte actual. Gustará o no gustará, según los gustos o los criterios del espectador. Pero nadie podrá dudar de la calidad plástica de estas obras, en las cuales Vargas pone una gran sensibilidad artística y un claro dominio del arte de pintar.

Antonio GONZÁLEZ DE LAMA, “Cada día. Salón de Otoño”, *Diario de León*, noviembre de 1963

Está bien la idea de celebrar en León todos los años una exposición de pintura con el nombre de Salón de Otoño. La Asociación de Escritores y Artistas merece alabanza por ello. Y las merece también la Caja de Ahorros por haber cedido su Sala, tan íntima, tan bella y tan bien situada para una exposición que es muy visitada y muy discutida. Pocos aficionados a la pintura serán los que no han entrado a contemplar y después discutir cada uno de los cuadros.

El éxito de la exposición estaba descontado. El éxito artístico, en primer lugar, porque aquí en León casi todas las exposiciones tienen gran éxito de público; luego porque a ella han acudido los más importantes pintores leoneses, hasta el punto de ser una especie de antología de la pintura leonesa de nuestro tiempo. Si este éxito artístico y de público correspondiera con el éxito económico, estamos seguros de que el Salón de Otoño, celebrado todos los años, sería una muestra clara de la elevación cultural de nuestra ciudad.

Quizá habría que ampliar un poco más el número de cuadros. Sólo hay veintiún, uno de cada expositor. Y no basta un cuadro para conocer y valorar a un pintor, sobre todo porque hay muchos que no pintan siempre desde la misma tónica o dentro de un mismo estilo. Pero, además, eso hace que la exposición sea un poco caótica, con cuadros de las diversas tendencias, que van desde las más clásicas a las más avanzadas.

Creo que un Salón de Otoño debe ser mucho más. El ideal sería que hubiera distintas salas, cada una con cuadros de un estilo semejante. Lo cual nos permitiría ver mejor la pintura que en León se cultiva, con material suficiente para estimar a cada uno de nuestros pintores.

En esta exposición queda demostrado lo que tantas veces he proclamado: que León se ha convertido en un centro importante de arte pictórico. Son muchos los pintores, algunos de verdadera categoría que no haría mal papel en una exposición nacional y aun internacional. Les falta ese algo que puede dar la impresión de escuela o de matiz peculiar, que permitiría hablar de escuela leonesa de pintura. Podría conseguirse con este contacto entre ellos y el público que se establece en el Salón de Otoño

Antonio GAMONEDA, “Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa. Introducción y crónica I”, *Proa*, 22 de noviembre de 1963

Esta crónica de una exposición de pintura no es una reseña crítica; es más y menos que eso. Más porque pretendo incluir consideraciones morales, históricas y personales que no suelen darse en la crónica escueta. Y menos, porque el autor no es un crítico de pintura, sino un hombre al que autorizan solamente su pasión por el lenguaje artístico y una amistad con pintores en la que se practica la costumbre de señalar problemas y compartir algunas verdades.

En nuestra ciudad no faltan hombres de sensibilidad indiscutible que informan habitualmente de esta clase de acontecimientos. Pero no hay nadie que, específicamente sea crítico de pintura y ejerza como tal; de ahí que yo no tenga mayor reparo en actuar también de francotirador. Este trabajo no pretende corregir su labor de esclarecimiento y valoración, sino, ocasionalmente, sumarse a ella porque creo que existe necesidad real de reforzar la comprensión y llamar la atención hacia los pintores leoneses y hacia la problemática general de la pintura.

Será bueno que yo descubra para empezar las convicciones desde las que me voy a permitir opinar.

Lo primero que voy a señalar, es que, en adelante, dejo fuera de toda comparación y juicio aquella pintura reducida al formalismo académico, aquella especie que aún circula, y que lamentablemente es casi la única que no produce extrañeza y repulsa en el espectador común. Este trabajo no la considera porque ella no ha entrado en la dinámica pictórica contemporánea; es casi un producto distinto a la pintura; se trata de la simple fabricación de objetos, de luego tan inútiles, y a veces tan cotizados, como un collar de perlas. Son recordatorios frívolos de la naturaleza, cuya visión es cierto halago visual. Este halago visual no es la misión de la pintura.

Toda la pintura de este siglo lo primero que hace notar es su diversidad y su intención revolucionaria. Este es el carácter común de movimientos antagónicos en otros aspectos. La pintura de la extrañeza no es una, como se piensa comúnmente, son muchas, a veces, irreconciliables. La representación de objetos irreales, la relación con el subconsciente, la reducción a esquemas geométricos, esto y más, fueron en suma, síntomas de un fenómeno central más revelador: el individualismo; el abandono pretendido de cualquier arte de alcance colectivo por el acceso a una creación personal con valor de ruptura, valor bien justificado, es cierto, por la seudo tradición anterior.

Pero este comportamiento individualista tenía otra cosa en común: eliminaba, cada vez más acentuadamente, la realidad exterior. Establecía un diálogo, cada vez más solitario, del pintor con la pintura. El momento culminante, la única consecuencia de esa actitud, tuvo el carácter de una revelación definitiva. Fue el descubrimiento de la autonomía de la obra de arte. El cuadro en sus límites, sin necesidad de evocar ningún objeto, ninguna realidad o irrealidad exterior a él, en la pura organización de colores, ya era cumplidamente pintura. Hasta el propio pintor parecía desaparecer en determinado momento; el cuadro tenía sus necesidades internas de composición, de material, de color; la pintura sus leyes internas. Pintura, pintura, pintura de sí misma, y bastaba. Un azul, la violencia de un rojo; un sistema de curvas, la interacción de dos masas; esto era pintura. No mantenía ninguna expresividad, no imitaba nada; era, según la convicción del momento, muchísimo más que eso: era “un hecho”; pintura; creación.

Pero aquella situación era insostenible, no tratándose de autómatas. Los pintores no pueden descansar en un arte que les ignora a ellos mismos como seres vivientes. Y empieza a introducirse en las formaciones puramente plásticas una suerte de expresividad; los pintores empiezan a intuir que aquella pintura que olvida la naturaleza, sirve bien, sin embargo para introducir su escueta subjetividad: rebeldía o júbilo, serenidad o asco determinan la pincelada; se trata de una pintura de la intimidad, pintura de lo invisible. Ya entonces las formas no se organizan según exigencias exclusivamente picturales sino según ciertas necesidades expresivas. Ya intentan hablar de algo, si bien ello sea hablar únicamente de la soledad de un hombre. La pintura es entonces un grafismo personal: pintura del pintor. Permanece su dificultad de comunicación. Está aún en el reino de la negación del mundo común, pero ya no es un mero hecho plástico; ya es un “lenguaje”, ha cambiado en su misma naturaleza.

Esta condición, nueva otra vez, de ser un lenguaje, pone a la pintura en otro terreno de posibilidades. Ocurre, por ejemplo, que algunas pinturas empiezan a tomar un aspecto paisajístico. Yo interpreto estos casos como el indicio de que en la interioridad del pintor ya actúa, de nuevo y gravemente, aunque sin plena conciencia, la estirpe de las formas exteriores.

Este escaso relato de la transformación de la pintura en el siglo no pretende precisiones cronológicas; el movimiento de la pintura no es siempre claramente consecutivo. Pongamos aquí sin embargo, que el orden de las transformaciones viniera a ser el siguiente. Primero, una pintura multiforme relacionada con un mundo, ni natural ni sobrenatural, sino, simplemente, ideal (mágico, subconsciente, geométrico, etc) que pone su acento en la necesidad de ruptura y de creación personalista.

Segundo. Una pintura al parecer absoluta, autónoma. Una verdadera situación límite del arte, en la que la pintura desplaza cualquier situación que no sea consigo misma; ignora cualquier realidad exterior al cuadro; impone sus leyes al pintor y falta poco para que coloque al artista en el lugar de simple instrumento.

Tercero. El pintor recupera el dominio de la pintura; la reconvierte en lenguaje y utiliza aquellas formas originales como proyecciones de su interioridad.

Cuarto: la interioridad del pintor ya no es un recinto interior; en ella actúa el mundo en que vive. La subjetividad proyecta pintura que, sospechosamente, evoca las formaciones o los materiales de la naturaleza (aquí aquel paisajismo de que hablábamos) y, aún, otras formaciones; ciertas ingenierías (hierros torturados, muros trabajados, materias industriales) de la práctica humana. Está clara la intrusión de elementos objetivos.

Quizá me haya entretenido demasiado hasta llegar al punto de verdadera actualidad. Porque es ahora cuando empiezo a opinar en presente; un presente, naturalmente, orientado al porvenir.

Decía que nos hallábamos ante un arte que, sin relaciones claramente con el mundo exterior, había tomado su condición de lenguaje. Pues bien, empieza a dominar la conciencia de que ese mundo sea la más perentoria verdad; el lugar de la dignidad. En la conciencia de los plásticos, también. Ya no es un objeto que pueda ser olvidado, sino la razón de vivir. El arte no tendría importancia, y podría dejar de existir, y nos encogeríamos de hombros, si no es una forma de acceso y participación de esa realidad si no es un acto de responsabilidad como el trabajo, la amistad o la procreación

En un orden más específico, se produce, paralelamente, el descubrimiento de la gloriosa riqueza plástica de la tierra, superior, infinitamente superior a cualquier riqueza plástica surgida de ensimismamiento o fantasía.

Y entonces viene la necesidad de una interiorización de esa realidad fraterna. ¿Quién será el inolvidable, -o quizá, el malvado- que niegue esta necesidad, cuando ese mundo llamado objetivo se ha apoderado del destino, cuando sus duras leyes actúan en la más estricta intimidad humana, cuando sus estructuras enloquecen, aniquilan o hacen héroes de los hombres?

Lo justo y lo hermoso es un arte que une al hombre íntimo con la verdad. Un arte grande como el antiguo arte religioso que insertaba al hombre en lo sagrado: las esculturas que se convertían en dioses por la convicción y el estilo, el rostro redento con el que se podía hablar.

El carácter distintivo de un arte grande contemporáneo ha de ser de naturaleza moral. Su misión: religar al hombre con las formas del mundo y su justicia. Decía más arriba que el arte es un lenguaje; se trata de un lenguaje diferenciado, más fuerte, eficaz y hermoso que el lenguaje del entendimiento convencional, un “superlenguaje” que dice Sartre de la poesía. Pero, en fin, lo que importa, es que en su condición de lenguaje esta implícita la función de relacionar, de descubrir y de crear conciencia.

Un arte orientado así habrá de conquistar sus sistemas de formas. Pero no las creará de la nada. La experiencia, la investigación es la gran libertad y la gran tiranía de toda la pintura de este medio siglo, han forjado una riqueza en la que los pintores agotan sus recursos. Pienso que, en la pintura que parece empezar, encontraremos, más que una imitación de la naturaleza, una suerte de “equivalencias”. “No se trata de copiar un paisaje, sino de descubrir un paisaje en términos de pintura”. Parémonos en esta frase.

No podemos pensar en un arte sereno y convincente desde ahora. Se trata de difíciles conquistas formales; se trata también de algo más doloroso: de una conversación, de una transformación en la conciencia. De que el hombre ya no sea un ser desgarrado, y haga “coincidir la circunstancia interior con la circunstancia exterior”. En resumen el porvenir del arte plástico está en el esfuerzo de los pintores, pero también en las manos de todos los hombres

En la muestra de pintores leoneses que voy a comentar, quizá hallemos algún rasgo de ese arte necesario: ese carácter moral que lo eleva a la dignidad de un acto responsable y singular, o esa otra condición de lenguaje que saca a la pintura de su ambigüedad y libra al pintor de ser un hombre condenado a sí mismo. Esto, y no otra cosa, es lo que pretendo con mi trabajo porque, en el orden de la jerarquización y en la medida de lo que se vienen llamando “calidades”, me declaro lego de solemnidad

Estoy seguro de que voy a cometer, en esta suerte de estimaciones, una grave serie de injusticias. Espero alcanzar perdón, porque, como dije al principio, yo no soy crítico y únicamente, intento generalizar sobre el arte y su destino a la luz de unas convicciones que he elegido como las más honestas.

Antonio GAMONEDA, “Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa. Introducción y crónica II”, *Proa*, 24 de noviembre de 1963

Las notas que siguen son la continuación de un trabajo publicado hace pocos días en este mismo periódico. Bajo la condición que me imponen mis anotaciones anteriores, voy a opinar en particular sobre los pintores y sus cuadros para confrontarlos con aquellas, no para la gradación o las cualidades absolutas de su pintura. Vuelvo a decir -y bien sé lo que es machaconería- que no asumo esta parte de la función crítica, porque no estoy capacitado para ello, y porque no es tal el sentido de este trabajo.

Opinar sobre MODESTO LLAMAS presenta una particular dificultad; por una parte está la evidencia de una madurez –siempre relativa- en el oficio de pintor. Por otra mi sospecha de que Llamas no ha hecho entrar a su pintura en la problemática que me apasiona.

Llamas, a una escueta disciplina figurativa, trata de incorporar recursos que pertenecen a diversa y revolucionaria pintura del medio siglo. Su preocupación fundamental parece ser la de lograr una estilización que haga desaparecer la objetividad que, de siempre, amenaza su buena escuela. Esta intención se traduce en leves deformaciones, en el uso irónico del color, en un desplazamiento apriorístico de la objetividad, que le permite acentuar matices especialmente estimados: la gracia zancuda de un pájaro o la cazurra bondad de un ser humano, por ejemplo. Salvadas estas estilizaciones, Llamas no ha querido salir nunca de una pintura que yo llamaría de la “verosimilitud”, de semejanza con la verdad. Pero semejanza no es lo mismo que participación con la verdad. Es decir, que Llamas no ha reparado en esa opción moral que quiero adjudicar a la pintura. La práctica de un sistema de equivalencias entre algunas calidades de la realidad y algunas calidades de la pintura, es, sin duda, un comportamiento estéticamente legítimo, pero separa al pintor de la confrontación radical de la pintura con el “lugar del hombre”. Diría que una pintura tomada así, no será una participación de la tierra, un acto de responsabilidad, sino una degustación. Librad, por favor, a la palabra de su equívoco gastronómico.

El cuadro en presencia es una cabeza de “*Mi hijo Miguel*”. La frontalidad, aparentemente ingenua, el agrandamiento de los ojos, la confrontación de colores luminosos y simples, las orejas disparadas, superponen una ternura irónica, o sea un matiz, una estilización al ser humano, que en el cuadro, yo me atrevo a pedir activo, determinante: real.

JOSE LUIS SÁENZ DE LA CALZADA: La pintura que yo conozco de Luis Sáenz de la Calzada, propone, desde siempre la formación de un mundo mágico, en el sentido que esta

palabra toma para la poesía y el arte. De siempre, un espacio irrespirable poblado de objetos alucinantes, posibles en el reino de los sueños. Cronológicamente Calzada coincide mejor que los otros pintores con el tiempo en que está pintura resultaba coherente y revolucionaria. Dotado de una gran cultura pictórica, de una extraña afición en su orden expresivo, parece haber permanecido fiel a un arte de encantamiento y sorpresa. Es cierto que su cuadro en presencia supone, sin embargo, una inclinación distinta: ya no se trata de una gracia que se apoya en el subconsciente, sino de una amable construcción pre-abstracta; una figuración plana, una pasta lisa con delicadas relaciones de color, en la que incisiones superficiales y trazos negros superponen ritmos. Un resultado agradable que no es posible conciliar con esta otra pintura interesada que venimos pretendiendo.

ANTONIO F. REDONDO: La perspectiva de Antonio F. Redondo se me ofrece lejana; hace bastantes años que no veo cuadros suyos. Recuerdo su excelente visión y aprovechamiento del color a su pintura de una cierta poesía. En este último cuadro que ha enviado no falta ese elemento poético con el que se pretende transfigurar el sentido de la obra: la “extraña flor” a que él mismo alude en el título. Por otra parte, el cuadro es una construcción más dentro de la plástica generalizada que de lo específicamente pictórico; unas masas ásperas y recosidas de agradable color, y un círculo de cuero agujereado que participa de la composición. Un trabajo muy del momento que lleva al límite la experimentación con materiales

En ALEJANDRO VARGAS, el acercamiento a una pintura justa se plantea en términos muy espinosos; es la lucha con su misma coherencia de pintor: “la pintura era todo, es decir íntegramente pintura antes de ser figuración”. Este debió de ser una parte de su concepto básico. La pintura era una realidad independiente y cerrada en la que se daba una nueva libertad formal; la última.

De los pintores presentes debe ser Vargas el único íntegramente formado es ese concepto. Por lo que conozco su pintura debió tener en aquella “libertad cerrada” un comportamiento, en términos de aproximación, paralelo a las transformaciones que he apuntado en la primera parte de este trabajo. Conozco cuadros de un claro constructivismo, que a mí me parecían organismos inflexibles. Después, una pintura de espacios solitarios, en la que los cuadros se planteaban como grandes interrogaciones, como alusiones a lo misterioso, a lo que se teme o ignora. Yo sospecho en esta segunda etapa la existencia de algún elemento añadido. No dudo de la sinceridad de Vargas, pero sí de la existencia de su

convicción. Al final otra etapa en la que yo encuentro elementos reconocibles de la “otra” realidad: el valor de la luz sobre extensiones minerales, o ciertos ritmos, equivalentes, al fin, de valores físicos, y, también unas como construcciones arrasadas, como catástrofes terrestres. ¿Por qué ha llegado Vargas a la necesidad de abandono de aquel pictórico? Yo creo que por unas razones negativas, por un hastío formal y por el vaciamiento de humanidad que aquellas formas sostienen. Pero su misma honestidad de pintor no puede echar por la ventana, en cualquier momento, su concepto. Su acercamiento actual al figurativismo es pura opción formal. Se trata de sustituir un formalismo por otro. Es preciso distinguir esta opción formal de la necesidad de (ilegible) la pintura con el “lugar de todos los hombres”. Pero Vargas en el terreno de los hechos ya está enfrentado con la realidad exterior. Su desgarramiento es quizá mayor que en ninguno de los presentes, porque sus convicciones de pintor coinciden menos con su otra convicción humana de compartir el mundo. Su cuadro lo hace visible: el color fresco y riguroso que no halaga como la pintura académica ni reconforta como la tierra, y otras ondulaciones violentas y sistemáticas interpuestas ante una naturaleza que, sin embargo, ha conmovido su pintura.

En el cuadro de JORGE PEDRERO, hay una transformación notable con respecto a su pintura anterior. Sus otros cuadros se ofrecían en la línea de un empobrecimiento de lo pictórico por fidelidad al mundo –“al lugar de todos los hombres”- dominante y amado. Este sometimiento frenaba la conversión a unas formas de mayor plástica, y, sin embargo, aquella actitud supone una línea de convicción avanzada. Pero hay otra explicación. Pedrero no había profundizado en lo que he llamado pintura individualista de nuestro medio siglo; para él un arte gratuito, vaciado de fraternidad con el mundo de las verdades. Rechazaba el academicismo (pintura falsa de un mundo a veces verdadero) y la pintura de la extrañeza (pintura a veces verdadera de un mundo falso). Sin punto de partida, definitivamente pintor, pero conscientemente despojado de su instrumento, el resultado eran algunos cuadros dolorosamente realizados, en los que el empobrecimiento de que hablo era el signo visible de su compromiso con la verdad, y, también una fórmula que no carecía en absoluto de expresividad, pero que suponía una frustración plástica.

El cuadro presente supone una liberación para Pedrero. No hay duda de que en él ha surgido una estimación distinta de ciertas conquistas de la experimentación individualista. El color y su movimiento toman un valor nuevo en él. El tema es un terreno cercano, una loma que cae suavemente, y el plano del cielo. La tierra está quieta bajo una curva llena de respeto, pero en este firme se da una cercanía espinada de raigones y algo como flores amarillas y

rojas. La equivalencia de esto son pinceladas de quebradas, colores que se relacionan, se ocultan y reaparecen. Hay algo que pudiera hacer pensar en un impresionismo; no, es una técnica que no traduce una impresión. Tampoco es un cuadro de inclinación abstracta. Es “lenguaje” de un terreno concreto y amado. Es una participación en el sentido de la tierra sin desprecio de lo puramente pictórico. Hay un plano de igualdad entre pintura y mano; una reconciliación diría yo.

ENRIQUE ESTRADA Ha enviado un cuadro (casa sobre un río) en el que una estimable vibración del color desplaza una monotonía descriptiva que es para Estrada su peligro más constante. Esta, y un predominio de su conocimiento material de la pintura, de su oficio, sobre su visión de pintor, el no lograr siempre una síntesis que le permita convertir en equivalencia pictórica cualquier accidente de la Naturaleza, son sus obstáculos fuertes. En este cuadro el interés de la pintura se sobrepone a la falta de síntesis a la que acabo de aludir. Creo que Enrique Estrada no elige la mixtificación; por eso no salva alegremente sus dificultades. Practica la pintura en la línea honrada de sus posibilidades actuales.

La situación real de LUIS GARCÍA ZURDO, en la coyuntura dialéctica tomada en sí como un valor y una pintura de participación de la realidad es de difícil fijación. No en vano es un artista cuya afortunada y, también, dura dedicación exclusiva a la pintura supone un movimiento constante y riguroso. En líneas generales Zurdo acepta la noble sensación de la Naturaleza, pero la toma en su momento estético más que en su inalienable condición. Esto se da por una potenciación gozosa del paisaje, gozo que hay que entender únicamente en el sentido de liberación por conversión en una pintura enriquecida, en una síntesis artística. Practicar así es entrar en esa creación de equivalencias que quizá sea la máxima gloria formal de la pintura; pero, fijémonos: en vez de responsabilización, liberación. Actualmente Zurdo recibe la influencia de la moderna pintura alemana de la que constructivismo y expresionismo son, según creo, los más notables componentes. Ya antes Zurdo buscaba la expresividad, a veces, en disonancias de color, en la confrontación de colores que parecen rechazarse. Creo que actualmente este concepto se haya acentuado, de paso que su pintura se ha abierto a la inclusión de elementos más típicamente abstractos; a una geometrización en casos funcional, en otros, dotada de una expresividad hiriente. Las construcciones más abstractas recuerdan “el lugar del hombre” y las figuraciones son más estrictamente pictóricas. La opción de Zurdo es, acentuadamente, una opción formal, pero –ya lo he dicho- sin inclinarse a una responsabilidad en el sentido que venimos hablando, su calidad se apoya en lo que he llamado “riqueza

plástica de la tierra”. El cuadro que ha colgado en esta exposición incluye, en buena parte, los caracteres de su opción: zonas cuyo interés está en una sabiduría de la construcción y zonas de “liberación” por una pintura difícil, por un color exultante y problematizado.

MANUEL JULAR no se expresa sin cierta cantidad de ademán; como si su acceso a la importancia de la realidad fuera a través de la dramatización. Esta condición se interpone de alguna manera en la relación de su pintura con la escueta verdad. Normalmente, elige unas equivalencias de la realidad que la agiganta o desgarran; un árbol, por ejemplo, es el cuadro un núcleo torturado; una depresión de terreno se ofrece como una cárcava aterradora.

Este carácter tiene una opción peligrosa: un mal pintor podría darlo en términos de brochazo simplemente estruendoso o sangriento. La cárcava o el árbol, en Jular, están dados por pintura tomada en sí como un valor. Por ejemplo: en una zona de un cuadro que, aparentemente, sólo nos ofrece una violencia confusa está el color, activo, claramente cultivado, creando una riqueza de relaciones de problemas que pertenecen a lo específico de la pintura; a su dignidad material

Tenemos en Jular, hasta aquí, dos caracteres advertidos: dramatización de la realidad y estimación “por sí” de la factura pictórica. En esta situación, Jular está a su manera personal en la coyuntura moral de la pintura. Sin duda luchan en él una recomposición “ideal” de la realidad con la terrible importancia de esa realidad entendida como “el lugar de todos los hombres”.

En el cuadro presente yo creo advertir una mayor acentuación del “lugar” entendida de esta última manera. El tema es un pueblo tomado en su humildad; terrenos y casas muy construidos, limitados -oprimidos, iba a decir- por un cielo amarillo. En este cielo se ejemplifican las dos necesidades de su personalidad. Primero, este cielo es un color que responde, valorándolos, a los tonos sobrios del resto del cuadro: necesidad, razón plástica. Después, este color introduce en el cuadro la sugestión de un horizonte angustioso: equivalencia dramática.

El cuadro que LUIS GAGO ha enviado no justificaría su inclusión en la línea de pintura que yo vengo llamando de “responsabilidad”. Se trata de una panorámica de León en la que el centro de interés es la ciudad dada en una geometría veloz y luminosa. Es un cuadro, decorativo en su intención y en su hábil resultado, que no ignora los recursos de una pintura considerada de vanguardia no hace mucho tiempo. No sé las razones por las que Gago ha colgado este cuadro que evidencia ese comportamiento oscilante a que se ven forzados la

mayoría de los pintores de “su” pintura, a la pintura de posibilidades comerciales. De lo que estoy seguro es de que Gago discrimina plenamente ésta de aquélla otra que viene a ocuparnos.

La estirpe de la pintura de Gago se declara principalmente en sus figuras humanas: una severidad de color y un realismo tenso, que si en las figuras se orienta hacia la gran pintura clásica en el resto del cuadro propende a volúmenes, o zonas esquemáticas de origen más cercano. El resultado de esa combinación es frecuentemente impresionante. Quizá le falte “eso”, la combinación, y accede a una síntesis real de estas dos ornamentaciones. Pero el dato importante es la “calidad operativa” de estas figuras. El realismo potenciado de Gago escapa a la pintura imitativa, porque la realidad es “activa” en el cuadro; como si tanto hubiera pintado la mano del pintor como el ser pintado, el ser viviente representado; como si la mirada, la piel, las manos se hubieran integrado a la pintura. Esto es participación de la realidad: la deseada integración de ésta con el pintor. Y aún será más clara cuando Gago haga su pintura sin tanta preocupación, previa y explícita, por seleccionar en una realidad acusatoria, deforme o humillada.

He procurado ordenar las referencias aproximando a los pintores con alguna afinidad en su alternativa. La cantidad de espacio dedicado a cada uno no supone nada más, en la mayoría de los casos, que la impotencia del cronista para decir diferentes cosas con la misma cantidad de palabras, y, en todo caso, el hecho de una más clara ubicación del pintor, en la problemática que, desde un principio, ha condicionado este trabajo.

“Elogio de la pintura leonesa” (sin firma), *Proa*, 24 de octubre de 1963

En la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, presentaron una muestra de su pintura veintiún artistas leoneses. Todos ellos sometidos voluntariamente a una especie de autoselección, de previa autocrítica que en cierto modo otorga categoría a la propia admisión de la obra, y, consecuentemente, sitúa en el índice superior de una escala de valores de la pintura leonesa del momento a cuantos figuran en el catálogo.

Los hombres incorporados a esta muestra son los siguientes: Faustino Martín García, Manuel Frutos, Benito Escarpizo, Mariano Ciagar, Luis Gago, Jorge Pedrero, Luis Sáenz de la Calzada, Manuel Jular, Alejandro Vargas, Enrique Estrada, Modesto Llamas, Petra

Hernández, Vela Zanetti, Laura Fernández de los Ríos, Áurea Rueda, Luis García Zurdo, Ángel Estrada, Gloria Alcahuz, Antonio F. Redondo, Efrén Muñoz y Cándido F. Inchaurre.

Como se señala en las líneas literarias del catálogo: “Este primer Salón de Otoño de la pintura leonesa no pretende ser una muestra representativa, sino un despliegue informativo. Una sola obra, por muy significativa que parezca, nunca da la medida completa del autor, pero ayuda a tomar contacto, a establecer relación con su obra, e invita a ver, a comprender, a estimar debidamente los valores reales frente a los aparentes”.

Efectivamente, no podrá decirse de esta primera exposición antológica anual que por ella nos sean dadas, bien diferenciadas las características de cada uno de los pintores que han conseguido pasar la reválida de la selección, pero, sin embargo, tenemos ante los cuadros que se exhiben, un gráfico de la pintura leonesa en su momento último, mediante el cual, nos es posible, al menos, descubrir tendencias, informarnos sobre procedimientos y, hasta sin necesidad de aguzar demasiado el mecanismo de percepción, adivinar las personales preocupaciones temáticas y formales de cada expositor.

Desde el abstractismo constructivista hasta el academicismo, puede decirse que en la exposición están representadas las más diversas tendencias. Y si se nos apura estamos dispuestos a declarar, -y a demostrar- que cada uno de los expositores, como si la selección hubiera perseguido sobre todo la diferenciación, representa una postura distinta, un modo estético opuesto, una actitud ideológica radicalmente contraria. Y hasta rara vez coinciden las muestras de expresión, como no sean en pintores muy en contacto. Y eso, más que por un paralelismo teórico o ideal, por razones de insoslayables influencias mutuas.

Es posible, es seguro, que esta primera muestra seria, de la pintura leonesa en grupo, como demostración, o, para ser menos rigurosos, como información, suscite entre nuestros habituales espectadores, comentarios muy diversos. A nadie vamos a impedir que emita su impresión personal y apasionada. ¡Mejor que digan algo, aunque sea un dislate, que se entristezcan por su incapacidad receptiva!. Pero, así como a ningún profano confesado se le ocurriría, en la visita a unos laboratorios, discutir con los técnicos, la disposición de los productos, ni mucho menos la fusión de éstos, a la hora de emitir un dictamen personal, cállense los que hayan adquirido primero la suficiente capacidad de respeto hacia lo para ellos incomprendible. Porque, en resumidas cuentas, el que calla otorga.

Y a nosotros nos parece –con las naturales reservas críticas que cada cristiano tiene derecho a mantener en sí- que ante esta primera demostración de Arte de nuestros pintores, ante esta su primera salida quijotesca, nos corresponde otorgar. Que ya vendrán o vendremos, a lo largo de esta aventura, los más exigentes, con la rebaja. Y no por otra razón que por la de

aprovechar la feliz oportunidad para intentar unas anotaciones generales de nuestra hora artística.

Como se hace observar en la proclama de esta exposición “En el frondoso catálogo se propone una verdadera antología de la pintura leonesa del momento. Estamos convencidos de que cuantos en ella figuran son, efectivamente, pintores a los que debemos respeto y admiración”.

Vicente PRESA, “¿Una exposición antológica de la pintura leonesa?, *Diario de León*, 14 de julio de 1974

No se puede buscar una línea tangencial en quienes se encargan de realizar las artes plásticas en nuestra provincia (siempre sería hipotética y convencional) pero sí se puede mostrar el quehacer de todos y cada uno de los pintores leoneses en una exposición colectiva, exposición que agrupase firmas consagradas con iniciantes en la materia. El esoterismo de que hacen gala los artistas en general quizá venga dado por el poco interés que los encargados o promotores ponen de manifiesto en cuanto a la organización de exposiciones colectivas que motiven un contacto “extra-público” entre los propios pintores, contacto que redundaría en beneficio de las creaciones; tanto de los expositores conocidos, como de los que empiezan

No hace mucho en una sala leonesa se “intentó” hacer una exposición de este tipo, exposición más bien debida al “gusto” de los que recomendaron a los artistas recomendados en la muestra –gusto, por cierto, nada parcial- la culpa no la tuvieron quienes cedieron las obras para la inauguración de la sala, sino quienes decidieron entre la extensa nómina de buenos pintores leoneses los que deberían representar nuestro arte... Con ello no quiero decir que los que expusieron no deberían figurar en la pretendida “muestra” del mundo pictórico de la región, pero sí que faltaban muchos, muchos nombres, tan representativos o más de la plástica leonesa.

Una exposición bien planteada por su motivación y pretensión fue la presentada en la Sala Provincia en el mes de enero; sin llevar el marchamo de antológica, la exposición quiso ser una recopilación de lo más representativo de cuatro pintores leoneses fallecidos (Burgo Gar, Pedrero, Luis Gago y Demetrio Monteserín) pero sin más rodeos. No se dijo que fueran

los mejores artistas no-vivos que había engendrado esta tierra de tantos intereses creados, simplemente se presentó la exposición como cuatro individualidades del arte.

Hablando con algunos de los principales, más conocidos artistas de nuestros días, he llegado a la conclusión de que todo está en inmejorables condiciones para colaborar, quizá nunca los propósitos de los pintores leoneses han estado con tantas ganas de compenetración y de diálogo. Surgió a tema de la conversación el empezar a trabajar “a unos meses vista”, sobre la elaboración de una exposición, que, verdaderamente, fuera una antología de lo que fue y es el arte del dibujo y del color en la provincia. Aunque parezca un tanto utópico los aludidos pintores, los cuales ya no tienen necesidad de promoción, desean que se realice tal muestra – ya no por su interés y sí por la localización de nuevos valores que se vean impulsados un poco por la ayuda “espiritual” de los que en su día fueron como ellos, noveles, aficionados-. Un problema importante es la prestación de una sala de arte adecuada, si la cuestión se lleva a cabo, serían muchos los artistas que desearían exponer, y no sirve cualquier saloncito para albergar tan extensa nómina de firmas. Creemos que la sala de arte “Provincia” o la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros, reúnen las condiciones necesarias para una empresa de tanta envergadura.

El tiempo que se necesita para la puesta a punto de esta antología de pintores leoneses es bastante, no obstante, unas fechas muy propicias para tener todo preparado podrían ser las próximas fiestas navideñas.

No es que yo sea muy optimista, pero pienso que la idea a más de interesante es necesaria, y fácil de realizar si los interesados ponen todos su granito de arena para la consecución del fin. Empecemos a trabajar ya en la muestra. El proyecto ya es historia.

**Victoriano CRÉMER, “El arte en las criptas medievales. Diez pintores leoneses”,
Diario de León, 25 de diciembre de 1983**

Una de las cosas que con más fuerza llamaron mi atención cuando di en caer en París, fue la propensión de establecer “rutas”. Los franceses, por menos de nada, configuran

itinerarios para todos los gustos; había la ruta de Napoleón y sus recuerdos, la de los monumentos, las de las cuevas con *chansonier*, la del desnudo casto y la de la pornografía estridente.

También existía la ruta de los talleres de arte, que no eran sino recintos en los cuales unos cuantos pintores se establecían para trabajar y también para exponer y vender sus obras, en tanto que no se proporcionaban ocasiones más propicias para emanciparse del trabajo en equipo y poder volar en solitario.

Estas comunidades de artistas se establecían tanto por afinidad de principios estéticos como por necesidades elementales de defensas vitales.

En los talleres de Saint Germain, un poco a la sombra de las piedras que exaltan la memoria de Baudelaire, los recién llegados adquirían el calor de la solidaridad y también la lección que las experiencias de los más antiguos les deparaban.

Yo no digo que estos diez artistas leoneses que exponen su obra en la apasionante submundo de las bodeguerías del Barrio Húmedo (concretamente en las entrañas de la Bodega Regia) funcionen movidos por parecidos estímulos a los que servían para su desarrollo a los pintores de los talleres de París, pero pienso que muchos de los preceptos, de las normas, de las doctrinas que mantuvieron aquellas colonias está siendo puestas en práctica por este grupo magnífico de creadores plásticos leoneses.

Esta vez –porque sus exposiciones son ya numerosas e itinerantes-, la obra de los diez compañeros del alma, compañeros, ha sido enderezada hacia la interpretación de distintas figuras de la vida y de la historia leonesa; desde Buenaventura Durruti, a Francisco Pérez Herrero, o desde Pablo Neruda a Federico García Lorca, por citar solamente algunas de las representaciones exhibidas.

Que no se trata de un juego, ni por supuesto de una demostración de ingenio, sino de una disposición seria, lo demuestran las distintas preocupaciones que han movido a cada artista, y por las cuales se deduce el esfuerzo que han realizado para alcanzar los entresijos, la entraña viva, el ápice de la conciencia de cada uno de los rostros expresados.

Me parece el ejercicio de lo más digno y valioso, pero es sobre todo motivo de admiración el espíritu de solidaridad en la aventura de la creación que anima a todos los componentes del grupo, del cual recuerdo los nombres de Enrique Estrada, Antonio García García (Toño), González Febrero, Petra Hernández, Modesto Llamas, Luis S. de la Calzada, Juan Carlos Uriarte, Eloy Vázquez Cuevas, Castorina Francisco de Diego y no sé si me olvido de alguno. En todo caso culpa es de los propios componentes del comando que no proporcionaron pistas más seguras.

Victoriano CRÉMER, “Asterisco. Colectivos y talleres”, *Diario de León*, 21 de junio de 1984

Rehuyo siempre que puedo, la aplicación del término de “colectivo” referido a la reunión voluntaria de un grupo de creadores que luchan con fruición por el descubrimiento de la belleza.

A esta clase de colaboraciones suelo aplicarles el nombre de “Talleres”, que es donde, evidentemente, los eternos buceadores hacia los encantamientos submarinos obtienen experiencias y acrecientan conocimientos.

“Colectivo” siempre me resulta término sospechoso, tal vez por el mal uso que de él se ha venido haciendo últimamente, como conjunción de fuerzas interesadas en la consecución de algo tangible, inmediato, rentable. En tanto que el “taller” se eleva desde su afanoso anecdotario como recinto o lugar en el cual la imaginación evidentemente ha escalado las cimas del poder, y en donde todos cuantos conforman el grupo que se consideran como miembros capaces de originar preocupación y estímulos.

En León aparece en pleno funcionamiento un “taller” nutrido por diez artistas leoneses y dispuestos a proyectarse hacia el exterior desde las plataformas de lanzamiento que la propia capital pueda proporcionarles. Al cabo de un tiempo de apasionadas búsquedas, de ensayos y de confirmaciones, estos artistas leoneses, deciden echarse al campo de la aventura nacional para dejar constancia de su presencia, de su realidad.

Y de este modo, pertrechados de sus armas, han desplegado sus banderas, en Asturias y en alguna otra parte de la provincia leonesa. Estas salidas quijotescas querían ser o significar como una prueba, como un tanteo, como un *ensayo general con todo*, para acabar por desplegar sus tiendas parciales o su general demostración en la tierra patria, que suele ser, por lo que se dice y por lo que se comprueba, la tierra de más difícil conquista.

Y aquí están ya, alegres, confiados y decididos, los diez artistas de la gran mención. Su presentación aparece ajena a los juegos banales o vulgares de los programas oficiales de festejos, dicen que patronales y sin razón. No se han planteado los componentes del “taller” el propósito de coincidir en sus consecuencias con la doctrina aldeana de los popularismos.

Aspiran, desean, necesitan estos diez artistas leoneses que sus gentes de alrededor, que su circunstancia, que incluso aquellos que disponen de los recursos, de los mecanismos, de las influencias para el amasado de una cultura, se acerquen a la obra propuesta, si no como a un ceremonial, sí al menos como a una cita seria, responsable y valiosa.

La obra de estos diez pintores (con una espléndida representación escultórica a cargo de Castora Francisco de Diego, capaz de redimir la piedra de su frialdad, de su estatismo, por la gracia de su expresividad), puede significar “ese mayor espectáculo del mundo” de nuestro mundo, que, por pereza mental y por marginación dirigida solemos aplicar a simples zarabandas elementales.

Estos son los nombres de los que forman el catálogo de esta magna concentración de valores. Y la cita no supone ninguna clase de prelación: Eloy Vázquez, Modesto Llamas, Luis Sáez de la Calzada, Juan C. Uriarte, Antonio García, Enrique Estrada, Petra Hernández, González Febrero y Castora Francisco.

Cada uno de estos artistas presenta una obra lo suficientemente extensa y significativa como para poder emitir juicios, si no de valoración, siempre tan arriesgados, sí al menos, de estimación, dado que en la variedad de la Muestra, en la apropiación por cada uno de ellos de la voluntad de superar las propias limitaciones que las provincias imponen, se pone de manifiesto la riqueza sorprendente del dispositivo plástico de León, del cual, indudablemente, ésta es una demostración que por sí sola se alaba.

Desde hace mucho tiempo hemos venido proclamando la indudable validez y la soberbia importancia de la pintura, del arte que mandan hacer nuestros creadores. Y esto, pese a la indiferencia, a la apatía, al desconocimiento de aquellos que parecen estar obligados a proclamaciones y mecenazgos.

Esta exposición colectiva, es decir la reunión de la obra más representativa de los diez artistas pertenecientes al “Taller independiente”, lo manifiesta y lo demuestra. Aquí parece obligado repetir aquello de que si no están todos los que son –y en León son infinitos- si al menos “son” todos los que están.

Sería interesante y aleccionador que esta reunión de artistas leoneses, se pudiera completar con alguna clase de encuentros –ahora el término está tan de moda-, a través de los cuales cada uno de los pintores expresados en el catálogo nos descubriera el misterio de su proceso de creación. Pues que si ciertamente, el arte (de hacernos eco de las conclusiones a que llegara Pedro Salinas en cuanto a la poesía), se explica por sí solo, o si no, no se explica, en esta hora de exaltación de nuestros valores más reales y activos, no se trata de una explicación, sino de una proclamación.

Victoriano CRÉMER, “Notas para un catálogo”, *Diario de León*, 21 de junio de 1992

Pienso que no se trata de un descubrimiento, sino más bien de una identificación: ¿Nos encontramos ante un estilo, un lenguaje, una fórmula de expresión plástica típicamente leonesa, o más bien se trata de un fenómeno, no debidamente estudiado, de la conjunción, en un momento de la historia general de España, de un núcleo verdaderamente importante de pintores, que imponen su sello, su signo a cuanto aparece por el mundo con la precisa indicación de la tierra de origen?

No es cuestión de citar nombres, porque ha alcanzado tales proporciones la nómina de la pintura leonesa, extendida por todo el mundo que la sola consignación de los nombres más y mejor acreditados nos llevaría a la exclusión involuntaria de algunos de los de mayor afirmación. Conste, solamente a los efectos de indicaciones o sugerencias para un catálogo que en ningún otro tipo de la historia cultural de España se ha dado una más extensa y valiosa nómina de pintores leoneses.

Y esto nos obliga a meditar sobre un fenómeno que a mi modo de ver entraña muy serios condicionamientos y muy sorprendentes conclusiones. ¿Cabe alguna explicación al fenómeno que supone que en la misma medida en que la vida real de León y sus pedanías, burgos y repliegues provinciales, acusan una decadencia casi angustiosa y la cultura ofrece rasgos de inequívoca confusión, la pintura y sus representantes más idóneos, adquieran su máxima plenitud, su más valiosa consignación?...Que este suceso es notorio no tiene discusión, pues que basta solamente repasar la lista de sus representantes más caracterizados, más activos y mejor colocados, partiendo, por no ir más lejos, de Montserín, que es el nombre del Modernismo del que posiblemente partan las múltiples derivaciones de la pintura leonesa, en la cual, pueden seleccionarse, sin pecar de parciales, figuras y obras de tan singular relieve que solamente un pueblo como el nuestro, tan perseverantemente indiferente ante los valores propios, puede ignorar.

¿Ignora León a sus artistas?. Sinceramente y con harto dolor de corazón hay que confesar que sí. Hasta tal punto León o los leoneses son indiferentes al proceso creador de sus artistas que disponiendo como dispone de un repertorio de enormes proporciones y de reconocida valía universal, y contando con organismos, que, teóricamente al menos, aparecen

dispuestos a la promoción y mantenimiento de los valores ciertos, todavía no ha sido posible que ninguno de estos, que han conseguido poseer fondos importantes de pintura, se haya decidido a montar un Museo de Pintura Leonesa, ni siquiera a establecer en sus programas de acción cultural –tan menguados, tan vulgares y tan populacheros comúnmente- un apartado en el que se incluya el gran premio de pintura leonesa, destinado a aquellos que con más fuerza y extensión hubieran contribuido con su obra a la proyección de León como centro irradiador de cultura.

A nuestro alrededor, se establecen distinciones y reconocimientos que en cierto modo entrañan una disposición a alentar la voluntad de creación de los artistas, como pueden ser los Premios Príncipe de Asturias o la Semana de Cine y de Teatro de Valladolid, y hasta las exaltaciones sanjuanistas en Ávila. León en sus proposiciones más brillantes, acoge en sus proyectos lo que antes se llamaba altas variedades, mientras sus pintores, por ejemplo, andan por el mundo solos.

Cuando se pensó en la confección de una Antología de la Pintura Leonesa para dar satisfacción a las numerosas instancias que se habían promovido en torno a esta cuestión, el número de artistas con derecho a figurar en el catálogo era tan extenso, y al mismo tiempo tan necesario si se quería obtener una perspectiva aproximada a la realidad, que obligó a sus promotores a realizar una dolorosa operación quirúrgica, suprimiendo no a los que por sus escasos brillos aparecieran como no deseados y hasta indispensables sino porque la capacidad prevista no admitía mayor número de autores que unos pocos, mediante los cuales podía significarse la enorme riqueza de que León dispone.

La pintura, como la poesía, como la música o como cualquiera otra de las artes inscritas en la columna de los dioses, no es ni mucho menos un motivo de fácil adaptación y de indiscutible autentificación. Por el contrario, para alcanzar la percepción determinante de una obra de arte –del arte que fuere- se requieren datos, evidencias, claves que solamente algunos son capaces de disponer y de utilizar. De ahí que el universo de las artes sea tan contradictorio, tan confundidor, tan especulativo. Y la pintura, descubierta como fondo inversionista últimamente, mucho más. Sucede que a aquellos que a la pintura se acercan con el talón bancario y la tabla de cálculos en la mano, caen en una de las trampas más falaces de cuantas se le tienden al ser humano, pues que no acaban de aceptar como decisivo, como genial incluso lo que la moda impone, lo que los mercaderes del arte establecen.

En León se han intentado muy beneméritos análisis sobre el fenómeno de la pintura leonesa precisamente, a través de profesores, de críticos y de sensibles aficionados. Y las galerías, estas sí que persistentes ante todas las vicisitudes, se esfuerzan en ofrecer muestras

relevantes de artistas meritorios. Y si se advierte una dispersión, una insensibilización, un despego de la sugestión que el arte despliega, es sencillamente, o no tan sencillamente, porque todos son esfuerzos sin norma, discursos sin destino, diríamos...

Luis Alonso Fernández, en su espléndido libro “Pintores Leoneses Contemporáneos”, pudo localizar, y analizar obra de más de cincuenta creadores de origen o de vinculación específicamente leonesa, Santiago Trancón compuso un apretado catálogo con motivo de arte leonés itinerante. Y Manuel Valdés Fernández, en diversas ocasiones y publicaciones han penetrado en el misterio de la pintura leonesa con el más eficaz instrumental técnico. Quiere decirse con ello, que para que este extraño y contradictorio aspecto de la cultura leonesa tuviera la debida conformación y propulsión, solamente haría falta que los poseedores de los resortes económicos y culturales supieran utilizarles debidamente, quizá porque se sienten desplazados y hasta enemigos de toda proposición artística, que ya lo presentía Picasso, cuando denunciaba: “La pintura no se hizo para decorar apartamentos: es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo”.

DEBATE TEÓRICO GENERADO EN TORNO A LAS BIENALES. AÑOS 70

José María MORENO GALVAN, “Apuntes para una comprensión del arte de hoy” (Conferencia leída con ocasión de la I Bienal de Pintura “Provincia de León“. León, 1971)

Si la apreciación del arte fuese lo que verdaderamente tenía que ser -una ciencia histórica- entonces, estas manifestaciones que aquí me propongo, no tendrían ninguna razón de ser. Se me ha pedido un panorama general, sintético naturalmente, de la situación del arte

en el mundo y yo prefiero limitarme a proponer unas bases iniciales para la comprensión de ese mismo panorama. Me lo han pedido precisamente desde y para la provincia. ¿Por qué “precisamente” para la provincia? Es fácil adivinarlo. Porque se supone que en la provincia no se tiene una noción muy ajustada de lo que es el arte moderno en todas sus manifestaciones. La apreciación, en principio, es cierta. Porque, en efecto, yo no creo que, ni en León ni en ninguna provincia del mundo, se tenga una idea muy cabal de lo que pasa en el arte contemporáneo. Ahora bien, ¿dónde pueden tener una idea ajustada de lo que pasa en el arte de nuestros días? ¿En Madrid? Permitidme una leve sonrisa de escepticismo. ¿En París o en Nueva York? Permitidme seguir sonriendo. En esos dos últimos centros —donde, tradicionalmente ya, se conceden los grandes prestigios y se consagran las grandes figuras y las grandes tendencias del arte-, se tiene, sí, una conciencia de que ese arte que se hace es el que se debe hacer; se le aprecian con justicia mitos y calidades, pero... Pero no se sabe, ni siquiera ahí, la razón última de que ese arte sea así y no de otra manera, se le desconocen sus secretas motivaciones...Se ignora, muchas veces con deliberación, el secreto mecanismo según el cual el arte de nuestros días ha tenido que producirse de la manera que se produce. Es decir, se le reconoce, pero no se le *conoce*.

Veamos las cosas de otra manera, desde otro punto de vista. Me voy a permitir, sin más preámbulos, una definición del arte. No sólo del de nuestros días; del arte en general.

¿Qué es el arte? el arte es un testimonio significativo de la situación histórica del hombre. Cuando digo “el hombre” no me estoy refiriendo a “un hombre” y, sobre todo, no me refiero al hombre-artista, el que está encargado y capacitado para realizar el arte. Cuando digo “el hombre”, me estoy refiriendo a todos los hombres de un tiempo y un lugar determinado. Es decir, el testimonio del arte, cuando verdaderamente es el arte, se está refiriendo siempre a problemas genéricos de la cultura de un tiempo: a la manera de estar, a la manera de ser, al estilo de actuar, a la visión del mundo, al proyecto del mundo, de los hombres en la época en que ese arte se ha realizado. Por ejemplo, y para situarme en la más estricta proximidad, en León, circunstancia geográfica de la Bienal, tenemos las pinturas de la cripta románica de San Isidoro. La misma circunstancialidad hace que ese testimonio sea soberbiamente colectivo: desconocemos el nombre del autor, pero no desconocemos la época. El arte tiene eso: el verdadero arte tiene siempre su sello de época, dice siempre su edad. Y volviendo a mi definición anterior, el arte es un testimonio del hombre, y añadiré, *en un tiempo y en un lugar determinado*. Por ejemplo, para seguir con la cita de la cripta pintada de San Isidoro. No voy a hacer un análisis exhaustivo, ni mucho menos. Simplemente quiero señalar, por vía del ejemplo, una mínima pauta para el acercamiento a ese arte, que puede ser válida para el

acercamiento a todo lo demás. Pues bien, sabemos con toda evidencia, por el análisis comparativo de sus formas, por la manera de estar realizadas, etc., que esas pinturas son románicas. Si ahora queremos ir desde el testimonio a los hechos, no tenemos más remedio que percatarnos de lo que significa la introducción del románico en el arte del reino leonés del siglo XIII y el anterior: significa el abandono del mozarabismo como hecho castizo y diferencial para adoptar un lenguaje de formas que ya era común en toda Europa.

Lo que sí quiero significar es eso: que el arte, tiene siempre para nosotros un contenido histórico. Dire más: el arte esta hecho por pueblos que tienen voluntad de historiadores; que tienen memoria de sí mismos y que quieren conservarla. Todo arte, pues, tiene una edad en el tiempo: la edad de su estilo. Y en ese sentido, no hay, a gran escala, ninguna posibilidad de engaño. Porque si bien es cierto que hay artes evocadores del pasado, que tienen un concepto reverencial de ciertos estilos del pasado, a los cuales imitan —por ejemplo, el gótico del siglo XIX, el del Parlamento de Londres-, esos artes tampoco engañan: tienen el estilo de su evocación atravesado por el estilo de su época, y ningún verdadero conocedor lanza su mirada a un edificio neo-gótico victoriano o del siglo anterior y determina que eso es un edificio simplemente gótico: se limita a sonreír y dice: sí, es una fórmula romántica del estilo gótico. Todo arte tiene su edad, o el estilo de su edad, incluso el que nace con la pretensión de negarla.

Y es que eso, el tener edad, el que se le vea siempre la huella estilística de la edad, pertenece a la esencia misma del arte. Es que el arte nace justamente y fundamentalmente para eso: para tener el estilo de su propia edad. El arte es la mejor memoria que el hombre puede dejar de sí mismo. A las pruebas me remito. Mucho más que cualquier documento, mucho más que cualquier explícito libro de crónicas o de memorias, lo que nos puede decir mejor como ha sido el pasado de un pueblo o de una cultura es siempre la obra de arte. El Partenón puede decirnos más de los griegos que cualquier libro de Tucídides, y, forzando la reiteración, el templo de San Isidoro puede decirnos más sobre los tiempos románicos en el reino de León que cualquier libro notarial de la época.

Eso ya lo sabían algunos hombres egregios del pasado. Por ejemplo, se sabe que, en una ocasión, Pericles, tuvo que hablar ante cierta asamblea del pueblo de Atenas para responder de la acusación del enorme gasto que significaba para ese pueblo la erección del Partenón. Dicen que Pericles dijo algo como esto: “Ese edificio era necesario hacerlo. Hoy ya, todos los bárbaros saben muy bien quiénes somos los griegos. En el futuro, lo sabrán todos los hombres”. Y es verdad. ¿O es que no sabemos hoy, dos mil quinientos años después, quiénes fueron los griegos? Por sus obras los conocemos.

Pero no nos confundamos. Esa frase de Pericles, a pesar de su justeza, puede darnos la idea de que tanto el Partenón como todo arte puede responder a una afirmación jactanciosa del hombre de cada tiempo. No, el hombre realiza el arte porque, de una manera infusa y hasta confusa, quiere dejar detrás de sí una memoria, que hereda memorias, y que, además, quiere dejar la memoria de sí mismo. Notemos que para el Partenón, que era un templo levantado a la diosa materna de la ciudad de Atenas, Atenea, no trató de elaborar Pericles toda una filosofía de la necesidad templaria de la diosa tutelar, no. El pensaba en otra cosa; en el monumento conmemorativo. Insisto: con-memorativo, realizado para la memoria común.

Decía más arriba, que si la apreciación del arte hubiese sido lo que verdaderamente tendría que ser —una ciencia histórica- no serían necesarias muchas aclaraciones que aquí, y en cualquier lugar, son necesarias cuando se trata de explicar el fenómeno del arte contemporáneo.

Ni siquiera en la apreciación del arte histórico se ha seguido ese criterio historificador. Los eruditos de ese arte, lo normal es que investiguen en datos referidos al monumento mismo que se estudia —maestros canteros, influencias arquitectónicas, etc.-, pero han descuidado mucho la facultad de ir desde los testimonios hasta los testigos, desde el arte hasta el hombre, desde los signos hasta la situación significante. Claro está que eso comportaría reelaborar todo el idioma del arte a través de los siglos; significaría poder encontrar la palabra que hay escondida en cada piedra, en cada trozo de madera tallada, en cada golpe de pincel sobre la tabla....Y naturalmente, esa lectura nunca podría ser literal. La historia que se narra en las piedras talladas y en los capiteles nunca es la verdadera historia que nos tiene que revelar el arte. La historia no está en lo que se narra, sino en lo que simplemente *está*, en el estilo, en los giros estilísticos.

Ahora bien, eso que yo señalo como una de las metas posibles de la apreciación sobre el arte, no lo ha realizado aún el pensamiento del arte. Pero, consolémonos, eso está en vías de realizarlo el arte contemporáneo. No, no lo ha realizado aún, pero está tanteando su búsqueda de una manera inquietante. Lo encontrará, estad seguros.

¿Y por qué es el arte contemporáneo, precisamente el arte de nuestro siglo, el que va a provocar ese cambio de sentido en la apreciación de la obra de arte en general? Porque el arte contemporáneo, con su absoluta falta de respeto por todos los dogmas, que se creían intangibles, de la inconcreta filosofía del arte pasado, está liquidando a todos los dogmas perturbadores para su comprensión. No me voy a referir más que a uno de ellos: el dogma de la representación. Vosotros lo sabéis. Hasta hace no muchos años se pensaba que la primera y más fundamental de las obligaciones que el arte tenía contraída era la de la imitación, lo más

fiel posible desde un punto de vista visual, de la realidad que se trataba de reflejar. Ahora bien, la realidad, la verdadera realidad de un hecho, un fenómeno o una situación, nunca era de manera absoluta la que reflejaba exclusivamente su aparición visual en una escena o un escenario. Quedan siempre detrás miles de circunstancias impalpables e inasibles, el pensamiento, las secretas tragedias, lo que pasa y lleva por dentro cada persona y aún cada cosa. Naturalmente, cuando las cosas estaban siempre referidas por el arte, aparecía siempre la realidad narrada, sí, “Las Meninas” de Velázquez o “La Familia de Carlos IV”, de Goya. Pero había siempre algo muy misterioso. Un cuadro de Velázquez era, estilísticamente, de Velázquez, y uno de Goya era precisamente de Goya. Por encima de todas las apariencias había, además esa realidad, la que aportaban, incluso involuntariamente, Velázquez, Goya o quien fuese. ¿Qué era eso que significaba ese *quantun* de realidad que también había que tener en cuenta? Yo, en alguna ocasión, al referirme a esa especie de realidad adicional que llevaba siempre encima toda obra de arte cuando lo era verdaderamente, he utilizado siempre un símil perfectamente herético, pero que sirve para entendernos. Yo decía que esa realidad que llevaba siempre encima toda obra de arte verdadero, rebasando a la propia realidad representada, era como esa otra realidad que aparece en todo manuscrito, y que está por encima de la realidad que en ella se narra: que era algo así como una realidad grafológica. Y entonces, le prestaba toda la atención a la realidad grafológica de cada obra y, por ejemplo, en una obra tan absoluta y radicalmente representativa como “Las Meninas” de Velázquez veía, además, una concepción del espacio aéreo: veía a los personajes como si hubiesen abandonado su tarea de representar a lo que eran en su vida de la corte para aparecer allí, en el cuadro, como puntos de referencia en la distancia, y como ejercitando una teorización del espacio, según la cual las cosas se atraían en razón directa de sus masas e inversa a los cuadrados de las distancias. Y en otro sentido, y siguiendo los ejemplos, veía en el retrato de la otra familia real, la de Carlos IV pintada por Goya, no sólo el retrato sino, además, la caricatura de que tanto se habla, pero, más importante aún que la caricatura de que se habla, el retrato personal de sí mismo, que traza Goya con su propia fuerza en la pincelada, el carácter rebelde o atrabiliario del maestro; en fin, lo que he llamado, para entendernos, grafología. Ese elemento que queda detrás y como en el fondo de cada obra, eso que no se ve y que ahora no voy a entrar a definir con pelos y señales, es lo que identifica a una obra de Velázquez como “de Velázquez” y a una obra de Goya como “de Goya”. Y eso es mucho más importante y más fundamental que la fidelidad representativa; eso, en definitiva, es el argumento capital de cada obra. Si eso no fuese así, si lo que importase verdaderamente del gran pintor fuese su capacidad para representar con fidelidad la obra representada, entonces resultaría que mucho

más importante pintor que Goya sería Mengs, su contemporáneo, el frígido pero fielísimo pintor museal que importaron nuestros antepasados de la época de Carlos III y Carlos IV, desde su natal Bohemia, para retratar con toda desenvoltura las pelucas y las casacas de aquel tiempo. Pero no. Ni siquiera entonces fue ese el argumento de la obra. El argumento era lo que el pintor aportaba con su carga de mala uva, como en don Francisco de Goya, o de éxtasis místico, como en Fray Angélico.

Quiero detenerme aquí un momento para hacer un breve paréntesis y aclarar algo que me importa. He hablado de la mala uva de Don Francisco o del éxtasis místico del buen dominico italiano, pintor de Anunciaciones y de cielos esplendorosos. Parecería que la realidad que arrastra el arte es una realidad personal, exclusivamente personal. Y sí, claro, también hay una realidad personal. Pero cada persona es hija de su propio tiempo y de su propia circunstancia. Y lo es de tal manera que al reflejar su circunstancia personal, incluso sin percatarse de ello, refleja también la circunstancia que vive su comunidad. Eso ocurre, generalmente, con todas las personas pero muy particularmente ocurre con los artistas, los cuales, por una serie de peculiaridades y características, en las que no es posible entrar aquí, son algo así como los albaceas testamentarios de las realidades de una comunidad: ellos reflejan las aspiraciones y los sentimientos colectivos, de tal manera que si la realización de una obra de arte es casi siempre personal, su testimonio siempre es colectivo. Y esto es así, hasta el punto de que en una obra de arte de nuestro tiempo, siempre hay, dentro de ella, algo que nos pertenece a nosotros mismos, algo que nos representa, algo que nos significa, en el más alto sentido de la palabra. Entonces, la primera operación que incluso inconscientemente realizamos cuando nos enfrentamos con una obra de arte para juzgarla, es identificar lo que hay de nosotros dentro de ella. Lo que se llama “gustar de una obra” no es otra cosa que la operación por la cual se consume esa identificación. Identificarla es identificarnos en ella. Reconocerla es reconocernos en ella.

Pero vayamos hacia la aventura del arte en nuestro tiempo. ¿Cuál ha sido su característica más destacada y más significativa?. No es necesario ser un lince para determinarlo. Lo más destacado, entre las características determinantes de nuestro tiempo ha sido su desenvoltura de desprenderse de las ligaduras representativas, su aparente menosprecio de la realidad visual; su tendencia, que se diría sistemática, primero a deformar la escena visual y luego a negarla hasta lo absoluto, hasta lo que se llamó “arte abstracto” o arte “no representativo”.

Yo creo que la estimación del arte, el pensamiento sobre el arte, tiene mucho que reprocharse, en relación con los equívocos que han circulado con respecto al arte moderno. Lo

peor de esos equívocos es que eran justificativos. Es que trataban de justificar con errores esa aparente huida del arte con respecto a la realidad. La justificación más corriente era que el arte se escapaba de la realidad porque no la necesitaba, porque el arte se bastaba a sí mismo; que un cuadro o una escultura, si eran bellos en sí mismo —y la palabra “belleza” ya es equívoca—, tenían todo lo que le era necesario tener y no tenían porque reflejar ninguna realidad.

Pero no: esa justificación es falsa. Si el arte hubiese desertado de la realidad, hubiese dejado de ser el arte. Por una cuestión muy simple. Porque el arte nace y se justifica como un testimonio de la realidad. Todo lo demás, incluso la función suntuaria que con mucha frecuencia cumple, es una consecuencia.

Pues bien, si el arte, como yo afirmo, no se ha escapado de la realidad, ¿qué es lo que ha hecho? Simplemente, se ha escapado de la representación. Y tampoco -escapar no es la palabra-, tampoco se ha escapado de la representación. Se ha autonomizado de la representación. El arte tenía que demostrarse a sí mismo, encarnándola, llevándola a sus últimas consecuencias, esta verdad incuestionable: la realidad no es necesariamente la representación. Y por esa vía, ha llegado, incluso a negarla.

Lo que ha hecho el arte en esa operación antirrepresentativa es, sencillamente, esto: situar en el primer plano de su apariencia, conceder toda la jerarquía protagonizadora, a aquella realidad que yo llamé antes, para entendernos, grafológica, a aquello que quedaba detrás de la representación de un Velázquez o un Goya, y que hacía que cada una de esas obras fuesen inequívocamente, o bien de Velázquez, o bien de Goya. Pero no ha negado a la realidad. La realidad ha quedado significada, o bien de una manera sintética o bien de una manera simplemente significativa. A la realidad de una obra hay que verla por esa vía, por la vía que yo llamo, para entendernos, simplemente para entendernos, grafológica.

Ahora bien, los que opinamos del arte no somos grafólogos. Normalmente, y yo no estoy completamente de acuerdo con que la actividad sea precisamente esa, lo que hacemos es establecer calificaciones. No estoy de acuerdo, porque yo opino que lo que verdaderamente tendríamos que hacer es establecer el grado de significación del arte y encontrarle su correspondencia con la realidad. Si el pensamiento sobre el arte fuese una ciencia histórica, entonces habíamos logrado ya el mecanismo preciso para volver desde las significaciones hasta los hechos significantes para restablecer el cordón umbilical entre la realidad y el arte, restableciendo la comunicación entre ese dato de los testigos, el arte y el dato de la realidad misma. Entonces estaríamos capacitados para leer el libro del arte como si fuese el libro mismo de la historia.

Pero, la cosa no es así. Todavía, en todos nosotros, la fascinación que ejerce la obra de arte, y que procede, insisto, de la correspondencia de ese signo con la parte de nosotros que en él ha quedado significada, todavía, repito, la vemos inscrita en un juego de calidades cuya justificación a estas alturas es muy difícilmente precisable. Por eso, yo decía al principio que ésta y cualquier otra posible explicación es necesaria, pero que es necesaria en León, en París, en Madrid, en Nueva York y en cualquier sitio.

¿De qué se trata? Se trata no de ver al arte desde sí mismo, desde el arte, sino desde aquello que precisamente viene a significar, la realidad misma. Se trata de tomar al arte como testimonio y transformarlo en arte como testigo.

Si no fuese excesivamente ingenuo por mi parte, yo daría una fórmula, que de antemano sé que es deficiente, para un primer acercamiento a la obra artística de nuestros días. En toda obra de nuestros días, donde ya lo representativo como jerarquía ha desaparecido (aclaro, ha desaparecido la jerarquía de la representación, pero no la representación), todo lo que no es existencia es dimensión. Es decir, el artista, o hace un arte expresivista, en donde, de manera brutalmente directa, dice lo que lleva dentro, como en una explosión, sí, grafológica de su propio ser; o hace un arte dimensional, conceptual, geometrizable, con el que trata de analizar todo aquello que, fuera de él, es posible analizar. El primero, sería un arte expresivo o expresionista; el otro, sería un arte analítico o dimensional. Pero, claro está, las fronteras entre uno y otro no son tan nítidas e indiscutibles.

Además, queda el problema de la representación. El arte del pasado inmediatamente anterior necesitó negarla. Necesitó negarla para materializar la afirmación de que la representación no es en sí misma la realidad. Pero esa afirmación ya está demostrada. Por lo menos, si no lo saben los artistas, lo sabe el arte. Y sabe el arte este otro apotegma: si la representación no es la realidad, la negación representativa no lo es tampoco por sí misma. El problema sigue siendo, hoy como en tiempos del paleolítico, la realidad.

El problema que está planteado, pero que no acaba de resolverse, es el de volver desde eso que ya conocemos, desde la obra de arte en sí misma, hasta aquello que viene a significar, hasta la realidad. El problema es que tenemos que encontrar la fórmula para descubrir a la realidad a través del arte. El arte es un testigo. Vamos a citarlo para que diga su palabra en todos los juicios de la historia.

PONENCIAS PRESENTADA EN LAS “PRIMERAS JORNADAS INFORMATIVAS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO“. RECINTO DE LA EXPOSICIÓN DE LA II BIENAL DE PINTURA, “PROVINCIA DE LEÓN “, LEÓN DE/ 29 AL 31 DE OCTUBRE DE 1973:

“RELACIONES PINTURA-ARQUITECTURA”

José de Castro Arines

Vamos a suponer que las relaciones pintura-arquitectura vienen apuntadas desde siempre en la historia del arte. Los testimonios de estas relaciones son manifiestos en la crónica general artística, bien señalando unas veces —casi siempre- su superioridad la arquitectura sobre la pintura; bien, a la inversa, señalando la pintura su mayor jerarquía en la propia obra arquitectónica. Me quiero referir, sucintamente, por una banda, a la integración de la pintura en la arquitectura a través, por ejemplo, de la decoración mural, de la ornamentación que procura la pintura de caballete, la policromía de columnas, interior, puertas, fachadas, etc. Por otra banda, la de la integración de la arquitectura en la pintura, por la estructuración cromática de los grandes conjuntos urbanos, las grandes panorámicas arquitectónicas, las representaciones y significaciones cromáticas funcionales u ornamentales que intervienen en el gobierno viario de la ciudad: luminosos, señales de tránsito, anuncios, marquesinas y toldos comerciales, escaparates... en donde lo arquitectónico no ordena la figura y destino de las realizaciones pictórico-plásticas.

Quiero señalar, con ello, la independencia de la arquitectura y la pintura en cuanto creaciones de arte y su natural correspondencia, sin subordinaciones previas. La pintura disfruta de autonomía artística y se cumple en sí misma, al menos teóricamente. Sin embargo, en su casi total porción, se debe a la arquitectura en cuanto: primero, contribuye a la ornamentación arquitectónica, interviniendo en la policromía de sus muros exteriores e interiores, al adorno de los mismos por medio de las representaciones “murales”; segundo, ayuda a la suntuosidad de sus recintos domésticos por medio de la pintura de caballete.

Hasta hoy estas relaciones son frecuentes y acertadas artísticamente, pero la arquitectura viene cambiando ya de tiempo sus modos proyectivos, cambiando en buena medida la ordenación de sus estructuras y fábricas y transformando, como consecuencia de ello, la relación arquitectura-pintura. Por ejemplo, desde la aportación de los métodos

ingenieriles a la gran constructiva moderna, a consecuencia de la revolución industrial, los muros pierden su condición ciega para animarse con dos nuevos materiales ciertamente revolucionarios: el hierro y el cristal. La estructura ligera sustituye al muro de fábrica de recia solidez y, con ello, la pared se hace en muchas ocasiones abierta o traslucida, creando, por una parte, los grandes vanos; por otra, los muros-cortina, las paredes totalmente acristaladas, etc.

En el desarrollo de los nuevos materiales arquitectónicos, la riqueza de los mismos o el modo con que ellos se aplican a favor de su propio lucimiento, ha incrementado de un tiempo a esta parte la exaltación plástica del propio material, sin necesidad de recibir ayudas ornamentales pictóricas. Los ejemplos son conocidos de todos. Ello reduce en buena medida los campos de exposición pictórica, ya mermados con los muro-cortina y acristalados. La pintura mural se limita a extremos en que sólo encuentra acomodo en algunas arquitecturas oficiales, bancarias y similares, y hasta la de caballete ve desaparecer paulatinamente sus apoyaturas arquitectónicas.

Pero los nuevos materiales de aplicación a la arquitectura no son ya, como fueron siempre, visibles, sino que han hecho ya su aparición los materiales invisibles, en donde la química y la física térmica encuentran amplio desarrollo. Todavía está en sus comienzos la arquitectura proyectada a base de materiales invisibles, pero su desarrollo es posible que no se haga esperar mucho tiempo. Aquí ya la pintura habrá de entenderse en su aplicación más nueva, y hasta es posible que insólita.

Quieren señalar estas apuntaciones la mudanza sentida ya en la relación arquitectura-pintura al modo seguido en el tiempo. No son más que apuntaciones de serialización de un problema. Sin muros ciegos exteriores e interiores, en los que la pintura encontró hasta hoy su más sólido punto de apoyo, ¿cómo se habría de entender aplicada la nueva pintura? ¿Tendrá ya razón de seguir existiendo la pintura mural, la pintura de caballete? ¿Podrán seguir actuando pictóricamente ambos modos, si se les aplican los parámetros de un nuevo pensamiento de la pintura?.

No se puede pensar que por el hecho simplista de que todavía se vende —y quizá más que nunca- la pintura de caballete, y se siguen pintando murales, que la cuestión no esté dramáticamente viva a nuestro alrededor. No olvidemos que muchos lugares domésticos destinados hasta hoy a la pintura, han sido ganados por otras exigencias sentimentales, entre ellas las ocasionadas por los materiales de construcción trabajados estéticamente ya hoy - como se apuntó- para su extremo lucimiento...

¿Quiere decir esto que la pintura tiene sus días contados? No se trata ni mucho menos de hacer discurrir la cuestión por tales carriles. Es posible que la pintura no desaparezca - tampoco podría sorprender demasiado tal desaparición- tanto como es posible que desaparezca, o se trasformen -que es lo más natural- los métodos actuales de la pintura; desaparezca o se transforme el hábito pictórico en beneficio de otras exigencias pictóricas ordenadas por los métodos actuales de la vida. En realidad, ya se están experimentando tales transformaciones en la aparición de nuevas tendencias artísticas, en la evolución pintor-escultor manifestada en tantos artistas contemporáneos más o menos familiares...

Quizás como testimonio de esta evolución de las relaciones arquitectura-pintura, sucede que, de un modo visible y que se puede estimar de nuevo, la arquitectura está retomando viejas figuras de ornamentación, y, como consecuencia, recobrando el hábito de “pintar” la arquitectura, bien policromándola, tal como se hace todavía en tantas arquitecturas populares, bien trabajando “pictóricamente” los materiales de construcción, principalmente el hormigón armado; bien ordenando de igual modo “pictóricamente” los materiales que intervienen en la obra de arquitectura: piedra, cemento, hierro, madera, cristal, plástico...con sus piezas de ornamentación floral, vegetal, ornamental por medio de textiles, papeles pintados, etc.

¿Estará con ello a punto de surgir un nuevo tipo de pintor útil a los nuevos modos constructivos de la arquitectura? ¿Cuál va a ser en el futuro la integración del pintor y del arquitecto en la inventiva del arte? ¿Qué quedará de los fijos modos y cuál va a ser la figura de los modos nuevos?. Lo que no ofrece dudas es que la mutación de maneras es manifiesta y que la pintura, quiera o no, no podrá perder de vista las actitudes arquitectónicas del tiempo que nos toca vivir.

DEBATE SUBSIGUIENTE A LA PONENCIA (INTERVENCIONES ORALES)

--La pintura, en un tiempo quizá no muy lejano, puede ser algo común a todos los hombres. Hay una zona de la voluntad humana que tiende a expresarse a través del arte. Un individuo empieza a demostrar que es hombre cuando empieza a dibujar o pintar. Desde este inicio, se puede pensar que la pintura puede desaparecer como arte de especialista, puede dejar de existir casi como la conocemos ahora, si llega un momento en que todos los hombres puedan expresarse plásticamente por sí mismos. Esto, a mi modo

de ver, tiene cierto paralelismo con la hipótesis de Castro Arines relativa a que la pintura pueda desaparecer tal y como ahora la vivimos. (JOSÉ LUIS CANTERO PASTOR)

-- Pienso que plantear esta posibilidad (de desaparición de la pintura), ya sea porque el pintor vaya a traspasarse al campo de la arquitectura, o por esa hipotética posibilidad general de la desaparición del especialista, es un planteamiento que, aquí y ahora, peca de abstracto. No hay que olvidar que, en la sociedad actual, la obra de arte, además de su valor de uso, tiene un valor de cambio muy claro; es decir, que la obra de arte es una mercancía. Partiendo de esta consideración, no es nada correcto decir que sea una tendencia integrar la pintura en la arquitectura.

Una parte de la problemática artística puede ir por ese lado, pero mientras exista el actual mecanismo económico, la valoración de la obra de arte aislada como una mercancía, esta integración del arte en la arquitectura, es bastante problemática. (JUAN MANUEL BONET).

-- Hace unos años, una de las demagogias que nosotros, los jóvenes de entonces, practicábamos cuando pretendíamos hacer un arte nuevo, era decir que el verdadero arte tenía que ser un arte mural, un arte al servicio de la arquitectura, y que o se hacía éste o se hacía un arte burgués y ridículo. Se ponía como ejemplo el gótico, el ejemplo de las catedrales. Sobre esto había que advertir que, entonces, los artistas eran arquitectos o los arquitectos artistas; que no había distinción de mentalidad y que, por tanto, no podía decirse que el artista trabajara al servicio del arquitecto. Pienso que el arte, tanto si es arquitectura como si es pintura, como si es lo que sea, debe ser fundamentalmente un testimonio de la vida que vivimos todos. Si un pintor logra ser un testificador de la vida que se está viviendo, entonces ese pintor cumple con su deber. Si no, no. Y se pudiera dar el caso de un pintor que sea un gran testigo de la vida y que, sin embargo, sea muy mal ayudante de arquitecto. Este pintor cumple con su deber. (JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN).

-- Quizá fuera importante abordar estos problemas de manera menos genérica. Yo no creo que el arte esté al servicio de una actividad concreta, ya sea la arquitectura o la electrónica. El arte no está más que al servicio de la ideología dominante en el lugar en que se manifiesta. Las cualidades artesanales del arte, que ahora defienden muchos artistas, implican una actitud bastante grave, porque el arte, cada vez más, lo tenemos que

enfocar como un problema del lenguaje, como un problema de comunicación. Actualmente, la comunicación, precisamente por el desarrollo de la ciencia y de la técnica, necesita un lenguaje distinto del tradicional, distinto de la práctica artesanal que estamos contemplando en esta misma Bienal. (BONET)

-- El arte de caballete no va a desaparecer. El mercado está ahora en su mayor apogeo. No veo el porqué de ese miedo a la desaparición de la pintura. Es más, pienso que si la pintura desaparece puede desaparecer también la arquitectura, porque en el origen del pensamiento arquitectónico está el dibujo, como lo está también, en el origen del pensamiento pictórico. (MERINO DEL NERO).

-- Quizá convenga volver al planteamiento de Castro Arines en su doble vertiente. No se trata tanto de la desaparición de la pintura como de su integración en ese hecho civil que es la arquitectura. El mercado puede ser un soporte coyuntural para la conservación de la pintura según la fórmula tradicional, pero también los nuevos materiales y módulos constructivos pueden determinar una absorción o una modificación de la actitud de los pintores, llevándoles a "pintar" en función de aquellos, separándoles del caballete, orientando a un sector hacia una pictórica integrada de la construcción. (ANTONIO GAMONEDA).

--La arquitectura va a necesitar aún más de la pintura de caballete, porque la arquitectura se va a hacer más fría y práctica. Sin querer, pensamos en una arquitectura como se pensaba en el siglo dieciséis. Los bloques que ahora se están haciendo no tienen nada que ver con aquella manera de pensar la arquitectura. (MERINO DE NERO).

-- Esa manera de afirmar absolutamente la necesidad de una pintura de caballete en función de una arquitectura empobrecida y, precisamente, para el encubrimiento de esta pobreza, me parece una manera de colaborar con la propia indignidad de la arquitectura. (GAMONEDA).

-- Olvidamos demasiado los condicionamientos históricos y reales de lo que estamos hablando. La pintura de caballete nace en Occidente a finales de la Edad Media, y va aparejada al surgimiento de la burguesía. Se diferencia de la pintura mural -integrada en la arquitectura en tiempos anteriores- por ser una pintura que puede aislarse en fragmentos y

puede formar parte de colecciones privadas. En este sentido, es una manifestación más de la propiedad privada en el campo artístico. Por otra parte, la arquitectura, ahora mismo, se reduce cada vez más al negocio de la construcción, a la manera de colocar más gente en menos espacio. Plantear el problema de la integración de la pintura en esta arquitectura masificada es un contrasentido. Creo que el único tratamiento correcto del problema sería a partir de la idea de un salto cualitativo en la sociedad, que posibilite el acceso de la mayoría a los medios, tanto de comunicación como de producción. (BONET).

--En relación con la oposición que parece plantearse entre dos posibilidades del arte, una escasamente realizada (la del arte integrado en la arquitectura) y otra actual (la de la afirmación del arte de caballete por el mismo desarrollo de su mercado), me parece necesario esclarecer o denunciar cuál es el proceso de la obra de arte hasta llegar a convertirse en una obra de “inversión” ¿Dónde se está integrando el arte? Y, también, ¿qué arte se está integrando?. Resulta que los cuadros de caballete, como pertenencia, como objeto, se integran perfectamente al individuo que puede adquirirlos y coleccionarlos. Entonces los cuadros pierden todo valor de uso, todo valor cultural, y reducen su servicio a la mera decoración del hogar privado y al valor de inversión. (CALABUIG).

--Contemplando el problema no sólo con la óptica española, sino, por ejemplo, tal y como habría que ver en los países del Norte, donde la gente tiene que vivir en “esa habitación“, el arte en la habitación tiene más interés, tanto en el sentido cultural como para el sistema comercial en el que, de hecho, funciona el pintor. (MERINO DE NERO).

--En relación con esa bivalencia comercial y cultural del cuadro, yo creo que se da ya una relación entre pintura y arquitectura, o, al menos, entre pintor y arquitecto, porque, *a priori* de construir una casa y sin pretender solucionar los problemas constructivos, se da una labor al pintor, pero tenemos que ver que esta relación pertenece al negocio de la vivienda relacionado con el negocio del cuadro, pero que no es, en sentido riguroso, una relación pintura-arquitectura. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Pero aquí se está hablando con una especie de sobreentendido, según el cual se da por sentado que un arquitecto no es un artista. (CANTERO PASTOR)

--No se trata de establecer este grupo de categorías, sino de que la arquitectura que se ve y se usa a diario es esa, la arquitectura de bloques de viviendas hechos como cajas de zapatos. Otra cosa es la arquitectura que sale en las revistas. En esa hay autores que pueden ser artistas. (BONET).

--La pintura seguirá existiendo siempre como necesidad del propio pintor. Este, pinta el cuadro con independencia de que lo vayan a poner en una pared de ladrillo, de hierro o de lo que sea. No hay relación posible, ahora mismo, entre arquitectura y pintura. En mis cuadros no pasa nada porque los pongan en un sitio o en otro. Yo pinto igual. Pinto porque quiero pintar. (MERINO DE NERO)

--Esa es una razón declaradamente personalista y subjetiva. Se trata de que no sabemos si esa pintura de caballete, que es de antes y que funciona ahora, es también una especie para el futuro. La arquitectura necesita de la pintura por razones de encubrimiento; pero si otra arquitectura fuera hecha a nivel estético, a nivel de gratificación de la sensibilidad, la voluntad de proyectarse personalmente a través del cuadro tendría que contar con una receptividad menor, tendría que cambiar de signo al estar forzada a funcionar en otro contexto. Si, a partir del salto cualitativo social del que hablan Bonet y Calabuig, nuestra necesidad de fraternizar, de tomar contacto con valores plásticos no la satisface la propia arquitectura —cosa que no se produce de momento-, estaríamos hablando dentro de la hipótesis de Castro Arines, ¿disminuirá la posibilidad de supervivencia de la pintura de caballete por mucha expresión personal del pintor que transporte?. (GAMONEDA).

--Pero, entonces, lo que tiene la pintura de arte libre desaparece. (CANTERO).

-- Pienso que esa libertad ha sido siempre, digamos, imaginaria o “provisional”. No se trata tanto de una necesidad expresiva como de una inserción en la convención que, en ese momento, es históricamente dominante. (GAMONEDA).

--Lo que no se entiende es por qué es dominante. (CANTERO).

--Pensemos, por ejemplo, en la antigua pintura religiosa. No había demasiada libertad ni deliberación estética en el artista que la ejecutaba. Practicaba, eso sí, la integración en el

hecho religioso, que era, para entendernos, un hecho “habitable “, “convivable”, de alguna manera. En este sentido del objeto estético, con el que se convive por razones de necesidad común, es donde empiezan las sospechas actuales de la gratuidad del cuadro de caballete. (GAMONEDA).

--Entonces, si no lo entiendo mal, lo que se debate aquí es la supervivencia de la pintura de caballete como vehículo de expresión personal; se discute que eso sea válido, que eso sea útil. (CANTERO PASTOR)

--Sí; eso es. Pero, en este momento, con preferencia a la arquitectura. (GAMONEDA).

--Pero no podemos hacer una discusión ahistórica. Quiero decir que la utopía es una cosa y la realidad es otra. Debemos analizar cual es la arquitectura que se está haciendo en España. ¿Cómo hablar de un arte integrado en bloques de diez o quince pisos, con cincuenta y cuatro metros cuadrados? ¿Dónde van a meter el arte?. La única opción es comprarse una reproducción de las Meninas. (BONET).

-- En la arquitectura, el problema se plantea, efectivamente, al nivel general de “cajas de zapatos “, que es donde vivimos la mayoría. Esto lo saben muy bien los constructores cuando deciden incorporar a esos interiores algo amable. Y aquí viene el negocio de las buenas y las malas reproducciones. Y ha llegado a tal situación la necesidad de llevar a esos interiores algo cálido, que ha aparecido el empapelado para ocultar los defectos de la construcción, de la arquitectura que, propiamente, no existe en tales casos. Esto es un señuelo. Reposo en la necesidad de los hombres de rodearse de objetos que, sean difíciles o no, les conforte. Llegados a tal punto de mistificación, se comprende muy bien lo que antes se decía del “salto cualitativo”. Se trata de pasar a la incorporación de otra forma, no sé de qué forma, pero si sé que ha de ser una forma de la que todos pudieran ser partícipes. (LLAMAS GIL).

--Estamos discutiendo sobre algo que existe, sobre una arquitectura que existe, pero ¿no sería más positivo discutir lo que debería ser? ¿Por qué no pensamos también que la arquitectura puede depender de la pintura o de la escultura? (SANJURJO).

--Está bien pensar sobre lo que debe ser, pero a partir de las posibilidades reales, de las posibilidades de evolución de las condiciones presentes. Porque podemos hablar de otra arquitectura, en general, de otra cultura, tendremos que hablar también de otra sociedad (BONET).

-- Ya lo he dicho. Todos los cuadros y todas las esculturas de todos los tiempos, son testimonios sintéticos y significativos de lo que el hombre ha hecho en un momento determinado de su vida. Pero no de un hombre, sino de todos los hombres. Todo esto me sonaba bien hasta que llegó el problema de la arquitectura actual y, entonces, me di cuenta de que esta arquitectura se está realizando no con la tentativa de ser un testimonio de la vida, sino con el propósito de resolver un problema de la vida, de encontrar un cubículo para los hombres. Y me pregunto: ¿Es que la arquitectura está dejando de ser ya un arte? ¿La arquitectura, la buena o la mala, la que se hace hoy, pretende ser un testigo de lo colectivo o pretender ser, simplemente *“una maquina para vivir”*, como decía Le Corbusier?. Si es así, no digo que haya dejado de ser arquitectura, digo que ha dejado de ser un testimonio y digo que, entonces, ha dejado de ser un arte. Yo me planteo este problema, pero al planteármelo seriamente pienso que sí, que sigue siendo un testimonio, a pesar de sí misma y aún sin proponérselo. (MORENO GALVAN).

--Pero el problema consiste también en que, además de ser un testimonio, posee otra condición, es un producto dentro del juego económico, social y político, y su comportamiento adecuado ha de ser, en cierto modo, doble. Al final, incluso esa arquitectura degradada, era también testimonio. Ahora bien, como vivimos ahora y aquí y en contacto con otras realidades muy imperiosas, se trata también de poner en cuestión el comportamiento de la arquitectura en tanto producto que ha de cumplir una función de carácter civil y actual. (GAMONEDA).

-- Si la arquitectura, desde hace cien años o quizás menos, no tiene ya la voluntad de ser un testimonio, habrá que apear históricamente con lo que se nos venga encima. Si la arquitectura no quiere ser ya un testimonio, que no lo sea. (MORENO GALVÁN).

--Puede que no lo sea voluntariamente, pero va a ser testimonio de todas maneras. (GAMONEDA).

--Exactamente; es lo que quería decir y lo que pienso. Nosotros somos seres históricos y lo que necesitamos es crear los testimonios de aquello de lo que hemos sido testigos. Sí, hay una necesidad actual, práctica e inmediata, pero, si tenemos que seguir siendo artistas es por la otra necesidad: porque somos seres humanos. (MORENO GALVÁN).

--Yo quiero decir que, en realidad y en el fondo, no se trata más que de dejar testimonio de aquello que es auténtico. Lo que no lo es, no deja testimonio de nada. Y esto, entonces convierte el problema en una cuestión de calidad. El ser testigo de algo vergonzante, no puede ser más que algo también vergonzante, como tal testimonio. Según estos lapsus históricos que desaparecen y de los cuales no queda casi ningún vestigio, porque no merece la pena que quede ningún vestigio. Yo sólo quiero decir que la arquitectura actual, esto que llamamos la arquitectura actual y que no lo es en realidad, que son soluciones de urgencia para remediar unas necesidades sociológicas mal planeadas y, por tanto, mal solucionadas, es una arquitectura mal resuelta, y que al mismo tiempo existe una investigación por parte de algunos y que, éstos sí, están intentando buscar otro tipo de solución. Y éstos, si aciertan, serán los que dejen testimonio en la arquitectura, al igual que en las artes plásticas y como en cualquier tipo de manifestación. (ARCADIO BLASCO).

--Tomando la pintura en sentido tradicional, como elemento colgable y decorativo, adorno o símbolo visual, y la arquitectura como lugar habitable, protección del medio ambiente exterior, no creo que sean comparables ni relacionables. Son conceptos distintos; la relación no puede venir dada más que por la circunstancia de que la arquitectura nos ofrece medios para “colar” o decorar. En la actualidad, cuando el concepto de cuadro comienza a desaparecer, y la pintura se sale de sus cauces de expresión tipificados, para formar parte, como vemos en muchas ocasiones, de otros ambientes físicos y psíquicos del hombre, sí puedo y podemos encontrar relaciones. Aunque yo, más que relaciones diría intercambio ya de ambas, pintura y arquitectura, pueden prestarse mutuamente consejos, modos de hacer y soluciones de las cuales ambas saldrían beneficiadas. (CANTERO PASTOR).

--Tanto la arquitectura como la pintura disfrutan de autonomía artística y se cumplen en sí mismas. Toda obra artística para que perdure -aparte de la calidad- tiene que ser un fiel exponente del momento en que fue realizada. Si la arquitectura y la pintura son “arte”, se complementarían ahora y siempre. Si el artista está “vivo” evoluciona y sus necesidades

de diálogo con los demás no serán siempre las mismas. Lo que nunca podrá hacer es utilizar un lenguaje plástico que no sienta por el solo hecho de ser “vanguardia”. (ÁNGEL ROJAS MARTÍNEZ).

--Personalmente estoy de acuerdo con lo que dice Castro Arines. La pintura de caballete no desaparecerá totalmente y cualquier persona se considerará más que capacitada para argumentar a su favor; pero de lo que no hay la menor duda, es que está siendo desplazada de su preponderancia tradicional. Bueno, ya hoy es medio romántico por excelencia la expresión artística. Ya hoy se manipulan concursos de pintura a certámenes en los que participan otros procedimientos en los que se centra la curiosidad futurista. La era tecnológica que comenzamos, impone su presencia en todas las manifestaciones del hombre. El hombre pintará un cuadro porque sienta la necesidad de pintar un cuadro, y no necesitará de más justificaciones, pero lo que dudo mucho es que ese acto, como modelo de comunicación futura, sea importante. (ANDRÉS VILORIA).

--Apunta Castro Arines en su comunicación sobre las relaciones Pintura-Arquitectura, que la clásica pintura de murales o de caballete pueda desaparecer, o no tener cabida en la nueva arquitectura, y que habrá que adaptarse e integrarse en los nuevos modos. Es posible que el arte plástico cambie, que se acomode a nuevas necesidades; de hecho ya en la actualidad se operan grandes transformaciones en la manera de estructurar el cuadro o la estructura, está ocurriendo que éstas se funden. Bien, todo esto sucederá, para mí, como pintor, es un aspecto del arte que no preocupa demasiado. Lo que sí me sorprende y me asusta un tanto, es el cariz que va tomando la parte técnica del arte, la realización del mismo. Se empieza a olvidar la parte artesanal, el trabajo en sí, directo, de la mano del artista, todo parece que es lícito en la actualidad para crear como obra de arte, cerebros electrónicos, compresores, estampaciones fotográficas, etc. En una palabra, métodos industriales, que, a mi modo de ver, son totalmente contrarios a como debe de ser ejecutada la obra artística. Con esto se va perdiendo todo el contacto humano. Las huellas emocionales y todo lo que la verdadera obra de arte contiene de vivo para comunicar sensible y espiritualmente a los hombres entre sí.

Se observan actualmente perfectas ejecuciones, trabajos increíblemente bien realizados, pero tan fríos, tan mecanizados, que nos dejan indiferentes. Posiblemente tal “arte”, o lo que sea, sirva para la nueva era de hombres-robots, que, pienso, se nos avecina. Creo que los artistas deberíamos tomarnos un poco más en serio este aspecto del

arte actual y corregir todo lo que se deba, de lo contrario contribuiremos a fomentar un tipo de sociedad que ya nos preocupa y que no deseamos. Por un lado, la educación del hombre desde la infancia, encaminada a que comprenda, ame y sienta el arte en todas sus manifestaciones, es un gran problema a escala universal, ambiciosa y utópica, quizá, pero también necesaria para una mejor humanidad.

De esto se ha hablado mucho, pero, por lo visto, con nulos resultados. Creo debiera seguirse insistiendo; con los cimientos de la humanidad más responsable, más sensibilizada y, en definitiva, más humana. Y esta posibilidad lo merece todo (ALBERTO AGULLÓ).

--La primera impresión que se tiene al concluir la ponencia del Sr. Castro Arines es de angustia; como si toda una mole “arquitectónica” fuese a cimentarse sobre el débil y frágil soporte de un cuadro. Después, rápidamente (como si la vida me fuese en ello), unas preguntas: ¿Qué hacer ahora? ¿seguir pintando, haciendo pintura de caballete? o ¿estudiar rápidamente la carrera de arquitectura?. Porque al parecer la arquitectura será la hermana mayor de las artes plásticas; y la impotente pintura y la escultura simples colaboradores.

Cierto que no debemos perder de vista los nuevos métodos constructivos de la arquitectura. Esto será un suma y sigue en las preocupaciones del pintor, que ya, como hombre, no puede vivir, sino que como ser sensible está aplastado por tantos condicionamientos, injusticias, limitaciones y silencios. Ahora sumándose a todo esto tendrá que estar expectante para integrarse rápidamente a lo que puede ser una “nueva coacción”, o encargarle a un arquitecto-artista la construcción de una necrópolis donde reposen los restos de los pintores de caballete. A mí, como pintor, no se me ocurre otra solución que la de seguir pintando, pero ahora asustado (JOSÉ DÍAZ OLIVA).

--Hemos hablado de una “arquitectura de consumo” y no la calificamos de “provisional”. Hemos querido hacer “testimonio” de las artes de nuestros días y este testimonio no existirá si no importa el interés de su existencia. Vivimos en un mundo, donde la realidad práctica es imperiosa, a pesar de necesitar de los idealismos más que nunca, para no dejar de ser humanos. Por ello, el artista, si fuera necesario, se ajustaría a la arquitectura que el Sr. Castro Arines nos propone. Hacer arte tendrá el mismo sentido con caballete o sin él, pero esa arquitectura de que nos habla, esos “palacitos de cristal” no se ajustan a nuestro tiempo, y situar las artes plásticas al servicio de cuatro edificios no es un propósito realista. Intentar mejorar la arquitectura “provisional” será el primer paso para

poder unirse a ella con una obra. El equilibrio real de la arquitectura y las artes plásticas necesitan otros caminos. Podría empezarse con la preparación de la “gente” para el “consumo artístico”, dándoles la posibilidad de enriquecer sus conocimientos y no dejando las artes encarceladas en manos de la minoría. (MERINO DEL NERO).

“LA RELACIÓN ARTE-PÚBLICO. CORRECCIÓN DE LAS FORMAS TRADICIONALES DE INFORMACIÓN Y EXHIBICIÓN”

Venancio Sánchez Marín

a) La participación del espectador

Es evidente que la relación arte-público se encuentra hoy en un proceso de radicalización. Esta cuestión, que, por supuesto, tiene su específica problemática, ha originado una actitud tendenciosa del arte y ha despertado gran preocupación en el plano de la teoría. Se da la paradoja de que, al tiempo que se observa que el espectador multitudinario se desentiende cada vez más de las manifestaciones artísticas, el arte y la teoría del arte se preocupan más cada vez por relacionar estrechamente público y arte. Puede decirse que, a mayor desvío de las mayorías, mayor concienciación del arte de que no puede producirse al margen de ellas, y de que el público ha de participar de algún modo directo en el fenómeno artístico. A esta específica problemática, que ha influido en la actitud tendenciosa de muchos artistas, se la conoce —en términos ya tópicos- como la “participación del espectador”.

b) Participación en sentido estricto

La “participación del espectador”, en sentido estricto, implica que éste intervenga activamente en la creación de la obra de arte, que cambie su condición, pasando de ser espectador a ser actor. Se le integra así en el proceso de radicalización de las relaciones arte-público. Y se tiende a superar el distanciamiento. Obra-espectador, al tiempo que se revela la potencial unidad formativo-artística que todo ser humano posee, aunque no haya hecho del arte una profesión.

c) Participación en sentido relativo

En sentido mucho menos estricto, estas relaciones entre el público y el arte también pueden ser estrechadas sin que el espectador pierda su condición de tal. Al contrario, se trata de reforzar ante el espectador todo cuando el arte tiene de exhibición (o de espectáculo), es decir, de visión panorámica de amplio espectro informativo. Si se parte de la base de que el arte es un “documento histórico fidedigno”, el despliegue de ese documento proporcionara al hombre actual, espectador del arte, información apasionante sobre las características de su tiempo. Naturalmente, si esta información le llega en forma confusa, inconcreta o mítica, estará justificado su desinterés, e incluso su desdén, por el arte. Más si se presenta de forma coherente, con las necesarias explicaciones (no literarias, sino literales), en muestras organizadas racionalmente, a fin de documentar al espectador, y no al fin de manipular o promocionar a los artistas, o de reverenciar —por prurito culturalista- sus consabidos carismas, la información que el arte proporciona bastará para interesar poderosamente al público.

d) Niveles de la relación arte /público

Resumiendo: la relación arte-público se establece a dos niveles distintos, pero no excluyentes, y que pueden ser simultáneamente alcanzados: 1) A nivel de creación-formación y 2) A nivel de exhibición-información.

1. A nivel de creación-formación son los propios artistas quienes provocan la “participación del espectador” con la índole de sus obras. Recordemos a Le Parc, a sus zapatos para “una marcha otra”, a sus gafas para “una visión otra” y demás pequeños ingenios lúdicos; a Schofer y sus “órganos visuales”, que proyectaban en una gran pantalla masas luminosas y cromáticas dirigidas mediante improvisaciones que cada espectador puede efectuar pulsando un teclado; a nuestro compatriota Lugán, autor de obras electrónicas que combinan luz, sonido y sensaciones táctiles cuando el espectador las hace funcionar... Pero donde se alcanza el grado de participación más alto es en el “happening”, acontecimiento provocado artificialmente, percibido y vivido por muchos espectadores, que dejan de ser y se transforman en actores merced a la multitud de acciones y reacciones espontáneas que desencadena.

(Como modelo de “happening” podría citarse el celebrado en un campo de fútbol —creemos recordar que en Montevideo- donde centenares de participantes se concentraron y, por sorpresa, fueron cubiertos de harina arrojada desde un helicóptero).

2. A nivel de exhibición-información pueden o no ser los propios artistas los que organicen las muestras o exposiciones encaminadas a informar al espectador, a estrechar por la vía del conocimiento las relaciones arte-público. En principio, deben ser personas especializadas, -organizadores, críticos, comisarios- que posean visión totalizadora de la teoría del arte contemporáneo, y no necesariamente artistas. Los cuales, como es natural, suelen enfocar parcialmente dicha teoría. Lo importante, sin embargo, es que, sean quienes sean sus organizadores, las muestras se programen y realicen metódica y racionalmente, atendiendo con preferencia los aspectos cualitativos a los cuantitativos del arte. Ello requiere, en primer lugar, corregir las formas tradicionales de información y exhibición en los siguientes sentidos:

- Abolir los viejos sistemas de recompensa a los artistas —medallas, premios, honores, etc.- pues no se trata de hacer atractivas estas muestras a los artistas mediante un sistema competitivo, sino de hacerlas atractivas al público mediante un sistema didáctico.
- Sustituir la tradicional institución del Jurado de admisión y calificación por un equipo de trabajo responsable de las premisas metodológicas.
- Redactar y confeccionar material informativo (rotulaciones, textos, etc.) que se expondrían precisamente junto a las obras (aunque se hagan también catálogos aparte). Este material ha de ser conciso y de clara lectura, y ha de utilizar científicamente la terminología y expresarse en definiciones lo más exactas posibles.
- Distribuir el espacio (local) donde la muestra se celebre, de manera que contribuya a clarificar la información, impidiendo los conjuntos contradictorios e incoherentes o basados exclusivamente en criterios valorativos. La agrupación por tendencias, de acuerdo con el moderno concepto de “modelo”, ha de sustituir a la agrupación por categorías personales, las cuales mitifican al artista individual en detrimento de la definición de la tendencia colectiva.

- Abolidas por los propios artistas las fronteras tradicionales de las artes, carece de sentido continuar discriminando pintura, escultura, grabado, arquitectura, etcétera, y organizar muestras bajo cualquiera de estos enunciados técnicos superados. Si dichas técnicas todavía caracterizan las obras de muchos artistas, es por razones de mera supervivencia, cuando no por condicionamientos sintomáticos de reaccionarismo cultural y social. Más válido resulta aplicar enunciados acordes con las características objetuales o conceptuales de las obras seleccionadas y expuestas. Por ejemplo, en una muestra menos famosa que la veneciana o la Documenta, de Kassel, La Bienal de San Marino de 1967, bajo el título de “Nueva Técnica de la Imagen”, se desglosaron las siguientes secciones o apartados:

- Abstracción objetual y construcción del objeto
- Ambientes
- Películas
- Imagen fotográfica
- Estructuras en el espacio
- Tecnología: Luz, movimiento, programación

Citar aquí este ejemplo resulta válido porque se trata no de un acontecimiento de última hora, que podría resultar demasiado avanzado para nuestro ámbito, sino de una muestra sobre la que ya han pasado cinco años y que se realizó en uno de los más pequeños países del mundo.

Creemos que en nuestro país también sería ahora viable organizar y realizar alguna bienal de características similares

DEBATE SUBSIGUIENTE A LA PONENCIA (INTERVENCIONES ORALES)

--La comunicación de Venancio Sánchez cuestiona de manera inmediata a esta Bienal y a su exposición. Faltan la mayoría de las condiciones de relación que éste propone, pero no todas. Os hago notar que en la exposición existe una obra —la de

Arcadio Blasco- que funciona en un sentido próximo a algunas de las formas de participación propuestas. También en el orden de la información, estas Jornadas son, si bien, un poco hacia adentro, una manera de practicarla. (ANTONIO GAMONEDA).

--Aparte del aspecto indudablemente táctico que supone el posibilitar estas Jornadas dentro de la Bienal, hay otras cosas por las que quiero hablar de esa especie de autocrítica que acabas de hacer: 1º ¿Por qué bienal?; 2º ¿Por qué de pintura?; 3º ¿Por que el jurado de admisión? (MANUEL JULAR).

--Las observaciones son casi las mismas que yo me haría. Todo depende, en León y en 1973, de que disfrutamos o padecemos unos clichés organizativos heredados. Hay una tendencia, ya demostrada, a la modificación, pero esta modificación está sujeta a una especie de paulatinidad. Es bienal por que la institución promotora tiene un techo económico que no bastaría para hacerla anual, por ejemplo. Es de pintura por la misma doble razón del cliché y del “techo”; la pintura tiene unas exigencias económicas (de transporte, de instalación, etc.) mucho menores que las otras manifestaciones plásticas; ha funcionado un equipo de admisión y no un equipo de trabajo por la supervivencia de otro cliché, el del premio. A poco que funcione la paulatinidad que antes os decía, podría conseguirse que éste sea el último año de fórmula con premio. (GAMONEDA).

--Yo, a pesar de todo lo que se dice, veo a los artistas preocupados por su arte pero no por el público. Las pocas salidas que hacen hacia éste, son, como en el suceso de Montevideo, por parte de artistas muy avanzados y el público no puede pasar, así como así, de una noción tradicional de la pintura o la escultura a algo tan sorprendente. Entonces, pienso que los artistas debieran adoptar un sistema de acercamiento por pasos contados, para que no funcionase esta reacción de sorpresa o de rechazo. (INTERVENCIÓN N. I.)

--Pero es que el público demuestra muy poco interés por las formas de acercamiento que inician los artistas. Tenemos, como ejemplo, el caso de la Documenta, en el que un expositor hacía consistir su participación en hablar con todo el que pasaba delante de él. El público ha rechazado también esto. (J. M. MERINO DE NERO).

--Hace un momento me ha parecido entender que se situaba la posibilidad de cercanía entre el artista y el público en la facilidad de interpretación de las obras que el primero ofreciera. (GAMONEDA)

--Quería decir que una salida avanzada, proyectada sobre un nivel cultural como es el de León, por ejemplo, no está debidamente preparada. Si no se hace la salida en un tono un poco más modesto y si los medios de comunicación no colaboran facilitando al público mejores pistas de conocimiento, se produce un evidente corte en la atención del público. (INTERVENCIÓN N.I.)

--A mí me parecería una falta de respeto a ese público el falsificar, en el sentido que fuera, la tendencia, la necesidad expresiva o el concepto de la obra de arte, sólo por el hecho de hacérsela más comprensible. Creo que la ponencia de Venancio Sánchez se propone ya que sea el montaje el que esté orientado al público en un sentido didáctico, pero eso no quiere decir que, para forzar una comprensión haya que llegar a diluir las obras de arte en una subordinación falsa, en una inautenticidad. (GAMONEDA).

--En este y en otros sentidos yo creo que esta Bienal se ha quedado corta. Hemos sido invitados algunos artistas por el hecho de que exponíamos, pero son muchos más los que tienen derecho a enterarse e interesarse. Yo digo que el artista no está educado para relacionarse con el público; que no es capaz de explicar a los demás lo que hace. Una bienal o una reunión como esta, lo primero que debieran proponerse no es educar al público, sino educar al artista para que lo haga él. (JOSÉ LUIS CANTERO PASTOR).

--Efectivamente, estamos viendo, en parte del público, algo así como cierta exigencia que dijera: “ese artista que pinte para mí, a mi nivel”. Por otra parte, el artista plantea las posibilidades de educación del público, y, alguno de ellos, como aquí se ha hecho, matiza el asunto diciendo que el culpable o el no educado es el propio artista. Todo esto es bastante abstracto. Ayer decíamos que el artista está haciendo su obra, pero subrayábamos que la está haciendo en unas circunstancias, y que estas condicionan. Este condicionamiento, tal vez pese menos a la hora de la creación que a la hora de relacionarle —más bien separarle- del público. El artista debe preocuparse por estas circunstancias, pero no de la manera que se está haciendo aquí, como aprendizaje o acercamiento desde uno u otro lado. Eso sería hacer el juego a las circunstancias. Lo que procede es que los

dos —público y artista- se unan para cuestionarlas y modificarlas. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Tú, lo que estás diciendo es que lo único eficaz será proyectar la acción sobre las estructuras en sentido amplio (GAMONEDA).

--Sí, y concreto más: la única forma de que el artista esté con ese público o pueblo es reuniéndose y asociándose con él, apoyándose mutuamente para desmontar las circunstancias que determinan la incompreensión. Esto hay que decirlo porque de otra manera dejaríamos que el artista se justificase con una justificación falsa; aquellas en las que por el hecho de hacer una obra con un significado más o menos literal, el artista se apresura a decir que está haciendo política, y cree que ha cumplido. No; que haga lo que quiera con su obra pero que no rehuya la acción sobre lo que es común a todos, a él como artista y al público como público. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Yo deseo insistir en que las medidas que apunta Venancio Sánchez me parecen unas medidas tímidas, insuficientes para lograr el acercamiento. Parece, por otra parte, que los artistas desprecian, en general, las posibilidades que existen en los medios de difusión. Si no se cuenta con otros medios, creo que el arte seguirá siendo patrimonio de unas minorías cultas, económicamente poderosas. No quería proponer, en ningún caso, una degradación o una prostitución de la obra de arte, como parece que entendía antes Gamoneda; lo que quiero anotar es que las obras que se proyectan son causa de extrañeza, y que no se acude a remediar esta extrañeza con informaciones eficaces, como podrían ser las que cursaran a través de los medios de comunicación. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Ayer se planteaba de una manera bastante clara (ponencia de Bonet y diálogo posterior) la posibilidad de llegar a la perfección de una estrategia cultural. Evidentemente, no hay ni un solo artista que no esté pensando siempre en el espectador. Ahora, la necesidad de pensar en un espectador completamente desaparecido, sumergido en la más baja cultura, era uno de los puntos más graves, el segundo concretamente, de esta precisa estrategia. No se puede combatir sin el espectador; entonces, tampoco se puede acusar a los artistas unilateralmente (JULAR).

--Si queremos comentar la ponencia de Venancio Sánchez de una manera real, seguramente es necesario llevar el comentario a ese terreno amplio que lo estáis llevando. Lo único que ocurre es que esto va a sobrepasar nuestras posibilidades inmediatas. Venancio hace unas propuestas concretas relativas a los factores de corrección de las formas establecidas para la relación de arte-público, y las reparte en dos niveles: el de creación-formación y el de exhibición-información. Los artistas, aunque no sólo los artistas, seguramente tienen algo que decir sobre ello, y también esto es objeto de la reunión. Si queréis, sin olvidar lo otro —porque es inolvidable- volvemos a la textualidad de la comunicación. (GAMONEDA).

--Creo que este problema se puede resolver, no planteándolo desde el punto de vista del artista ni desde el punto de vista del público, sino desde el punto de vista de la organización que posibilite el acercamiento. No sería solamente proveer u organizar la información como un fin en sí mismo, sino que esta información sirviera para que se pudiera fundar sobre ella una actuación creativa por parte del público. La primera impresión que se tiene en una exposición como esta, es la de un conjunto de islotes situados sobre una pared. Aquí es donde debe entrar la organización. ¿Cómo organizar una serie de objetos artísticos de forma que susciten una verdadera respuesta por parte del público? (INTERVENCIÓN N.I.).

--En el planteamiento organizativo, efectivamente, debe estar implícito ese “cómo”. Aquí no lo está de una manera absoluta, pero vuelvo a recordarte que hay una pieza —y no estoy cualificando la obra, estoy simplemente, diferenciándola-, el “*Laberinto*”, de Blasco, con la que se puede actuar, con la que el público puede estar de una manera distinta. Por otra parte, la obra tiene también una “lectura” como la pueden tener otras presentes. Quiero decir que, tímidamente si queréis, la organización sí tuvo en cuenta esa posibilidad o esa necesidad de crear una relación activa. (GAMONEDA).

--Sí, pero hay muy poco hecho aquí para facilitar esa relación activa. No pido flechas o carteles que me indiquen que puedo entrar en la obra, sentarme, cerrar sus puertas y permanecer allí haciendo cosas; esto sería tan explícito que congelaría mi deseo de acción estética. Pero algo debiera haber: mayor movilidad, mayor facilidad de actuación. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Tu posibilidad de entrar en la obra está necesariamente subjetivada, y, esta subjetivación condicionada, a su vez, por otros datos del ambiente. No es que no puedas entrar y sentarte, es que no te atreves. (GAMONEDA).

--El caso es que existe el temor de que el artista se enfade. Yo exagero este temor para señalar que le falta algo —no en la obra, en la organización-. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Las dos cosas deben ser ciertas, y las dos habrá que salvarlas. Por una parte, esa actitud “sentimental“, cohibida, del público; por la de la organización, también pueden proporcionarse elementos para una climatización adecuada, plataformas para la movilización y apertura que conviene al carácter de la obra. Tienes razón. También estoy de acuerdo en que debería ser la totalidad de la exposición la que se llevase a funcionar en este sentido. (GAMONEDA).

--Propongo que reparemos un poco en el comportamiento del público con esta Bienal y, concretamente, con esta pieza. A lo largo de casi un mes, han funcionado unos relativos elementos de participación: el público ha llenado de letreros el objeto. Es curioso que, en un porcentaje del noventa y nueve por ciento, los letreros no es sólo que sean completamente insolidarios, sino que son de afirmación completamente banal, o sea de libertades completamente absurdas, la utilización de una tiza para manchar. Sólo ha habido dos o tres ejercicios verdaderamente interesantes, alguno de ellos completamente negativo; la palabra —“libertad”- tachada y la añadidura de otra frase: “viva la represión “. Esto ha tardado en borrarse dos días de Jornadas y quince o dieciséis de exposición. Desde este comportamiento del público, desde esta manera de estar el público con el arte, ¿Qué supone la tal estrategia cultural que discutíamos ayer tarde? Supone cosas muy serias; supone que, es lo que hay que hacer con el problema cultural, el acuerdo tiene que existir, pero tiene que existir en muchos más niveles. Y siento parecer el abogado del arte o de los artistas. (JULAR).

--Yo tengo algo que decir sobre esto, algo sobre la escritura fijada sobre ese pasaje. A mí, de lo que hay escrito, más que el contenido me interesa lo escrito como huella. En este sentido, me parece suficientemente positivo que haya algo escrito porque es indicio de que ha existido el atrevimiento de manchar. La sola mancha es ya, para mí, un valor (INTERVENCIÓN N. I.)

--Te agradezco este reconocimiento. Yo estoy también de acuerdo en que el que se haya producido esta acción tiene un valor, aunque no sea más que de indicio. Jular, desde su provisional posición de artista, hacía, en este momento, todo tipo de crítica de este acto. Seguramente también es necesaria, pero ello no anula el valor que tú dices. (GAMONEDA).

--¿Existe en realidad una relación, o, por el contrario, los pintores pintamos solamente para los pintores?. Si pintamos para el público, ¿tendremos que pintar lo que él quiera, o trataremos de educar?. El pintor pinta por necesidad personal. ¿Hasta qué punto podemos hacer responsable a la gente de su ignorancia?. Yo no puedo explicar con palabras lo que pinto. Lo explico pintando. Esta es mi contestación a todas las preguntas. (J. RAMÓN SECALL).

--Actualmente, la finalidad de la pintura, es muy ambigua. Existe una completa contradicción entre la concepción de la obra de arte como tal y su significación y aplicación social. De este planteamiento se derivan unas cuestiones: ¿Debe realmente el pintor mantenerse cerrado en su mundo conceptual-creador?. ¿Le incumbe analizar las posibles y aparentes necesidades artísticas que subyacen en la ignorancia de esta sociedad?. ¿A qué es debida esta ignorancia?. ¿Cuáles son realmente las necesidades derivadas de una demanda social en torno al arte?. ¿Debe el artista analizar esta sociedad y darla aquello que sinceramente crea que puede aportarle?. ¿Debe, por el contrario, la sociedad pedir al artista aquello que necesita para llenar sus necesidades artísticas?. Esta última posibilidad será la ideal, pero aparece en unas condiciones utópicas manifiestas: en un estado libre de presiones y abierto a todas las clases sociales.

Analizando la situación del artista dentro de nuestra actual sociedad de forma real, sin utopismos, vemos que se encuentra mantenido por una élite social, con unos criterios estético-culturales característicos y peculiares, de un grupo social que defiende sus intereses minoritarios. El artista debe reconocer el manejo a que se ve sometido por esta minoría y darse cuenta de que con su actitud pasiva, de dejarse llevar, no hace sino favorecer unos intereses que están claramente en contra de una cultura social de masas. Esta sociedad minoritaria ha protegido sus propios intereses, rodeando al artista de unos atributos que lo alejan, cada vez más, de un contacto directo y humano: le cubre con un

velo de falso misterio; la considera un ser oscuro y poco razonador. Con estos “halagos” encubre lo que realmente siente por él: un profundo desprecio.

Reconocida esta situación, no le es dado, sin embargo, tomar una postura radical de ruptura con todo lo establecido, pero sin paliar el problema actuando, dentro de su reducido campo profesional, de una forma que debe ser lo más honrada posible. Debe intentar deshacerse de la máscara de impenetrabilidad de que ha sido revestido; del disfraz de inconsciencia con que se presenta o se le presenta; tener constantemente una visión realista de su situación; intentar una mayor comunicación y acercamiento con todos aquellos que contactan con su obra; explicar clara y sinceramente la obra; y no intentar nunca que el espectador se coloque en nuestra posición de autor, pues es entonces cuando se caería más fácilmente en la distancia y el misterio (J. IBÁÑEZ)

--Considero este punto como la cuestión más importante del devenir de la producción artística; la problemática del arte, su filosofía, arrastra las taras de la carencia de un método científico para su análisis. La relación arte-público sigue siendo hoy una relación clasista, fetichizadora, injusta o alienante. No creo necesario obviar las funestas consecuencias de un arte convertido en una mercancía. Las formas tradicionales de información y exhibición son consecuencia de una forma tradicional y caduca de la estructura socio-económica. La corrección de estas formas sólo es posible a partir de una corrección de la mencionada estructura socioeconómica. Creo entender esta problemática como algo que nace de la no democratización de las relaciones entre el arte la sociedad. Para mí la sociedad es algo más que las minoritarias capas sociales acomodadas. Aun pecando de simplista, considero que estoy en la realidad. Debo considerar, por último, también a niveles muy simplificadores, que el acontecimiento, información y el acontecimiento exhibición, deben traer consigo, una vez corregidos o transformados, una corrección o transformación del “uso” de la producción artística. (DARIO CORBEIRA).

M. NAVARRO GARAÑANA APORTA ESTOS PUNTOS DE UN PROGRAMA DE TRABAJO ELABORADO EN UNIÓN DE LOS ARTISTAS PEYRO, FUENMAYOR, BOSQUE Y DE ARRATE:

1. El objeto producido por el artista, en manos extrañas (personas dedicadas a su exhibición etc.) es otro objeto.
2. El artista no debe crear para las necesidades, sino desde ellas.
3. La integración no puede esperarse de personas ajenas a la producción artística.
4. Nos interesa la dimensión social de nuestra obra y nos preocupa el peligro de quedar al margen de las actuales relaciones arte-público.
5. Sabemos de la inutilidad de marginarse del mercado artístico; más bien interesa utilizarlo; corregirlo en sentido de utilidad.
6. El trabajo de un grupo de pintores sobre la música contemporánea, tiene el valor de informar sobre un fenómeno alarmantemente minoritario, sin olvidar la posibilidad de una obra completa en sí misma.
7. Nuestras experiencias plásticas sobre la música quedan como posibilidad para nuevos y más vitales encuentros.
8. Siempre que el valor semántico de la obra no se vea afectado, sacrificar en lo posible la producción artística en favor de nuevos métodos de realización que dignifiquen y sean más reales sus valores.

“POSIBILIDADES DEL OBJETO ARTISTICO DENTRO DE LA PRODUCCION EN GENERAL. CONDICIONES PARA UNA MÁS AMPLIA INSERION EN EL CONSUMO”

Antonio Gamoneda

1. En lo que sigue, los términos “producción” y “consumo” no deben, en ningún caso, entenderse en el sentido que los proponen las ideologías consumistas.
2. El trabajo del artista plástico conduce a un resultado objetual, proporciona una pieza con dimensiones físicas. Es una forma de producción.
3. A partir de su condición objetual, el producto artístico se incluye dentro de la producción en sentido extenso. Aunque diferenciado, es parte de ella. Su inclusión puede ser gratuita o no, según que como tal objeto se corresponda o no con una necesidad real del objeto.
4. Esta es una reunión derivada de la práctica de la pintura. Aun superadas las nociones que la ceñían al lienzo, al caballete, a la pincelación, el producto pictórico no se separa demasiado de la función que le confería el Renacimiento, por ejemplo. Vuestro trabajo produce objetos colgables. Vuestras obras son, en su final, piezas para ser contempladas. Dependen aún de hábitos suntuarios derivados de una clase social, aunque —y esa es, frecuentemente, vuestra propuesta argumental- cuestionen el tipo de poder que los tipificó en sentido suntuario. Hay una contradicción entre las ideologías que tratáis de expresar con vuestro producto y la especie y la función de vuestro producto.
5. Cuando hacéis un cuadro expresivista o meramente significativo, vuestra expresión o vuestro signo tienen un valor indicativo de vuestro pensamiento, pero el cuadro, en cuanto objeto, va a ser usado en un sentido contrario a vuestro pensamiento.
6. Cuando hacéis un cuadro formalista o cuando “pintáis” un análisis espacial, vuestro propósito se disuelve al darse incluido en un objeto típico de un orden contrario a vuestro propósito, ajeno a la ética que subyace en vuestro trabajo.
7. Cuando hacéis un diseño, os reducís a una idea plástica. Esta idea plástica va a ser entregada a la producción industrial que la serializará hasta hacerla invisible, porque lo plástico estará encubierto, caracterizado por los rasgos dominantes (técnicos y económicos) de la producción industrial.

8. Los cuadros tienen una desdichada utilidad en el camuflaje de la pobreza plástica de la arquitectura. Son el paliativo de una construcción que, por razones financieras, empobrece los espacios modulándolos, casi únicamente, con formas rectangulares.
9. La producción industrial proporciona y hace convivir a vuestras obras con otros objetos que son útiles o no, que originalmente fueron estéticos o no, pero que, en todos los casos, comportan los rasgos típicos del hecho técnico-industrial: serialización, mecanización y economía del proceso, convertidas en plusvalía.
10. Es improbable que la producción técnico-industrial pueda ser desplazada. Las condiciones objetivas la hacen de insalvable necesidad. Bien, entonces, ¿dónde está la oportunidad, la función del artista plástico y de su producto dentro de este contexto?
11. Si el artista permanece en la postura “romántica” de explicitar su repulsa ideológica del sistema a través de obras que son digeridas cómodamente por el sistema, el artista y su producto no son más que adherencias culturales toleradas y utilizadas por el poder históricamente dominante: el poder económico. En esta circunstancia, la producción artística resulta sospechosa de superficialidad. El pintor, en tanto pintor de cuadros, podría extinguirse como el dinosaurio, como una especie innecesaria, y el mundo acuñado por la técnica no lo notaría demasiado.
12. Ahora bien, en un momento en que la sensibilidad está condicionada por factores de utilidad, hay que ir a una producción de objetos estéticos que funcionen en el nivel de la utilidad. Desde ésta pueden funcionar en sentido revolucionario; no en el nivel teórico de la contemplación, sino en términos de práctica. Esto supondría un giro de la intencionalidad y un cambio sustancial en la relación del objeto artístico con su destinatario. ¿Cómo hacer?.
13. La relación “desinteresada”, intelectual y sensibilista con el cuadro o sus epílogos, puede ser sustituida por una relación interesada, por la vía del uso, y la convivencia inútil con los objetos artísticos. La gratificación de la sensibilidad se producirá por contacto. La relación ya no será por vía de interpretación sino por vía de necesidad y de uso. Será una relación inexplicita y práctica.

- 14 Sobre esta base, la producción específicamente artística puede forzar un lugar dentro y frente a la producción técnico-industrial. Puede y procede hacerlo porque la producción técnico-industrial no satisface bien las necesidades de la sensibilidad.
- 15 Existe una diferencia sustancial entre la idea estética y objeto estético. La primera puede ser asimilada por la gran producción (ejemplo: el diseño) y, posterior y fatalmente, anulada, “invisibilizada” por las dominantes de la producción (procedimiento maquina, serialización numerosa y plusvalía económica). Así, el objeto es valorado no por su condición estética, sino por su calidad técnica y entidad económica.
- 16 El objeto de arte tiene, a mi ver, desde siempre y para siempre, una condición distintiva y específica: es un objeto de producción personal y manual (los instrumentos serán movidos por la acción del artista en cada momento del proceso, no se ejecutan automáticamente, por sí mismos). Desde este dato, el objeto de arte se opone al objeto industrial. El objeto de arte pertenece a una cultura manual. El objeto industrial pertenece a una cultura maquina, está enfeudado por una clase y dirigido según criterios de rentabilidad.
- 17 El objeto de arte se reconoce como tal porque materializa y hace sensible un acto directamente humano, porque establece una relación aproximadora entre realizador y usuario.
18. Las series breves, en que cada pieza es manualizada, no anulan esta relación directa. La huella del acto realizador permanece.
- 19 Existe cierto malestar (racionalizado o inconsciente, pero existe) ante los objetos de producción industrial. No es nostalgia reaccionaria. Es reclamación tácita de una calidad por la cual los hombres se perciban y comuniquen a través de su producto.
- 20 Los artistas plásticos pueden actuar como francotiradores dentro del sistema. Pueden crear un número de objetos de arte que cuestione e inquiete en sentido corrector los módulos impuestos por la producción técnico-industrial.

- 21 Esta es una posibilidad revolucionaria localizable en el arte. No es un programa ideológico en sentido doctrinal. Es, en el nivel estético, una posibilidad de acción conciliable con cualquiera ideología no regresiva
- 22 El artista que hace sólo cuadros o, mejor, objetos más o menos identificables con cuadros, pero, al fin, objetos que van a servir para el encubrimiento del fraude que la construcción hace a la sensibilidad, se inserta acomodaticamente en el sistema, por más que en sus mismas obras trate de expresar el rechazo del sistema
- 23 Los artistas pueden integrar su cultura manual produciendo objetos de uso, preservando el valor estético, actuando según necesidades de la sensibilidad. Son muchos los artistas aptos. Su número es determinante. Su producto puede ser inquietantemente ejemplar. Que no hagan imágenes de puertas sino puertas; que no hagan diseños de sillas sino sillas. Hagan cosas que se cojan con la mano. No hagan propuestas de espacios humanizados para colgar en espacios deshumanizados. No hagan signos de cosas sino cosas. Desplacen la conexión idealista con la obra de arte establezcan la reacción por contacto y uso.
- 24 Actúen a partir de la producción plástica, no de la ideación plástica. Hagan convivir a sus obras con los hombres en el terreno de los actos necesarios. Insértense tácticamente en la producción.
- 25 El consumo puede sensibilizarse de manera favorable. Hay signos de ello, ¿Por qué hay demanda de los viejos objetos artesanos?. Se usan mal porque son antigüedades y no corresponden a nuestras necesidades actuales. Se reducen a la decoración. Pero hay demanda porque transportan una huella de acto humano que nos conforta. Esta propensión de la sensibilidad puede ser llevada a los objetos útiles, contemporáneos necesarios.
- 26 Hay datos que indican que eso es realizable. Se puede utilizar el sistema. Pueden crearse bases y vías económicas. Pueden extraerse de las fisuras permisivas del sistema.
- 27 Lo que queda por decir, os corresponde decirlo a vosotros, corrigiendo lo que haya de utópico y excesivamente subjetivo en estas proposiciones.

DEBATE SUBSIGUIENTE A LA PONENCIA (INTERVENCIONES ORALES)

--En uno de los puntos, tu planteamiento me parece demasiado radical. Ese en que opones las imágenes de las puertas a las puertas, etc., como proponiendo un retorno a algo muy material y muy necesario. En ese momento estás cerrando el paso a todo un sector del arte que se plantea el problema de la representación. (J. M. BONET)

--Estoy seguro de no ser capaz de cerrar el paso no a todos sino ni siquiera a ninguno. Quiero decir que la representación, dentro de la producción del arte supone un comportamiento verdaderamente estimado, al que todos somos sensibles, pero que no hay una verdadera correspondencia entre la representación y otras innegables necesidades prácticas y de la sensibilidad, en el tiempo que hoy vivimos. (A. GAMONEDA).

--Sí, bien, pero la salida, tal y como la propones, se sitúa más bien en el diseño – no en el diseño industrial-, en el diseño de objetos inútiles de factura artesanal, como se hacía en tiempos pasados. Pero, insisto, en la disyuntiva que tú planteas se deja completamente de lado la representación, y yo creo que la representación es una postura muy válida. (J. M. BONET).

--Me alegra poder decir que seguramente se trata de un simple problema de apasionamiento en la redacción. Efectivamente, el proponer una disyuntiva como “no hagan esto, hagan lo otro”, creo que es una radicalización excesiva. Lo que yo debiera decir, simplemente, era “hagan”, porque también comparto la necesidad idealista de la representación. Pero yo trato de llevar los razonamientos a un terreno que me parece que existe y que el arte lo ha atendido en otros momentos; un terreno de necesidades muy directas e insatisfechas; necesidades a las que por otra parte, se alude muchas veces desde la representación. Al contemplar estas necesidades en su naturaleza, es cuando pienso que el arte tiene algo que hacer en el orden del uso, en el de la relación contactiva. (A. GAMONEDA).

--Yo creo que lo que lo que propones es más bien un arte funcional que no sacrifique los valores del arte personal, que sirva a la sociedad sin perder su carácter y su huella de arte personal. El artista puede manifestarse de una manera amplia, ¿por qué limitar demasiado lo que es fórmula personal y no ampliar este concepto?. Porque la creatividad no tiene ninguna barrera, y yo creo que el artista puede ser tanto arquitecto como escritor, como obrero, aunque no con la noción de servicio automático que se suele pensar para este último (F. CASTILLO).

--Cuando oigo hablar de esta forma, de puertas y de objetos, no me siento en una bienal, sino en una reunión de artesanos. Yo creo que el sentido del artista está o tiene que estar más allá de estas cosas. No creo que el artista tenga necesidad de bajar al objeto. No entiendo porqué se quiere hacer del artista un proletario, un señor que trabaja con las manos. (J. M. MERINO DE NERO).

--El artista trabaja con las manos. (F. CASTILLO)

--Yo creo también eso y creo más. Yo creo que si el artista para llegar a su destinatario, a de hacer una silla, “baja” y la hace. Con sus manos. Y con la única condición de que la silla no se haya convertido en un producto industrial. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Bruno Bonari, bien reconocido mundialmente, tiene un libro que se titula “El arte como oficio”; defiende una teoría muy válida en el momento actual; dice que nosotros compramos objetos antiguos, no simplemente porque nos parezcan antiguos, sino porque el hombre siempre ha vivido rodeado de un arte que él hace casi intuitivamente. A nosotros, las antigüedades nos parecen arte a través de un proceso sociológico, pero ellos han vivido en el arte. Y seguimos haciendo arte intuitivamente. Haciendo estas sillas que no nos lo parecen. Dentro de unos años, nos lo parecerán (J. L. CANTERO PASTOR).

--El que haya objetos de uso que se convierte en arte para nosotros, es, en cierto sentido, porque quedan liberados de su función inmediata y pasan a ser contemplados fuera de esa función inmediata y utilitaria. Entonces, les cargamos de una serie de significados que los convierten en arte. Yo quiero hacer una observación que quizá caiga

fuera de lo que tenéis planteado; se trata de la identificación que se hacía entre industrialización y rentabilidad. Esto es ver la industrialización con los ojos de la burguesía. Yo creo que la industrialización es típica de nuestra época y que encierra el dato positivo de que puede llegar a grandes masas. Parece que, en la comunicación de Gamoneda, se remite el que hay unas relaciones humanas solamente con el ejercicio artesanal y directo de la creación. Yo creo que la actividad industrial supone también una actividad humana positiva. Se trata, solamente, de separarla de la carga negativa que lleva hoy día, precisamente porque está en manos de gente que la impulsa desde criterios de rentabilidad. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Con respecto a lo que dices de la identificación de industrialización con rentabilidad, creo que, aunque ésta sea identificable principalmente desde el punto de vista de la burguesía, eso no quiere decir que el dato no sea también reconocible desde otra zona. En cuanto a que el producto industrial es una objetualización de unas relaciones humanas, también estoy de acuerdo. Pero quiero hacer una distinción: yo no decía relaciones humanas a secas, sino relaciones estéticas, a nivel de sensibilidad; relaciones distintivas del producto artístico. De éste, si creo y sostengo que es primordialmente manual. Si es así, podemos establecer una oposición entre proceso industrial o maquinal y proceso de manualización. El segundo es distintivo del arte y el otro no, por cuanto si bien el producto industrial puede contener en origen una ideación estética, no llega a ser una materialización estética al quedar aquella ideación sumergida en otros rasgos tipificantes: serialización, rentabilidad, etc. (A. GAMONEDA).

--Veo que haces un hincapié especial en el acto de la ejecución del objeto. Yo creo que hay también algo que depende de la forma de acercarse el contemplador o el usuario al objeto. Decíamos antes que el objeto antiguo puede, posteriormente, convertirse en objeto de arte ¿Por qué si no fue realizado por un artista tal y como hoy entendemos al artista?. Es el espectador quien lo convierte. Entonces, paso otra vez a afirmar que la industrialización, que puede hacer llegar el objeto a grandes masas, no anula la posibilidad de que ese objeto se convierta en objeto de arte. Esta posibilidad depende del tipo de educación de la gente que se va a acercar al objeto. Insisto en que hay modalidades de percepción que pueden deparar esta conversión. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Pero, te darás cuenta de que esta conversión no pertenece al proceso productivo; de que es una forma de manipulación y una conversión *a posteriori*. (A. GAMONEDA).

--En este sentido yo quiero decir que 'lo artístico' no es, ni mucho menos un atributo del objeto. Se puede decir que todo es arte, pero este "todo es arte" está encubierto por una realidad que lo inutiliza a nivel artístico. (INTERVENCIÓN DISTINTA N. D).

--Yo diría que situar la condición distintiva del arte en la manera que se toma contacto con él, me parece que se sale del problema que planteo. Cree que, si hay una producción de objetos artísticos diferenciada, ésta no puede ser diferenciada por esa operación posterior, que la manera de vivir el objeto. Si fuera así, la propia naturaleza sería un objeto de arte. (A.GAMONEDA).

La comunicación que sigue es la única que no se da en su integridad. Hay zonas en ella cuya expresión es difícilmente relacionable con las propuestas a que hace referencia. El propio autor, dentro de las reuniones, hizo notar su dificultad para expresarse en castellano, en razón de sus muchos años de residencia en Alemania. Los párrafos omitidos se indican, cada uno de ellos, por tres puntos suspensivos entre paréntesis. La organización de Las Jornadas conserva en su archivo el original de esta Comunicación. (Nota de redacción).

SOBRE EL OBJETO ARTÍSTICO DENTRO DE LA PRODUCCIÓN EN GENERAL.

3.- (...) El objeto de arte es una necesidad real sólo porque ayuda al espíritu

(...)

10.- El artista debe lentamente comprender que su labor es amoldarse y acoplarse a la vida de la humanidad (...). Si trata de seguir grabando lo que es desagradable al mundo, político o no, las consecuencias serán siempre opuestas a un interés por el arte dentro de la burguesía.

11.- El hablar de economía dentro del arte, no es hablar de otra cosa que del derecho a existir, y esto no perjudica a las ideas del artista. Recordemos que las obras maestras han sido pintadas en la Corte, entre lujos y bienestar

12.- Al aconsejar al artista un camino que está ocupado por artesanos se rompe su intelectualidad. Eso nunca (...)

14.- El valor de la obra de arte ha sido llevado por la fuerza del capital, y esto no tiene que ver absolutamente nada con lo bueno y lo malo del arte.

15.- (...) La producción manual ayuda a decir, pero ella sola no tiene ningún interés (...)

17.- Lo que permanece es la idea, como dije antes. Si la idea es mala, se ha multiplicado una mala idea.

18.- Si partimos de la base de que una obra artística no es un objeto práctico (...), como industria no veo un éxito económico ni cultural, pues dejaríamos de tener exclusividad.

19. (...) Por el momento, no queda otro remedio que unirse a lo que sea para pasar lentamente de esta situación de inseguridad a una evolución tranquila y pensada con fines a la perfección expresiva.

20.- (...) Cada uno, sin querer, se ajusta con una ideología, regresiva o no

23.- No queremos ser máquinas y ser dirigidos, sino decir lo que tenemos dentro. Lo que deben hacer es intentar comprendernos y aceptarnos como aceptan a los artesanos o escritores.

24.- El artista, hasta ahora, ni ha hecho huelgas ni otra cosa que calladas revoluciones (...). Siempre la labor de hombres buenos.

(J. L. MERINO DE NERO)

DEBATE SUBSIGUIENTE A LA COMUNICACIÓN (INTERVENCIONES ORALES)

--Refiriéndome al párrafo 13 de esta comunicación, cuando habla de una “relación desinteresada intelectual y sensibilista”, yo añado que también funciona una forma de existir o de ser y una forma de ver el mundo, incluso de recrearlo, en el objeto artístico. Por ejemplo: un cuadro. La actitud de la persona no puede ser sustituida por una “relación de uso y de convivencia útil” porque esta relación de uso, convivencia útil, contacto, etc., es muy distinta de la otra; no la puede sustituir. Sin embargo, considero que deben darse las dos relaciones, que son importantes y necesarias. (L. GARRIDO PÉREZ).

--En cada época, el artista se sirvió de los nuevos descubrimientos para la realización del arte. Es un error pensar que al artista le está prohibida la utilización de la máquina, en el sentido más extenso de ésta. Siempre que el programador de la obra sea el mismo, ésta podrá ser utilizada por él, al igual que en la artesanía. Esta tiene la virtud o el defecto de mostrarnos más directamente la personalidad del creador, a través de un reflejo directo de su mano, pero esto es un condicionamiento perfectamente sustituible por la fuerza creadora de éste. Esta fuerza sólo podrá ser debilitada por la intervención en la realización de otro creador. Existe la posibilidad de la agrupación de un número determinado de artistas para la realización de obras bajo una idea común.

Por lo tanto no es condición indispensable que el objeto de arte pertenezca a una cultura manual, ni el objeto industrial a una cultura maquinal. En este caso, podríamos decir que hay máquinas humanas.

La diferencia que debemos estudiar entre estas dos clases de objetos es la utilidad directa y el fin con que son hechos. Cuando un objeto parte de una expresión humana y por lo tanto tiene un proceso intelectual, podrá ser una obra de arte aunque, después, la comunicación o idea sea desvirtuada por el consumidor y sea utilizada con un fin meramente decorativo o recreativo. En la mayoría de los casos la comunicación permanecerá en el objeto, aunque su usuario inmediato no la quiera o no pueda entender. A través de la historia servirá de comprensión espiritual entre las generaciones.

El objeto industrial tiene un fin más físico, que parte de las necesidades materiales del hombre. Aunque a través del tiempo llegue a tener un valor espiritual, sólo será porque el tamiz de la historia le dará un carácter transmisor de valores humanos. Ahora bien, todo hombre tiene derecho a poseer los objetos que le son necesarios, tanto espiritual como materialmente; por eso el hombre se debe valer de la máquina para pluralizar su obra y que llegue a manos de quien la necesita. Siempre que con esto no se desvirtúe la realización puesto que hay procesos que no se prestan a una mayor tirada y por esta

condición, pueden mayor valor económico pero no artístico. No creo que, necesariamente, el artista plástico deba hacer objetos inútiles aunque si denuncio la falta de cooperación entre la industria y el artista. Lo que si puede hacer éste es valerse de las formas de estos objetos, para con ello llegar a una comunicación más clara de sus ideas. (JULIA VALDÉS).

--En relación con los puntos 7, 9, 14, 15, 16, 19 y 23 de la comunicación de Antonio Gamoneda:

Cuando en estas Jornadas se ha hablado de objetos artísticos de uso, hechos por los artistas, se ha olvidado un poco el aspecto económico, que, realmente no podemos pasar por alto, puesto que una silla hecha de una manera artesanal —tomo el ejemplo del punto 23 de la comunicación- difícilmente podría tener un precio módico, y no podría ser adquirida por todo el mundo, con lo que nos encontramos ante la misma situación que actualmente tiene el objeto de arte, que solamente es asequible a una clase social. Serían objetos igualmente minoritarios.

Llegaría, quizás, a darse el caso, cuando el artista fuera ya conocido, de que estos objetos artísticos de series cortas fueran mitificados, colocados en vitrinas o pasaran a formar parte de los museos, olvidándose de la idea primera de darles utilidad. La producción industrial, sin embargo, da unos precios con los que no puede competir la artesanía. Además, el producto industrial puede competir -¿Por qué no?- en calidad artística, en belleza, con el artesanal. Cada uno tendrá sus propias cualidades. Ya en el mercado actual tenemos buenos ejemplos, aunque, desgraciadamente, abundan más los productos descuidados que nos hacen sentir ese malestar, racionalizado o inconsciente de que habla Gamoneda.

Habría que procurar, pues, que los objetos industriales fueran realizados conservando la idea plástica con que fueron diseñados, que fueran, a ser posible, artísticos.

No creo que la cultura maquinal esté reñida con la belleza. De hecho, en ciertas técnicas artísticas se emplea la máquina, y en algunos casos el artista solamente aporta una idea o boceto que es llevado a la plancha por obreros especializados.

También tenemos máquinas en las nuevas artes, como son la fotografía y el cine.

En este momento no podemos olvidarnos de un fenómeno esencial de nuestro tiempo: la estética industrial. Sabidos son los numerosos éxitos obtenidos ya dentro del campo de ésta.

Pero la mayoría de los industriales no han tomado conciencia de la importancia de la estética industrial, a pesar de que ya tiene casi medio siglo de historia, llena de ejemplos de productos horribles que se vendían mal y que con una renovación de su forma llegaron a ocupar un buen puesto en el mercado.

Todavía la idea de una belleza funcional está muy lejos de ellos.

Hasta ahora, los más no se preocupan en absoluto de la belleza del producto, creyendo que ésta le encarecería; y cuando se preocupan, lo que hacen es decorarle con un pésimo gusto añadiendo “detalles decorativos”. Sin embargo, la estética industrial tiene otro concepto de la decoración, busca la belleza por la sencillez y la funcionalidad de las formas, sin añadidos superfluos, lo que no encarece el proceso de fabricación ni el producto.

Lo cierto es que estamos en una nueva era y no podemos despreciar esta nueva manera de hacer. Es posible que puedan convivir todavía aquellos objetos que transmiten el calor de lo hecho a mano y los nuevos productos, fruto del automatismo y la máquina, siempre y cuando ambos estén estéticamente bien pensados y realizados. (FRANCISCO LORENZO TARDÓN).

--La propuesta emplaza al artista a que haga cosas de uso, objetos artísticos de uso, y que éstos sean insertados en el mercado. Así es, en esencia, la intención de la propuesta de Gamoneda. Pero la ponencia comienza diciendo que los términos “producción” y “consumo” no tiene nada que ver con la ideología consumista y que los artistas plásticos pueden actuar como francotiradores dentro del sistema de consumo, en el que un número de objetos de arte podrían muy bien ser correctores de los módulos impuestos por la producción técnico industrial. La idea, como digo, me parece muy interesante, aunque ésta, por sí misma, nos ofrezca una buena cantidad de dificultades, tanto del propio arte — en cuanto a conservación de su calidad de tal- como en cuanto a la cantidad suficiente como para “forzar un lugar dentro y frente a la producción técnico industrial”.

Gamoneda, nos propone simplemente que “no hagamos imágenes de puertas, sino puertas; que no hagamos imágenes de sillas, sino sillas”. “Que no hagamos signos de cosas sino cosas”. La propuesta es ambiciosa y, desde luego, oportuna. Llega en un momento crucial del arte. Ninguno de los conceptos o pilares tradicionales del arte se encuentra seguro. Hasta la pintura de caballete se tambalea y cede el paso a nuevos procedimientos de expresión con los que convive. ¿No estará en el contenido de esta propuesta el nuevo camino a recorrer (nuevo en cuanto a producción e inserción en el

consumo), de un quehacer artístico auténtico que haga convivir a los hombres con sus obras?

Naturalmente, el acoplamiento del artista plástico a esta modalidad de creación del objeto de arte de uso que se nos propone no será fácil, y, esto, hasta tal punto, que esta invitación no puede ir dirigida más que a un determinado sector de creación plástica con posibilidades de ensamblaje. La propuesta condiciona y obliga al artista a disponer o adquirir una especialidad artesanal de ejecución como condición previa a la creación del objeto de arte. Esto limitará su irrupción en el mercado. Personalmente creo que su movimiento inicial debiera de gozar de alguna medida de protección y que el consumo de estos objetos debiera de orientarse como piezas especiales ejemplares, hacia los centros de enseñanza, servicios públicos, etc., siempre procurando asegurar un mayor contacto con el público y, a la vez, preservarlos del poder adquisitivo de unas minorías. ¿Qué sucedería después? Esto supondría que habíamos empezado. (ANDRÉS VILORIA).

--El objeto artístico debe ser introducido en la sociedad. El sistema de introducción debe ser la formación. Esto para empezar. Las escuelas de artes aplicadas, debidamente estructuradas, pueden ser el canal para esta formación. (BERNARDO SANJURJO)

--El hecho de vivir en una sociedad industrializada, trae consigo una sociedad altamente competitiva y agresiva, acentuando el razonamiento hacia una orientación por las ganancias, sin ninguna evolución cualitativa. La despersonalización de dicha sociedad dota al individuo de una lógica pragmática, dirigiéndole a un mundo de modas y gustos estereotipados. El problema no se centra únicamente en el individuo, sino en su ambiente social-cultural; la toma de conciencia del individuo no basta sino el cambio radical de todos los valores existentes.

La vía para este cambio sería la reeducación de los sentidos, y en especial de los jóvenes y niños. Las ayudas que nos brindan los museos, los artistas y demás, no son suficientes; hay que crear un entorno sensible y humano; y en la sociedad de consumo se nos brinda una oportunidad para esta educación, a través de la producción. El mundo industrial técnico nos da una experiencia nueva, dentro de un sistema donde el artista puede realizar sus propósitos para hallar nuevas soluciones y técnicas para sus problemas, tanto creativos como políticos.

El objeto artístico dentro de este mercado de consumo es positivo y válido siempre que sea funcional, sin sacrificar sus cualidades al traspasarse a esa serialización industrial.

La participación conjunta de la arquitectura —arte y objeto- artístico para resolver los problemas actuales urbanísticos, no serán los únicos puntos positivos en esta colaboración, lo serán también al proporcionar al hombre un más humano ambiente metropolitano, dándole una nueva salud psíquica y retornándole su merecida cualidad de hombre a través de la estética funcional, y arquitectónica. Así, el arte llegará a ser ambiente común con todo, como objeto de contemplación, como objeto funcional, como arquitectura, etc. (F. CASTILLO)

“ARTE Y POLITICA”

Juan Manuel Bonet

Abordar un tema tan complejo como el de las relaciones entre arte/política exige, antes que nada, una comprensión global de lo que la sociedad burguesa ha hecho de la cultura. Exige el descubrimiento de las formulaciones ideológicas que han ocultado durante años un hecho: el atraso de la teoría materialista del arte. Por último, exige que se revisen las diversas concepciones estratégicas que han pretendido atribuir al arte un papel meramente instrumental.

1 ¿En qué se ha convertido el arte?

El neocapitalismo ha supuesto una concentración de poderes sin precedentes, una centralización cuya primera consecuencia es la uniformización de los modelos sociales y, por ende, culturales. Así, la burguesía ha invadido terrenos hacia los que, en fases anteriores, había mostrado un cierto respeto. Uno de estos islotes era la Universidad, en la que pervivían vestigios culturales anteriores. Otro, la creación. No es que la burguesía no quisiera tener a raya a los creadores, sino que el control adquiriría connotaciones sutiles, propias de relaciones respetuosas. El artista como individuo genial, asocial, incomprendido, “bohémio”, es muy propio del S. XIX. Con ello, la burguesía, si bien entra frecuentemente en conflicto con sus

artistas (Baudelaire, Rimbaud, Courbet) se asegura la pervivencia de una cultura que, en los momentos de crisis (Comuna de París) le será fiel con más o menos uniformidad. Hoy, en cambio, el terreno cultural es escenario de importantes operaciones, llevadas a cabo en muchos casos por las grandes empresas. El “coto cerrado” se convierte en vorágine de intencionalidades económicas o simplemente ideológicas. El mercado artístico adquiere proporciones inéditas; más que nunca, el arte pasa a ser mercancía, olvidándose su valor de uso.

Por otra parte, la producción de objetos artísticos pasa de la artesanía al rango de “industria cultural”. Pues las nuevas necesidades implican una masificación del consumo. Junto a este proceso se encuentra un reducido sector para el cual los ritos culturales anteriores siguen vigentes, y entre el cual existen verdaderos conocedores. Las masas, alimentadas de una pseudo-cultura que difunden los medios de comunicación (controlados por la ideología dominante) viven en un estado de desconocimiento de la verdadera cultura, ya que los suministros del sistema no son más que la ilusión de poseer saber y la ficción de un universo representado, pero jamás conocido.

2 Clases sociales, ideología, cambio social

En el pensamiento de hoy la gran escisión, la ruptura con el idealismo parte de Marx y se consolida a partir de la praxis de una clase que está destinada a realizar el cambio social más importante de la historia humana. El proletariado, que está llamado a destruir la sociedad clasista.

Marxismo y clase obrera están pues vinculados, pero estos lazos no son una garantía contra la “ideologización” del marxismo, muy por el contrario, éste se ha presentado muchas veces bajo la apariencia deformada, en moldes acrílicos o llenos de simplificaciones. Hay un primer problema que queríamos plantear: ¿la relación entre esta teoría, este instrumental al servicio de una clase, y el conjunto del saber burgués que la precede. ¿Quién niega que el marxismo esté atrasado en su teoría del arte respecto a otras posiciones estéticas? Por ello, quien quiera plantear los problemas del arte desde esta óptica, no puede olvidar las carencias anteriores y la imposibilidad en que se ha encontrado y se encuentra la clase obrera de desarrollar una cultura suya propia. Esto último se debe a la realidad imperante, en la que tras ocho o más horas de trabajo, el obrero no tiene apenas tiempo para su vida privada o para intentar sentar unas primeras bases culturales. En estas condiciones ¿cómo puede surgir una cultura propia?

Es partiendo de estos supuestos, de que en la sociedad burguesa, el proletariado es — en palabras del joven Marx- “la clase con cadenas radicales”, y por tanto resume la miseria del cuerpo social y está llamado a destruirlo; que no podemos negar la validez del concepto “cultura proletaria”, pues la cultura que la humanidad requiere no puede salir de la miseria ni de la escasez, sino del desarrollo de las posibilidades inherentes al hombre, y de la misma manera que la humanidad no aspira a generalizar la miseria, sino, al contrario, a abolirla, podemos afirmar que una transformación social es la premisa indispensable y única a la expansión del arte.

3 Formulaciones ideológicas de la teoría marxista del arte

Hoy es más necesaria que nunca la “crítica marxista del marxismo”. No una vuelta a la letra de los “clásicos”, sino a su espíritu: adaptación de la teoría a las nuevas realidades; rechazo de deformaciones ideológicas de la teoría y de la praxis. En lo que se refiere al arte, esto ha de significar, probablemente, el abandono de una noción para muchos central: la noción de “cultura proletaria” y lo que lleva implícito: la instrumentalización política del arte. No hay que desdeñar, al contrario, el estudio de la infraestructura del arte, de sus bases económicas y sus vínculos con la ideología dominante. Los primeros en ser conscientes de ello son Marx y Engels. Pero también ellos formulan la idea de que la creación artística no puede ser instrumentalizada por las buenas, de que existe un nivel específico que ha de ser considerado por el análisis.

El nivel específico del arte no es la simple suma de sus características “técnicas”. La obra de arte, en este sentido, si bien ha de ser analizada en lo posible a partir de un criterio materialista, se nos acaba escapando, convirtiéndose en laberinto lleno de puertas falsas. Y la fascinación, lo inefable de la verdadera obra artística encuentra en ello su raíz, con lo que nos volvemos a encontrar en el mismo “*impasse*” teórico. Puede resultar extraño decir esto aquí, pero no podemos olvidarlo, por mucho que pretendamos abolir los criterios idealistas.

Porque en el terreno artístico el antagonismo burguesía/proletariado no se reproduce mecánicamente, y ello debido a que la cultura de una sociedad es la cultura de su clase dominante —con lo que toda crítica a la cultura burguesa abarca la alienación de todo cuerpo social-. Como decíamos, el proletariado al ser la clase más explotada posee escasos recursos culturales propios, porque para ella la cultura es algo desconocido, reservado a “los otros” y

creado por ellos. El proletariado ni puede ni debe crear “su” cultura. Lo encontramos en el hecho de que tal alternativa, como demostró Trotsky en su *“Literatura y Revolución”* (1924), en lugar de contribuir a la desaparición de las clases tiende a la consolidación del proletariado como clase dominante. En efecto, no hay que olvidar que la toma del poder no es sino un primer paso hacia la abolición de las clases. Las instituciones de que se dota un Estado obrero no son más que órganos transitorios de poder: el primer día de la revolución es también el primer paso hacia la disolución de la clase obrera como tal. Siguiendo, como Trotsky, la tarea post-revolucionaria es sentar las bases para una cultura verdaderamente humana; asumir el pasado cultural. El mismo Trotsky sería quien años más tarde, ya en el destierro, escribe junto con Breton y Rivera un manifiesto totalmente a favor de la libertad del creador. Para ello, arremete contra el partidismo artístico.

4. Contra la instrumentalización del arte

Se nos podrá replicar: de acuerdo, pero lo de la libertad de creación vale para “después de la revolución” y hoy es necesario un arte que contribuya al cambio social. Pues no, o por lo menos no en el sentido que muchos le quieren dar. En la etapa actual proclamar la libertad de creación y la nocividad de todo control político del arte es una tarea indispensable. Intentaremos resumir brevemente el porqué.

La idea del arte de partido la expresó Lenin en su texto del año cinco: *“La organización del partido y la literatura de partido”*; la recalcó Mao Tse-Tung en sus *“Intervenciones en el foro de Yenan sobre la literatura y el arte”* (1942). Caricaturizada, la encontramos en todos los textos estalinistas. Y sigue siendo la concepción imperante en la U.R.S.S, en Europa Occidental, aunque con muchos matices (discusiones entre el PCF y los surrealistas) y variaciones coyunturales. Desde la guerra para acá el panorama ha ido cambiando, sobre todo después del XX Congreso. Hoy predominan las posiciones tipo Garaudy o Fischer, es decir las más liberalizadoras, en las que se proclama “un realismo sin riberas”. La doctrina del “arte como instrumento” es ya una reliquia, por tanto sólo pervive entre sectores de los países del Este y entre los grupúsculos pro-chinos occidentales. Pero interesa analizar porqué durante muchos años fue como un dogma de fe. Partiendo de la idea de que el Partido es la vanguardia dirigente que introduce la conciencia socialista en una masa cuyo nivel de conciencia es puramente tradicionalista (idea expresada por Kautsky y luego por Lenin) es lógico que se llegue a la idea del control de la creación por el Partido, pues dentro

de este esquema la única forma de que el intelectual creador contribuya a la tarea común es difundiendo las posiciones de la clase (*versus* el Partido). Con ello, en una segunda fase (triumfo de la revolución) se podrá echar mano de una “cultura de repuesto”, de una “cultura proletaria”, cuyo origen lo garantiza el mencionado control. Lo más paradójico es que, en los hechos, Lenin y Mao hablen de “realismo”. Paradójico nos resulta porque entonces la vanguardia se hallaba precisamente en su punto álgido de ruptura con el orden cultural establecido, y el realismo en cambio aparecía como el modelo cultural burgués por excelencia. Pero claro, la explicación de que Lenin pensara en términos de realismo la encierra, por un lado, su formación cultural; por otro, el que para él las actividades creadoras no sean sino un engranaje del mecanismo general, de una revolución cuyo motor es el Partido. El plantear un modelo cultural realista se explica así en función de la eficacia comunicativa, así como de la creencia en la equiparación realismo=materialismo, de la idea de que “el realismo es la vida misma”.

5 Conclusiones

Como hemos visto la teoría marxista ha producido diversas interpretaciones del tema. No hemos mencionado la de Lukács, la de Gramsci; ni a La Escuela de Frankfurt ni a los telquelianos franceses ni a Della Volpe; ni a un sector muy importante que es el de los “situacionistas”.

Pero como nuestro propósito no era hacer la historia de la teoría sino buscar la teoría de la historia, concluimos con un “temario” que pueda servir para la discusión:

- Definición del campo específico del arte.
- Carácter de la cultura en la sociedad burguesa.
- En cuanto a la metodología de análisis, asunción del método histórico sin desechar las posibles aportaciones o lecturas más específicas.
- Definición de una estrategia cultural: crítica y acción contra los recortes a la libertad de expresión, contra el bajo nivel cultural de las masas, contra los modos de distribución actuales, contra la división establecida entre especialistas y no-especialistas.
- Abandono de la visión táctica, instrumentalista y de “arte de tendencia”.

DEBATE E INTERVENCIONES SUBSIGUIENTE A LA PONENCIA (INTERVENCIONES ORALES)

--Considero que el campo específico del arte, es, por supuesto, una zona del campo de la comunicación; zona en la que la relación entre emisor y receptor es muy distinta de la que pueda existir, por ejemplo, en los medios de comunicación de masas. Mientras que en los medios de comunicación de masas esa relación está basada en la noción de eficacia, en el terreno artístico la comunicación se da en base a valores mucho más subjetivos. (J. M. BONET).

-- Pero, para tratar de acercarnos, ¿podríamos, provisionalmente, convenir en que esa relación se da, por ejemplo, en un nivel particular de la sensibilidad? (A. GAMONEDA).

-- Si; en cierto modo. Tomando una definición, de carácter estructuralista, sobre los hechos lingüísticos, observamos que propone una serie de niveles y que, dentro de esos niveles, el nivel que podríamos llamar superior, sería el nivel artístico. Los primeros niveles serían estrictamente comunicativos, de autoanálisis, nivel apelativo, etcétera. Estas podrían ser premisas para intentar la aproximación a la definición que digo. (J. M. BONET).

--Yo creo que Bonet, en su comunicación, no relaciona de una manera clara el arte y la política; elude el valor de servicio que, en algunos países, proporciona el arte a un partido. Yo pienso que el arte, en sí mismo, es revolucionario; entonces, el que esté o no relacionado con un partido político va a ser una estimación ridícula, ya que el arte es peculiarmente revolucionario. (INTERVENCIÓN N. I.)

--He tratado de hacer, precisamente, la crítica a la noción instrumentalizadora y partidista del arte. No he pretendido aportar soluciones, sino abordarlas; pienso que la

manera de no abordarlas es supeditar el arte a la política, en el sentido de relacionar la creación con el control de un partido. (J. M. BONET).

--Entonces, y como prácticamente estaba previsto, esa definición del campo específico del arte va a quedar en el terreno de lo indefinible.... (A. GAMONEDA).

--No tanto; hay posibilidades de acercamiento a una concepción del problema. Un análisis semántico de la obra de arte, o un análisis basado en la integración de criterios psicoanalíticos, nos puede aproximar. También sé que seguirá habiendo zonas inexplicadas. (J. M. BONET).

--Es decir, que sabemos que no se trata de definir aquí y ahora, sino de anotar la necesidad de definir. En cuanto al carácter de la cultura burguesa, que es el segundo punto.... (A. GAMONEDA).

--Tampoco se puede decir en dos palabras; sería necesario un análisis de los mecanismos económicos que posibilitan el arte y que lo sostienen; es decir, el análisis de la estructura que mercantiliza la creación artística. Supondría, también, el intento de definir qué se entiende por ideología dominante. (J. M. BONET).

--En cuanto al punto c) del temario que propones (Bonet)... (A. GAMONEDA).

--Consistiría en considerar que ha habido aportaciones muy valiosas que no son, en absoluto, de carácter histórico, como podrían ser la semántica o el estructuralismo. (J M BONET).

-- Parece que lo que quieres decir, aunque no lo digas claramente, es que en ningún caso se trata (por lo que se refiere al conocimiento de la obra de arte) de una conexión intuitiva con ellas; quieres decir que el problema reclama la conjunción del método histórico y de otras aportaciones de carácter científico. En este sentido, aunque inconclusa, la proposición la das resuelta. (A. GAMONEDA).

--Si; yo la tengo resuelta. Sería impensable elaborar una teoría del arte sin tener en cuenta estas aportaciones; sería lo mismo que si Marx hubiera pretendido llegar a su visión de la sociedad sin contar con el trabajo de otros economistas anteriores, que no eran para nada marxistas, por supuesto. (J. M. BONET).

--Por lo que se refiere al punto d): “*definición de una estrategia cultural*”, me conformaría con que, en esta reunión, nos definiésemos en el sentido de si es necesaria o no. Concretar lo que serán los distintos movimientos estratégicos, no me parece cosa apta para repentización. Sin embargo, creo que en las comunicaciones escritas hay datos aprovechables en este sentido. (A.GAMONEDA).

--Pienso que el problema principal con que se encuentra el arte es el de una incultura general de una sociedad que, casi, se basa en esa incultura. Nosotros, aquí, al reunirnos, estamos luchando contra este hecho, en alguna medida; los artistas también lo hacen, en su labor, de una manera mucho mas personal y subjetiva. Estas posturas son minoritarias respecto del mundo. La distancia entre minoría y mayoría se salvará únicamente cuando la mayoría se sienta capaz de hacer algo parecido a lo que nosotros hacemos (ver comunicación de Cantero Pastor). Creo que en la comunicación de Bonet hay unos renglones en los que dice que el establecimiento de cualquier tipo de normativa impediría la realización de la libertad creadora. Pero, el establecimiento de una estrategia cultural supondría una cierta normativa. (A.GAMONEDA).

--No; precisamente he tratado de distinguir la idea del control del arte por parte de un partido y la estrategia cultural, que debe estar inserta también dentro de una programática política. No creo ni pido que el artista deba hacer un tipo determinado de arte “al servicio de”, es decir, un arte comprometido; en cambio, sí creo que, a partir de planteamientos políticos, debe ser establecida una visión de los problemas con que se encuentra el arte, una visión de los condicionamientos que deben ser abolidos. (J. M. BONET).

--Pero esa visión, lógicamente, habría de convertirse en una conducta; en una conducta sujeta a dependencia. Yo pienso que el carácter de la actitud creadora va contra cualquier establecimiento de conducta, contra cualquier normativa. Entonces, estamos en una paradoja. (CANTERO PASTOR).

--La vanguardia (del arte) está, en general, controlada por las sociedades industriales desarrolladas (Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Francia, Japón...). Los países que no tengan ese desarrollo ¿pueden propiciar un arte de vanguardia? (F. CASTILLO).

--Quizá lo puedan hacer, pero el arte de vanguardia estará en contra de esas instituciones, de esos valores que tú sitúas en el desarrollo. (J. L. CANTERO PASTOR).

--Lo cierto es que el arte de vanguardia, lo que hoy se llama vanguardia, está manipulado precisamente por grandes capitalistas, por sociedades altamente industrializadas. Yo creo que es que tienen unos problemas muy nuevos que otros países no tienen. (F. CASTILLO).

--Creo que lo que dice Castillo, es que, para que se produzca esa reconocible vanguardia, han de darse una serie de condiciones objetivas de desarrollo y de nivel cultural. Esto es, detectar un síntoma correctamente. Pero, volviendo un poco atrás, seguimos sin tocar no ya los posibles sentidos de una estrategia cultural, sino ni siquiera el aspecto inicial de su necesidad o su no necesidad. (A. GAMONEDA).

--Quizá la solución esté en distinguir el objeto de arte o el trabajo del artista, del tal artista, en cuanto individuo rodeado de unas circunstancias concretas. Este puede adoptar una postura personal —personal y colectiva, comunicada con aquellos otros que tienen los mismos intereses- para modificar las circunstancias a fin de que éstas permitan la ejecución libre de la obra artística. Hay que diferenciar la acción específicamente artística

y la acción de ese individuo -el artista- que está colocado históricamente en la sociedad. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Estoy de acuerdo. Eso es fijar el problema. Es muy difícil y poco interesante instrumentalizar al arte, pero los artistas tienen unos problemas y esos problemas van ligados a los otros problemas de la actualidad social. Entonces, en este terreno, los artistas deben elaborar un programa suyo, una manera de actuar en términos de grupo. (J. M. BONET).

--Estamos en un “*impasse*” curiosísimo, porque la especial configuración íntima del artista, por la cual trata de preservar lo que él entiende por su libertad individual, dificulta el planteamiento de una estrategia del grupo. (A. GAMONEDA).

--Sí, eso está demostrado por la experiencia. Pero eso no invalida el hecho de que tal estrategia incumba a los artistas. (J. M. BONET).

--La exageración en la crítica a los artistas, el decirles que sus cosas no las comprende nadie, el exigirles un compromiso, etc., condujo a que muchos de ellos adopten una actitud de “no querer saber nada”. Piensan que se les va a someter a una inquisición que está llena de ejemplos terribles. Las cosas no deben ir por ahí. Haced lo que queráis, realizad vuestro acto individual -o colectivo, si es posible, (yo estaría, ahora, a favor de un acto colectivo)- pero, no olvidemos lo otro: vamos a tratar de modificar la realidad que se nos opone, y vamos a tratarlo, quizá, para seguir haciendo lo mismo. No vamos a criticarnos ni a golpearnos por el hecho de actuar en diferentes niveles; vamos a decir: la acción artística por aquí y la acción política por ahí. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Parece que el planteamiento de cualquier estrategia no va poder ser a nivel individual. Creo que nos hemos centrado un poco. En tu comunicación (de Bonet) hay una última parte que viene a ser corroboración de las otras propuestas finales; me refiero a la del “abandono de la visión táctica, instrumentalista y de arte de tendencia”. Aunque para la mayoría está claro, quizá conviniera que ampliaras un poco esta proposición. (A. GAMONEDA).

--Naturalmente, me refiero a todo lo que se ha llamado realismo crítico, realismo social, pintura política, etc. Aunque en estos terrenos se hayan logrado algunas dimensiones interesantes (el muralismo mejicano, por ejemplo), esta actitud, pienso, debe tender y tiende a desaparecer. No creo que el arte sea un arma con esa eficacia inmediata que pueden tener otros medios de comunicación, no creo que esa sea la función del arte. (J. M. BONET).

--Quiero haceros observar que, aunque sea como dato negativo, esta observación última de Bonet conecta con su primera propuesta, la “definición del campo específico del arte”. (A.GAMONEDA).

--Volviendo a las posibilidades de una estrategia cultural, creo que podrían fundarse, sobre todo, en una voluntad de transmisión. En este sentido, los primeros límites a abatir serían aquellos que suponen un acotamiento del lugar artístico. Se trata de abandonar todo lo que pueda ser definido como “sala de arte” y comprender que la calle es la “sala” mejor comunicada. Cuando un individuo llega a una sala como ésta en que estamos -un espacio cerrado-, se sitúa en una dimensión completamente distinta, sino que un espacio como éste le lleva al olvido de la otra. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Esto que dices es parte de la crítica que yo propongo contra los modos de distribución actuales. Sería algo así como el nivel superior de lo que pueden hacer juntos los artistas. No se puede pensar que puedan hacerlo ahora todos. En España lo están haciendo algunos; concretamente el grupo de artistas conceptuales, que son los que han puesto en cuestión los medios de expresión tradicionales (son los que están trabajando con el cine, con fotografías, con textos, y, en general, con cosas que no son objetos comercializables). Estas posiciones son, hoy por hoy, muy teóricas. Pero, en el sentido que estamos discutiendo, conviene tenerlas muy en cuenta. (J. M. BONET).

--En este sentido, yo creo que es ejemplar el “Mayo Francés”; ejemplar respecto de la posibilidad de una acción a nivel tan colectivo, tan directo. (INTERVENCIÓN N. I.).

--El ejemplo es muy bueno porque revela que la ruptura de los mecanismos tradicionales, en situaciones como la nuestra, sólo puede ser vagamente intuida, y que su realización aparece en momentos como los del “Mayo Francés”. (J. M. BONET).

--Aquí es donde se puede empezar a pensar que todo puede ser un “lienzo”; que un lienzo no es solamente una tela blanca, sino que puede serlo una pared, una ventana o un trozo de asfalto. (INTERVENCIÓN N. I).

--Esto devuelve la cuestión al tema de la noción de la pieza de arte. No se trata sólo de su localización, de su insularización en un espacio peculiarmente cerrado, también se trata de su condición objetual, también ésta quedaría modificada por un uso abierto, como el que aquí se apunta. (A. GAMONEDA).

--Y la devuelve también a la otra que planteábamos: a la necesidad de asociarse los artistas para modificar esa realidad histórica que nos rodea. (INTERVENCIÓN N. I.).

--Esa asociación será ahora practicable a partir sólo de niveles muy primarios o previos. El otro nivel, aquel en que los artistas habrían asumido realmente la alternativa social, sólo es posible en una situación en la que ya existiría la coincidencia entre las aspiraciones de los artistas y las aspiraciones de la colectividad. Hoy se comprueba que no existe tal incidencia, empezando porque tampoco existe la alternativa por parte de la colectividad, o existe únicamente en un grado muy reducido. Los artistas tienen que empezar por encontrar esos vínculos que aún no existen entre ellos. Esto para empezar. (J. M BONET).

COMUNICACIÓN A LA PONENCIA “ARTE Y POLÍTICA”.

J. C. VALLE

El error de ciertos críticos marxistas y de los políticos fue, y es, el ejercer sistemáticamente una puesta en cuestión de la obra artística, del modelo estético. Aunque de algún modo sabían la vinculación y determinación compleja a que se veía sometida por las

circunstancias económicas, sociales e ideológicas del momento, seguían convirtiéndola en línea divisoria a la hora de considerar al artista partícipe o no en el combate por la libertad. Y así la imposición de un modelo estético como progresista y eficaz, invariablemente exigía del artista una actitud mecánica de aceptación o rechazo de tal modelo y por ello mismo de la lucha del pueblo revolucionario.

El artista, su obra y el pueblo, su público potencial, tienen un elemento común de contacto. El artista, a través de su práctica específica, incrustado en circunstancias concretas, encuentra una hostilidad por parte de esa realidad. La consideración en profundidad de la misma le dará las claves de una práctica, de una segunda práctica. Me refiero a la práctica política, que, de hecho, pondrá en comunicación al artista con el pueblo y con su tiempo histórico. No es difícil adivinar, en contraposición a los jóvenes artistas que nos rodean, como se alza ante nosotros la imagen del artista en tanto intelectual y protagonista activo de su momento.

Es en esa consideración de la realidad económico-político-social e ideológica - realidad que enfrenta a la obra con su creador y la aísla del pueblo, aislando también al pueblo del artista y al artista del pueblo- la que, en definitiva, devolverá al artista su razón de ser.

Todo ello implica la posibilidad real de convertir al pueblo en público a través de un movimiento dialéctico de determinaciones y cambios. La lucha debe llevar a la transformación de las circunstancias negativas y opresoras instaladas a lo largo y ancho de la tierra y, por otro lado, provocar el conocimiento mutuo del artista y el pueblo y reconocerse como una sola cosa. (En relación íntima con todo ello se dará la modificación del concepto de obra de arte y, en definitiva, de los modelos estéticos existentes).

Comprobar a partir de lo expuesto la posibilidad de salvar los errores que se derivaban de la imposición de modelos revolucionarios y “eficaces”, por un lado, el oportunismo manifiesto de los que, mediocre las más de las veces, justifican su compromiso en la mecánica y burda reproducción de tópicos más o menos inteligentes, y por otro, la separación y aislamiento, la consolidación, en fin, de posturas individualistas y resentidas de los más capaces y honrados. Comprobar esto es algo que sólo la puesta en práctica de actitudes positivas y solidarias, el apoyo mutuo como necesidad impostergable entre los que teniendo preocupaciones específicas se descubren comunes al resto, pueden permitirnos lograrlo.

A continuación, algunas opiniones sobre la obra de arte como producto puesto en circulación.

El arte, su práctica y sus concepciones, haciendo gala de su afianzamiento en la realidad cultural, alcanza, en los últimos decenios del siglo XIX y principios de XX, la

manifestación más acorde con el desarrollo máximo del mercado de libre competencia, en los países occidentales. Ello se traduce en el traslado de la preocupación del artista y del escritor desde la obra -considerada en sí misma- a la preocupación de la obra como objeto de consumo, con lo que el público se adelanta al primer plano. Esta aparición del público como protagonista en el hacer del artista y en su obra, que coincide con la irrupción consciente del pueblo en la Historia, es algo que provocará la crisis y las innovaciones artísticas más radicales. Hoy, ya superadas en Occidente las formas del mercado de libre competencia, este hecho provoca, en las mentes que se levantan con nostalgia del pasado, un esfuerzo doloroso por echar amarras en concepciones muertas que defienden la independencia del artista, su quehacer artístico, de ese público incómodo. Vimos florecer, durante esos tiempos y hoy, la acentuación de la “singularidad del producto”; singularidad que sólo es posible lograr “mediante el cultivo de la originalidad por sistema” para en definitiva garantizar ese público en una competencia que, no tendiendo a desaparecer, deja de ser libre para pasar bajo el control descarado de los monopolios editoriales.

Es hoy, cuando es público, se nos da impuesto para su aceptación, con lo que supone de prostitución de la obra así mercantilizada y trivializada. No tomando el rechazo del público como camino (el público, se quiera o no, es hoy enemigo de la calidad de la obra de arte, a pesar de que público y artista tienen un enemigo común en esos monopolios de la mediocridad que son las grandes empresas editoriales), sino arrebatando el público a los monopolios culturales, a través de la práctica colectiva, de la puesta en marcha de una distribución de nuestras obras, paralela e independiente, de formas controladas absolutamente por lo propios artistas, asociados en organismos autónomos, donde nuestra imaginación se levante como arma de defensa de nuestros intereses y no enfrentada a nosotros; no es sino a través de estas opciones como se nos abrirá una solución que nunca ha de considerarse como panacea. La unión de los artistas entre sí debe ser incondicional. Mientras no se opongan a la lucha popular y deseen y aprueben la transformación hacia una realidad democrática, hacia una nueva realidad, donde el hombre no sea oprimido por el hombre, no importa en absoluto que se declaren surrealistas, dadaístas, expresionistas o cubistas.

- **“ALGUNAS NOTAS SOBRE EL ARTE DEL DESARROLLO Y LA BIENAL DE PARIS”**

Tino Calabuig

Entre las exposiciones internacionales, al margen de fines directamente monetarios, la Bienal de París sigue siendo una de las más interesantes, junto a la “Dokumenta” de Kassel, muy por encima de esas otras como la de Venecia y la de Sao Paulo, que apenas cuentan con razón de ser y es poco lo que aportan. En la edición de este año la de París, que es la octava, hubo varias novedades en su estructura. Los anteriores comisarios nacionales -representantes oficiales de sus correspondientes gobiernos-, que eran quienes seleccionaban los artistas y cuyo “placet” era imprescindible, son sustituidos por una comisión internacional formada por gente integrada en el mundo del arte, que una vez informada por numerosos corresponsales sobre las actividades de artistas menores de 35 años y no consagrados, seleccionaba a aquellos que representaban interés en el sentido de sus investigaciones.

De esta reciente Bienal de París: *“Muestra internacional de las investigaciones más audaces e innovadores de los jóvenes artistas”*, apenas se han percibido aquí algunos ecos aislados y difícilmente interpretables, a pesar del significado altamente informativo que ha poseído, como ayuda para comprender la situación actual de la acción artística menos condicionada por el mercado, y de la participación destacable de varios artistas que viven y trabajan en nuestro país. Un hecho revelador y bastante lógico fue el de las distintas procedencias de los artistas. El 85 % procedía de los países occidentales, un 10% de los países socialistas, y el 5 % restante a repartir entre los del Tercer Mundo.

Casi universalmente, el sentido de los trabajos va dirigido al ataque contra la sociedad actual, en la que el hombre se halla deshumanizado. Su forma de protesta estética es difícil de encuadrar según los moldes tradicionales (y éste es un factor más de ruptura entre el artista y su sociedad). De alguna manera se podrían agrupar los trabajos presentados en unos pocos bloques.

Dentro de la pintura se hallarían tanto los figurativistas, cuyos representantes más genuinos fueron el Equipo Crónica, que llevó una serie de cuadros grandes, en los que han proseguido sus estudios sobre la mezcla intencionada de imágenes procedentes de contextos muy distintos, consiguiendo quizá sus mejores obras, que lo son al mismo tiempo de la pintura española actual.

Otro gran bloque sería el de las ideas o conceptos, en donde el contenido de la expresión lo es casi todo, y su base material es indispensable.

Entre las series fotográficas destacaban las de De Vries, en las que hacía un estudio sobre las consecuencias del tráfico en una carretera mostrando los cadáveres de diferentes animales y demás huellas materiales de la circulación; unas de Beckley, en las que se contraponían las imágenes con los textos, mediante dos elaboraciones distintas; las de Sondheim, que reproducían los fotogramas de una película filmada al presidente Nixon, en el momento que éste pasa por una puerta y se da un golpe en la cabeza, viéndose sus muecas y expresiones que se metamorfosean; y finalmente las del japonés Kitatjusi, en las que se van haciendo copias, degradándose el contenido en el proceso, al ampliarse la distancia entre el espectador y la imagen inicial, que casi desaparece. En todos ellos, la imagen es manipulada y reconvertida.

De los análisis, el que ha realizado Alberto Corazón sobre diferentes aspectos de las imágenes ofrece unas perspectivas de grandes posibilidades. Esta obra, plena de sugerencias, adolece quizá de una falta de expresar y elaborar el material por el propio Corazón, que no llega hasta las últimas consecuencias de los que esboza.

Esto no invalida el interés de un estudio imprescindible en la era de la imagen, y que él es uno de los pioneros en realizar.

Uno de los bloques más amplios fue el de los “ambientes” o “entornos”, creados con diferentes elementos, para rodear al espectador y motivarlo a nivel tridimensional. Algunas constantes eran la necrofagia y violencia, más como expresión de fantasmas colectivos que para conseguir un impacto fácil, y la preponderancia de los factores autobiográficos.

Merecen una mención especial las Brigadas “Ramona Parra”, de Chile, que han sido suprimidas, asesinados muchos de sus miembros, y por ello no pudieron acudir a París. La expectación que había ante su actividad quedó trocada por el reconocimiento póstumo de su aportación al arte y la política. Con las fotos de sus trabajos que se pudieron exhibir, quedó posado de forma acuciante el problema del realismo y la funcionalidad del arte, que impregnó en gran medida el transcurso de la Bienal.

No nos extenderemos más. A través de este breve recorrido por los caminos seguidos por las vanguardias occidentales, han surgido temas de incalculable interés, que se debaten en la teoría y la práctica, y ante los que artistas y público españoles no deberían quedar marginados.

Las diapositivas proyectadas y comentadas por T. Calabuig, suscitaron una inmediata confrontación de la Bienal de París con las muestras al uso en España, y, en algunos momentos, concretamente con la propia bienal de León. También fueron motivo para que se cuestionasen diversos aspectos conexos con el sentido de una y otras. Los resultados del diálogo son los que sesintetizan a continuación, seguidos de alguna comunicación que fue presentada por escrito

DEBATE SUBSIGUIENTE (INTERVENCIONES ORALES)

--Habría muchas conclusiones que sacar y de distintos tipos. Depende del país en que estas conclusiones se sacaran. En Francia o en Alemania, después de la Dokumenta, serían unas conclusiones; en nuestro país son otras. Para mí, personalmente, no se trata de una bienal traída por los pelos, sino de una bienal en la que se ha elegido una representación fidedigna del arte joven, del arte de vanguardia, por así llamarlo. Hay otro aspecto en ella, que es el aspecto o zona menos clara, y es el de la zona todavía dedicada a la pintura. En la discusión anterior, nos ocupábamos de la muerte o la no muerte de la pintura. En la Bienal de París, vemos que la pintura no muere sino que cambia de signo. Es muy difícil hablar de muerte en la pintura, por que la mantienen no entes metafísicos sino entes palpables: concretamente, el mercado internacional del arte. En París, vemos también otras propuestas artísticas que no serían fácilmente comercializables. De esto podríamos sacar otra conclusión, y es que, cuando la obra artística no esta realizada en función de su inmediato consumo, pierde una cualidad que podríamos llamar fundamental y que la tiene el arte que sí está realizado para un inmediato consumo: una cualidad de relación con la realidad, con los datos objetivos de la sociedad presente.

De cara a nuestro panorama artístico, a mí me parece que, sin menospreciar las actividades o las muestras que tenemos en nuestro país, la Bienal de París está a muchos “años luz “. Me gustaría que discutiéramos esta opinión. (T. CALABUIG).

--Pienso que lo que estás proponiendo es un tanto peligroso. Lo que acabamos de ver de la Bienal de París presupone una total libertad de expresión; una libertad no sólo como artistas sino como personas. Esta es la condición bajo la que esta Bienal ha podido

producirse. Por otra parte, con lo que hemos visto ahí, en cuanto a opción definitiva para el arte, no estoy totalmente de acuerdo, por supuesto. (A. BLASCO).

-- ¿Te estás refiriendo a la libertad en sentido civil, o, también, a la libertad de imaginación...? (A. GAMONEDA).

--Estoy implicando también una especie de restricción nuestra mental, porque la censura es más autocensura, muchísimas veces. Pero también, a una libertad de realización; de realización y de que se vea, de que tenga un eco, de poderse comunicar. (A. BLASCO).

-- Yo creo que hay una enorme diferencia entre esto que se ve en la Bienal de Paris y lo que es normal en una exposición española. Tanto en París como en otras partes, en las exposiciones que internacionalmente se están haciendo. En este plan experimentalista, se está poniendo de manifiesto qué hay que hacer con el arte de testimonio. Estas exposiciones, tan radicales y absolutamente documentales, dejan fuera de juego otras cuestiones que aquí se han planteado: han decidido que el arte tiene que hacerse como testimonio, y han ido directamente a hacerlo. Incluso molestando con absoluta deliberación al espectador. Sí, desgraciadamente, ese experimentalismo documental que puede verse en una exposición de este tipo, está a mucha distancia del nuestro. (J. M. MORENO GALVÁN)

--Creo que es cierto lo que dice Moreno, pero también creo que es incompleto. No podemos limitarnos a decir que la dificultad de realizar una exposición como ésta estribaría únicamente en un condicionante de tipo político o social. Hay otros problemas, y entre ellos, la concepción misma del arte. Es importante la actitud de los artistas que se plantean de pronto una radicalización que al mismo tiempo que es civil y política, es una radicalización dentro de su propio trabajo. Creo que podríamos pasar por encima de otra realidad, que también existe, y que es la de la absorción de estas obras por la sociedad burguesa. En España, ante la otra alternativa, ante la que, en definitiva nos rodea, deberíamos defender esta actitud, porque el acceso a ella representaría un paso muy grande que, aunque difícil, es necesario dar. (T.CALABUIG).

-- Yo creo que no es justo lo que se dice sobre el arte español. En la última Bienal de Venecia, la única película que se pasó por la TV alemana era sobre el Pabellón Español. En esta Bienal de León, el nivel es muy alto. Desde luego, mucho mejor que el del mercado de Dusseldorf (J. L. MERINO DEL NERO).

--Si vamos a dirimir el problema a base de criterios extraídos del mercado del arte, habrá que añadir otras consideraciones ¿Quién compra arte?. La clase social que lo adquiere, compra, en primer lugar, pintura; el sector más avanzado de esta clase social, la compra en las galerías de Nueva York o de Paris, que, evidentemente, ofrecen el cuadro de caballete, el realismo y el hiperrealismo, que se vende muy bien. La Dokumenta lo ha consagrado. Pero, ¿qué es la Dokumenta, por qué ha consagrado el hiperrealismo, y qué es el hiperrealismo?. El hiperrealismo es una fórmula con la que muchos pintores malos, enfriando sus formas, han llegado a objetivizar éstas de tal manera que se han hecho inofensivas, y el gran mercado de las galerías de Estados Unidos, al lanzarlo, lo han aconsejado en Europa y en España. ¿Qué están haciendo los alumnos de las Escuelas de Bellas Artes que han salido hace tres o cuatro años? Están haciendo todos hiperrealismo.

Yo no quiero decir que los artistas españoles sean inferiores cualitativamente. Además, los artistas españoles están representados en Bienales como la de Paris; (en ésta, Alberto Corazón y el Equipo Crónica). En la Bienal de Sao Paulo de hace dos años y en la última, han sido premiados artistas españoles; pero creo que hay una diferencia sustancial en el enfoque de la obra de estos con respecto a los que entran en el mimetismo que dictan los mercados. (T. CALABUIG).

--No hay que supeditar el valor del testimonio al hecho de que corresponda a una obra que se pueda mercantilizar o no. Si la televisión alemana se ha fijado únicamente en el Pabellón Español, es porque en el contexto de la Bienal de Venecia lo único que había vendible era lo español. Desde la posición de Alemania, que está comprando muchos cuadros, es lo único que podía interesar. (A. BLASCO).

--Estoy de acuerdo contigo porque, desgraciadamente, cuando se conoce a un pintor es porque ha sido lanzado y programado como un “valor de cambio”. Si reducimos el arte a este valor, lo que hacemos es trabajar con él como una mercancía más. No creo que la

función del arte sea la de ser poseído como un objeto más; como mucho en este sentido se debe tender a la democratización de la posesión de la obra de arte. (T. CALABUIG).

--Anoche, cuando terminamos de ver las diapositivas de las obras presentadas a la Bienal de París, alguien dijo, más o menos, que la nuestra, la de León estaba a “años luz” de distancia. Interpretaremos que quiere decir pobre, arcaica, desfasada. Yo, particularmente, estoy en que, efectivamente, hay años de distancia porque nos falta la “luz”. Y pongo luz entre comillas porque quiero utilizar el término como símbolo de lo que puede ser, es decir; luz-libertad de conceptos; luz-amplitud de conocimientos, luz-oportunidad y posibilidades de exposición de esos conceptos; luz en el “*modus vivendi*”. Y si utilizamos la frase de Moreno Galván, “el arte es testimonio significativo de la situación histórica del hombre en un tiempo y en un lugar determinado” y la aplicamos a nuestra Bienal, veremos rápidamente que cumple su misión. Aquí, por nosotros y para nosotros, da testimonio de lo que podemos hacer y ser; pero si la comparamos con la Bienal de París vemos la distancia a que nos movemos. Y, ¿a quién colgamos el san benito? ¿A quién señalaremos? (J. DIAZ OLIVA).

“TRES PREGUNTAS A LOS ESPAÑOLES PARTICIPANTES (CRONICA Y CORAZON) Y MIEMBRO DE LA COMISION (SAURA)”

Tino CALABUIG y Demetrio ENRIQUE

A Equipo Crónica:

--¿Qué pensáis de la amplitud que ha tenido la tendencia de vuelta a la abstracción pictórica?

--Nos ha sorprendido la preponderancia que se les ha dado a estos participantes, no sabemos si como resultado o planteamiento de la comisión organizadora. Aplicar a esta sección el concepto de vanguardia correspondería al criterio mecanicista, que trata de explicar los movimientos artísticos de forma cíclica, según lo cual, al cabo de unos años, se vuelve irremediamente a formas superadas, y esta vuelta actual a la abstracción significaría el abandono de las últimas tendencias, por considerárselas ya agotadas, y que sin embargo tienen mucho que decir todavía.

A Alberto Corazón:

--¿Crees que tendría interés ahora una discusión en España sobre todos estos fenómenos que se han exteriorizado en la Bienal?

--La organización de la Bienal abre unas perspectivas dignas de tenerse en cuenta: el establecimiento de procedimientos de autogestión de la producción artística, operativos y que funcionen. Esta fórmula de autogestión debería comenzar a discutirse y servir de reflexión entre nosotros mismos. La Bienal demuestra que es posible, a pesar de los obstáculos encontrados, la organización de este tipo de muestras al margen de las estructuras oficiales. De todas formas, las condiciones existentes en España son muy diferentes. Aquí hay algunas organizaciones privadas, tales como los colegios profesionales, que son las únicas en las que uno puede apoyarse. Ahora bien, estas iniciativas privadas son escasas y poco sólidas. Por ejemplo, aquí en Madrid, a estos niveles, sólo podría hablarse de “Redor”, en donde se ha dado el reportaje de La Bien

A Antonio Saura:

- --¿Qué significado le ves a la abundancia de obras de difícil comercialización?

--Todo es relativo. Hay obras que se han hecho especialmente para la Bienal, y están dirigidas a crear una impresión fuerte al espectador, y en este sentido han sido uno de los espectáculos más atractivos. Es cierto que hay una inclinación en la juventud actual a rechazar la especulación con la obra artística, y me parece estupendo. El problema estriba en encontrar los medios para realizar estas obras.

- **COMUNICACIONES SOBRE TEMAS NO INCLUIDOS INICIALMENTE 0 RELATIVOS A MÁS DE UNA PONENCIA**

--En una de las reuniones de estas Jornadas se apuntó que el sentido que tenemos del pintor como persona especializada puede desaparecer, puede llegar el momento en que todos se expresen por medio de la pintura, aunque esto me parece lejano o utópico, también lo encuentro verosímil, pues si el hombre quiere afirmarse en su mundo usándolo y dejando su huella en él, puede tomar la pintura o todos los campos del arte para realizarse. (L. GARRIDO PÉREZ).

--El hombre afirma lo que es al hacer uso de una capacidad de expresión artística. En un futuro, quizá muy lejano, la expresión artística sería testimonio de la propia existencia de cada individuo, ante sí mismo y ante los demás. Hoy lo es, aunque las modas, la ignorancia y la falta de preparación de una sociedad lleven al “especialista” a una dependencia adulatoria y aprovechada de la estupidez de esa misma sociedad, que intenta tasar un espíritu creativo por impotencia comprensiva de una facultad que, en un estado pleno, debiera ser común a todos los hombres.

Si pensamos en esta potencialidad futura, un artista es un bicho raro de una especie que está naciendo, que todavía no se ha multiplicado y que, andando el tiempo, será dominante, ya que lo raro sería encontrarse un “no-expresivo”.

Olvidémonos del concepto primario de la expresión artística; representar ante los demás algo identificable con su propio “yo” (un retrato, un paisaje, una obra teatral con un motivo pasional, con una anécdota, una historia de personajes reconocibles con problemas reconocibles). El arte es más profundo; surge en cada individuo, sin distinción de razas, sin distinción social o religiosa; es un sentido a desarrollar y no desarrollado, propio a todos e identificable hoy por algunos; es individualista en su expresión porque, como en cada individuo, un sentido es distinto a todos y común en todos.

El arte es una facultad más, que nos lleva a un equilibrio auténtico y a un reconocimiento de nuestra propia humanidad. ¿Podemos convertirnos en jueces de este espíritu universal, potencialmente común a todos?

El “concurso de arte” es una auténtica incoherencia; obliga al artista a ofrecerse al juicio de otros, compitiendo en algo que no es competitivo. Jugamos al gusto de lo que no es gustable, salvo por aquellos con un gusto similar al creador de la obra.

El artista tiene que vivir, tiene que sobrevivir, pero sin coacciones, sin acuerdos obligados por parte de una sociedad; y un acuerdo y una coacción es el “concurso de arte”, por denominarle como hoy lo reconocemos, ya que su verdadero nombre debiera de ser concurso “anti-arte”, porque la libertad, primer atributo del arte, queda cortada por una normativa preestablecida. (J. L. CANTERO PASTOR).

--Se dice que el artista tiene que ser consecuente con su época; que es un poco o un mucho historiador o narrador del mundo que le rodea. Al mismo tiempo, se apunta que tiene que educar al pueblo. Sí, puede ser cierto, pero no es tarea exclusiva de él; es tarea de todos. Tampoco puede cambiar su forma de hacer si verdaderamente es innata en él. Aunque, para los demás, lo que nos diga sea confuso, para él es claro y por tanto válido. Para culturizar al pueblo, el primer paso a dar no es tarea del artista; antes tiene que cambiar el sistema educacional.

Pero veo que estoy divagando y he caído también en hablar del pueblo como si fuera un ente palpable. Para mí aún no lo es. Es muy fácil, en una reunión de artistas plásticos, decir del pueblo que “no ve ni siente el arte”. Esto sería quizás cierto si el arte sólo fuera un cuadro o un objeto realizado por cualquiera de los llamados artistas del momento, pero el arte puede ser la vida misma, y cualquier elemento de eso que se ha dado en llamar “el pueblo”, puede sentir ante cualquier cosa, sin necesidad de entrar en una sala de exposiciones. Alguien de ese pueblo que llamamos no culto, no sensible, puede un día, por aburrimiento o despiste, encontrarse con una obra colgada y comprenderla mucho mejor que cualquiera de nosotros, porque la mirara humildemente, sin resabios ni falsedades.

Estamos en un mundo en el que la máquina juega un gran papel; el alfarero se sirvió y se sirve de la máquina; el pintor se valió del pincel o de la espátula; ahora tiene a su disposición las computadoras, la fotografía... infinidad de utensilios que debe aceptar y utilizar siempre que sea él el que las dirija y manipule. Debemos de seguir siendo artistas y artesanos, pero aceptando y utilizando los medios que proporciona el mundo que nos rodea. (ANGEL ROJAS).

--Creo que antes de empezar a definir el campo específico del arte, es necesario establecer qué entendemos por arte, qué es o a qué llamamos arte. Quiero hacer mención -

aunque no lo recuerdo bien- de aquel cuento en que un rey manda vendar los ojos de varios sabios y los pone a cada uno frente a una parte determinada de un elefante, al que tienen que definir después de haber palpado dicha parte. Resultado: el que toca el cuerpo, lo identifica con un gran muro; el que la trompa, con un gran reptil, y así sucesivamente. Con esto quiero decir que cada uno de nosotros definirá el arte de una forma completamente subjetiva. A partir de aquí, me pongo al lado de Moreno Galván, cuando en sus *“Apuntes para una comprensión del Arte de Hoy”* (conferencia pronunciada con ocasión de nuestra I Bienal), define el arte como *“testimonio significativo de la situación histórica del hombre”*. Pero, ¿qué hace que este testimonio sea arte?, ¿cómo diferenciar un testimonio artístico de otro que no lo es?. Realmente, no lo sé, y pienso que nadie tiene autoridad suficiente para determinar lo que es arte o no. Todo artista trata de hacer arte, pero nunca sabrá si lo ha conseguido o no. Esta es mi duda constante cuando trato de ser sincero conmigo mismo, (a veces no lo soy, creo no serlo, o bien no puedo distinguir si lo soy o no).

En esta situación, ¿se puede pensar en hacer una teoría del arte *“a priori”*? Sinceramente, creo que no. Es cierto que en el momento de ponerse a pintar, se tiene una idea de lo que se quiere expresar, pero es tan vaga, que no creo que con ella se pueda informar una teoría, propiamente dicha.

¿Por qué dos artistas, a partir de un mismo concepto, llegan a representaciones tan diferentes, a tan diferentes supuestos estéticos?. Creo firmemente en el artista como una especie de tamiz por el que se filtran las relaciones del hombre con el mundo que le rodea. Sabemos que hay tamices gruesos y más finos. Como el artista es humano, su obra es una manifestación completamente individual, personal, tanto es así que considero válida cualquier solución artística o cualquier postura, si éstas son absolutamente sinceras. El resultado del enfrentamiento del artista consigo mismo produce arte (suponiendo siempre que lo sea) en cualquiera de sus formas. Pero en el terreno de las artes plásticas, vemos que su comunicación trata de ser visual, esto es, que, al menos en principio, debe entrar por la vista y no por el oído. Es donde comienza el problema de las relaciones arte-público, y aquí me adhiero a la comunicación de Venancio Sánchez Marín.

Quisiera hacer algunas puntualizaciones, después de haber oído, en las Jornadas, la intervención de un representante del público, en la que, más o menos, proponía a los artistas que, en vez de hacer cosas tan complicadas, se limitasen a unas formas más simples, a fin de que el público pudiese seguir las distintas etapas evolutivas. Pues bien, yo pregunto: ¿Hasta qué nivel cultural le parecería bien que retrocediésemos?. Si esto fuese

factible, ¿cree que el público iba a evolucionar al mismo ritmo que el artista? Más aún: ¿Cómo se puede pensar que un artista puede proyectar de tal manera su trayectoria artística?. Haciendo alusión al punto segundo de J. M. Bonet, ¿no se la ha ocurrido pensar que nunca podrán llegar a las mismas conclusiones, un señor que pueda dedicar media hora al mes a visitar una galería, después de trabajar ocho o más horas diarias, y otro que se pasa todas las horas de todos los días de muchos años dándole vueltas a lo mismo?. Sinceramente, pienso que la solución es otra: educar desde la infancia a una comprensión, no del arte actual, sino de todos los tiempos. ¿Por qué los libros de historia del arte que se estudian en los colegios, tan sólo dedican una breve síntesis a todo el arte de los últimos ciento cincuenta años?. Por último, creo que el retroceso evolutivo que pide al artista lo puede encontrar tranquilamente a lo largo de la historia del arte, sin más. No se puede llegar al último peldaño de la escalera sin pasar por el primero. Existe un paralelismo constante entre la historia social y el arte, basta con estudiar la una para comprender las motivaciones del otro.

En cuanto a la comunicación del Antonio Gamoneda, estoy de acuerdo en todos sus puntos, aunque tengo algunas reservas en cuanto al 23 y al 24. Efectivamente, yo estoy a punto de hacer objetos que se cojan con las manos, no de pintar cosas, sino de hacerlas, pero dudo mucho de la utilidad material de dichos objetos, pues, en este momento, me siento incapaz, como él propone, de “*desplazar la conexión idealista con la obra de arte*”, aunque no afirmo que no llegue a hacerlo. Así, me asalta una pregunta: ¿Cómo se van a apañar aquellos que no pinten puertas, sino hombres? Según el remedio que intuyo, todos los hombres seríamos artistas, y produciríamos objetos todo lo útiles que se pueda pensar. Uno de los caracteres de utilidad que puede tener la pintura, es el expuesto por Castro Arines en su comunicación sobre las relaciones pintura-arquitectura. Pienso que esta integración no debe preocuparnos, cualquiera que sea la forma que tome, pues, tanto si se transforman los métodos actuales de la pintura, como si ésta desaparece, no es en función de la arquitectura, sino en la de un cambio de vida en todos los órdenes, y, volviendo a la definición de Moreno Galván, tanto de una forma como de otra, no dejar de ser un testimonio. Si desaparece, ¡qué le vamos a hacer!, pero yo creo que mientras el hombre sea hombre no maquina, cualquiera que sea su manifestación, el arte no dejará de existir y esto es para mí lo verdaderamente importante. (A. TELLO GIL).

--Tras la discusión —hasta cierto punto positiva- del tema de *Arquitectura-Pintura*, apareció la necesidad de clarificar las interrelaciones “pintor-sociedad-consumo”,

conceptualismo abstracto o irreal que esterilizó algo el coloquio hasta que Bonet lo amplió notablemente en su temario.

Las proyecciones y exposición de T. Calabuig estuvieron a punto de quedarse cortas y, sin embargo, funcionaron decisivamente, aunque en opinión de algunos de nosotros el coloquio fue auténticamente abortado cuando se llegaba a puntos interesantes. Por ejemplo: la radical diferencia que existe entre una sociedad “democrática”, permisiva y una sociedad negativa o represiva. Aparecían nociones más bien oscuras sobre asuntos tales como autocensura y censura, y podía haberse puesto en cuestión la practicidad de cara a nuestro país de algunas de las fórmulas vistas. Algunas, como la visión táctica instrumentalista y el arte de tendencia, han sido contestadas por Bonet.

La comunicación de A. Gamoneda, con la que no es difícil ponerse de acuerdo en casi su totalidad, bordea -es mi impresión- una utopía estratégica muy bella. Es un programa para el futuro, pero no un programa para mañana.

Aceptando sus puntos (del 3 al 10) casi sin correcciones, vemos que la obra de arte en su condición objetual de lujo, cuando no forma de cambio o evasión de capitales, funciona casi siempre en un sentido casi contrario al previsto, desde el momento que se convierte en algo utilizado, absorbido. Los cuadros, las obras, terminan desoladoramente alejados de la función prevista, y nosotros, lo pintores, digeridos una vez más.

En el terreno de la utilidad, de la “relación por vía de uso”, del diseño industrial, en suma, la técnica y la poderosa deshumanización de la producción masificadora impiden cualquier solución positiva sin un cambio cualitativo de la estructura económica. La repulsa del hombre (masificado o no) al nivel de la utilidad es manifiesta. Gamoneda lo prueba y sugiere la oposición entre el objeto de arte y el objeto industrial. Románticamente nos propone las pequeñas series manuales y los objetos útiles. Puede no estar equivocado. Detrás de algo tan claramente artesanal, subyacen necesidades de tipo social que coinciden con todos aspectos del problema —casi no es posible hacer objetos útiles sin trabajo colectivo-. El trabajo colectivo impone el estudio de formas asociativas y también de modos de lucha económica. A una fórmula económica se la puede oponer otra, pero la convivencia entre ambas es difícil y la clave está en cuál de ellas ostenta el poder, o en la posibilidad de equilibrio o correlación de fuerza entre ellas. (En España no hay Feltrinellis). Sin millonarios que nos “ayuden” el trabajo ha de hacerse con asociaciones. Estas no están permitidas o han de aceptar la paradójica fórmula de las Sociedades Anónimas.

No parece fácil, aunque existe alguno, crear estos colectivos. En principio, serán mártires más que francotiradores.

Esta comunicación parece pesimista, pero aún no ha dicho todo lo amargo que resulta echar un vistazo, sin cronología, sin demasiados datos, sobre la plaza de toros en que se torea o toreamos la cultura.

Sabemos que se cierran las exposiciones, que se retiran obras (Alcaín, Urculo, en Galería Vandrés; A. Miró...). Sabemos que se destrozan grabados de Picasso y que se ha amenazado a personas físicas; que se apedrean librerías (“Visor”, “Machado”, “Fuentetaja”); que se queman talleres (“Taller Picasso” en Barcelona). El teatro, un medio de expresión que nos es próximo, también paga su tributo. Recientemente, Antonio Gala, con Massiel y Marsillach. Hace pocos meses, “*El retablo del flautista*” de Los “Tábano”, antes, “*Castañuela-70*”. Son noticias de prensa española. A través de estas noticias de la prensa diaria, hace unos días, en ABC, se preguntaba Ballesté (con temor) respecto a la no utilización del nuevo edificio construido para la muestra de Arte Contemporáneo. Este es el espacio que la sociedad nos reserva como profesionales del arte. No podemos tener una asociación colegial, pero, sin embargo, recientemente se nos ha colocado un impuesto de los más elevados dentro del rango profesional (que por otra parte no se nos reconoce). Casas como cajas de zapatos -decían ayer-, muebles de “lamichapa”, vajillas de plástico, son la respuesta, que la acumulación de plusvalías por parte de una sociedad preocupada solamente de acrecentar y monopolizar el poder económico, da a nuestra preocupación por buscar el módulo más humano, el diseño sereno. Somos los responsables (no siempre) de lavarle la cara a las ganancias abusivas, los responsables de tapar en muchos casos los agujeros de la miseria. Mientras tanto, henos aquí reunidos proponiendo fórmulas en el aire, abandonando los problemas reales tras significaciones que no podremos conseguir ni entender sin una sustancial modificación de las estructuras que nos contienen.

En la discusión sobre *Arte y Política* existen puntos de discusión que bordean cosas viscerales de puro internas, pero hay un punto directo y objetivo con el que deseo coincidir: Es necesaria, absolutamente necesaria, la definición de una estrategia cultural, tal y como Bonet la detalla en el apartado d) de sus conclusiones. Personalmente estoy dispuesto a apoyar el estudio y práctica de dicho temario. (M. JULAR).

--Dominado y dirigido por una clase que ha hecho de él un mero valor de cambio e inversión, guardado en las arcas de los poderosos, hoy por hoy, a pesar de que los artistas sigan trabajando, el arte está muerto prácticamente para todos. En el momento que

cualquier obra sale del taller de su autor, está predestinada a llevar un camino totalmente contrario al que tenía destinado. Esas obras no tendrán otro remedio que pasar por un circuito comercial, cuya única preocupación será hacerlo entrar cuanto antes en manos de ese “reducido grupo”; con ello, la obra del artista, destinada a la “popularidad”, nunca cumplirá su cometido. Una inserción del arte en la industria, con todas sus consecuencias, creo que posiblemente es la única forma de intentar que el arte alcance esa popularidad (ya sin comillas).

La industria, a pesar de que exige manipulaciones y tributos intermedios (no tantos realmente), ofrece por otro lado unas grandes posibilidades para la lucha contra el dirigismo del arte. No es importante perder la perfección artesanal, ante la trascendencia que puede tener la producción industrial del arte.

Evidentemente, esto no nos haría salir del dominio de la clase dirigente, y no permitiría un mayor acercamiento a las demás personas, de todos los niveles. Fundamentalmente, gracias a la mayor ventaja que aportaría la producción industrial: la facilidad de posesión de una obra artística por gran cantidad de personas, perdiendo el carácter exclusivista que antes poseía y facilitando la necesaria educación, que es imprescindible que comience desde ya, por todos los medios posibles. La introducción del arte en la industria incluiría también la fabricación de objetos inútiles, de uso, como parte importante.

Convertir el arte en un producto de consumo, que se pudiera consumir. Cualquier otro tipo de alternativa, implicaría un cambio total de estructuras básicas. (E. LARROY ZUBERO).

A) Sobre una “definición del campo específico del arte”:

- Específicamente, hablo y comunico.
- Me comunico a mí mismo; mi forma de ver al mundo. Y la comunico a los demás. Obligadamente, porque necesito vivir, hago de mi expresión mi trabajo, y la ofrezco como mercancía de cambio.
- Me expreso con una esperanza denunciadora y educacional. Para mí mismo y para los demás Soy, o espero ser, un hombre de mi tiempo. No me siento “raro”. Siento pesar sobre mí unas circunstancias: incomunicación, mecanización, monotonía, inconsecuencia,

deshumanización, trabajo insatisfactorio, programación, situación social. Creo sentir como la mayoría. Creo que hay dentro de nuestra sociedad posibilidades creativas de evolución, y una de ellas es la pintura. Con estas formas de actuación se puede decir y denunciar; se puede potenciar un mundo mejor. Creo ser consecuente conmigo y con los demás aprovechando una capacidad que creo propia: la pintura

B) Sobre el “carácter de la cultura en la sociedad burguesa”:

En cualquier tipo de sociedad establecida, los distintos estamentos o clases que la forman se mostraran reacios a la idea de cambio, a la idea creadora. Intentarán encauzar esa idea dentro de su orden, destruyendo su enfoque original.

La cultura caracterizada por la sociedad burguesa puede evolucionar, pero sólo a base de un esfuerzo individualizado y persistente de algunos de sus miembros, que chocará siempre con lo “estable” y aceptado por la mayoría. El arte, en una cultura semejante, es un elemento perturbador. Sólo será admitido bajo una serie de condiciones; bajo las directrices evolutivas de los directores de esa misma sociedad será entendido como producción comercializable. Hay que reconocer la necesidad de un orden, pero que éste sea natural y de reconocimiento de las libertades; que la creatividad pueda funcionar sin coacciones preestablecidas

C) Sobre “definición de una estrategia cultural”:

Es cierto que uno de los impedimentos básicos para la comprensión del arte consiste en la falta de preparación cultural (adecuada al arte), pero es la misma incultura que afecta todas las actividades. Hablamos y hablamos de una educación del público: ¿por qué no nos desmitificamos un poco nosotros mismos y nos obligamos a educarnos para un acercamiento a ese mismo público?. El artista, el pintor, apenas obtiene sus primeros éxitos, es ensalzado y endiosado en determinados sectores. El mismo se contagia y se automitifica. Eduquémonos. Seamos dignos de lo que intentamos representar: libertades. Nuestra obra puede explicar esta representación. Ha de ser una obra educativa que nos incluya a nosotros mismos. (J. L. CANTERO PASTOR)

DOCUMENTOS PINTORES

PABLO ANTONIO GAGO

Antonio SAURA, "Texto" para la exposición colectiva *Arte Fantástico*; Galería Clan, Madrid, 1953. (Edición limitada patrocinada por la galería Clan, 300 ejemplares. Ejemplar 020)

"El mundo que nos ha representado GAGO es una cristalización blanda, en la cual las espigas y los polígonos han depositado sus sombras, viviendo ellas en un mundo propio
En el interior de las uñas las explosiones de aristas suceden a las órbitas vacías de los cráneos.
Un mundo apacible contempla desde lejos este orden inquietante"

José María MORENO GALVÁN, "Gago", en catálogo de la exposición *Pablo Gago*, Club Urbis, Madrid, junio 1977

He vuelto a encontrarme con Pablo Gago al cabo de...veintitantos años. Creo que fue en mi primer tiempo de vida en Madrid cuando nos frecuentamos mutuamente, más en tertulias de café que en visitas de taller. Perdíamos mucho el tiempo en aquel entonces. Pablo era, y ya desde hacía años, uno de los iluminados de la abstracción y su magisterio no lo mantenía sólo en el taller: era sobre todo una voz que clama en la tertulia. Luego dejé de verlo durante muchos años y, ahora, al reencontrarlo, he podido reconstruir mínimamente la aventura de sus pasos que tuvo a medio mundo por escenario.

Lo que no puedo es reconstruir en mi memoria su tintura de entonces para calibrar su evolución. Pero no importa demasiado porque el argumento de un joven pintor –y Pablo Gago lo es- está resumido en sus últimas obras.

Hace tres o cuatro días, con vistas a estas palabras que ahora escribo, me enseñaba Pablo algunas de sus últimas obras. No nos hemos detenido tanto en las obras de pequeñísimo

formato como en las grandes obras con un generoso despliegue pictórico. Pero es curioso, hay como un juego alternativo entre el macrocosmos y el microcosmos de sus formatos. Pues pasando por aquellas de gran formato, hubo un momento en que no pude evitar un comentario que apenas tenía una palabra: "Zurbarán", dije. El comprendió y asintió: Sí, Zurbarán, dijo, no cabe duda de que en el fondo íntimo lo he tenido muy en cuenta. Yo no sé si en este caso podría hablarse de una influencia magistral. Me parece que no, que en todo caso se trata de una lejana sugestión. A mí, lo que me sugirió mi asociación fue la entera rigidez con que ha sabido hacer uso de sus generosos despliegues cromáticos sin confundirlos con ningún dato pictoricista que pudiera confundirlo. Claro está que el mundo pictórico de Gago no se desarrolla, como en el de Fuente de Cantos, en el espacio volumétrico, sino en el del plano. Pues hay que tener en cuenta que Pablo Gago es fiel a su propia normativa de la abstracción, que prescribe eso.

Pero, sin que naturalmente se deba ello a ninguna actitud deliberada –y al margen, claro está, de la diferencia existente entre la expresión del plano y la corpórea; al margen de la dicción abstracta y la narrativa-, es evidente que la pintura de Gago ha asumido una sobriedad cuyo antecedente no hay que considerarlo rígidamente en el gran maestro, pero hay que tener en cuenta una como levadura sugestiva que debe ejercer sobre nuestro pintor una presión indirecta.

Paco Ignacio TAIBO, "Gago 1972", en *catálogo de la exposición Pablo Gago*, Club Urbis, Madrid, junio 1977

La primera vez que vi pintar a Pablo Gago él estaba de pensión y yo no había debutado como periodista.

Estábamos comenzando a subir los años cincuenta y éramos unos jóvenes que salíamos del hambre y de la guerra.

Después fui viendo cómo Pablo regaló generosamente su talento a todo el que le pidiera un poco.

Le vi pintar en Gijón, en Madrid y luego en Méjico, en donde vivimos piso por medio, durante dos años.

Nuestra amistad es larga, profunda y huele a aguarrás y a pintura al aceite; sin embargo Pablo Gago no cambió mucho. Sigue teniendo ese curioso aire de búho sorprendido y sigue dando talento a cambio de ilusiones. ¡La cantidad de cosas extraordinarias, de pinturas valiosas, de fantásticos decorados, de asombrosos diseños que fue creando este Pablo Gago, como quien respira! O acaso respirando, efectivamente, a través de su obra. Posiblemente viviendo en el fondo de ella.

Pero muchas gentes estábamos contaminadas por la necesidad del practicismo y pedíamos a Pablo una práctica constante cuando él prefería un constante invento.

Ahora Pablo, acaso en homenaje a una amistad tan real que jamás se descascarilló ni tuvo huecos, me pide una nota sobre su pintura.

Y yo siento que lo más importante que sobre su pintura se puede decir, es que lo refleja, lo marca y lo denuncia. Pablo Gago está en sus cuadros como está en sus gestos y en su forma de ser, y lo que los cuadros de Gago nos ofrecen es una gran verdad, una bella, sincera, entregada verdad.

Y así, piensa uno, es como se hace arte; como la vida, también, se convierte en arte.

Magnífico pintor que pinta cuando quiere, establece sobre cada lienzo la línea de su vida y se puede leer en sus cuadros, como dicen que algunos leen en la palma de la mano. Pero mejor.

Después de este paso decisivo, esperamos a Pablo en Méjico para que cuelgue su obra aquí y cuente su estupenda historia de color y de cosas.

Estas líneas son un entrecruzar de dedos, no por el éxito de una exposición que tendrá éxito, sino porque su obra nos llegue junto con su presencia.

Ahora lo contemplaré desde esta parte del agua y sentiré una rabia furiosa por no estar presente en este nuevo paso. Porque, verdaderamente, yo pudiera ser el cronista de la vida de Pablo. Un cronista que comenzara asegurando: "Yo lo vi comenzar a pintar en una tarde gijonesa, cuando su barba estaba tan chiquita que sólo era una mancha de lodo."

Pintor excelente, búho sorprendido, hombre que regala su talento. En fin, ¡a lo mejor voy y por ahí me caigo!".

(Escrito en la calle de Culiacán. En la Colonia Roma Sur. En la Ciudad de Méjico, el día 27 de abril de 1977).

M. A. GARCÍA VIÑOLAS, "Sobre Pablo Gago", *Pueblo*, Madrid 1977. Reproducido en el catálogo *Gago*, de la O. C. de la Caja de Ahorros de León

El conocimiento de la fidelidad de Gago a la abstracción que arranca desde 1946 sin acusar desvarío alguno y aunque es "anterior" a la manera soberbia con que Rothko y Jasper Johns, en una plural escuela de pintores norteamericanos, tomaron posesión del espacio, nos permite situar su obra en el tiempo.

El plano del color en Gago se modula y estremece por una emoción que lo pliega o lo extiende para que entone su mensaje. Esa entonación se hace sin artificio alguno en busca de una templanza visual que no contiene anécdota narrativa y con una majestad de expresión que hace solemnes incluso los espacios más breves, donde su pintura se queda ensimismada muy hacia dentro de la superficie.

Andrés MARCOS OTERUELO, "Un leonés, Pablo Gago, en la Obra Cultural: Arte abstracto", *Diario de León*, 19, octubre, 1977

En una de las salas de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad se puede admirar en estos días una muestra de arte limpiamente abstracto. Su autor un ilustre paisano nuestro que se ha decidido a enseñar a los leoneses algo de lo mucho que ha exhibido por el mundo adelante. Hablamos de Pablo Gago Montilla y hablamos con Pablo Gago Montilla.

-¿Hasta qué punto se puede decir que usted es de León?

- Hasta el punto de quien ha nacido en la mismísima calle de Ordoño II, y quien ha vivido aquí toda su infancia y regresa todos los años para no olvidar a sus parientes y amigos. Naturalmente mis viajes son esporádicos porque mi ejercicio profesional no está aquí.

- ¿Nunca trabajó en el realismo?

- Naturalmente que sí. Cuando necesitaba pintar para vivir hice todo lo que se me encargaba: paisajes, retratos, murales, etc. Hace veinte años era yo un auténtico hiperrealista.

- ¿Les pone título a sus cuadros?

-Sí, pero en modo alguno con carácter explicativo del contenido de los mismos. Es simplemente un recurso para poder catalogarlos y nombrarlos, porque un cuadro tiene que ser

localizado entre otros muchos por medio de una denominación como puede ser “Composición en verde”, o cosa así.

-¿Temas?

-Yo no pinto temas. Me explicaré: yo no me propongo un tema concreto cuando me pongo a pintar, sino que me produzco libremente y a final resulta una obra de arte.

-¿Usted participa en concursos?

- Por sistema no concurro a exposiciones en que haya competencia

-¿Nunca había expuesto en León?

-Recuerdo que expuse hace mucho tiempo un cuadro dentro de una muestra de carácter colectivo que tuvo lugar en el palacio de los Guzmanes, y ahora. (...) Espero repetir, me sigo encontrando como muy leonés y me encantará estar presente en mi tierra.

- ¿Se entiende su pintura?

- Hay gente que la entiende y gente que no. Reconozco que no es una cosa demasiado fácil, pero es lo que yo puedo hacer con toda honradez. De todos modos la obra de arte como la obra científica exige una cierta preparación por parte de quien la contempla, exige un esfuerzo. No puede ser de otra manera. Lo que no puedo hacer, en aras de complacer al público, es faltar a la sinceridad conmigo mismo.

- ¿Es más fácil el realismo?

- Si está a un nivel digno es tan difícil como la abstracta

- ¿A quién admira Gago?

- A todos los buenos pintores de todos los tiempos. Empiezo por mis compañeros los artistas del Paleolítico en Altamira. Desde ahí hasta los Velázquez, Zurbarán, Goya, etc. Estos pintores siguen hoy tan vigentes como en tiempos pasados.

- ¿El artista y su tiempo?

- Es imposible al artista sustraerse de las influencias de su tiempo. Ni puede sustraerse a la interpretación del momento histórico en que le corresponde vivir.

- ¿Inspiración?

- No creo demasiado en la inspiración. De cualquier manera cada cuadro reconozco que tiene un algo mágico diferente de todos los demás. Por lo que se refiere a la tarea creadora el artista tiene sus momentos altos y bajos. Pero nada más.

-¿Un artista laborioso?

-Trabajo muchas horas. De doce a catorce horas diarias durante treinta y cinco años.

-Conservo alrededor de cinco cuarenta cuadros. Ya puede imaginarse el tiempo invertido en cada obra. Desde luego no soy tan prolífico como Picasso.

María Teresa CASANELLES, "Gago, en Galería Durban", *Arte*, 5 de diciembre, 1977

Gago es un pintor de inquieta búsqueda, buceando siempre en las marejadas de la vanguardia. Después de haber pasado por diversas experiencias: escenógrafo, periodo de nueva figuración, desde 1965 se ha ido decantando paulatinamente por una abstracción que tiene ciertas afinidades con el expresionismo abstracto americano, preferentemente de Rothko. Los lienzos que utiliza son en general de grandes dimensiones y efectúa un estudio del color a base de amplias bandas unidas, en posición horizontal o vertical. La luz ha sido siempre una constante a lo largo de su quehacer artístico. En estas composiciones actuales la luz inunda el lienzo de una claridad exultante, produciendo al mismo tiempo un efecto sedante y armónico.

Crítica de Enrique AZCOAGA a la exposición de Pablo Antonio Gago "Pintura Abstracta", en la Galería Durban de Madrid, del 24 de noviembre al 14 de diciembre de 1977, *Blanco y Negro*, Madrid, del 14 al 20 de diciembre de 1977, Núm. 3.424

Lo abstracto en este caso no concluye en el refinamiento de lo material, sino en las nupcias de la luminosidad y la delicadeza. He aquí, y conviene proclamarlo, a un pintor convencido de las posibilidades de la abstracción (puesto que viene cultivándola desde el año 46 exactamente), para quien lo importante no es desembocar en lo esquemático neutro y en el color más o menos selecto, sino en ese diálogo vivacísimo que en sus resultados de apariencia harto simple, lo proclaman un excelente pintor. El peligro del decorativismo no existe en las mejores obras de Gago, porque lo cromático no es una sutileza todo lo apurada que se quiera, sino un principio fundamental, de voz quintaesenciada. *Lo pictórico* impera de tal forma en estos lienzos inteligentes, consecuencia de un júbilo profundo, que en lo que en hermanos afines de tendencia, resulta muchas veces pueril o huero, en su obra se expresa de manera

esencial. Sus cuadros, en vez de tejidos refinados, de combinaciones formales con preocupación por lo exquisito, son planteos neoabstractos en los que una juventud lúcida, asume la representación por derecho, de ese palpitar que en pintura –figurativa o abstracta- comunica lo inefable. Cuando como en el caso de Gago, no se trata de que las formas sean epílogo representativo de una realidad o de un concepto, sino principios equilibradamente fulgurantes de las verdades milagrosas sobre las que en sus cuadros dialogan colores, como recién nacidos siempre, que en la correspondiente oposición tonal, producen el prodigio expresivo.

Antonio GAMONEDA, "Gago (en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros)", en *Tierras de León* nº 29, D.P.L., 31 diciembre 1977, p.73

Otro leonés (...) largamente alejado del contacto con los suyos. Gago se formó y se cualificó en París, hace no menos de treinta años. Ahora nos enseña su obra que en aquellos años pioneros de la abstracción, se templó en una problemática de la que nosotros ni siquiera nos enterábamos.

Gago, para mi estimación sigue siendo, fundamentalmente, un pintor de la abstracción (algunas modulaciones y texturas realistas –que no son lo mejor de la exposición- no me descabalgan de la idea). Uno siente ganas de respirar –si el plano pictórico, si la temperatura del color fueran materia respirable- ante estos grandes espacios intervenidos por, también amplias, formaciones –que no formas- de color puro en la inmovilidad, lapidariamente pictóricas.

En las intersecciones de estas grandes zonas es donde se produce la maravilla de la inquietud, el diálogo silencioso –y misterioso- que nos conmueve sin conmoverse; que vibra – que hace vibrar nuestra sensibilidad – en su disposición definitivamente inmóvil. Es un secreto compartido por unos pocos. Pablo Gago está entre ellos.

Yo saludo a Pablo Gago y a su pintura como lo que es para los leoneses: un descubrimiento. Tras el saludo amistoso (que se me ocurre pensar que sea un "hasta pronto") le animo para que no se deje tentar demasiado por los "realismos" formales o texturales. No los necesita.

Entrevista (extracto) de Montserrat ANTOLÍN a Pablo Gago, realizada en 1977-78 (inédita). Universidad Complutense

P. -Pablo, me gustaría que me dijeras cuándo o de qué manera empezaste a ser pintor

R. –No sé si valdrá la pena empezar por el principio, porque hablar de viejos recuerdos...además no sé si son exactamente recuerdos míos o habrán pasado de mi madre a mí mismo; pero te voy a decir que mi primer recuerdo plástico es el de un blanco charol con olor a pis. Debía ir yo en una silla y tendría un año o dos, o sea, que muy anciano era entonces, también recuerdo la sensación del espacio quebrado, o sea, que tenía la espalda apoyada y mis pies no tocaban el suelo. Otra imagen plástica que recuerdo es la de luz sobre la imagen; me veo gateando sobre el suelo, un viejo suelo de madera pulida, en el que el sol al reflejarse en los tablones anchos daba distintas gradaciones de color, este último recuerdo me ha impresionado mucho, e incluso cuando me siento más libre dentro de la pintura abstracta, me noto como atado por fijaciones plásticas de esta época, estas tablas anchas vuelven a mí muchas veces.

Pablo sigue hablando de nuevas imágenes de su infancia, cuando aún no había sentido la necesidad de expresarse por medio de la pintura; pero algo debía de bullir ya en su espíritu, cuando invariablemente me cuenta impresiones infantiles en las que siempre vuelve al color, como cuando su madre lo llevaba, a rastras, a la catedral de León y él se quedaba ensimismado por el paso de la luz a través de las magníficas vidrieras de la catedral; cómo eso le fascinaba, y cómo queriendo buscar el “color-luz” que afectó profundamente su sensibilidad como artista, quería irse hasta el lugar de donde procedía la luz.

Cuenta con lentitud, y haciendo algún esfuerzo, cómo en vez de jugar con otros niños permanecía en su casa haciendo manchas coloreadas hasta que conseguía, de manera inconsciente, una semejanza con las manchas coloreadas de las vidrieras de la catedral.

P. -¿Has intentado entonces desprenderte de estos recuerdos, o los has incorporado a tu pintura?

R. –Sí, creo que los he incorporado a mis cuadros; pero ya de una manera muy decantada y siempre a nivel subconsciente; yo comencé a pintar, como te dije antes, quedándome en casa, coloreando con mis lápices, entonces me salían formas abstractas, que luego fui perfilando. Tú

sabes que los niños tienen un proceso de formación que los deforma. También a mí me ocurrió. Entonces, lo que podría haber sido una expresión de mí mismo, por manchas, color, etc. se me fue convirtiendo en la representación de las cosas y tuve que pasar por un periodo de hacer figuras, un poliedro, una figura o una puesta de sol. Entonces me vine a Madrid, creo que fue en el año 39 o 40 y comencé a estudiar en el instituto Ramiro de Maeztu, que era entonces el Instituto Modelo (...) Yo llegué allí y me encontré con un ambiente tremendamente sofisticado, estaba confuso. Los niños que encontraba eran para mí insólitos como mezcla humana (...), hijos de personalidades importantes de aquel tiempo, yo estaba fuera de mi ambiente; pero trataba de aprovecharme de todo ello, como una lección, y además de con la gran ventaja de que como era un instituto escuela, también nos daban clases de pintura.

Tuve allí un magnífico profesor de pintura, se apellidaba Saavedra, y era un buen muralista, pues este profesor nos hablaba, más que de la manera de pintar, de lo que podría ser la pintura como expresión y sentido total de expresión de la persona, este hombre tuvo más influencia en lo didáctico que con su pintura, ya que no pudo sustraerse a la corriente de la época en España y pintaba ángeles a la manera de Tiépolo, lejanas perspectivas hacia el infinito de las bóvedas...Yo comencé a estudiar todo esto, el color, la forma, en pequeños lienzos durante las clases, lo que hacía todo el mundo, pintaba cacharros de cobre; pero lo hacía a disgusto, sintiendo que lo que realmente me importaba era la expresión abstracta, que ya había experimentado y que era lo que, para compensar mi trabajo en la escuela, hacía en mi casa. Yo sentía que lo que pintaba en el instituto era algo parecido a la lección de matemáticas o de geometría, y en mi casa me divertía pintando aquellas formas coloreadas. Para que te des cuenta de mi total inocencia y desconocimiento al respecto te voy a decir que cuando me preguntaban qué era lo que ya hacía mi respuesta era: “claro, no entendéis, esto es impresionismo”..., lo que demuestra que yo no sabía qué era impresionismo, ni siquiera que fuera de este país se hacía una pintura abstracta. No había visto un cuadro abstracto en mi vida.

P -¿Cuándo decidiste entonces que querías ser pintor?

R -Mi decisión fue posterior, ya que esto lo tenía como un complemento, como algo que quería hacer. Cuando tenía 17 años murió mi padre, que era militar, hasta entonces yo había estado destinado por la familia para ser ingeniero, ya que en aquella época era lo que podía proveer la solución económica, y entonces me preparé para entrar en la Escuela de Ingenieros Industriales, no sé por qué, al mismo tiempo me examiné también en la Escuela de Minas y aprobé, y estando a punto de entrar en la Escuela se muere mi padre, por lo que tuve que

colaborar con los gastos de la familia. Entonces se me ofreció la salida de entrar en una escuela militar, y fue Agustín Muñoz Grandes, compañero de promoción de mi padre el que me la ofreció; pero a mí se me empezaron a poner las carnes de color violeta pensando en que podría ser militar, así que me quedé desconcertado y comencé a buscar trabajo. Esto se convirtió en una obsesión por un tiempo. Un día me fui, decidido a todo, a una empresa constructora “Agromán” y me contrataron de “peón suelto”, muy suelto; pero no estaba tan suelto como parecía, porque tenía que estar durante nueve o diez horas excavando en la Residencia de Profesores de la ciudad universitaria.

P –le pregunto que me aclare algo que alguna vez había dicho, que él fue el inventor del arte abstracto en España

R -Yo inventé el arte abstracto para mí. Por supuesto estaba inventado ya; pero yo partí de cero, con mi mente completamente virgen de cualquier influencia o conocimiento, y en cierto modo también lo hice dentro del país, ya que aquí el que pintaba fuera de la escuela de Velázquez, era un loco perseguible. En realidad, a mí quien me descubrió aquí fue el pintor Saura, ya que cuando él vino de fuera se encontró con que aquí había un señor que pintaba abstracto, sin tener noción de que por ahí fuera, en el resto de Europa había otros que, de otra manera lo estaban ya haciendo, en esto abrí un camino

P -¿No te sucedió como a muchos otros que hubiese alguna persona que te descubriera, que conociese tu obra o comprara cuadros tuyos?

R –No, no, nadie compró mis cuadros, nadie me conoció hasta mucho después, cuando tenía 21 años, que empecé a hacer alguna exposición.

P -¿Cuándo fue tu primera exposición?

R –Mi primera exposición de abstracto fue en el palacio de los Guzmanes de León, en el año 47 o tal vez, 46, no recuerdo muy bien. Causó una impresión de rechazo total, yo creo que no sirvió ni para indignar a la gente (...). El abstracto era algo que hacía exclamar a la gente: ¿Qué pasa, es que se ha manchado el cuadro?. La indignación vino después, y yo creo que promovida por los críticos, por la opinión oficial, pero ya en los años 50.

P -¿Estuviste alguna vez unido a algún grupo o integrado en algún movimiento?

R –No, esto es un poco complicado y difícil de repentizar; pero te diré que cuando me fui a Paris, becado por el Instituto Francés, conocí a gente del grupo Espacio, que tuvieron muchísima importancia, dentro de este grupo sí tuve una cierta actuación, aunque sin estar propiamente adscrito, no recuerdo ahora mismo los nombres de todos los que lo componían, aunque sí me acuerdo de uno, de ese alemán, ah, Hartung.

Yo seguí aparte, aunque estuve a punto de entrar en la galería de Denis René, que era donde actuaba el grupo Espacio; pero me surgió la oportunidad de trabajar en teatro y como siempre me había interesado, acepté. (...). En el teatro había empezado a hacer dirección de escena; estudié en el Conservatorio y luego fui ayudante de cátedra de dirección de escena, en el mismo conservatorio (...). Como escenógrafo hice ballet en París, con el Marqués de Cuevas en el teatro de los Campos Elíseos; en Madrid estuve en contactos con la compañía de los Teatros Nacionales... Hice obras de teatro de cámara, de ensayo, de vanguardia, creo que hasta el momento habrán sido unas ciento cincuenta...óperas, zarzuelas...teatro clásico, Shakespeare, la última que he hecho ha sido la escenografía y figurines de “El Padre”, de Strindberg, y anteriormente “Las dos hermanas de Búfalo Bill”. Esta afición por el teatro es paralela a la pintura, ya que soy incapaz de dedicarme a una sola actividad.

(...) Hasta el año 77 yo no he podido vivir sólo de la pintura, pero en este año hago una exposición que para mi sorpresa tienen cierta repercusión y curiosamente vendo todos los cuadros, esta exposición fue en la galería Club Urbis, esto me da la oportunidad de pintar lo que he querido siempre.

(...) Yo aprendí al principio el oficio de pintor, y una cosa es el oficio, que es con lo que yo me mantenía lo más honestamente posible, es decir, honestamente del todo. Entonces pintaba aquello que se pedía y prestaba servicio a la ornamentación de una arquitectura, que es lo que querían de mí, por supuesto que esto lo hacía sin la profundidad que pueden tener mis cuadros abstracto; pero honestamente, lo único que notaba era la supeditación al tema.

P -¿Pretendes comunicarte con la gente a través de tus cuadros, darles algo?

R -Sí, y debe de ser así, ¿no?, eso dicen, que debe de ser así, quiero decir que yo he pintado sin saber que pintaba para los demás, dicen que cuando se pinta es para alguien... es posible, pero te confiero que no era mi intención, lo mío era solamente pintar.

P -¿No te preocupa la difusión de tu obra?

R -En principio no; pero como esto de la pintura es algo muy complejo, que te relaciona con gentes que te van metiendo en unas circunstancias muy concretas, entonces tal vez en algún momento he rozado la apetencia de exponer, pero en el fondo lo único que quiero es pintar, lo que pasa es que al hacerlo se me han ido desarrollando otras apetencias y por otro lado condiciones: yo no me desarrollo solamente en una superficie de dos dimensiones que es un cuadro. Me apetece hacer otro tipo de cosas, involucrando espacios, teatro, decoración, diseños, arquitectura, etc. Y también la construcción de nuevas ciudades. Yo estoy metido siempre en follones de este tipo, me preocupa la investigación. Algunas veces lo he hecho por supervivencia; pero casi siempre por llenar esta vocación.

P -¿Tú crees que el hecho de que alguien pinte le importa a alguien?

R –Creo que sí importa, independientemente de mí, creo que la pintura, que un cuadro, para un hombre es una aportación fundamental, no entiendo una cultura del hombre sin pintura.

(...) Creo que el arte y concretamente la pintura explica muchísimas cosas, explica el todo de la vida, lo que pasa es que es difícil su interpretación; pero hay muchos que podemos leer en ella.

A veces pasa que un cuadro no dice nada, ni a los espectadores ni a los críticos ni a nadie, y no es que sea ni bueno ni malo, es que no le ha llegado el momento. Un cuadro, en su tiempo, raramente es inteligible, tiene que pasar, por desgracia, mucho tiempo para que pueda haber correspondencia entre sentido y comprensión.

P -¿Quieres decir con eso que los artistas son, según lo que se dice, siempre seres que se adelantan a su época?

R –Por supuesto, creo que esa es la posición del artista, y desgraciadamente es una especie de esencia del artista la actitud de caminar solo y si acaso se llega al entendimiento es con el mismo tipo de personas, que somos –no quiero echar mano de una falsa modestia- así. Yo creo que voy delante, creo que la gente llegará a entender las cosas y creo que solamente me comunico a nivel de comprensión, si no absoluta, relativa con los mismos que van delante conmigo.

P -¿Cómo concibes tú la pintura en el momento en que vivimos, ¿integrada en las otras artes?

R –Se ha escrito mucho últimamente, bueno, y desde el siglo XVIII sobre la inutilidad del arte por el arte. Creo que el arte es útil y puede aportar soluciones cuando todos los demás caminos estén clarificados en una no aportación de soluciones y yo creo que el arte, en este momento, si no concluir puede aportar mucho a la clarificación de conductas, situaciones y posiciones. Puede influir en la gente hasta determinar conductismos, unificar criterios de actuación frente a la vida, hasta muchísimas cosas.

El arte se ha manifestado siempre como un riesgo aceptado por el artista, quiero decir que el artista ha dado el paso en el vacío. Ante una cosa que él no sabe ha seguido hacia adelante por ser fiel a una intuición que quizá ha sentido. Ese paso en el aire en otras actividades es más difícil, por ejemplo en un científico, o un técnico, porque comporta un riesgo que en arte no existe y esto permite una dedicación más ambiciosa y con más posibilidades de aportar.

P -¿Pintas con alguna idea preconcebida?

R –Los cuadros quizá se van haciendo solos, o por lo menos esa es la sensación que a mí me da. Trato de incorporarme al acto de pintar de manera que pintura, más soporte, más acto mismo den este resultado: cuadro. No hay una idea preconcebida, hay, quizá, una intención que está en el filo de lo sensible, o de lo inconsciente y a partir de ahí se comienza a pintar, que es muy importante; pero lo que queda no es la manera de pintar, ni el color, es otra cosa poco definible. Yo no trato de representar situaciones emocionales, pero es inevitable que esto se filtre a través de mí mismo, sin objetivos, pintando.

Pintar es apasionante, en el arte, el mundo que no conoces es lo realmente apetecible, el caminar por el aire, no saber lo que va a ocurrir después. Por eso me desconcierta la pintura previa del pintor que se limita sobre un boceto y que luego fabrica un cuadro a partir de ahí, sin salirse de un esquema. Pienso que el acto de pintar es ni más ni menos que un acto de vida. Pintar es vivir.

José María MORENO GALVÁN, "Pablo Gago", *Triunfo*, Madrid, enero, 1978

Lo recuerdo ahora, en la medida que uno no es un olvidadizo definitivo, parapetado detrás de su mesa del café Gijón, donde tenía plantada su cátedra de apóstol del arte abstracto. ¡En aquellos primeros años cincuenta!. Era el tiempo en que el diario *Madrid* llamaba "chíviris" a aquellos que pintaban y pensaban como Pablo, y que don Fernando Álvarez de Sotomayor ponía una carta abierta al doctor Vallejo Nájera inquiriendo, todo alarmado, si no estarían locos los artistas actuales que exponían en la Bienal. Aquello ya pasó, con la victoria de los "chíviris" y de los "locos". Con la victoria, también de los apóstoles como Pablo Gago...

Pero, por lo visto, Pablo era un hombre que creía en lo que decía y mantuvo siempre su apostolado. Ahora, la batalla ya hace mucho tiempo que está ganada, y ni siquiera hace falta advertir que Pablo Gago es eso que llamamos "abstracto". Lo es, efectivamente, y yo me pregunto si él, cuando pinta algunos de sus cuadros no está reviviendo en la intimidad el tiempo de la polémica...

Pero sea como sea, he ahí un pintor. No puede estar en ningún polo de la posible ecuación abstracta –ni en el aformalismo expresivo, ni en el geometrismo analítico–, porque él no puede estar definitivamente en ninguno de ellos. El es definitivamente pintor, sólo pintor, pero muy pintor.

GRANADOS VALDÉS, "La aventura plástica de Pablo Gago", *Las Artes, Crónica 3, Revista de las Artes n° 42, segunda época, diciembre 1991. (Crítica con motivo de su exposición en la Sala Gaudí -extracto-)*

Mas volvamos a referirnos a Pablo Gago y a su sugestiva creatividad, quien ya en 1953 vio reconocido su talento al participar en exposiciones colectivas con Picasso, Calder. Miró, Tapies...y lo hizo individualmente en París, Madrid, Barcelona y México. Ahora Pablo nos ofrece una concepción plástica naturalista, puesto que su obra se inspira en la naturaleza, la cual interpreta y expresa de una manera personal. Y lo hace "buscando la aventura" como él dice: poseído además de un sentimiento poético y de un conocimiento que es a la vez afirmación de un singular talento para lo plástico, y afirmación y entrega espiritual al mágico misterio de la creación artística.

Si tuviese que enjuiciar globalmente el conjunto de pinturas que presenta en la citada galería Gaudí, tendría que emitir un criterio sintético, resumido al aspecto sensación; pues ante la primera impresión recibida me he sentido atraído por el carácter de uniformidad en la variedad del tema de casi la totalidad de las obras. Gago se expresa pictóricamente con un lenguaje de dicción directa, cuya morfología presenta ricas y variadas interpretaciones de una fenomenología plástica sumamente atrayente. Y es que Gago construye cada ambiente natural y los elementos que lo expresan de una manera sutil; sin que la volumetría, profundidad o proyección perspectiva e incluso la acción lumínica, sean el resultado de un tratamiento sofisticado. Son apreciados valores conseguidos en una impronta gestual que deviene del absoluto dominio de su técnica pictórica y de la seguridad que da el ser consciente de lo que se desea conseguir. Concibe Gago dichas obras utilizando los mínimos recursos para obtener lo máximo de emotividad plástica. Eso veo en sus magníficas pinturas, *emotividad*, además de apreciar la maestría singular que nos la transmite.

Sólo unas cuatro o cinco pinturas difieren de lo que vengo expresando, en cuanto al planteamiento compositivo –no a la calidad que está en el mismo grado valorativo-, ya que son distintas a las demás en el planteamiento. Pues la mayoría corresponden a una concepción expresionista que pone mayor énfasis en la significación de lo cromático y en la poética ambiental que en el determinismo formal. Todas estas pinturas de Gago poseen singulares aspectos, muy calificados, que por lo general tienen una total correspondencia entre ellos, y

responden a una sugestiva y dinámica armonización que conjuga muy positivamente la acción de todos los elementos compositivos.

Javier HERNANDO CARRASCO, "El bosque afable", *La Crónica*, 16 de mayo, 1999. (Crítica a la exposición de Gago en la Galería Sardón)

Aunque apenas conocido en su propia tierra, pablo Gago es uno de los pintores leoneses más relevantes de la posguerra española, habida cuenta no sólo de su temprana aproximación al territorio de la abstracción expresionista sino también de la notable calidad de sus propuestas. Más de veinte años después de su última exposición en la ciudad que tuvo lugar en 1977 en las salas de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, recalca de nuevo, con un género particular: el paisaje, que puede considerarse en su trayectoria como una derivación del verdadero eje articulador de su obra que continúa siendo la abstracción.

Sus paisajes, centrados de manera casi monográfica en las grandes arboledas, le sirven para explorar de otra manera los valores puramente plásticos de la pintura: el trazo lineal, los gestos cromáticos rápidos, la entonación uniformadora del conjunto, los brotes lumínicos específicos...La recurrencia a las formas arbóreas, independientemente de la fascinación que estas agrupaciones vegetales puedan suscitar en el artista, le permiten operar en un territorio complementario al de sus obras abstractas, ya que estas últimas se inscriben de forma mayoritaria en la opción del campo de color y por tanto del reposo, de la contemplación. Aquí, por el contrario, la diversificación de elementos que configuran estas representaciones: troncos, ramas, hojas, tierra, agua...suscitan movimiento o al menos ruptura de la unidad que exhalan las grandes masas de color. A tenor de lo dicho creo que la expresión de la pintura halla en estos paisajes un aliado idóneo, pues procura una plena reciprocidad entre ambos; por una parte de los valores que al artista le interesa resaltar de esta particular parcela de la naturaleza: movimiento pausado, densidad, calidez; por otra de la explosión temprana de la pintura.

Los bosques de Pablo Gago son naturalmente imaginarios, como el resto de las imágenes de su obra; lugares inspirados por una sensibilidad serena que pasa a encarnarse en estas imágenes. Por eso insiste en determinados estados; por ejemplo en el agua reposada que refleja la masa de árboles que en un segundo plano hace de telón de fondo, o en la

compactibilidad del conjunto que forman verdaderos espacios columnarios. Espacios del refugio y de la calma, espacios cálidos y densos –por eso casi nunca se nos ofrecen aperturas ni perspectivas que sitúen al bosque como un acontecimiento particular de un paisaje más amplio, sino como un espacio amablemente impenetrable, autónomo en cierto sentido. El bosque que se convierte por tanto de manera implícita en la expresión metafórica de un estado de ánimo y en la evidencia de una concepción de la pintura basada en un ágil despliegue del color, aún haciendo aquí las funciones de línea más que de masa.

Bosques dulces en su amable colorido, leves en la elevación armoniosa de sus árboles, en la ligereza de sus copas; bosques que a veces parecen el resultado de un ejercicio de pintura pura devenido finalmente imagen representacional casi de manera espontánea tras un proceso acumulativo de perfiles verticales compensados por tramas más pequeñas de signo contrario. Azulados bosques que atraen nuestros sentimientos con su esponjosa masa y que dejan traslucir un más allá solemne en los fogonazos de luz que surgen en la parte superior o que incluso penetran en el interior poniendo un contrapunto poético; bosques verdosos, resplandecientes o en penumbra, bosques robustos, direccionados por el viento, bosques quejumbrosos; bosques que siempre reflejan apacibilidad, quietud, como un reflejo de la que porta su autor.

Los troncos de los árboles se tornan gestos ascensionales, las ramas brotes de energía, la masa vegetal flujo vital. En la conjunción de todos sus elementos estos bosques resultan extremadamente afables.

ANDRÉS VILORIA

Antonio GAMONEDA, "Andrés Viloría" (crítica), *Tierras de León*, nº 13, Diputación Provincial de León, junio 1971, p. 98

Una exposición figurativa reducida a signo elemental, y, posteriormente desarrollada en el sentido plástico por sucesivas derivaciones hasta crear un expansión que le es propio porque es un espacio contaminado por aquel signo. Esta expansión de una forma muy elemental determina lo que, en el lenguaje convencional aplicado a la pintura viene llamándose

informalismo. Pero en Andrés Viloría debe advertirse este peculiar movimiento de núcleo a dilución, y, en el origen del proceso, la idea, el germen figurativo que lo desencadena. Cierzo que la figura es apenas un síntoma de ella misma, una negación o una interrogación sobre ella misma, pero cargada con su trágica posibilidad, con una especie de tensión prenatal. Su expresión en el plano tiñe, contamina, como decía más arriba, el espacio rectangular. La ejecución de Viloría supone que esta expansión sea un cultivo incesante y apasionado, centímetro a centímetro, de la sensibilidad de la superficie, hasta llegar al filo inevitable de sus límites. Allí se detiene, ya ante una imposibilidad, y es necesario volver a mirar el cuadro en su totalidad. Es entonces cuando nos advierte de su organicidad, de una coherencia minuciosa que sobrenada la disposición informal...

Resta decir que en la actividad de Viloría, el proceso culmina dentro de la ejecución de cada pieza y que, en aquél, el sistema descansa en una exaltación constante de la materia: la excitación de esta, el descubrimiento de cada posibilidad de sensibilización supone una consistencia de factura que no es la menor justificación de su validez. Los colores están sometidos a un constante ensombrecimiento: la suspensión del negro o la soterrada violencia del rojo hostigan las luminosidades, siempre con aspecto anterior y posterior a la luz física. Casi todas sus obras proponen una serenidad inquietante.

Andrés VILORIA (reflexiones), *Anales de la Sala Provincia, 1971 –1972*, Diputación Provincial de León, 1973, p. 130

...Quedarme justo en el límite donde las cosas son, donde los objetos vibran, donde lo abstracto aún tiene un si-no-es de figurativo.

No hay regla fija. Pero hay algo de lo cual puede enorgullecerse el informalismo: de lo que tiene de sugeridor; de cómo ha forzado al espectador a pensar, a colaborar con el artista.

No soy pintor rápido. Me afecta pintar hasta el punto de que hay cuadros que me agotan físicamente. Creo en un arte radicalmente subjetivo...Mis cuadros son pensamientos, vivencias, interpretaciones tratadas en el ambiente en que a mí se me ofrecen: el misterio...Algo así como un diario íntimo con unas cuantas interrogaciones... Me sitúo en un límite de la figuración que me parece el emplazamiento crítico, el lugar a donde debe ser llevada, el lugar donde se la debe acorralar sin destruirla.

**Antonio GAMONEDA, "Viloria", *Tierras de León*, nº 23, D. P, L., junio 1976, p. 43-44
(Crítica a la exposición de Andrés Viloria en la Sala Provincia, en 1976)**

Partimos de una única pieza paisajística que incluye tensiones hacia ámbitos liberados; indicios de que va a ser precisamente el espacio y no sus eventuales configuraciones formales el principal protagonista del asunto pictórico. Esta advertencia se confirma en las piezas cronológicamente inmediatas, relacionables con tendencias informalistas si bien lo sean en términos que yo llamaría *de referencia*. Prosigue la muestra con una serie en la que el espacio parece haberse vaciado de todo otro contenido que no sean sus propias vibraciones cósmicas; una soledad total es aquí la única presencia; las superficies son grandes interrogantes y su variabilidad responde a sucesivos estados de una misma misteriosa percepción.

A partir de estas piezas, el mundo de Viloria, como recién salido de una catástrofe purificadora, comienza a rehumanizarse sensible y temáticamente. El color tiene un valor auroral, expande una serenidad que empieza a ser poblada de signos. No exactamente signos; son *huellas, huellas significativas*. Ya no es un mundo cósmico sino histórico.

En Viloria se da una absoluta identidad entre pensamiento y acción plástica; es un pensador realizado en pintor: esto no sitúa a la pintura en una dimensión subalterna; al contrario, es su manifestación necesaria y específica. Se trata de un ejercicio de sensibilidad tan apurado que confunde las fronteras del gozo y del sufrimiento.

Antonio GAMONEDA, "Catálogo Total de Andrés Viloria", *Tierras de León*, núm. 44, D.P.L., septiembre 1981, pp. 129-130

Ante la cumplida madurez de la obra pictórica de Andrés Viloria, el Instituto de Estudios Bercianos ha decidido la edición de un libro que, bajo el título de "Catálogo Total", viene a significar gráfica y textualmente, no sólo la calidad insólita de una obra plástica macerada en el silencio y una tensa quietud, sino en el basamento ideológico (mejor sería

decir filosófico) el denso entramado de vivencias y pensamientos que es sustancia de esta misma obra.

Creo haber dicho en algún momento, hace años, quizá, que Andrés Viloría es un caso paradigmático en el que el pensador, el hombre hondamente inquisitivo, realiza una conversión "total" de sus cósmicas adivinaciones a una especie rigurosamente plástica. Es cierto que el arte contemporáneo se caracteriza por un soporte de ideas más explicitadas que en ningún otro momento de su historia, pero también es verdad que, en ocasiones, lo que ocurre con este soporte es algo dudosamente deseable: el interés conceptual se sobrepone o desplaza la intrínseca calidad plástica. En el caso de Viloría nada de eso ocurre: pensamiento y obra son una identidad, un hecho inseparable y cualitativamente consumado.

El sentido de este "Catálogo Total" es, precisamente, el de poner de relieve esta singularidad: reproduce, con gran belleza gráfica distribuida en láminas de color y en blanco y negro, una serie de obras de madurez en las que, si nos atreviésemos a hacer una lectura, es decir, un ensayo de interpretación ceñido a datos visuales, encontraríamos la fascinante evocación de un universo auroral que, en progresiva construcción-humanización, desemboca en el gran terror cósmico, en la premonición de su disolución definitiva.

En el curso de este "relato", también con un valor inmensamente abarcador, la historia del hombre, las "huellas" de su impresionante devenir, desde las germinales formas de la vida hasta la complejidad terrible y contemporánea. Siempre bajo el total asombro de la luz, siempre en la incógnita del insondable territorio astral.

Y aún más: dentro de esta cosmología humanizada, el hombre llamado Andrés Viloría; mínimo y grandioso en su relación con la totalidad, irrenunciable en sí mismo. Y, en Andrés Viloría, la pasión pictórica, el lenguaje esforzado y bellissimo de sus preocupaciones y sus creaciones.

Del hecho estético (plástico) a la interrogación abrumadoras sobre el porqué de la existencia. De esta interrogación, a la contemplación ensimismada del milagro existencial que nos devuelve a la gran pregunta. Un universo circular atormentador y gozoso, al tiempo, se revela en este documento que es mucho más que un catálogo; que es un tratado de estética y un espacio para la reflexión sin límites. Un instrumento, en resumen, absolutamente necesario para la aproximación al talento creador de Andrés Viloría.

CARTA DE LUIS ALONSO LUENGO* A ANDRÉS VILORIA EN 1982

(Leída y comentada por el Sr. Alonso Luengo en el acto de presentación de la exposición de Andrés Viloria en la Casa de León, Madrid, 1992. Reproducida en *Diario de León*, 1 de noviembre de 1992)

Mi querido y admirado Viloria:

Estoy un poco abrumado por la falta de atención con Vd., que he tenido al no acusar recibo a su catálogo total de su obra. Pensaba ir a Ponferrada a dar una conferencia sobre Enrique Gil y las últimas investigaciones sobre nuestro poeta a la que me han invitado los amigos de esa entrañable entidad que se llama Conde Gatón y pensaba entonces tener con V. un cambio de impresiones que estoy deseando verificar, pero como la conferencia se ha dilatado no quiero pasar un día más sin que tenga Vd. referencias de mí y noticias por lo menos epistolares.

No soy crítico de arte, pero si un alma sensible a la emoción artística y quiero decir a Vd. que la he tenido y muy profunda al contemplar cuadro a cuadro las reproducciones de su catálogo al leer los textos de maravilloso encuadre de los mismos y aquellos otros de los que Vd. arranca como alta inspiración cósmica –creadora del universo- y de esa otra triste realidad de que los hombres desdichadamente estemos al margen o borde de una conflagración termonuclear. Es emocionante, es escalofriante y produce un temblor ante el misterio la contemplación pormenorizada de su obra. Ese homenaje al Espacio pero sentido desde el mundo concreto del Río Sil llegan al ápice del alma. Y esa palabra querencia netamente leonesa revela mundos insospechados de nuestro espacio y concreto a la vez. La inconcreción que está en ese concepto de que “la tierra es una nave espacial encadenada” y la concreción adorable en esa frase de “había un castillo viejo en lo alto de la rosa, las raíces al aire, todo al aire” donde está el alma entera y el subconsciente profundo del Bierzo que tanto amamos. Y ese concepto de los misterios, del misterio –que a mí tanto me ha preocupado en todos los aspectos– y que va para Vd. clarificándose al descubrir su estructura matemática me parece un acierto insuperable, y esa maternidad de la tierra en que el labrador y la vida van “cuerno a cuerno” y los pájaros a su lado “andando como amigos sin alas”, y eso que “el labrador se siembra a sí mismo”, ahonda en la tierra, están a mi juicio reflejadas genialmente en los cuadros del catálogo que Vd. presenta.

En fin, como profano, pero sensible a los temblores del arte me siento fascinado en un mundo de maravilla, le envío a Vd. Mi felicitación más sincera y un fortísimo abrazo de quien tanto le admira y quiere

*Luis Alonso Luengo era en 1992 académico en la Academia de la Historia, cronista oficial de Astorga, y presidente de Honor de la Casa de León en Madrid.

Andrés MARCOS OTERUELO, "Diez artistas leoneses en la Obra Cultural: la exquisita abstracción formal de Andrés Viloría", *Diario de León*, 23 de junio de 1984

Todavía ha de recordar uno el impacto excepcional de su colección de paisajes abstractos en la Sala Provincia. Es un artista de durísima disciplina, de una insobornable fidelidad a la pureza de las formas. Su trayectoria constituye todo un ejemplo de autoexigencia y de entrega desinteresada a una vocación. Al fin, Viloría pasará a la historia, sin la menor duda, como el pintor español que ha alcanzado una mayor perfección en el tratamiento de la forma sin ornamentos estériles, sin apoyos de fácil sensiblería, pero también sin desprecio de ese mínimo argumento que toda obra de arte precisa para comunicar algo a la gente, para sugerir o encantar. De haber contado con alguna instrumentación publicitaria, el nombre de Viloría estaría hoy en las enciclopedias, al lado de los grandes maestros de la abstracción, desempeñando su papel didáctico con una gran dignidad....

Jesús PEÑAMIL, "A propósito de Andrés Viloría", *Diario de León*, 1 de noviembre de 1992

(Texto leído por el pintor de Cacabelos, Jesús Villamil, en el acto de inauguración de la exposición de Viloría, el 16 de octubre de 1992 en La Casa de León, de Madrid)

Nada más alejado de mi intención que un análisis estricto de la obra de nuestro pintor, porque ¿cómo se pueden traducir a razones los sentimientos? ¿Cómo analizar con objetividad las sensaciones ajenas?.

Hablar de Andrés Vitoria, todos lo sabemos, es hablar de sensaciones, silencios, reflexión; del observador que te entrevé y luego te refleja diminuto es esas sus desiertas y desoladas ciudades lunares. Hablar de Andrés Vitoria es hacerlo del artista avisado e inteligente que, a pesar de un medio cultural obtuso, decide luchar por aquello en lo que cree, para ofrecernos, después de la lenta introspección, lo mejor de sí mismo, aún a sabiendas de la incomprensión e indiferencia general. Es hablar de un pintor que lejos de convertirse en un artista local, recurso fácil del mediocre, universaliza su pintura sin olvidar quien es, cuáles son sus raíces, a que Dios se debe.

El, sabedor de que nadie sabe, de que pocos pueden entender, curtido en las lides de la indiferencia, se mantiene absorto, distante, celoso de sus cosas; pero no nos ofendamos, porque él, generoso, nos regala lo que el creador brillante: sus más íntimos secretos, sus más profundas reflexiones, sus ensoñaciones.

No cabe pues más luz que la que él nos da, ni mejor dádiva que estos cuadros.

No es difícil imaginar las dificultades de un creador lúcido y responsable como Vitoria, que decide vivir alejado de un medio más benigno, para ser libre y pintar en libertad, sin concesiones a aquello que le aleje de su camino, pero que le deja en las inmisericordes manos de la soledad del auténtico creador.

¿No es loable este gesto? ¿No es símbolo de madurez?.

Nunca una obra de Vitoria nos ha dejado indiferentes por su profunda carga humana, porque en ella está escrita toda la historia del hombre, del hombre del Bierzo; porque él ha excavado todos los castros, ha abierto todos los enterramientos, recorrido todos los caminos, para enseñarnos que el hombre es espíritu y que su huella sigue viva, a todo el que quiera ver con los ojos del corazón. Porque en sus maderas, aparentemente maltratadas, arañadas, perforadas, está grabada toda nuestra vida; porque Vitoria es de los que pintan al dictado del corazón, es decir, de la sinrazón.

Si existen artistas que se identifican con su obra, éste es el caso de Andrés Vitoria; y es de agradecer en los tiempos que corren que el creador desnude hasta el extremo su interior a quien quiera que se acerque a su pintura con humildad; y yo, que recuerdo todos sus cuadros nunca vistos, a veces hasta temo que detrás de cada grieta, de cada oquedad, de cada arañado de sus maderas, pueda surgir, en cualquier momento, la bonhomía, el ser pero no estar, el saber pero callar, del padre de la pintura berciana, del guía espiritual de los pintores del Bierzo.

No me cabe duda de que a pesar de su escasa vocación pública, Andrés Vitoria está destinado a ocupar el lugar que muchos sabemos se merece en la historia de la pintura

contemporánea española, y es mi deseo que el esfuerzo que para él y para los organizadores supone la realización y montaje de esta exposición, sirva para que a partir de ahora todos conozcamos y disfrutemos un poco más de la obra y personalidad de Andrés Viloría.

Antonio COLINAS, "Hacia la pura búsqueda", *Diario de León*, 12 de noviembre de 1995 (El Filandón p. 5)

Hay un propósito establecido por Andrés Viloría que determina con gran precisión los fines de su arte: “buscar el espíritu de la cosa, pero sin la cosa”. Toda la obra de Viloría muestra este afán de desnudez de formas y de conceptos, una búsqueda de lo esencial: lo esencial del color, lo esencial de la materia, lo esencial del grafismo y de la palabra, lo esencial, en definitiva, del *signo*.

El mérito de la obra de Viloría también radica en sus orígenes y en el medio en el que ha trabajado con una constancia ejemplar. Me refiero a que su afán vanguardista y arriesgado es muy temprano y que, además, nace en el medio no siempre resonante de la provincia. El Bierzo es, sin embargo, un espacio genuino –lo que Eliade reconocía como un espacio *fundacional*- y en ese sentido tiene una carga y una dimensión creadoras que quizá siempre ha auxiliado –estimulándolo en su recogimiento- a Andrés Viloría. Cualquier tierra resume todas las tierras para el ojo que sabe contemplar, ha escrito en otra ocasión.

Otra característica que admiro en la obra de Viloría es su fuerza: la de su color, la de la materia luchando con el color, la del color luchando con la materia, sometidos ambos a un combate de desnudeces y de reverberaciones que es el que verdaderamente ofrece la dimensión de los mejores artistas. Fuerza, combate, constancia, búsqueda y hallazgo en el tiempo del ser.

Victoriano CRÉMER, "La mística humanizada", *Diario de León*, 12 de noviembre de 1995 (El Filandón p. 4)

Lo que sucede es que el leonés, por mirar a las nubes que pasan, desdeñamos la luz que nos alumbramos. Cuando por vez primera –hace ya de esto muchos años – ese singular

personaje, leonés y berciano, que es como ser leonés dos veces, presentó su obra parcial en la capital, la mayor parte de los que dedicábamos nuestra atención a la declaración de los valores de lo que tan bien se llamaba exilio interior, sentimos como una cierta opresión, como una emoción acumulada ante aquellas formulaciones plásticas en las cuales se sugería, con rasgos más bien de esforzada manipulación técnica y mental, la "realidad de un sueño y hasta en ocasiones una pesadilla".

Podrá parecer un contrasentido pero así era: Aquel Andrés Viloría de las proposiciones falsamente calificadas de abstractas, cuando intentaban ser sobre todo signos, señales, claves para el entendimiento de la belleza oculta, no ofrecía nada menos que sus propias experiencias, su hondedad, su alma viva, utilizando para ello el lenguaje impresionante de la materia convertida en instrumento de confirmación.

Siempre fue el lenguaje de Andrés Viloría lo suficientemente crítico como para que no fuera asaltado por la comodidad: Construía sus textos y contextos huyendo a propósito de todo encantamiento, de cualquier forma de atracción superficial y el color, en sus composiciones se convertía en claridad unicolor, como si su acabamiento hubiera respondido a un estado de ánimo del creador.

Andrés VILORIA, "Texto" en el catálogo *Andrés Viloría: Exposición Retrospectiva, 1965 – 1995*; Sala Provincia, 16 de diciembre de 1997 a 18 de enero de 1998

He comprado siempre mi dedicación a la pintura hasta con mi austeridad. Mis necesidades eran, especialmente, necesidades de información.

Cultivé la figuración impresionista como ensayo general, como libertad de trazo y color. Pero de largo me venía mi interés por la libertad de interpretación, la libertad de la versión personal. Desde comienzos del siglo era ya esta una realidad materializada por una buena representación de pintores españoles.

Desde siempre me interesó el comportamiento artístico que liberaba el procedimiento expresivo. Avanzado el tiempo, los años sesenta eran una buena cancha. Había como una ilusión generalizada. Todos los caminos estaban abiertos. Ahí estaba yo dispuesto a recorrer mi camino. Camino que ha sido tan largo como mi vida.

He sido fiel a mi raíz por confirmación, día a día. Siempre me interesó la Historia, la Arqueología (en 1951 publiqué en Madrid un librito sobre las vías romanas que pasaban por

el Bierzo partiendo de Astúrica Augusta hacia (ilegible)) y de ahí mi especial interés por la huella y su misterio. Y así siempre incluyendo el Cosmos, el universo infinito. Todo estaba ahí, pero yo me pertenecía a mí mismo y al momento que me tocaba vivir. Para mí era todo inabarcable, pero extraordinariamente sugerente. Sugerir, esta era la palabra justa. Sugerir sería mi comportamiento artístico. Y así continuó.

Al pintor le va la huella y vive. La pintura su dedicación. Incluye la poesía como espacio de sus acotaciones.

Soy pintor subjetivo. Me apunto al hallazgo. Vivo mi propia versión. Riesgo y emoción son mis condicionantes. Y misterio y sugerir. Que la obra no se termina, que sigue haciéndose en los demás.

Los años 60 son los años de la materia sobre tablero industrial. Vivo el cuadro por sí mismo y por lo que representa. La materia tiene su lenguaje; no es gesto muerto: El Cosmos y la huella del hombre son un buen motivo. Ausencia de luz y rigurosa sobriedad. “Piel del mundo”, “El hombre” o “Misterio” son títulos que justifican y configuran la curiosidad y preocupación del pintor.

La década de los años setenta son los de serenidad. Su luz invade la obra. Contraste acusadísimo. Los temas se pertenecen. La luz es como un estado de ánimo que se desliza suavemente. Desaparece la materia. La gubia y el formón artesanal, lesionando el soporte provocan un nuevo gesto. Luz es unidad. No hay fronteras. Todo es un todo en su diversidad. “Campo psicológico” cierra esta década de los años 70.

El desafío está presente. El peligro de una confrontación militar pesa sobre la humanidad. El antagonismo ruso y americano está ahí.

Graves dificultades en la vista obligan al pintor a hacer un alto en su camino, que se prolongará hasta 1983. Durante este periodo de incertidumbre hace cosas. Se entretiene y piensa. ¿Una guerra nuclear? ¿Y después qué? Habrá que volver a empezar. Y el pintor recuerda raíces sociales, campos y alpargatas y cocinas de leña con base de piedra, allá por su abuelo paterno, de techos y paredes de humo e intimidad. Pueblos perdidos en la orografía berciana. Y el arroyo que canta aunque se hunda el mundo.

Y comienza a trabajar nuevamente. Maderas de uso en arcones que fueron. Soportes de nogal o tableros industriales. Todo el utillaje artesanal, y la piel que ha muerto, arrancarán el gesto y la canción que no se escribe. Toda esta obra es una epigrama contenida, como el lenguaje de un después que está presente.

En 1990 participo en las “Jornadas del color” catalanas que se tenían en la región leridana de Pallars Jussà. Pintores de diversos países celebrábamos a la naturaleza como paisaje. Allí dejé “Naturaleza herida”: una tabla lesionada.

De regreso a mi estudio en el Bierzo leonés, sigo con mis retos. Prefiero desarrollar una idea, un pensamiento. El color lucha ya en mi caballete. La Naturaleza es un milagro que atrapa y no suelta. Sigo siendo así. Estoy con DISCURSO DE LA NATURALEZA, ya casi un centenar de obras. Va en ellas la vida y la muerte: dos inseparables compañeras.

A veces pienso que estoy realizando las ilustraciones del artesonado de un templo que fue o será en no sé donde.

Javier HERNANDO, "El discurso total de Andrés Vilorio", *La Crónica*, 19 de enero de 1998

Ayer domingo cerró sus puertas en la Sala Provincia la exposición dedicada al veterano pintor berciano Andrés Vilorio, una muestra que recorría tres décadas de intensa y coherente dedicación quedaban resumidas en esta antológica dedicada a uno de los más significativos informalistas de la comunidad de Castilla y León. Bien a través de un elaborado trabajo con la materia pictórica, de la que extrae y exhibe toda su potencialidad expresiva, bien por medio de la insistente incisión en la madera hasta componer topografías arqueológicas que resumen el acontecer cotidiano, también la memoria del tiempo, bien recuperado el papel como soporte de la acción pictórica y del acrílico o la tinta como medio de expresión para captar los discursos de la naturaleza, el cosmos o el paisaje humano, ese pintor da fe con sus obras de un tiempo que ya podemos llamar histórico, en la medida en que se halla sobrepasado, pero asimismo da fe de su capacidad para capturar, para sintetizar el sentido de sus vivencias que son al fin y al cabo una parte alícuota de aquel tiempo.

Sobrecogen a estas alturas del siglo esos paisajes misteriosos, esas pieles como denomina el propio artista a algunas de las obras, dominados por una masa que sugiere movimiento pero que al mismo tiempo, por mor de su propia pesadez se muestra incapaz de generarlo. Movimientos congelados en sus texturas irregulares, imágenes austeras que nos conducen a lugares intangibles, tensionados, erosionados. Son un puro desgarró que el artista temple como se temple la propia vida. En estas obras, situadas cronológicamente en los años sesenta, el artista viene a coincidir en sensibilidad y formas con lo mejor del informalismo

español, desde Lucio Muñoz a César Manrique. En el Bierzo como en Madrid el hedor ambiental generaba las mismas reacciones.

Los bajorrelieves pictóricos, pues están ejecutados como si se tratase de un soporte xilográfico, de ordenada composición y reiterada vocación dinámica, aclara la oscuridad precedente. Arqueologías luminosas para una época, los ochenta, de asentamiento ideológico y social que por una parte remiten al substrato perenne del pasado, a esa Historia acumulada que condiciona a veces positiva, a veces negativamente el desarrollo de la vida, pero que al mismo tiempo solidifican la realidad, la arqueologiza. Por ejemplo en ese campo psicológico de los años ochenta al que alude el artista en una de las obras de esta serie.

La década final del siglo es sugeridora para Vitoria de discursos de la naturaleza y de paisajes humanos. En el primero las manchas cromáticas libres describen movimientos rítmicos organizando secuencias en las que el dinamismo va metamorfoseando la imagen, pasando de la relativa calma a la completa turbulencia; una naturaleza que se hace caótica cuando rebasa los límites de lo terrestre para convertirse en cosmogónica. Se agita entonces con un mayor descontrol, se vuelve mancha desafiante sobre unos fondos negros. La mancha se vuelve estructura filamentosa de los paisajes humanos sin abandonar una incansable gesticulación.

En el decurso creativo de Andrés Vitoria se concentran como una sola acción el devenir de la época y el suyo propio. Su plasmación formal es consecuencia de la confluencia inseparable de lo personal y lo social, de la plástica y de la escritura, de la experiencia diaria y la memoria. Forman un conglomerado que concluye en el anclaje de arte y vida. En este sentido bien puede considerarse su trayectoria artística vital y su discurso plástico total.

ALEJANDRO VARGAS

César ALLER, “Entrevista con Alejandro Vargas”, *Diario de León*, 17 de marzo de 1961 (extracto)

“La pintura abstracta no persigue nada. Como los demás artes no tiene una justificación; es más bien testimonio de un tiempo; del mismo modo que lo son todos los

artistas que actúan conforme a su época. Quedan excluidos los artistas que se refugian en el pasado.

El artista persigue la verdad y la belleza, pero la suya, la de su época. Es una especie de acercamiento a Dios, semejante –en cierto modo y salvando las distancias- al de los místicos”

“El arte no puede ser una evasión sino un enfrentarse con lo real. El arte contemporáneo es más bien un cansancio de viejas fórmulas y abandono de ciertas convicciones superadas. En el sentido de abandono, indica una entrega total al presente, un renunciar un poco a las posiciones cómodas de los que nos precedieron. Sería muy fácil seguir llevando esa carga. Hay que renunciar a la herencia para arriesgarse en caminos personales, llevados de la convicción de que es preciso abandonar viejos errores, aunque la perfección absoluta sea siempre inalcanzable”.

“(En la ejecución) no se plantean problemas materiales porque el pintor abstracto cuenta con un bagaje de conocimientos técnicos en su oficio que le permiten desinteresarse de este asunto, hasta dedicarse sólo a la búsqueda del concepto de la obra, del fondo. En cuanto a los problemas de tipo emocional, dependen de la calidad del artista, de su mundo interior. Realmente de que lo que este artista quiere decir sea algo que necesite ser dicho”.

“Mientras los realizo va creándose el cuadro, me creo yo mismo una atmósfera, un *pathos*. Pues que el abstracto es una valoración del color y de la forma en toda su pureza y consciente del impacto que causa su presencia, es por lo que veo necesario crear al mismo tiempo que se trabaja...”

“La obra sale a veces fluida, rápida, otras muy costosa, en ocasiones su gestación es dolorosa”.

“Aparecerá la pintura abstracta, sí, como un camino cerrado. Con una gran esperanza debí decir que Dios lo sabe...Yo tengo, no obstante, una postura optimista y estoy convencido de que el espíritu del hombre puede renovarse”.

“El abstracto decorativo es un mal abstracto”.

Antonio GONZÁLEZ DE LAMA, “Cada día: Alejandro Vargas, pintor”, *Diario de León*, 4, noviembre, 1964

“A Vargas sólo le conocíamos por sus obras abstractas. En este tipo había llegado a una perfección que diríamos insuperable. Es decir, que no podía ya ser superada por el mismo pintor. Su maestría era conocida y admirada aquí y fuera de aquí, aún en ambientes de mucha exigencia crítica de España y de fuera de España.

Pero Vargas es un artista que no se conforma nunca con lo conseguido. Quiere siempre ir a más, superar día a día sus etapas anteriores. En lo abstracto le era difícil ir a más. No le quedaba otra cosa que repetir eternamente lo ya logrado. Que es lo que ocurre, en general, con el arte abstracto, que ha dominado durante unos años el arte universal.

Había que encontrar una salida. Y la salida no podía ser otra que una nueva figuración, un nuevo arte humanizado: Y eso es lo que intenta Vargas en esta nueva etapa. Pero, claro, no se trata de volver atrás. El arte, como la vida, se va y no vuelve. Querer que vuelva es condenarse a no ser. Porque lo pasado está muerto y sólo queda vivo en la tradición; en una tradición que para ser fecunda tiene que renovarse.

Vargas lo sabe. Y quiere hacer un arte que no mire al pasado, que parta del presente y vaya hacia un futuro luminoso y fecundo. Para ello no puede negar lo anterior, no puede renunciar a lo conseguido en su etapa abstracta. Y lo que hace es llevarlo a sus nuevos cuadros, dando a sus figuras ese aire nebuloso y onírico de lo abstracto y dando a sus abstracciones una significación humanística, una expresión espiritual.

Creo que este intento es lo más interesante que puede verse en la exposición de Vargas. Claro que hay que dar siempre por sentado que cualquiera de sus cuadros es obra digna de un pintor de categoría como lo es Vargas. En todos se puede apreciar el dominio de una técnica bien asimilada, el afán de resolver problemas pictóricos no dejándose nunca llevar de la facilidad y el espíritu creador, inquieto, casi dramático, que da a todas sus obras un sello característico, de auténtica personalidad.

Vargas está en un momento trascendental de su vida artística. Que viene a ser el momento que atraviesa el arte universal. Lo que significa que Vargas sabe percibir, desde su rincón, el signo más profundo de nuestro tiempo”.

José Luis Aguado, “La actualidad se llama Alejandro Vargas”, *Diario de León*, 4 noviembre, 1964

Viene este pintor, después de dos años de ausencia de nuestras salas, con una producción de veintidós cuadros a la sala de Exposiciones del Club de Prensa. A nuestro juicio los cuadros expuestos son el índice de una inquietud personal que no halla –o no se decide a hallar- su objeto. Es difícil encontrar la palabra que sirva para definir posturas tan dispares como existe entre el figurativismo realista (no subjetivista) del retrato del Dr. Walter, por ejemplo, y el figurativismo abstracto de los bodegones y algunos paisajes. Esto último nos parece que está bastante por debajo de las posibilidades de este artista, pues su capacidad de hacer buena pintura salta a la vista. En todo momento –mientras hemos recorrido, con lentitud, su exposición- no ha dado la impresión de lucha, de tensión, de desconcierto íntimo entre la figuración y lo abstracto”.

-¿Qué presentas de nuevo en esta exposición en cuanto a estilo?

-El figurativo. Creo que no se puede definir con esta palabra. Es equívoca.

-¿En qué ha cambiado tu manera de hacer pintura?

-En esto solamente

-¿Esta pintura es signo de madurez o evolución?

-La evolución es siempre madurez

-¿No crees que existe una postura contradictoria entre los bodegones y en retrato del Dr. Walter, por ejemplo?

-Un retrato no se puede tratar lo mismo que un paisaje. El retrato tiene una figuración más tiránica

-¿Qué opinas de tu misma exposición?

-

-¿Temes a la crítica o la tienes como amiga?

-La crítica es de temer siempre que sea buena

-¿Crees en la imparcialidad?

-Creo en los buenos críticos, no en la crítica buena

-¿Reacción del público ante tus cuadros?

-Casi siempre decepcionante

-¿Qué produce en ti esta postura?

-Realmente la opinión de las personas a las cuales no temo por sus conocimientos, no me impresiona

-¿Qué es la pintura para ti?

-No existe definición

-¿Cómo pintas?

-Sin atenerme a ningún módulo

-¿Tu pintura se estacionará en esta producción que juzgamos de incómoda, o evolucionará?

-Seguirá evolucionando, sin duda, hacia que campo no lo sé.

-Tu ideal de pintura, ¿cuál sería?

-No sé. Sólo ser un buen pintor

-Antes hemos hablado de evolución, ¿A qué se debe?

-A una necesidad de fraternizar con el mundo de la realidad

-¿Tu mayor satisfacción al final de esta exposición? -Que mi pintura haya interesado realmente a las personas que juzgo entendidas

Pablo DE LA VARGA, “Más para Vargas”, *Diario de León*, 13 de noviembre, 1964

Ante los cuadros de Alejandro Vargas nos ocurre este mismo fenómeno (una llamada vigorosa a nuestro aparato emocional y reflexivo), quizá porque no hemos tenido ocasión de ver a ningún otro pintor que nos ponga más claramente de manifiesto, las relaciones del color formando la estructura básica del cuadro, sobre la que adviene la forma de una íntima ligazón, a la que corresponden su conciencia de pintor y su toma de contacto con el mundo que le rodea.

Después de su andadura abstracta en la que llegó a apurar el color como si fuera un sonido, avanza hacia las formas concretas, con la riqueza de su experiencia anterior y con profunda fe en una arribada de claros horizontes. Su pintura es un acto de fe en la pintura y también en el hombre....

En este cuadro que hemos tomado como clave (*Desnudo de mujer*), es a nuestro juicio en el que mejor se puede sorprender el puente de paso entre los dos momentos consecutivos de la pintura de Vargas. A esta dama desnuda y recostada no se le puede

reprochar que su cómoda postura tenga algunas semejanzas con la Maja de Goya o con la Venus dormida del Giorgione, por ejemplo, el objetivo que aquí se persigue es completamente distinto al obtenido por los pintores citados, o por otros pintores que hayan podido enfrentarse con el desnudo en posturas parecidas. Cada pintor tiene su trayectoria con determinantes singulares.

De lo que aquí se trata es de la emergencia de un desnudo conseguido únicamente por el color. Luego, el mismo color, se va condicionando a todas las circunstancias del cuerpo femenino, con un tratamiento técnico de manchas poco conseguibles sin haber asimilado el túnel abstracto.

Lo mismo sucede con los demás cuadros, especialmente algunos paisajes y algunos bodegones, aunque sea más difícil de descubrir. La disciplina que los rige va encaminada hacia los concretos clarísimos sin hacer concesiones o retrocesos.

Quizá el mayor mérito del artista, estribe en la creciente intensidad con que percibe la relación de todas las cosas. Quizá sea éste, el motivo que le lleve a manejar así su pincel.

Jesús VILLA PASTUR, “La exposición de María Teresa Díaz Gallego y Alejandro Vargas” (extracto), *La Voz de Asturias*, 4 abril, 1973

Confesamos que al enfrentarnos en la “Galería Benedet” con la obra de Alejandro Vargas hemos recibido una extraña sorpresa, originada en la manifiesta contradicción que existe entre la obra y la propaganda que de ella se hizo. Esperábamos encontrarnos con algo muy distinto a lo que allí vemos (“el más vanguardista de los pintores españoles”). Y esta distorsión entre la realidad de la obra expuesta y las anunciadas novedades que esperábamos encontrar puede ser perjudicial para el pintor, y sin embargo...

Alejandro Vargas, dentro de su realidad pictórica actual –desconocemos sus maneras anteriores- no necesita publicidades triunfalistas de ninguna clase. De él baste decir sencillamente que es un buen pintor; o sea un pintor con elevado sentido de los problemas plásticos, con acusado sentimiento artístico, y con el pleno dominio, al mismo tiempo, de los recursos artesanos necesarios para salir airoso en sus empresas creacionales.

A juzgar por lo expuesto en “Benedet”, la máxima vanguardia de este pintor, se mantiene sumisa a los principios fundamentales y básicos de la pintura, anclado, acaso, su peculiar estilo, a ciertos postulados del postimpresionismo francés. Por eso no resulta extraño que al hablar de su pintura puedan venir a nuestro recuerdo los nombres, en eficaz simbiosis, de Cézanne y de Van Gogh. Vemos en esa pintura, entre otras muchas cosas que delatan el garbo de un buen pintor, como acabamos de decir, ciertas preocupaciones por la pincelada rítmica y por la “recreación” dentro del cuadro de una singular “realidad plástica” supeditada exclusivamente a rigurosas leyes picturales.

J. VILLA PASTUR, “De Oviedo a Sevilla por el intermedio de un buen pintor leonés”, *Asturias Semanal*, 15 de abril, 1973

“...Se trata de un pintor de amplio oficio y fina sensibilidad, inclinado hacia simplificaciones expresivas de auténtico contenido pictural, con ecos unas veces de Van Gogh, y otras de Cézanne. Venos en sus paisajes ciertas preocupaciones por las pinceladas ricas y jugosas de pasta, dispuestas en haces marcadamente rítmicos, mientras que en sus bodegones el rigor constructivo se somete a determinadas realidades tangibles, o a la recreación en el cuadro de esas realidades, se apoya únicamente en un clarificado lenguaje sígnico, exento de cualquier ganga extrapictural...”

Antonio GAMONEDA, “Texto” en el catálogo *Exposición Individual en la Sala Provincia*, 1974 (extracto)

“...Afrancesado en secreto, actúa según un argumento primordial: la pintura tiene su función y su sentido en el nivel de la sensibilidad visual: un ritmo que se ve, unas relaciones de color –muy íntimas en su caso- que nos sobresaltan gozosamente, como un descubrimiento...Es un lenguaje para la mirada. Vargas, perfectamente regresado de

tendencias y manierismos, enriquece la pintura tanto como se sonríe de “lo pintado” y de todas las tornadizas adherencias ideológicas”.

Victoriano CRÉMER, “Las representaciones de Vargas en la Sala de Arte Sardón” (extracto), *Diario de León*, 24 de diciembre de 1982

“...Hay en estas figuraciones de Alejandro Vargas una carga de iberismo pictórico o si se prefiere de tremendismo, al modo de las burlerías del Goya retratista de los personajes de su época o de las esperpénticas proyecciones literarias de Quevedo o de Valle Inclán.

“Estos que veis aquí, -cabría explicar- constituyen una representación social, de la que no cabe, por misericordia, una traducción plástica real porque resultaría cruel.”

Entre un Magritte y Vargas existe la distancia de quien ha de “guardar las formas” bajo invenciones y quien expone agriamente las deformaciones interiores del individuo.

La ironización de Vargas, rara vez alcanza los grados de sarcasmo, porque Vargas conserva del modelo o de la figuración su entraña humana y Magritte, por ejemplo, vacía de humanidad sus estafermos”.

“...Como si necesitara probarse y comprobarse a sí mismo y ante los demás. Con la misma ilusionada capacidad de aventura que cuando, recién llegado de París, proponía a la expectación de los leoneses sus investigaciones en el campo del abstractismo, entones tan denodadamente defendido.

(...) Y entonces el retraso de la obra de Vargas, tan probatoria (...) se nos brinda en toda su espléndida imaginería y calidad: dibujo de tan entrañable seguridad que no parece sino que esté realizado en puro trance o pesadilla, de la cual nacen las figuras como en un proceso de autocreación, porque la línea se insinúa, se entrecruza, se reitera hasta conformar el rostro misterioso, la íntima expresión, el pasmo revelado, que es la virtud principal del dibujo, que no la mera reproducción puntual de las cosas o de los seres Y en el paisaje se manifiesta una cierta forma de apaciguamiento compositivo y una reconquista de los colores “naturales” que son siempre los inventados, porque, como dejó establecido Oscar Wilde, “la Naturaleza imita al arte”.

Todo ello, dibujos, paisajes y representaciones nacidos, no de una mano sino de un entendimiento y dotados de las máximas virtudes de la obra de arte: originalidad, imaginación, sabiduría. Y formas y pronunciamientos de color y de luz.

Félix C. FERNÁNDEZ LÓPEZ, “Vargas. Un clásico heterodoxo” (entrevista), *Diario de León*, 11 de mayo de 1986 (El Filandón, p. 18)

Mi aprendizaje real, en cuanto a pintura, tuvo lugar en París, en los años cincuenta. Allí rocé todas las tendencias en auge de aquel momento, Paul Klee, pero sobre todo me alcanzó de lleno la revolución abstracta, me absorbió en aquel momento y durante mucho tiempo después. Era aquel un abstracto constructivista. Particularmente me atraían el constructivismo de Mondrian y Malevich. Terminé en un abstracto más informal, con estructuras menos definidas. Lo abandoné muy tarde, aún en España, más aún, estando ya instalado en León realicé exposiciones de pinturas abstractas junto a Jular y después en solitario. Aún hoy hay críticos que ven bajo mi figurativismo los restos de esa corriente, pero mi intención es no volver atrás, a pesar del agradecimiento que supone haber aprendido de él.

El color prima para mí sobre el dibujo. No es que lo desdeñe, es en sí importantísimo para construir, para crear la composición, pero desde el punto de vista pictórico me interesa más el color, entre otras cosas porque plantea más problemas. El dibujo tiene un techo alcanzable con el dominio y la experiencia; el color, en cambio, ofrece un número inusitado de posibilidades, es un campo donde puedes investigar continuamente.

Creo que dar a la pintura el calificativo de arte social no pasa de ser un tic moderno, que en sí mismo no quiere decir gran cosa. En esencia todo arte es social: pintura, escultura, música, porque se hace siempre para los demás, aunque brote de la intimidad más recóndita. También porque es un medio de comunicación y, como tal, un lenguaje. Las artes plásticas son también escrituras con mensajes precisos. Pero lo que las convierte en sociales es el grado de inteligibilidad de la obra y la receptividad de quien la ve.

Isaac G. TORIBIO, “Cielos y luces en el paisaje leonés” (extracto), *La Crónica de León*, 18, mayo de 1986

Una alta capacidad para captar y plasmar la variedad cromática de los cielos y una fina intuición en el aprovechamiento de la luminosidad del paisaje leonés son las dos principales notas de las obras que Alejandro Vargas expone en la Sala Provincia.(...). En el tratamiento de la temática paisajística predominan los autores que la utilizan como un medio para concesiones comerciales y decorativas. El objeto reproducido –la naturaleza- puede ser empleado como mera disculpa para acceder de una forma más directa a la sensibilidad del espectador. En este sentido, el principal mérito de Vargas es, no sólo no caer en este grado de superficialidad, sino conseguir que sus obras sean reflejo del equilibrio de las relaciones naturales.

Gran parte de la geografía paisajística leonesa se ve plasmada en los gouaches de Vargas con la fuerza y sentimiento que sólo es capaz de manifestar un creador extremadamente hábil en la técnica y profundamente intuitivo en la pincelada. Vargas, que absorbió del abstracto los secretos del color y el trazo, nos presenta todo el espectro de verdes, pardos y ocre de los campos de la provincia. Pero, sobre todo nos habla de un ambiente, de una sensación. Los cielos son únicos, porque no hay firmamentos como los de León para una retina privilegiada.

El tratamiento de la luz es otro de los logros estéticos de Vargas. Una suntuosa luminosidad recubre árboles y campos provocando en el espectador un sentimiento intermedio entre la ansiedad y la calma. La vida discurre en los lienzos del pintor leonés con total naturalidad, con esa extraña placidez que sólo saben expresar los grandes maestros

Ana USTÁRIZ, “La alacena de la cultura: Vargas” (entrevista), *La Crónica*, 1 de abril, 1998

“...El oficio de mezclar color, la pintura, ya no existe; no hay pintores abstractos porque ya no hay pintura. La pintura pura y dura que no es otra más que la abstracta se acabó porque en cierto modo la pintura ha muerto, lo que no sé es si resucitará algún día, pero fue la que desencadenó la revolución del arte; así que ahora será la primera en morir porque es la primera en llegar al límite”.

José Antonio MARTÍNEZ REÑONES, “Alejandro Vargas, inquietante y tangencial” (entrevista), *Diario de León*, 20, septiembre, 1998

“...La genialidad surge cuando alguien ve el mundo de una manera original y generalmente bella, pero no siempre, porque, por ejemplo, la obra de Picasso no es bella estrictamente, sin embargo hay un estremecimiento en Picasso bárbaro y son sus hallazgos en la expresión. Picasso se planteó, quizá por primera vez en la pintura, entrar en un terreno equivoco, deja de trabajar con los elementos puramente pictóricos y los sobrepasa, llegando a superponer un elemento casi literario. Lo que él hace es metáfora. El ensancha la percepción del mundo desde el punto de vista de la expresión. Por otro lado, es el gran culpable de la descomposición de la pintura y de que en esta descomposición se hayan colado todo tipo de mediocridades. Esa puerta que él abrió para que por medio del grafismo –que no de la pintura– se sublimasen ideas, filosofías, es una puerta que ha encumbrado la expresión por encima de la técnica pictórica.”

“...Lo cierto es que hay una crisis grave en todos los terrenos de la creación. Y en pintura es donde más se ve, porque la pintura siempre ha sido la más vanguardista de todas las artes, quizá porque es la más visual.”

“Lo primero que hace un pintor con dosis suficientes de autenticidad es seguir los pasos de aquellos maestros a los que él admira antes de enfrentarse a sus propios descubrimientos, que son, en gran parte, consecuencia de su conocimiento del mundo. Sabe que en cualquier tipo de formación lo más importante es el contacto con los otros y con lo otro. La realidad que suele estar teñida de dolor es lo que te hace madurar. La obra de arte es siempre dolorosa. La creación nace en el dolor y en la insatisfacción. El artista es un insatisfecho y un impotente en búsqueda permanente.”

“Después de muchos años de trabajar de una manera continuada, como un obrero, casi he llegado a la conclusión de que el dominio de la técnica es básico para no desesperarte mientras vas encontrando las creaciones que te aguardan. La creación ideal o genial siempre

viene mezclada, como el oro, con la ganga. Y no hay otra manera. Así ha sido en todas las historias”.

“El proceso de maduración es psicológicamente complejo. El proceso del arte no es lineal, sino más bien fluctuante, se dilata y se contrae como el tiempo *einstiano*. Después de la etapa constructivista, cuando me puse a hacer la pintura figurativa de los *Retratos Apócrifos*, muchos no comprendían esa “vuelta atrás”, cuando a mí me parecía no sólo un crecimiento, sino una justicia que yo debía recuperar de lo que debíamos a la pintura clásica. De hecho hoy aún continúo haciéndolo para descasar de este paisajismo abstracto que me exprime.”

“...Aquella (la abstracción constructivista) era una creación aterradora: partiendo de la nada te ennegrecías hasta no ver salida, mientras que esta tiene mucho asidero con la realidad (la semiabstracción de *El Orden del Paisaje*) , porque en sí son paisajes, paisajes que están detrás, que no se ven, pero que existen y se detectan.”

“Siempre pensé que el arte es un orden, un orden que hay que descubrir. En Oriente hace mucho que vienen diciendo que el arte es la capacidad humana para levantar el velo y ver el orden de las cosas

“Artistas leoneses: Vargas, el primer pintor abstracto leonés” (entrevista) en *Picogallo*, nº 7 (revista de la Asociación Cultural “La Mediana”), Cármenes (León)

Picogallo: Según parece, hubo una exposición conjunta Vargas/Jular, que fue el inicio de la pintura abstracta en nuestra tierra

Vargas: Efectivamente. Aquella fue la primera. Allá por el 1961. Porque yo llegué a León en el año 60. Vine en pleno auge de la pintura abstracta en toda Europa y además yo pintaba también abstracto; y se me ocurrió hacer una exposición y en esto conocí a Manolo Jular y me dice: “*Hombre, ¿por qué no expongo contigo? Sería la primera vez si no te importa y tal*”. El estaba entusiasmado con aquel tema entonces. Digo: “*Sí ¿por qué no?*”. Y expusimos juntos. Causó un verdadero impacto. Recuerdo que Victoriano Cremer, en su tertulia nos ponía a parir; pero acabó escribiendo un artículo elogiosísimo.

Hubo un hombre en el que tuve un gran aliado y fue D. Antonio G. De Lama. Hablaba muy bien de mí, de lo que yo hacía (aunque él no entendía demasiado de pintura. Como era un hombre que tenía olfato, pues, entonces se dio cuenta y hablábamos mucho y fue conmigo un hombre muy grato.

Pero, insisto, la exposición aquella, si bien a nivel público y oficial fue un éxito, a nivel privado resultó un fracaso total. Entonces no se vendía un cuadro, ni abstracto ni no abstracto, no se vendía nada. Pero ¡si al menos hubiese sido reconocido aquello de alguna forma por el público!.

P.: Y a los pintores leoneses ¿qué les dijo aquello?

V.: Les interesó muchísimo. El profesional no quedó indiferente. A partir de entonces todos quisieron picar en el abstracto. Yo creo que el abstracto fue el que desencadenó una serie de movimientos “modernistas” de la pintura en León. Y, sin embargo, y, curiosamente, abstracto ni uno. No hubo nadie que se enganchara de verdad en el abstracto; porque, tanto los intentos de Jular (que poco después volvió al figurativo) como Zurdo quedaron en intentos. Zurdo hace ahora unas cosas, digamos pan/abstractas, y ahí le va bien; entiende la composición.

P.: ¿Él también venía de fuera?

V.: De Munich

P.: ¿Y tú?

V.: Yo había participado en los primeros movimientos del abstracto español en París. Expuse allí, con Sempere y compañía, con Victoria, Lucio Muñoz...Estábamos en plena ebullición del movimiento, aunque allí ya estaba comenzando a pasar cuando yo llegué a León, donde, claro, como las cosas llegaban con retraso, era una novedad. Y sigue siendo una novedad, dicho sea de paso, porque todavía hoy es novedad. Porque vuelve el abstracto y vuelve todo.

P.: ¿Quiénes pintaban en León entonces?

V.: Pues pintaban...Zurdo, Jular, Modesto Llamas, su mujer, Petra, (Redondo no estaba ya en León). Después vinieron otros, en otra hornada, ya vino Tranche. Y ahora hay muchos, sobre todo en El Bierzo. En principio formábamos una especie de grupo: Manolo Jular, Zurdo, Vargas. Y como todos los grupos, aquel acabó como el rosario de la aurora

P.: ¿Y vosotros teníais pretensiones innovadoras?

V.: Sí, pero no eran comunes

P.: ¿Y qué relación manteníais con los elementos de la cultura leonesa?

V.: Teníamos una peña. Allí estaba Gamoneda. Allí estaba Pereira, Victoriano Crémer era ya “el gran patriarca”

P.: Y, en el año 63, cuando surge la revista *Claraboya*, ¿cómo la veáis vosotros?

V.: La juzgamos muy interesante. En los primeros números ya se veía ahí una calidad. Pero ya sabéis que cada grupo es un compartimento estanco y la simple diferencia de cinco años ya te imposibilita para participar en otros grupos. Y una serie de desengaños, porque después de eso, ha habido muchos grupos en León, y aunque haya gente interesante, un día dejas de ir, y...se acabó.

P.: Háblanos de tu evolución pictórica

V.: El abstracto era un camino ya sin salida, aunque había sido un enriquecimiento para lo que después vino. Supuso una verdadera escuela. Yo aprendí a pintar con el abstracto. Y volví al figurativo por la necesidad de aprehender el mundo de fuera. La práctica del abstracto supone una alienación total. Porque el abstracto acaba volviéndote esquizofrénico perdido. Hay una cosa que es terrible –y ya pasamos a un concepto un poco filosófico, si quieres- y es que, no hay que olvidar que todas las arte plásticas en función de la representación, nacen para eso, para representar. Su nexos con la naturaleza no se puede romper sin un cierto peligro o perjuicio. Al romperse el nexos puede que ganes algo; pero lo pagas caro. Necesitaba otra vez agarrarme al mundo porque aquello se me iba y llegaba un momento en que no sabía dibujar ni una oreja. Es que “abstracto es todo en la naturaleza y en el mundo”. La belleza del mundo es abstracta. Pero el hombre crea cosas. Como la propia palabra “arte” lleva esa implicación de artificio, de falsificación de las cosas. Pero, tienes que tener las cosas primero para falsificarlas después. Y ahí, el abstracto ¿qué es lo que falsificas? ¡Nada!. Estas destruyendo totalmente la realidad...Por eso, ahora, pretendo servirme de la experiencia abstracta para captar el mundo, pero de otra manera...Quiero captar el espíritu de un paisaje, sin que sea exactamente el paisaje, el arbolillo, la montaña del fondo; pero que todo el mundo al verlo. Y eso no ocurría con el abstracto. Podías decir ¡Qué bella composición! pero nada más...Hoy quiero dar una referencia al mundo exterior. Si se para uno es que no es artista...o algo pasa. Yo me podía haber parado por dinero. Porque el dinero lo corrompe todo. Un pintor se empieza a putear cuando empieza a ganar dinero. La mayoría de los marchantes no tienen tanto respeto al pintor como para decirle: “haz lo que quieras que yo te lo voy a comprar todo...”

P.: ¿Cómo se compagina eso de ganarse la vida y hacer lo que se quiera en arte?

V.: Esa contradicción no se rompe nunca. Existe y existirá siempre. Pero es que la mejor prueba de aceptación de un pintor es que le compren. No hay otra.

P.: ¿Y esa serie tuya de *Retratos Apócrifos*?

V.: Lo hice un poco para revivir el *manierismo*, es decir, el gusto por hacer bien las cosas. Y al hacerlo te da una cierta satisfacción sensual

P.: Tu trayectoria irá en consonancia con la de la pintura española...

V.: No, yo siempre estuve a contrapelo. Pero tampoco ahora en España hay una corriente que se pueda definir como actual. Hay tantas, que...ahora, lo que no hay en la pintura es “beatería”, nadie dice: “lo mío es lo mejor y fuera de esto...!anatema!”. Yo recuerdo que entonces venía Cuixart y decía: lo de mi primo Tàpies es una mierda. Venía Sempere... (bueno, él era más discreto, jamás decía que lo suyo era lo mejor). De esa generación es uno de los que más he respetado. La pintura de Tàpies no me impresiona, pero el fenómeno Tàpies es muy interesante. Es un gran pintor. En París estaba el Grupo 57, del que formaba parte Ibarrola y toda esa gente, y recuerdo que cuando yo estaba exponiendo en una galería de Montparnasse, ellos estaban en la de enfrente y nos juntábamos allí. Era un fanatismo increíble.

P.: ¿Y el estado actual de la pintura en León...?

V.: Catastrófico. Una entidad que podría hacer algo por la pintura es la Caja de Ahorros, y no da ninguna oportunidad a ningún leonés. La mejor sala, no comercial, es la suya, y esa sería la atalaya a la que podrían asomarse los pintores y está totalmente vedada para ellos si son de aquí.

P.: ¿y la crítica...?

V.: Fuera de este mundo de la pintura, la única persona cualificada para emitir un juicio sobre arte es Antonio Gamoneda.

P.: ¿Conoces a los pintores leoneses de *Claraboya*?

V.: Los tengo por muy buenos profesionales. Irreprochables. Ya en el terreno de la creación, es otra historia, Antón Díez Rodríguez siempre me gustó mucho y concretamente lo que está haciendo ahora. De Higinio del Valle he visto muy pocas cosas. Lo último denotaba un gran dominio técnico, sobre todo del aerógrafo, que me ha sorprendido. Muy en el estilo del grafismo. Le considero un profesional estupendo, pero con menos calor que Antón, muy cerebral.

P.: Posibilidades para un pintor en León.

V.: Ninguna. Y eso que ahora parece que se nota algún cambio. Pero es que la gente que nombran para los puestos de responsabilidad cultural no tiene nada que ver con el mundo de la cultura, y no saben de qué va; si aquello que van a contratar o a exponer vale o no vale. Ni se molestan tampoco en pedir opinión a los que saben. De las Instituciones se puede esperar muy

poco. Lo que más necesitan los pintores es algo que no se les darán nunca: unos locales para pintar. Hay muchas salas, becas y cosas...pero tienen que alquilar un local (...) están malográndose talentos.

P.: León resurge culturalmente?

V.: El resurgimiento literario es evidente. En lo demás, mucho ruido pero pocas nueces. No se puede hablar de cantidad, sino de calidad. ¿De qué me sirve que haya 40 pintores, si son malos?, Desengañémonos hay mucho impostor y falsario.

P.: ¿Cómo se ve la pintura leonesa fuera?

V.: A nivel nacional (que, por cierto, la pintura española atraviesa una época de gran consideración internacional), León no ocupa, todavía, en este contexto, ningún lugar. Ni lo ocupa ninguna ciudad de provincia de España. Quizá Santander, o Valencia...los únicos que cuentan son los pintores catalanes y los de Madrid.

P.: Tú que regentas una academia ¿No has detectado falta de imaginación actual?

V.: El fenómeno de la imaginación creadora ha sido siempre muy raro. El artista creador es una "rara avis". Y luego existe la obra de creación y el creador. Porque un pintor hace cosas malas y buenas. Entonces, hablemos de la obra. Puede que a alguien le lleguen a salir hasta tres cosas buenas en su vida.

ANTONIO FERNÁNDEZ REDONDO

Victoriano CRÉMÉR, "El pintor en su rincón", *España* n° 45, 1950. Recopilación facsímil p. 1963

Precisamente porque se acusa en las Exposiciones Nacionales un nivel mediocre y porque cada día se manifiesta más acentuadamente el tono monocorde de la pintura actual, resulta emocionante asistir a la aventura creadora de los pintores marginados; es decir, de aquellos que, con ahincada esperanza, trabajan en cualquier rincón de España, desasistidos, solitarios

Antonio F. Redondo es uno de esos últimos. Algunas fugaces escapadas por litorales norteños -él, que es hombre de tierra adentro- han servido para dotarle de esa avidez de

lejanías, de esa serenidad cromática, que unidas al implacable realismo que Castilla impone, son los fundamentos de su pintura.

Nada es, en él, abstracción; ni mucho menos instinto. Los temas y los colores son entidades vivas, reales, que recoge y asegura en sí con certidumbre. Después, convencido del valor de estos trofeos, y arquitecturados previamente, va proyectándolos en el lienzo con la seguridad de quien conoce perfectamente sus posibilidades. No hay, pues, en él riesgo, ni aventura ni deja margen a la improvisación, desecha por anticipado el gesto extravagante -que es el latido del genio, cuando el genio existe- y prefiere macerarse, madurarse, alcanzar, en suma, las últimas consecuencias de un modo clásico, sin posibles divagaciones. Esta es su servidumbre.

(“Extravaga, hijo mío, extravaga cuanto puedas; que más vale eso que vagar a secas. Los memos que llaman extravagante al prójimo ¡cuánto darían por serlo!”. Unamuno).

Pero la pintura de Redondo no es un vagar a secas. Sus paisajes tienen densidad, luz, vibración; el color se subordina a la pura función emocional y existe en ellos una categoría humana, que no le presta la figura del hombre —precisamente ausente- sino la sugestiva fuerza que de ellos emana; el advertirles creados por un hombre capaz de entender y ver la grandiosidad o la gracia de la Naturaleza. Es ésta, del paisaje, su dedicación más entusiasta y más plenamente conseguida; lo mismo si recoge los azulados desfiladero de los Picos de Europa, que si refleja los tornasoles de un puerto guipuzcoano. Su espátula, diestra como pocas en la consecución de los matices, recorre el lienzo cargada de sugerencias, y, valientemente, con inconcebible seguridad, va depositando su valiosa carga creadora.

Precisamente ahora, cuando la pintura “oficial” parece acusar un trance de inseguridad y monotonía, el acompañar y espolear el ímpetu de estos pintores solitarios, tiene un fuerte encanto de esperanzada aventura.

Luis SAENZ DE LA CALZADA, “Antonio Fernández Redondo y su pintura”, en *catálogo de la exposición Emblemas de la Memoria*, León, 1991

“Dibuja un caballo o no importa qué otro objeto; vete después quitándole las líneas que lo confirman como entidad plástica; si así sigues llegará un momento en el que no podrás eliminar nada sin que el caballo o el objeto se desvanezcan. Pues bien, al llegar a la última

línea esencial y definitoria habrás captado plenamente, dentro del terreno plástico, lo que el caballo es. Con esto habrás conseguido, y de modo total, una Pintura de esencias”. Así más o menos se expresaba el pintor Antonio Fernández Redondo sobre su particular concepción de la obra artística; de eso hace casi medio siglo.

Pues bien, una pintura de esencias, esencial, plásticamente hablando, es lo que el pintor nos plantea como problema artístico, bajo el título genérico “*Emblemas de la Memoria*”. El emblema, como tal, es el esquema detrás del cual todo un mundo aparential puede esconderse; la sensibilidad del pintor hará recaer el acento sensible en tal o cual característica de lo pintado, pero sin cambiar la esencia, el ahorro de lo superfluo, el emblema mnémico, el recuerdo hecho línea o mancha de color.

De este modo nuestro pintor que supo –que sabe- de los modos de pintar más realistas, que dominó en su día la técnica con espátula del paisaje convencional, que se inspiró a su debido tiempo en los grandes maestros románicos y catedralicios, cambió repentinamente y de modo copernicano, el color por la tela, la pincelada por la costura. En su inicio, tonos oscuros y sordos matices, que han adquirido, por la sensibilidad del pintor, esa especial alegría que Proserpina aporta al paisaje en primavera. En la actualidad, los mundos plásticos de Antonio Fernández Redondo se mueven entre las notas del pájaro o dentro de la columna octogonal del aire; llega hasta los invisibles personajes de otros sistemas planetarios y va desde el sueño del ave de Palas hasta los abismales fondos de las aguas. Todo un mundo emblemático; el diálogo, por ejemplo, no es exactamente lo que en un diálogo pueda decirse, sino la esencia esquemática de una comunicación; no tanto el hablar sobre algo, cuanto el fenómeno que interrelaciona, relaciona y une.

Nuestro pintor dejó de coser telas, cuando advirtió los secretos de la caseína y de la madera, descubrimiento éste, que le resta esfuerzo material y le permite moverse con la suavidad de la pluma en el aire. Sus preferencias van por el pequeño o regular formato (sin desdeñar el grande) ya que en un grano de trigo puede haber tanta vida como en un monte, que “chica es la calandria e chico el rosignol, pero mejor aún cantan que non ave mayor”, que rimara Juan Ruiz, nuestro arcipreste... Lo pequeño cabe en nuestro corazón, pero en los ya enormes formatos que nos proponen, hay más de brocha y chafarrinón, que de pincelada sensible. No hay borrarajos ni desequilibrios en los prodigiosos cuadros de Antonio Fernández Redondo, pero sí un profundo amor a los temas que le solicitan.

He asistido, prácticamente, a la evolución pictórica de Antonio Fernández Redondo, y he visto como a través de los años, su sensibilidad se ha afinado hasta casi no distinguirse en el aire. Filo de navaja que corta sólo con mirarlo. Creo que se ha, y rigurosamente, encontrado

a sí mismo y ya tranquilo, deja que las cosas pasen ante él, aportando su contenido plástico, sus esencias, sus emblemas de memoria.

Y con todo esto, Antonio Fernández Redondo consigue el logro máximo de todo pintor bienaventurado: una plástica auténtica, vitalmente verdadera. Un emblema de la memoria es, simplemente, el esquema de algo que nos ha hecho vibrar de manera no acostumbrada, desequilibrándonos; el equilibrio se recompone con la realización plástica, que se convierte así, “nollens vollens”, en la recuperación mnémica. Pintura de la esencia de la substancia. Tal es la proposición que Antonio Fernández Redondo nos plantea, con su gama de colores más bien claros, subrayados, a las veces, por un bermellón entrañable.

No soy profeta en mi tierra, pero auguro el éxito más arrollador a esta exposición que de sus cuadros lleva a cabo el pintor Fernández Redondo.

Moisés GASPAR GÓMEZ, “Lino rasgado. Masacrado”, en *catálogo de la exposición Emblemas de la Memoria*, León, 1991

Una ceranda figurando el rostro de un toro, y los cuernos de oro de un dios: el utensilio transfigurado gracias a esos apéndices imaginativos. He aquí la sensación que guardo del pintor Redondo. Un utensilio intrigante, porque hallado había, un toque de color que se hacía con el espacio muerto, recreándolo. Ya que, en arte quizás todo sea salvar el lugar común; hacer que nos diga lo que nada dice a los demás. Saltar al otro lado, pero con los medios que tenemos aquí.

El cuadro debe ser un objeto de experimentación, de vida nueva, si queremos que lo sea luego de contemplación, mas entendiendo ésta no como el fin de la pintura, ya que su sola textualidad, su ordenación en el espacio será lo que determine a esta criatura necesaria. El primer gesto de un pintor ha de ser ya un problema. Esto de encontrar sin buscar lleva implícito muchas horas de mirar. Yo no creo, desde aquello de Adán, en estados de gracia. La reflexión, como ese sauce que cae en sus propias aguas tormentosas, nos lleva siempre hacia otra reflexión mayor, y ésta no se acaba en el lienzo, por mucha luz o mancha que lo pongamos. Mas ocurrirá todo en el lienzo o no ocurrirá nunca. Porque ser “para” algo es un fin vicario, desvirtuar el acto creativo.

Por eso la tela que Redondo ha puesto en el cuadro no es sólo de lino. Ha sido rasgada, mancillada, glorificada. Ha ganado su lugar aquí. ¿En función de qué? Y eso qué importa. Sólo importa la mano transgresora.

Oh mundo abismal de la memoria. Nos da su espejo de lunas vacilantes, en formas que vertiginosamente se desdican, vuelven sobre sus pasos. Qué difícil fijar en imágenes lo que es sentido ayer. Por eso, en su interpretación, un ojo nos mira. Absorto, desde cualquiera de estos cuadros: Aleph si quieto, mágico. En uno está crucificado el viejo León, que desaparece detrás del temblor de las ventanas tuertas; en aquel “Ecce Homo” baja la gracia de la luz por sus ojos como un espíritu santo; y aquella rosa de los vientos tiene, dentro del núcleo blanco, como un pájaro en expansión.

Nada en ninguno nos define nada; nos apuna o avisa solamente. Solamente nos muestra. Y aquel que mire, vea.

Quiero poner fin a estas notas con un animal fantástico. De nuevo el lino sobre el lienzo. Lino rasgado, masacrado. Un fondo de azules para que más destaque ese rostro de malignidad. En medio del azul su blancor pavoroso. La mano del artista supo donde rompía para conseguir estas dos incisiones: los ojos de este “guirrio”. Y así se nos queda mirando, eterno es su instante, como la serpiente al pájaro irrisorio, sabiendo que no somos ya nada en el centro de su inspiración.

LUIS GARCÍA ZURDO

Manuel LLAMAZARES MELGAR, “Al habla con el pintor leonés Luis García Zurdo”, *Diario de León*, 7 de septiembre, 1957

(Entrevista con el pintor leonés en el verano de 1957, en el transcurso de sus vacaciones veraniegas de la escuela de Bellas Artes de Madrid)

-Al público leonés le gustaría saber dónde y cuándo sentiste la afición a la pintura

-Yo no puedo fijar exactamente cómo y cuándo comencé a interesarme por la pintura. (De adolescente) decían que ya dibujaba bien, yo creo que como todos los chicos en esta edad crucial gustaba de ilustrar pintorescamente la hoja en blanco de cualquier cuaderno que caía en mis manos.

-¿Y después?

-Pasó algún tiempo y poco a poco se fue haciendo más clara en mí la vocación por la pintura. La oposición de mis familiares siguió siendo cerradísima, no creían en mí, y yo no poseía la elocuencia suficiente para convencerles de lo contrario.

-Y dada tu juventud y ante la oposición de la familia ¿cómo te valiste para salir adelante?

-En principio me fui formando yo solo. Yo sabía lo que quería pero me faltaba saber como realizarlo. Fui buscando la amistad de grupos afines y de pintores, visité sus estudios con curiosidad y fruición, y aunque contestaba, por vergüenza, que yo también pintaba, con esa observación me iba formando poco a poco como Dios me daba a entender.

-¿Cuándo decidiste exponer alguna obra tuya?

-En varias exposiciones de Educación y Descanso presenté cuadros que fueron premiados y que ya son conocidos del público; la crítica, muy amable, me dio ánimos para seguir adelante.

-¿Actualmente preparas algo?

-Me decidí a cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes porque creo que la disciplina y el conocimiento del oficio son necesarios para a través de una formación básica y adecuada poder caminar más tarde con paso seguro por donde el genio o la personalidad de cada cual te lleve.

- ¿Aparte de las enseñanzas de la escuela, cuentas con la orientación o consejo de algún “maestro”?

-Desde luego, tengo en Gutiérrez Navas, discípulo predilecto de Cecilio Plá y de Sorolla, mi director espiritual en la pintura. Él me ha enseñado a ver la realidad artística de las cosas, condición indispensable para pintar.

-Prescindiendo de la formación académica ¿Cómo comprendes tú la pintura y que corrientes sigues?

-Para mí la pintura es una cosa personalísima. Yo pinto porque me gusta pintar, y me gusta hacerlo como a mí me sale de dentro. Las formas artísticas son, deben ser, formas personales que realicen o plasmen la personalidad propia y única del artista, su forma de *ver*. Por eso yo no sigo ninguna corriente. Observo cada modo de pintar y voy seleccionando casi sin notarlo todo aquello que está más de acuerdo con mi concepto del valor artístico y mis gustos personales.

-¿Se encuentra siempre al hombre dentro de la obra del artista?

-Debe encontrarse. Para que esta obra tenga un valor permanente es imprescindible esta unión. Para ello es necesario saber distinguir entre el pintor que lo es y el que hace cuadros, su valor intrínseco. El segundo no se preocupa de tal cosa y se conforma con la apariencia o sencillamente con lo que se lleva o está de moda.

-¿Qué opinas tú de lo que se ha dado en llamar “moderno”?

-Nada, porque no existe. Cada época históricamente tiene características diferentes. El hombre evoluciona y teniendo en cuenta que el arte es una proyección de su personalidad, a cada tiempo le corresponde su estilo. Yo creo que los contemporáneos del pintor de las Cuevas de Altamira creerían que aquello era moderno. Por ejemplo, a mi modo de ver, Picasso es ya un clásico.

-En León, que alguien ha llamado “páramo espiritual” y clima de mínimos en todos los aspectos, ¿encuentras tu materia prima para la pintura?

-Yo creo que en León está todo por explotar. Me refiero, claro está, a León y su geografía. Lo que pasa es que es difícil calar y pintar esta tierra leonesa tan rica y variada. Quizá por ello no se ha decidido nadie a hacerlo hasta ahora. León no es el chopo bañado por un sol otoñal ni la montaña envuelta en neblina, es otra cosa. Mi ilusión sería estar preparado suficientemente para poder captar tanta sugerencia y belleza, no a modo de máquina fotográfica sino tal como yo lo comprendo, siento y veo.

-¿Exposiciones tuyas?

-Particularmente he expuesto en Valladolid veintidós obras, hace un par de años. La crítica me trató mejor de lo que esperaba y vendí casi todo. En Madrid nos hemos agrupado unos cuantos bajo la dirección de Gutiérrez Navas que selecciona nuestras obras y hemos organizado varias exposiciones en provincias con notable éxito. En Zaragoza y Barcelona también premiaron alguna obra mía, y aquí en León, en la exposición de Arte Universitario me concedieron la primera medalla.

-¿En que trabaja ahora?

-Pinto retratos por encargo de varias familias leonesas, hago murales para distintos edificios y de vez en cuando algún paisaje. Estas son mis ocupaciones veraniegas.

Y mientras abandono su estudio veo sobre el caballete un magnífico paisaje madrileño que piensa mandar a la Nacional, y una Virgen con el Niño de líneas muy modernas, todo ello en proceso de “fabricación”. En la pared algo de sus primeros tiempos que sirve de comparación, y un bodegón que no es suyo.

Manuel JULAR, “Luis García Zurdo y el momento actual de su pintura”, *León*, nº 74, junio de 1960, pp. 27-31

Luis Zurdo es, sin duda, el más capaz de los actuales pintores leoneses. Su creación marca un camino de recorrido claro que va de la vocación al infinito.

Atrapar a Luis Zurdo es difícil. Hasta para un amigo hay en él algo de fugitivo, de eterno o huidizo que le libra de mayores análisis sobre su persona. Con todo, existen sobre él gestos hondos que cobran raíces de verdadero hombre: Luis Zurdo es consciente del camino elegido y clarividente sobre el camino a elegir. Por Gracia de Dios y de su sensibilidad es pintor; así, a secas. Lejos de las concesiones románticas a la absurda idea del corazón en trance; sus formas torcidas, apasionadas y las que no lo son, devienen de un cálculo seguro y sereno. Luis Zurdo es pintor de lo pintable, y su camino, el mío, el de muchos, se enturbia en la crítica de segunda mano que corrige casi todos nuestros esfuerzos.

Quisiera, al escribir estas líneas, ir algo más allá de la defensa personal. Quisiera poner en ellas todo lo que en este expresionismo a la española, (que es el de Luis y el mío), por el que abogo, no deberéis buscar, porque, gracias a Dios, no hay. Esta y no otra, es la razón por la que quisiera verificar ahora el valor de nuestra sanísima y constructiva crítica de pintura.

A ultranza, la obra de los pintores socialistas, y de algún otro, cuya idea política no cabe dentro de ese concepto (Rouault, Nolde, Kirchner), hizo de la pintura, extraordinaria fuerza que critica convenciones y venalidades. En el caso de algunos de ellos, bajo el aparato técnico, sobre la idea plástica más sobresaliente del momento. (Basta recordar aquí las prostitutas y los jueces de Rouault; los cuadros de la guerra de Picasso; las sarcásticas tristezas de Nolde, y toda esa epopeya de tristes conquistadores, que han pintado Orozco y Portinari). Mas naturalmente es siempre así, todos estos hombres no podían prever el resultado de su obra: una pléyade de pintores de intención morbosa y dudoso buen gusto, que se han quedado con lo único malo que podía traer el expresionismo, la literatura. Y así nos encontramos ante la primera manera –no puede obtener un nombre mejor- que gana mayores puntos ante esta crítica bobalicona que nos enjuicia: Hemos legado al primer engendro de pintor. El pintor literato. Su primera hazaña, es inevitable su proceder y siempre da los mismos pasos, es reunirse con una serie de pequeños literatos perdidos lo más posible en antiguas lides de café; desde allí, y en cóncave, se procede a encontrar un título sugerente y ronco, y digo título, aunque lo más normal sería decir tema, por que las más de las veces, esta pintura que nos ocupa no tiene más dificultad que obtener ese primer sonido para el catálogo. Ya tenemos el título “Collar de toros”. Luego basta rellenar el lienzo con una escena vulgar, esquemática y desdibujada, a la que podemos prestar, por ejemplo –y esto es muy importante-, la gama terrosa y achocolatada de Solana, ¿No es cierto que ya vemos surgir del cuadro ese dramatismo profundo y cortante de la raza subyugada, aniquilada por el esfuerzo y la esclavitud?.

Naturalmente, el crítico, claro que sí, ve el cielo abierto ante su pluma; porque si bien es cierto que dentro de sus posibilidades no entra el hablar de plástica –él suele ser un cualquier escritor salido de sitio por avatares provincianos- sí puede, en cambio, construir una maravillosa entelequia a base de bonita prosa poética.

El siguiente camino procede del cubismo. La búsqueda de una nueva y audaz perspectiva y el logro de una sistematización de carácter analítico atrae sobre la pintura un gran proceso racionalista que da, por contraste, algunos resultados de valor ínfimo: una serie de pinturas absurdas que pretenden planificaciones y sistemas que no conducen a nada. Estamos ante el segundo éxito.

Nuestro escritor, perdón, nuestro crítico, está completamente imposibilitado para juzgar el escaso valor de unos ritmos repetidos que sólo pueden llevar a lo decorativo, y cuyo principal museo deben ser las cafeterías. Mas...!Hay de nosotros!, es tan fácil conformarse con lo bonito,

Ante nosotros está ya la tercera serie. Probablemente, -no quisiera ser excesivo-, probablemente, digo, tanto la pintura como el proceder de estos señores es perfectamente honrado. La característica más acusada de un cuadro de esta índole puede ser la representación formal, clarísima, de lo que encierra este título sugestivo que acabo de inventarme: “San Marcos, a las seis de la tarde, en un día de sol primaveral”. Con todo, me merecen un cierto respeto las técnicas y la honradez, ya que no la sensibilidad de estos señores. Es, también, inútil decir que nuestro criterio aquí está de fortuna. Cuenta con la sólida base del natural, y puede hablar, -aun sin ver más allá de si se parece o no se parece- de la exactitud con que marca el reloj o del brillo del sol que ha captado el cuadro. También es del todo sabido que para estos pintores son ciertos premios, así como todos conocen la posición anacrónica, no exenta, a veces, de socarronería e inelegancia, que adoptan ante todo nuevo intento, en un continuo despotricar de todo lo nuevo que no apoya una masa, o no sostiene esa especie de museo imaginario que constituyen las revistas y libros de arte.

Bien, podemos respirar todos. Nada de esto se encuentra en la pintura por la que abogo. Nada de esto hallaréis, pues, en un cuadro de Luis Zurdo. Tomo aquí de la mano a uno de los críticos más claros de Francia, que enjuicia la postura expresionista: Bernard Dorival: “ Si a los alemanes les basta con que el cuadro constituya una efusión, los franceses y los pintores de la Escuela de Paris piensan, por el contrario, que su mensaje no tendría valor si no se concretase en obras plásticamente logradas. El lirismo desmedido –ha dicho La Pastellere- no puede retenernos por mucho tiempo...las figuras retorcidas, monumentales y plásticas, se realzan al estar integradas dentro de proposiciones rigurosamente construidas...Así los expresionistas alemanes o hispanoamericanos no hablan, vociferan. Los franceses, por el contrario, buscan menos el tono alto, que es tono justo que en ciertos casos, y según el mensaje a comunicar, puede ser el cuchicheo, el término breve, el acento corrosivo o el desahogo; el cual, y prefiriéndolo al vocerío y a la abundancia, llegan a sustituir por el estilo”

Esta es la raíz, no buscada, sino intuitiva de la obra de Zurdo. Su esencia. Un continuo arrancar del paisaje lo que no es visible para todos, el moverse de las nubes, la sombra de una hora que nadie ha visto, las curvas rotas, ariscas como el grafismo con que firma, el color –y

esto si que es capítulo aparte- cálido, rapaz, brusco, la materia gruesa, mas no excesiva en depuración continua; y dominándolo todo el exigirse continuamente más.

Su instinto le lleva de los paisajes de nuestras montañas, a las tierras áridas de Chinchón, o al profundo despeñadero del Tajo en Toledo, en continuo privarse de todo. Entended aquí que no preocupa su física, que me refiero a su materia, a su ritmo. Es mucho más difícil pintar una tierra (estoy usando sus mismas palabras) con solo un siena que con un siena y un verde. Este es el problema profundo, los límites, el sacrificio de algunos valores cromáticos, exactamente los estrechos y rígidos límites propios.

Esta es la justificación (mis líneas) en un momento en que la posición de su pintura le enturbia, nos enturbia, como dije, las criticas. Con todo, su sentido claro y el hecho tangible de sus obras, quedan como un desafío abierto a todos los caciques de la crítica de arte española.

Francisco P. PÉREZ HERRERO, “Luis García Zurdo en la Sala de exposiciones de la Diputación”, *Diario de León*, 8 de diciembre, 1961

Con un arte sobrio y una técnica pictórica segura llega a nosotros en una exposición de magníficos oleos y extraordinarios gouaches nuestro pintor García Zurdo

Sobre unos arrestos bullidores y el serio entendimiento de una misión formal, pone de manifiesto tan interesante pintura una soltura en el oficio y una emoción en la anécdota, ensanchando su camino emprendido desde su niñez por el que ha de llegar, no tardando, a la posada de una gloria merecida.

Una ruta y un vuelo tiran de él cuidadosamente. Un estilo quiere cuajarse en su obra, nutrido por la vena de su pincel y la luz de su pensamiento, ¿no está todavía ganada plenamente esa conquista?. Posiblemente. Pero hemos de reconocer que en su marcha inquietante hacia un puerto feliz, en su vivo deseo, quiere prometernos una personalidad, una consigna propia, su manera de ver y de sentir.

No es éste aún su momento de encontrarse solo en su obra, solo con su responsabilidad creadora, con su lidia elegida para la idea genial y la forma que todo artista creador debe llevar dentro de su propio yo.

Esto o quiere decir otra cosa que en su obra presentada dignamente, no esté logrado el artista. García Zurdo ya ha comenzado a preocupar a interesar, a sentirse elogiado y verse armado caballero del arte pictórico en su patria chica y en gran parte del ámbito nacional

Ya no se puede dudar de él. Ya no es una zozobra. Ya no es sólo una promesa. Luis García Zurdo ya es toda una densa realidad...Con su esperada independencia de expresión ha de saber colocarse con su obra, no tardando mucho tiempo, en ese lugar preeminente de todo artista relevante

Enfocando la ardientía de sus pinturas se aprecia bien a las claras en ese pintor una concitación de elementos permanentes en su espíritu y en su laboriosidad –todo en él fluye y palpita- como una formulación y un símbolo de lo elegido. Su referencia valorativa arranca de su principio para la feliz continuidad de su arte...¿Se llegó a dudar en algún momento de su carrera emprendida?...!No lo sé!, Posiblemente sucediera...El tiempo es idéntico y distinto para todos. Idéntico en la esencia, distinto en el uso. Y el tiempo en su transcurso versó la lección pictórica de Zurdo, que desde la apertura de su exposición estamos recibiendo.

Sus paisajes están bien contruidos, tienen notable firmeza y una soltura fácil y trascendente. No cierra sus ojos y sus oídos y escucha y aprende todo y asimila lo que le interesa. El verdadero artista no mira con qué pintura se vive mejor sino de qué forma se debe pintar, obedeciendo a un sentimiento.

No debe dudarse que ante estos paisajes de Zurdo la pintura está en todo momento en un afán por liberar a las formas de toda quietud, incorporándolas a la onda de la vivencia y de la palpitación ambiental que impregna toda la composición. Estudioso y culto viene a demostrar en sus valiosos cuadros un manejo fácil de los colores y diestro en el dibujo, no parece que haya rigidez alguna en sus pinceles y menos amaneramiento

Ganado y embriagado por la desnuda y dura fuerza poderosa de Castilla, García Zurdo encuentra en Segovia y León su recinto privilegiado, dando sentido y forma a sus interpretaciones, en cuyo acierto compositivo con gran limpieza y logro del color y de la luz y un genuino cuidado de la expresión, alcanza fielmente una visión de la naturaleza, de profunda y sensitiva calidad.

Mariano ÁLVAREZ GÓMEZ, “Bajo el impacto de Castilla, Luis García Zurdo expone su pintura en Munich”, *Diario de León*, 14 de febrero, 1964

La exposición se inauguró el pasado día tres en el Instituto Español de Cultura. La noticia podría no despertar interés especial en quien conoce a Zurdo y sabe que ha expuesto varias veces con éxito notable en diferentes ciudades españolas. Pero abrir una exposición en Munich supone algo más que un simple aventurarse a éxitos primerizos. Los artistas tienen que contar aquí de antemano con una crítica muy autorizada y no menos exigente. Todos sabemos que al lado de París es Munich la ciudad europea de más prestigio por lo que se refiere al arte en general. Las exposiciones se repiten sin cesar, y las galerías pueden permitirse hacer una selección valiosa de los cuadros que a diario se le presentan.

La exposición de Zurdo está patrocinada por la Galería Leonhart, que pasa a ser la más autorizada, sobre todo por lo que hace a la presentación de pintores jóvenes. Un día de estos clausura esta galería una exposición de Jean Fautrier.

La inauguración estuvo muy concurrida y se mantuvo con sobrada animación. Su interés se vio respaldado por la presencia, y sobre todo por la aprobación y el aplauso de varios profesores de la Academia de Arte.

Veinticinco cuadros integran la exposición. De atenernos tan sólo a lo formal, podríamos tal vez decir que se advierten en ella dos tendencias bien diferenciadas: una en la que dominan los colores oscuros y otra en la que resaltan y chocan, por su aparente disonancia, colores claros y oscuros, a primera vista inconciliables. En la primera nos inclinaríamos a ver una continuación –en todo caso original- de Solana, Mateos, Palencia... En la segunda estarían presentes las dos escuelas del expresionismo moderno alemán: la formada por el llamado “Grupo del Caballero Azul” de Schwabing (Kandinsky, Klee...) y la conocida bajo el nombre impropio del “Grupo de Norte” (Kirchner, Nolde, Beckmann...)

Zurdo ha aprovechado bien su estancia en Munich. Con la asimilación del expresionismo alemán ha enriquecido notablemente el expresionismo, que él ha cultivado hasta ahora en consonancia con la evolución de la pintura española, esencialmente expresionista. La dualidad formal, antes aludida se aúna en un algo más radical.

Aparte de este elemento unitario, existe otra más radical aún, que en ningún caso podría ser alcanzado por los expresionistas alemanes: el paisaje y el alma de Castilla, que

Zurdo nos ha sabido comunicar con un *pathos* vigoroso con una intuición muy penetrante, “esto es en verdad Castilla”, decían los alemanes, a quienes no se les puede exigir que tengan de ella una idea exacta. Estamos ante el paisaje de León y Castilla, austero y silencioso, despacible pero sugestivo, amenazante en su aparente inmovilidad, lleno de luz pero abrumado por una pesadez de plomo. Un paisaje que de su misma agonía parece sacar energía para seguir viviendo, para no terminar de morir nunca. Ante nosotros tenemos Castilla inmortal. El paisaje tiene siempre un alma.

Mas ahora nos encontramos aquí con un fenómeno sorprendente. En el paisaje hay huellas que nos llevan al lugar donde el hombre habita. Pero al llegar aquí nos encontramos que estamos ante un grupo de casas recogidas sobre sí mismas, agrupadas en un grupo compacto que se nos antoja indisoluble. Las casas miran hacia dentro de sí. No tienen al exterior puertas ni ventanas. O si las tienen, no parecen que estén hechas a medida humana. Las casas se proyectan hacia dentro, se hacen intimidad misteriosa.

Estoy hablando del aspecto humano del paisaje, del hombre en definitiva. Ningún cuadro es explicable sin este factor. Pero resulta que el hombre no aparece. Ni en un solo cuadro se nos muestra una figura humana. Esta aletea y se mueve en todos ellos, está omnipresente en el paisaje seco y calcinado, en el pueblo silencioso, casi muerto. Y las casas parecen despedir densidad humana. Pero ¿Por qué de hecho no aparece el hombre, si le estamos viendo aparecer de un momento a otro?. Muy fuerte ha debido ser la impresión del paisaje sobre el alma del artista, que no puede explicar aquél sin hacerle humano, tan humano que no es necesario hacer entrar al hombre en escena. Mejor así. Porque el hombre de Castilla surge en bloque, sin fisuras ni delimitaciones que la individualidad impone.

Parece que duermen estas viejas aldeas. Parece pero no es así. En todo caso sueñan. Es este un sueño creador, en que el alma se coge sobre sí, se tensa y adquiere autoconciencia. Recogimiento, sí, el de estas aldeas de Castilla, pero no un recogimiento quietista y resignado. Es un recogimiento que condensa en sí el potencial para traducirse luego en acción fecunda. Nos da la impresión de que de un momento a otro las aldeas van a ponerse en movimiento. Su espíritu nos habla de reconquista, de nuevos mundos, de guerras de religión. No se explican estos cuadros sin la historia, la historia del propio artista recreando la historia de la vieja Castilla. Este paisaje no existía aún cuando el Cid batallaba, cuando nacía Castilla. El paisaje nos habla de una historia consumada, de lo que Castilla fue, y de lo que actualmente es en virtud de lo que fue.

Hace siglos que Castilla vive replegada sobre sí, pero sin renunciar a sí misma. En la Castilla actual reconocemos a la de antaño, a la de siempre. Los paisajes de la exposición están haciendo renacer en sí al hombre de la meseta. Y el dramatismo con que, en su aparente decrepitud, estas casas se afincan en la tierra, nos confirman en la esperanza de que el alma de Castilla está llamada a no apagarse.

En este ímpetu espiritual predomina el elemento religioso. Las casas se apiñan en torno a la iglesia. Mejor dicho, forman con ella una unidad. La iglesia se destaca sobre las casas, domina sobre ellas, las protege.

Pero en realidad también juega aquí su papel la historia. Las iglesias se nos muestran a veces en completa soledad. En un esfuerzo dramático por conservarse para salvar así a Castilla.

Al parecer medio derruida pero consistente, inmovible la iglesia de uno de estos cuadros arroja de sí llamas de fuego que, en contraste con la oscuridad tormentosa del fondo, semeja sangre. No se remansa el tiempo ni se inmoviliza la historia. Esta imprime su huella también en lo religioso.

El gozo y la esperanza a la vez que la duda y la melancolía se va adueñando de nosotros al contemplar aquí a Castilla tan hondamente vivida, tan doloridamente recreada, tan dramáticamente expuesta.

Zurdo sabe mucho sobre Castilla. Parece que la ha aprendido en diálogo íntimo con el paisaje. Aún le queda mucho que decirnos. El próximo año hará una exposición con el nombre de Castilla por tema. Entonces veremos al hombre no desde el paisaje sino desde el fondo de sí mismo. El paisaje en cambio se nos hará más inteligible partiendo del hombre. ¿Cómo se nos mostrará éste? ¿Reinará en sus ojos la esperanza? ¿Estará abatido por la soledad y la tristeza? ¿Se sentirá con reservas suficientes para seguir defendiendo su viaje de fe? Este nuestro pintor leonés consagrado por entero al arte, nos sugerirá muchas cosas sobre éstas y otras inquietantes preguntas.

Munich, Febrero de 196

Antonio GAMONEDA, “Notas para acompañar a algunas obras de Luis García Zurdo” (texto manuscrito)

Luis García Zurdo, pintor y vitralista, es un profesional solvente, implicado en un mundo constructivo, con frecuencia enfrentado a la rígida dialéctica de propuestas arquitectónicas y espaciales ajenas, y, de paso, obligado a asumir una dura dinámica de taller y un vértigo de proyectos y presupuestos. Todo, si bien se mira, de una total normalidad en el gran mercado del trabajo humano, mercado del que no se libra, a no ser bajo pena de esterilidad, ni la más sutil emanación del espíritu.

Bien: pero ocurre que García Zurdo es también un creador y que, detrás de su pacífica sonrisa, habita un artista furiosamente celoso de su libertad, un irreductible partidario del valor autónomo del objeto de arte, y, aún más: una especie de “animal estético” alimentado por una convicción que es, también, una pasión: la obra de arte, incluso la de más extenso alcance colectivo (por ejemplo, una vidriera medieval actuando sobre la sensibilidad de mil seres humanos convivientes en una celebración religiosa), tiene su realidad original en la subjetividad y en la necesidad expresiva de un hombre solo. Esto, que es una verdad siempre, aunque existan tramos históricos y casos individuales en que tal verdad resulta compleja y poco evidente, parece tener difícil compaginación con la “profesionalizada solvente”, industriosa y obligada a pactos constructivos, que al principio de estas líneas le atribuíamos. ¿Qué ocurre entonces? ¿Cómo es y cómo se resuelve este conflicto?

Porque, sí, se resuelve. La cosa sucede de una manera profunda y sencilla que, de paso, explica la cifra y la sustancia del arte de García Zurdo. Intentemos una breve aproximación a la sencillez involucrada de esta paradoja. Hablemos, de ahora en adelante, de obras concretas del artista. Empecemos con anotaciones descriptivas.

Primera: una arcuación cuyos arcos, cercanos al medio punto, son vanos de luz en torno a un óculo. El material opaco proyecta la sugestión de un románico escueto y éste es el soporte. Pues bien, García Zurdo filtra luz en rojos y azules, en imprevisibles dorados, y deposita sobre la arcuación “pobre”, arquivoltas de una suntuosidad cegadora.

Segunda: un cuarterón rústico, trabajado largamente por manos y vientos, deja ver, al ser abierto, una transparencia vitral de gran pureza, subrayada por emplomado descuidadamente hexagonal. Este emplomado remite a acristalamientos convencionalmente suntuosos, también es este caso.

Una conducta análoga se manifiesta en estas dos obras: en la opacidad, en la pobreza, hubiera sido una debilidad artística “mimetizar” o “entonar” el vidrio con sus soportes y con el entorno. Pues no, la solución ha sido acumular la sugestión de una limpia festividad, de una esperanzada transparencia. Se ha creado una tensión visual, no exenta de ironía., que es una tensión poética. En otras palabras, el artista ha proyectado subjetividad en su obra y ésta es, definitivamente, un acto de expresión. La forma vitral, en este contexto y en este régimen de intenciones, no es sólo una forma más o menos afortunada en sus rasgos configurativos, es, además, una forma comunicante, un valor, repetimos, fundamentado en expresión.

En otro orden de funciones, en el de la integración del vitral en un soporte arquitectónico dado, ésta se ha producido mediante un “diálogo” que se genera en el contraste y hasta en la oposición, en el juego de réplicas internas, de la misma manera que un cuadrilátero ajedrezado intensifica su unidad y afirma su definición en el antagonismo cromático de sus casillas.

Con esta sutil dialéctica, riquísima en variantes, resuelve García Zurdo las que, sin su personal fuerza de subjetivación/expresión, podrían ser pautas de servidumbre. Otro caso, bellamente significativo, es el que se plantea cuando el soporte y receptor del vitral comporta un estilo histórico auténtico: medieval, por ejemplo. García Zurdo no recurrirá servilmente al pastiche iconográfico; serán modulaciones abstractas, gestos de libertad plástica, quizá acentuados con grisallas, los encargados de crear las condiciones de integración al tiempo que transportan pulsiones íntimas del creador. Otra vez, aquí, un lenguaje no esperado, un lenguaje paradójico, es decir, una poética visual.

Y, otra vez más (la última y abreviada para que estas “notas de compañía” no alcancen extensión ni pretensiones de ensayo), en otro orden, en el de un soporte neutro, intemporal y mudo –una ventana prefabricada, una simple pared compartimental o un muro de cincuenta metros cuadrados- otra vez más, decimos la alquimia libertaria, las artes combinatorias ligadas a nociones de ingravidez o de peso; al vigor nuclear de un motivo central o, contrariamente, a la falsa desaparición de los centros de composición; y, siempre, la sorpresa excitante del color en la luz. El soporte neutro habrá sido felizmente violentado y una “fiesta” inesperada se abre al espacio envolvente. Ya está dicho. Se trata, otra vez, de la expresividad poética de la forma/color dispuesta según leyes íntimas de García Zurdo. En las modulaciones de este ejemplo, quizá por la abundancia de datos geometrizarantes y por el alegre dinamismo de su disposición, no será disparatado pensar, con todas las salvedades necesarias, en un ánimo creativo cercano a las “necesidades interiores” notificadas en alguna ocasión por Kandinsky.

La unidad (fundamentada en la variabilidad) de la obra de García Zurdo, necesitaría, para ser explicada, de más numerosas referencias y descripciones y de una flexibilidad analítica que excede nuestras posibilidades y los márgenes que convienen a este escrito. No hemos hablado, por ejemplo y a vueltas con la voluntad de “autonomía vigilada” que declaran estas obras, de los casos extremados en que el vidrio depara un objeto exento, susceptible de traslación. No es imprescindible. Este texto no es más que una serie de notas que van a acompañar, creo, a obras de García Zurdo que, precisamente, habrán sido trasladadas.

Antonio GAMONEDA, “Luis García Zurdo (crítica a la exposición en la Sala Provincia en 1977)”, *Tierras de León*, nº 26, D.P.L. pp. 79 y 80

Luis García Zurdo no es artista que prodigue sus exposiciones; cierto que su acreditada profesionalidad es activa constantemente en múltiples vertientes (vitales, mosaicos, trabajos en hormigón) entreveradas, también de creatividad supeditada al caballete; pero, lo dicho, es parco a la hora de las demostraciones públicas y amplias. Por fin, terminando el primer trimestre de 1997, ha colgado en la Sala Provincia una treintena larga de óleos que son materia más que suficiente para un comentario reposado.

Quizá este comentario debiera alcanzar unas dimensiones que no se corresponden con los estrictos espacios de estas páginas de “Reseña”, pero ello no ha de ser obstáculo para que hagamos señalamientos que, además de obligados, han de tener el carácter de afirmaciones sinceramente entusiastas. Decía este mismo comentarista, sobre las páginas del catálogo de la exposición, que le constaba que “en la capital europea del constructivismo y la racionalización artística (en los medios críticos de Munich, en las salas de trabajo de la Kunst Akademie) se insistía en que García Zurdo era un pintor *irremediabilmente* español”. En traducción explicada esto querría decir que se vencía del lado *sentimental*; que su pintura nacía más atenta a la posibilidad poética que a objetividades o planes conceptuales. Al tiempo, aquí, en la tierra del pintor y en sus aledaños peninsulares nos dedicamos a buscarle clandestinas y germánicas *cuadraturas*. Creo que todas las sospechas –las de aquí y las de allí– tenían un pie en el error y otro en la verdad; creo que, a unos y a otros, García Zurdo nos colocaba en una gentil trampa cuya profundidad coincidía -coincide- con la de su talento de pintor...”

Las obras actuales de Zurdo testimonian sobre esta apreciación: un mundo rural, descubierto en cada instante, se manifiesta en emocionadas equivalencias de color. No es un color imitativo; es un color *expresivo*; intensifica las percepciones de cada instante adivinatorio y las convierte en densidades y luminosidades; bien entendido que nunca son “apagamientos” o “luces” convencionales, sino que transportan y revelan la festividad cromática que sólo un ojo privilegiado es capaz de rescatar de la realidad.

De lo dicho, podría deducirse que García Zurdo es sólo un pintor atento a virtualidades sensoriales y hasta sensuales; pero no, no es exacto: es también un artista vigilante que ordena sus obras sin merma de una gran libertad, haciéndolas, si cabe, más esplendorosas en razón de esa misma sabiduría organizativa. Y aún más: en esos cuadros, hay una constante connotación irónica y enternecida, es decir, una transcripción “sentimental” del paisaje y de los motivos que lo pueblan. Es una aparente ingenuidad que no obsta para la sinceridad; un planteamiento expresivo que rehuye las solemnidades aunque, a veces, esto sí, adquieran una tonalidad dramática.

Hemos sobrepasado las reglas del espacio tipográfico y todavía no hemos dicho que la obra de Zurdo está, casi constantemente, referida a León; a un León campesino y real que, al tiempo, es un León interpretado y soñado.

Agradecemoselo.

Victoriano CRÉMER, “Luis García Zurdo en la Obra Cultural”, *Tierras de León* n° 32-33, D.P.L., diciembre de 1978, pp.120-130

(...) Luis García Zurdo propone al público de León, que es su público, porque García Zurdo es un pintor “en-terrado”, es decir, metido en su tierra, una muestra jugosa, vivaz y sorprendente, compuesta de pinturas al temple y a la aguada y de dibujos en color. Luis García Zurdo implacablemente, entre sonriente y tímido. Acomete una nueva aventura, y como siempre, los leoneses estamos atentos y expectantes. Porque la cualidad más destacada y positiva de García Zurdo es y será –me aventuro a pronosticarlo- su anchísima capacidad de sorpresa.

García Zurdo es como un niño en estado de gracia permanente, que está descubriendo de continuo el mundo. Y, lo que es más valioso y verdadero, que se entusiasma con cada uno de los datos que este mundo le proporciona. Pero no entregándose dócilmente al milagro, sino

investigado, o, mejor inquiriendo inteligentemente, sagazmente, lo que este mundo representa, para alcanzar el convencimiento. Entonces, conocida la entraña viva del tema, la desarrolla con caudalosa medida, valga la contradicción aparente: sus paisajes se animan con insospechadas resonancias coloristas y las figuras dentro del marco, adquieren una consistencia translúcida.

Esto quiero decir hoy, cuando se me cita para una nueva fiesta de color, para una nueva sorpresa de Luis García Zurdo.

Matilde C. FIGUEROA, “La vidriera es el espacio, la lucha con la arquitectura”, (entrevista a Luis García Zurdo), *Revista CIC Vidrio*, nº 36, pp. 17 a 23

“Yo soy pintor, porque me formé como tal en Bellas Artes. Tuve también la ventaja de estudiar con Oberberger. La teoría era que había que ser un artista completo, y dedicarse sólo a la vidriera era limitarse.”

“En el renacimiento los artistas tocaban las distintas expresiones plásticas. Oberberger me dijo que hay momentos en los que hay que afrontar obras de pintura, de escultura, de mosaico, y tenía que estar formado suficientemente, porque llegaría un día en que me encargasen una obra importante, de muchos metros, y no sabría desarrollarla. Cuanto mejor dibujante y mejor pintor fuera, mejor vidriero sería.”

“La vidriera es la luz y el espacio, la confrontación con la arquitectura; en cambio la pintura es el color, y la escultura es el espacio y el volumen. Si he pasado una etapa muy larga haciendo vidriera, cuando me pongo a modelar barro trabajo con una austeridad de medios tremenda, y para mí es como unos ejercicios espirituales que me liberan de la borrachera del color.”

“Casi toda mi labor es incorporar vidrieras contemporáneas en edificios históricos civiles y religiosos. Es ese reto de absorber la filosofía por ejemplo medieval e incorporarle obra nueva con un pensamiento contemporáneo, de manera que dialoguen entre sí y no resulte un postizo.”

“La obra tiene que responder al tipo de pensamiento que nos ha tocado vivir. Ten en cuenta que cuando fui a vivir a estudiar a Alemania, acababa de salir de una Universidad española con un criterio bastante conservador, y allí encontré y viví las experiencias del expresionismo, del informalismo, del constructivismo, y he pasado por todas ellas. He tratado de asimilarlo y luché para que mi obra sea comprometida con nuestro tiempo, que no sea algo decorativo. El problema de la vidriera es que caes fácilmente en el decorativismo.”

“En España hay una gran apertura...El problema que veo en España es que hay demasiada prisa, y en las escuelas que enseñan estas disciplinas no lo hacen con profundidad. Hay ahora un resurgimiento de la vidriera en España, pero en las escuelas no se enseña a los chicos a ser grandes dibujantes ni grandes pintores. Aprenden la manualidad, pero el concepto de la vidriera como verdadero arte monumental que es, no se les enseña, y esto va ser un problema para ellos el día de mañana, porque acabarán haciendo una obra imitativa de otros artistas que sí tienen una formación.”

“Hago poca restauración...con lo que estoy más a gusto...es con la obra nueva, y cuanto mayor sea, mejor. Me interesa la vidriera como obra monumental; la vidriera es el espacio, la lucha con la arquitectura.”

“El ambiente en que la obra tuya va a ir emplazada tiene unas exigencias y hay que afrontarlas para que se realice la conjunción arquitectura-vidriera, y no vaya cada una por su cuenta...Tienes que procurar que la obra interior no resulte agresiva, y administrar la luz de tal manera que parezca que está dando el sol.”

“Yo he hecho obra muy colorista, pero también en blancos. No me limito. Utilizo principalmente vidrios soplados, pero lo último que he hecho incorporaba culos de botella. Lo que me interesa es la expresión de la obra, porque yo nací del expresionismo, y para conseguirla la hago con blancos o con colores, y si hace falta le meto piedras. Lo que no hago nunca es una obra imitativa. Hace unos meses, por ejemplo, entregué unas vidrieras no muy grandes para una iglesia del siglo XIV, de Navalmoral de la Mata; lo que hice fue una obra que se incorporase a esa arquitectura, pero no una imitación de esa época, porque eso no se debe hacer.

Hay que partir del pensamiento de nuestro tiempo y aprovechar las experiencias que hemos heredado aplicadas al pensamiento contemporáneo, Fleury, por ejemplo, dialoga con

los edificios románicos para los que hace vidrieras. Soy un enamorado de Fleury; personalmente lo admiro mucho y además es un hombre preparado.”

“(En cuanto al proceso) utilizo el barro, proyecto, corto el vidrio, cuezo. También me hago herramientas.”

“El esmalte me interesa poco, pero la grisalla cada día más, y utilizarla en función expresiva.”

“(La prisa) es el problema. Por mi taller han pasado muchos que tenían prisa; ese es su problema, luego se encontrarán con una pared y no podrán pasar. Toda esta obra que están haciendo ahora los artistas que suenan en Europa, es el fruto de un trabajo intensísimo de años, e imitarles ahora es fácil, pero andar el camino que ellos han recorrido es doloroso; y si no se recorre ese camino no se llega a nada. Las artes plásticas son de madurez, se llega a través de los años. En el camino del arte no se pueden saltar peldaños; hay que ir subiendo de uno en uno la escalera, y al final encontrarás algo tuyo. Mientras no tengas algo tuyo serás subsidiario de los demás, tu obra será servil, tu obra será mediocre.”

“Estoy empezando a ver el fruto ahora. Me doy cuenta de cosas y de soluciones a través de todos estos años de experimentar. En Alemania me impusieron una disciplina tremenda, durísima; muchas veces volvía a casa llorando, diciendo que me volvía a España porque no aguantaba aquello. Esto me ha valido para ser autosuficiente. Estoy recogiendo ahora los frutos de aquella disciplina tan sin concesiones porque era lacerante. Pensaba que me despreciaban. Hasta que un día Oberberger, después de entregar unas vidrieras fantásticas en la catedral de Augsburgo, me dijo: “Ahora ya me llamas colega. ¡Qué mal llevabas esa dureza! Pensé que verdaderamente querías ser vidriero, y tenías que pasar por todo eso para ver hasta qué punto tu voluntad era sólida, y no una simple ilusión”. A veces te decía las cosas con trampa. Decía que estas cosas, como la pintura, el dibujo, la vidriera, no se enseñan, se aprenden a base de darte golpes contra los errores y de irte puliendo las aristas.”

“Tengo un miedo tremendo a enseñar mi obra. Cuando entrego algo acabado dejo de pasar por allí una temporada, porque tengo pánico de reencontrarme con la obra. Tengo unas dudas muy gordas de hasta qué punto mis obras son sólidas, yo soy mi peor crítico. Me doy cuenta ahora de mis tremendas limitaciones.

MANUEL JULAR

Antonio GONZÁLEZ DE LAMA, “Jular, pintor”, *Diario de León*, 19 de febrero, 1964

Manuel Jular es joven. Pero ha andado ya muchos caminos. Muchos caminos de vida y de arte. Y ahora está en un momento crucial de su existencia como pintor. Y ha querido hacer una exposición de este momento. Los cuadros que expone en la Diputación Provincial han sido pintados durante medio año, en la segunda mitad del pasado 1963.

Los caminos en donde anduvo Jular fueron múltiples y variados. Hubo quien pensó que se había detenido en lo abstracto. Pero Jular es hombre inquieto. Y no era de esperar que se detuviera tan pronto en un arte que no podía llenar su inquietud ni comprimir su rica y ardiente personalidad.

Los cuadros que ahora presenta no son abstractos. En su mayor parte son paisajes. Paisajes de nuestra tierra, perfectamente identificables. Diríamos que son realistas. Pero no se trata de un realismo vulgar, ingenuo, sino de un realismo que lo mismo se puede llamar mágico que trascendental. Se busca en ellos la realidad profunda, la que no ven los ojos superficiales sino los que van guiados por el espíritu y penetran por debajo de la piel de las cosas. Cielos, tierras, árboles, sembradíos, pueblos de casas de tierra, tejados...Puede ser una interpretación de nuestro paisaje tanto como de nuestra alma. Y hasta de nuestra historia.

Algunos creen que este realismo de Jular es un retroceso. Como si hubiera saltado hacia atrás por encima del abstractismo. No hay tal retroceso. Hay más bien un avance. Porque en estos lienzos se recoge cuanto del abstractismo cabe en una nueva figuración. Es, pues, una pintura que no vuelve hacia atrás; una pintura que apunta al porvenir y recoge, en síntesis, los logros de toda la pintura moderna y los incorpora a una concepción viva, humana, actual del arte.

Creo que Jular ha encontrado el camino verdadero de su arte. Y ha conseguido en él obras de elevado valor técnico y espiritual. Su exposición es una de las mejores que se han presentado en León en los últimos años. En ella se ve un artista de verdad que va dominando varias técnicas, el dibujo, el guoache, el óleo, que sabe lo que quiere y por dónde va. Lo que quiere no es fácil y por donde va tiene que ir con decisión y autenticidad. Y, naturalmente, con trabajo, con insistencia, con afán. Por este camino Jular llegará lejos.

Antonio GAMONEDA, “Manuel Jular (exposición)”, *Tierras de León*, nº 15, D.P.L., junio 1972, pp. 102-103

Jular llega, más o menos hacia 1971, a algo que no es exactamente una síntesis de datos anteriores, sino la utilización de éstos para una nueva especie de formulación. Permanecen las nociones de “sucesos” (como en las viejas paredes); las representaciones de una naturaleza que hemos convenido, quizá con apresuramiento, en apellidar “primaria”, la figuración de personajes manifiestamente sexualizados; la propensión a violentar la materia. En resumen, los caracteres historiables, y, con ellos, la especie, violenta y secretamente suntuosa de su materia, de su transcripción plástica. Todo esto se convierte ahora en signo de un mundo orgánico, existencia que, en las nuevas obras, entra en conflicto con la presencia de signos de otra naturaleza. Son estos los hechos geométricos, los alfabetos, los números, representantes declarados de un mundo metafísico, convencional, y sin embargo, activo, protagonista también de circunstancias historiables. Con la mayor frecuencia, en los supuestos de Jular, este mundo ideal se identifica con el mundo oprimente, alienante o decididamente represivo. Este es el caso, bastante explícito, de las figuras o las fosilizaciones, violentadas mecánicamente en su consistencia natural y, también, amenazadas por la inclusión mutilante, arbitraria, distorsionante de las formas –signos o no- de la antinaturaleza ideal. Con esto, Jular hace más precisa y, en definitiva, realista la especie dialéctica de sus propuestas.

“Carta Abierta”, texto que Manuel Jular propone como expresión informativa para su exposición en la Sala Provincia de 1971, (incompleto), en *Anales de la Sala Provincia, 1971- 72, Diputación Provincial, 1973, pp. 73 - 75*

No hace muchos años (creo que en 1965), decíamos ambos en un catálogo de mi exposición de la Sala Altamira de Gijón, algo parecido a esto:

“Pintar no es realizar una proeza ni hacer un experimento; se trata de comunicar una significación; es, ante todo, un problema de ética; por ello, el color, la materia, la forma, la caligrafía, el gesto no son fin, sino medios de expresión, lenguaje...”

“Si un cuadro es un objeto portador de signos, sólo merece ser llamado pintura cuando estos signos son tan vivos como lo real, tan confortadores como la naturaleza...”

Crémer, en una de esas notas de prensa con que vigorizaba la opinión cultural leonesa, decía:

“correcta, clara y definitiva la teoría. Veamos ahora la realidad confortadora de la pintura de Manuel Jular, sin duda un artista que se responsabiliza con el objeto de su pintura. Un gran pintor (gracias, Victoriano) que no necesita proponer problemáticas para imponer su calidad pictórica”.

No abduco de lo que significaba pintar PARA MÍ entonces. Vuestro ¿niño mimado? ha cambiado mucho menos de lo que se dice.

Hoy día mi pintura -suponiendo que lo sea- no va dirigida “directamente” a todos, y no es seguro que sea “tan confortadora como la naturaleza”. Prefiero unas gentes a otras; prefiero los atributos de unas gentes a los atributos de otras gentes. Mi sistema de signos plásticos está condicionado por esta preferencia.

No sé si esto queda claro en mi trabajo actual, porque existe en él mucho de investigación, de contenido casi críptico.

Día a día me preocupa cada vez más el empobrecimiento que se produce en el lenguaje de algunos de nuestros mejores pintores, empeñados en la transcripción crítica o testimonial de la realidad social española.

En definitiva, más que preocupación es fatiga de anotar como cuadros y más cuadros figurando obreros, campesinos, etc., pasan a despachos solemnes, desnaturalizados por la “hermosura” de su realidad pictórica, inutilizados por la excentricidad de la localización, por su utilización decorativista.

Pienso que es necesario llegar a un mejor acuerdo entre los signos que los artistas empleamos y el significado final de aquellos. Un ejemplo simple:

Contemplar una mancha de sangre sobre una cabeza (en la vida real) angustia y horroriza; en un cuadro, una mancha roja sobre una forma ovalada o redonda, proporciona, probablemente, una sensación placentera. Síntesis: transcribir “estéticamente” la repulsa de la violencia, puede dar un contrario resultado a su propósito.

Más necesario (una opinión casi subjetiva) es desordenar ciertos signos del dormido lenguaje plástico para expresar con ellos la dialéctica de las situaciones de padecimiento.

Conflictuar una mancha orgánica o fósil, recuerdo (signo) del mundo de la naturaleza, con geometrías (signos de un mundo ideal, metafísico y probablemente opresor). No descartar ninguna de las formas que pueden añadir algo crítico a estos cuadros-láminas: números arrancados a la publicidad, organizados de acuerdo a una aritmética tradicional o de ficción, etc.

Quiero con ellos provocar un distanciamiento. Busco que el espectador contemple mis láminas con el mínimo de prejuicios estéticos. Obviamente, al intentar “leer” en ellos, se encontrará con la sorpresa de que no cuentan ninguna historia; todo lo más, proponen (a los ojos) determinadas agresiones: flechas contra curvas; dianas sobre figuras; antropometrías mutiladas por geometrías mutilantes...Y el gris dominando, encerrando continuamente personajes-signo, hombres o mujeres.

Se trata, naturalmente, de mis últimos cuadros.

En la exposición estarán otras pintura más antiguas –apenas las recuerdo-, vagamente figurativas, marcadas por una cierta modulación brutal.

Mi deseo hubiera sido exponer obras realizadas en Palma de Mallorca, sobre los últimos meses de 1970 y los primeros de 1971. En ellas se plantea de un modo claro la transición de los cuadros del 68-69 a los actuales. Nacieron de un clima de alta tensión y ello no dejaría de favorecer la claridad de su significado. No ha sido posible.

Ocupar la Sala Provincia con mi obra, sigue siendo para mí un honor.

No he sacudido jamás las zapatillas al salir de León, y ya me voy acostumbrando, -una vez más- a la idea de calzarme “las botas de volver”.

En cierto modo, enviando mi trabajo a mi tierra, estoy haciéndolo ya.

Victoriano CRÉMER, “Manuel Jular, profeta en su tierra”, *Tierras de León*, nº 28, septiembre 1977, pp. 71 – 72

Me dicen que Manuel Jular se dispone a presentar a sus gentes leonesas una nueva colección de pinturas. Será según parece, su “obra última”, es decir sus obras más inmediatas en el tiempo, que no en el estudio ni siquiera en la probanza..

Porque frente a lo que algunos suponen, la obra de arte no es la consecuencia de la inspiración o de la gracia, proyectada sobre el creador como un soplo o un viento o un maná alimentador. El artista –huelga decirlo- se hace lentamente, día a día, instante tras instante. Se hace y se deshace. Y Manuel Jular, precisamente, por la carga de contemporaneidad que arrastra, más.

Si el arte fuera solamente un oficio, un resultado de la destreza, una cosa de las manos y no de la inteligencia, de los sentimientos equilibrados y del conocimiento, sin duda alguna Manuel Jular sería el primer pintor de España. Porque Jular posee el instrumental más diestro, más dominado, más obediente a las transmisiones del pensamiento. Siempre me ha parecido Jular como un fabuloso mecanismo capaz de transformar, de recrear, de reconstruir cualquier forma del mundo artístico; su capacidad expresiva no conoce fronteras, ni se para en obstáculos, ni encuentra dificultades técnicas. Todo el procedimiento de comunicación del artista, desde los primeros balbuceos rupestres, está contenido en su perspectiva personal, en su mágica intuición, en su caudalosa capacidad.

Manuel Jular, adelanta una sonrisa y declara que “esta vez” no va a descubrir el componente de su alquimia pictórica, que en esta ocasión, posiblemente la más alta o al menos la más importante desde su propia proyección como pintor, nadie va a saber cuales son los ingredientes de su cocina.

A mí me parece una ingenua malicia, porque lo que importa en el artista -y en Manuel Jular más- no es con qué se expresa, sino cómo. Puede perfectamente, pues que tales son las tendencias cómodas a las que se endereza el artista del siglo natural de los sustitutivos, utilizar los acrílicos, o las tierras naturales, o los objetos inertes, o las sustancias químicas combinadas. Siempre el resultado de esta elaboración será lo que en definitiva califique al pintor.

Manuel Jular, con estos o con otros ingredientes, que a mí no me importa demasiado cómo se hace el milagro del arte, si el milagro se hace, hará sin duda una obra no tan sólo digna, porque tal es fatalmente su destino de buen pintor, sino, lo que quizá constituya un

valor complementario pero nunca desdeñable, hará una obra viva, vibrante, atendida fundamentalmente al contexto humano que el pintor siente y revela, una obra técnicamente sorprendente, porque en Jular la sorpresa es un atribulo muy valioso y artísticamente importante, porque Manuel Jular, no es un pintor que reduzca su quehacer a una mera función de juego, sino que se arriesga en cada momento a ganarse o a perderse en la pelea. Y la verdad es que siempre gana.

Me dicen que Manuel Jular, uno de nuestros cuatro o quizá cinco pintores verdaderamente calificables se dispone a presentar su obra última en una Sala de Exposiciones de nuestra ciudad. El suceso merece ser destacado.

Antonio GAMONEDA, “Texto” en el catálogo de la exposición *Manuel Jular, Pequeños formatos*; Biblioteca Pública del Estado, León, febrero 1987

Querido Manolo Jular; es decir, querido Manolo:

Sabrás que me he quedado sin palabras especializadas desde que he dado en pensar que el olvido es la forma perfecta de los recuerdo. No sé qué decir de tus cuadros. Hace frío. Es todo lo que sé de ti y de mí.

Parece que la melancolía se te ha metido por los triángulos. A mí se me han caído los dientes. Vaya lo uno por lo otro. Quizá no pueda ser de otra manera cuando hasta nuestras hijas son ya muy viejas dentro de nuestro corazón.

Debe de ser impúdico decir esto en un papel impreso, pero ya no tengo tiempo para averiguar las buenas formas: cualquier día me pondré a llorar cada vez que pase un ladrón o un imbécil y ya no podré hacer otra cosa. A los que me pregunten que por qué hago eso, les contestaré que porque amo a los ladrones y a los imbéciles. Te invito a llorar.

Se te entenece la licantrópia leyendo, no me digas que no. Tienes ya los huesos de un marfil horrible. Esa es tu belleza.

En todos tus cuadros has dibujado el invierno y yo me doy cuenta aunque pongas lámparas y lenguas azules delante de mis ojos. Y, hablando de colores, ¿Cuál es el color de la honestidad? Te lo pregunto por pura nostalgia. ¿Te acuerdas de los penitenciaros que dirimían sobre la honestidad?. Estaban equivocados.

Volviendo a tus cuadros, te diré que alguno me ardió en las manos. Y eso no es todo. Corren malos tiempos para la lírica, incluso para la lírica pintada. Te lo digo porque tu geometría tiembla y eso puede estar prohibido. Además, si en tus cuadros hubiera puertas y se pudiesen abrir, ¿a dónde saldríamos? A ningún sitio, quizá. Y, después ¿qué?

Termino por si esta carta, más extensa, pudiera resultar inoportuna para la paz de las autoridades. Besos a tu madre.

Antonio Gamoneda

Manuel VALDÉS FERNÁNDEZ, “Texto” en catálogo de la exposición *Proyecto 1991*, Galería Centro Arte, León, octubre 1990 (extracto)

“...Entiendo la figura de Manuel Jular como uno de los instrumentos más eficaces para la incorporación al lienzo de los materiales ideológicos que están en la calle, con un lenguaje plástico basado en el poder del color y en las escuetas pero eficaces revelaciones de la realidad que se manifiestan a través de un dibujo muy esencial. El cuadro se convierte en un campo de tensiones en el que formas estables, como los cubos y los rectángulos, el peso y el orden se ven agredidos por la palabra, por la referencia (música, ruido, graffiti, paisaje, etcétera), en definitiva, por la realidad que subyace detrás de la obra en muchas ocasiones de forma casi imperceptible. De ahí nuestra duda o reticencia a calificar de abstracta la obra de Manuel Jular.

Sospecho que bajo “Proyecto 1991” epígrafe que acoge gran parte de las obras expuestas en Centro Arte, Manuel Jular plantea de nuevo la resolución de un problema de

lenguaje, algo sobre lo que ya venía trabajando en sus obras de las última década. Las referencias buscan sus significados cromáticos para establecer el soporte de la comunicación. Como cualquiera otro de los referentes que motivaron al pintor (Xenakis, Bartok, Calendario, etc.), ¡Ay! Tiene una correspondencia o traducción en la relación forma color y, por consiguiente, su síntesis sobre el soporte cuadro debe responder a la construcción del grito sin buscar el apoyo de un texto literario, sino sustentarse sobre un texto estrictamente pictórico. La comunicación se hace eficaz, inmediata y explosiva.

MODESTO LLAMAS

Antonio GAMONEDA, “Llamas Gil” (crítica a exposición individual en la Sala Provincia), *Tierras de León*, nº 17, D.P.L., junio 1973, pp. 85-86

Conviene advertir que esta exposición ha sido pensada por el autor como muestra de su trabajo durante los tres o cuatro últimos años, declarando así una diversidad de opciones, unas diferencias conceptuales que, sin embargo, comportan una constante: la conversión de la verosimilitud objetiva a una representación irónica. Incluso en los retratos (dibujos, en este caso, y aprovechamos el paréntesis para afirmar que Llamas es un extraordinario dibujante) hay siempre un rasgo que los tipifica en este sentido. En los otros dibujos, aquellos en los que su particular “diablo cojuelo” anda verdaderamente suelto, Llamas avanza en plan de progresiva metamorfosis. Primero, puede ser el agigantamiento de los aspectos protagonistas del sarcasmo (un glotón queda convertido en un puro organismo devorador); más tarde, la transmisión formal puede ser más complicada (una cabeza adquiere los rasgos de un trasero, o un trasero toma un aspecto sospechosamente vegetal); aquí la travesura es más fuerte y lo es también el significado añadido. Las transformaciones pueden avanzar hasta llegar, con mano concienzudamente clásica, naturalista, incluso, al organismo inexistente, a la víscera imposible. Lo hace ateniéndose a un orden formal que sigue de cerca la conducta de la

naturaleza. La ironía, así, es ya grave: se trata de representar la realidad con la figura de la irrealidad.

Victoriano CRÉMER, “Crítica exposición individual en la Sala Provincia (inaugurada el 17 de mayo de 1973)”, *Anales Sala Provincia, 1972-73, D.P.L., León 1974, p. 57*

(...) El pintor no se esfuerza en traducir, se limita a representar. El pintor no es culpable si las criaturas, a la fantasmagórica luz del cínico farol, aparecen desmesuradas, alteradas, absurdas o increíblemente sarcastizadas. No se trata de efectos ópticos, ni por supuesto de distorsión mental, sino de una realidad en cuanto concepto de la mente y en cuanto existencia positiva.

El pintor, como Sthendal, ha colocado al paso su máquina diabólica, precisa, sensible, sabia y ha registrado en una tenuidad ocre, que es el color de la fotografía operativa, una humanidad pavorosa y fabulosa, de la cual todos teníamos noticia, pero a la que rechazábamos con irritación y también con irreverencia.

El color del documento es reiterativo, insistente, pero no monótono, porque posee la extraña vibración interior de lo que se prescribe como revulsivo saludable, evitando las anotaciones coloristas dispersivas. Es pintura como entrevista, como vista y no vista, con la carga realista del entresueño o de la entrevida. Pero la muestra, y no de pronto, sino como obligada consecuencia, se salpica de versiones arrancadas, en pleno frenesí, de una paleta sobrecargada de color. ¿Contraste? ¿Contrapunto? ¿Contrapeso?...No, sino ordenación

Antonio GAMONEDA, “Crítica de la exposición individual en la Sala Provincia, inaugurada el 17 de mayo de 1973”, *Anales Sala Provincia, 1972-73, León 1974, p. 58*

Llamas ha trasladado su voluntad pictórica de la zona de reproducción a la de representación, y lo ha hecho en términos de rigor plástico, generando, descubriendo formas, confiando a éstas, por encima de la anécdota, el valor de la representación. En ocasiones, permanece aparentemente ligado a su vieja verosimilitud; aparentemente sólo porque la figuración ha sido llevada a sus posibilidades insólitas, a una acentuación hiperrealista que desborda la objetividad. En otras, la forma busca su coherencia alejándose cada vez más de los objetos exteriores, avanzando es su conversión orgánica hasta llega al objeto inexistente, a la configuración que rechaza los modelos de la naturaleza, aunque no a la naturaleza misma ni sus leyes y ritmos. Estos dos sentidos formales se reúnen en un único sentido expresivo: se trata de una naturaleza convertida por la ironía.

Victoriano CRÉMÉR, “La fecunda invocación humana de Llamas Gil” (crítica a la exposición en Galería Ausaga), 1976. *Tierras de León, nº 26, D.P.L., p.78*

Cuando una afirmación se puede convertir en motivo de especulación, es decir en mecanismo de investigación, es siempre saludable arriesgarse. De los audaces puede no ser la fortuna, pero sí el descubrimiento.

Y en Arte, principalmente, quien no se arriesga no cruza la mar. Y allá se queda en la orilla cómoda y boba del titubeo, del recuerdo, de la nostalgia.

Cada una de sus fases, de sus épocas, desde aquellas ya lejanas en las cuales aparecía embebido en problemas preceptivos de composición, de colorido, o de líricas contemplaciones, hasta sus últimas anotaciones criticistas, de un simbolismo burlesco, Modesto Llamas ha recorrido un largo camino, en el cual ha macerado su instrumental, ha esencializado su expresión, hasta alcanzar el apogeo.

Sin desdeñar las implicaciones del color, ha desterrado el colorismo; sin eludir el compromiso de la forma, ha destruido la arquitectura tradicional, para alcanzar el milagro de

una grafía precisa, plena, en la cual el dibujo pleno cumple –“funciona” diría el pintor con un concepto bien preciso y esclarecedor-, una misión totalizadora.

Toda la turbadora humanidad sensual del arte limpio, fresco, cuidadoso, a fuer de espontáneo de Llamas Gil, se manifiesta en estos “Cuadernos”, en los cuales se reproducen, en su auténtico sentido de rehacerse, las cosas, los paisajes, las calles, los misterios del mundo que le rodea. Con tal precisión, con tanta valentía, con tal potencia de penetración, que cada una de estas láminas prodigiosas constituye un motivo para el encantamiento y para el pasmo. Y no solamente por la sabiduría y la seguridad de su trazo, sino, lo que es mucho más importante, por la fecunda invocación humana del texto.

Arriesgo la afirmación: La Colección de Dibujos (sepias, negros, blancos, sobre todo el respeto al blanco puro) que Llamas Gil presenta en la Sala Ausaga constituye un auténtico milagro de creación. Y una fiesta.

Antonio GAMONEDA, “Carta a Modesto Llamas”, texto en el catálogo de la *Exposición Antológica de 1991, Caja España, León.*

Querido Modesto:

Salía yo de tu estudio gozosamente fatigado (ver la centena de cuadros que irá a tu antología no es asunto suave, aunque, eso sí, sea un trámite hermoso), cuando empezaron a insinuármeme pálpitos cuya especie no acababa de averiguar. Ahora se me aclara y me urge ponerla en letra y darte conocimiento de ella, no sea que vuelva a ocultarse en mi memoria polvorienta.

Primero, aunque ello no sea concerniente a los pálpitos, tengo que hacer acto –y acta- de reconocimiento en orden a tu pintura: está viva y vivaz, y hasta la más vieja goza de buena salud. Me alborocé con tu imaginaria de lo imposible y con las gamas desmadradas y los monstruos volanderos que se comen la mitad irónica de tu corazón. Al mismo tiempo quedé muy en suspenso y finalmente atrapado por la exquisita solvencia de tu obra icónica (lo de “icónica” lo tomo prestado de los críticos; me parece que queda bien, aunque no estoy firme en lo que quiere decir), obra esta, la icónica, tan subida de arte que, incluso borrando los rostros –actuación que sería verdaderamente disparatada-, quedarían allí cuadros como puños.

Quiero decir que, aún olvidando la causa verosímil lo que resta es, no se te olvide, pintura-pintura.

Pero yo iba a otra cosa: el pálpito.

Me has hecho polvo; me has echado encima, con todo el peso de un gran friso convencional y sociológico, a los vivos viejos y a los muertos jóvenes de mi último medio siglo en León. Todo el paisaje humano con su carga temporal. Incluso aderezada con pintura-pintura, es mucha dosis de revelación. Me estás diciendo, como quien no quiere la cosa, que todos, hasta los más sonrientes, avanzan hacia la desaparición (algunos ya han llegado), y que no es nada, que lo que importa son tus cuadros, tan pictóricos y campantes. ¡Qué cosas haces, Modesto!

Si, por lo menos, nos hubieras sacado en plan hiperrealista, que no se lo cree nadie de tan parecido que es, todo hubiera sido menos grave. Pero no: nos has colocado a todos la semblanza y la pintura a lo vivo, con lo cual no hay quien distinga entre difuntos y no difuntos y esto es lo que da susto.

Y el tiempo, además, el tiempo. ¡Qué cosas haces, Modesto!

Esto es lo que se me había olvidado decirte. Enterado quedas.

De todas formas un abrazo.

Javier HERNANDO CARRASCO: “Modesto Llamas. El triunfo de la pintura”, *La Crónica*, 22, diciembre, 1991

Tras la visión de la reciente muestra antológica de Modesto Llamas tengo la impresión de que hay varios artistas en uno solo. Uno dibujante, convencido de la autonomía de esa práctica al margen de la pintura, aplicado sobre todo al retrato; otro retratista, igualmente diverso que discurre entre el acabado riguroso de tono académico y la libreta del trazo de color dejando recuerdo fauve —en ambos casos atento a la exteriorización del carácter íntimo de retratado—. Hay finalmente otro pintor más, el interesado por la pintura como expresión propia. También en esta vertiente Modesto Llamas es diverso, si bien me parece percibir en ella un hilo evolutivo que se inicia con una obra de gusto costumbrista a lo largo de los cincuenta, que se abre poco a poco al color en la década siguiente, soltando sobre todo el

lastre académico de los años de formación en la Escuela de Bellas Artes, para alcanzar su apogeo expresivo y libérrimo máximo en los años ochenta. Esta línea se mantiene en la actualidad. Las pinturas sobre papel que cuelgan en Centro-Arte así lo confirman.

El comedimiento excesivo que subyace en el texto de presentación de su actual muestra: alejamiento de los circuitos de distribución del arte, circulación de su obra por el ámbito geográfico local, etc., no se evidencia en su obra, pues refleja en su rica diversidad un conocimiento considerable de la realidad plástica española. Parece que Llamas desde su atalaya leonesa ha mirado con atención el quehacer artístico nacional. La vertiente colorista que alcanza a sus recientes papeles parece quedar transitoriamente olvidada en los años setenta, sustituida por una neofiguración fría de resonancias surrealistas en algún caso y pop en otras. Frente al zambullido en el color que conforman fondos complejos, obras como “Aguas municipales” (1972) se inscriben en la vertiente por española de Anzo o Quero: fondos rigurosamente planos divididos en dos campos de color sobre el que fluyen imágenes congeladas dominadas por el dibujo que establece los contornos exactos de las cosas

Con obras como “El sillón de mimbre” (1964) Modesto Llamas retoma la vertiente cálida de la pintura. Una obra que remite a los coloristas de principios de siglo —otra vez vuelve a sintonizar con las preocupaciones fundamentales del momento, pues el inicio de la década pasada fue periodo de relectura de los “modernos” de 1900, Bonnard, Derain, Vuillard, Matisse...- Poco a poco va liberándose de las sujeciones icnográficas. El color se impone, se hace incluso turbulento, crea masas consistentes que se conjugan de forma armónica, pues en la pintura de Modesto Llamas el valor compositivo es siempre prioritario. La figuración se ha transformado, las formas se han desvanecido: Manchas, gestos, campos de color muy complejos en los que no faltan la materia y las veladuras han sustituido a las imágenes reconocibles. La pintura gana en intensidad expresiva. Es el triunfo de la intuición.

En los papeles actuales ha encontrado el pintor un modo muy apropiado para la intensificación de esta conducta creativa. Manteniendo su despliegue de color las formas parecen reconstruirse por sí mismas. Pero estas formas nada tienen que ver con las anteriores. Son formas “informes” que reflejan el resultado momentáneo de una lucha dialéctica entre lo formal y lo informe, reflejo al mismo tiempo de la dialéctica personal que vive su creador, entre la reflexión y la intuición, según sus propias palabras. Por eso en algunos papeles la reconstitución formal es más clara: las imágenes objetuales se apiñan aunque quedan

perfectamente delimitadas sus formas, con un resultado que recuerda la fase final de la pintura de Philip Guston, en tanto que en otras la reflexión parece derrotada por la intuición y la reconstitución se frustra. En general el resultado tiende al equilibrio. En todas las ocasiones hay una verdadera triunfadora: la pintura.

Modesto LLAMAS, “Voy a pintar”, *Diario de León* 5 de abril, 1992 (El Filandón)

Lienzo en blanco de 116 x 87 cm. Posición horizontal o vertical....No sé. Así mismo.

El vacío de la superficie blanca. No tengo un tema que desarrollar. Sé que ha de surgir...si me atrevo. Eso sí que lo sé.

Empiezo a sentirme caliente. Ya estoy trazando intuitivamente líneas, rasgos negros y enérgicos. Es una estructura dinámica: curvas arriba y abajo, rectas en diagonal que las cruzan. Paro.

Escojo los colores. Rojo, azul, amarillo...y verde. Casi siempre el verde. Quizá también el violeta. Me interesa el contraste. Permanezco con el blanco y el negro también dispuestos

Allá voy.

Impulsivamente, mezclo azul y blanco que extiendo sobre la tela en trazos y manchas firmes. Desbordo, en parte, la estructura inicial.

Vuelvo a la paleta. ¡Ah, el verde brillante, brillante y “energético”! Miro la tela, dominada ahora por el verde...y azul...sí.

Una mancha esmeralda untuosa empieza a desplazarse (uso el pincel ancho) intimando con el ultramar, ahora la mancha solar avanza sola, poco controlada, en un recorrido acelerado hasta el agotamiento del color.

Veo el rojo y el amarillo que reclaman actividad. Ahora mismo: ¡plaf! El rojo ha llegado a la superficie, se ha estrellado y salta de un lugar a otro sobre el blanco entre los azules y vedes. Ya.

Me alejo. Observo. El rojo ha puesto inquietud sobre la superficie

Creo que...quizás el violeta con el blanco. A ráfagas en diagonal, de abajo arriba. Violeta más blanco, mezcla más blanco, demasiado frío...una pizca de rojo. Ahora más caliente. Moviéndose hacia arriba, aguarrás, ¡cuidado!: el color escurre. El trapo detiene el goteo.

Marcha atrás. ¡Ah! Ya. Algo de amarillo, sin duda, ¿punteado?...Bueno...veré.

Empiezo a sorprenderme: no se parece al cuadro anterior. Sin embargo, es mi trazo...la caligrafía, la mancha. Las reconozco. Es posible que funcione. Es posible.

Margarita MERINO, “Travesuras pictóricas”, *Diario de León*, 5 de abril, 1992 (El Filandón p. 3) –extracto-

(...) Este pintor leonés, de “caligrafía” tan personal como firme, posee una vialidad tan llamativa que ha conseguido eludir las etapas comunes -¿las trampas?- con las que el tiempo asola. Más reposado en su obra primera por una sujeción a la realidad de la que le han liberado las calendas, pinta ahora Modesto un mundo cambiante y vivo, sólo ceñido por las reglas de su propia mirada, guasona e intuitiva, intensa y veloz, que se inspira en unas fuerzas bullentes que ya no se pueden domeñar. Espectros insurgentes, seres originarios de una biología poética, muestran sus fauces, sus rostros sus picos, sus aletas, entre deseos inenarrables que no han sido corrompidos por el óxido, criaturas del abismo, jardines mágicos, parejas que se abrazan mientras suena el alegre vivace, y todo ello convive en una sincronía de planos superpuestos donde no hay nada estético. Y aquí estaba lo que me temía, sí. Latiendo en el golpe del color, escamoteándose en el divertimento de la mezcla de técnicas, asomándose a los collages hechos con los fragmentos de obras destruidas, se confirmaban mis sospechas. ¿De dónde procedías esas antenas de humo pálido, en tonos pastel (imperceptibles para todos) que pude observar en las cabezas de ciertos escritores retratados? (...)

Susana VERGARA, “Vivir a pinceladas: La luz se vuelve color”, *Diario de León (revista)*, 21 de junio, 1992, p. 14

En el estudio de Modesto Llamas Gil (...) “pintar es una aventura a contrapelo. Y un esfuerzo. Porque uno debe buscar en sus caudales internos, escucharse a sí mismo”.

Los años le han dado serenidad, asegura este hombre que ha encontrado en la ironía una forma de expresión y una coraza con la que defender su abierta timidez. Acepta con agrado que se le defina como el pintor del esperpento con ternura. Precisamente porque asegura con convicción que la ternura es lo único que puede salvar al hombre.

Y el hombre que ve Llamas Gil es un hombre atrapado, acorralado. Pero lo mira ahora con más serenidad, la que dan, asegura, los años.

“El reto de un pintor es sobrevivir a la España del culebrón, que no se represento sólo en la televisión, sino que ha impregnado todos los órdenes de la vida. Y en medio de esta gran telenovela, el artista debe encontrar su lenguaje y su voz propios, donde tiene la obligación de decir algo”.

Recuerda Llamas Gil otra España, la España de su juventud “Entonces era como una gran plaza de toros, donde sólo se contaban *grandes verdades*. Todos fuimos producto de una educación encorsetada, que nos impedía ver que más allá existían otros mundos, otras *verdades*. Yo me di cuenta de eso cuando me marché a estudiar a Madrid, pero creo que nunca he podido evitar tener la sensación de tiempo perdido, de ser víctima de mi tiempo (...) Entonces sólo podías oír y ver lo que te decían que tenías que ver y oír. Así que la gene de mi generación tuvimos que romper las barreras de adultos, sin tener costumbre, sin conocer la libertad, ni siquiera la personal.”

Y huye de los dramatismos, pese a la contundencia de su queja, “Yo me considero un hombre afortunado”. Tal vez porque ha encontrado el equilibrio, porque como asegura, no ha renunciado a la felicidad pese a dedicarse a la pintura.

“Podría haber sido de otra manera, pero creo que está bien así. El arte es una actividad absorbente, pero todo depende de lo egoísta que sea el artista. Habré tenido menos éxito. Mi obra será más desconocida o menos cotizada que otras, pero soy feliz, porque he encontrado

entre cuadro y cuadro tiempo para otras actividades, para la familia, para los amigos, cosas que me han enriquecido tanto como la propia pintura. Aunque creo que nunca podría renunciar a ella”. (...) “Siempre hay que aspirar a la utopía. Siempre hay que regresar al origen”.

Y se vuelve hacia la naturaleza, aunque el hombre siga siendo su paisaje preferido. Su pintura, asegura, es un canto a lo vivo. Su recurso, la duda. Por encima de todo, como actitud vital.

Javier HERNANDO CARRASCO, “La mirada irónica”, *La Crónica*, 24 de abril, 1999 (extracto)

(...) Pintor de sobrados recursos técnicos siempre ha manifestado una especial inclinación por el color; lo ha hecho incluso en aquellos géneros en los que parece difícil escapar a la imposición del dibujo, como es el retrato. En realidad la trayectoria pictórica de este artista constituye un proceso de despojamiento formal y sobre todo temático, o dicho de otra manera, es un cauce que discurre entre los comportamientos tipificados por la formación académica que él mismo recibió y que el gusto social dominante ha continuado sosteniendo durante mucho tiempo y la plena libertad creativa en la que ha terminado por recalar en el periodo señalado.

Libertad creativa no implica sin embargo en su caso renuncia a determinadas estrategias que pueden tildarse de tradicionales; por ejemplo el equilibrio compositivo. Significa más bien capacidad de elección absoluta: de los temas, de las maneras, de los medios: Así Modesto Llamas se sumerge en el territorio que más le interesa: el del comportamiento humano en relación a lo primero, el de la dialéctica entre formas plásticas en un espacio bidimensional por lo que respecta a lo segundo, el de la colonización absoluta del color en cuanto al tercero.

Reflejar actitudes humanas en la pintura implica narración, condición esta última que posee asimismo en grandes dosis su pintura, sobre todo en esta última época, justamente cuando el auge de lo plástico ha hecho disminuir hasta casi la desaparición a las formas

icónicas. De esa manera se evidencia una relación directamente proporcional entre la tendencia hacia las formas abstractas y el incremento de la narratividad, una evidencia que constituye la espina dorsal de su trabajo actual.

Representando directamente al sujeto humano o metaforizado a través de objetos, animales o estados genéricos de las cosas, el artista comenta con amplitud la realidad humana. Y lo hace en plena complicidad con la expresión plástica, es decir, conciliando hasta el extremo los significados propiamente pictóricos con los externos a la pintura. Su estrategia pasa por la sugerencia en lo que respecta a la evidencia de las formas: adivinamos casi siempre los seres o las cosas que se esconden tras las siluetas de aquellas, y por la integración en un todo indisociable de las formas y el fondo. En este aspecto la pintura de Modesto Llamas no sólo demuestra personalidad sino vitalismo al coincidir con algunas de las propuestas más interesantes de la pintura de las últimas décadas realizadas siempre por artistas considerablemente más jóvenes, lo que dice mucho a favor del artista.

ENRIQUE ESTRADA

Manuel A. NICOLÁS, “Enrique Estrada: el pintor de las bienales” (entrevista), *Diario de León*, 4 de octubre, 1975

Enrique Estrada, 52 años de edad, más de 30 de profesión y una trayectoria envidiable en el campo de la pintura, es uno de esos hombres -dentro y fuera de la pintura- a los que se le puede aplicar el concepto roussoniano de la bondad. Allí donde exista una Bienal de Pintura, allí estará Enrique Estrada entre los artistas seleccionados. Hoy, será inaugurada en Barcelona la V Bienal del Deporte y allí, ya no es novedad, este pintor leonés ha sido seleccionado y estará presente con uno de sus cuadros.

La historia de Enrique Estrada y su vinculación a León comienza con la figura señera de Gaudí y su presencia en esta provincia para construir la Casa de Botines (hoy propiedad de

la Caja de Ahorros y Monte de Piedad) y el palacio obispal de Astorga. Gaudí llegó a León con dos hombres que fueron sus especiales colaboradores en sus construcciones: Luis Estrada (padre de Enrique) como experto en decoración y Padró como constructor. Ambos en el andar de los años se quedarían en León: Luis Estrada como restaurador de la catedral y Padró como constructor. A este último se deban las casa más antiguas de la calle Ordoño II

Así comienza una historia de uno de los máximos exponentes de la pintura leonesa actual. Un hombre que durante su vida ha pintado más de trescientos cuadros y que, según sus recuerdos, dice que empezó a pintar cuando nació. El es un poco el padre de muchos jóvenes pintores leoneses a quienes les ha enseñado mucha de las técnicas pictóricas. Ellos cariñosamente le llaman "el maestro".

-¿Es cierto que la técnica pictórica no tiene secretos para ti?

-Bueno, como tal la técnica pictórica creo que no tiene secretos para mí, porque llevo más de treinta años de oficio y de investigación en este campo. He de decir que a mí me gusta tanto pintar como investigar

-Hay quien dice que sobre todo en cuestión de técnica eres el padre de los pintores jóvenes leoneses...

-Tanto como padre...yo creo que no. No obstante muchos pintores me hacen consultas sobre diversos procedimientos técnicos y yo siempre les he ayudado.

-¿Cómo es tu pintura?

-En estos momentos creo que mi pintura es surrealista. Pienso que a lo largo de mi vida he pasado por cincuenta facetas. En la actualidad, creo que me he encontrado a mí mismo como pintor y que en este camino que he emprendido puedo hacer algo definitivo.

-¿Ese algo definitivo está en tus módulos?

-Creo que sí. Mi evolución -de ahora en adelante-, estará dentro de esta misma temática de módulos.

-¿Qué representan tus módulos?

-Lo que trato de resolver con los módulos es algo así como un problema de perspectiva aérea. Es una solución espacial en la cual el problema que tengo que resolver y lograr es hacer flotar una materia muy pesada sobre el espacio.

-Estrada, se te acusa frecuentemente de ser un pintor decorativo, sin mensaje y de que tus obras no abordan la problemática del mundo actual.

-Personalmente creo que una obra de arte puede responder o no responder a los problemas del mundo actual, y, sin embargo, puede ser una obra de arte. Creo que mis obras están pintadas de acuerdo con las exigencias pictóricas de mi tiempo y me parece que yo no estoy pintando como hace dos siglos. Además los materiales que yo empleo son los más modernos. (...)

Andrés MARCOS OTERUELO, "Exposición del pintor leonés Enrique Estrada en la cafetería Trance", *Diario de León*, 12 de octubre, 1985

Un largo camino de sueños, experiencias y exigencias ha recorrido la obra de un creador nato, que ha impuesto siempre a los elementos materiales la severidad de una disciplina de raíz clásica y al espíritu el dinamismo impuesto por la coincidencia puntual de las pautas de su tiempo. Así es que a nadie ha de extrañar que su nombre pueda aparecer con la misma entereza y con igual oportunidad entre los cultivadores de la figuración y los maestros de la innovación; Pérez Herrero ha escrito de él cosas tan evidentes como estas: "Enrique Estrada debe ser concebido en la cima, muy justamente merecida, de la ingravidez de las formas y la elevación de la luz a categoría de protagonistas, al contacto de la tierra y del tiempo que le ha tocado vivir, frunciéndose al circundante ambiente y a los problemas que el arte demanda en su corazón, utilizando en todo momento un lenguaje de tal belleza plástica que, por sí mismo sabe conmovernos con su mensaje, su anécdota y su creatividad. Esa su grave y pensante creatividad, en su pluralismo, díscolo, emocionado y sensorial, en su fino integralismo fascinante y fecundo".

Señal inequívoca de un saber atender a los signos temporales, es la sucesiva y cada vez más exigente purga de ingredientes atómicos, de rasgos fotográficos, a medida que en los cuadros de Estrada se incorporan más y más sugerencias de expresión claramente simbólica, hasta conducir a las serenas praderas del formalismo y la casi entera abstracción. En ese momento, uno piensa que penoso, para él tal vez gozoso, recorrido, sembrado de renunciaciones afectivas y de saltos cualitativos, ha sabido llegar a la soberana tranquilidad de ciertas visiones planetarias en las que ya sólo es posible gozar con el juego apacible de las formas, la luz y el color.

Y es ahí precisamente donde uno quisiera ver al Estrada magistral, al Estrada maduro y definitivo, en la estación terminal de un proceso de depuración estética impuesto por la razón, sin concesiones al reposo placentero, a la galería inexperta, ni a la facilidad del instinto. Así es como el buen artista se pone a bien con los protagonistas de la escena, sin que necesariamente haya de llevarse mal con los personajes secundarios, que son los hombres y los objetos. Hasta la historia se puede introducir en este diálogo que el profesor Manuel Valdés ha logrado muy certeramente descubrir en los lienzos de Estrada. Diálogo que debemos buscar "en el enraizamiento de sus propuestas: orden-desorden, equilibrio-pasión, en definitiva el conflicto; es un fenómeno de larga tradición en la pintura occidental; el antagonismo de la pintura espacial y el pop fue uno de las últimas manifestaciones".

Victoriano CRÉMÉR, "De la sublimación espacial de Enrique Estrada", *Diario de León*, 13 de octubre, 1985.

A Enrique Estrada se le atribuye, y con razón el título de pintor internacionalista. No tanto por su descolgamiento sobre países fuera de las fronteras ibéricas, como en su insaciable curiosidad, por su frenética decisión de alcanzar las más apasionantes y nuevas astrologías.

No es pintor que frecuente ni las galerías ni los mercados del interior. Suele emerger, porque algo de submarinismo estelar, valga la aparente contradicción, tiene su pintura, de improviso, y desaparecer precisamente cuando los espectadores comenzaban a sentirse perdidos por el misterio de sus pronunciamientos estéticos.

En estos días de iniciación frondosa del curso 1985-86, que tan variado y sugestivo se presenta, despliega una muestra de su obra última en el establecimiento Trance, de la calle Villabenavente. Tal vez convenga aprovechar esta ocasión para anotar el fenómeno de la utilización de cuantos lugares se avienen a ello (cafeterías, discotecas, mesones, centros recreativos, sociedades deportivas, etcétera) para la presentación de la pintura que hacen nuestros artistas. En el caso concreto de Enrique Estrada, la elección del escenario no ha podido ser más adecuada a la figuración o desfiguración de su obra; porque para llegar a ella, para alcanzarla, hay que descender, hay que dejarse ganar por el vértigo de las profundidades, y entregarse, una vez alcanzado el fondo, a la emanación mágica de las representaciones.

Recordaba, en tanto seguía la ruta de la pintura ofrecida por Estrada, unas anotaciones ofrecidas por Magritte, el genial maestro belga del arte fantástico, y bien conscientemente, por cierto, jugaba a aplicarlas a una parte muy singular de la obra de Estrada: "Cuando era niño -dejó escrito testamentariamente Magritte-, una muchachita y yo solíamos jugar en un viejo y desudado cementerio del pueblo. Explorábamos las criptas, cuyos pesados escotillones de hierro podíamos levantar, y subíamos después de nuevo a la luz del día, donde un artista de la ciudad estaba pintando en un curioso camino con columnas de piedra rotas desperdigadas entre las hojas muertas. Me pareció entonces que el arte de la pintura era vagamente mágico y que el pintor estaba dotado de poderes superiores...". No es obvio este recuerdo del testamento de Magritte ni por supuesto su aplicación a la pintura de Estrada, porque aparte lo que de fantástico y crítico tienen sus personajes, sus simbolizaciones, predomina en toda la obra un clima mágico, un cierto estado de espectacular tensión, como si cuanto constituye el fundamento de su pintura, la luz, el color, la textura, la piel, se encontraran en el momento culminante de su tirantez y amenazaran romperse, poniendo al descubierto su extraño contenido, sus tripas palpitantes, sus duendes interiores.

Hubo un tiempo en la biografía plástica de Enrique Estrada en el que se sobreponía a cualquier otra mención plástica, la sobrecarga de materia, el predominio de lo textual, la incorporación participativa de elementos tangibles (telas, maderas, papeles) como instrumentación dominante de la estruendosa sinfonía. Poco a poco, sin prisa, pero sin pausa, el pintor ha ido despojándose de adherencias retóricas, de añadidos espurios, para quedarse desnudo, limpio, con la pintura y con el misterio.

Y es ahora su formulación una constante filosofía o si se prefiere metafísica entre lo surrealista estelar, o mejor espacial, y el uso de un instrumento expresivo absolutamente dominado, estricto, en el cual el color más bien parece una consecuencia de haber discurrido

por espacios celestes o submarinos. Tan afinada, tan pura, tan frágil es la pincelada. Y tan sobreencantada la pronunciación.

En la obra, ciertamente digna de la máxima consideración, de Enrique Estrada, se mantienen casi obsesivamente las constantes de un modo de desorbitamiento, de navegación galáctica de unos ciegos mundos sobre los cuales se han depositado, como cuerpos inertes, unas excrecencias clandestinas. Esta reiteración formal, como en los fenómenos estelares, cambia de color, pero no de materia, ni de relumbres, cual si se tratara de las distintas caras de la misma constelación flotante, navegante...

No es la pintura de Enrique Estrada una muestra de lo que se ha dado en llamar "abstracciones" mágicas, que en realidad no suelen ser sino magicismos espontáneos a los cuales el pintor da forma; sino por el contrario, expresiones bien concretas, largamente pensadas y cuidadosamente reconstruidas sobre la tela, en las cuales el pintor formula teorías bien definidas, como puede ser y son las revelaciones de un subconsciente en continuo ejercicio...

Francisco P. PÉREZ HERRERO, "Estrada: apostillas a una exposición", *La Crónica*, 26 de octubre, 1985 (exposición Trance)

Estamos ante la obra de todo un pintor, leal y veraz, generoso y valiente...El génesis de su arte, germen embrión y principio, fue su propio corazón, y que si alguna vez estuvo más en su cerebro, hoy comienza a estar en su creadora plenitud, en la cima que le corresponde.

Su razón para con los pinceles y su paleta, es la mirada de su inteligente duende, interpretando con ella el numen de sus sueños, impugnando, sacrificando a veces, su pasión a la razón, y otras, la razón, ante su mundo imaginado, porque Enrique Estrada, para pintar de acuerdo con su forma de ver y de sentir su mundo afabulado y creacional, precisa espacio de libertad, sin claudicaciones y sin razones anquilosadas y muertas.

Nada tan sencillo para un pintor de fácil oficio, como captar la realidad de un paisaje urbano o campestre, o el pergeño parecido de una modelo. Lo difícil es saltarse la realidad con el goce de la creación, interesando al corazón en sus latidos, y al intelecto, avivando sus luces, poniendo en los ojos del contemplador, la maravilla de los sueños.

Pocas veces muere el recuerdo conmovido por una emoción artística. Una verdadera obra de arte, es la rebelión contra el olvido del artista que la encarnizó y la dio el ropaje y el

soplo espiritual de la vida. Y con esta sensación, muchos hemos de vernos complacidos ante la muestra de que estamos rodeados.

Estrada no parece aceptar como nuevo, un arte que no asuma una nueva técnica, un sentido del Cosmos. Para él, un tanto mensajero de teorías y formas el arte tiene que ser ante todo sugerente y humano, aún dentro de la hechizante y turbadora fantasía, saliendo del hombre para volver al hombre.

Dentro de todos los "ismos" de abundosos temas, "impresionismo", "expresionismo", "hiperrealismo", "surrealismo" y tantos otros, la figura de nuestro Enrique Estrada, después de un intimista y psicológico "figurativismo" adoptó, oníricamente, en primer término, un "abstractismo" surrealista.

En todos los buceos bajo el prisma de su refracción y de la veta de los iris de su colorativa, especialmente en verdes y amarillos, haciendo de él un pintor quintaesenciado...su obra moviliza, tiene dicción, cavilación esencial y "pesquisición" en geniales módulos en un abierto ámbito dimensional. Libre de todas las vitalidades de dibujo y color, sus textos son muy dignos de análisis y estudio...Ahí están sus naves catedralicias, bello cuadro de armónico conjunto sugeridor; y esta faceta de erotismo sensualizado en un fluido y transparente velo de fina materia colorista...su obra tanto como amena es preocupante y emocional. Enrique Estrada, pues, arde en la llama votiva de los nuevos y sazonados frutos óptimos y fluidos de su obra. Y tanto más que al logro de una justa aspiración comercial, va encaminada al éxito de una riqueza del arte que sabe sostenerle en esta evidente y legítima cumbre, que por su vocación, inspiración y estudio, ha sabido alcanzar como un consecuente orgullo nacional.

José Luis MELÓN, "La investigación, base de la pintura de Estrada", *La Crónica*, 4 de enero, 1987

La pintura es tan seria como la literatura, como cualquier arte. Me merece todos los respetos, lo que no tengo en tanta consideración es al pintor, que para mí es un señor corriente y moliente como cualquier otro ciudadano, y que además pinta. Y no es que tenga un mérito especial por pintar. La pintura sí...la cultura se va midiendo por las obras de arte que van

quedando, por las obras que han hecho los distintos pueblos, las catedrales, las esculturas, la literatura...En fin, lo que hace historia es, en gran parte, el arte.

Mi padre tenía un taller e impartía clases. En casa se respiraba el ambiente artístico. Mi padre pintaba, mis hermanos, mis sobrinos...todos estábamos metidos en este asunto: pintura, escultura...yo mismo he hecho talla y escultura, pero en lo que mejor me encuentro es en la pintura. Creo que esta faceta familiar me ha ayudado. Como decía Gamoneda, yo he estudiado en el taller de mi padre.

Como viví al tanto de la pintura, por la profesión de mi padre, conozco más técnicas y materiales. Me ha gustado investigar, saber por qué funciona eso así, con qué consigo ciertas calidades. Si esta determinada pintura seca por catalización o por oxidación, los pigmentos...creo que conozco muchas técnicas y las he utilizado.

Comencé, como la mayoría, por lo clásico, por hacer una cabeza lo más correcta posible, por el paisaje...luego, cuando dominas un poco el oficio, te lanzas a hacer cosas más personales.

Mi pintura está en función de lo que veo, de lo que oigo y siento. Pero es una pintura más bien cerebral. La composición también. He hecho, figurativo, abstracto, ahora surrealismo, he hecho de todo. Y no por querer hacer algo distinto. Simplemente surge. Trabajas cada día y va surgiendo. Haces cosas que tienen connotaciones con lo que hacen otros, que recuerdan a otros o que ellos recuerdan a mí. Yo lo hago porque lo siento así, porque ha surgido. No he pretendido ser original ni hacer una obra original. Es, sencillamente, mi pintura.

He realizado varios murales, unos veinte. Se salen un poco de mi estilo, pero me gusta hacerlos. Suelen ser para instituciones o empresas. Normalmente no impongo condiciones. Pregunto qué es lo que quieren y si se adapta a mi idea, acepto. En muy pocas ocasiones he hecho algo estrictamente de encargo.

No somos algo especial. Para pintar sólo hacen falta pinceles, tubos...y, sobre todo, ganas de pintar. Es una pena que la mayoría de los pintores antepongan el aspecto comercial al

artístico. Si se propusiera regalar cuadros para que el pueblo los viese, creo que no me confundiría si dijese que un ochenta por ciento de los pintores se negarían a ello.

La pintura no es rentable, salvo unas pocas excepciones. No hay que pintar exclusivamente para vender. Creo que la pintura debería, no sé si es la palabra adecuada, "socializarse".

Siempre he mantenido relaciones con los compañeros. He tenido muy buenos amigos, como Carlos Pascual de Lara, Alfonso Fraile, Ibarrola...con los pintores siempre me he llevado bien. Y ellos conmigo supongo que igual. Noto que me aprecian. Y yo a ellos, y les ayudo en todo lo que puedo. ¿Rencillas? Pues como en cualquier arte, que siempre hay una lucha pero donde la sangre nunca llega al río.

Para participar en un concurso hay que ser muy valiente. Uno se expone al chapuzón. Y los pintores somos muy vanidosos. Es difícil. Hay gente de primera línea que fracasa en un concurso. La gente mitificada no se atreve, no se expone al fracaso.

El gran defecto de los grandes genios es la soberbia. La envidia queda para los que no son genios. Lo difícil es mantenerse en el punto exacto: ni creerse mucho ni la falsa humildad. El artista es incapaz de juzgarse a sí mismo. Yo hago un cuadro y prefiero que vosotros digáis como lo veis.

¿Obras redondas?. Sí, pueden surgir. Lo arriesgado es saber diferenciar y detenerse en su punto. Siempre hay un momento en el que tienes que detenerte. Lo difícil es saber cuál es. Cuando lo descubres, es entonces cuando tienes un buen cuadro o una parte de un gran cuadro. No admito que me digan que la pintura es un juego. Puedo admitirlo en Picasso o en otro de los pocos genios que ha habido y que han pasado muchas etapas. La pintura es algo muy serio para mí, es algo muy querido y algo a lo que tengo un gran respeto.

Andrés MARCOS OTERUELO, “Exposición antológica del pintor leonés Enrique Estrada”, *Diario de León*, 20 de octubre, 1987 (extracto)

(...) Estudioso y autodidacta, recto y flexible y al tiempo un tanto inclinado a interpretación racional -!Oh, el encanto eterno de la geometría!- de la construcción de los elementos formales, excepcionales para descubrir la noción del lenguaje, sin otros caprichos que no sean los aditamentos precisos para dar vida a la línea, el espacio y el color, Enrique Estrada ha conseguido para su obra un sello estrictamente personal, de muy difícil lectura y casi imposible comparación.

Aunque haya muchos elementos constructivistas, cadencias matemáticas y un evidente empeño por la perfección formal, lo cierto es que ni estamos ante un perfeccionista precavido, ni falta emoción o calor en cada una de las obras de este pintor (...). En la presente exposición antológica nos ofrece sus cuadros más representativos, acotaciones a cada una de etapas de su ya dilatada trayectoria creadora, en paisajes, rincones urbanos, interiores, abstractos, retratos, dibujos, bocetos, bodegones, medallones, catedrales, módulos y extraños personajes. Toda una galería de géneros, argumentos y estilos, sin que en ninguna de las estaciones cronológicas o de sus excursiones estilísticas, se pueda decir que el espectador llegue a perder la pista de un modo personal de hacer, de interpretar, que permanece a lo largo del recorrido biográfico y subyace en cada una de las realizaciones concretas.

Acaso haya una faceta, por otro lado, relevante en su extensa producción, que, por su propia índole, no estará presente en la muestra antológica.

Andrés MARCOS OTERUELO, “Enrique Estrada: emoción y razón”, *Diario de León*, 17 de noviembre, 1987

Porque, ya desde la obsesión juvenil hasta la madurez ya lograda, la razón de vivir, el estímulo creador en Enrique Estrada no han tenido otro horizonte ni otra incitación que no fuera la belleza en sí misma, la pintura en su pureza, la expresión plástica en su formulación limpia y esencial.

La antología de sus obras más representativas rinde ahora, desde la galería de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros, el impagable servicio de poner al día y al descubierto el firme perfil de quien se ha propuesto –y lo ha conseguido- mantenerse fiel a León y al arte. Y esta

función esclarecedora se nos aparece ya en los viejos óleos, de rancia textura, de técnica incipiente y trazo balbuceante de aquel joven Estrada de los años cuarenta y cincuenta que busca sin desmayo el rumbo por las rutas de su propio esfuerzo. Pero los paisajes realistas, con tanta gracia como ingenuidad adolescente, iban a dar paso muy pronto a otra suerte de empresas, con audacia especialmente meritoria en quien se ve impulsado a extraer recursos de su propio manantial interior. En 1960 sus paisajes muestran la indecisión del que busca, investiga y experimenta. No tardaría demasiado en encontrar la vía mejor y definitiva, la vía del Estrada seguro y maduro, dominador del dibujo, obsesionado por la depuración matérica y el cultivo de la forma. Hay una serie interesante de bocetos –óleos y preferentemente acrílicos- de alguna relevancia, pensados con seguridad para obras mayores: personajes, bodegones, trabajos para labores de escenografía y mención especial para el "Homenaje a Gaudí". Y no es escasa la vigorosa representación -de nuevo la preocupación puntillosa por el dibujo- de su ilustrativa –nada más, pero nada menos- colección de catedrales. Y hemos llegado a la época de oro, tiempo de esplendor y de serenísima madurez, donde todos sabemos que es necesario descubrirse ante la imponente obra madura de Estrada. Década prodigiosa de los ochenta. Descubrimiento, a un tiempo extraño y feliz, del pintor colosal, que obtiene sobre el lienzo la perfección resultante de unir sabiamente la emoción y la razón, el color y la geometría. Módulo sepia y morado, amplia y mimada superficie, con líneas rectas y curvas; módulo verde y amarillo de 1983 –quizá la pieza maestra de toda la exposición- y el módulo de 1985, donde la abstracción llega para cumplir su noble función depuradora, sobrio y escueto, desnudo, rigor y elementalidad. Una colección de módulos, de un Estrada racional, reflexivo, hondo y maduro, es algo más que un mero motivo para la delectación, porque nos impulsa a la meditación. Difícil mejorar –ya sea en óleo, ya en acrílico- la perfecta ejecución del género. Tan difícil me parece que hasta el propio autor desciende en calidad, aunque nunca en voluntad, al iniciar otros caminos, por el lado de otra suerte de figuración, de análisis surrealistas, o descomposiciones anatómicas. Hay efectivamente un sustancioso trabajo en la "Colección de *Extraños Personajes*", pero el buen aficionado, el contemplador enamorado, pasa deprisa delante de estas figuras, porque prefiere guardar en el fondo del alma aquella sinfonía de racionalidad y de color que le había hecho feliz cuando transitaba por la divina estación de los módulos.

Isaac G. TORIBIO, "Muestra antológica de la obra de Enrique Estrada", *La Crónica*, noviembre, 1987

Conocí a Estrada allá por el año 1982, cuando las tertulias del colectivo de pintores leoneses estaban, quizá, pasando por sus mejores momentos. En ellas se hablaba de lo divino y de lo humano y, como no, de pintura. Junto a Enrique se sentaban González Febrero, Llamas, Toño, Eloy, Juan Carlos Uriarte, a veces Sendo o Petra Hernández y algún artista que, sin duda, se me olvida.

Andaba Enrique Estrada trabajando en sus módulos. No sé quien ha dicho o escrito que esa época pictórica se basaba en una depurada "cocina". La verdad es distinta: se trata de cuadros con colores planos, pero aplicados con una especial sensibilidad tonal. Eran y son, cuadros bellos, pintados para solaz (como diría el maestro Crémer) de vistas agradecidas. Viene a cuento este interés por la "cocina" porque, si bien Estrada es un consumado "domador" de la materia plástica, lo que pretendía a través de sus grandes espacio y módulos era, precisamente, sintetizar el proceso estético en busca de una comunicación más inmediata con el espectador. Este es uno de los tópicos que ha quedado respecto a cierto momento en la obra del pintor y que, en justicia, era necesario erradicar.

(...) Los principios estéticos de Estrada partieron de la figura humana como modelo para sus interpretaciones plásticas. Existía ya una preocupación por la materia como elemento esencial de la actividad estética. Sólo algunos artistas catalanes, con Tàpies a la cabeza, realizaban en España este tipo de pintura. Como fruto de esa evolución hacia los aspectos táctiles y compositivos del cuadro, Estrada se embarca en un juego abstracto donde el gesto y el signo adquieren papel protagonista.

Artista de estudio, "cerebral", Enrique Estrada no deja de reconocer el papel preferencial que su estado anímico ha supuesto para su prolífera obra. Así va desapareciendo la materia de sus lienzos, la temática abstracta adquiere características líricas y narrativas, lo que lleva a lo que se podría definir como ensoñación espacial, es decir, a sus módulos.

Pero, sin duda, lo más interesante de la muestra en la Caja de Ahorros es la zona destinada a los últimos lienzos creados por Estrada. La interpretación que el pintor hace ahora de la figura humana es inquietante y pesimista: un ser racional deshumanizado, fruto de una difícil simbiosis de máquina, vísceras y tuercas. Y con esta nueva temática, el pintor vuelve al tratamiento exquisito de la materia plástica y a una gama cromática que se mueve entre los verdes pardos y los colores amorfos.

Existe una gran preocupación por la "piel" de los cuadros, por un acabado preciso. Y no podía ser de otra manera. Cada obra es el fruto de un largo trabajo, desde la elaboración y selección de bocetos, hasta la meditada factura o la ágil composición.

En esta última etapa de Estrada queda patente cierta crítica social: el hombre funcional, cuyos resortes vitales se han mecanizado y estandarizado. En sus seres deshumanizados no hay resquicio para la esperanza, por ello los refleja sumisos, resignados, despersonalizados. Una visión del mundo futuro en el que no hay oportunidad para la poesía.

María Aurora VILORIA, “El sueño de la razón de Estrada”, *El Norte de Castilla*, 22 de marzo, 1989

(...) Hoy, en plena madurez, Estrada sigue demostrando una curiosidad y un entusiasmo que parece inagotable, quizá porque el dominio técnico le permite dar solución a cualquier problema que le plantea su desbordante imaginación. Así ha llegado a estos "extraños personajes" que nos llevan directamente al mundo deshumanizado y metalizado en el que vivimos. Con ellos, el pintor sueña, y al hacerlo, la realidad y las pesadillas se entremezclan. Y parece la violencia de todas las épocas y de ninguna, la tortura y el terror ejercido por los que desde el comienzo de los tiempos, con una espada o con el arma más sofisticada, han intentado imponer su ley de la sinrazón. Al final, cruzados o nazis, los guerreros han encontrado su aliado en la máquina, capaz de sobreponerse al hombre. Y sin embargo, en medio de este caos tan perfectamente ordenado, surge esa ansia de libertad en el que está la salvación.

Lo asombroso es que Estrada pasa el mensaje que le dicta su estado de ánimo, su forma de resolver el permanente conflicto de la creación, sin perder nunca de vista los valores estéticos y así, por encima de ese sueño de la razón, surge un resultado de increíble belleza plástica.

Camino SAYAGO, "Los submundos del artista leonés Enrique Estrada", *La Crónica*, 20 de enero, 1990

Enrique Estrada cuelga su obra de forma inusual en el tanatorio "los jardines" de San Andrés del Rabanedo, aún no inaugurado oficialmente. El recinto, no propiamente artístico, acoge una realización mural y una escultura de este artista leonés de adopción.

Actualmente Estrada sigue acentuando volúmenes y dando color a densidades. El mural ha sido un soporte en el que ha trabajado siempre que ha tenido oportunidad. Su época dorada fue a principio de la década de los ochenta, demostrando que era posible conjugar "razón y emoción, color y geometría".

Entre sus realizaciones murales y su obra escultórica existe un hilo conductor prácticamente visible a través de su lenguaje de volúmenes, caligrafía personal de su mundo interior poblado de anchos alfabetos estéticos. Diálogo contradictorio, de extraña belleza forjada en la fusión de los contrarios, es el que ofrece su plástica apasionada y fisgadora al desplegarse sobre el lienzo o la piedra.

Operador de la perspectiva, crea espacios sólidos con notas de vacío metafísico y fría luz, ordenadas escenografías pobladas de "sus intuiciones de fantasía en materia y color", representadas en sus particulares módulos.

Sugerencias a mundos lejanos y siderales, atmósferas sólo existentes en su imaginación o en las estrellas, y misterios cibernéticos, se desprenden de tubos y módulos planetarios que evocan el ambiente recreado por Giger y su octavo pasajero, esqueletos de supuestas naves espaciales y entidades físicas de un sueño cosmológico materializado por Estrada en poliedros de una geometría con red de perpetuidad.

Su expresividad comunicativa, sujeta no sólo a la razón sino también a la espontaneidad del instante, habla de veracidad y concienciación: "lo que vive en su interior es lo que el artista es".

Javier HERNANDO CARRASCO, "Enrique Estrada, paisajes congelados", *La Crónica de León*, 19 de enero, 1999

La pintura de Enrique Estrada viene caminando desde hace bastantes años por los derroteros de una geometría simbólica cuyos signos son así mismos extraídos de la propia geometría: los círculos y las esferas en especial que se insertan como cuerpos flotantes en el marco rigurosamente racional que da cuerpo a la representación. Los colores siempre uniformes -planos o en metódica degradación- así como una luz vibrante, artificial que baña las formas de un modo integral para alterar radicalmente el ambiente, han completado esa manera peculiar de construir unos espacios plásticos que son a la par expresión de un interior sereno, aunque se trate más bien de una serenidad desolada, de un estado al que con toda probabilidad ha conducido al autor la aplastante evidencia de una realidad que en este periodo finisecular se evidencia precisamente como una vasta desolación, física y sobre todo espiritual. Los fognazos lumínicos que alumbran las formas geométricas sintonizan con toda una tradición hispana del normativismo, por ejemplo Alejandro Mieres, mientras que la presencia de seres y cosas recortadas con gran escrúpulo sobre esos fondos persépticos pulcros se instala en la prolongación surrealizante de la posguerra; la de un Joan Ponç, por ejemplo. Estrategias formales muy pertinentes para la recreación de ese estado espiritual que se nos describe. En este sentido toda esta producción me resulta uniforme en extremo, siendo irrelevante el enfrentamiento en unos casos a puras estructuras formales en unos espacios genéricos o la penetración en verdaderos paisajes naturales o urbanos. En ambos contemplamos el mismo retrato, ante cualquiera de ellos tenemos la misma sensación de quietud, de orden después de la batalla. La minuciosidad y el dominio técnico del artista se ponen al servicio de esas construcciones imaginarias que a la postre no llegan a desplazar a la realidad de la que se han fugado. Esta otra realidad imaginaria se erige con las evidencias, con los restos de diferentes realidades; de ahí que en varias obras se reitere la representación de la representación -una obra reproducida, incluida en el elenco de una posterior- al mismo tiempo que comparten espacio con otros resquicios de realidades precedentes, quizá extinguidas: arquitecturas, figuras humanas metamorfoseadas en objetos articulados, fragmentos fosilizados que parecen agruparse para constituir nuevos cuerpos, etcétera. Espacios, ambientes siempre silentes; lugares de los que parece haber desaparecido la ansiedad pero también la vibración vital; ámbitos donde la mecanicidad de la geometría impone su dominio, donde las fuentes calóricas -ese sol que surge sobre la mayoría de las escenas- han perdido sin

duda dicha condición para convertirse en meras referencias visuales que centran nuestra atención; donde las aguas han dejado de ofrecer sus beneficiosos frutos, han perdido su dinamismo para convertirse en aguas muertas, en espejos cromáticos que reflejan la inanición del entorno. Paisajes asépticos dotados de una capacidad infinita de inalterabilidad; paisajes casi alucinatorios, futuristas. Paisajes por los que bien podrían transitar ciertos replicantes que como los que retratará Ridley Scott en Blade Runner habrían recalado en ellos tras haber asistido a escenas espeluznantes, imposibles de imaginar para los humanos. Son estos, sueños inquietantes que se encarnan en parajes fríos -hasta el propio soporte: DM, lo es frente a la calidez del lienzo; imágenes que la intuición artística nos sirve a modo de llamada de atención. No se trata pues de lugares idealizados, mucho menos bellos –en todo caso se trataría de una belleza sublime, siempre perversa- lo cual no impide nuestro deleite. Nos embobamos ante este repertorio de escenarios vacíos, matizados por ese cromatismo que parece más el fruto de virados que de una ocupación progresiva del espacio; todo contribuye a definir unos paisajes congelados.

MANUEL DÍEZ ROLLÁN

“Texto” del Catálogo-invitación a la exposición de óleos en la Sala de la Diputación Provincial de León, 29 de octubre a 9 de noviembre de 1955

Díez Rollán es un joven pintor. Pintor fecundo, hecho a cada instante volviendo con sus pinceles a impresionar paisajes soñados y paisajes vistos.

Manuel Díez Rollán es leonés, de Boñar, pura vocación temperamentalmente rebelde hasta la propia creación artística, violento con la paleta y los colores.

Sus cuadros son de un impresionismo viril de concepción cromática arrolladora. Exalta y ennoblece a la naturaleza a través de su ejecución rápida, sugestiva, con trazo casi duro, en el que la última pincelada es como de duda.

Díez Rollán deja translucir una acuciante, dolorosa gestación: improvisada e inquieta factura e insatisfacción –siempre- en la última pincelada, la que se nos antoja de temblor.

Su sensibilidad extraordinaria le hace expresarse, a la par, con templadas gamas grises, mientras, dejándose llevar por su temple arriscado, desencadena una tormenta cromática sobre la tierra –y en los cielos- con los colores más duros y luminosos.

Manuel Díez Rollán es un joven pintor. Pero un artista hecho, formado en la mejor escuela, temperamentalmente sensible, con vocación. Así su obra, siendo joven, tiene la factura, el valor, el contenido y la profundidad de la de los mejores maestros impresionistas.

Antonio G. DE LAMA, “Díez Rollán, pintor”, *León* nº 44, diciembre de 1957, pp. 33-34

He aquí un pintor leonés desconocido en León. Ha hecho muy bien en venir ahora, cuando está rayando con la madurez de su arte y de su sensibilidad. Aquí sus paisanos podemos admirar su obra y sentir el remordimiento de no haberle conocido antes, de no haber pronunciado su nombre aquí con temblor de admiración.

Díez Rollán es un pintor joven, pero muy hecho. Domina con admirable soltura la técnica del óleo; maneja la espátula con seguridad asombrosa. Y sabe crear auténticas maravillas de color.

Su pintura es impresionista si atendemos a la técnica, al procedimiento. Pero hay en él algo más que impresionismo y técnica. Hay un afán por penetrar en los secretos de la realidad y revelarlos con emoción directa y fuerte. Va más allá de la simple apariencia de las cosas, como si quisiera captar el alma de cada trozo de realidad. Así sus cuadros no encantan sólo a los ojos, sino que despiertan en el espectador una inquietud, porque pinchan hondamente en su sensibilidad.

Díez Rollán es, ante todo, paisajista. Pero sus paisajes no son simple copia de montañas, valles, árboles, tierras llanas, cielos tormentosos, son, al mismo tiempo, una interpretación sentimental. Pero no se dé a esta palabra “sentimental” un significado trivial, no se trata de ningún sentimentalismo. Se trata de que el paisaje pintado por Díez Rollán está animado por un sentimiento, por lo general, intenso y violento, ardoroso, tensamente vital.

Entre sus paisajes destacan unas impresiones de La Mancha y aspectos de las tierras de Boñar, León, Isoba, Susarón; las tierras áridas del Páramo están vistas con una fuerza casi dramática y pintadas con tal vitalidad que alcanzan espiritualidad y patetismo.

Díez Rollán es todavía joven. Pero su personalidad es ya fuerte, original, sin esnobismos. Busca la belleza por la sinceridad. Y en este camino hallará, sin duda, el triunfo de un arte tan fuertemente sentido, tan apasionadamente cultivado.

Victoriano CRÉMER, “Crítica a la exposición en la Sala Provincia”, *Diario de León*, 24 de mayo, 1985

En la Sala de la Diputación Provincial, un pintor leonés, con tradición y catálogo internacional, presenta una de las colecciones de dibujos, de óleos y de técnicas mixtas más interesantes y principalmente más propicias a la formulación positiva y analítica...Manuel Díez Rollán, “el solitario de Boñar”, regresa a su patria chica después de una peregrinación creadora por Europa, y convencido de sus intuiciones, de sus riesgos, ofrece una contradictoria muestra en la cual, juntamente con dibujos de finísimo entramado y de trazos delicados y florerías que son como la creación de otros submundos florales nacidos de la sangre apaciguada, expone apasionamientos o fulguraciones de color, que aparecen no como los monstruos, sino como los ángeles feroces que le conmueven.

Isaac G. TORIBIO, “Hacia la destrucción de la pintura”, *La Crónica*, 2 de agosto, 1987

Manuel Díez Rollán ha llegado a un momento en su pintura en el que la destrucción se hace inevitable. Hay que derribar las formas, anarquizar estructuras cromáticas y dejar que la reflexión deje paso a la emoción del pincel sobre el lienzo. Y para ello, se ha recogido en el paisaje ascético del páramo leonés, en la sobrecogedora soledad de sus gentes y en su íntima vocación franciscana.

Hasta ahora, el dibujo y la construcción eran los pilares de sus lienzos, influido por el expresionismo alemán (Munich, entre otros), por la pintura clásica española y por el surrealismo daliniano, su obra nunca estuvo totalmente alineada con ningún movimiento concreto.

Tampoco ha sido un artista limitado a una tarea estética. De la escenografía aprendió en tratamiento plástico de los grandes espacios; de la escultura, especialmente sobre el hierro, el manejo de los materiales y la búsqueda de movimiento en las estructuras rígidas; de la pintura, en fin, la construcción de una realidad sugerente a partir de la conjugación de pequeños y dispersos detalles.

Díez Rollán conserva en su poder algunos cuadros que muestran sus momentos álgidos en su constante evolución y búsqueda. De todos ellos, dos son especialmente significativos. En el primero, una muchacha, recogida sobre una silla, observa el paisaje a través de un ventanal. El lienzo, hiperrealista, presenta un eficaz estudio del modelado y los contrastes de luz para dar una brillante sensación de tridimensionalidad. Es, quizás, una de las obras que presenta con mayor claridad las grandes capacidades de Díez Rollán para el dibujo. Formalmente está planteado como una estructura de dos rectángulos (el ventanal y la silla) enfrentados a un rumbo (cuerpo de la mujer).

En el segundo de los cuadros, el dramatismo es el protagonista. Seres humanos languidecen de hambre sobre un fondo ocre de muerte y desesperanza. Se trata de una obra profundamente emocional, cargada de un sentido de la injusticia social ajeno a la retórica o a la sensiblería. En definitiva, no es precisamente el lienzo que un funcionario pondría a la cabecera de su cama.

Valga esta doble referencia a la obra de Díez Rollán como una aproximación a dos de los aspectos más destacados de su producción plástica: el sabio manejo de los medios estéticos y la irrenunciable vocación comunicativa.

Poder de comunicación y dominio técnico que se convierten, asimismo, en las dos principales bazas con que cuenta el artista para emprender el camino hacia la destrucción de la

pintura. El éxito o fracaso de esta pintura será paralelo a la capacidad para combinarlas con eficacia.

Díez Rollán no es conocido en León, al menos tanto como lo es en Europa. No obstante, y a partir del próximo mes de noviembre, su nombre debe empezar a sonar. Para entonces está prevista una gran exposición, planteada de forma no convencional, con toda la obra de Rollán. Esta muestra incluiría su obra pictórica y varias esculturas en hierro, material que trabaja con especial sensibilidad.

Camino R. SAYAGO, “Manuel Díez Rollán, pintor”, *La Crónica* 16, 4 de diciembre, 1992

(Entrevista a M. D. R. con motivo de su exposición en la galería Toisón, de Madrid - extracto-)

-Manuel Díez Rollán es un artista emocional que, con la misma pasión que crea, destruye, ¿es tan complicado como vehemente al pintar?

-Procuro pintar casi con verdadero terror, porque pintar es difícil. No me considero lo bastante preparado y busco y sigo insistiendo en que mis cuadros tienen que tener unas calidades de materia, que es lo que precisamente a mí me proporciona una sensación enorme, el saber que primero soy materia, que el mundo se ha materializado, que la sociedad se ha hecho egoísta. No busco temas literarios ni voy buscando concesiones, sino que pinto absolutamente lo que siento emocionalmente y punto.

-Desde la materia como única protagonista de su obra, la sugerencia invade la superficie del lienzo, ¿es ésta la influencia más clara que le ha aportado la cultura alemana, tan dada a tanteos existenciales?

-Por supuesto. En este sentido mi pintura ha recibido la influencia expresionista de “El Puente”. Puede parecer absurdo lo que digo, pero voy a intentar en este paso que ahora doy y daré otros con más fuerza en busca de nada, porque creo que en pintura está todo hecho. Yo ahora trabajo con algunas formas realistas donde se ven flores, una fruta o una mano, pero he

llegado a la conclusión, de que ni en el abstracto, ni el figurativo me gustan. Entonces tengo que ir buscando materia.

-La realidad aparece en su pintura bajo el velo de la insinuación, en una densidad que nada tiene que ver con la representación. No es pintor de apariencias

-A veces pinto un paisaje y me gusta pero intento levantar la piel de ese paisaje que todos vemos con sus árboles y hierbas. Si se mira un grano de arena al microscopio lo que se ve es un cosmos, un mundo. Esto es lo que yo pinto. Yo veo que cada cuadro, si lo cortara en trozos, sería un cuadro. Luego ese trozo de materia es el ser. Por eso pinto buscando la nada, y en busca de nada, a veces lo feo es bello.

-¿Por esta razón los temas pasan a un plano secundario?

-Al realismo lo respeto y lo admiro, hay que tener una sensibilidad especial para pintar así; por ejemplo yo me descubro ante un Antonio López. Sin embargo hay pintores realistas que no los admito por un solo motivo: se limitan a reproducir la realidad, cuando hay unas cámaras maravillosas con las que se puede fotografiar una flor hasta verla crecer. Creo que cada uno tiene su propia línea y va de acuerdo con su sensibilidad. Por eso yo pinto de forma sensitiva, una naturaleza muerta o una flor, son formas. Lo que me interesa es su materia.

-Su producción no se limita a la pintura. Usted ha explorado desde la escultura a la escenografía. Con Rainer Werner Fassbinder colaboró en cine, teatro y TV. En distintos mensajes, ¿es una faceta olvidada?

-la escenografía me ha subyugado, pero por otra parte me ha perjudicado como pintor. No es lo mismo pintar un telón que pintar un cuadro. Llegas a amanerarte, a tener otro concepto, a estar en otro mundo más relacionado con el grafismo. Esto me paralizó durante un tiempo, a pesar de que he pasado el Alemania años felices trabajando en este campo. Sin embargo la libertad que da la pintura, no la da la escenografía. Pero guardo muy buenos recuerdos al lado de Fassbinder. Sólo puedo decir que he tenido la suerte de trabajar al lado de un genio, que creo que nació demasiado pronto y murió también pronto.

-¿Cómo valora en conjunto esta nueva etapa de su pintura?

-Sólo le pudo decir que estoy feliz, es posible que sea mi mejor exposición, donde ha introducido alguna obra anterior, para dar cuenta del proceso que he seguido. Me considero un pintor vivo, y, como tal, el día que no tenga que contar, dejo de pintar. Cada día para mí es nuevo, cada cuadro nuevo, pero sigo con mi sistema de oficio y creo que el trabajo es el que vence todo.

-Usted ha sido un poco reacio a exponer en León, se ha mantenido al margen, ¿no existe quizás el clima propicio para estrechar lazos con sus compañeros de oficio?

-En León estoy un poco aislado. Cuando llegué aquí quise agruparme con otros pintores, pero he visto cierto separatismo, cierto egoísmo. Exponer sólo lo he hecho en Centro Arte. Ahora soy reacio porque no veo tampoco apoyo cultural por parte de las instituciones. León está dormido. Han abierto un Pallarés que podría ser uno de los mejores centros de España. Sí estuviese en manos, con perdón, de gente que sabe lo que es el arte.

“Díez Rollán. Lo real y lo imaginario”, *El Punto de las Artes*, Madrid, 4 al 10 de diciembre de 1992, p. 8

(...) Díez Rollán es un artista con grandes recursos, con técnica e imaginación; un profesional con indudable proyección internacional que ahora, tras un largo paréntesis, vuelve con su obra a Madrid, a la galería Toisón, donde muestra una pintura matérica, en la que los factores causales se asoman, y una representación muy interesante de esculturas de hierro que son como expresiones formales en un espacio pleno de sentido.

Materias, colas, veladuras. Hay sustancias que se allegan como materias que traen, como asomos, esbozos de objetos y de constancias. Es algo así como el “muro”, donde el artista sitúa el limo de sus creaciones, barro vivificador, como hecho con saliva para que su personalidad trascienda. A veces un reflejo de galaxia o una corriente marina, con sus azules

y sus olas de espuma, colman los planos de su parcela y el cuadro se llena de esplendores. Otras, los bodegones dejan ver cúmulos querenciales.

Texto de Manuel Díez Rollán que acompañó al proyecto para el monumento a la familia leonesa, remitido por el pintor al Ayuntamiento de León 1994

El conjunto escultórico está proyectado para transmitir sin ningún equívoco o interpretación, la noción y la emoción de la familia representada en este caso por el núcleo básico, como aquella expresión social que pervive en el mundo cambiante y a la que se recurre inevitablemente cuando el hombre desea regenerar o corregir sus pasos por la historia.

La propuesta geométrica que define este conjunto, ideada para su integración-ubicación en la ciudad, pretende reflejar la estética urbana y su influjo-determinación en el hecho familiar, algo que, sin embargo, no es así en los elementos de la escultura que identificará automáticamente el espectador.

Las cabezadas, en las que incluso encontrará cierta autoidentificación ante la familiaridad del gesto, atuendo insinuado y un frío inclemente que le obliga a juntarse hasta la soldadura. Se trata de una familia, pero de una familia cercana, próxima, vecinal, dentro del contexto cultural leonés que ha combatido tradicionalmente el frío con el “arropo de la familia”. Es decir, la solidaridad, la unión y el abrigo, para poder encararse a la realidad.

De esta forma, al espectador le estarán reservadas otras posibles interpretaciones especulativas: ausencia de brazos en el conjunto y su probable simbolismo, la geometrización del molde humano actual, la gravedad de unos grandes pies afirmados contra el suelo, los huecos y el vacío que se intuye... afirmando esa necesidad de la escultura pública de provocar la recreación del símbolo por parte del espectador.

ELOY VÁZQUEZ CUEVAS

Victoriano CRÉMER, “Entre lo vivo y lo pintado”, texto en el catálogo de la exposición *Eloy-Toño*, O. S. Caja de Ahorros de Salamanca, Noviembre, 1985 (extracto)

“...Con Eloy Vázquez Cuevas se ha estado cometiendo un crimen de lesa comodidad: Quienes se han asomado a su obra –con excepciones consignables-, tan ancha, tan notablemente ambiciosa, tan profundamente sugeridora, se han quedado en lo superficial, en “lo profesional”, que es término absurdo y funesto, eludiendo el compromiso de penetrar en las fragantes estancias donde el artista libra sus batallas, repuja sus cueros, labra sus tablas, ilumina sus telas.

Ni grafista, ni ilustrador, ni dominador de recursos técnicos, ni hábil manipulador de la materia, pues que siéndolo todo y aún más, lo que fundamenta su obra, es la avasalladora capacidad de creación de su autor; es el apasionante descubrimiento del color, a medida que empasta la tela o recubre la madera; es el asombroso sentido de la composición y del ritmo; es la mágica luz que fluye de la entraña viva de la obra y la dota de movimiento, de misterio. Lo que califica y fundamenta la obra de Eloy Vázquez Cuevas, es la vocación del autor, su culminación de pintor”.

Manuel VALDÉS FERNÁNDEZ, “Texto” en catálogo de la exposición *Eloy-Toño*, Obra Sociocultural Caja de Ahorros de Salamanca, noviembre, 1985

La pintura de Eloy Vázquez Cuevas podría definirse, quizá de una forma generalizadora y simplista, como matérica. Sin embargo, en nuestra opinión, tal denominación se mantiene en la epidermis de la obra, sin profundizar en el tema; los valores expresivos que buscaban los pintores de la década de los sesenta, se hacían explícitos por la misma materia.

Es decir, materia y tema venían a constituir un mismo concepto que necesariamente conducía hacia un informalismo.

Para Eloy Vázquez la materia es un mero instrumento; es aquello que hace visible una amplia serie temática cuyas raíces se encuentran en la vida cotidiana. En efecto, el punto del que parten sus obras es un dibujo simple y, a la vez, rotundo que define de una forma inmediata la intención del pintor. Si en ocasiones tal dibujo mantiene referencias con las vanguardias históricas se explica por su eficacia como vehículo expresivo. No debemos olvidar que Eloy Vázquez es, además de un grafista con larga experiencia, uno de los primeros cultivadores del *cómic* en León.

La materia, el color y la utilización de collage se problematizarán posteriormente sobre el soporte, en un proceso en el que se conjuga una manipulación casi artesanal, una valoración de distintos factores entre los que el azar no es uno de los más desdeñables y una visión del mundo en clave de sarcasmo.

Desde una postura plástica en la que se relacionan pintura y construcción, compone el pintor sus propias realidades en veladas alusiones a la pintura de género. Surgen así paisajes con matices tenebristas. Animales en los que la agresividad alcanza valores expresivos muy acusados; una galería de retratos ideales en los que Eloy busca la expresión de un carácter, incidiendo muchas veces en aspectos irónicos y, por último, una serie de cuadros de claro erotismo que no definen una situación o secuencia, sino que valoran o crean un símbolo.

Marcelino CUEVAS, “Eloy Vázquez Cuevas”, *Diario de León*, 4 de abril, 2002

León, que cuenta con una interminable nómina de artistas plásticos, tiene que estar de enhorabuena por el regreso a las salas de exposiciones de uno de ellos. El parameés Eloy Vázquez Cuevas presenta su obra de los últimos años en la Casa de Cultura de Pinilla.

Eloy, toda una vida pintando, es conocido sobre todo por sus trabajos publicitarios. Varios carteles ganadores del concurso convocado cada año para anunciar las fiestas de San Juan y San Pedro, los carteles del Festival de Órgano Catedral de León, varios cómics, dedicados a los niños, creación de anagramas y marcas de empresa e infinidad de anuncios aparecidos en periódicos y revistas, forman parte de su extenso currículum. La publicidad es uno de los medios artísticos que más exige a los artistas. Para su correcta realización es necesaria la síntesis exacta, un importante poder de atracción, saber contar, saber vender una idea, cosas todas difíciles de conseguir, sobre todo acuciado por la premura. Por ello cuando alguien triunfa en este difícil mundo debe ser considerado un excelente creador

Pero también hay pintura, buena pintura. Eloy es un artista al que le gusta el trabajo artesanal, tranquilo, que disfruta trabajando con las manos. Por eso en sus cuadros hay elementos, desde la madera hasta extraños objetos recogidos en cualquier parte y seleccionados acertadamente por su ojo de artista. Sus cuadros son el resultado de horas de labor minuciosa, siendo los resultados espléndidos.

La naturaleza y las pequeñas cosas están presentes en sus obras. Animales interpretados de forma peculiar y distinta, complicadas construcciones geométricas, afortunados juegos de colores y líneas, dan forma a su trabajo.

Eloy Vázquez, después de un largo silencio y con el tiempo añadido que comporta la jubilación, ha vuelto a pintar y ahora es el momento de llevar al espectador el resultado sorprendente de su trabajo, en este caso a la Casa de Cultura de Pinilla, en una exposición itinerante que visitará después los demás centros culturales del ayuntamiento de San Andrés del Rabanedo.

Confiesa el artista que los casi cuarenta cuadros de la muestra “pertenece a una época comprendida entre el años 1972 y la actualidad. Son prácticamente una antología de mi obra. Hay pinturas sobre tabla, sobre chapa, pequeños relieves, es un buen muestrario de lo que hago normalmente”.

La temática es muy variada aunque –comenta- hay dos temas un tanto especiales. Uno es un homenaje al pintor Morandi, formado por unos bodegones que protagonizan formas esféricas. Y otro es una interpretación de diversos instrumentos musicales realizados en bajo

relieves de madera tallada y pintada. Una cita con la obra personalísima de uno de los más veteranos artistas de la pintura leonesa.

Luis ARTIGUE, “El Aullido”, *Diario de León*, 13 de abril, 2002

Esta exposición es un libro de madera. Y es que visitar la Casa de Cultura de Pinilla donde acaban de colgar por las paredes los veinte últimos años de trabajo del pintor, artesano y malabarista de la materia Eloy Vázquez Cuevas resulta parecido a entrar en una tienda de juguetes antiguos: de repente nos encontramos colores, sorpresas, desenfado, ingenuidad, cajas de música, belleza recogida del suelo y un montón de cosas sin nombre ni utilidad pero aún así imprescindible. (...) Eloy Vázquez cuida personalmente cada paso del proceso de sus obras, repuja los cueros, labra las tablas, integra chapas, objetos, latas vacías, ilumina materia con exquisito gusto y sensibilidad como si fuera un orfebre medieval cuya vida es lo que hace y, por eso mismo, en lo que hace pone la vida entera. Este talante dota a su arte de un sello personal muy trabajado, que realmente se echaba de menos en esta era nuestra posmoderna tan propicia para las fabricaciones en serie, improvisaciones y cadenas de montaje artístico. Además, debido al tiempo de maduración, se nota en la elección de los temas una gran evolución; ecos de Bach, del Quijote, mineros, músicas imposibles, paisajes repletos de sencillez y espiritualidad, toques hogareños con texturas que invitan a la hospitalidad, mucha calma, brisas marinas, relieves, pinturas que se abrazan con la escultura, arte no sólo para ver si no también para escuchar.

Probablemente lo más interesante de esta obra vista de forma global es el eclecticismo, la técnica mixta, esa forma de forjar un mundo en el que todo cabe y nada sobra. Así consigue este prestidigitador plástico cierta originalidad nada anodina ni alejada del clasicismo de otros genios que le preceden. De todas formas Eloy conoce también los materiales que emplea y las posibilidades de estos que el resultado es siempre hermosamente contenido, familiar, transparente como el vodka o el cielo azul cobalto que precede a la noche de León durante esta primavera irrepetible.

Calcula, piensa, se anticipa. No da saltos al vacío, ni corre excesivos riesgos, sin duda porque no los necesita para nada.

Llama la atención igualmente el empleo del color, más inteligente que intuitivo, nunca excesivo, siempre madurado, elaborado e integrado dentro de cada obra y hablan muy elocuentemente del momento vital en el que este pintor se encuentra. Ya saben. La gama cromática en los cuadros refleja un estado del alma.

Sí, como decía al principio visitar esta exposición de Eloy Vázquez el otro día durante la inauguración, me pareció semejante a entrar en una tienda de juguetes antiguos. Entre unas bolas chinas, un violín en miniatura y una muñeca de trapo he encontrado por fin, hecho con papiroflexia, tu corazón.

RAMÓN VILLA

Manuel VALDÉS FERNÁNDEZ: dos textos para sendas exposiciones, en los respectivos trípticos

Exposición Banco de Asturias. Oviedo. Febrero - marzo 1989

(...) La colección de pinturas que hoy expone Ramón Villa puede constituir un buen ejemplo de la multiplicidad objetual que la libre elección de materiales permite. Pero del repertorio de elementos, dos se constituyen en los solistas del concierto: por un lado la madera, que se manifestará como el cuerpo de la composición; y por otro, el metal, casi siempre el hierro, que comportará la definición lírica de la obra. Ambos materiales constituyen el entorno del escultor- pintor hasta convertirse en reflejo de una apócrifa autobiografía.

Un segundo aspecto de la obra de Ramón Villa viene definido por su preocupación por construir formas; el itinerario plástico se inicia en el núcleo compacto y duro que constituye el tema central, para derivar hacia una periferia más liviana y dúctil. Y es en este punto donde se

precisa el movimiento. En muchas ocasiones el espectador espera con inquietud que salte el oculto resorte que permita el funcionamiento del mecanismo creado por el escultor.

La pintura de Ramón Villa se mantiene fiel a los postulados de la escultura. En ambas actividades se percibe un respeto al informalismo que sólo cede ante la iconografía con que el propio material seduce al escultor con lejanas referencias a un repertorio formal más concreto. El espectador tiene la obligación de incorporar el resto del tema.

Exposición O.S. y C. Caja de Asturias (itinerante), marzo – mayo 1991

La pintura de Ramón Villa se mantiene en los aledaños del informalismo del que tan sólo cede ante la iconografía con que la manipulación de todos los materiales seduce al pintor. Surge en este punto una azarosa aproximación a las referencias que componen un lejano repertorio formal más concreto que es aprovechado por el pintor, en un sutil ejercicio de espontaneidad. El resultado es un conjunto de imágenes que, con formas inconcretas referidas por la naturaleza, emanan en la mente del espectador. Su capacidad de fabular va mucho más allá de lo apuntado por las intenciones del pintor. Es un juego cómplice entre los dos sujetos de la creación, autor y contemplador, en el que la ambigüedad se convierte en protagonista. Borges en el *Aleph*, lo expresa de forma mucho más brillante: “*Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real*”.

El proceso en el que se proponen pretextos abstractos no es un mero reduccionismo. en su pintura hay intencionalidad en todas y cada una de sus elecciones; por ejemplo, en la determinación del soporte, el papel de alto gramaje, las tierras u otros materiales más o menos heterodoxos con los que Villa busca la manifestación de su propia materialidad. Es muy posible que tal elección se haga en función de la tridimensionalidad, enfatizada a veces, con el troquel, para encontrar las calidades táctiles de la materia. El soporte se incorpora como parte significativa de la obra, en un nivel iconográfico similar al collage y las pastas. Afronta, en este último caso, el reto de utilizar un material cuyos valores expresivos fueron explotados y casi agotados por los pintores de los años sesenta.

La pintura de Ramón Villa se manifiesta en el marco de una barroca complejidad, en donde gesto, expresión automática, se reproducen en continuidad, con desparpajo y fuerza, en

un proceso en el que se identifica pintura, color y materia; el espacio y el tiempo son los creadores del ritmo y del movimiento.

Soporte, color, pastas y collage forman una pintura de acción en la que subyace una vaga intencionalidad musical. El rigor informalista está mitigado por la incorporación de grafismos tipográficos que aportan a la composición elementos concretos y conectan al espectador con la realidad.

En sus últimas obras, especialmente las fechadas en los años 1989 y 1990 Ramón Villa hace un singular uso del negro que como color dominante es creador de tensiones; la combinación del negro con violentas fuentes de luz, junto con la disposición en simetría ponderada de los volúmenes genera unas composiciones que recuerdan los clásicos bodegones y paisajes.

Javier HERNANDO CARRASCO, “La identidad del paisaje”, *La Crónica* 16, 6 de noviembre, 1996

La sensación más extendida sobre esta última producción pictórica de Ramón Villa está siendo la de sorpresa por el cambio detectado en ella, como consecuencia de su dedicación monotemática al paisaje de la comarca de Rueda. Yo, sin embargo, no he tenido tal sensación cuando he contemplado la muestra y por tanto creo que hay bastante más continuidad entre los trabajos precedentes y este último de lo que pueda parecer si se considera el tema como parámetro fundamental. En efecto, una mirada atenta descubre de inmediato un sólido vínculo con la obra anterior en la arquitectura del cuadro, en la reiteración de los colores: añiles, azules, ocre, verdes...en el protagonismo de la materia, en la dialéctica figura (relieve) fondo (plano), en la expresividad de los signos caligráficos, etc. Pero incluso desde el punto de vista temático tampoco creo que ésta sea la primera ocasión en que el artista la aborda, ni siquiera la primera vez que convierte a la comarca de Rueda en la protagonista de sus lienzos – recuerdo a este respecto una obra de 1994, *En la esperanza*, que presentara en la colectiva Reencuentro de ese mismo año-. Quiero decir con ello que Ramón Villa ha sido paisajista en

muchos momentos de su larga trayectoria. Pero naturalmente no un pintor de paisajes convencionales, sino un pintor que interesado en la representación de la esencia del paisaje: a veces natural, a veces humano, ha extraído del conjunto del mismo elementos significativos, les ha otorgado el carácter de símbolos y los ha ordenado en composiciones sin la menor referencia figurativa.

Es verdad que en esta oportunidad el artista ha virado hacia una concepción del paisaje pictórico más clásica, es decir, más representacional, aunque sin alejarse de la idea señalada de substantividad. Para ello se ha centrado en la masa terrestre transmutada plásticamente en densos campos de materia pictórica –su gesto matérico de siempre- que se superponen a un plano inferior del que asoman uno o varios colores que dan asiento no sólo formal sino también conceptual a la mancha superior, verdadero elemento de expresión, de comunicación de paisaje. Un paisaje esencialmente llano, alomado en algunas partes, que el artista representa sin embargo como algo dinámico porque en realidad a través de esos gestos de materia energética lo que nos muestran son las entrañas de la tierra, como si se tratase de un magma en movimiento, una especie de corte geológico poetizado que deja ver en la parte superior una atmósfera diversa, dependiendo de la estación del año o del momento del día de que se trate. Así el factor tiempo entra también a formar parte de la idea de paisaje, algo que ya descubriera Constable y que se ha convertido en obsesión para algunos autores – recientemente el joven pintor vasco Jesús Mari Lazkano ha presentado 150 versiones del paisaje que observa desde la ventana de su estudio-.

Impresionante en su sublime soledad es *Amanecer en invierno*, misterioso *Horizonte*, moderadamente turbadores *Nocturno I* y *Nocturno en Rueda del Almirante*, afables *Chopos* y *Tierras de Rueda*. Así queda evidenciada la variedad de un paisaje que por constitución topográfica es considerablemente uniforme; la diversidad la confiere precisamente en transcurrir del tiempo captado en toda su potencia al transformar una y otra vez la fisonomía del terreno y de la atmósfera. En estos dos últimos elementos se conjuga y se resume el paisaje natural de Rueda para Ramón Villa, insistiendo en esta concepción del paisaje pictórico apuntada más arriba: su esencialización, su conceptualización. Y ello para buscar por encima de todo la esencia, la identidad del mismo.

Eduardo AGUIRRE, “Texto” en catálogo de la exposición *Ramón Villa. Pintura*, Galería Jesús Puerto, Granada, febrero 1997.

La mirada se forma en la infancia. En la serrería de su padre, Ramón Villa advirtió por primera vez que las cosas simbolizan la vida: la madera recién cortada, la viruta, las herramientas, los cartones y las cajas almacenadas en un rincón, la arena del patio... Ese mundo de objetos vivos fue formando la mirada del futuro pintor y escultor, aunque tuvieron que pasar muchos años hasta que supo con certeza que deseaba dedicar al arte su existencia. Siempre lo llevó dentro, pero, como si se tratase de una sorpresa que él mismo se tuviese reservada, tardaría en aparecérselo con la exigencia de una entrega total; cuando ello ocurrió tenía 36 años, lo que le lleva en muchas ocasiones a afirmar que nunca ha sido *un pintor joven*; por justicia compensatoria su personalidad transmite algo que los demás solemos perder a lo largo del camino: la juventud. Pues casi en los cuarenta lo dejó todo para pintar y esculpir. Ya no podía seguir esquivando por más tiempo la llamada.

Una mirada adiestrada advierte texturas y formas que a los demás nos pasan desapercibidas, halla misteriosas conexiones. Una mirada adiestrada capta infinidad de jergas del color, desde la parquedad al estallido cromático. La de Villa lo estaba ya desde la serrería paterna, ahora convertida en su taller particular, ubicado a escasos kilómetros de León capital: allí, entre los ecos de las cosas, surge una obra que se expresa preferentemente en lo gestual y lo matérico; allí, rodeado de maquinarias que ya parecen esqueletos de dinosaurios, crea su expresionismo abstracto: su fascinación por aquel mundo sigue intacto y suele incorporarlo a sus cuadros, no para homenajear un tiempo ido, sino para trastocar su significado, para arrancar secretos al complejo lenguaje de las cosas, para humanizarlas ensamblándolas en una existencia diferente. Allí, en la soledad del taller, como tituló una de sus exposiciones, ha ido creando este leonés su obra y durante 1995 consiguió reconocimientos como el Premio Nacional de Gastronomía por el libro “El Vino” y una mención especial por el libro “Las Cocinas de España”, para los que hizo serigrafías, ambos editados por Avelino Suárez.

Su expresionismo abstracto es profundamente mediterráneo, pese a ser un hombre del Norte. Esa paradoja proyecta sobre sus creaciones una fascinante dualidad. Su sobriedad norteña se ve enriquecida con un duende andaluz, surgido de vaya usted a saber dónde, pero que está ahí, evidente en su contraste. La obra de Villa es la de un artista introspectivo que, a

la vez, necesita darle rienda a otro yo, que se realiza en lo *externo*. Por ello, sus mejores obras no representan una realidad unidireccional, siempre hay una zona en la que descubrimos un matiz que antes nos pasó desapercibido y que en un determinado momento estamos ya en disposición de percibir. Una tonalidad, una textura, un efecto. Suele plantearlas como un diálogo entre zonas aparentemente enfrentadas o dispares. Su trabajo recurre muchas veces a la indagación improvisada, al *a ver qué pasa*, pero con un sexto sentido para los aciertos. No es un pintor de angustia sin salida, pese a su interés por el informalismo, un lenguaje muy apropiado para lanzar fuera tormentos. Tampoco es un pintor de euforias; como hemos venido manteniendo lo suyo es la dualidad. Su pintura es el fiel reflejo de su manera de ser. Una quietud que lleva dentro la noción del movimiento. Un movimiento que trae consigo la quietud. El silencio que habla del grito, el grito que nos remite al silencio...

Se encuentra en un momento de esplendorosa madurez que, sin despojarse de esa juventud vital tan suya y ajena a todo escepticismo, está dándonos sus mejores obras. Pese a esa incorporación tardía a la pintura como dedicación total, no ha ido avanzando con la obsesión de recuperar tiempo perdido. Al contrario, tiene siempre muy presente que el camino es largo. Cada día una enseñanza, incluso una duda. Pero si cierra los ojos ya no puede imaginarse más que haciendo lo que ahora hace.

Victoriano CRÉMER, “Los significados de Ramón Villa -textos-“, *Diario de León*, 7 de marzo, 1999, (revista p. 15)

Bodegón del candelabro

Conocí a Ramón Villa en León, que es tierra de hombres anónimos y valiosos. Era julio y el sol en llamas encendía las viejas piedras, ahondando en los rincones históricos en pos del silencio.

(...) Ramón Villa es pintor o si se me permite audaz descubridor de mundos inéditos de colores y de formas, de organizados movimientos. Que si D’Ors aludió a la pintura que pesa y a la que vuela, este leonés implacable consigo mismo, impone la pintura que se mueve, que gira, que vibra. Pintura de aventura, que sabe lo que quiere y conoce las rutas que hacia los

alcázares de la perfección conduce. Este Ramón Villa es un leonés profundo, quiero decir, salido del mismo centro donde se condensan los fuegos sagrados que mueven las montañas, que configuran los ríos y apagan el torbellino escandaloso de las lluvias. Posee la mirada lenta, precisa y decisiva que Ortega exigía a los pintores como fundamento de todo su utillaje y así conseguir el dominio de la plataforma desde la cual el artista alcanza su máxima conquista : “quiero saber”.

Tierras de Rueda

Ramón Villa es uno de los hombres habitadores, que no se resigna a vivir sin vivir, sino que, contrariamente, asume el compromiso de dar testimonio de vida mediante el rescate de los signos más valiosos de la panorámica interna de la tierra y de sus gentes, de la ciudad y sus pálpitos, de lo vivido y lo pintado. Y no hace falta romperse el cuello para ver la estrella que guía la acción de este aventurero de la pintura: reproducir, reflejar, rescatar el alma vibrante de un lugar, especialmente diseñado para su total contemplación. Y desde sus colinas abrazadoras, entremetido entre la gente de la gleba, clavadas sobre el campo largo de chopos, Ramón Villa pinta. Pinta y traduce. Pinta e inventa. Pinta y milagrea con pan y peces, con colores y formas, con luces y vibraciones.

Puerta

León que se dice tierra de poetas, es más bien para paraíso de pintores. Aquí nacen y aquí mueren. Si se intentara una referencia sobre el censo de pintores leoneses en ejercicio, llegaríamos al asombro (...)

Ignoro cuales puedan ser las razones o inspiraciones que movieron al pintor Ramón Villa a aceptar el lema “una ráfaga de aire helado” como característica de su pintura. Porque nada menos en el aire, ni más cálido que esta pintura apretada, concisa, henchida y apasionadamente pesante.

Los sueños

Ramón Villa alcanza el hondón del alma de las cosas y las expresa con decisión, con determinación, con conocimiento. Ya sabe exactamente lo que quiere porque ha puesto al descubierto la entraña viva del motivo de su contemplación. Y el resultado de esta contemplación es una mitología de signos cuya lectura se impone incluso a quienes no acostumbran a admitir ese género de sensaciones. Entones, el pintor, ya perfectamente

pertrechado de cuantos medios precisa para estampar su proclamación, expresa de una sola vez, de un golpe de sangre o de corazón, lo que ha sido el motivo de su asombro. Ramón Villa no duda a la hora de ponerse frente al lienzo. Domina perfectamente no sólo la grafía, el dibujo, la forma, sino principalmente cuál es la alocución del color que ha de conceder voz a la pintura. En el acierto del color está su gloria. “En el arte –explica Paul Klee- lo mejor es decir las cosas de una vez y de la manera más sencilla”. Lo que la pintura de Ramón Villa dice, proclama, sostiene, sin vacilaciones, sin confusiones, de una forma clara y terminante, es siempre revelación que intenta conmovernos, mantenernos en vilo, apasionarnos, y no acudiendo a efectismos ni siquiera a las manipulaciones lícitas de una cocina avezada, sino mediante el lenguaje inapelable de los signos.

Las uvas

Y Ramón Villa, tal como se previene para los predestinados, vive de la pintura, que es tanto como decir que vive de la tierra y de los hombres que conforman la escenografía en la que se representa la fabulación de su pintura. Sobre el telón de un firmamento metálico el bodegón estricto de Zurbarán se convierte, por la apasionada taumaturgia del aventurero leonés, en una explosión, en una figuración, en un estruendo volcánico. Que es justamente el acta testimonial de las gentes de sus contornos y de sus intimidades; anchas gentes barrocas y generosas, pero cautelosas, con recelos históricos nunca borrados.

Javier HERNANDO, “Texto” en tríptico de la exposición *Significados*; O. C. Caja España, marzo – septiembre 1999. (Es parte del texto “Ramón Villa: pintura”, en el catálogo del mismo nombre, editado por la Junta de Castilla y León, marzo- abril 1998)

La serie significados recopila con acierto la primera vertiente de su trabajo; (...) se trata de composiciones planas dominadas por la articulación o mejor por la ordenada convivencia de dos formas cuadrangulares que a su vez aparecen insertas en el interior de un rectángulo mayor, el que dibuja el artista como límite de la composición, generando de esta forma un doble marco o marco interior muy leve, ya que está constituido por una línea que en ocasiones aparece sobrepasada por los elementos del interior. Aquí tiene lugar un diálogo entre las distintas formas constituidas en signos: entre un espacio atmosférico y otro sólido, entre un

azul añil y un ocre, entre el estatismo de los ángulos rectos de esas ventanas interiores que son las estructuras cuadrangulares y el movimiento de una consistente línea serpenteante o de unos brochazos oblicuos -a menudo navegando entre los dos rectángulos- entre la masa pictórica y su corrección por un dibujo superpuesto, etc. El resultado es una pequeña trama que suscita del espectador un esfuerzo de ensamblaje, como si se tratase de un jeroglífico. Resulta por tanto muy pertinente la denominación de *Significados*, pues como es obvio los jeroglíficos, cuyo lenguaje combina lo icónico con lo lingüístico, tiene como objetivo primordial, sino único, precisamente el significado. Jeroglíficos de gran intensidad plástica en este caso y sobre todo de elevada intensidad poética. Porque frente al jeroglífico convencional, en estos de Ramón Villa el resultado de engarzar los diferentes componentes no es nunca unívoco y ahí reside justamente, su riqueza, su atractivo. Sus imágenes provocan sensaciones: quietud, movimiento, soledad, efervescencia...que generan múltiples dialécticas resueltas de otras tantas formas por el espectador. Paisajes subjetivos, conceptualizados mediante la captación, concentración y organización de partes raptadas de la realidad, de fragmentos que en ulteriores combinaciones recomponen la globalidad de la cual han sido extraídos.

Félix C. FERNÁNDEZ, “Texto” en catálogo de la exposición *Siluetas: Muestra Plástica San Juan de Ortega 1990*; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Zamora, octubre – noviembre 1990.

(Comentario a los cuatro cuadros expuestos por Ramón Villa)

¡Qué cosa tan terrible es un cielo azul! Un azul alto, plano y mesetario. Antes, a veces, me paraba a romper ese azul con las líneas caprichosas de algunas nubes, nubes nacidas del propio azul; nubes de perspectiva propia que excitaban la curiosidad en una lenta prueba de semejanzas y transformaciones. Entonces sobre el azul quebrado surgía la dimensión inquieta –apenas in instante- que la mirada debía atrapar.

¡Qué cosa tan terrible un espacio en blanco! Mirando los cuadros de Ramón Villa he vuelto a sentir la sensación de aquellas tardes de cara al cielo azul. Ahora son los blancos crudos, desafiantes que él ha roto desde el fondo, desde el origen mismo de su perspectiva. Cuatro cuadros, una breve cosmología de los cuatro elementos. El cielo, un blanco inmenso

perfilando la silueta caprichosa del ser angélico elemental. La tierra, conservando los atributos verticales, triangulares, insinuando una manzana en medio de la asimetría de sus líneas. El mar, dimensión poblada de azules y amarillos, fantasmas grises y naufragios de mil restos. El fuego, el infierno, una sola mancha roja en una hilera parda y penitencial; inmóvil como la propia tierra bajo la tierra.

Yo ni digo que estos cuadros sean estas cosas, lo fueron fugazmente para mí, durante el relámpago de una mirada. Seguramente, desde su profundidad, cambiarán ante cualquier otra mirada como corresponde a sus perspectivas de razón mudable.

Victoriano CRÉMÉR, “Ramón Villa y las tierras asombrosas de Rueda”, texto en el catálogo de la exposición *Tierras de Rueda*, León 1999

Ramón Villa es de los artistas que se presentan todos los días, quiero decir que, como el mar y como la luz es cambiante e imprevisible. Y, por supuesto, sorprendente. Y no porque, como acontece con algunos ingenierismos plásticos busque y encuentre ocurrencias ingeniosas o brillantes juegos de divertimento, sino porque en cada una de sus proposiciones, de sus demostraciones, es distinto.

¿A qué obedece esta transmutación, esta mudanza? Sospecho que a un proceso de madurez, pero no de madurez técnica únicamente, ni de dominio de los medios de expresión, no del conocimiento más seguro de los efectos, sino de madurez artística, de afinamiento de su instrumental mental, de mayor abundamiento de sus recursos y de su sensibilidad.

Existen pintores que fundamentan su calidez mediante la correcta, la incorregible disposición preceptiva de las sugerencias plásticas: la luz, la materia, la gestuación, las formas, la fidelidad al modelado propuesto. Son los que, por encajarles en uno de los capítulos del Libro del Arte, se denominan realistas, con las correspondientes y obligadas añadiduras...y les hay que luchan con pasión encendida, a corazón partido, por captar el forro, el alma de las cosas, lo que Unamuno llamaría “intrahistoria de la pintura” y recorren velos, rasgan

texturas, aprisionan los acentos flotantes del paisaje y descubren los mundos ocultos, los pálpitos misteriosos de la tierra, la magia de las Atlántidas sepultadas bajo la arena.

A esta tarea, de tan profundo calado, se ha entregado Ramón Villa: se ha propuesto y ha conseguido desvelar el secreto de las tierras de Rueda, extraer de su entraña viva su música oculta, sus rubores de doncella sobrecogida, el centelleo de la flor del vino, y con tan ricos materiales ha compuesto una asombrosa cartografía.

No se trata, como pudiera suponerse por el lema que domina la Muestra, de una agencia de viajes, ni de un libro ilustrado para caminantes. Nos encontramos ante un milagro: El pintor ha tocado con su vara sagrada los espacios y estos se han poblado de maravillas.

ELÍAS GARCÍA BENAVIDES

GAMONEDA, A., “La colectiva inaugural de Maese Nicolás”, *Tierras de León*, nº 26, D.P.L., 31 de marzo, 1977, pp. 82

Elías G. Benavides convierte la factura en profundidad –profundidad que afecta incluso al soporte- en un recurso a zonas de profundidad que están “más allá de la superficie visualizable”. Con esto, y con el sentido expresivista de su obra, nos quiere decir, y nos dice, que la violencia es también un acto de profundidad, que la opresión o el sufrimiento, como el ácido o el fuego, modifican intrínsecamente la naturaleza. He aquí que, en este artista, nos encontramos resuelto el difícil problema de la implicación de un pintor matérico en un narrador irremediamente lírico.

Victoriano CRÉMER, “Palabras claras sobre una pintura de pasión: Elías García Benavides”, *Tierras de León*, n° 28, D.P.L., 1977, p. 70 – 71

A punto estuve de titular este comentario o crónica o anotación crítica de la exposición que de la obra que de Elías G. Benavides se ofrece en la Galería de Arte “Maese Nicolás”, como “una pintura de excepción, o “una pintura de emoción”. Sin entrar en más complicados problemas de entendimiento y explicación, por aquello tan severo y tan verdadero de que si el arte no se explica por sí mismo, todas las presunciones críticas se quedan en lo que realmente son: en meras aproximaciones personales e intransferibles a la obra de arte. Recuerdo y rescato las palabras de Ramón Faraldo: “La primera convicción ante el arte sería renunciar a la exigencia de entenderlo, después mirarlo y esperar. Probablemente seguiremos sin entenderlo, pero acaso él nos entienda a nosotros”.

Ante la obra de Elías G. Benavides no cabe otra actitud, ni más audaz comportamiento: “mirar y esperar”. A través de la contemplación, quizá, por añadidura se nos den unos determinados signos:

La fuerte, la poderosa sublevación del color bajo la materia y su aparición en la superficie, como sangre o como repentino manantial o como llaga...

Las formas convulsas, pero nunca dispersas, sino apretadas, organizadas por un como instinto de vida, aunque con las naturales erosiones que toda demanda de vida produce...

La sucesión de representaciones reales o sugeridas, imponiéndose a la corteza de la disciplina formal y estableciendo así el milagro más importante y duradero del arte: la intercomunicación de la obra artística con el observador, elevando a éste a la categoría de interlocutor...

Porque si el “motivo” artístico no nos dice nada, no nos provoca, por fácil que resulte su lenguaje, será siempre una obra muda. La de Elías G. Benavides nos habla, nos grita, nos conmueve. Es, por tanto, una obra necesaria para el diálogo, es una obra viva, apasionante. Ante ella no cabe, pues, otra postura que la preceptuada: “mirar y esperar”.

No con preocupaciones elementales de entendimiento, sino con deseos de que nos entienda a nosotros. Y al cabo de este juego de relación, acabaremos fatalmente inscritos en su entrañada, en su convulsa, en su rigurosa proclamación

“Desarrollando la relación arte-hombre –explica el profesor- el arte como posesión o derecho de todos, ocurre que los problemas surgen menos del arte que de nuestras posturas personales ante el arte mismo.”

Frente al arte rabiosamente, disciplinadamente, organizadamente sincero de Elías G. Benavides, el proceso se produce a la inversa: nuestras posturas personales acaban por ser determinadas por el arte mismo, sin duda por la fuerza de convicción de su instrumento de expresión y por la apasionada ordenación que de la materia, el color, las formas y las representaciones consigue el creador.

Ente las exposiciones que durante del “curso” nos serán propuestas, a la hora de los balances positivos, esta de Elías G. Benavides permanecerá en el recuerdo, como una de las más sabias y depuradas, como una de las más convincentes y apasionantes.

Antonio GAMONEDA, “Elías García Benavides en crónica viajera”, *Diario de León*, 23 de abril, p. 4 (Crítica a la exposición de G^a Benavides en la Casa de Cultura de Avilés)

(...) Yo no sé si, en las circunstancias actuales tendrá gracia y venia el parafraseamiento del dicho “por Castilla y por León nuevo mundo halló”. No; en todo caso Benavides no rima con Colón. No vale el chiste. Pero, retornando a la seriedad, resulta que sí, que este pintor leonés anda a muy torneadas vueltas con un “nuevo mundo” formal, con una manera de hacer o de decir que, aunque no disiente, sí es notablemente diferenciable de la que nos mostró, hace dos o tres años, en la exposición de Maese Nicolás. Vamos, pues, con estas diferencias y con el sentido de evolución que estas comportan.

Primero, un poco de evocación de aquella muestra y de aquella etapa. Recuerdo que los cuadros eran generosos de materia, con una textura áspera –deliberadamente áspera- que, por así decirlo, transparentaba, hacía llegar al espectador las virtualidades internas del color, su escondida pugnacidad. En cuanto a la especie de las representaciones, casi constantemente funcionaba una referencia antropomórfica; casi constantemente eran cabezas, las que, con alusión también a concreciones formales, transportaban iconografía y significación de seres

existencialmente amordazados. Estábamos ante un expresivismo contenido, muy estructurado, en el que la belleza plástica resultaba inseparable de una “poética” testifical que algo –o mucho- nos decía del hombre y sus duras, dramáticas circunstancias.

Y ahora, ya de verdad, vamos hacia los planteamientos actuales, hacia las diferencias que digo.

En lo que podríamos llamar el nivel “físico” de la pintura, Benavides ha prescindido de los grosores de materia pero no de la especial vivacidad que los pigmentos mantenían en el interior –y hacia el exterior- de aquellas densidades. Ahora, el soporte inmediato de la pintura es –quizá en todos los casos, no estoy seguro- el papel. Pero no con una función plana, luminosa y estática, es decir, convencional, sino activado también por una delicada erosión o por el aditamento de “collages”. Esto con independencia, claro está, de la imposición de pintura-pintura, que establece un “íntimo” y constante diálogo, cargado de sentido y sensibilidad, con los “accidentes” del soporte.

En el orden de la representación-significación también, existen novedades importantes. Cabe discernir hechos protagonísticos equivalentes a los de su anterior etapa, pero la concreción iconográfica se ha hecho mucho más sutil, mucho menos evidente. Los datos antropomórficos ha sido sometidos a una especie de “explosión controlada”, de la que resulta una reordenación en la “atmósfera” del cuadro; ahora, lo que fue configuración central tiende a ser composición referida a la totalidad de la superficie. Resulta evidente que esta liberación respecto de lo configurativo establece una nueva concepción y una nueva disciplina. Dicho de manera simplificada, viene a ser lo siguiente: ya no se trata de hacer vivir una forma significativa sobre un fondo secundario, sino que esa forma significativa (la misma que creo haber llamado ya protagonística) es una unidad de composición y de significación con el fondo; uno y otra se invaden hasta anular la separación de funciones. Pero no mediante el recuerdo fácil de la evanescencia y la imprecisión de límites, sino interpenetrándose, suscitándose, destruyéndose y restaurándose recíproca y constantemente.

El resultado es, por un parte, como composición y como estructura, firme y compacto; de la otra, se abre a la posibilidad “lírica”, a la fiesta sensible del “momento” cromático impredecible. Hay, en cada obra advertida totalmente, algo que es, al tiempo, sólido y tembloroso, meditado y sensual.

Y todo sucede sin merma de la gravedad narrativa típica del pintor; simple y difícilmente, lo que ha ocurrido es que esta gravedad se ha hecho más hermosa, más libre e intensamente pictórica.

No es que le meta prisa, pero yo pienso que Elías García Benavides debe a sus paisanos una demostración amplia (la breve o restringida ya nos la proporciono en un colectiva el pasado diciembre) de la nueva etapa abordada. Por el momento quede anotado que la que ahora mismo es la exposición leonesa más sugestiva, se encuentra en Avilés. Esta es la justificación de que mi crónica de hoy sea una crónica viajera.

Antonio GAMONEDA, “Elías García Benavides”, *Diario de León*, 26 de noviembre, 1980

Mi memoria, que si alguna vez sale de mediana, es para dar en mala, no me ayuda en la voluntad de ordenar –para dejar de él constancia también ordenada- el curso creativo, la sosegada pero “irresistible ascensión” de Elías G. Benavides (aquí hay un juego de palabras, pero no estoy autorizado a proporcionar la clave). Decía que se me descomponen los calendarios y que no atino a poner en línea cronológica la variabilidad de este pintor. Yo, en los cuatro o cinco últimos años, he visto abundante obra suya en no menos del doble de ocasiones. Debería hacer esta crónica con muchos y bien traídos datos evolutivos, pero no hay manera; tengo que simplificar y coger por los pelos un par de precedencias, que se han hecho inolvidables, y arreglármelas como pueda.

Por ejemplo, su otra exposición en Maese Nicolás, hace dos o tres años. De ésta (...) yo decía cosas del siguiente tenor: “...sería erróneo dictaminar así, a secas que (...) practica un énfasis matérico. Cierta y evidente la cuantificación física, la corporeidad de esta pintura, pero (...) esa corporeidad no es pictóricamente neutra (...) las pigmentaciones están interiorizadas, integradas a la profundidad. Este pintor (...) tan explícitamente sensual, es también un lírico irremediable...”

Un año o dos después (y ahora no tengo ninguna copia con que ayudarme), vi su exposición en la “Kábala”, de Madrid. Allí había ocurrido algo; la cosa tectónica, desde luego, se había sutilizado; las texturas deponían agresividad táctil; las representaciones se evadían de su anterior, cerrada y cruel morfología y lo “atmosférico” dominaba sobre lo corpóreo. El

asunto estaba relativamente claro: se había producido un triunfo provisional (¿) del “lirico irremediable” sobre el testigo airado y sus violentas criaturas testimoniales.

Estos son los precedentes. Y ahora, ¿qué? ¿En qué posición de su pendular dinamismo sorprendemos (también nos sorprende él a nosotros) a Elías G^a Benavides?. La averiguación no se presenta demasiado fácil.

El pintor ha practicado un aparente retorno a las formas cerradas. Digo “aparente” porque en rigor, nunca las había abandonado; lo que había hecho era dotarlas de una conducta expansiva, de modo que la forma protagonista invadía –o casi- la totalidad de la superficie pictórica. Ahora se ha producido una especie de reflujó, una nueva compactación de aquella morfología. Hay, en las obras, unos motivos centrales que pueden o no tener apoyatura antropomórfica. Cuando la tienen, consiste en una referencia mínima: esquemas rectangulares o triangulares que no sé muy bien por qué me parecen poblados de connotaciones irónicas. Todo ello sin deponer la lírica gravedad que, desde siempre, caracteriza la obra de Elías.

Cuando el centro temático es ajeno a estas configuraciones humanoides, lo más frecuente es que esté definido también por una forma poligonal (un círculo por ejemplo) en la que se concentran datos no demasiado diferentes de los que, en otro lugar, he dicho que pertenecían a la especie “atmosférica”.

El resultado de este ir y volver del cuadro “abierto” a la proposición temática “cerrada” es, en la actualidad, algo que tiene todo el valor de una síntesis positiva: al tiempo que se afirman los datos de construcción, la vivacidad (iba a decir la libertad) de los componentes abstractos, de los rasgos escuetamente plásticos, excita, vivifica la totalidad del cuadro sin que alcance a constreñirle las delimitaciones formales.

Para hacer suya esta síntesis, esta conciliación positiva de antecedentes en cierto modo contrapuestos, Elías ha tenido que integrar en la acción pictórica procedimientos de muy distinta naturaleza: “collages”, erosiones del soporte, superposición de mínimos objetos, pincelación ...

Lo asombroso es la naturalidad con que esta integración se produce, la serenidad procedimental que resulta de tan diversas composturas. Elías -hay que decirlo- es un maestro en el orden de la adecuación y utilización de las técnicas según los difíciles designios de la sensibilidad.

Porque, en resumen, la exposición de Elías es, fundamentalmente, un prodigioso ejercicio de sensibilidad, o, dicho de otra manera, un prodigioso ejercicio de conversión del lirismo y la ironía en valores netamente pictóricos.

MIGUEL ANGEL GONZALEZ FEBRERO

Santos LORA CERDÁ, “La pintura como revelación”, texto en tríptico de la exposición Miguel Ángel Febrero, Galería Armaga, noviembre 2001

Febrero vive la pasión de la pintura. Y ésta no es sino la apasionada inmersión en el mundo primigenio de la luz y del color, donde la realidad se recrea y retrotrae al elemento primordial, más allá incluso de la Materia o de la Idea; o mejor, al momento fundacional en el que, sobre el magma originario, la luz empieza a generar formas y sentido. Pero el arte no es sólo pasión, ni siquiera intuición creadora. Es también conocimiento constancia y oficio. Febrero añade también a la intensa afición por la pintura, la de todas las épocas y la de todos los pintores, un profundo conocimiento y una seria reflexión sobre la misma. No sólo pinta; le gusta ver, disfruta con la pintura, la analiza, la estudia, acumula experiencia, indaga su historia y su sentido y asume así una valiosa herencia.

Es verdad que estos lienzos, en su intenso colorido y dinamismo, difunden una emotividad que sin embargo se contiene, no grita ni se exalta. Y que pueden sugerir una idea que el título subraya o induce. Pero ésta le ha venido apuntada al autor tras el proceso de creación y que queda lo suficientemente imprecisa y abierta, en clave poética, para poder dialogar y hacer sucesivos y nuevos descubrimientos ante el cuadro *El pintor*, hemos dicho, indaga en lo desconocido con un presentimiento y una emoción aún no definidos: cabeza, ojo y mano van definiendo a la par el contenido del cuadro y desvelando lo que estaba por descubrir y en él se está comunicando. Como los colores y las formas que en él pugnan, lo revelado se patentiza, pero se oculta, se cifra, nunca se ofrece con claridad conceptual (lo trascendente se está haciendo presente, lo inefable se reviste de signos y por tanto presenta sentido).

Hemos interpretado que refleja o reproduce el momento en que la luz alumbra formas incipientes o empieza a generar sentido (significación); que esta explosión de colores es ya *presencia significativa*; e incluso que el arte, al poner de relevancia el ser, o al afirmarlo en su

valor, está trascendiendo el mero objeto –la apariencia cotidiana- y revelándonos la *Trascendencia* : el ser que se oculta en los entes (diría Heidegger); lo que, siendo el Sentido, pierde significación en la visión cotidiana; se banaliza. De ahí que el arte vuelve a revelárnoslo: devuelve el valor o reafirma el sentido de lo verdadero. (Si el Ser se oculta en los entes, el arte puede contribuir a la Verdad; desvelando ese Ser –la trascendencia- que alienta en las cosas. “*Poner en operación la verdad del ente*”, citando al mismo Heidegger). La abstracción protoformalista y vibrante –todo luz y color- de Febrero nos revela la entraña misma del “sentido”: cuando la luz desplaza las tinieblas, el momento originario del Ser como *Significación*. Pero cuando la luz comienza a informar lo vacío de significado, y germinan las formas, el Ser, la trascendencia, empieza a confundirse con los entes.

Febrero, heredero de la poética de la luz, nos pone de nuevo ante la luz como la fuente y el acto originario del Sentido, de la Presencia Significativa, la auténtica significación del ser a la experiencia humana. Por su arte nos afirmamos y ahondamos en nuestra realidad.

JOSÉ ANTONIO SANTOS PASTRANA

Javier HERNANDO CARRASCO, “La estética del exceso”, *La Crónica*, enero, 1998

Para empezar situemos el concepto que enuncia este comentario: exceso, ya que se refiere a un valor que en determinados ámbitos, puede comportar un sentido negativo. Sin embargo, referido a la creación artística, como a cualquier otro tipo de creación, puede asumir, como en este caso, el sentido contrario, o sea, positivo. Exceso es aquello que sobrepasa las reglas establecidas (el arte contemporáneo las derribó hace tiempo), lo ordinario, lo convencional, diríamos. ¿En qué sentido, pues, es excesiva la obra pictórica de Pastrana? Yo creo que en el mismo sentido que lo es el arte barroco, cuya arrolladora explosión dinámica

convulsionaba los sentidos de los espectadores. De ahí que sus soportes favoritos, donde mejor lograba ese impacto, eran los frescos sobre los muros, por sus considerables dimensiones, por su ocupamiento espacial. Excesivos fueron sin duda Miguel Ángel –antes del barroco- Pietro da Cortona, Giulio Romano, Luca Giordano y tantos otros.

Excesivo es también Pastrana por las colosales dimensiones de sus polípticos que se convierten en verdaderos ambientes al invadir literalmente el espacio, al arrojarnos con su magnitud. Pero también su manera de trabajar lo es, con esas cortinas dinámicas de pintura, tras las que adivinamos el esfuerzo intelectual, pero también físico del autor, con esos espacios convulsionados, cabalgando sobre las figuras o los edificios que comparten lugar con ellas. Excesivo es finalmente, el propio montaje efectuado por el artista para la ocasión, enfatizando ese carácter mediante la prolongación, la casi yuxtaposición de los lienzos, para buscar una continuidad plástica y visual, un todo unitario, como quería Rothko que se contemplasen sus obras, desde una posición también excesiva, pero en su caso de exceso contemplativo.

Pastrana es, por tanto, un pintor barroco, un artista que en otros momentos de la Historia se hubiera enfrentado bien a aquellas superficies murales. Pero que aquí consigue exaltarnos con ese ambiente de exceso, de apabullamiento gestual, casi de gigantismo. Con ese todo que es suma de fragmentos, de partes. Estas se concretan en cada uno de los espacios pictóricos independientes que componen la exposición o los diversos polípticos existentes; pero también en la dialéctica interna de cada uno de esos espacios; casi siempre entre el propio gesto pictórico y los objetos arquitectónicos con los que batalla. El enfrentamiento resulta equilibrado en muchas ocasiones, pero se decanta a favor de la pintura, curiosamente. En las piezas pequeñas, aquellas que forman verdaderos mosaicos.

Los paisajes urbanos o rurales constituyen la mayor parte de los temas de su pintura. Paisajes reales alterados en la mente del artista por mor del discurrir temporal; paisajes directamente imaginarios o nostálgicos; paisajes de aquí y de allá. De ayer y de hoy. Paisajes castellanos y leoneses captados en su sobriedad espacial, reafirmada con frecuencia en esas arquitecturas históricas emblemáticas sintetizadas en los arcos ojivales o en aquellas otras más populares descritas como una forma cuadrangular rematada por un triángulo. Paisajes de romanticismo reactualizado, revitalizados por esa energía que lo inunda todo en la pintura de Pastrana.

Podría hablarse por tanto de una bifurcación o mejor de dos momentos en este trabajo. El primero tendría que ver con la pintura en sí misma, ese ímpetu encabalgado que nos seduce desde el principio. El segundo se centra en el dominio particular de la representación: ese paisaje que resume la memoria histórica, que reaviva el *genius loci*, en este caso extendido a múltiples lugares. Son dos momentos inseparables, ya que se complementan recíprocamente fundiéndose en un único y poderoso grito de la pintura y la tierra.

ANGELA MERAYO

Victoriano CRÉMER, “Los signos mágicos”, texto en el catálogo *Merayo*, Instituto de Estudios Bercianos, 4 – 15 de mayo, 1998

Alguien al encontrarse ante la pintura de Ángela Merayo creyó advertir en ella, en su pintura, una misteriosa seducción: la de los signos, señales o, mejor, testimonios de un mundo entre lo real y onírico, entre comunicador y confidente.

Y es que aparentemente la pintora proyecta sobre el lienzo mundos táctiles, visibles, dotados de formas, de colores y hasta de tonos, no se olvide que en toda la pintura que aspire a comunicarse o existe música interior o se queda en pintura muda, sin voz, sin acento.

Lo que sucede es que la creadora de esos mundos, no busca en el exterior los motivos de su cántico, de su mensajería, sino que expresa, proyecta y fija los flotantes mundos telúricos que la conmueven.

Pintura, pues, la de Ángela Merayo, sensible, pura y extremadamente frágil, de puro transparente y lúcida. Los signos de que se vale, lo que llamaríamos su lenguaje pictórico, se nutre de elementos textuales y gestuales delicadamente dominados, y el resultado de esta

disciplina en una pintura –preferentemente ceras con luz interior-, lírica y activa, que, como un agua lustral, penetra despaciosa en el espíritu y acaba por ocuparle y transirle de emoción.

Huye Ángela Merayo de toda desmesura y por ello, las formas y el color se complementan hasta el punto de no entenderse cómo podría considerar su obra, si no es en toda su totalidad, pues que la luz, el color, las formas y la materia se atienen, se atemperan a la purísima gramática pictórica de la autora, de tal manera que ninguna de las partes pueden ser distraídas de la composición general.

Ángela Merayo, una leonesa del Bierzo luminoso, regresa a su tierra con las manos llenas de sorprendentes signos. Merece la pena asomarse a su misterio.

M^a Antonia LÓPEZ, “Entrevista a Ángela Merayo”, en *Perfil - Bierzo*, 14 mayo, 1988 - extracto-

(...) Desde que era pequeña siempre he pintado. Fue una vocación clara y temprana, pero en casa me dijeron que primero tenía que hacer una carrera convencional, porque eso de la pintura, en aquella época no se llevaba nada. Luego lo he ido desarrollando, pero ya desde muy niña tenía muy claro que quería ser pintora. Lo que ocurre es que aquí no había ni escuelas de arte ni nada, así que primero terminé magisterio, cuando terminé estuve dando clases un par de años en diferentes sitios, entre Villafranca, Sahagún y León, después me fui a Barcelona y allí me matriculé en la Escuela Massana, para hacer pintura, que era lo que verdaderamente me ha interesado siempre. Compaginaba el trabajo con las clases.

(...) Es difícil para un pintor definir su propio estilo, pero podría decir que no se trata de un figurativo convencional sino más bien informal, y dentro del informalismo ya le pondrán nombre otros. La pintura es mi lenguaje personal. No pretendo estar dentro de ningún estilo porque entiendo que se trata de una expresión personal de emociones y de sentimientos, y cada uno lo hace con su propio lenguaje, luego hay gente que se dedica a darles nombres. No sé cuál es el mío.

(...) Yo pienso que la base en pintura es la composición y el color, y no se necesita nada más para hacer pintura. Es como la música. Las notas te dan las emociones y sentimientos de las personas, con la pintura pasa lo mismo, sólo necesitas el color y componerlo en el cuadro de la manera que tú consideras oportuna en ese momento, según el tema o lo que en aquel momento sientas, dando la tonalidad más adecuada a lo que en aquel momento quieres decir.

(El símbolo) es una manera de apoyarse en algo. Es más fácil entrar cuando hay algo que pueda sugerir, pero también me gusta jugar con las posibilidades que tienen los símbolos. Un mismo símbolo, según las épocas, los lugares, las personas... puede significar cosas muy diferentes que no tienen nada en común, y es divertido comprobar como a lo largo de la historia hay una serie de símbolos, que según la cultura de cada época o de cada persona, pueden llevar a conclusiones diferentes. El símbolo tiene la riqueza de que puede ser todo aquello que se interpreta, tiene un número de lecturas ilimitado. Eso es lo que a mí me interesa, porque es un modo de enriquecer el lenguaje que estás utilizando.

(...) Casi todo el mundo empieza apoyándose, más o menos, en la pintura figurativa. Yo comencé así porque a mí el dibujo me encanta, aparte de que la figura siempre me ha atraído.

(...) Hay muchos pintores que me han influido, pero no pretendo copiar a nadie, creo que cada uno ha de tener su propia obra, su propio lenguaje...Es absurdo pintar “a la manera de”, puedes admirar a un pintor, pero no creo que se deba emplear el mismo lenguaje o las técnicas que ha empleado otro. El arte tiene que ser original, creativo.

(...) Con esto de las autonomías creo que los movimientos artísticos están muy estancados, porque en cada comunidad sólo se conoce a sus propios pintores, y esto es negativo para todos, porque lo bueno de la cultura y el arte es la universalidad. Lo que es horrible es decir, “aquí sólo los nuestros y nadie más”. Si tú vas a una exposición en Barcelona es muy difícil que encuentres a un pintor de Madrid, y si encuentras a un pintor de Madrid, es posible que no encuentres a ninguna persona que vaya a esa exposición. Es muy negativo. (...) Las autonomías no deben servir para poner fronteras y barreras, yo creo que lo que tenemos que hacer es ver las cosas positivas que hace todo el mundo, y tratar de apreciarlas, lo que no se puede hacer es mirarnos el ombligo continuamente.

(...) Los apoyos siempre son a la gente de la zona, porque todo está en función de la política. No se priman exposiciones si no reportan algo positivo a nivel político (...) El arte nuevo está un poco estancado, a veces se ayuda a los muy jóvenes, que a lo mejor, cuando han visto que se trata de un mundo muy duro, lo dejan, después de haber recibido todos los apoyos.

IGNACIO GÓMEZ DOMINGO

José Antonio SANTOS PASTRANA, “Texto” en díptico de la exposición *Ensoñaciones*, Galería Sardón, mayo, 1995.

Obra pictórica de amplio espectro y múltiples registros. Con momentos en una figuración marcada por el intimismo y la soledad de sus figuras humanas o paisajes profundos y silenciosos impregnados de un halo de paz que, al igual que las grandes pinturas orientales, irradia misticismo.

Con la misma dicción se expresa el resto de la obra de Ignacio: discurriendo por una inquietante abstracción figurativa, por un espontáneo y fresco gestualismo no exento de rotundidad, al tiempo que nos acerca al expresionismo abstracto, donde el salpicado-chorreado de la pintura dripping se erige en protagonista. Algo nos recuerda al arte cinético o nos esboza un constructivismo, mientras la geometría teñida de cierta musicalidad se hace patente en rectas, curvas y retículas modulares como quien destila lo que es. (No olvidemos que hace más de una decena de años que es catedrático de dibujo).

Partiendo en cada obra de una concepción global clara, resuelve con un certero y sutil dibujo el esqueleto que sustentara estas composiciones plenas de ritmo: masa y pesos equilibrados, buscando lo que quiere sin renunciar a lo contingente, a lo casual ni al hallazgo.

Estas “Ensoñaciones” han sido trabajadas con mimo en elegantes y acertados tonos grises, alternados con suaves colores pastel que contrastan con las azarosas mezclas de pintura alquídica y áridos de grano fino violentamente movidas o restregadas: espejismo de animación que el artista congela para el ojo del espectador.

Pero, al final, siendo su técnica poderosa, lo más importante de su obra es ese punto de misterio, junto a la capacidad de comunicar, de transmitir, de emocionar y conmover, de sugerir e insinuar lo que convierte su creación en algo más que pintura para instalarse en el mundo del arte.

JESÚS RODRÍGUEZ PEÑAMIL

Miguel GUERRERO, “Entrevista a Peñamil”, *Diario de León*, 14 de junio de 1992

--Con frecuencia aparecen en tu obra elementos arquitectónicos, ¿aportan un sentido o son pura imagen?

--Soy aparejador y mis trabajos reflejan el mundo de la arquitectura (bóvedas, arcos) y tienen su importancia, pero no son algo determinante en el conjunto. No pretendo representar nada en concreto. Verás, he llegado a esta línea de trabajo después de pasar por una etapa de abstracción radical. Me servía de las teorías sobre la sección áurea. Después de unos años la rutina me empujó a un callejón sin salida. Intenté recuperar la espontaneidad y empecé a pintar con trazos sueltos...hasta hoy. El proceso responde a la necesidad de romper con toda aquella atadura. Conseguir la libertad manifestando tus sentimientos y plasmar en el cuadro todo aquello que recibes. Esa es mi pretensión.

--Ante la perspectiva de un diluvio anunciando el final del arte, ¿qué artista de esta mitad de siglo salvarías?

--Evidentemente, yo, como todos, tengo mis “padres artísticos”, que son Tápies y Millares, y eso puede sorprender al visitante, porque con certeza mis obras no tiene mucho que ver con la suya, pero sí la actitud ante la pintura. También debo mucho a personalidades del expresionismo abstracto norteamericano como Mark Rothko y Robert Motherwell.

--Además de tu trabajo como pintor, ¿a qué otras cosas necesitas aferrarte?

--Por encima de todo creo que hay muchas cosas más importantes que el arte: todo lo que nos ofrece la vida. En definitiva, la pintura es un estilo, una forma de vivir donde lo importante no es el cuadro sino lo que yo he vivido mientras lo pintaba.

--Posees un currículum amplio. Desde esta posición de comodidad, ¿cómo recuerdas tu proceso de formación?

--Bueno, partiendo de la idea de que el artista nunca puede “acomodarse”, te diré que toda mi creación está marcada por el trabajo constante. Después de acabar un cuadro es el siguiente el que me preocupa. El anterior tiene el valor de servirme de referencia, por eso sólo me preocupa pensando en el próximo proyecto.

--¿Puedes hablarnos de él?

--Estoy trabajando en una serie de cuadros sobre el Bierzo, el que viví de pequeño, y con el que sueño en Madrid, y en un libro de poemas de Juan Carlos Mestre: *La antífona del otoño en el valle del Bierzo*.

Estas imágenes de figuración escueta e inquietante (Babel, el rayo que no cesa) se construyen con trazos enérgicos, gestuales diríamos, en medio de un mar de color profundo que recuerda los logros del expresionismo abstracto

Suso MORÁN POTES, “Tiempo y Memoria”, en catálogo *Humo*. Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, enero 2000

Jesús Peñamil, es un pintor con vocación de emboscado, que momentáneamente ha dejado aparcada la práctica estricta de la pintura para dedicarse al collage. Es el suyo un trabajo cercano a la poesía visual instalado a medio camino entre las dos y las tres dimensiones, con una obra que se podría considerar deudora de artistas como Torres García, Switters o Washington Barcala, dando en la mayor parte de las piezas prioridad a la composición sobre los elementos compositivos.

La propuesta que Peñamil presenta en *Tránsito 2000* habita el territorio de la memoria y está formada por piezas de pequeño formato en forma de cajas-contenedores de objetos o grupos de objetos levemente manipulados, abundando sobre todo los materiales como madera, papel, tela...se sirve para invocar a los recuerdos, de todas aquellas cosas que pasan desapercibidas y por lo tanto están menos manipuladas. Se sirve también del tiempo como pincel, como manto de niebla que deposita en los objetos todo aquello que convoca a las emociones. Utiliza los objetos, generalmente pobres, porque sabe que todos tienen un bagaje, una historia o una vida rica en acontecimientos y lo hace manipulándolos de forma sencilla.

Imagina, Jesús Peñamil, que la memoria es un gran archivador donde están depositados sensaciones, imágenes, heridas. En este gran archivador permanece todo lo que el tiempo nos regala, a la espera de que cualquier mínimo reclamo invoque a lo vivido

Desconfía en general de la primacía de los conceptos, prefiriendo vivir con libertad e intensidad el proceso creativo, abundando en el análisis de la obra a posteriori.

Javier HERNADO, “La emoción modulada”, texto en el catálogo de la exposición *Jesús Peñamil, un mar de dudas* (conjunta con César Omar); Instituto de Estudios Bercianos, Ponferrada, septiembre 2001

Las composiciones de Jesús Peñamil, que en muchos casos responden plenamente al concepto de poema-objeto, se nutren de la memoria sentimental de su autor. La pálida

añoranza de un tiempo pasado, el sutil resquemor por la no consumación de tantos deseos a lo largo de la vida, la indefinición emotiva entre las vivencias infantiles de un paisaje geográfico y humano cercano y la de una metrópoli que arremete y atrae de una manera simultánea, son algunas de las constantes reflejadas en esas imágenes íntimas. Con sabiduría poética engarza lo que por sí mismos no son sino formas residuales de una cultura de consumo, también pequeños fragmentos de naturaleza que tras su reformulación recuperan los significados originales y adquieren otros inéditos, pero sobre todo construyen sintéticos discursos en los que se despliegan, los desvelos emocionales de su autor.

No hay duda de que el territorio tiene una presencia fundamental en la vida de Jesús Peñamil, o mejor los territorios, ya que su Bierzo natal y Madrid como su ciudad de residencia acaparan una parte esencial de sus desvelos creativos, quiero decir que uno y otro ámbito le atrapan con sus respectivas idiosincrasias. El primero alentando el recuerdo de la infancia y la juventud, pero también transmitiéndole la afabilidad de una tierra que atrapa por la calidez de su ambiente natural y la dulzura de sus gentes, no ya sólo a quienes son oriundos de ellas, como suele suceder en mayor o menor medida en casi todos los lugares, sino también a todos los que en algún momento tiene la fortuna de visitarla.

El segundo porque tras el barullo urbano se esconde una metrópoli seductora a cuyos encantos es difícil resistirse. Por eso el artista deambula entre ambos apegos: el espacio abandonado al que se regresa una y otra vez, el de acogida del que uno termina por no poder desprenderse. Una dulce y tenue añoranza late tras las composiciones alusivas al paisaje berciano que se convierte en trenzada querencia en las obras que tienen a Madrid como protagonista. Pero, por encima del estado de ánimo reflejado, creo que lo más significativo es la intensidad, siempre leve, siempre controlada, con la que se manifiesta, reflejo incuestionable de un espíritu armonioso, sosegado, como su tierra de origen. Naturalmente sus piezas transmiten esa misma serenidad.

Sorprende la naturalidad con que el artista domeña los elementos empleados en sus composiciones y, desde luego, la manera con que los hace entrar en diálogo: el renglón escrito que ocupa el lugar de un líquido en un tubo e ensayo, el guante de trabajo superponiéndose parcialmente a la imagen del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, el círculo exterior de una vieja báscula acogiendo en su interior la imagen de la Fuente de la Cibeles... Formas que se abrazan para constituir una unión compacta, signos de diversa condición que remiten asimismo a tiempos distintos, casi siempre pretéritos. Y es ese vector temporal el que acaba convirtiéndose en el eje del discurso enunciado. Porque en estas composiciones hay siempre

un elemento alusivo al transcurrir del tiempo que tiñe de suave melancolía el conjunto: la vieja fotografía, la escritura caligráfica, el fragmento documental, el objeto que muestra su edad en el desgaste.

Instalarse en la melancolía perenne, como gustaba a algunos románticos, es una actitud obsesiva, que puede concluir en la pura patología. No es por cierto éste el caso de Jesús Peñamil. Leve, suave o sutil son adjetivos que acompañan siempre esa aura de melancolía que entorna y particulariza sus imágenes. Podría decirse que la utiliza como un instrumento flexible, como una sensación que es capaz de controlar, que jamás le sobrepasa. El alejamiento irrefrenable del pasado, la imposible recuperación de los anhelos no encarnados, pero también el sentimiento ambivalente hacia determinadas realidades del presente generan en el artista una pálida aflicción que le incita a encarnar dicho estado sentimental en su hermosos collages. Paisajes que evocan estados de ánimo más que lugares o situaciones; ordenaciones regidas siempre por una emoción modulada.

