

La piedra y el espíritu

**ANA MARÍA
PRECKLER**

El hombre desde antiguo cobijó su espíritu bajo la piedra. El espíritu, ese algo inmarcesible que no se ve pero que todo hombre conoce su existencia porque anida en el interior de sí mismo, ese algo inmaterial e inconcreto y, sin embargo, real, hizo al hombre buscar incansablemente la razón primera y última de su existencia, y proyectar su anhelo, más allá de la misma. Esa parte sagrada de sí mismo que lo conducía a lo sacro, fue lo que el hombre cobijó desde siempre bajo la piedra. Quizá porque la piedra representaba la solidez frente a la aparente fragilidad evanescente del espíritu, o quizá porque ese espíritu, aparentemente frágil y evanescente, era aun más sólido e invulnerable que la piedra. Así ocurrió en la prehistoria, con las cuevas, dólmenes y menhires, y en la historia, con los distintos enterramientos, templos e iglesias, desde Egipto, Grecia y Roma, hasta nuestros días. Esa piedra transformada en arquitectura sacra ha

ARTE

tenido el privilegio de guardar el espíritu del hombre, y todavía más, y por imposible que parezca, esa piedra increíblemente ha llegado a cobijar el espíritu de Dios.

La catedral de Ávila, de piedra moteada, vetada, marmórea, ha cobijado recientemente bajo sus bóvedas a "Testigos", la última versión de las "Edades del Hombre", como continuación del "Árbol de la Vida", que fue la penúltima versión mostrada hace un año en la catedral de Segovia. Y si entonces, en Segovia, se evocaba la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, ahora, en Ávila, se vendrían a mostrar los últimos acontecimientos narrados en los

Evangelios y los primeros de los Hechos de los Apóstoles, y el nacimiento de la Iglesia y su desarrollo posterior. La versión abulense, denominada "Testigos", abarcaría siete grandes capítulos: *Capítulo I. "El fuego del espíritu"*, con la Resurrección, ascensión, Dormición de la Virgen y Pentecostés. *Capítulo II. "La intrepidez de la Palabra"*, con la Palabra, la Celebración y la Caridad, a través de la Biblia, los Profetas, los Santos, y su predicación. *Capítulo III. "El gozo de la celebración"*, con la liturgia en todas sus formas. *Capítulo IV. "La osadía del amor"*, con la vida cristiana como amor y servicio. *Capítulo V. "Por los caminos del agua. Madre América"*, con la predicación en el Nuevo Continente. *Capítulo VI. "El contrapunto de la acción. Sólo Dios Basta"*, con referencia a los místicos: Teresa de Ávila, Juan de la Cruz y Pedro de Alcántara. Y *Capítulo VII. "Y siempre Jesucristo" o "Él es el Señor"*, como final de la exposición. La catedral de Ávila, como las versiones anteriores de las "Edades del hombre", expondría en sus siete capítulos un arte religioso de primera calidad (y es notable la cantidad de arte religioso existente en España que no logra agotar las numerosas

versiones hechas hasta ahora de las “Edades del hombre”). En Ávila, las piezas, procedentes de distintas iglesias y conventos castellanos, se acoplaban a la denominación y descripción de los capítulos citados, destacando como novedad las numerosas obras pictóricas y escultóricas de santos (que significarían la predicación y evangelización), haciendo especial hincapié en los místicos y sus escritos, así como en los libros sagrados y religiosos, con la Biblia como representación máxima de la Palabra. La enumeración de las obras y artistas se haría prolija e interminable, dada su cantidad, pero cabría destacar, entre otras: *El Rey David*, siglo XV, de Pedro Berruguete; *La Resurrección de Cristo*, siglo XV, de Juan Pantoja de la Cruz; *Los Cuatro Evangelistas*, *Mateo*, *Lucas*, *Marcos* y *Juan*, siglo XVI, de Juan de Valmaseda; *Santa Elena*, siglo XVI, de Álvaro “Maestro del Portillo”; *Santo Domingo de Guzmán* y *San Francisco*, siglo XVI, de Juan de Juni; *San Ignacio de Loyola*, *San Francisco Javier*, *San José*, *Santa Teresa* y *Tabernáculo*, siglo XVII, de Gregorio Fernández; *la Virgen con el niño* y *Santa Ana*, siglo XVII, de Murillo; *San Antonio de Padua con el Niño*,

siglo XVIII, de Luis Salvador Carmona; y *San Bernardo*, siglo XVIII, de Goya, realizadas en madera policromada o al óleo. Así como, la *Summa Theologiae*, siglo XV, de Santo Tomás de Aquino; la *Biblia Sacra*, siglo XIV, de la Catedral de El Burgo de Osma; *Nuevo Testamento*, siglo XVI, de Erasmo de Rotterdam; *Subida al Monte Carmelo*, siglo XVI, de San Juan de la Cruz; y *Las Moradas o Castillo Interior*, siglo XVI, de Santa Teresa, verdaderas joyas del espíritu del patrimonio eclesiástico.

Algo similar cabría decir de la exposición *Guerreros de Xi'an*, del Centro de Arte 4º Depósito, en cuanto al espíritu conservado en los soldados de la Dinastía Quin, que unificaría China e iniciaría la construcción de la Gran Muralla, 221 años a.C., y la Dinastía Han que vino a continuación. La ciudad de Xi'an cobijaría bajo su subsuelo a 8.000 soldados y funcionarios, en perfecta formación, que acompañarían el enterramiento de su primer emperador Quin, y que fueron descubiertos hace pocos años, en 1974, por unos agricultores. El impresionante conjunto de 8.000 hombres, sin ninguna mujer, efectuado uno a uno en terracota mediante moldes

ensamblados, conservaba sin duda todavía ese algo superior que se quería salvaguardar para siempre. Diez de esos hombres fueron expuestos en Madrid, en espectacular situación, bajo las arcadas en medio punto de ladrillo del 4º Depósito que con su austeridad y conveniente ubicación individualizada, rodeada de un foso, y luz superior, realzaba la perfección artística de cada uno de estos guerreros. Destacaba la diferente vestimenta, peinado y rostro de cada uno de ellos, que se hacía extensiva al resto de los 8.000 guerreros no traídos a Madrid por razones obvias, de gran finura y exquisitez de modelado. De unos dos metros de altura, los diez guerreros de la exposición impactaban por su antigüedad, su estatismo, su frontalidad, su arcaísmo, y su distinta expresividad facial, y por lo que suponía de grandiosidad la multiplicación de todos ellos hasta llegar a 8.000, en perfecta formación lineal, salvaguardando a su emperador Quin en su viaje postrero. Los guerreros de la dinastía Han, mucho menores en tamaño y cantidad, situados en las vitrinas laterales, impresionaban menos y se acercaban más al

arcaísmo, pese a ser posteriores, por su mayor rusticidad y tosquedad. Una espectacular exposición, en definitiva, que recordarán siempre los que la vieron.

Dos mil doscientos años después, Tápies labraría sus esculturas en tierras, consiguiendo en la pura materia, y en la abstracción en que la mayoría de esas tierras se expresan, un nuevo espiritualismo no exento de primitivismo; aunque, eso sí, no será un primitivismo espontáneo, sino por el contrario, un primitivismo elaborado, indagado, estudiado, sofisticado, y llevado a cabo a través de un complejo proceso intelectual y artístico. Dos mil doscientos años de por medio, y casi en simultaneidad con los guerreros de Xi'an, en el Museo Nacional Reina Sofía, se expondría, hasta enero de 2005, la muestra: *Tápies. Tierras*. En el Área Nouvel del Reina Sofía (todavía un tanto fría y destartada) y a través de cuatro salas, se situaban las diferentes esculturas de Tápies (1923) en tierra chamotada, así como algunos relieves y pinturas matéricas en pared, comenzadas en los años 80, con cierta similitud por cierto, alguna de ellas, con la obra de Chillida,

impulsor de su escultura de tierras. Tal y como se escribe en el tríptico de mano, "aun partiendo del mundo contingente como punto de referencia, olvidamos su carácter superficial para adentrarnos en un mundo de eternidad y misticismo. Las tierras de Tápies, al igual que el resto de sus creaciones, no deben ser juzgadas en su forma más explícita, sino como unicidad cargada de contenido espiritual y eterno". Así pues, de nuevo, la piedra —o la tierra como derivación de ésta— y el espíritu. De entre algunas de las obras expuestas caben entresacarse *Cruz grande*, 1988, cruz latina situada en el suelo, con inscripciones y signos hendidos de la iconografía de Tápies, como cruces, aspás, números, etc.; *Pared*, 1991, gran muro en tierra chamotada con inscripciones y hendiduras; *Friso II*, 1981, pintura sobre tierra chamotada, signos, ideogramas, cruces, aspás; *Tumbada*, 1986; *Cubo cruz*, 1988; *Cubo*, 1983, neta simplicidad geométrica; *Tríptico 1-2-3*, tierra chamotada con inscripciones numéricas; *Puerta II*, 1983, puerta en el suelo, con incisiones; *Gran cabeza II*, en suelo, vendada con saco pintado; *Top*, 1990, pintura con

técnica mixta; *Tenaza*, 2002, pintura con grandes signos en negro, etc. Algunas de las esculturas de Tápies no merecen, en nuestra opinión, el carácter de espirituales y eternas, por su objetualidad tipo Duchamp (*Bañera II*, 1989) o su simplicidad absoluta y feísmo (*Pierna*, 1983, *Dos pies*, 1986); son sus obras más escandalosas, sí, pero ¿hay arte en ellas?, ¿no estropean la otra obra más trascendental de Tapies?). En la exposición de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), Museo Nacional Reina Sofía, Área Sabatini, hasta enero 2005, nos adentramos en un mundo muy distinto. Ausencia de espiritualidad, entendida como trascendencia, y presencia de objetividad artística, es decir, arte puro, desde el principio al fin. Maestro de pintores y pintor de pintores, Vázquez Díaz encarna el nexo entre tradición y modernidad. Residente en París en los primeros años del siglo XX, incluidos los correspondientes a la Gran Guerra, Vázquez Díaz se instala en España a partir de 1918. Su bagaje no puede por menos de acusar esa estancia parisina, en lo que fundamentalmente será su estilo distintivo, un

neo-cubismo que se aleja de cualquier escisión cubista, analítica o sintética, para quedarse con la simplicidad geométrica, distribución de masas y esquematismo esencial más cezanniano que cubista, diríamos, que es el que el pintor plasmará en sus paisajes e incluso en sus retratos más suyos y genuinos.

La exposición se distribuye cronológicamente en cinco salas: Sala 1. “1906-1918. Etapa de París”. Período parisino en el que todavía no tiene forjado su estilo peculiar pero que resulta interesante por sus retratos, entre ellos los de *Modigliani*, *Juan Gris*, *El torero Bombita*, dos *Autorretratos*, y el de conjunto *La muerte del torero*, 1912, con un estilo recio, curtido, de veta hispana, que se refleja en sus personajes. Dentro de este período aparece una sala dedicada a sus *Dibujos* y *Obra gráfica*, con obras realmente interesantes no sólo artísticamente, por su esquematismo, simplificación y tenebrismo, sino porque en ellas refleja los horrores de la I Guerra Mundial que él pudo vivir cercanos por su estancia en París en aquellas fechas; así se aprecia en: *Las madres llorosas delante de las ruinas*, 1915, *Verdún*, 1915, *Los héroes*,

1917, *Amaos los unos a los otros*, 1915, o *El soldado*, 1915.

Sala 2. “1918-1923. En los orígenes de las vanguardias”. Sigue su estilo de veta hispana, en el *Retrato del padre Getino*, 1923, muy zurbaranesco, el *Retrato de D. Miguel de Unamuno*, 1920, y *Rubén Darío vestido de monje*, pero aquí empiezan sus cuadros neo-cubistas, con distribución de masas geométricas esquematizadas, así en sus versiones del *Paisaje del Bidasoa*, 1918-20, y 1919-20, en las que muestra esa faceta personal cubista.

Sala 3. “1923-1931. La renovación temperada”. En esta etapa prosiguen los estupendos retratos que el pintor realizaría durante toda su vida, y la línea neo-cubista comenzada, con ese estilo tan suyo de distribución de masas, esquematización geométrica atemperada o reducción en volúmenes geometrizarantes, especificidad escultórica y reciedumbre. Así, los retratos de *Juan de Echevarría*, 1928, o los *hermanos Baroja*, 1905, el de *Los monjes blancos*, 1931, con una técnica que desdibujando líneas acentúa las formas, y *La fábrica bajo la niebla*, 1920, buen

ejemplo paisajístico de esa forma suya de hacer pseudo cubista.

Sala 4. “1931-1939. Clásico de la modernidad”. No hay grandes cambios en esta etapa en la que pinta cuadros tan célebres como *El refectorio*, 1931, en gran formato, de nuevo con monjes zurbaranescos, once en total, sentados a la mesa de un refectorio, en perspectiva frontal, de gran fuerza y atracción plástica, y *Las cuadrillas de Frascuelo*, *Lagartijo* y *Mazzantini*, 1936, también un clásico suyo esta vez de toreros conocidos y sus cuadrillas, en gran formato, abigarrado de figuras en traje de luces, en el que sobresale la veta hispana, la reciedumbre, la expresividad y la fuerza, asimismo plasmadas el *Retrato de Zuloaga*, 1932, y el de *Indalencio Prieto*, 1931.

Sala 5 “1940-1969. Epílogo sobre tres décadas”. Muestra su etapa final en la cual su estilo no evoluciona, manteniéndose en las coordenadas que lo han ido caracterizando desde su juventud. Así, *La cuadrilla de Juan Centeno*, 1953, similar al anterior de Frascuelo, los paisajes pseudo cubistas que muestran cierto estatismo, y numerosos

retratos que se presentan en una *Sala de Dibujos*, realizados en tinta, lápiz o grafito sobre papel, de *Anatole France*, *Eugenio D'Ors*, *Unamuno*, *Belliure*, *Pérez Galdos*, *Sorolla*, *Ortega y Gasset*, *Rodin*, *Regoyos*, *Gutiérrez Solana*, *García Lorca*, *Marañón*, y *Gómez de la Serna*, entre otros retratos de artistas y literatos del momento, además de cartas, libros, revistas, etc.

Por último, hay dos salas finales que están dedicadas a las "*Pinturas y estudios sobre la Rábida*", en la que se muestran algunos frescos bocetos, óleos, etc., del gran trabajo de la vida de Vázquez Díaz, las pinturas realizadas para el Monasterio de la Rábida, en formato al natural, destacando la fuerza expresiva, el volumen escultórico y la reciedumbre de su pintura en los marineros y monjes, con la figura de Colón en solitario, como él.

Otro pintor no espiritualista y sí muy decorativista, Joaquim Mir, 1873-1940, creador de una pintura de colorismo exaltado y exultante, vibrante y estridente, casi diríamos *fauve*, aunque nunca se le ha clasificado en esta corriente, se ha expuesto en la Sala de la Fundación Cultural Mapfre Vida, hasta el 16 de enero (después

de 30 años de ausencia). Su pintura desbordada y sensual, vitalista hasta casi llegar al paroxismo, ha acompañado a esta antológica suya, comisariada por Francesc Miralles, especialista en su obra, presentando por primera vez una serie de pinturas inéditas entre las cuales sobresalen las del Gran Hotel de Palma de Mallorca y la Casa Trinxet, reunidas ahora por primera vez. Este pintor catalán, en cuyos cuadros los paisajes y las figuras resultan sólo meras anécdotas para resaltar el color en todas sus gamas, en todos sus tonos, quizá poco apreciado fuera del ámbito catalán, aportó a la pintura esa libérrima forma de entender el arte: la del color por el color. Un color que emociona y apasiona por sí mismo, que encandila como el fuego. Desde sus inicios (1893-1899), en los que Mir perteneció a la llamada Colla del Safrá (el grupo del azafrán) junto con Nonell, Vallmitjana, Canals y Pichot, con cuadros como *El vendedor de naranjas*, 1896, en el que las naranjas, azafranadas, y la luz resultan el gran reclamo del cuadro; a continuación su estancia en Mallorca (1900-1904), en la que su pintura inicia la transformación colorista que le significaría, con

obras como la *Decoración mural de la Casa Trinxet*, 1904, la *Decoración mural del Hotel Palma de Mallorca* (La Cala de Sant Vicenç, *Puesta de Sol...*), *El abismo* o *La cueva*, en las que el color adquiere carácter delirante, histriónico e irreal; su posterior traslado al pueblo de L'Aleixar, Tarragona (1905-1914), época de plenitud y felicidad, con cuadros llenos de luminosidad y manchas de color casi abstractas, como *Vista de L'Aleixar* o *La ermita de Sant Blai*; su ubicación posterior en la zona de El Vallés (1915-1921), en la que alcanza su estabilidad personal, y pinta lienzos como *Gorg de la Trona*, *Caldas de Montbui*, o *Paisaje*, en los que de nuevo casi alcanza la abstracción, por el desgarrado colorista que llega a deformar la figuración; hasta acabar en su etapa final, en Vilanova i la Geltrú (1921-1940), su período más encalmado, donde la figuración retorna a hacerse comprensible y el color se sosiega, realizando cuadros tan bellos como *Vista de Vilanova i la Geltrú*, 1937, *El jardín de la casa Mir*, o *El espejo de la iglesia*.

En ese contexto del color, si bien no tan exaltado, se podría situar la exposición realizada por la Comunidad de Madrid,

en sus Salas de Alcalá 31, hasta el 16 de enero, denominada *Andy Warhol. El ojo mecánico*, que presentaría parte de las obras gráficas, films y objetos varios, de Andy Warhol, el de todos conocido artista Pop norteamericano. En la sala del CAM, se ha realizado un montaje que pretende imitar en lo posible La Factory de Warhol (el taller del artista en Manhattan). En dicha sala, debidamente decorada, se mostraría parte de la obra gráfica de Warhol (litografías, serigrafías y fotolitografías), entre la que se podría destacar, además de unos desnudos muy esquemáticos, flores coloristas y dibujos casi infantiles, sus célebres y múltiples representaciones de la *Campbell's soup can*, 1964, *Liz*, 1964 (por supuesto Liz Taylor), *Jackie I*, 1966 (por supuesto Jackie Kennedy-Onassis), o, en numerosas versiones, *Marilyn*, 1967 (por supuesto Marilyn Monroe), mitos que Warhol desmitifica y trata con cariño y hasta admiración, además de otros retratos como el de *Man Ray*, *Mick Jagger*, *Albert Einstein*, *Franz Kafka*, *Golda Meir*, *Sarah Bernhardt*, *Sigmund Freud*, o *Gertrude Stein*, en algunos de los cuales se pueden entrever sus preferencias judías,

hasta incluso llegar a una representación de la Sagrada Cena, en *The Last Supper*, 1987, tratada con sumo respeto. En la exposición se podían contemplar películas (Kiss, 1967), fotografías, portadas de discos de los Rolling Stones, objetos varios o un decorativo y espectacular gran tapiz de plumas, colgado al final de la sala.