

LA FIGURACIÓN ESPAÑOLA EN LA DÉCADA DE 1980. EL EQUIPO “COSTUS”: UNA LECTURA SIMBÓLICA DE SU SERIE “VALLE DE LOS CAÍDOS” (1980-1987): LA ICONOGRAFÍA DE LOS EVANGELISTAS, LAS VIRTUDES, LOS ARCANGELES Y CRISTO

SPANISH FIGURATIVE ART IN THE 1980'S. A SIMBOLICAL READING OF THE SERIES “VALLE DE LOS CAÍDOS” (1980-1987). THE ICONOGRAPHIE OF THE EVANGELIST, VIRTUES, ARCHANGELS AND CHRIST

POR ESPERANZA DE LOS RÍOS MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla. España

En este artículo damos a conocer las bases estéticas de esta serie de inspiración religiosa creada durante la llamada “Movida Madrileña” que ha sido fundamental en la renovación del arte español contemporáneo.
Palabras clave: Pintura tradicional, renovación, realismo, abstracción, simbolismo.

In this article we are going to discover the foundation and the iconographic out comes from this inspired religious series, created during the so called “Movida Madrileña” which meant a fundamental change in the contemporary Spanish art world.

Keywords: Traditional painting, Renewal, Realism, Abstract painting, Symbolism

En nuestro anterior trabajo comenzamos por analizar la iconografía de la Virgen María, por su trascendencia en estos pintores y por retomar prototipos del arte sevillano, continuamos con las demás obras que, como ya se dijo en su momento, se corresponden con las de la Basílica de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, sin que su estética guarden ninguna relación.

La serie comenzó a ejecutarse en 1981 con los “**Cuatro Evangelistas**”¹; las tablas son de formato cuadrado y en ellas se insertan los rostros de los evangelistas en un

1 “La figuración española en la década de 1980: El equipo “Costus”. Una lectura simbólica de “Valle de los Caídos” (1980-1987): La iconografía de la Virgen”, en Laboratorio de Arte, nº 18, 2005, pp. 541-551.

primer plano muy acusado; el encuadre es cinematográfico pues se desplazan hacia las esquinas de la composición. La pincelada curvilínea potencia la energía visual de los rostros. La referencia clásica la encontramos en el encuadre elegido por Jacoppo Carruci da Pontormo para esta misma iconografía de la Colegiata Empoli, de 1519. En estas pinturas la elegancia se consigue mediante un dibujo muy preciso y una pincelada ligera y sutil, casi un arabesco; esto mismo parece haber sido el propósito de “*Costus*”. Usan el color sin una estricta finalidad descriptiva, prefiriendo traducir sensaciones puramente visuales. Existe un juego de ambigüedad que enlaza al manierista florentino con los pintores andaluces².

Las interpretaciones que éstos hacen de las visiones apocalípticas aportan innovaciones iconográficas: el atributo de **“San Marcos Evangelista. El León que ruge en el desierto”**, el león, se ha sustituido por la esbelta figura de la perra “Lala”, la galga afgana que fue el animal de compañía de los autores; fue elegida por ser, así mismo, originaria de tierras desérticas, y así lo manifiestan mostrando su largo pelaje dorado, azotado por el vendaval, que la heroiza y convierte en un animal mítico, desplazada en el lado derecho de la composición, mientras que el izquierdo lo ocupa una composición aparentemente epigráfica.

Juan Carrero encarna a su homónimo, caracterizado como **“San Juan Evangelista. El Viento”**. La figura está dispuesta en el centro del cuadro, en intenso contraluz; es una composición piramidal y estable cuyo cenit es la mirada elevada del protagonista que se destaca sobre un torbellino azulado como fondo que evoca el arrebató de su inspiración.

“San Mateo Evangelista. El Toro”, encarna la fuerza humana y para ello se ha elegido a un modelo de rostro ancho y cuello grueso, situándose su figura en el ángulo inferior izquierdo del cuadrado, sobre un fondo rojo almendrado que sugiere el Ojo de Dios. **“San Lucas. La Inspiración Divina”**, presenta un rostro andrógino y un esbelto cuello de clara inspiración manierista, inmediata a las figuras de Pontormo para Empoli.

Las **“Virtudes Cardinales”**, Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, están encarnadas por cuatro figuras femeninas de cuerpo entero a diferencia del Valle, donde se les personifica bajo apariencia masculina. Sin embargo, muestran un carácter abiertamente activo y luchador con el cual se rompe el arquetipo usual de la mujer, pasiva y dócil que se hizo habitual después del manierismo y hasta le época contemporánea. El referente iconográfico de estas cuatro Virtudes, en cuanto a su carácter dominante puede ser la *“Minerva derrotando a la Ignorancia”*, de Batholomeus Spranger pues comparten su talante luchador; todas personifican, en conjunto, a la Virtud que lucha

2 En el Valle de los Caídos se representa a los Evangelistas en la base de la Cruz. Son obra de Juan de Ávalos y miden 18 metros de altura. Monumento Nacional de Santa Cruz del Valle de los Caídos: Guía Turística. Madrid, 1980, p. 21. José Luis Sancho: Santa Cruz del Valle de los Caídos. Guía de Visita. Madrid, 1996, p.p. 35-42.

y vence mediante su esfuerzo. El conocimiento de la iconografía y la emblemática ha sido fundamental para estas representaciones.

La serena “**Templanza**” era, para el emblematista Andrea Alciato³, un símbolo de la Concordia y así se expresa este concepto a través de su actitud fuerte y resuelta pero tranquila, pues significa una equilibrada moderación, guiada y determinada por un raciocinio sereno. Su negra indumentaria de estética “punkie” lleva como adorno una serie de colgantes que identificamos con su emblema fundamental, según Ripa, el péndulo⁴.

“**La Justicia**”, cuya esencia radica, según Alciato, “*en no ofender a nadie ni de hecho ni de palabra*” (Emblema XXVII)⁵ y que equiparó con la figura de Némesis, la Venganza, cuyo poder era tal que nada ni nadie podía escapar de ella. Ripa la representa llevando una balanza, símbolo de la Justicia Divina, con la cual mide las acciones humanas y da a cada cual aquello que le corresponde⁶. En este cuadro la figura emerge del caos, del magma primigenio de la Tierra y, aferrando su balanza con la mano izquierda, mira al espectador con gesto terrible. Según Platón, la Justicia, que lo ve todo, sabe que no es posible hallar equidad en este mundo y antepone la Justicia Divina a la debilidad humana.

“**La Prudencia**”, según Aristóteles, nos impulsa a conseguir el Bien, teniendo como finalidad la felicidad de nuestras vidas; por este motivo es una virtud fundamental para los hombres del Renacimiento y era recomendada por Alciato tanto a los guerreros como a los humanistas (Emblemas XIV a XXVI)⁷.

Aquí la vemos según un grabado del “*Sueño de Poliflo*”: una mujer sentada que se dispone a levantarse, ilustrando el lema “*Festina Lente*”⁸ y en esa postura la pintó también Luca Giordano en su “*Alegoría de la Prudencia*”. Encarnada por una mujer de mayor edad, es la única que, serenamente, con la sabiduría que aporta la edad, esboza una leve sonrisa conciliadora.

“**La Fortaleza**”, era considerada por Alciato como hermana de la Justicia. Su carácter es esencialmente espiritual puesto que no sabe lisonjear “*In adulari nescientem*” y es sabia para superar las adversidades (Emblema XXXV)⁹; la posee el hombre libre de codicia que, ajeno a las riquezas, lleva todas sus posesiones consigo mismo, pues todas son de tipo espiritual. “*Costus*” empareja a ambas formalmente, haciéndolas compartir su aguerrida postura. Ésta, de atuendo cercano a las “majas” goyescas,

3 Andrea Alciato: Emblemas. Ed. Lit. Santiago Sebastián; Madrid, 1993, pp. 73-78.

4 Cesare Ripa: Iconología. Roma, 1593 (Reedición, Madrid, 1987); 2 Vols. T. II, p. 353-355.

5 Alciato, op. cit, p. 61

6 Ripa, op. cit. T. II, p. 102. José Luis Morales y Marín: Diccionario de Iconología y Simbología. Madrid, 1984, p.p. 111-112.

7 Alciato, op. cit, p.p. 44-60

8 Francesco Colonna: Hypnerotomachia Poliphillii. Venecia, 1499 (Reedición, Pilar Pedraza, Murcia, 1981).

9 Ídem, p.p. 69

aparece llena de magnetismo y poder, emparentando con el retrato que Francisco de Goya hizo de “*La Tirana*”.

Hemos de observar aquí la evolución de Juan Carrero en la forma de resolver los fondos. En las tablas de la Templanza y la Justicia, realizadas en 1981 y 1982, respectivamente, las figuras destacan sobre rayas punzantes, de trayectoria bien definida y en línea con las formas agresivas de la ideología “punkie” y con los atuendos que llevan las protagonistas.

Las otras dos, Prudencia y Fortaleza, de 1984 y 1985, muestran fondos muy sueltos y redondeados, nubes resueltas con colores primarios, mezclados con tonos pastel más suaves y que podemos relacionar con los celajes de la puesta de sol en la Bahía de Cádiz que admiraron y pintaron en numerosas ocasiones. Estos colores y formas son, igualmente, acordes con la evolución de la moda hacia aspectos más románticos en estos años y coherentes con los refinados vestidos de las modelos.

En un díptico de 1981 se ha representado a los “**Cuatro Ejércitos**”¹⁰, simbolizados por igual número de figuras masculinas; quedan constreñidas en un espacio que parece insuficiente para ellas, están dispuestas en parejas y alineadas según el principio de “*isodomía*”. En ellas alternan las posiciones de perfil y el escorzo, pero miran directamente al espectador, graves e inquietantes. La iluminación contrasta intensamente sobre cuerpos y rostros, acentuando su misterio.

La línea correspondiente al suelo, en la composición está formada por pinceladas rojas, anaranjadas y amarillas que sugieren llamaradas y suben hasta la mitad de las piernas de los personajes, como chispazos; mientras, se sugiere una atmósfera con predominio de líneas curvas y colores fríos, como si se tratase de una tormenta recóndita. La composición en dos registros es análoga a la de algunas miniaturas románicas y la forma de sugerir un fenómeno cósmico también guarda cierta relación con éstas.

Estos jóvenes son una alegoría de la Muerte pues se corresponden con los momentos más trascendentes del final de la vida humana y del Fin del Mundo; en consonancia con esos temas su actitud nos sirve de aviso.

En relación con el ciclo escatológico particular están las Cuatro Postrimerías del Hombre: la Muerte, el Juicio, el Cielo y el Infierno, tema preferido de los Libros de Horas medievales y de la xilografía en el siglo XV.

Se corresponden, igualmente, con los Cuatro Ministros de la justicia Divina, que son los Cuatro Jinetes del Apocalipsis, la Guerra, la Peste, la Muerte y el Hambre; ante ellos, los condenados por Dios exclamarán: “*Ha llegado el día grande de Su Ira y ¿Quién podrá tenerse en pie?*” (Apocalipsis, 6).

Los modelos, con atuendos sobrios de calle y de colorido neutro que destacan sus siluetas contra el fondo caótico, evocan con sus posturas diversos retratos de guerreros y militares del arte clásico; Juan Carrero, retratado como uno de ellos, lleva un corte de

10 En la Cripta, estas figuras aparecen coronando los contrafuertes y están representados por hombres encapuchados, en los cuales destaca el contraste entre el pulido rostro y la tosquedad de la talla en los ropajes. Con el escultor Luis Antonio Sanguino colaboró Antonio Martín (Monumento Nacional...p. 33).

pelo que rememora las cimeras de crin de los cascos griegos de época de Pericles; el arrogante modelo de pantalón negro y camisa blanca remite al retrato conocido como "El Alabardero", de Pontormo.

En la representación de los "Cuatro Arcángeles"¹¹, aunque personificados en tablas individuales, se sigue la misma pauta para distribuirlos por parejas según sus temperamentos, algo muy relacionado con la forma en que Bernini trató el tema de los ángeles en el Puente de Sant'Angelo.

Continuando con el Libro de las Revelaciones, (Apocalipsis, 7) se nos habla de la muchedumbre de los seres destinados a salvarse y de cómo el "Servidor del Señor" vio cuatro ángeles que estaban de pie en los cuatro ángulos de la Tierra y retenían los vientos en ellos. En Apocalipsis, 10, revela como "otro ángel poderoso descendía del cielo envuelto en una nube, tenía sobre su cabeza el arcoiris y su rostro era como el sol y sus pies como columnas de fuego"; de ninguno da su nombre.

El ciclo completo de los Arcángeles comprende un número canónico de siete, de los cuales tres suelen ser los más representados: Gabriel, el Mensajero de Dios, equivalente al Hermes griego, imagen del poder civil y la diplomacia. Rafael, que ayudó a Tobías a curar la ceguera de su padre mediante un pez, representa el poder religioso. Miguel, vencedor de Lucifer y de la Bestia del Apocalipsis, imagen del poder militar. Azrael es el conductor hasta Dios de las almas de los muertos.

Los siglos XVI y XVII los mostraron como seres de perturbadora belleza y gran ambigüedad sexual, especialmente Corregio y Caravaggio, pero en los cuadros que nos ocupan se ha elegido para los cuatro a un mismo modelo masculino, renunciando así a la famosa disputa acerca del "sexo de los ángeles".

Este grupo de tablas fue pintado a lo largo de 1982 y en ellos encontramos desarrolladas algunas de las ideas acerca de las formas abstractas y el color en las cuales investigaba Juan Carrero en esa fecha.

Como dijimos, se ha representado a un mismo modelo para los cuatro; esta identidad repetida fue habitual en la Baja Edad Media y así aparece la corte angélica del "Político de la Adoración del Cordero Místico", de Jan van Eyck en San Bavon de Gante. Pero "Costus" ha creado una iconografía enteramente nueva para sus protagonistas, pues han actualizado su indumentaria en dos de las tablas, mientras que en otras dos los acerca a la desnudez ingenua de los querubines o al desnudo humilde de los sacerdotes sumerios.

"Gabriel"¹², es un joven rubio de alas doradas que se despliegan tras él como una nebulosa. Vestido con cazadora y vaqueros blancos, calza botas, versión actualizada de los "joros" bizantinos. Es el ángel que anunció a María su fecundación

11 En la Cripta son obra de Juan de Ávalos; son cuatro esculturas exentas de bronce, cada una de ellas mide 8 metros de altura; tres de ellos, Miguel, Gabriel y Rafael, miran hacia lo alto, mientras el cuarto, Azrael, el que conduce hacia Dios las almas de los muertos, aparece con la cabeza velada y baja. (Sancho, op. cit. p. 32-33). En ellos se inspiraron los pintores para la posición de brazos en alto de dos de sus arcángeles e invirtieron la forma de ocultar el rostro de Azrael.

12 Reau, T.I, Vol. 1, p.p. 76-77.

milagrosa y, como una alegoría de fecundidad, lleva ligeramente abierta la cremallera del pantalón.

“**Miguel**”¹³, vestido también con ropa vaquera, figura como “*Archiestrategos*” de las milicias celestiales; en este caso, su emblema es la banda roja que surge de su mano abierta sin rozarla y que dirige, como Zeus su rayo, contra el enemigo, mostrando una singular energía en su rostro. Sus ojos son los más impresionantes de toda la serie; miran directamente al espectador, rebosando furia. Para conseguir este efecto, están subrayados en vertical con una línea roja, de forma análoga a como Veronés y El Greco, trazaban una raya blanca para dar sensación de lágrimas en sus personajes contritos.

“**Rafael**” y “**Azrael**” van vestidos con calzoncillos blancos y calcetines del mismo color. Esta forma jocosa de tratar a personajes de carácter sobrehumano puede enlazarse con la continuación de la corriente de ironía propia de la pintura del Siglo de Oro español. Velázquez, al retratar a Marte como un viejo soldado cansado de luchar, llevando su casco y cubierto por un simple paño; la forma en que Ribera representó a los Apóstoles como a viejos campesinos analfabetos, y tantos otros ejemplos están en la base de estas curiosas imágenes.

“**Rafael**”¹⁴, levantando los brazos sobre su cabeza, juguetón y sonriente, queda acariciado por las pinceladas blancas, celestes y doradas que conforman sus alas; su actitud optimista es coherente con su carácter de sanador espiritual.

“**Azrael**”, por el contrario, es una figura terrible, sometida a un violento contraluz; su cabellera erizada se metamorfosea en furiosos rayos de luz cegadora que se entrecruzan con sus alas rojizas; cruza los brazos delante de la boca y solamente podemos ver sus airados ojos.

Este personaje no figura en las listas canónicas de los nombres angélicos; aparece, en cambio, en textos sufíes y cabalísticos donde se le identificaba con el Ángel de la Muerte; en la actualidad ha llegado a convertirse en un protagonista de “*comix*”. En esta serie podemos identificar su fuente en el Arcángel de Apocalipsis, 10 cuyos pies eran como columnas de fuego, pues como él, lleva en torno a su cabeza el arcoiris y éste conforma, así mismo, sus alas y los rayos que brotan de sus piernas.

Todos ellos parecen posarse sobre una materia imprecisa, pues las densas pinceladas que conforman su base muestran colores fuertes, arremolinándose en torno a los pies de los personajes como si del éter se tratase, ocultando sus pies, en el caso de San Miguel, o estallando en chispazos en el caso de Azrael.

“**Ángeles Guardianes**”¹⁵ es un díptico con esta misma iconografía, sirviéndose, como en el grupo anterior, de un mismo modelo masculino desdoblado, idea que se

13 Ídem ; p.p. 67-76

14 Ídem; p.p. 77-78

15 En la Basílica, aparecen las figuras de estos Ángeles Guardianes en el espacio intermedio que hay entre el Atrio y la Nave. En dos grandes nichos se alojan dos gigantescas figuras que los representan, obra de Carlos Ferreira; su actitud es vigilante y de meditación. Presentan las alas levantadas y apoyan sus brazos en la empuñadura de la espada que apoyan en el plinto (Monumento Nacional...p.24). Sancho, op. cit. p. 18.

relaciona con los ángeles que flanquean a la Virgen en "*La Madonna del Parto*" de Piero della Francesca, si bien en estas tablas se les representa con posturas y expresiones faciales ligeramente diferentes entre sí.

Las figuras, con atuendo vaquero y portando varas en sus manos, emergen de los laterales de la composición, flanqueando una espiral de luz que representa la Divinidad. Esta forma tiene antecedentes en la Antigüedad; en la Edad Media se le asocia al Ojo de Dios y durante la Alta Edad Media, Santa Hildegarda de Bingen, autora del "*Liber Scivias*", personificó a Cristo en la forma abstracta de un disco luminoso, análogo al que nos ocupa.

La serie termina con un grupo de tres representaciones cristológicas, pertenecientes al ciclo de la Pasión de Cristo. Dos de éstas, "**Capilla del Sepulcro. Cristo Yacente**" y "**Capilla del Altísimo. Resurrección**" fueron pintadas en 1982 y "**Cristo de la Misericordia**" en 1987.

Siguiendo un orden iconográfico, la primera que estudiamos es el "**Cristo de la Misericordia**"¹⁶, si bien es la última que pintaron. En él eludieron la Cruz y las huellas del martirio y tomaron como modelo al propio Juan Carrero. Brazos y pies están situados en una posición como de danza, mientras que el cuerpo ingravido flota en una atmósfera de tonos predominantemente azules, recorrida por nubarrones de tonos rojos y anaranjados. Una franja densamente negra separa el suelo del cielo y el Gólgota se convierte en un paisaje incendiado, rojo como el paño de pureza asimétrico del crucificado, aludiendo al color emblemático de los mártires.

En la "**Capilla del Sepulcro**"¹⁷, se ha representado a Cristo muerto, con la nave principal de la iglesia como fondo. De forma análoga a su modelo, la talla de Cristo realizada en alabastro que se venera en la capilla del crucero, la imagen es muy pálida e iconográficamente procede de aquéllas de Gaspar Becerra y Gregorio Fernández que tratan este mismo tema.

Él, completamente desnudo, se cubre con un lienzo. Es una figura heredera del mundo clásico y de la tradición italiana del desnudo heroico, símbolo de la "Virtus" del héroe triunfador sobre el Mal gracias a su fuerza espiritual. En este caso, la sensualidad de cuerpo y rostro le relacionan, además, con el tema del "Cristo Muerto sostenido por los ángeles", tratado entre otros, por Rosso Fiorentino.

"**Capilla del Altísimo: Resurrección**"¹⁸ Los artistas simbolizaron este recinto mediante una escena de Gloria. Cristo Resucitado, ascendiendo ingravido a los cielos

16 Su fuente procede del que en la Basílica preside el Altar Mayor, situado bajo la cúpula del crucero. Tallado por Beovide, fue policromado en parte por el maestro Zuloaga y quedó colocado el 16 de Abril de 1957. El madero de la cruz es un tronco de enebro elegido por el propio Franco en la sierra segoviana y talado en su presencia (Sancho, op. cit. p.p...33-34).

17 Situada a la derecha del crucero, es, al mismo tiempo, la última estación del Vía que recorre el exterior del Valle. Representa un Cristo Yacente de alabastro, flanqueado por la Virgen y San Juan, obra de Lapayese (Sancho, op. cit. p 34)

18 En la Basílica este Altar, está formado por un sencillo Sagrario dorado, flanqueado por dos ángles lampareros y separado del resto del Templo por una barandilla.

está encarnado por un retrato de Juan Carrero. A sus pies, un autorretrato de Enrique Naya junto a otro compañero, presentan una vista panorámica posterior del conjunto arquitectónico del Valle. Formalmente se ha realizado un paralelismo con las imágenes de donantes de los siglos XV y XVI, especialmente de la pintura flamenca que ocupaba en las preferencias de Naya un lugar relevante.

Un lienzo que forma parte de esta serie pero no guarda relación con la iconografía sagrada del monumento, es el “**Caudillo**”, tema de inspiración política fechado en 1985. Muestra la iconografía del autodenominado “*Salvador de España*” y “*Centinela de Occidente*” con una visión irónica, en la cual el protagonista se convierte en un abanderado de la modernidad.

El personaje retratado presenta una larga cabellera roja y una gran bandera del mismo color encendido, el color del poder; al fondo, en una gama de colores claros, propios del amanecer y con un dibujo estilizadamente geométrico, la Santa Cruz del Valle sobre el paisaje de la Sierra madrileña. El porte heroico del personaje y su significado, nos remite a figuras como el “*Augusto de Prima Porta*” y a alegorías políticas del siglo XVI, en la línea de “*España socorriendo a la Religión Católica*” de Tiziano.

Así pues, estas pinturas son el resultado de una larga planificación y documentación por parte de sus autores quienes, de forma consciente y deliberada, enlazan con la mejor tradición barroca de la pintura figurativa realizada en taller y con los conjuntos iconográficos del Siglo de Oro, siguiendo algunas tipologías y, en otros casos, aportando interesantes novedades emblemáticas y formales. El valor de esta serie contemporánea radica no solamente en su calidad artística indudable, sino, además, en su demostración de que la tradición puede convertirse en vanguardia mediante la admiración al pasado y el dominio de las técnicas y formas de nuestro tiempo.

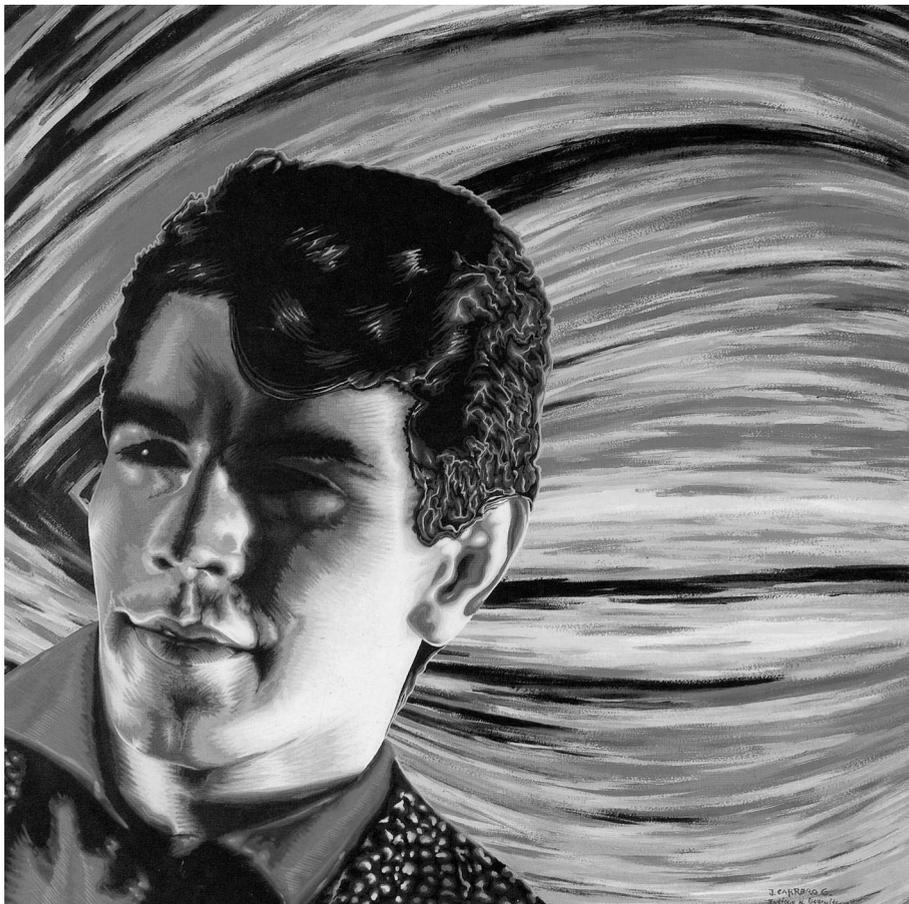


Figura 1. San Mateo Evangelista, El Toro, 1981.



Figura 2. Virtudes Cardinales, La Prudencia, 1984.

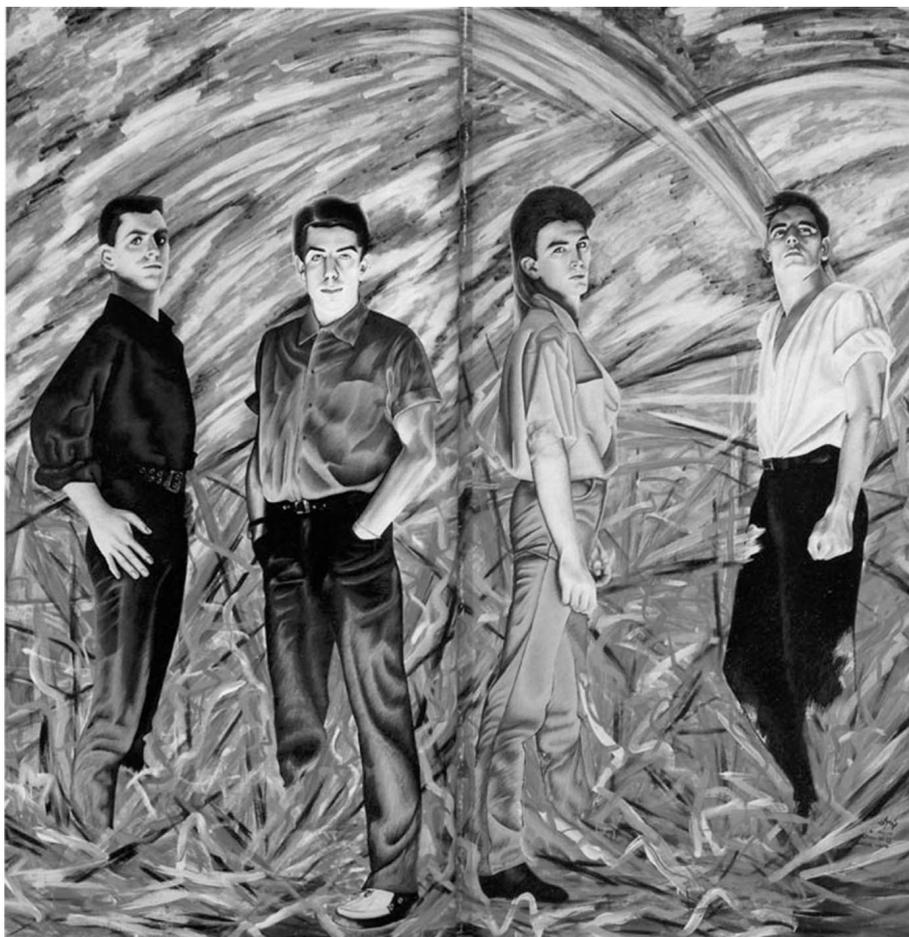


Figura 3. Los Cuatro Ejércitos.



Figura 4. San Miguel, Los Cuatro Arcángeles, 1982.