

Núm. 1
AÑO-2019

VAINART

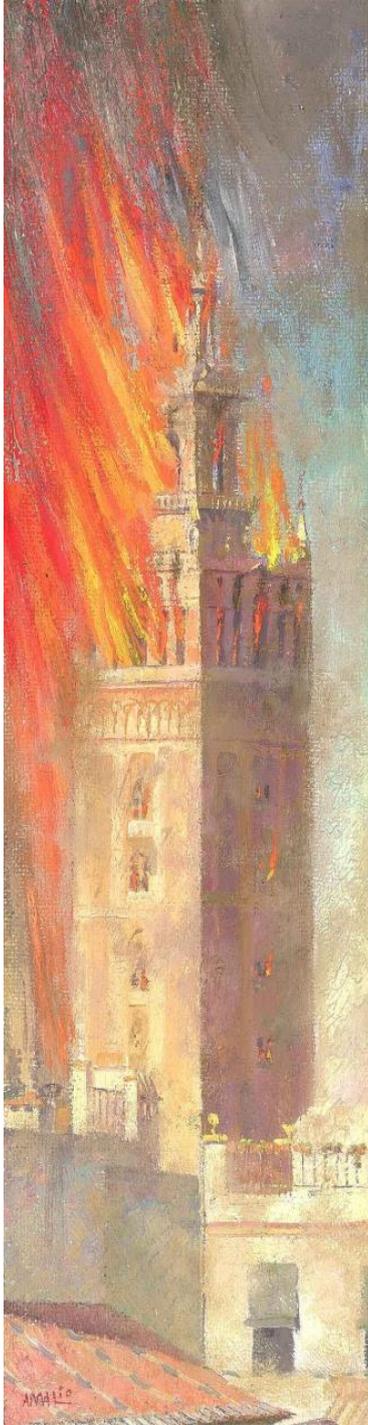
VALORES E INTERRELACIÓN EN LAS ARTES



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
u eus
Editorial Universidad de Sevilla

I.S.S.N. 1697-6479

VA-IN-ART
VALORES E INTERRELACIÓN EN LAS ARTES



Autor: Amalio García del Moral
La Giralda en llamas

Fundada con el objetivo de difundir y dar a conocer la actividad de un grupo de investigadores y docentes, sus resultados científicos y las investigaciones que se realizaban en su entorno sobre temas y proyectos afines. En su presentación se afirmó: *“Se constituye como un espacio de encuentro, reflexión, análisis y debate de todo aquello que se refiere al universo de las artes, y su objetivo es promover la auténtica cultura, rescatar el arte que se encuentra en manos de una minoría y hacerlo patrimonio común”*

VAINART, es una revista interdisciplinar de Bellas Artes, Humanidades y Ciencias Sociales en la que se publica artículos de investigación, opinión y análisis. En el apartado miscelánea se podrá publicar otros artículos como reseñas, actualidad o dar eco a otras publicaciones de reproducción libre.

Los originales se someten a un doble proceso de revisión. Primero son examinados por los miembros del Consejo Editor y después pasan a un proceso de revisión por pares ciegos.

Maquetación:

Grupo de Investigación HUM-791: Proyección de Valores e Interrelación en las Artes.

Sede:

Departamento de Educación Artística de la Facultad de Ciencias de la Educación, ubicada en la calle Pirotecnia s/n.
41013-Sevilla.

Teléfono: +34 955420695

E-mail:valoresenarte@gmail.com

- © Diseño de portada: Amalio R. García del Moral y Mora
- © Artículos: Los autores

Dirección:

Amalio García del Moral y Mora (Universidad de Sevilla. España)

Consejo Editor

Alfonso Orce Villar (Consejería de Educación y Ciencia. España)
Belén Abad de los Santos (Universidad de Sevilla. España)
Ernesto J. Rodríguez Abad (Universidad de la Laguna. España)
Narciso Barrero González (Universidad de Sevilla. España)
Hermann Tschernko (research architect)

Consejo Asesor Científico

Marta Balasz (research architect)
Bernardo Bátiz-Lazo (Universidad Anahuac . Mexico)
Carlos Jiménez Llamas (Consejería Educación y Ciencia. España)
Diego Blázquez Pacheco (Universidad de Sevilla. España)
Jesús Tejada Giménez (Universidad de Valencia. España)
José Da Silva Horta (Universidad de Lisboa. Portugal)
José Julián Hernández Borreguero (Universidad de Sevilla. España)
Manuel Antonio Broullón Lozano (U. Complutense de Madrid. España)
Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla. España)
Marinella Ferranti (Universidad de Roma. Italia)
Mario Jiménez Paúl (Universidad de Miguel Hernández. España)
Rafael Lizcano Prestel (Arqueólogo Ayuntamiento de Úbeda. España)
Antonio Romero López (Universidad de Granada. España)

VA-IN-ART

Publicación creada por el Grupo de Investigación HUM-791.

Es una revista interdisciplinar de Bellas Artes, Humanidades y Ciencias Sociales y sus interrelaciones.

La revista comenzó en el año 2011 y ha sido nuevamente reeditada a partir del 2019. Es una revista científica, anual, internacional y de acceso abierto.

ISSN: 1697-6479

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art>

Publicación online por la Universidad de Sevilla bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



Revista VA-IN-ART
Valores e Interrelación en las Artes
Núm. 1

Homenaje a Amalio García del Moral Garrido



Índice

Artículos

Editorial.....	6
<i>Amalio R. G-M y Mora</i>	
Hermano mío y de los pobres.....	12
My brother and the poor	
<i>Amalio García del Moral Garrido</i>	
La imagen del Africano entre los portugueses antes de los contactos.....	18
The image of the African among the Portuguese prior to contacts	
<i>José da Silva Horta</i>	
La Luz Amaliana.....	48
The Amaliana Light	
<i>Jesús Troncoso García</i>	
Un mirador para la Giralda.....	84
A viewpoint for the Giralda	
<i>Amalio R. García del Moral y Mora</i>	
Cuento Verde Lima.....	103
Lima Green Tale	
<i>Lola González Gil</i>	
Sección Miscelánea	
Móviles: El juego de una arte-lenguaje en suspensión.....	124
<i>Amalio G-M- y Mora y Jesús Troncoso García</i>	



EDITORIAL

Va-In-Art, un nombre nuevo para la danza de las artes con apellido de joven, bella e intrépida mujer. Un nombre nacido por azar de las sílabas iniciales de nuestro Grupo/Equipo de investigación: Proyección de Valores e Interrelación en las Artes. Pero que, curiosamente -el mundo de las siglas es un pañuelo-, vemos por casualidad, al realizar esa obligada consulta al ancho mundo de Internet, como dicho nombre ha coincidido con el del apellido de una bailarina parisina resucitada por la novelista contemporánea Alexandra Lapierre, pionera en Europa de la prosa femi-nista, léase por ejemplo su genial novela Artemisia (Mondadori).

Comprobamos con sorpresa que A. Lapierre en su novela *La lionne du Boulevard*, recrea uno de sus antiheroicos personajes femeninos: "Céleste Va In Art", que se ha convertido también en la madrina/amante artística del grupo andalusí HUM-791 - los patafísicos e incluso los postistas supervivientes se morirán de envidia, pero eso no nos importa-, pues Celeste, ¡ qué nombre tan bello!, es más bien una joven de nuestros días por sus ganas de vivir y el ritmo frenético que le hizo destacar en aquel París de mediados del XIX, y su espíritu anda ahora enamorado de noso-tros. Así, desde sus humildes inicios de pequeña obrera del barrio del Temple, Celeste se elevó hasta la grandeza, porque ella no quiso aceptar su condición de mise-ria, y se rebeló contra toda la pobreza que su ansiado y paradisíaco mundo hedonista rechazaba. Celeste era un personaje freudiano y surrealista, anarquista en el fondo, por eso luchó por todos los medios para elevarse por encima de su pobre destino pasando por numerosos trabajos, desde bailarina de cabaret a prostituta y llegar finalmente a dama de la Corte Imperial e incluso a adquirir la condición de princesa moviéndose coquetamente entre los perso-najes más notables del Segundo Imperio, un perfecto recorrido de selfmadewoman más que de intrépida buscona de libertad, de fama y gloria a todo coste ... LA IMPRESCINDIBLE INTERRELACIÓN DE LAS ARTES

Pues bien, explicado el origen aventurero, ardoroso y feminista de nuestro nombre tan "va-in-artístico", cabe también aclarar nuestro concepto de "artes" y el por qué de nuestro humilde trabajo investigador, que se encuentra vocacionalmente encaminado a la interrelación de las mismas.

Nos referimos a Artes en plural siguiendo la feliz terminología renacentista de Charles Batteaux que, en 1474, inventó el tan usado término "bellas artes", aplicándolo primeramente a la Danza, Escultura, Música, Pintura y Poesía, para luego añadir la Arquitectura y Elocuencia. De ahí que el equipo de integrantes de Va-In-Art, que edita esta revista, y sus colaboradores y colaboradoras, pertenezcan a una o a varias de tales artes, ya sean pintores, poetas, narradores, fotógrafos, escultores, ceramistas, músicos, ilustradores, mosaicistas, arquitectos, dibujantes, diseñadores, etc.

Va-In-Art es un equipo integrador de las bellas artes, ya sean artes del oído (música y poesía), artes de la vista (arquitectura, pintura, escultura y dibujo) o artes mixtas (danza, teatro, cine y ópera), sostenidas por el arte de la palabra ..

La vieja lista de Batteaux, que permaneció inalterada durante siglos hasta el nacimiento del celuloide, experimentó un importantísimo añadido al inventarse el Cine, ya calificado en 1911 por Ricciotto Canudo, como El Séptimo Arte. Aunque el Cine fuera además el Arte por excelencia, también fue la gran revolución que actuó como una bomba atómica de las artes, de gran proliferación hasta estos inicios del XXI, si incluimos además en un concepto globalista audiovisual las recientes producciones videográficas y de arte fílmico/visual o fotográfico digital, especialmente la visualización de la imagen espacial que por ejemplo nos conduce, en una aplicación práctica, a la concepción poéticoplástica de los referidos móviles de Amalio R. Porque de lo que estamos convencidos en Va-In-Art es de que, para que la Obra de arte sobreviva, para que sea eterna, es necesario que posea universalidad; que además de expresar la fe íntima del hombre para vencer la fugacidad del tiempo, se libere de lo particular y tienda al infinito; que exprese el alma misma del objeto, que será también un reflejo del alma del artista y de nosotros mismos como colectivo ilusionado.

Pero en los procesos artísticos interactivos y pluridisciplinarios que suponen las praxis creativas de la interrelación, como ya se descubrió con la Teoría Enfatemática (Jesús Troncoso. 1985. U.S.), los diversos lenguajes artísticos (colenguajes dialógicos) renuevan sus formas tradicionales de diálogo y potencian sus unidades nucleicas o enfatemas (redes creativas) en el cruce de las imágenes verbales y no verbales implícitas en las Artes. No obstante, junto a tales "lenguajes" surgen hoy también lo que podríamos denominar, en terminología saussureana, "las

hablas artísticas", sin elevarlo a la categoría general de lenguaje. Por ejemplo, las de los procedimientos artesanales y del "arte" del no-artista que funcionarían en grado menor y equiparadas, en su grado de comunicación, a las conversaciones mundanas, o al lenguaje artificial del teatro, cine y televisión.

Además, ya también hay que contar con el diálogo producido en interacción con las máquinas. Son esas nuevas Máquinas que preguntan o que responden según cada situación particular. Se trata de un diálogo mediado y producido por las máquinas entre sí o entre los humanos y las máquinas. Se puede incluso ya hasta rezar ante la pantalla del ordenador o seguir otros ritos de las ciberiglesias que proliferan en la red. Pues pienso que no existe mayor grado de comunicación no presencial, ese que nos acerca a lo espiritual; aunque curiosamente se han fabricado robots que hablan ya un lenguaje casi estructurado y, como paradójica compensación a ese avance tecnológico empiece a haber personas que, por el contrario, están irremediabilmente perdiendo la ductilidad y capacidad lingüística.

Así y todo, aún no hemos recuperado en el siglo XXI la tercera dimensión del signo lingüístico que si conocieron los hindúes sánscritos (Z. Todorov nos lo advierte al citar la Gramática de Panini). Ese descubrimiento será también uno de los retos que en VA-IN-ART nos hemos propuesto. Es decir, la búsqueda del aura del signo enfatemático verbal/noverbal, más allá de la mera unión del significado y significante, donde quizás puedan encontrarse las misteriosas entradas o agujeros perceptibles de la interrelación de las artes y de la creatividad toda, especialmente en las más sincréticas como la Arquitectura, Pintura y Escultura.

Los nuevos sistemas de interrelación de las artes entre las redes de comunicación multimediales, permiten además un proceso artístico altamente enriquecedor como el que se está intuyendo en las nuevas modalidades del arte plástico, visual, fílmico, musical... Se trata de una nueva revolución que nos conducirá a ese Sexto Continente de las artes aún por descubrir. Eso explicaría el tedio creativo que hasta hace poco inundaba la mente de artistas, tras creer ingenuamente que ya otros habían agotado el discurso artístico. Así ocurrió con el complejo de inferioridad ante los grandes últimos genios del Universo Arte (Cézanne, Picasso, Miró, Dalí, De Kooning, Kandinsky ...) o de los grandes movimientos/ismos arrolladores en los dos últimos siglos que agotaron la

mímesis unilateral que las artes representaban por separado, pues aquel mundo de compartimentos estancos no conducía a la innovación sino a la muerte del Arte. Era una concepción sectaria, que estimamos puede quedar superada ahora con el nuevo enfoque enfatemático de transversalidad, diversificación e interrelación. Lo que además repercute en el proceso comunicativo del arte, donde la tradicional comunicación unidireccional entre emisor y receptor se transformaría en enriquecedora comunicación multidireccional del artista con el público, la sociedad, la red informática y viceversa.

En ese arte último, por el que nosotros abogamos, el artista se hace emisor/receptor de su propia obra y en él es fundamental el diálogo continuo con otras personas o medios audiovisuales. Se trata de la dimensión dialógica de lo artístico, de hacer del arte el centro de la vida y de la educación, de una gran palanca que nos permita levantar el móvil gigante de la Naturaleza como gran/global/máxima/anónima obra de arte. Y todo a través, no de un diálogo impersonal/deshumanizado/indirecto sino en la medida de lo posible- del intercambio de palabras, imágenes, besos, sonidos, colores, caricias, volúmenes, edificaciones, móviles, escritura ... , tanto en soportes tradicionales como tecnificados en la red con aportaciones de los gratuitos sistemas informáticos-¡ qué bien!-, pues la cultura icónica que nos había acostumbrado a las imágenes pictóricas, fotográficas, cinematográficas, videográficas y televisivas, ahora con los nuevos ordenadores aportan a los novísimos artistas del teclado, el tratamiento y transformación de las artes anteriores, para aportar otras nuevas.

¿Es la reencarnación de las artes en el Nuevo Mundo de la infografía? Quizás la revolución cultural pendiente que muchos estábamos esperando y que posiblemente ayudará a una imprescindible rehumanización que encauce las nuevas sociedades hacia valores de convivencia, tolerancia y solidaridad internacional. En ese itinerario de avance social hay que reconocer que el camino principal para el desarrollo integral del individuo y de la cultura no es otro que el del arte, teniendo muy en cuenta que hay que aprender a crear para aprender a conocer y trascender la sociedad del conocimiento y los bienes sostenibles del futuro inminente.

Como Carlo Millares, también creemos que si se perdieran los documentos históricos de un pueblo pero se salvara su arte, a través de él se podría reconstruir su vida. Pues todos los integrantes de un pueblo se asemejan

en algo, sensibilidad, anhelos e intereses comunes; y la creación artística se encuentra íntimamente ligada al pueblo y a la época en que se realiza. Las cualidades, ideales, aspiraciones, luchas, triunfos y aún fracasos propios de cada época y de cada pueblo se reflejan con exactitud en el arte.

Con las esculturas móviles se lucha contra dos grandes vicios de muchos docentes que desconocen que de lo que se trata es de educar en el niño su capacidad estética y no de convertirlo en un artista, es decir de huir del escepticismo, eruditísimo y del intelectualismo como excesiva racionalización del arte.

En ese ancho campo educativo habría que encontrar elementos que unificaran la dispersión antipedagógica de técnicas y procedimientos, en la mayoría de los casos indomables para los mismos docentes. De aquí, que los móviles educativos de Amalio R. tengan una especial finalidad al prescindir del absurdo divorcio entre los conceptos de la educación artística y la educación estética, pues lo que habría que reconocer como educación artística en cuanto asunción de conocimientos y destrezas respecto al arte y la belleza por parte de los niños y niñas, es lo que estos sencillos pero profundos móviles tienen en su esencia.

Es imprescindible preparar a los niños y niñas para apreciar y crear obras artísticas, sin un afán absurdo de protagonismo sino de desarrollo social de sus propias aptitudes despertando el león dormido del arte que todos llevan dentro, con un predominio de la práctica sobre la teoría como premisa fundamental en el perfeccionamiento de las aptitudes, pues el móvil como obra efímera de arte no es simplemente una cosa, es además un todo cargado de significaciones que encierra un mensaje, que habla al espíritu, y lleva en sí misma el propósito de entablar un diálogo emocional con todo el que quiera acercarse a ella. En efecto, gracias al sentimiento trascendental que posee la obra, el contemplador percibe su lenguaje y al percibirlo se proyecta en ella como una respuesta a los pensamientos y sentimientos que ese lenguaje le sugiere.

Creemos además que de lo que se trata es de vincular el móvil al medio ambiente, a la vida en la naturaleza y, en definitiva, al arte de la música, de la poesía, de la pintura ... , en el contexto humano de su entorno social.

Tras dar entrada en nuestra Casa de la Artes a la Cinematografía y esperando que las clásicas musas no se enfaden, también estamos con

los estéticos y teóricos que califican la fotografía como el Octavo Arte, y consideramos además en VA-IN-ART que la Historieta el Álbum ilustrado podría considerarse por derecho propio como la Arte Novena, toda vez que se trata de un puente entre la Literatura y el Cine.

Son correspondencias que se hacen explícitas en los destacados trabajos de investigación de profesores como la andaluza Lola González Gil, y también en Amalio Raimundo G-M Mora (Universidad de Sevilla), ampliando el concepto de la ilustración como educación visual a los espacios tridimensionales, esculturizando el concepto narrativo del cuento hacia una dimensión plástica espacial hasta ahora desconocida con sus móviles individuales o colectivos que, en definitiva son objetos lúdicos para aprender y jugar con la vista. Así quedó patente en el último Taller Creativo Internacional de la Isla de Tabarca (2004) que dirigieron en colaboración con la Universidad de Alicante y otros eventos posteriores como la exposición de Móviles de "Juan Ramón Jiménez en el Espejo", realizada en la Universidad de Sevilla en el 2006 destacando los grandes móviles que a modo de espejo narran visualmente la poética de Juan Ramón Jiménez como andaluz universal. En Tabarca, con estudiantes de numerosas nacionalidades y culturas, los citados profesores y artistas, González y García del Moral, realizaron también textos improvisados y móviles interactivos que demostraron que el lenguaje del arte es universal cuando además viene intensificado con un contexto natural privilegiado como en ese caso lo fue el entorno natural marino y casi virgen del Mediterráneo auténtico.

La producción artística de Va-In-Art también pretende exaltar de forma especial los valores mágicos del universo: los recursos naturales, la sostenibilidad y el buen uso de la naturaleza, pues el binomio Naturaleza-Arte, ya sea plástico, cinematográfico, literario ... , jugará en definitiva para la sociedad del futuro y para nosotros mismos, como grupo de arte, un papel fundamental.



Hermano mío y de los pobres

My brother and the poor

Amalio García del Moral Garrido (Obra póstuma)

Resumen: Este artículo ilustra la faceta de Amalio García del Moral Garrido, como pintor y poeta, y queremos destacar también su producción en prosa como excelente autor de artículos y ensayos. En este caso, reproducimos el dedicado a su hermano Antonio, O.P., tras su dolorosa muerte en Granada (1991) y que ya fue publicado en la revista de Gallo de Vidrio, Año 1, Nº 2 y 3, Sevilla, Otoño de 1992.

Palabras clave: Amalio García, pintor, poeta, teólogo

Abstract: This article illustrates the facet of Amalio García del Moral Garrido, as a painter and poet, and we also want to highlight his prose production as an excellent author of articles and essays. In this case, we reproduce the one dedicated to his brother Antonio, O.P., after his painful death in Granada (1991) and that was already published in the Gallo de Vidrio magazine, Year 1, Nº 2 and 3, Seville, Autumn 1992.

Key words: Amalio García, painter, poet, theologian.

RECORDANDO A ANTONIO GARCÍA DEL MORAL, TEÓLOGO PARA LA LIBERACIÓN

La jerarquía eclesiástica obstaculizó su labor pastoral.

El día 6 de diciembre de 1991 en la Sección de Oncología del Hospital Clínico Universitario de Granada muere mi hermano Antonio de un cáncer de pulmón, enfermedad de la que ya habían fallecido mi padre y mi otro hermano varón Miguel, ambos empedernidos fumadores.

Adrede he querido dejar que transcurra medio año para que el dolor y ¿por qué no decirlo? la rabia y la ira que me produjeron su muerte se decanten y vayan dando paso a la tristeza que es sentimiento más llano y apacible y por tanto más sumiso acompañante de mi pluma al escribir estas líneas.

Dios nos libere, el Dios en que tú tanto creíste, hermano mío, el que te estaba esperando al otro lado del límite de tu vida, el de la represalia o la venganza tomada en su nombre por sus servidores, los clérigos, los religiosos, porque es vindicta sopesada, fría, inmisericorde y terrible en la que no cabe la piedad, porque es por Ti, por el propio Dios en el que tú creías, en el que se toma y que tú con algo más de resignación, casi con gozo, encajaste sin abrir tu boca. ¡Oh, manes de San Juan de la Cruz! Este Dios en cuyo nombre se vienen montando, se montan y se montarán tantas injusticias. Dios victimario, generador de intocables sufrimientos y dolores como los que tú en silencio has padecido sin exhalar una queja, sin apenas un suspiro o un lamento contra tus refinados hermanos que te hacían padecer ¿por tu bien?, que hablaban y siguen hablando del dolor como la mejor corona del ser humano y de la propia Iglesia.

Antonio, fuiste dominico, desde pequeño naciste con la vocación religiosa, como yo con la de la pintura. Yo era cuatro años mayor que tú y, cumpliendo nuestros destinos, yo te hacía altarcitos surrealistas con los más extraños objetos para que tu rezaras y oficiaras, imitando a los mayores, las ceremonias en las que te iniciabas, jugando, en la liturgia que satisfacía el sentido estético de tu incipiente religiosidad.

Así como yo fui un niño travieso y puñetero, tú siempre fuiste apacible, bueno y ejemplar. En todo momento tuviste un estricto sentido de la bondad y de la caridad con los más necesitados; yo te admiraba, en mi interior, profundamente y me asombraba maravillado de tu generosidad, lo que fue una constante durante toda tu vida, de tu desprendimiento extremo; cuando le entregabas a Lola nuestra vecina, viejecita y viuda, tan delicadamente pobre y tan digna, todas las monedas que nos daba nuestro padre, sin reservarte ninguna, para pasar las fiestas del Corpus. Nunca quisiste nada ni jamás te tentó la posesión de bienes u honores. (Aún recuerdo las palabras de un ilustre sacerdote que, a tu muerte, confidencialmente, me reveló: "qué gran prelado pudo haber tenido la Iglesia"). Unos días antes de morir te entregaron unas pesetillas como primer abono de la Seguridad Social por tu inutilidad total, y nuestra hermana María Teresa que te estaba cuidando en tu enfermedad, no podía creer que, en tu estado, te faltara tiempo para repartirlas entre un morito y algunos otros enfermos menesterosos que por el hospital pululaban. Genio y figura ...

Tu concupiscencia fueron los libros. No he conocido a nadie que los amara más que tú. Cuando descubrí la figura de Nicolás Antonio, el bibliófilo y erudito sevillano, me vino a la mente tu persona. Si necesitaba algún libro, por peregrino que fuera o hacer una consulta sobre cualquier tema difícil, acudía a ti; y allí en tu extensa y nutrida biblioteca encontraba la solución a mi duda o a mi curiosidad. Fuiste fundamental en mis trabajos sobre la Giralda, incluido el doctorado sobre la misma y en la elaboración de la tesis doctoral sobre mi obra y mi persona, de mi hija María José y ¡cómo debiste sufrir cuando al cabo de tus años, recién llegado de Roma de ser recibido por el Santo Padre, desterrado a Jerez, tuviste que acarrear hasta esta ciudad en tres enormes camiones de diez mil kilos cada capitoné, buena parte de tu biblioteca ¿qué estará siendo de ella? ¡En miles de volúmenes, sobre todo de teología y Sagradas Escrituras!

Yo no soy quién para juzgar tus saberes, ya me libraría de ello, pero sí quiero dejar el testimonio que sé, porque tú mismo me lo contaste, que en el caso de el Palmar de Troya, muy concretamente, el Cardenal Bueno Monreal acudió a ti consultándote dudas y posibles enfoques y soluciones del tema, y a ti te dejó en herencia, conociendo tu amor por los libros, su propia biblioteca al morir.

Decían que eras una autoridad acerca de San Pablo, lo que no me extraña pues el apóstol de los gentiles tenía bastantes ingredientes para despertar tu admiración.

Estudiaste en Granada, Salamanca, Roma y Jerusalén, obteniendo algunos de los máximos grados académicos eclesiales, que nunca te oí mencionar. Tu docencia que abarcó toda tu vida de manera que tus discípulos y discípulas fueron después tus amigos convirtiéndose en admiradores tuyos, lo que supe por ellos mismos.

Las academias de San Dionisio de Jerez de la Frontera y la sevillana de Buenas Letras te acogieron en su seno, pero tu camino iba en otra dirección.

Tu entrega a los humildes te llevó a enfrentarte con personalidades y estamentos muy poderosos, que no cito con nombres y apellidos y cargos, porque pienso que esto te hubiera molestado a ti. Ya que jamás arremetiste contra nadie sino a favor de los necesitados. Saliste en defensa de los colonos de Écija cuyas tierras había parcelado a su favor el conde de Peñafior, y a los que querían expropiar para devolverlos a la

miseria, a lo que tú te opusiste con la sagacidad y la energía que han sido proverbiales en ti. Les plantaste cara, quijotesca, y no te lo perdonaron, poderosos clérigos y seglares, que a la larga, quebranto tras quebranto, te originaron o, al menos, aceleraron tu muerte; aunque moriste sin exhalar una queja, justificando siempre a tus perseguidores, de ahí tu grandeza de espíritu, con serena resignación, casi con júbilo por los sufrimientos y contrariedades que te ocasionaban.

Mi sobrina María Teresa, hija de mi otro hermano Miguel, "el médico de los pobres", como le conocían en el barrio granadino del Realejo, (alguna vez hablaré de mis padres y la formación, insólita para la época, que nos dieron motivando nuestras respectivas vocaciones) al amortajar a su tío, el Padre Antonio, descubrió en uno de sus bolsillos, un papel que textualmente decía:

"Razones para vivir:

Los que vais tras la justicia.

Los que buscáis al Señor.

El pueblo que lleva mi ley en el corazón.

Hay un único Dios que sólo puede ser conocido a través de las Escrituras Santas.

Conocer al Padre como El desea ser conocido.

Glorificar al Hijo como el Padre desea que lo glorifiquemos

Recibir al Espíritu Santo como el Padre desea dármolo.

Debemos proceder no según nuestro arbitrio o sentimientos ni haciendo violencia a los deseos de Dios, sino según los caminos que el mismo Señor nos ha dado a conocer en las Santas Escrituras".

Aún recuerdo como si fuera hoy, cuando yendo por la calle de Atocha de Madrid, presencié una manifestación multitudinaria a favor del cura granadino, que eras tú, mi hermano, encarcelado por salir en defensa, en plena dictadura, a favor de los obreros detenidos y masacrados tres de ellos por las Fuerzas de Seguridad del Estado, enfrentándote con ellas, llamándoles "asesinos" por considerar que no había adecuación entre la protesta obrera y la brutal represión policíaca con que se sofocó.

Con palabras exactas me describiste cómo a un trabajador que sangraba por varias partes de su cuerpo, tras la brutal paliza de la policía para

hacerle declarar, tú le ofreciste tu hombro para que apoyase en el trayecto que mediaba de la comisaría a la cárcel:

- Pues creí ver en él la viva imagen de Nuestro Señor Jesucristo.

Alguien de nuestra familia se me quejó porque las mantas y ropas de abrigo que te enviaban a la cárcel tú las repartías entre otros presos más necesitados, lo que también procurabas con los alimentos que te hacían llegar.

En aquellos momentos de miedo colectivo y de querer quitarse el "muerto" de encima me di cuenta que todo el mundo, incluidos los clérigos a los que acudí, se sacudía cualquier clase de compromiso con la frase:

- Que aguante lo que le pasa ya que él se lo ha buscado, pues no debía haberse metido en nada.

A partir de ese momento empiezo a pintar cuadros como: "Los oprimidos", "La pobre desmontable", "La madre del obrero", "El pan encadenado", etc, y todos cuanto componen la serie de "La Andalucía negra".

Este es el espléndido retrato que te hago; así puedo calificarlo ya a toro pasado, del que un ilustre sacerdote amigo me dijo:

- Por tal retrato valía la pena hacerse dominico.

Pongo detrás de tu figura como divisa del retrato, la frase:

"Antonio García del Moral, O..P. hermano mío y de los pobres" que pudo haber sido, así mismo, tu epitafio.



Amalio. Óleo sobre lienzo 730X115,5 cm. Antonio García del Moral, O.P., Hermano mío y de los pobres.

Amalio realizó este magnífico retrato a su querido hermano el doctor dominico Rvdo. Padre D. Antonio García del Moral y Garrido, por el que sentía gran estima y devoción. La insuperable talla intelectual, humana y espiritual de Antonio "el cura de Graná" le llevó a comprometerse abiertamente con la problemática obrera y social del tardofranquismo en Granada y en Madrid, lo que le ocasionó numerosos problemas e incluso pena de cárcel, lo que repercutió en la obra plástica de Amalio que desde entonces giró hacia un mayor compromiso filantrópico, radicalizándose en la problemática social andaluza.

De este cuadro llegó a comentar por escrito el Padre Javierre, gran amigo de ambos hermanos, que: "Sólo porque le pintaran a uno un retrato así, ya merecía la pena hacerse dominico". (Del Catálogo de la obra plástica de Amalio. Tesis doctoral de J. Troncoso, 1995, pág.967)



La imagen del Africano entre los portugueses antes de los contactos

The image of the African among the Portuguese prior to contacts

José da Silva Horta

Universidad de Lisboa

<https://orcid.org/0000-0002-5261-0850>

Resumen: Con este trabajo pretendemos aproximarnos y evaluar los referentes culturales de los primeros viajeros que visitaron África y sus primeras impresiones sobre los nativos de las tierras visitadas. Esos referentes se constituyen como un código del que forman parte clasificaciones varias, estereotipos, lugares comunes y valores que son compartidos, en lo fundamental, por el Occidente cristiano, espacio cultural al que pertenece Portugal.

Palabras claves: África, viajeros, estereotipos, cultura, Portugal, imagen

Abstract: With this work we intend to approach and evaluate the cultural references of the first travelers who visited Africa and their first impressions about the natives of the lands visited. These references are constituted as a code that includes various classifications, stereotypes, common places and values that are shared, fundamentally, by the Christian West, the cultural space to which Portugal belongs.

Keywords: Africa, travelers, stereotypes, culture, Portugal, image, travelers

RAFAEL RAYA TÉLLEZ Y ANTONIO SANTOS MORILLO.

Cuando nos preguntamos cuál sería la representación del Africano, en particular del Negro, entre los portugueses que, a lo largo de los siglos XV y XVI establecieron por primera vez contacto con él, en las costas de su propio continente, (o de las noticias que de éste recibían),

debemos antes que nada prestar atención a la imagen anterior a esos contactos. Ésta permite evaluar con más aproximación el peso de los referentes culturales de los viajeros, en sus primeras visiones sobre el Africano.

Esos referentes se constituyen como un código del que forman parte clasificaciones varias, estereotipos, lugares comunes y valores que son compartidos, en lo fundamental, por el Occidente cristiano, espacio cultural al que pertenece Portugal.

Tomando como base este código referencial se valoran positiva o negativamente los pueblos extraeuropeos, conforme estos, en la imagen que de ellos se construye, se aproximan o se alejan del patrón que el Occidente Cristiano definió para sí mismo y al que no renuncia.



Benozzo Gozzoli: "El Cortejo de los Reyes Magos", 1459. Fresco de la capilla del actual Palazzo Medici Riccardi, Florencia

El Negro, y el Africano en general, a pesar de las características propias de su imagen, son así uno de los objetivos de esa actitud profundamente etnocéntrica. El alcance y los límites de esa imagen son trazados por el código cultural que en cada momento histórico está disponible para evaluarlos.

Retrocedemos al siglo XIV e inicios del XV, situándonos en las fuentes escritas portuguesas o de versión portuguesa (o incluso al siglo XIII en las obras que sólo nos llegaron por versiones anteriores). Se pretende

efectuar un sondeo en diversas áreas de la producción escrita en que el referido código, asociado a diferentes preocupaciones e intenciones, se puede captar con claridad en relación con las fuentes narrativas, fuentes relativas a la vida moral y religiosa (principalmente teológicas y de espiritualidad) y pedagógicas¹

En primer lugar, trataremos los tópicos y estereotipos directamente asociados al color negro y al Africano-Negro; en la orientación de esta aproximación fueron esenciales, como punto de partida, las conclusiones de los estudios ya realizados por especialistas en relación con las fuentes escritas e iconográficas del Occidente Medieval; en segundo lugar -y en articulación con el primero- las categorías más globalizadoras de la imagen de los pueblos no cristiano-occidentales en que el Africano se integra. Escogiendo el campo religioso como núcleo de esa imagen, veremos cómo las categorías -Cristiano, Moro, Gentil, etc.- aparecen articuladas y jerarquizadas, componiendo así una clasificación antropológica, que será, *a posteriori*, ampliamente utilizada en la caracterización de los pueblos, no sólo africanos sino amerindios y asiáticos, con los que la expansión europea de los siglos XV y XVI se vio confrontada.

1. En las fuentes portuguesas se confirma el gran peso negativo que, para la imagen del Africano del siglo XIV e inicios del XV, tienen los estereotipos de herencia medieval anterior asociados al color negro y al Negro².

El ennegrecimiento del color de la piel aparece asociado a la muerte o cercanía de la muerte y simboliza la tristeza o el sufrimiento ligados a aquélla:

"Puesto que tú eres hombre que te convertirás en no hombre; y cuando enfermares para morir, te aumentará el dolor, y tú, pecador, sentirás gran pavor; tu corazón temblará, caerá la cabeza, el seso olvidará,

¹ En la tipología de las fuentes seguimos de cerca el esquema general propuesto por el equipo de medievalistas bajo la dirección de L. Génicot: *Typologie des sources du Moyen Age Occidental*, fase. 1, *Introduction*, Brepols, Tournhout, Univ. Catholique de Lovain, 1972.

² Cf. *L'Image du Noir dans l'art occidental*, Fribourg, Office du Livre, 1979, vol. 11, tomo 2: Jean Devisse y Michel Mollat, *Les Africains dans l'ordonnance chrétienne du monde (X /Ve-x Vle siècle)*, pp. 71-73. Sobre esta temática ver particularmente para las fuentes iconográficas y análisis regional, la obra citada *supra* (vol. 11, tomos 1 y 2); para las fuentes escritas ver François de Medeiros, *L'Occident et l'Afrique (X//lexve siècle). Images et représentations*, préface de Jacques Le Goff, Paris, Karthala, Centre de Recherches Africaines, 1985

la virtud se secará, la cara amarillará, *el rostro se volverá negro, los ojos se volverán tenebrosos*, los oídos ensordecen, la boca enmudecerá y la lengua se acortará"³

En las *Cantigas de Santa María*, una obra de mediados del siglo XIII, el adjetivo *negral* es incluso sinónimo de *desgraciado*. El color negro es también el color del j.castigo de los malos o pecadores por oposición al color blanco, de la recompensa de los buenos, como en el *Boosco Deleitoso*⁴.

La contraposición blanco/negro con sentidos, respectivamente, positivo y negativo no representa *en sí* ningún prejuicio de tipo racial, sino que es tan sólo el resultado del sistema de colores propio del código cultural.

En un texto escrito en latín y de carácter acentuadamente teológico, accesible a un público muy restringido -el *Colírio da Fé contra as Heresias* de Fray Álvaro Pais- , el color negro (en uno de sus sentidos) se define, en el apéndice final de interpretación de "palabras y figuras de la Biblia", no sólo como el color del pecado sino también como el del demonio. Pero esta caracterización del diablo como negro está ampliamente difundida y al alcance de la mayoría: es un tema frecuente en los ejemplos de las obras espirituales, de devoción personal o para responder a las necesidades de la predicación; están en este último caso, los *exempla* de una obra de adecuación pedagógica de doctrina, como el *Orto do Esposo*, la literatura visionaria, la hagiografía o incluso la poesía piadosa destinada a ser cantada.

El diablo interviene bajo forma animal -caballo negro, ave de cabeza negra, etc.- y principalmente bajo forma humana o similar. Toma la apariencia de un niño negro en el *Espelho dos Reis* de Álvaro Pais, en dos situaciones semejantes: el capítulo sobre las tentaciones:

"Y de San Martín se lee que el diablo se le apareció repetidas veces en forma humana. De la misma manera se lee de San Antonio

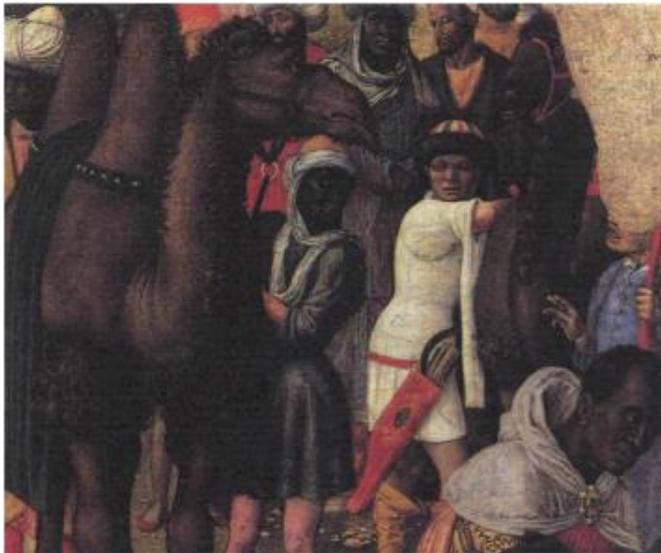
³ *Boosco Deleitoso*, ed. de A. Magne, R. de Janeiro, Inst. Nacional do Livro, 1950, pp. 266-267. Cf. también *Cantigas de Santa Maria*, ed. de W. Mettmann, IV vals., Coimbra, Univ. de Coimbra, 1959-1964, vol. 11, p. 253 y vol. III, p. 346.

⁴ Cf. *Boosco Deleitoso*, op. Cit., p. 10: "el color negro (de la Justicia) demuestra la tribulación y el Dol or que la justicia hace padecer a los malos". En el mismo sentido, asociado explícitamente a los tormentos del infierno, ver *Viséio de Túndalo*, ed. de F. M. Esteves Pereira, en *Revista Lusitana*, III, 1895, pp. 106 y 111.

que se le apareció en la forma de un *niño negro* y en la forma de diferentes alimañas".

Y como uno de los impedimentos de la oración:

"El noveno impedimento es la sugestión del diablo que aleja a muchos de la oración. En Gregorio, en uno de los diálogos: "Cierta monje no podía estar en el oratorio en oración; siempre que era reprendido, se iba, y nunca quiso enmendarse. Entonces, San Benito vio cómo un *niño negro* lo sacaba del oratorio arrastrándolo por el borde del hábito. San Benito corrigió a este monje con azotes y, por fin, se retiró como si él mismo hubiese sido azotado."⁵



Mantegna: "Tríptico con la Epifanía, la Circuncisión y la Ascensión". Detalle.

En la realidad la metamorfosis del demonio en niño negro es un prototipo proporcionado por los *Diálogos* de Gregorio Magno que llega a originar una representación iconográfica de la tentación de San Martín⁶.

Sin embargo, el diablo negro en las obras de mayor vulgarización de los géneros a los

que antes se hace referencia- a la que ésta y otras obras de Álvaro Pais no pertenecen- e incluso en las destinadas a un medio menos amplio (de corte y eclesiástico), como las novelas de caballería del ciclo de la Demanda, se representa sobre todo bajo formas en las que el aspecto humano y el fantástico están asociados. Son más frecuentes, como elementos de caracterización, hombres o demonios negros como carbón o

⁵ *Espelho dos Reis*, ed. y trad. de Miguel P. de Meneses, Lisboa, Inst. de Alta Cultura, vol. II, 1963, pp. 187 y 311, respectivamente.

⁶ Cf. *L'Image du Noir [...]*, op. Cit., vol. II, t. 1: Jean Devisse, *De la menace démoniaque l'incarnation de la sainteté*, pp. 68-69.

como pez, torturadores, pavorosos; comparados con gigantes por su gran altura de ojos rojos como brasas o candelas encendidas. Así pues, es notoria la presencia del estereotipo del diablo negro, torturador o tentador, que continuaba teniendo (por lo menos en la iconografía) un gran éxito en el Occidente Cristiano a lo largo del siglo XIV y hasta mediados del XV. Las comparaciones de negro como (o más que) la pez, el carbón o incluso la mora o la tinta, no son más que fórmulas constantemente repetidas, que revelan la preocupación de los vulgarizadores por facultar una "visualización" inmediata que corresponda a la adjetivación de "negro", que por sí sola era insuficiente para el horizonte cultural de un público más amplio al que se pretendía edificar⁷. El mismo esquema de adjetivación se utiliza en todas las referencias al color negro en las *Cantigas de Santa María*, obra que frecuentemente capta temas de la devoción popular. Nótese que en el *Orto do Esposo* -en su globalidad, texto más común a un medio clerical culto- al adjetivo "negro" no se le añade ninguna comparación clarificadora. Particularmente sugerente para la imagen del Africano resulta el esquema de contraste negro/blanco de la *Vzsáo de Túndalo* en la descripción de los demonios: "Y dijeron (los diablos) porque tardamos más. Démosla (el alma) a Lucifer para que la coma. Y aquellos demonios eran *negros como carbones*, y tenían los ojos como candelas encendidas, y los *dientes tenían blancos como la nieve* y traían rabos, como escorpiones, y las uñas de los pies y de las manos eran agudas como hierro y mucho más y así amenazaban el alma, y moviendo contra ellas los instrumentos que tenían con los que atormentaban las otras almas iban al infierno."⁸

El demonio toma también la forma de "etíope negro", estereotipo igualmente común en los *exempla* sacados de las vidas de santos⁹, manteniendo los elementos de caracterización antes definidos: "aparecen entre ellos muchos acipios (sic por etíopes) negros y muy espantosos y muy grandes como gigantes, y por la catadura que tenían cambiada y por las vestiduras negras que traían podía cualquier hombre entender bien, que eran sirvientes del Infierno y traían en las manos espadas muy afiladas."¹⁰

⁷ F. de Medeiros, *op. cit.*, pp. 78-79 y 228-229.

⁸ Cf. en la ed. cit. de F. M. Esteves Pereira, p. 110.

⁹ Cf. Medeiros, *op. cit.*, pp. 229-231.

¹⁰ *Vida dos Padres Sanctos que uiueram na cidade de Merida*, ed. por J. J. Nunes en *Revista Lusitana*, xxv, 1923-25, pp. 240-241. En el texto original, que habría

Del término "etíope" (de *aethiops* = cara quemada) coexisten dos significados dominantes en la Edad Media (así como en la Antigüedad): por un lado, son "etíopes" el conjunto de los pueblos sometidos a los rigores del sol; por otro es la designación espontánea del Negro como tipo más característico de este grupo humano. Egipto, y globalmente el Norte de África, están así en una situación de transición hacia una región más al sur y a oriente que constituye lo que se podría designar por "África Aethiopica" (Francois de Medeiros). La asimilación del Eetíope a la negritud del demonio no sólo está relacionada con la estancia prolongada de éste en el Infierno, sino también con la evocación a causa del color negro, de las consecuencias del calor de la zona tórrida de donde proviene el Eetíope¹¹. Esa coloración tiene, en relación con el clima, un lugar común explicativo que podemos encontrar en la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio.

"E César, des to puedes auer tú por testigo el color mismo del pueblo que mora en Ethiopia, cuya sangre es quemada de la grand calentura del sol, que a allí el poder de su feruor e de los bahos del ábrego, que es entre los uientos el más caliente, dond an los omnes dallí el color muy negro"¹² .

Este tipo de explicación, incluido o basado en los esquemas exegéticos de tradición patristica, está pensado en el plano simbólico: Eetíope y Etiopía - así como "Egipcio" o "Egipto" - como metáforas del pecado, Diablo o infierno. En verdad, Egipto y Etiopía son alegóricamente consideradas tierras de reserva del pecado, en el marco de una imagen estable del Occidente cristiano en el que la negritud es el signo del mal¹³, al que se unen los esquemas vehiculados por los enciclopedistas relativos a los

sido traducido del latín, "acipios" por "etíopes" seg. J. J. Nunes, que corrige también "cambiada" por "turbada". Ver en A. Pais, *Espelho dos Reis, op.cit.*, vol. I, 1955, p. 315, demonios "con la figura de etíopes".

¹¹ F. Medeiros, *ibidem*, p. 232. Consúltese el mismo autor, sobre los significados del término etíope, *ibidem*, p. 159.

¹² *General Estoria* de Alfonso X El Sabio (Primera Parte), ed. de A. de Solalinde, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930, p. 117. De esta obra -existente en la biblioteca de Don Duarte y ampliamente utilizada por Zurara en la *Crónica dos Feitos da Guiné-* mandó hacer Don Juan I una traducción portuguesa a inicios del siglo XV, de la que sólo existen fragmentos.

¹³ Cfa. Jean Devisse, *op. cit.*, p. 59. Ejemplos de la exégesis referida se pueden encontrar en el Colírio da Fé contra as Heresias, ed. y trad. de Miguel P. de Meneses, Lisboa, Inst. de Alta Cultura, vol. II, 1959, pp. 249,251 y 299, *Espelho dos Reis, op. cit.*, vol. II, p. 395 e incluso en el Orto do esposo, ed. de B. Maler, vol. I, Ria de Janeiro, Inst. Nacional do livro, 1956, pp. 98 y 121

pueblos exteriores, que aparecen repetidos, por ejemplo, en el *Orto do Esposo*:

"La duodécima abusión es la gente sin ley. Porque aquél que desprecia los dichos de Dios y los establecimientos de la Ley, va por desvariados caminos de errores y cae en una celada y en muy malas costumbres, tal como les sucede a algunas gentes en algunas partes del mundo.

Ejemplo. En los desiertos de Etiopía hay unas gentes que viven sin ley, tal como bestias y tienen mujeres sin casarse y son llamados Garamantes. Y otros hay ahí que maldicen el sol, cuando se levanta y cuando se pone, porque los quema en aquella tierra muy fuertemente. Otros hay ahí que viven en cuevas y comen serpientes y cualquier otra cosa que pueda ser comida, y estos son llamados Trogloditas. Otros andan desnudos y no trabajan en ninguna cosa, y estos son llamados Grasafantes¹⁴.

Coexiste, sin embargo, junto a la interpretación del etíope y del color negro de la piel (quemada por el calor del sol), despectiva hacia el Africano, otra más positiva. Lo atestigua por ejemplo el pasaje del *Boosco Deleitoso* (cap.LXXVI) relativo al "etíope" Moussés que de ladrón se transforma después en siervo de Cristo y en ejemplo de virtud de vida solitaria. El propio color negro del Etíope alcanza también un sentido positivo: en el *Orto do Esposo*, que como el *Boosco* es apologista de la vida eremítica, se hace referencia a dicho color en un ejemplo de la vida de San Jerónimo como consecuencia de la penitencia del justo en la vida del desierto "que mortifica la carne para dar vida al alma"¹⁵. En esta interpretación se encuadran otros dos ejemplos semejantes: el de la *Vida de Barlaáo e Josaphat* y el de la *Vida de Santa María Egipcíaca* que es la que más nos interesa aquí. Trata del encuentro de un "santo hombre" del desierto con una egipcia, pecadora en el pasado, que se convirtió, se bautizó y hace penitencia en el desierto; después de un primer momento en que su interlocutor, Zósimo, la confunde con la imagen del demonio, comprende inmediatamente que ella es una "santa mujer" a quien Dios confirió

¹⁴ Orto do Esposo, op. cit. p. 117. Estas imágenes fueron estudiadas con profundidad por Medeiros (op. cit .. , 1ª parte). Véase también la tipología e interpretación de C. Kappler, *Monstres, démons et merveilles a la fin du Moyen Age*, París, Payot, 1980, cap. IV y ss., y sobre la etnología de los enciclopedistas, Margaret T. Hodgen, *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, [1971], pp. 49-74.

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 19-20.

poderes milagrosos y la trata con la máxima veneración. De este texto presentamos dos pequeños extractos:

"Y un día a la hora sexta alzó los ojos al cielo, y prestó atención al lado derecho; vio en una parte, una especie de sombra de cuerpo humano que le produjo gran espanto y turbación. E imaginó que era un fantasma aquello que veía, e hizo la señal de la cruz y rezó. Y hecha y rehecha la oración vio un cuerpo andar hacia el lado del mediodía, completamente negro y por el calor del sol muy quemado.

Los cabellos de su cabeza eran blancos como la lana blanca, pequeños y le llegaban hasta el cuello. [...] Y se maravilló mucho Zósimo sobre qué cosa fuera aquello de tal modo que terminó pensando que era alguna noble y grande persona. [...] Mas él ponía por testigo a Nuestro Señor y decía que mientras aquella santa mujer hacía su oración él la veía permanecer levantada del suelo poco más de un codo. Y él viendo tal visión tuvo gran temor, y con horror cayó a tierra y tuvo fuertes sudores [...]. Y la santa mujer se llegó a él y alzándolo del suelo le dijo: Padre, ¿por qué se turban tanto tus pensamientos y te escandalizas de mí, imaginando que yo era un fantasma y un espíritu malo que fingía rezar? Señor, ten certeza que soy mujer pecadora pero bautizada con el bautismo de Nuestro Señor Jesucristo y espíritu malo no soy, soy tierra y ceniza y no/soy nin guna obra del espíritu maligno".¹⁶

Es un episodio que no sólo atestigua el rechazo de la identificación lineal negro-diablo sino que también, y más importante, nos parece poder remitir -como una de las lecturas posibles- al tema de la conversión de la Gentilidad que consigue "Salvarse", simbolizada en la egipcia negra y su trayectoria ascética, tal como en el etíope del *Boosco*, y que subyace en el texto en la caracterización de Egipto y Libia como tierras en las que viven muchos cristianos que van en peregrinación a Jerusalén. Esta imagen espiritual (que coexiste con la de signo negativo ya mencionada) se repite en su formulación teológica en el *Colírio da Fé...*, pero no traspasa el simple esquema exe- gético que se limita a reproducir una tradición preestablecida:

"*Aegyptus* (Egipto), el mundo o el pueblo de los gentiles. En los Salmos: "Vendrán legados de Egipto"
¹⁶ *Vida de Santa María Egipcíaca*, versión ed. por J. J. Nunes, en *Revista Lusitana*, XX, 1917, pp. 188 y 190-191

Aethiopia (Etiopía), la Iglesia de los gentiles. En los Salmos: "De Etiopía vendrá la mano de Dios".¹⁷

Se nos presenta pues el problema de saber si la repetición de este texto hagiográfico, además de insertarse en una determinada tendencia mística y en el gusto por lo patético dominante en la época - que explican el éxito que obtuvo también en Portugal con, por lo menos, dos versiones poco distanciadas en el tiempo (del Trescientos o de inicios del Cuatrocientos)-, podrá de algún modo ser indicio todavía de un interés real por el problema de la evangelización de los pueblos exteriores y su acogida en la "Iglesia de Cristo" o de los Gentiles, como nos sugiere la gran conversión de la Egipciaca: temática de la articulación del Africano con la categoría de Gentil.

Más próxima que la mítica y oscura *Africa Aethiopica*, la franja septentrional del continente africano parece constituir para el cristiano peninsular, como destaca Annie Courteaux (refiriéndose en concreto a los castellanos del siglo XIII), un referente espacial y una presencia, reales en su vida cotidiana¹⁸, sintetizados en el contacto bélico con los musulmanes. En el caso portugués deben tenerse también en cuenta las relaciones comerciales frecuentes con el Norte de África, por lo menos desde el siglo XIV, e incluso los contactos establecidos por órdenes religiosas, a lo largo de los siglos XII y XIII, en los que también los portugueses participaron¹⁹.

La asociación *Moro-África* se ve reforzada por una versión oficial de la historia peninsular que tiene su origen en la corte de Alfonso X el Sabio²⁰. Conocida la gran influencia en Portugal de la obra histórica alfonsí, una lectura de la genealogía y la cronística portuguesa (de finales del siglo XIV e inicios del XV) derivada en gran parte de aquélla,

¹⁷ Op. cit. vol. 11, p. 249. Cf. *Antigo Testamento, Salmos*, 67.

¹⁸ Annie Courteaux, *L'Africain, le Maure, l'Afrique, l'Islam dans la constitution d'une Idéologie Castellane au XJJ^e siècle*, these pour le Doctorat du 3eme cycle, prep. Sous la direction de M. Jean Devisse, Univ. de Paris I Panthéon-Sorbonne, 1982 (dactilografiada), pp. 85-86.

¹⁹ Cf. Luís de Albuquerque, *Introdução a história dos Descobrimentos Portugueses*, Mem Martins, Publicações Europa-América, pp. 72-80. Sobre el horizonte de conocimiento de la "tierra de los Negros" o África *etíope*, anterior a los " viajes enriqueños, consúltese *idem, ibidem*, p. 110 y siguientes, y Maria Emília Madeira Santos, *Viagens de exploração Terrestre dos Portugueses em África*, 2ª edición., Lisboa, Centro de Estudos de Hist. e Cartografia Antiga, 1988, cap.I.

²⁰ Cf. Courteaux, *op. cit.*, p. 136.

permite constatar, por un lado, una imagen del Moro como oponente político-religioso fundamental; por otro, la identificación de *África*, en sentido restringido (una de sus acepciones), como *tierra de Moros*, ambas ya vehiculadas por la historiografía castellana.

La mayor operatividad y predominio de este concepto restrictivo se desprende, por ejemplo, del horizonte geográfico del *Ministerio Armorum*, tratado de "formación profesional" de heraldos, cuyo oficio los obligaba a desplazamientos frecuentes por la cuenca mediterránea. Escrito un año después de la conquista de Ceuta revela todavía la adecuación de ese concepto de África -región septentrional del continente ocupada por musulmanes ("sarracenos" o "agarenos")- a los objetivos expansionistas de la corona de Portugal en Marruecos. El mismo, figura en la exposición del maestro Antonio Martins, secretario de D. Joao I, en el Concilio de Constanza, hecha el mismo año.

"El nombre del infiel Mahoma fue apagado y retirado y Cristo es hoy ahí [en Ceuta] honrado y adorado. La victoria debe traer gran alegría y júbilo a toda la Iglesia y a todo el pueblo cristiano porque, con la toma de la ciudad, poderosa por tierra y por mar, puerto y llave de toda África, el Altísimo abrió el camino al pueblo cristiano para que a partir de ahí prosigan en la salvación de sus almas realizando venturosas operaciones contra los sarracenos [...]"

A favor de esta misma fe, por decisión propia, se hizo a la mar, entró por tierras de Moros, les tomó una gran ciudad e hizo que, donde se honraba al impío Mahoma, fuese adorado Cristo, nuestro redentor."²¹

De la misma manera África se considera tierra de derecho de cristianos, usurpada por los musulmanes y, en cuanto tal, es legítima su reconquista:

"Exortación al rey de Castilla contra los sarracenos

Derecho tienes al África donde otrora se respetaba muy sinceramente el nombre de Cristo, y que hoy habita Mahoma. Los reyes Godos, tus antepasados, muy gloriosos y muy fieles en la fe de Cristo, la sometieron a la fe. Ahora la detentan y ocupan por culpa de

²¹ Cf. "*Documentos relativos a presença dos Portugueses no Concílio de Constança*", trad y pub. en *Livro de Aautos: De ministerio Armorum ...*, ed. Y trad. de Aires A. Nascimento, Lisboa, INIC, 1977, (Apéndice), p. 330.

nuestros pecados, los enemigos de la fe y tuyos[...]. Ella te pertenece por derecho hereditario. Y, porque te pertenece, sométela a la fe, ocúpala en nombre de Cristo y venga la ofensa contra Él cometida."²²

El Negro aparece frecuentemente "camuflado" bajo las designaciones más amplias de Africano y Moro que son frecuentemente sinónimas, como observa Courteaux:

"El término Moros designa a los Musulmanes en general y en el caso de la Península Ibérica engloba dos realidades: los Musulmanes Negros y los Musulmanes Blancos sin que se haga distinción de color cuando se trata del pueblo."²³

Con todo, esa distinción existe en la vida cotidiana, a pesar de que con frecuencia *moro* sea sinónimo de *negro*. La noción de "moro negro" se usa en el lenguaje corriente como puede verificarse en documentos relativos al comercio de esclavos.²⁴

En la crónica portuguesa, tal como en su antecedente castellana, es posible aislar uno de los tipos más corrientes de moro '--' negro: el guerrero negro. En la *Crónica Geral de Espanha de 1344*, además de designarse bajo la categoría global de Moros a los diversos pueblos africanos que integran los ejércitos musulmanes -inclusive guerreros de "Guynoia" (i.e. Guinea)-, figuran, en la descripción que en ellas se hace de las armas del rey de Aragón, "cuatro cabezas de moros negros que venciera en una batalla"²⁵: mención de un tipo de representación heráldica del negro corriente en la época.

El Negro no pierde, por su inclusión en la categoría de Moro, las connotaciones con el demonio que su color acarrea; más bien le

²² *Espelho dos Reis*, op. cit., vol. I, p. 13.

²³ A. Courteaux, op. cit., p. 42 (trad. del a.). Sobre el Moro como sinónimo de Negro cf. *idem, ibídem*, y p. 130.

²⁴ Cf. doc. relacionado con la venta de un "moro negro de color y pelo crespo" al igual que otro de la venta de un "moro blanco de color", ambos datados en 1332. ANTT, Convento de Almoester, Livro 5, números 19 y 26 respectivamente (ref, doc. cedida por el Prof. Dr. Pedro Barbosa).

²⁵ Cf. ed. de L. F. Lindley Cintra, vol 111, Lisboa, Academia Port. De História, 1961, p. 260, pasaje derivado de otro igual de la *Primera Crónica General de España* de Alfonso X el Sabio. En relación con el episodio referido a los diversos pueblos africanos, el mismo es inexistente en la parte que le corresponde de esta crónica (cf. ed. de R. Menéndez Pidal, t. 11, Madrid, Ed. Gredas, 1995, pp. 476 y 400, respectivamente).

refuerza el carácter, en sí demoníaco, propio de la condición de musulmán, que se cruza con la imagen del *guerreo negro*:

"Se tu és Madre de Deus,
defende este castelo
e a nós, que somos teus,
e guarda a tua capela que nao seja dos encreus
mouros em poder, nem façam a tua imagem arder."

[...]

E deixaram-na dizendo:

"Veremos o que farás"
Entao os combatedores
tornaram todos atrás;
e tres mouros entraram,
chus negros que Satanás
no castelo, os de dentro
os fizeram cair [...]."²⁶

Considerado oponente máximo, tanto en la concepción de los teólogos como Álvaro Pais, como en la de los legisladores de la corte de Alfonso X el Sabio²⁷, que tiene amplia divulgación en Portugal gracias a la traducción de las *Siete Partidas*, el Moro se encuentra, también en las fuentes narrativas, radicalmente desvalorizado, por el

²⁶ *Cantigas de Santa Maria*, op. cit., vol 11, p. 213. En la Cantiga 119, el pozo adonde los diablos negros llevan a un juez es "hondo y negro más que una *mora*" pasaje que el redactor del manuscrito E (base de la edición) clarificó en "maura", vol. 11, p. 55.

²⁷ Cf Courteaux, op. cit., pp. 127-128. Véase el episodio del *Espelho dos Reis* en que se considera a los sarracenos los "principales perseguidores de la Cruz del Señor, porque estos son los que más atrozmente se enfurecen contra los cristianos y los persiguen con odio innato[.. .]", op. cit., vol. II, p. 519.

topos que lo caracteriza como "enemigo de Dios y amigo del demonio", practicante de "nigromancia y encantamientos" ²⁸.

Coexiste con esta imagen dominante otra más positiva, ya observada por Devisse para España en los cambios operados en la imagen del Negro a partir del siglo XIII, a medida que el tema de la conversión y bautismo del Moro Negro se extiende en la iconografía; temática de algún modo resultante de las preocupaciones evangelizadoras de algunos franciscanos y dominicos y de un posicionamiento más dialogante frente al Otro Cultural no cris-tiano. Este cambio mental (ya patente en la imagen del Etíope) frente al Moro Negro aparece vehiculado, por ejemplo, en la iconografía de las Cantigas de Santa María (cantiga sobre la con-versión de un moro)²⁹ y está de algún modo presente, bien en el relato del apostolado franciscano de los "Cinco Mártires de Marruecos" - a pesar del tenor intolerante, la preocupación de evangelización que revelan convierten el Norte de África en una "tierra de misión"³⁰- bien en la tradición portuguesa presente en las crónicas y que se remonta al siglo XII, relativa al "obispo negro". En aquella, Martinho Soleima, "muy negro de color" y de ascendencia musulmana, se nos aparece como cristiano que conocía perfectamente el oficio de la misa, y es ordenado obispo "a la fuerza" por D. Afonso Henriques; aunque tenga una función algo anecdótica, asume sin embargo los mismos valores de cualquier otro cristiano al alegar que está imposibilitado para asumir aquella dignidad, puesto que no es aún sacerdote³¹.

Visto lo anterior, es posible poner de relieve una cierta homogeneidad peninsular en la imagen del Negro como Moro, desde el siglo XIII hasta

²⁸ Cf. *Crónica Geral....*, *op. cit.*, vol. II, p. 180 vol. III, p. 54; *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (refundición de 1380-1383), ed. de J. Mattoso, tomo II/1, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1980, p. 242, y *Crónica dos Sete Primeiros Reis de Portugal* (apógrafo de la *Crónica de Portugal de 1419*), ed. de C. da Silva Tarouca, vol. II, Lisboa, Academia Port. da História, 1953, p. 339.

²⁹ Cf. Jean Devisse, *op. cit.*, p. 94 y A. Courteaux, *op. cit.*, "Les Maures Nors dans les Cantiques d'Alphonse X" (quadro).

³⁰ Jean Devisse, *ibidem*. Cf. *Crónica de Cinco Reis de Portugal (Crónica de Portugal de 1419)*, ed. de A. Magalhães Basto, Porto, Liv. Civilização, 1945, pp. 230 y 233. Cf. también ed. cit. de Tarouca, vol. I, Afonso II, cap. VIII.

³¹ Cf. *Anais, Crónicas e Memórias de Santa Cruz de Coimbra*, Porto, Bib. Púb. Municipal, 1968, III y IV Crónicas Breves, pp. 136-137 (fol. 35r.- 35v.). Sobre el fondo histórico de la tradición, véase: Alexandre Herculano, *O hispo Negro. Arras por Foro de Espanha*, Lisboa, Verbo, s/d, p. 18, n. 1 y p. 31, y José Mattoso, *Fragments de Uma Composição Medieval*, Lisboa, Estampa, 1987, pp. 26-27.

los inicios del XV -que sería interesante estudiar de forma sistemática- imagen en la que se cruzan la carga simbólica de la vida cotidiana real, pasada y presente.

2. Más determinante que el color negro de la piel se revela la apreciación que se hace del Africano en cuanto a su religión:

" ... llegué a vna gran çibdad que dizen graçiosa que es cabeça del ynperio de Abdeselib que quiere dezir sieruo de la cruz e este Abdeselib es defendedor de la iglesia de Nubia e de Etiopía e este defiende al Preste Juan que es patriarca de Nubia e de Etiopía e señorea muy grandes tierras e muchas çibdades de xianos pero que son negros como la pez e quémanse con fuego en señal de cruz en rreconosçimiento de bautismo e como quier que estas gentes son negros pero son ornes de buen entendi-miento e de buen seso e an saberes e ciençias e an tierra muy ahondada de todos los bienes porque ay muchas aguas e bue-nas de las que salen del pollo antárico do diz que es el paraíso terrenal..." ³²

Entre otras lecturas posibles -como la de la relación clima/caracterización psicológica-, este pasaje del Libro del Conoscimiento, escrito posiblemente por un franciscano español a mediados del siglo XIV, muestra hasta qué punto puede ser diferente la imagen del Negro como cristiano. Sin embargo, esta imagen positiva que generalmente aparece asociada al mito del Preste Juan no será abordada aquí; detengámonos mejor en los tipos de no cristianos que al no remitir en exclusiva al africano, permiten situarlo en la heterogeneidad del Otro Cultural³³. Este sistema de clasificación -de pueblos y culturas, como ya se dijo, no es específico del período apuntado: su permanencia es evidente en representaciones antropológicas muy posteriores.

En esta perspectiva, la categoría que, además del Moro, más interesa analizar en el estudio de la imagen del Africano, es la del Gentil o Pagano. En sí algo imprecisa - el significante "pagano" en particular, en sentido lato puede designar al que no es cristiano, excepto al judío-, esta categoría se

³² Libro del Conoscimiento de todos los reinos y tierras y señoríos que son por el mundo ... , ed. de M. Jiménez de la Espada, Madrid, Imprenta de T.

³³ La imagen del otro se constituye a partir de un núcleo de diferenciación y semejanza frente al mismo, núcleo ése pensado a partir de un intenso *haz religioso*, primero y último carnet de identidad antropológico." Luís Filipe Barreta, *Descobrimentos e Renascimento. Formas de Ser e de Pensar nos Séculas XV e XVI*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 100

puede definir en una primera aproximación por lo que niega, es decir como uno de los grandes tipos de infieles; en ella se integran aquellos que, fuera de la fe cristiana (y excluidos los herejes), no son Judíos ni Moros³⁴: distinción fundamental que, de forma explícita o implícita está presente en los textos. La elección de los autores entre los términos "pagano" y "gentil", que frecuentemente aparecen yuxtapuestos, se relaciona con diferentes tradiciones lingüísticas, siendo en general sinónimos³⁵. Llegado a este nivel de significación el Livro da Corte Imperial refuerza la idea de que los Gentiles son: "[...] hombres que son tales cuales nacieron, a saber: sin buena doctrina y sin ley", definición que encontramos ya en el siglo XII en Huguccio, según el cual los Gentiles conservan la condición con la que nacieron por no haber sido circuncidados como los Judíos ni bautizados como los Cristianos³⁶

En una segunda aproximación, la categoría de Gentil oscila entre dos referentes interconectados:

a) Una de las principales constantes de su caracterización es la idolatría y las prácticas que, en las Escrituras y en la interpretación que de las mismas hace la tradición patrística, de ella derivan o le están asociadas: servidumbre al diablo, magia, sacrificios a los ídolos (y alimentación a partir

³⁴ Cf. esta definición en F. de Medeiros, *Judai'sme, Islam et Gentilité dans l'oeuvre de Raymond Lulle*, München, 1976 (tesis dactilografiada), p. 170; sobre esta concepción de la división de los infieles, cf. Norman Daniel, *Islam and the West: the Making of an Image*, Edimburgh, Edimburgh Univ. press, 1960, pp. 190-191 y 366-367, n. 61 a 68. En la *Crónica Geral ...*, op. cit., el término "pagano" se utiliza bien para caracterizar a los normandos (vol. 11, p. 411) bien para los pueblos musulmanes, "gente descreída" (vol. III, pp. 31 y 48). Para el concepto de Pagano como uno de los tipos de infieles, ver en particular la *General Estoria*, op. cit., p. 54; *Espelho dos Reis*, op. cit., vol. I, pp. 51 y 151, y *O livro da Corte Imperial*, Porto, Real Bib. Púb. Municipal, 1910 (el mismo concepto preside la estructura de la obra).

³⁵ Cf. "Gentiles" y "Pagani" en D. Charles Dufresne Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, t. IV y V, Groz-Austria, Akademische, 1954, pp. 56 y 58 respectivamente, y A. Gauthier, "Introduction Historique" en S. T. D' Aquin, *Contra Gentiles*, IV vals. , París, P. P. Lethielleux, 1959, vol. I, pp. 73-75. En el conjunto de las obras consultadas, el término "gentil" es ampliamente mayoritario sobre "pagano", excepto en las obras de A. País, *Demanda do Santo Graal* (en ésta sólo es utilizado el segundo término), el *Livro de Linhagens ...* y la *Crónica Geral* , op. cit

³⁶ *Livro da Corte Imperial* , op. cit., p. 240, y cf. "Gentiles" en Du Cange, *ibidem*. Ugutio. Pisanus Episc. ex Bibli. Collegii Novar. Paris" en *idem, ibidem*, t. IX, p. XCI (Ugucione da Pisa, 1ª mitad del siglo XII).

de aquéllos), lujuria, persecución a los cristianos. En ella se deben considerar dos tipos de situaciones. Por un lado, el modelo retórico de simplificación, que asimila el paganismo a la idolatría. Es el caso de Álvaro de País, que utiliza a veces, indiferentemente o en yuxtaposición sinonímica, los términos "idólatra", "gentil" y "pagano" y que afirma: "Lo que es cierto y regular es que todos los reinos de los paganos alimentaron la idolatría"³⁷. Este lugar común remite al contenido más negativo del Gentil presente en el contexto bíblico: adorar a la criatura en lugar de al Creador constituye desobediencia y traición a Dios, transfiriendo su dominio al diablo; es el principio y la metáfora del propio pecado y de la corrupción del género humano. La idolatría está asociada, en su origen, a la maldición que recayó sobre la generación de Cam, hijo de Noé³⁸, y en el contexto de los primeros tiempos del cristianismo se relaciona directamente con la imagen de la persecución de los cristianos; es como una réplica de la persecución del pueblo de Dios -y del castigo divino sufrido por los que practicaban el culto de los ídolos- en el Antiguo Testamento.

La caracterización de las religiones "paganas" puede, sin embargo, superar el lugar común Gentil-Idólatra, captando algo de su complejidad: bien en la coexistencia de un monoteísmo y politeísmo entre los "gentiles" bien por la definición de un conjunto diversificado de cultos paganos de los que la idolatría es sólo una parte.

b) La idolatría del Gentil se yuxtapone o combina, a menudo, con una visión más positiva. En esta visión, el Gentil, pecador en un primer momento, revela predisposición a la fe cristiana, aptitud hacia la conversión y posibilidad de salvación por el bautismo. En esta segunda constante también hay que distinguir dos situaciones. En las obras en que la temática de la conversión del Gentil tiene un papel relevante o incluso estructurador del discurso), es frecuente la caracterización de los "gentiles" como ignorantes de la Ley Divina pero que demuestran interés por ésta, o intentan aproximarse al Creador, a través de las "criaturas". Es éste un concepto de Gentil muy próximo al de Raimundo Lulio (estudiado por

³⁷ Espelho dos Reis, op. cit., vol. I, p. 225.

³⁸ Interpretación de la genealogía bíblica seguida por A. País, Espelho dos Reis, op. cit., vol. I, p. 51, y por la Biblia Medieval Portuguesa. 1 Histórias d'abreviado Testamento Velho, segundo o Mestre das Histórias Escolásticas, ed. por S. da Silva Neto, Río de Janeiro, Inst. Nac. do Livro, 1958, pp. 44 y 51 (en este último texto, se refiere a la generación de Canaán, hijo de Cam).

Franfois de Medeiros), que está claramente presente en el Livro da Corte Imperial:

"En cuanto dijo esto aquél moro, inmediatamente se levantó de entre los Gentiles un viejo muy honrado honestamente vestido. Era un filósofo gentil que estaba entre los gentiles y comenzó su razonamiento de esta manera:

"-Reina muy noble por muchos bienes adornada. Yo, viejo antiguo de la gene-ración de los gentiles, digo por mí y por ellos ante vuestra real presencia que los antiguos filósofos prestaron atención a estos cuerpos de las cosas de bajo el cielo y observaron que eran mudables y que se corrompían y podían corromper; y por eso no creyeron que alguno de ellos fuese Dios. Y observaron los cuerpos de arriba como el sol y la luna y los planetas que eran cambiantes y se mueven y no son racionales y no creyeron que fueran Dios porque Dios no se puede corromper ni cambiar así, como dice Aristóteles. [...] Y porque Dios es perpetuo conocieron los filósofos que Dios es perdurable. Y por su grandeza conocieron que es todopoderoso. Y por el orden de las criaturas y por la disposición de ellas conocieron que era sabio. Y por el gobierno y el mantenimiento conocieron que era bueno. Y por eso dijeron que esta era la primera causa que era la primera de todas las causas y la causa y razón de todas las criaturas. Y a esta primera causa llamaron por esta nombre, Dios." ³⁹

Los Gentiles revelan así una predisposición que pone de manifiesto, en com-paración con Moros y Judíos, la mayor facilidad de su conversión. Esta actitud es tributaria del simbolismo neotestamentario del gentil - pueblo llamado por Cristo para formar su Iglesia, en contraste con el rechazo judaico del cristianismo- que supera el posicionamiento de "pueblo elegido" que tiene el Gentil-Idólatra como su oponente, en el referencial del Viejo Testamento. Puesto que utilizadas aisladamente y fuera del contexto de la conversión del Gentil (que es relegado a un plano marginal), la subcategoría de Idólatra y la temática de la idolatría tienden a vehicular una imagen fuertemente negativa del paganismo o del- objeto al que la idolatría es aplicada. Repárese en la ocurrencia de los tópicos bíblicos de la mujer gentil tentadora que conduce a los hombres a la idolatría y de la asociación del diablo con el poder del ídolo en un tratado de devoción personal o incluso de la avaricia como forma de idolatría, no sólo en Álvaro Pais sino también en la literatura moralizadora, dirigida a un público amplio:

³⁹ Livro da Corte Imperial, op. cit., pag. 63.

"El avariento siempre piensa que las cosas pequeñas son grandes. El avaro es siervo de los ídolos, esto es, de los dineros: que quien sirve a los dineros sirve a los ídolos."⁴⁰

En aquel teólogo franciscano, el conocimiento enigmático de Dios entre los antiguos gentiles, al producirse "en presencia de criaturas"⁴¹, queda intencio-nadamente excluido de la connotación positiva que desde la otra perspectiva podría contener.

En la afirmación de las verdades y de los principios generales, los Paganos pue-den situarse, de forma más o menos abstracta, en una dimensión atemporal, caso de su función en el contexto del problema de la "guerra justa":

"Causa legítima [...] es la defensa de la vía pública contra los salteadores en tierra o los piratas en el mar, o la defensa de la fe y de la patria contra los paganos, herejes, sarracenos, u otros fines justos semejantes."

O cuando aparecen diluidos en el conjunto de los infieles:

"Item, hay una doble infidelidad: una que no cree en los artículos de la fe cristiana, y, según esto, todos los judíos y sarracenos y paganos e idólatras y gentiles se llaman infieles."⁴²

Más a menudo, no obstante, subyace en ellos, como vimos, el referencial de la historia bíblica y de la antigüedad greco-romana. La expresión "tiempo de los gentiles" remite genérica-mente a la antigüedad clásica o más en particular a los primeros tiempos del cristianismo, época sometida al dominio y persecución de los emperadores romanos⁴³ En realidad el "paganismo" clásico, transmitido por tradición oral y escrita, es uno de los referentes que marcan la imagen de los Paganos, al igual que las tribus bárbaras venidas del Norte y de Oriente (Margaret Hodgen). Los Gentiles son así muchas veces los príncipes y sobre todo los filósofos de esa época (o globalmente referenciados en ella). Su descreimiento se puede ver también, en el caso del "filósofo gentil", encuadrado en los errores a los que sus doctrinas pueden conducir. Sin embargo, por lo general, se le

⁴⁰ Livro de Esopo, ed. por J. Leite de Vasconcelos, "Fabulário português: manuscrito do século XV", en Revista Lusitana, VIII, 1903-1905, pp. 99- 151, Fábula XLII (cf. nota a la fábula ref., idem, ibidem, IX, 1906, p. 81). Ver también *Traité de dévotion (extraits)*, ed. de J. Comu en Romania, XI, 1882, p. 388-389

⁴¹ A. Pais, *Colírio da Fé ...*, op. cit., vol. 11 p. 61

⁴² Idem, *Espelho dos Reis*, op. cit., respectiva-mente vol. I , p. 241 y vol. 11, p. 505.

⁴³ Cf. por ej. Orto do Esopo, op. cit., pp. 198-199

valora como autoridad, por su saber y como modelo de comportamiento, por sus virtudes.

Estructurada a partir de los dos polos fundamentales antes expuestos, los contenidos de la categoría dependen de este modo de las diferentes funciones que desempeña según los objetivos del discurso en que se inserta.

Desde esta perspectiva distinguimos dos grandes tipos de obras:

a) Un primer tipo, caracterizado por el mayor peso del Gentil-Idólatra y por la marginación del tema de la conversión, en función de otros contextos y necesidades. Es constante la asimilación del Gentil al Idólatra, concepción corroborada por una visión de la genealogía bíblica que realza las connotaciones de la idolatría (y, en una de las obras, de los propios "gentiles") con la maldición de la generación de Cam o de Canaán y con el linaje de los musulmanes. Esta concepción de la idolatría y de la categoría de Gentil-Pagano es fruto de su utilización:

-Bien en el combate a las herejías, para fundamentar la atribución de la cualificación de herejía a desvíos dogmáticos y de comportamiento (Colírio da Fé contra as Heresias): el Gentil, en cuanto que idólatra, es el ejemplo negativo en una apologética construida por el contraste con la ortodoxia. La crítica del averroísmo de Tomás Escoto, anulando en ese contexto la autoridad de Aristóteles, es paradigmática:

"Item, dijo el dicho Tomás que, antes de Adán hubo hombres, y que por ellos Adán fue hecho; y así infiere que siempre hubo mundo, que siempre en él existieron hombres, suponiendo, con su idólatra Aristoteles, e1 mundo eterno "...⁴⁴

Además de los esquemas de exégesis de las escrituras, el tema de la conversión y el bautismo del Gentil se invoca puntualmente en el contexto de la defensa del primado del Papa de Roma sobre todas las Iglesias; resulta reseñable, sin embargo, que el teólogo considere herética la doctrina del exterminio del pagano "inocente";

- Bien con respecto a las autoridades y modelos positivos o negativos destinados a edificación del príncipe y globalmente a fundamentar una filosofía política (Espelho dos Reis). En este caso, no obstante, para Álvaro

⁴⁴ Espelho dos Reis, op. cit., vol. 11, p. 67

Pais, el Pagano, a pesar de haberse diluido en gran parte en su condición de infiel, termina por revalorizarse frente al Moro, por no constituir una amenaza real para la Cristiandad sino sólo potencial, y es la categoría escogida como modelo de comportamiento y autoridad.;

- Bien finalmente al nivel más general de la pedagogía, en un manual de la Sagrada Escritura, contextualizado. en el Antiguo Testamento, en el que se pretende reforzar la dicotomía Gentiles-idolatría/"Pueblo de Dios" y condenación de la misma en su seno (História d'abreviado Testamento Velho ...)⁴⁵-

Los moros son considerados descendientes de Ismael, hijo de Agar, esclava egipcia (siendo Egipto y los Egipcios retóricamente el modelo de idolatría), esquema genealógico que, en el Espelho dos Reis, fundamenta el principio del interdicto sexual cristianos/musulmanes y acentúa su condición de adversarios primordiales del rey cristiano.

Aún inserta en el primer conjunto de textos, la *General Estoria* es una obra de transición, en el sentido en que mantiene la marginación del tema de la conversión del Gentil, pero los objetivos que orientan la construcción del esquema genealógico y la propensión /inclinación informativa de la síntesis clásico-bíblica que la caracteriza conducen a una triple valorización del mismo:

1 º. No se asimila a los Gentiles con los idólatras: vistos como hombres buenos y sabios, son incluidos en una línea evolutiva desde los hombres de los primeros tiempos (salvajes e inocentes de la Edad de Oro), pasando por las líneas cronológicas bíblica y de la antigüedad clásica, en que la idolatría surge sólo en un momento dado y en el contexto de una caracterización más compleja del paganismo. Basándose en los comentarios de Orígenes al capítulo 20 del Éxodo, los redactores alfonsinos distinguen los cultos: de dioses (explicados a la luz de la tradición euhemeriana dominante que reduce la mitología a dimensiones

⁴⁵ En el mismo nivel de significación se enmarcan las referencias a gentiles, paganos e idolatría en el Livro de Linhagens ... op. cit., vol. 11/1, contextualizadas ya en la genealogía bíblica (pp. 60-69 y 95- 98) ya en las situaciones de enfrentamiento reyes cristianos / reyes no cristianos (pp. 82-92 y 98-101), que se suceden estructurando un esquema de historia genealógica universal. Sin embargo, en esta caso, el Gentil está, por los mismos motivos que en la G Estoria, ligado al linaje de Jafet y no de Carn.

humanas); de "semeiancia" (representación de algo creado por Dios) y de ídolos (fruto de la imaginación humana, no se asemejan a las criaturas)⁴⁶.

2º. Distinción clara entre la generación de los Gentiles y la generación de Cam, por una visión genealógica que los aproxima a la generación de los Cristianos de quienes son "amigos naturales" y, los distancia de los Moros, hacia quienes los mismos cristianos alimentan una "enemistad natural". El objetivo era, según Annie Courteaux, legitimar la reconquista sobre los Moros: como descendientes de Sem y Jafet, los Cristianos tienen derecho a tomar tierras y bienes a los moros descendientes de Cam (los que habían poblado África) y como tales reducibles a un estado de dependencia con respecto a los primeros⁴⁷

"Onde, quien quisiere saber dónduino esta enemistad tand grand e tan luenga entre los cristianos e los moros, daquí cate la razón, ca los gentiles que oy son e los cristianos uienen principal mente de Sem e de laphet, que poblaron a Asia e a Europa.

Et esto assí es maguer que aun algunos delos de Cam se ayan tomados cristianos, o por predicación, o por premia de prisión e de servidumbre. E los moros uienen principal mente de Can, que pobló a África, aun pero que aya algunos delos de Sem e de laphet, que por el falso predicamiento de Mahomat se tomas sen moros.

Onde tenemos nos, segund este derecho de privilegio, que Noé nuestro padre nos dexó a los de Sem e de laphet, dond nos uenimos, que toda cosa de tierra e de al que nos dellos de Cam, et si pudiéremos algo leuar dellos por batalla o por qualquier fuerca, e aun prender a ellos e ferlos nuestros sieruos, que non fazemos y pecado, nin tuerto nin yerro alguno.⁴⁸

3º. Presentación del simbolismo positivo de los Gentiles (en contraste con los Judíos) de forma revitalizada. Eso se debe en parte a la estrategia antes mencionada, que pretende oponer Cristianos y Gentiles a Moros. La interpretación positiva de Orígenes en relación con la esposa etíope negra de Moisés asociada a la Gentilidad -prototipo de reutilizaciones posteriores- ocurre de forma especialmente relevante⁴⁹; no obstante, la inclusión de Etiopía como tierra todavía habitada por descendientes de

⁴⁶ Cf. G. Estoria, *op. cit.*, vol. I, pp. 409-410.

⁴⁷ A. Courteaux, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁸ *General Estoria*, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁹ Cf. *ibidem*, pp. 54 y 630.

Cus, hijo de Cam, podrá suavizar de algún modo el alcance de aquella exégesis.

b) Un segundo tipo lo constituyen los textos en los que está patente un interés real por el tema de la evangelización y de la conversión de los infieles, en los que la conversión del Gentil tiene un papel relevante. Un primer subgrupo de obras revela directamente esas preocupaciones en relación con públicos diversos:

-Para responder a las necesidades de los teólogos, el *Livro da Corte Imperial* fomenta la defensa de la fe católica contra la filosofía pagana y las teologías rabínica e islámica. En la estructura de la obra, los Gentiles son claramente valorados frente a Moros y Judíos: en primer lugar, por la caracterización física, no siendo portadores del color negro (al igual que los griegos ortodoxos), símbolo de infidelidad -uno de los nuevos sentidos atribuidos al color negro a partir del siglo XIV-, elemento que es una constante en aquellos interlocutores; en segundo lugar, por estar representados en la disputa de la fe, por los "filósofos gentiles" (a los que los demás gentiles siguen), investidos del saber de los antiguos filósofos, cuya superioridad es reconocida por alfaquíes y rabinos al escoger a los primeros para discutir con la reina católica; en tercer lugar por la caracterización religiosa, bien por aparecer como predominantemente monoteístas siendo expresamente rechazada (a través de ejemplos de la Biblia y argumentaciones sacadas de Nicolau de Lyra) la calificación de "idólatra" como elemento común a los Gentiles, bien por la diferenciación entre su religión (con referencias en la antigüedad greco-romana) y el paganismo de caldeos y egipcios, al ser aún considerada como la "fe" inmediatamente anterior a la de Cristo⁵⁰; en último lugar por su función en la obra, la de conversos potenciales (al adherirse fácilmente al cristianismo, se posicionan como humildes catecúmenos), que hacen realzar la intolerancia e incapacidad de los Judíos y Moros para

⁵⁰ Se trata de una interpretación propia del Pseudo-Ovidio, supuesto profetizador de la venida de Cristo. Es una forma que el autor encontró de atenuar la negatividad de la asociación de los Gentiles al politeísmo, de manera que pudiese mantener el lugar privilegiado de los mismos en la estructura de la obra. Del mismo modo un gentil "ateo" es presentado como no representativo de los Gentiles, siendo más un pretexto más para la introducción a la doctrina cristiana, *Livro da Corte Imperial*, op. cit., pp. 11 y 14. La *Corte Imperial* extrae de Lyra la asociación de idolatría a los judíos del Antiguo Testamento y de Lulio la idea de que los Musulmanes son descendientes de idólatras. Cf. Apendice de J. M. Cruz Pontes, *Estudo para Urna Edição crítica do Livro da Corte Imperial*, Coimbra, Univ. de Coimbra, 1952.

convertirse, incluso ante "razones necesarias" (manteniéndose en su mayoría contumaces en su error):

"Cuando la gloriosa reina acabó las razones antedichas, inmediatamente el filósofo gentil habló en voz alta diciendo.

"-Señora, reina muy sabia, yo creo y entiendo todo aquello que vos habéis dicho acerca del Señor Dios y de su trinidad y vuestras razones son necesarias y verdaderas.

"Y en cuanto él hubo dicho esto, inmediatamente todos los gentiles que allí estaban estuvieron de acuerdo con ella. Mas de los judíos muy pocos tuvieron en cuenta aquella razón, ni creyeron ni quisieron entender, sino que se mantuvieron en su porfía. Pues el rabino de los judíos reconoció la Trinidad pero muy pocos estuvieron de acuerdo con él. Otrosí, de entre los moros aún menos entendieron ni creyeron las razones de la católica reina. Y su alfaquí nunca quiso creer en lo que ella decía pero grandes cantidades de entre los gentiles creyeron sus razones y se acercaron a ella. ,,⁵¹

Judíos y Moros son los verdaderos oponentes de la Iglesia Católica, ejerciendo el Gentil el papel de árbitro en esa confrontación, siendo así uno de los aspectos que marca en esta imagen del Gentil -la influencia directa de las concepciones de evangelización de Raimundo Lulio-, a la que se une el telón de fondo de la exégesis positiva del Gentil/negativa del Judío, basada en Nicolau de Lyra.

Otra versión:

Judíos y Moros son los verdaderos oponentes de la Iglesia Católica; el Gentil ejerce el papel de árbitro en esa confrontación, siendo así uno de los aspectos que marca, en esta imagen del Gentil, la influencia directa de las concepciones de evangelización de Raimundo Lulio, a la que a su vez se une el telón de fondo de la exégesis positiva del Gentil/negativa del Judío, basada en Nicolau de Lyra. En el mismo contexto de pensamiento se sitúa el Diálogo de Robin e do Teólogo (título atribuido a Mário Martins), en el que para la exposición de los pun-tos esenciales de la doctrina, se escoge como interlocutor (y como pretexto) a un "filósofo gentil", deseoso de

⁵¹ Livro da Corte Imperial, op. cit., p. 123

recibir la fe; se sitúa así en una posición semejante de discípulo frente al teólogo católico⁵².

- El interés por el tema de la conversión excede el medio restringido de los teólogos, estando presente en las obras de espiritualidad, cuyos temas penetran en la devoción o predicación al común de los fieles. La conversión y el bautismo del Gentil son escogidos como tema de devoción mariana. Aquél se puede presentar, bien como el "buen gentil", ejemplo de virtud, que únicamente debe su idolatría a la ignorancia del pecado que comete (pecado éste atenuado por no ser consciente), bien como Gentil-Idólatra que siente el vacío de su situación, procurando aproximarse a Dios, y deja así de oponerse a los cristianos a los que antes perseguía, transformándose en apto para recibir la fe⁵³. La misma perspectiva del Gentil asume un papel central en la economía narrativa hagiográfica, en la desierto. Ambas obras están presididas explícitamente por el principio de la posibilidad de su Salvación por el bautismo:

"[...] más place a Nuestro Señor que tu recibas ahora el santo bautismo y que quedes y vivas en completa limpieza y en santidad de verdad; pues todo hombre lo puede hacer si quisiere porque Nuestro Señor dio poderío a los hombres para que pudieran ser hechos hijos de Dios [...]"⁵⁴

En un segundo sub grupo de textos, se pone de manifiesto, de forma ya indirecta, el interés por la conversión y valoración del Gentil, en particular como filósofo. Respectivamente en los exempla del Orto do Esposo (por la frecuencia de esa temática asociada al Gentil) y en el Boosco Deleitoso. En ambos se insertan la autoridad y modelos de comportamiento facilitados por los Gentiles, en articulación con la tendencia mística ya mencionada, que se reveló dominante en una de las fases de la hagiografía. En un género literario diferente, el interés por la conversión del Pagano es aún uno de los temas dominantes en la Demanda do Santo Graal; la obra pone de manifiesto una visión de tolerancia que debe ser comprendida en el contexto de valoración del ideal de caballería, en

⁵² Cf. Mário Martins, *Estudos de literatura medieval*, Braga, Liv. Cruz, 1956, pp. 447-452, ed. por H. Carter, *Paleographical Edition and Studies of a Portian of Codex Alcobacensis 200*, Philadelphia, Univ. of Pensylvania, 1938.

⁵³ Cf. *Cantigas de Santa María*, op. cit., respectivamente vol. III, Cantiga 335, pp. 208-211, y vol. 11. Cantiga 196, pp. 246-247.

⁵⁴ *A Portuguese Version of the Lije of Barlaam and Josaphat*, ed. de Richard D. Abraham, Phila-delphia, Univ. of Pensylvania Press, 1938, p. 66.

función del cual el Pagano (representado principalmente por Palamedes), "por ser un buen caballero pagano", ve atenuada su condición de infiel.

El segundo tipo de textos analizados constituye, así, un todo, al dominar en él la constante más favorable a la categoría de Gentil, cuya imagen goza de un mejor posicionamiento en relación con el Moro y con el Judío, por encarnar y sintetizar el interés real por el problema de la evangelización y de la salvación universal. Esta visión positiva, que se encuadra en el cambio de mentalidad ya mencionada en la primera parte de este estudio, cuyos agentes principales fueron, a partir del siglo XIII, los mendicantes⁵⁵, penetra en la estructura social en campos muy diversos que van desde el elitismo del pensamiento del medio restringido de los teólogos a las representaciones corrientes de la vida cotidiana propia de la religión popular, dinamizada por el vehículo cultural de la predicación. Tal cambio de actitud hace retomar la simbología positiva de los pueblos exteriores -en particular los Etopes, directamente asociados al color negro- ahora revitalizada. De este modo, éstos se integran plenamente en la categoría de Gentil, al revestir la imagen del africano de los contenidos de que aquella es portadora. La aplicación del tema de la Gentilidad al africano no es captada necesariamente por la presencia, bien del término "gentil", como acontece con la esposa "etíope negra" de Moisés, bien del término pagano, en el caso del hidalgo de "Barbaria" -pagano, convertido por un eremita-, en la *Demanda do Santo-Graal*⁵⁶, sino principalmente por el simbolismo envolvente del etíope negro.

La narrativa hagiográfica de la egipcia negra, retomada en la época, es para-digmática a ese respecto, en la medida en que revaloriza aquella imagen positiva en tres niveles:

⁵⁵ Ver la influencia directa del método y conceptos de misionariado de Lulio, en la Corte Imperial, o los exempla del Orto do Esposo extraídos del dominico H. de Romans (por ej. en la p. 67 de la ed. cit. de esta obra), hombre especialmente empeñado en la formación teológica de los misioneros, y en general el impacto en la producción escrita portuguesa del género literario apologético de enfrenta-miento teológico/ dogmático con Moros y Judíos, en que se inserta la primera obra referida. Cf. Mário Martins, *Estudos de Literatura Medieval*, op. cit., pp. 307-326, y J. M. Cruz Pontes, op. cit., pp. 9-90.

⁵⁶ Cf. *Demanda do Santo Graal* (copia de ms. portugués de principios del siglo XIV), ed. de A. Magne, vol. 11, Río de Janeiro, Inst. Nacional do Livro, 1944, pp. 66-67. Acerca del hecho de retomar esa simbología cf. *Devisse* op. cit., pp. 140-143, y *Devisse y Mollat*, op. cit., p. 78.

- En primer lugar, se opera la simbiosis entre una utilización simbólica secundaria del color negro (como señal de penitencia y mortificación de la carne) y -lo apuntamos como hipótesis- el fondo temático de la conversión y bautismo del Gentil;

- En segundo lugar, la promoción de la egipcia negra a modelo de virtud de la vida eremítica (acontece lo mismo al etíope del Boosco Deleitoso -en análogo contexto edificante en el ejemplo antes citado-, y al

eunuco etíope del Orto do Esposo⁵⁷), evidencia la posibilidad de que, en los exempla, el Negro pueda ser investido también de la función de suscitar aprobación, proponiendo modelos de comportamiento positivos.

- En tercer lugar, (existen) indicios de superación de las connotaciones negativas del color negro de la piel (automatismo: negro=pecado o diablo), indicios corroborados a nivel del discurso teológico por una visión dualista en la concepción de la relación cuerpo / alma, que se vehicula en el Orto do Esposo -al afirmar que "la gran fealdad del cuerpo" no implica la "fealdad del alma" - y se aplica en la evaluación del propio hombre de color negro, en el Livro da Corte Imperial, cuando en él se considera, que Dios "no alcanza ni comprende la sustancia del hombre por la cantidad del hombre [...] ni por ser largo ni grande ni pequeño ni por ser albo ni negro"⁵⁸. Sin embargo, a esta concepción se opone el modelo ético-estético monista de Hombre, por ventura vehiculado de forma estereotipado en la parte final del Segredo dos Segredos (Pseudo-Aristóteles) sobre la fisiognomía. En esta hipótesis, el Negro, a la luz de este modelo de "hombre bueno y perfecto", quedaría muy desfavorecido por los rasgos físicos -como el color de la piel, el cabello crespo y los labios gruesos- que se le atribuyen en la imagen coetánea y simplificadora, divulgada por la iconografía⁵⁹.

⁵⁷ Cf. Orto do Esposo, op. cit., pp. 45-46.

⁵⁸ Cf. ibídem, p. 149, y Livro da Corte Imperial, op. cit., p. 230. Se verifica que a pesar de que el fondo doctrinario del episodio de que se trata sea de la auto-ría de N. de Lyra, el ejemplo específico relativo al Hombre habrá sido escogido por el escritor portugués (cf. Apéndice de J: M. Cruz Pontes, op. cit.); ejemplo, probablemente, inspirado en Santo Tomás de Aquino, en la Suma Teológica: el color de la piel no especifica al hombre, es un mero "accidente" frente a lo esencial - el alma racional que posee.

⁵⁹ Segredo dos Segredos, Pseudo-Aristóteles trad. port. según un ms. inédito del s. XV, ed. de A. Moreira de Sá, Lisboa, Pub. de la Fác. de Letras de la Univ. de Lisboa, 1960, IV Parte, pp. 83-90. Sobre la explicación de la fisiognomía como modelo monista dentro de los proverbios, ver Hamilton Costa, La, représentation

En resumen, debe considerarse el conjunto de cambios arriba observados en coexistencia con una actitud tradicional caracterizada por una mentalidad de "pueblo elegido", que permanece en ruptura con las enseñanzas neotestamentarias. En tal mentalidad se inserta ya sea el posicionamiento hostil patente en los contenidos más negativos de las categorías globales, en que el Otro Cultural- inclusive el africano- se integra⁶⁰, ya sea el mantenimiento de los estereotipos relativos al color negro, Negro, Moro, Etíope y Egipcio (éste frecuente-mente unido a la idolatría). Yuxtapuestos, a veces incluso en las obras concebidas en un sistema de mayor apertura, continúan desempeñando sus funciones como esquemas estáticos de argumentación doctrinaria o de instrucción espiritual.

Es indudable que la imagen del Africano (y particularmente del Negro) en el Portugal del siglo XIV e inicios del XV se encuadra en una mayor complejidad y coexistencia de tendencias de sentido contrario -positivo o negativo-, que caracterizan globalmente esa visión en el Occidente tardo-medieval coetáneo, en particular en la iconografía⁶¹. Esta imagen marcada por la permanencia de estereotipos acentuadamente negativos de herencia medieval anterior, asociados al color negro y al Negro-diablo negro, demonio-etíope negro- que anuncian indicios de revisión de los primeros, se articula con la revitalización del simbolismo espiritual del Gentil y es reveladora de un interés real por los problemas de evangelización de los infieles, al que tampoco escapa el Moro Negro. Este concepto, que se interpone entre el orden de lo real y la representación desvalorizante del estereotipo (moro-negro-diablo), comporta el contenido radicalmente negativo de Moro, cuyo peso -dominante en los medios de la corte y en el círculo de los teólogos (no sin repercusiones en las obras de espiritualidad)- reviste al término moro negro de una coloración político-

du corps dans la littérature populaire portugaise: le discours proverbiale, Paris, F. Calouste Gulbenkian, Centre Culture! Portugais, 1987 (Sep. de Littérature orate traditionnel populaire. Actes du Colloque, Paris, 20-22 novem-bre 1986, pp. 561-576).

⁶⁰ Cf. ej. paradigmático en el Colíro da Fé ... "Todos los que observan alguna idolatría, y de ella hay casi infinitas especies, son infieles, egipcios y paganos[...] puesto que Egipto es la tierra madre de la idolatría[...]" (op. cit., vol. I, p. 179). Ver por ej. incluso el Tratado d'abreviado Testamento ... en el que los habitantes de Etiopía y Egipto) son globalmente integrados en los pueblos gentiles que el pueblo de Israel combate (op. cit., p. 271). Sobre la mentalidad de "pueblo elegido", consúltese F. de Medeiros, op. cit., p. 237.

⁶¹ Optimismo y pesimismo, visión abstracta y realista, mayor mezcla de géneros y de temas: Devisse y Mollat, op. cit., p. 7.

religiosa de oponente real. Por ello adquiere gran importancia la distinción absoluta Gentil/Moro, en la cual el Gentil, al no ser un adversario real ni competidor del cristianismo sino principalmente un converso potencial (cuya frecuente conexión con la idolatría no es necesariamente relevante), puede aún beneficiarse del carácter positivo de su referente en la antigüedad greco-romana. Por todo esto, la imagen del Africano resulta, globalmente, valorada de forma positiva cuando se le integra simbólicamente en aquella categoría.

Las oscilaciones de la parcela del código de referencia analizado pueden sintetizarse en un esquema (necesariamente simplificador) de articulación de los principales estereotipos, lugares comunes y categorías, en el cual se observa cómo la evaluación del Africano es filtrada por los diferentes contenidos de las dos categorías globales [(+) y (-) marcan los polos que tendencialmente confieren mayor o menor valor] que lo recubren.

En las primeras visiones de los siglos XV y XVI sobre el Africano y -en el caso de clasificaciones genéricas como la del campo religioso- sobre la globalidad de los pueblos extraeuropeos, estará bien presente una herencia cultural, que en parte ha sido retratada en las páginas precedentes. El peso del código de referencia se hace sentir en la representación del Otro, pero va sufriendo, progresivamente, las modificaciones y adecuaciones que resultan de la confrontación con lo real.

BIBLIOGRAFÍA*

ALBUQUERQUE, Luís de, *Introdução a História dos Descobrimentos Portugueses*, 4ª ed., revisada, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d [1989].

COURTEAUX, Annie, *L'Africain, le Maure, l'Afrique, [Islam dans la constitution d'une Idéologie Castillane au XV/le siècle, these pour le Doctorat du 3eme cycle (préparée sous la direction de M. Jean Devisse), Univ. de Paris I Panthéon-Sorbonne, 1982 (dactilografiada).*

DEVISSE, Jean, *L'Image du Noir dans l'art occidental*, vol. 11, t. 1, *De la menace démoniaque a l'incarnation de la sainteté (étude liminaire de Jean Marie Courtes)*, Fribourg, Office du Livre, 1979.

DEVISSE, Jean, e MOLLAT, Michel, *Ibi-dem*, vol. 11, t. 2, *Les Africains dans l'ordonnance chrétienne du monde (XIVe-xVIe siècle)*, Fribourg, Office du Livre, 1979.

MEDEIROS, François de, Judaïsme, Islam et Gentilité dans l'oeuvre de Raymond Lulle, Mün-chen, ed. Del autor, 1976 (tesis dactilografiada, Dis-sertation zum Erlangung der Doktor -würde der Evangelisch- theologischen Fakultat der Univer-sitat München).

L'Occident et l'Afrique (XI^W-XV^e Siecle). Images et représentations, preface de Jacques Le Goff, París, Karthala, Centre de Recherches Afri-aines, 1985.

* Bibliografía seleccionada. Por ser demasiado extenso el conjunto de las fuentes y otros estudios consultados, se remite al lector a las referencias bibliográficas de las notas finales.



La Luz Amaliana

The Amaliana Light

Jesús Troncoso García¹
Miembro del grupo HUM-791

Resumen: El autor, rinde homenaje a su maestro y amigo Amalio García del Moral tras el undécimo aniversario de su muerte en 1995, indagando sobre el magistral uso de la luz en su obra polifacética desde una perspectiva enfatemática, que le lleva a descubrir todo un camino místico en su obra poética y pictórica que parangona con los clásicos místicos alemanes y españoles del Barroco. Descubre además su búsqueda de un movimiento armonicista como colofón vanguardista ya en la madurez de su pintura-poesía : el Tarol-Armonicismo (1982) -última vanguardia europea del siglo XX-, que analiza como un fiel reflejo de la compensación de ideas eclécticas tan propias del "racionalismo armónico" de los neokrausistas andaluces, entre los cuales debe figurar por derecho propio el gran pintor-poeta Amalio, sobre todo por la filosofía idealista implícita en su obra, que le condujo a la fantasía, la intuición y la reivindicación de la libre creación artística apoyada en la dimensión misteriosa del hombre y del propio Arte.

Palabras clave: Enfatemática, Enfatemas, Mundofagia, Socioandalucismo, Siglomar, Colenguajes,

Abstract: The author, pays tribute to his teacher and friend Amalio García del Moral after the tenth anniversary of his death in 1995, investigating on the skillful use of the light in his polifacética work from a enfatemática perspective, that takes to discover everything to him a mystical way in its poetic and pictorial work that parangona with the classic mystics German and Spaniards of the Baroque one. He discovers in addition his search to vanguardista a armonicista movement like colofón in the maturity of his

¹ Jesús Troncoso García¹ Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla. Profesor numerario de Lengua y Literatura Españolas. Escritor, Pintor y Crítico de Arte. Miembro del Grupo de Investigación HUM 791 de "Proyección de Valores e Interrelación en las Artes". U. S. Texto reeditado del número 1 de la Revista VAINART-2011

painting-poetry already: the Tarol-Armonicismo (1982) - last European vanguard of the century XX -, that it analyzes like a faithful reflection of the compensation of so own eclectic ideas of the "harmonic rationalism" of the Andalusian neokrausistas, between which it must appear by own right great Amalio pain-ter-poet, mainly by implicit the idealistic philosophy in bis work, that lead to him to the fantasy, the intuition and the vindication of the free supported artistic creation in the mysterious dimension of the man and the own Art.

Keywords: Emphathematization, Emphathemes, Mundofagia, Socioandalucismo, Siglomar, Colenguajes

En febrero del 2006 se ha cumplido el XI Aniversario de la ausencia física de nuestro Maestro de la pintura y de la vida, compañero de batallas poéticas y siempre amigo, Amalio García del Moral y Garrido (Granada, 1922 - Sevilla, 1995) cuya contundente y vigilante mirada, desde su propia experimentación fotográfica, nos mira en la portada profundamente como que-riendo entablar una nueva conversación desde el espejo de su voz ensimismada. Se trata también de un homenaje al que fuera nuestro Maestro-amigo y el de tantas generaciones de artistas y docentes de todos los niveles, profesores y profesoras de Dibujo, de Pintura, del Bachillerato y Magisterio, que le rememoran con cariño, admiración y profundo agradecimiento.

Existe ya una perspectiva suficiente para valorar, con toda una década por delante, los valores humanos y artísticos implícitos en toda su extensa obra que se han revalorizado notablemente, con presencia en algunas exposiciones, prensa y congresos como el organizado por la Asociación APRELA (Huelva) en la Universidad de Sevilla en marzo del 2004, donde su producción poética y plástica fue interrelacionada junto a la de Rafael Alberti y Federico García Lorca en base a poemas, dibujos, grabados y cuadros que poseían una conexión enfatemática.

En la actualidad la mayoría de las obras de Amalio están custodiada y organizada en los fondos de la Fundación Amalio, que es una importante Sociedad Cultural y Artística que sólo por el importante elenco de obras y manuscritos del artista que salvaguarda, ya podría justificarse como un objetivo sociocultural de primer orden. Tiene su sede en la placita de doña

Elvira en el histórico barrio sevillano de Santa Cruz, donde a mediados de los años sesenta el artista procedente de Granada había instalado su principal estudio artístico con sus ventanas y azoteas abiertas a la suprema visión de la Giralda, la que después se iría convirtiendo en su amante de piedra como refleja en su poemario ALQUIBLA (1983) en cientos de bellas metáforas, al igual que pictóricamente en su sorprendente serie intitulada *Gestos de la Giralda*.

ANDALUCES DE LA CULTURA

En dicho centro de arte denominado Amalio, Casa-Estudio es posible disfrutar de una exposición abierta donde se exhibe una importante selección de sus cuadros de todas las etapas. Pero, lamentablemente, todo eso a nosotros, andaluces de la cultura -según el nombre con el que el mismo Amalio nos quiso dignificar en muchos de sus insuperables retratos-, nos debe saber a poco. Toda vez que la importancia de su Obra requeriría una más amplia acogida social, aún no producida, que debería desembocar en la creación de un gran Museo Amalio en Andalucía o que ésta sirviera para entronizar un gran museo de la pintura del compromiso o arte social andaluz donde también tuvieran cabida otros creadores y grupos andaluces del pasado en nuestra comunidad, ese es el reto por el que deberíamos luchar ahora desde los grupos e instituciones, además de darle una mayor difusión en el campo didáctico, educativo y del arte en general. Estoy convencido de que nuestra sociedad andaluza avanzará hasta hacerse con los valores de su auténtica cultura y, entonces, Amalio será un punto de referencia fundamental junto a otros grandes creadores andaluces, desaparecidos en las últimas décadas y que yacen igualmente olvidados bajo la losa de una política cultural tópica, demagógica y localista.

El presente ensayo es un homenaje a tan egregia figura en el nacimiento de la revista VA-IN-ART donde quiero primeramente destacar, dentro de su producción plástica y literaria, la importancia que en su obra conjunta alcanzaron tanto la proyección de su "yo artístico" como la búsqueda apasionada de la Luz como elemento fundamental, principio unificador y símbolo de tantos valores positivos para la vida y el arte, para la comprensión de toda una época y para la ampliación de su propio pensamiento apenas conocido en profundidad incluso para nosotros, críticos o artistas, que fuimos sus discípulos y colaboradores más directos. Pues la reconcentración/ introspección, la continua y quizás obsesiva

dedicación a la obra de arte del Amalio cotidiano, impidió de hecho conocer ese universo que aquí se refleja bajo el título enfatemático de La luz amaliana.



*Ilustración 1. Amalio. Andaluces de carga (fragmento).
Fundación Amalio*

Se trata de un ensayo biográfico y artístico que se irá ampliando a medida que críticos y teóricos del arte profundicen en la obra del artista polifacético Amalio, tarea ya iniciada con tres tesis doctorales, que han obtenido las máximas calificaciones, aparte de los numerosos artículos, textos críticos y reseñas de su vida y obra que envuelven todos los itinerarios artísticos del gran maestro andaluz.

ARQUITECTO DE LUCES

Amalio pertenece a ese reducido grupo de artistas que buscaron en la Luz el manantial más profundo de su arte, al igual que hace siglos lo hicieron otros polifacéticos como Miguel Ángel o San Juan de la Cruz, por poner dos grandes ejemplos; el primero más pintor-escultor que poeta, y el otro más poeta excelso que pintor. En aquella época de humanas luciérnagas y tenebrismos, de grandes contrastes, en definitiva, las sombras también

representaban la muerte del arte, la aniquilación de la luz y el color, la negación de la vida. En aquella Era de los Descubrimientos, el genio de la Capella Sixtina, apenas conocido hoy como poeta, con-fesaba admirablemente, casi pidiéndonos perdón desde su anonimato lírico, su desesperación ante la llegada de las sombras:

*"Sólo yo ardiendo en la sombra me
quedo,
Cuando el sol deja sin luz al mundo
no por placer, más por duelo profundo,
postrado gimo, y llorar sólo puedo ... "*

Se trataba de la misma sensación que Amalio experimentaría poéticamente siglos después, pues a los versos del florentino proclamando que siente que su luz interior se torna oscura, nuestro Amalio en pleno siglo XX nos dice también con hondura lírica que: *Horas de Sol y de hermosura/ llagaron con su brillo la retina! .../ cuando ensueños y luz se confundían y era pintar aurora de esta noche (TL)*, porque no en vano Amalio en La Mano Florecida se había ya definido como arquitecto de luces, y su obsesión por la Luz fue tal que la estableció como principal bien colectivo de su herencia, su Testamento en la Luz. Fueron versos escritos por un pintor poeta que nos dice con machadiana sencillez: *... cuando absorto en la luz hacia ella (muerte) vaya! lastre no me han de hallar y algo he dejado:/ esta angustia hecha versos y pintura (TL)*. Tras proclamar poco antes que: *... llegué a ti (Luz) como se llega al mar:/ a bañarme de azul, de azul enhiesto.*

Desde ese mismo mar azul amaliano pienso que el artista, experto navegante, supo guiar sus naves hacia la luz, faro que nunca se le apagó en aquel veinte siglo maragitado por variadísimas corrientes estéticas y donde hubiera sido fácil perder la identidad y sucumbir en el triángulo de las medianías. Amalio, sin embargo, con su brújula de perfecto dibujo y sus velas hinchadas de color guió sus naves creativas de la fantasía y lo social hacia las costas donde otrora arribaron grandes creadores, como también sucedió con Víctor Hugo, Vincent Van Gogh o Juan de Yepes, nuestro San Juan de la Cruz, el valiente carmelita de Fontiveros, cuya poesía es crucial en el inicio del tratamiento de la luz como camino místico en la Literatura española: *¡Oh lámparas de fuego! en cuyos resplandores/ las profundas cavernas del sentido,/ que estaba obscuro y ciego,/ con extraños primores,/ calor y luz dan junto a su querido! (Llama de amor viva, 13-19)*.

Es una luz trascendente y libera-dora del materialismo de las sombras, la misma que Amalio también reivindicó en sus versos, como una escala luminosa de espiritualidad:

Luz ven a mi pecho/ aunque la vida cueste poseerte .. ./ vital sostén, Oh Luz, quiero tenerte/ ... ¿ Dónde te encuentras, Luz, si aquí me tienes? (TL 3/3).

Una Luz que para Amalio suponía además el contenido imprescindible del Buen Amor, pues:

Amor sin luz es viento solitario, / porque la luz cual surco nos ha hendido! y va llenando norias de miradas/ con presencias y ritmos compartidos (TL).

La luz lo fue todo para aquel Amalio, maestro y místico de la pintura, hasta el punto de que en una mañana de primavera se le escapó aquello de que: un diamante de luz me reverbera en el alma. Toda una bella y concisa oración premiada por su dios-hombre con el don que tanto deseaba, y desde entonces: *El paisaje, la flor y la figura/ en un hachón de luz se me concreta.*

Ese fue el premio divino por su trabajo diario, constante, porque Amalio supo reconocer también que *pintar requiere un esfuerzo,! cantar requiere una pena./ Crear estremecimiento*, esfuerzo para el parto del arte, de la perfección lograda cuadro tras cuadro, hasta haber superado un conjunto aproximado de dos mil obras entre dibujos, grabados, pinturas, esculturas ... , un elenco espléndido que lo convierten hoy en uno de los pintores más prolíficos y de mejor calidad. Y lo curioso de todo es que este hacedor de luces fue calificado paradójicamente como pintor de la *Andalucía Negra*.

Son esas luces y sombras primitivas y eternas que luchan desde el inicio de los tiempos conformando todo lo humano y que en Amalio han servido para recrear lo que vio y lo que imaginó, haciéndonos ver su obra poética y plástica que hay suficiente luz para aquellos que quieran verla y también bastante oscuridad para aquellos que no lo deseen. Detrás de cada gesto oscuro de su pintura, miseria, luto, hambre, injusticia, opresión, muerte ... , está siempre la luz de la esperanza; una luz espiritual sobre una luz creadora del volumen; y el color, una luz que proyecta almas en esa legión de variados personajes concebidos por su pluma y sus pinceles, una luz sobre el paisaje, una luz también sobre su poemario *El pan en la mirada* (*Canciones del pueblo andaluz*), proyección enfatemática de su gran cuadro *El pan encadenado*, porque la luz fue el arma pacífica de libertad que

nuestro maestro empuñó, algo tan sutil que no se puede encadenar como el pan de los pobres o los andaluces de carga -otra de sus grandes obras-, y que fluye como el agua en los cauces o el viento que arrecia entre los olivos de su Andalucía altiva.

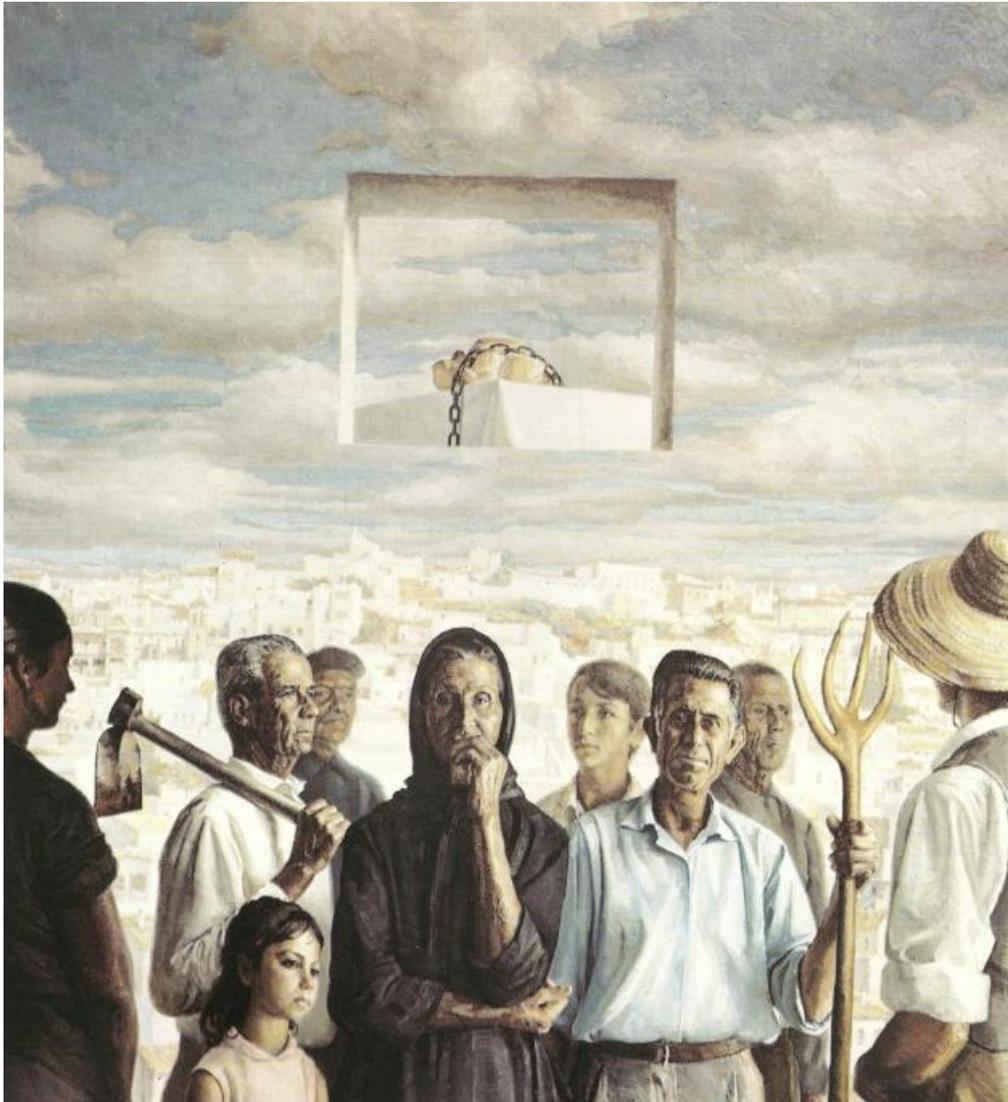


Ilustración 2. Amalio. El pan encadenado. Fundación Amalio

Hay que reconocer además que la académica y disciplinada formación artística que recibieron tanto Amalio como sus coetáneos en el arte, los llevó de lleno a una existencia casi simbiótica con los materiales y procedimientos de su arte; a soñar, a vivir, e incluso a enfadarse con tales instrumentos. Algo similar al músico que duerme junto a su violín o su trompeta ..., y que termina finalmente tan identificados con el instrumento -

en una extraña metamorfosis de cuerpo y alma-, que incluso llegan a influirse mutuamente en su propio parecido físico y personalidad. Algo similar al relato de Camus en las primeras páginas de *L'Etranger*, en la mutua influencia entre dueño y can. Recuerdo en ese sentido, a un Amalio ya maduro sudoroso en su estudio, con viejos y rotos pantalones y jersey de cuello vuelto manchados de pintura, como alguno de sus personajes proletarios que hubiese salido de sus propios lienzos y con una virtud fundamental que nos hablaba de su gran humildad artística. Pues cuando estaba ante el lienzo pintando parecía como si lo hiciera siempre por primera vez con la maestría consumada de un gran artista, pero disfrutando como un niño que entrenara sus pinceles, como si se remontara a su infancia pictórica en los estudios de sus primeros maestros granadinos.

MI PINTURA Y MI CANTAR

La exuberante, fuerte y compleja personalidad de Amalio se proyectó así en toda su obra y viceversa, conformándose peculiarmente un original cruce de conceptos, teorías y posicionamientos que son la clave de su mensaje, temática y contenido. No conozco a ningún creador enfatemático¹ que haya interpretado tan extensamente la antigua interrelación en estas artes mayores. Habría que remontarse a los más valiosos humanistas del Renacimiento o Barroco, máximos movimientos artísticos en los que reapareció la clásica interrelación pintura/poesía resucitándose la máxima horaciana *ut pintura poesis*, hasta el punto de llegarse incluso a confundir las fronteras de la pintura y la literatura (Poesía, Teatro, novela ...).

Hasta tal punto llegó ese interés globalizador de las artes que, coincidiendo en Europa con la agonía de nuestros siglos de Oro, a finales ya del revolucionario e iluminado XVIII, hasta uno de los teóricos más críticos con la interrelación de colenguajes, como lo fuera Gott-hod E. Lessing, en su magnífico *Laoconte*, llegó a defender que la pintura alegórica de su tiempo solo era un método artificial de escribir. Aunque, llegados a este punto, no puedo evitar recordar aquella voz inspirada de un Amalio otoñal, que aún resuena en mis oídos de vete-rano discípulo en una de sus clases de Dibujo en Bellas Artes (Calle Laraña), curso 1981-82, en el que yo inicié los estudios de Bellas Artes. Nos glosó aquel día en su gran aula de dibujo de estatuas algo que se perdía en la noche de los tiempos y que acrecentó mi interés por mis posteriores estudios transposicionales que desembocarían

en la Enfatemática: "Cómo, antes que, en Occidente, las preocupaciones de la sabiduría oriental habían unificado ya ambos conceptos (pintura y poesía) y que en un antiquísimo proverbio japonés se decía" -y así lo he podido comprobar posteriormente en algunos haikus caligráficos-:

*una pintura es un poema sin voz;
un poema es una pintura con voz.*

Así pudimos constatar los privilegiados que compartíamos aquellas generosas clases de dibujo, cómo los orientales fueron también los precursores en la moderna concepción de involucrar al espectador en la ejecución/terminación de la obra artística a partir del modernísimo criterio estético de presentar, tanto en pintura como en poesía, solamente trazos o palabras sueltas, a modo de bocetos iniciales del mensaje total, para que el espectador-lector completa la imagen según sus propias experiencias, su nivel de formación o sus posibilidades culturales. Así se llegaría al enorme descubrimiento del arte como permanente Obra abierta, y también al concepto de signo de rotación, según la terminología del mexicano Octavio Paz.

En el artista Amalio, convertido ya entonces en un excelente filósofo y teórico del arte, se manifestó sobre toda esta doctrina de sincretismos tan abiertamente que su obra poética apareció -aunque tarde- como complemento, culminación y ampliación conceptual de la otra faceta plástica anterior: la pintura, el dibujo, el grabado, etc. Pues el maduro abordaje de la poesía le supuso también personalmente una evasión de la dura tarea y cansancio que le producía lo que él mismo denominó socráticamente como el *parto de la pintura: Cuando llega el cansancio de las formas y los colores, escojo las palabras, menos escuetas, más aladas, más tenues, mutables, sugerentes ...* LMF 1-10/14

Como ejemplo del funcionamiento enfatemático que se aplica en las anteriores redes al estudiar la Obra poliédrica de Amalio, se ha desarrollado en el presente ensayo el enfatema central LUZ, dentro de la denominada Red creativa sobre la LUZ, como paradigma de uno de los miles de enfatemas encontrados en la obra amaliana.

Además, el gran estremecimiento que experimentó al crear su propio universo a partir de la conjunción de ambos lenguajes artísticos, pintura y poesía, le hizo exclamar: *Pintar requiere un esfuerzo, cantar requiere una pena. ¡ crear, estremecimiento.* LMF (coplas)

Aunque en gran parte de su obra, pintura y poesía confluyen en un mismo gesto, para el que la soledad es imprescindible: *Un momento de soledad, y enfrente, una blanca tela donde poner mi cantar.* LMF1-3/44

Hasta el propio *"Dibujo es voz, lenguaje que engendra nueva vida."* LMF4/36, nos dice Amalio.

Y su arte, lo que en un plano profundo enfatemático sería su propia soledad, no se ahoga en sí mismo y requiere también la premisa comunicativa del contacto con su gente: *"Mi palabra es soledad que vuelco sobre la gente:/ mi pintura y mi cantar"* LMF 21-23/50.

Gracias a este impacto interdisciplinar de su pintura y poesía en evidente transversalidad de temas y conceptos, aparecen numerosos enfatemas en la obra conjunta de Amalio, que representan el fruto de una conjunción que el mismo artista expresó admirablemente cuando sus palabras y versos brotaron, más que de su pluma poética, de la punta de sus mágicos pinceles. Sus versos de *La Mano Florecida*: *"La palabra del pincel! tiene corazón de columna y vibración de clavel"* LMF 8-10/58, son ya todo un tratado estético coincidente en fechas e ideas con la admirable línea creativa del libro de Luis Rosales (Granada, 1910), su paisano poeta, que fuera gran amigo de Federico García Lorca hasta su brutal asesinato en 1936, y también residente en Madrid desde la posguerra, coincidiendo allí en los años que Amalio estudió en la Academia de San Fernando. Luis Rosales abordó en su obra *Pintura* escrita toda una recreación de la imagen plástica por medio de palabras, a través de algunos textos en prosa y poemas relacionados con la pintura. Algunas imágenes del libro son curiosamente coincidentes con la visión amaliana del comienzo de una obra, en la cual el artista ejerce como médium, de un dios universal del arte, facultado para separar en la génesis de la/su obra las luces de las tinieblas para concluir dándole un orden estricto a los colores del cuadro o un movimiento y ritmo volumétrico a la escultura y esto a través de una metamorfosis experimentada por todo el ser (cuerpo y alma) del artista, que vive un fenómeno aparentemente sobrenatural o hasta ahora desconocido por la incipiente psicología; un procedimiento complejo hacia la búsqueda de la armonía o de ese orden en el desorden aparente y anárquico que se aprecia en algunas instalaciones, tactopinturas, sonopinturas o poemas visuales de Amalio y de algunos artistas coetáneos.

El pensamiento amaliano, más que contradictorio, aparecía dominado por fuertes contrastes en la dialéctica de los conceptos opuestos que trascienden las simples estructuras del bien/mal para alcanzar la simbología de las luces/sombras, en una dimensión profundamente mística que incluso le sirvió como una valiosa metodología globalizadora para expresarse plástica y poéticamente.

En la plurisignificación enfatemática que dichos contrastes representan, aparece especialmente la búsqueda de la luz como símbolo de verdad, justicia, trascendencia, espiritualidad (ansia de luz en definitiva) ... , en oposición a toda la negatividad representada por las sombras y las tinieblas que ocultan la opresión y la injusticia humana. Y que son la causa de su crónico pesimismo y su marcada obsesión por la muerte, relacionada principalmente en su obra poética con el transcurso del tiempo (tempus fugit): "Sombra y luz. La vida y la muerte" LMF 29/35. Se trata, en definitiva, de un crónico pesimismo vital que paradójicamente contrastaba con el radiante vitalismo de su persona.

En el esquema (ver esquema 1) puede observarse como los conceptuales binomios antitéticos presentes en su obra, desdoblada ya de por sí en la conjunción plástico/poética, establecen una interesante dialéctica de profundos contrastes:

Estos opuestos reaccionan entre sí conformando el mundo de las ideas del artista, su propio universo, a través de las experiencias directas que al artista le ha tocado vivir, potenciada por su fuerte sensibilidad ante los problemas sociales, vitales y humanos. La confrontación de tales antagonismos conceptuales sitúan a Amalio ante un cúmulo de actitudes personales de defensa que le encamina a la soledad, al intimismo, el desengaño, la tristeza, el dolor y su obsesión por la muerte: Su aparente egolatría no es sino el reflejo de una concepción de la naturaleza como verdad que manifiesta ampliamente en una estrecha comunión con el Cosmos y el Universo, desde lo local (su Andalucía) a lo planetario (la visión internacional/universal), y la también aparición de otros enfatemas que nacen de la interrelación de tales posturas ante la vida y lo eterno.

LA VOCACIÓN DEL ARTE

La sólo aparente reconcentración del artista se fundamentaba en una involución intimista rayana en cierto cultivo de su propia identidad artística, en una egolatría formal o en una necesidad expresiva de rebotar en sí

mismo su experiencia con su entorno, manifestándola en numerosas citas que rebelan ampliamente la propia definición de su "Yo" artístico. Toda esa proyección personal de su obra parte de una pregunta clave:

Señor ¿ Por qué me diste la vocación del Arte .. ? LMF 5-6/6

Ante esta trascendental interrogante, Amalio derrama multitud de autorrespuestas en bellos soliloquios donde declara o manifiesta sus más íntimos sentimientos relacionados con sus "artes mayores" (Pintura, Poesía, Música .. .) como únicos ausentes interlocutores de una comunicación canalizada hacia lo onírico. Una especie de dimensión mística ultrasurrealista que nos va anunciando su finisecular vanguardia Tarol-armonicista. Y todo, curiosamente, parte de la profunda soledad que le circunda:

Sólo y desnudo !yo! ante mis cuadros, ante mis versos. LMF 1-3/12.

Buscando entonces refugio en la dimensión onírica de su propia existencia como evasión voluntaria y necesaria para seguir viviendo:

He aprendido a soñar con los ojos y oídos/ despiertos ... LMF 28- 29113

La misma poesía le brota de su reencuentro con la realidad y la ternura de aquello que rodea su cuerpo como soporte de su ser/cuerpo(= "mi carne"):

mi carne erosionada! por limpio manantío de ternura! me ha ido haciendo de versos la mirada. LMF 10-13/10

Se cumple en Amalio plenamente la definición dada por S. Freud en 1911, cuando concibió al artista como *hombre que se distancia de la realidad ya que no consigue adaptarse a la renuncia de la satisfacción personal que la propia realidad le exige inicialmente, lo que le lleva a que sus deseos de amor y gloria (¿la fama?) se realicen en el mundo de la fantasía.*

Son los conocidos como mecanismos freudianos de compensación, por los que se manifiesta la inconformidad del artista con el entorno y le llevan a la soledad, y de esta soledad al arte como refugio y liberación. Se trata, en principio, de una soledad en la que el artista se siente incomprendido en un estado anímico de profunda tristeza:

Soy un pintor muy triste, un pintor andaluz que, extranjero entre hermanos, entabla soliloquios de luz en su retina. LMF 35-37/13.

Se trata de una soledad y tristeza que le conducen a transitorios momentos de ansiosa angustia como fórmula psíquica que le mantiene en el bosque onírico de la genialidad artística a través de su constante trabajo como pintor y poeta:

*pintor, eres reflejo de la angustia de ser que nos embarga:
espejo de la voz, quebrado espejo! que duplica una imagen tan amarga.
LMF 19-20/3.*

Curiosamente la alta frecuencia de aparición del enfatema ESPEJO en la interrelación de su obra, no implica el influjo de un realismo representativo o figurativo al estilo de un realismo decimonónico, sino que ese espejo al que alude Amalio en versos y cuadros es el propio artista que conforma en sí mismo, y a través de su intimidad, la propia realidad de la obra representada. No en vano obras claves como su famoso autorretrato se titula Espejo de mí mismo, y está realizado utilizando la técnica clásica del espejo donde el artista actúa como su propio modelo. El detalle de la Giralda fue añadido por Amalio años después de concluida dicha obra con el fin de que formara parte de su serie plástica Gestos de la Giralda, quizás un elemento distorsionador del mensaje original que poseía el autorretrato original más centrado en su propia figura. La obra, no obstante, desde mi punto de vista, representa uno de los mejores autorretratos de la Historia del Arte:

De aquí que una de las claves de su obra global sea ese realismo subjetivista que desembocará ya fraguado en ese Realismo Poético tan suyo en lo plástico/ poético o la ruptura en ambos campos que representa su Tarol-Armonicismo (Sevilla, 1982), como última vanguardia europea del siglo XX, seguida entonces por algunos artistas plásticos de Gallo de Vidrio o del mismo grupo del Tarol-Armonicismo.

Pero en Amalio sus ideas se establecían a modo de contradicciones que, en definitiva, conformaban el contraste de su personalidad artística, cuyo método cotidiano de trabajo había sido siempre la constancia basada en una fuerte voluntad de arte y su misma superación personal y espiritual:

Sencillamente ...! con dolor y alegrías cotidianos, / se va haciendo la obra del artista ... LMF 9-10/11

Se trata de una tarea que surge de una continua necesidad expresiva:

Los ojos del pintor, enfebrecidos, son dos lobos que siempre tienen hambre. LMF 11-12/21

Es una declaración cruda y culminante para un artista comprometido, la necesidad de una visión observadora e inquieta que debe proyectar en su entorno vital, social, espacial... Esta mundofagia visual de Amalio es fundamental para su captación artística, para proyectar en su largo millar de obras plásticas y en sus entrañables poemas todo un universo apasionante de seres y paisajes que le rodearon; y todo eso a partir de su mirada observadora, escrutadora, profunda y horizontal que siempre en él estaba presente y que nos mira ahora desde la portada de esta revista, incardinado en el cielo de uno de sus paisajes andaluces.

Ese día a día en el tajo de la pintura nos ofrece también, en sí mismo, el contraste de su intimismo con su proyección social, vol-cada en primera instancia en su solidaridad con su Pueblo Andaluz:

Soy un pintor andaluz. LMF 36/ 13

Una constatación que el Amalio poeta justifica por la injusta situación social que vive su Pueblo andaluz:

Chorrear en dolor dos lagrimones/ por la morena piel de Andalucía. LMF 13-14/28.

En las siguientes reproducciones de pagmas de catálogo, Amalio interrelaciona su propia pintura simbólica-surrealista de los años 60-70, con su poesía entonces de talante más clásico (ver imagen 1 y 2):

Todo deriva hacia un socioandalucismo reivindicativo y cultural que se convierte también, no sólo en causa y efecto de su pintura, sino en temática predilecta y en fuente de inspiración constante:

Andaluces de silencio:! Cededme vuestra palabra! para que sepa dar forma a cuanto encierran, calladas,/ vuestras voces seculares/ sin salir de la garganta ... PM 21-26/3

O cuando en su prodigiosa metáfora del "Pan= Pueblo", ese mismo Pueblo queda en el símbolo del trabajo y la justicia identificado y encamado:

Se va nutriendo hambrienta mi pintura! con un oscuro pan," carne del pueblo ... !!Qué bien sabe al pintarlo este sabroso! pan de los pobres, con los pobres hecho. LMF 1-8/ 19.

Porque en el fondo lo que más le conmovió de ese, su Pueblo, es la gran marginación que sufren "los pobres":

*sus rostros arados, como sus campos,/ hendidos por el dolor y el esfuerzo
... LMF 12119.*

Se trata de una poesía social comprometida y a veces metafórica con un excelente contrapunto plástico en obras como "El Pan Encadenado", paradigma de cientos de cuadros sobre Andalucía y su gente, destacando la amplia serie dedicada a "El Mundo de Esperanza".

EN EL IMÁN DE LAS OCULTAS FUERZAS

Otra dimensión del pensamiento amaliano es el misterio, que condiciona a veces un lenguaje hermético e inaccesible, conduciéndonos el poeta a las profundidades de su intimismo:

Del misterio, su opaca resonancia ... LMF 11/6

Y esas resonancias le conducen a bucear en el interior de los seres y los elementos. De esa forma el artista quiere llegar al fondo de las realidades:

Dentro del mar está la vida! desnuda, inexorable,/las olas son tapaderas/ que sólo el artista puede levantar. LMF 8-12/ 15

¿Cómo retratar las almas,/las esencias de los seres? LMF 21-22117

Sus tendencias visionarias hacia la meditación y el interiorismo le llevarán a una presencia notable en su obra de lo esotérico y mágico, lo que acerca algunas de sus obras e incluso sus acciones vitales a las esferas de lo paranormal, donde se demuestra que los grandes genios de la pintura han poseído un potencial psíquico transmisible, que imprime un fuerte carisma a sus obras maestras. Estimo que es en eso donde radica ese caudal envolvente que algunos teóricos modernos definen como la dimensión aurática, patente en algunas obras maestras del Arte. Se trata de una reacción matérica que siempre está patente en la obra de arte original, donde quedó plasmado el sello indeleble e inimitable del artista como creador mediático de un universo artístico, algo imposible de captar por una copia posterior. En relación con este apunte, cuando le acompañaba en el anochecer de aquel once de febrero de 1995, instantes antes de morir el artista en su vivienda de Condes de Bustillo (Sevilla); recuerdo cómo, con su prodigiosa vista ya casi perdida, el maestro me afirmaba que

lo seguía viendo todo casi perfectamente y que apreciaba en su interior *como un resplandor de luces, de colores nuevos...*, fueron quizás sus últimas palabras.

Resuena, asimismo, en la luz amaliana, la hermosa visión manriqueña de la VIDA-RÍO, un río amaliano metafórico y sublime que inexorablemente desemboca en el mar de la muerte, y que está versificada por Amalio envuelta en un áura de misterio que abruma su eterna curiosidad:

La vida y muerte. /Mar y ríos abrumándole, el misterio. LMF 29-32/17

Pues el refugio en lo metafísico era algo que Amalio intuía desde siempre y que sentía con gran fuerza dentro de sí mismo:

Y volverme a encontrar, alado, puro/ en el imán de las ocultas fuerzas. LMF 30/4

Mana una fuente hipnótica ... LMF 9-11/6

Alquimista de esencias, sé los símbolos/ que trascienden a un mundo sobrenatural. Autorretrato. LMF 3-4/14

En eurítmico paso me aproximo al arcano/ y toco con las manos la verdad de los seres. LMF 17-18/ 13.

¿ Está transida/ mi existencia de oculto simbolismo ... LMF 7- 8/46

Por entre el tamiz del tiempo/ surgen presencias y voces/ de quienes ya son silencio. PM 1-3/29

Al fin palpitan/ los seres que en la noche nos habitan/ y vértigo nos da ver nuestro abismo. LMF 9-11/6

La misma concepción de la pintura conlleva para Amalio una dimensión mágica que se establece precisamente a través de "LA LUZ", uno de los grandes temas detectados en su obra polifacética con diferentes lenguajes, pero con un poderoso talante unificador:

... con sus matices limpios nos anega/ y a su conjuro el cuadro se madura TL 7-8/5

.. fértil conjuro, / diadema de las formas/ claroscuro ... PM 6-7/8 Es tu palabra (Luz) puerta ante el misterio. /Sostén en la mirada. Decisiva/

identidad del ser. En llama viva/ liberación a un tiempo y cautiverio. TL 1-4/8.

Volviendo a lo comentado anteriormente al hablar de sus correspondencias con otros pintores-poetas místicos del Renacimiento como Miguel Ángel o San Juan de la Cruz, Amalio aborda enfáticamente e intensamente, desde todos sus campos creativos, la antinomia "luz/oscuridad", un oposicional macroenfema clásico y reiterativo en el arte español de todos los tiempos, destacando aquí en poesía su poemario "Testamento en la Luz", de carácter místico por excelencia, publicado en 1980, aunque también en "La Mano Florecida", de 1974, aparecen brotes místicos relacionados con su ansia de luz y claridad.

En ese sentido, en una ocasión hablando sobre la grandeza de ascetas y místicos en la poesía, me dijo que él desde siempre había tenido un gran interés por los grandes místicos a partir de su formación en el colegio de los dominicos de Granada. Además, las posibles influencias de su hermano, el eminentísimo y sabio doctor dominico Antonio García del Moral, OP, e incluso la misma obra de Fray Luis de Granada, que por aquellos años ochenta fue revalorizada con homenajes e importantes publicaciones por la Orden dominica. Pero dentro del universo místico fue a Santa Teresa y a San Juan de la Cruz a los que leyó y conoció más de cerca, tras sus viajes de estudios a Ávila y Toledo. Eran autores a los que Amalio había leído con frecuencia desde joven, llegando incluso a copiar con óleo, aunque en papel y formato mediano, algunas obras y fragmentos de El Greco en Toledo, uno de sus pintores preferidos junto a Velázquez, de indudable marca ascético-mística, y preferido hasta el punto de que tales copias presidieron siempre la cabecera de su dormitorio sevillano.

Estimo que todo aquel conjunto de bravas imágenes donde lo erótico, sensual, religioso y surrealista, se mezclaba en perfecta simbiosis, desembocó como una gran influencia, en la plasticidad que conllevaba en sí la propia simbología mística. Téngase en cuenta que incluso San Juan de la Cruz fue un excelente dibujante, conocedor de la perspectiva y del uso magistral de los escorzos como demuestra con su pequeño dibujo titulado Cristo en la Cruz, un magnífico boceto que el mismo Dalí trasladó oportunamente a uno de sus grandes formatos de pronunciada perspectiva.



Ilustración 3. Amalio. La pobre desmontable. Fundación Amalio

LA ARMONÍA Y LA LUZ

En Amalio todo este mundo ascético-místico se dejará notar en su tratamiento de la Luz y Oscuridad como grandes sistemas enfatemáticos, que sirven para constatar todo un anacrónico pero magnífico proceso místico en un autor que vive a lo largo del siglo XX, muy lejos ya Amalio. "La Pobre Desmontable". Óleo sobre lienzo, 130x97 cm. de los Siglos de Oro, donde la mística fue un gran doble camino enfatemático, teniendo en cuenta el gran auge que, sobre todo en Andalucía, experimentó la pintura/escultura/imaginería religiosa abrigada por el monotemático espíritu

reformista. Amalio había leído el trascendental Libro de mi vida, maravillándose especialmente en el pasaje de la obra donde la doctora carmelita es herida por un ángel del Señor:

... Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y me llegaba a las entrañas: al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios ... (Libro V, cap.XX.IX)

Este fragmento constituye un importante ejemplo de interrelación enfatemática de un texto escrito (lenguaje verbal) con la magisral escultura del napolitano Gianlorenzo Bemini: "El éxtasis de Santa Teresa" (lenguaje no verbal), implícita en la pétreo escenografía del conjunto capilla/mausoleo que la familia Comaro se erigió en la romana iglesia de Santa María de la Victoria (cerca de la estación Termini), un templo encargado arquitectónicamente a Miguel Ángel por un papado vengativo que exigió al arquitecto situarlo justo sobre lo que aún entonces quedaba de las extensas termas de Dioclesiano, emperador romano que se había sobrepasado en su ensañamiento con los primeros cristianos.

Podemos hablar en la poesía de Amalio, de cómo está patente todo un camino místico en esa difícil lucha comunicativa entre el lenguaje coloquial y el abstracto-espiritual, lleno de metáforas, símbolos, paralelismos y de una abstracción rayana en el Surrealismo o mejor, en el Tarol-armonicismo, una vanguardia que puede considerarse como de profunda mística profana. Al igual que San Juan de la Cruz, cuatro siglos antes, Amalio entendió la mística líricamente, con un tratamiento sintético y críptico que asciende en el tiempo hasta los mismos cantares bíblicos. Los enfatemas místicos amalianos, extraídos del conjunto de su Obra poética, son:

LUZ - SOMBRAS - PECHO - SOSTÉN - POSESIÓN - ABAN-DONO -
NOCHE - AFÁN -
PRESENCIA - MARIPOSA - SERENIDAD - TRANSCURSO- ROSTRO -
RESPLANDOR -
AGONÍA - PROVIDENCIA - RASTROJO - HERIDA - ESCOZOR -
DIAMANTE

RESCOLDO - ARMONÍA - HERMOSURA - LLAMARADA - SEMBLANTE ...

Tales enfatemas si bien adoptan una forma simbólica han de convertirse en comunicación inteligible, lo que Amalio consigue con bellas

comparaciones, declaraciones, metáforas e invocaciones, en lo que podríamos denominar PROCESO / VIAJE MÍSTICO EN LA OBRA DE AMALIO A TRAVÉS DE LA LUZ, un viaje depurativo del alma desde la Purgación a la Unión Divina, pasando por la interesante etapa o vía iluminativa, que recopilamos en este estudio bajo el epígrafe de Iluminación.

Las imágenes textuales, distribuidas a continuación en las tres etapas místicas, aparecen relacionadas en la Retícula poética de las Redes creativas que se reproducen más adelante y que, entre otras, son las siguientes:

A) VÍA PURGATIVA:

*"¿Por qué me muero aquí, triste y oscuro?" TL 9/20 * " Nunca me dejaste/bajo el relente a oscuras ... " TL 12-14/12*

** "Yo no escogí la vida ... /hubiera preferido no nacer! a este dolor de ser, para ser muerte ... " TL 3-4/24*

B).VÍA ILUMINATIVA:

** "Nada encierra/tanta serenidad en su transcurso ... " TL8-II / 38*

"Cual mariposa que en su afán se quema/yo voy hacia la Luz "TLI-2117

** "Mi noche tiene afán de tu presencia". TL 12/18*

**"¡No me abandones, Luz, no me abandones!" TL 14/26*

**"¿De dónde vienes, Luz, a mi retina?" LMF 1131*

** "Luz ven a mi pecho! aunque la vida cueste poseerte .. ./ vital sostén, Oh Luz, quiero tenerte " TL 3/ 3*

** "La Gran Puerta temida y deseada./ La Armonía y la Luz hasta mí llegan." LMF35-36!4*

C) VÍA UNITIVA:

** "Empaparme tu limpia llamarada! enardecido en sol. Ver tu semblante/y consumirme en ti " TL12-14!21*

** "Conciencia y risa del día! vestido de la armonía,/palabra de la hermosura." TL 12-14111*

* *"Rescoldo de Luz que lo invade todo ... "* TL 13/14

** *.. Hay una blanca luz en el ambiente"* LMF 12/20

* *"tarde madura de luz/tiene la mirada en trinos."* LMF 1-2/ 3 2

** *"Un diamante de luz me reverbera en el alma."* LMFI-2/33

* *"Su luz es como un rastrojo/de sol. Es como una herida/que nos escuece en los ojos".* PM39-41:33

* *"Tu rostro sobre el aire resplandece trocando la agonía en providencia"*
TL 10-11 /2

* *"Penetro muy adentro/de esta luz. Soy su igual.!Entro en su mismo centro cósmico ... "* LMF 8-1 O/ 14

Parece demostrarse en estos versos, siguiendo al gran profesor Karl Vossler que *"el elemento especificativo de la poesía mística hay que colocarlo en el cantor suplicante y no en el Dios invocado"*.

Es evidente que se trata de sinceras visiones donde Amalio no sólo ve y siente la presencia de Dios, sino que incluso llega a identificarse con él y se siente parte de Dios, aunque siempre le queda el rescoldo de la duda, del misterio:

* *"Que habrá detrás, si hay, de esta obsesiva vela? TL 11158*

O la rebeldía contra un mundo de engaños e injusticias, que-jándose ante el Creador:

* *"¿Dónde están los míticos arcángéles y elevados conceptos de la paz, de la guerra, amor y libertad?" LMF 30-32/ 13*

Para constatar finalmente la más cruda realidad:

** *"Y mi carne se hará tierra en la tierra/sin florecer el lirio del pensamiento". LMF 40-41/9 .*

Y por supuesto, el fuerte enfatema de la SOLEDAD en la obra amaliana es un factor fundamental que va parejo a su propia expresión mística, un lugar común también en los místicos clásicos españoles, aunque como también afirma Karl Vossler en su genial libro

"La soledad en la poesía española": *"La soledad jamás se da en la esfera de los seres vivos ... Hay, por tanto, tan solo una soledad relativa o*

aproximada". Una soledad que, en consecuencia, según el fundamental autor alemán, sería antagónica a nuestro concepto o vivencia de sociedad, lo que podría explicar en parte la rebeldía del artista ante la hipocresía social.

Tales imágenes podrían asimismo corresponderse con lo que podríamos denominar, por extensión, una plástica mística en la obra de Amalio en cuadros al óleo como los titulados:

EUCARISTÍA-EL PAN ENCADENADO-ANTONIO GARCÍA DEL MORAL, O.P.-FRAY LUIS DE GRANAD (dibujo)-VILLA DE ASÍS (dibujo)- LOS VENERABLES-IGLESIA DE SAN CLEMENTE (INTERIOR)-SERIE DEL APOSTOLADO PROLETARIO(Sólo algu-nos)-LA MANO ALADA-LA MANO FLORECIDA-EL MUNDO DE ESPERANZA (Algunos como EL CUENCO VACÍO, etc.)

Es sorprendente el grado de asimilación que Amalio ha ejercido sobre la poesía mística, algo explicable por su sincera conexión con Dios a través de su creencia católica y también por su natural tendencia a la vida contemplativa. Amalio llega incluso a superar la propia mística, como hemos visto en los versos escogidos para su vía unitiva con el recurso de una poesía novísima, aportando a tal efecto hasta los recursos de los caligramas y poesía visual, que aparece ampliamente en su libro experimental REOLINA. En la página 43 de este libro experimental destaca un poema de retazos místicos ocupando la silueta de un blanco corazón carmelitano sustituyendo la efigie de Jesús crucificado en una cruz insinuada sobre un fondo de pétalos y flores, con un lenguaje aquí roto, onírico, sensual y erótico, muy cercano al de la poesía mística tradicional: "*.. . imágenes y luces embriagada de abril iba a las bocas se llenaba del barro de los besos del molde de las entrega de la turbia turgencia de la carne penetraba el umbral del suspiro más íntimo ...*" REOL./43

Es también evidente en Amalio el concepto de mística que introduce en su libro sobre el maestro Eckart , la doctora Ancelet-Hustache, cuando precisa que la palabra "*mística*" *ha perdido su sentido original por uso abusivo, al hablarse por extensión de una mística de la ciencia, del trabajo o incluso de la patria. Desde Péguy, esta palabra que opone al término "política", "rodea de un halo de misterio y de ideal la seca precisión del concepto".*

En ese sentido, la valoración que a "mística" debemos dar en este ensayo al referimos a La Luz amaliana, debe recalcar más el elemento irracional

que los aspectos sociales, morales o dogmáticos de la religión. Es algo que encontramos en todos los pueblos y monumentos de la Historia, es sobre todo, *"lo que permite calificar al hombre de 'animal religioso'".* Acaso, podríamos definir, siguiendo a Juana Ancelet-H , la *"mística" como el deseo misterioso tenido por sagrado, anterior a toda justicia racional, a veces inconsciente, pero profundo e incoercible, del alma que se esfuerza en entrar en con-tacto con lo que tiene por absoluto, generalmente su Dios, o, en ocasiones, también una entidad más vaga: el ser en sí, el gran Todo, la naturaleza, el alma del mundo".*

De aquí que la Luz juegue un papel fundamental como sinónimo de espiritualidad y verdad, siendo en la pintura/poesía donde quede plasmada, haciéndose en este caso Amalio, notario celeste que da fe con su finna al pie del cuadro o poema, tras haber plasmado sus magníficas obras/visiones, componiendo una pintura-poesía que ya se encuentra en el principio de toda su obra, y es la encargada de separar la luz de las tinieblas y fabricar-nombrar por primera vez los colores y las cosas.

Pues la poesía-pintura de Amalio también es un nacimiento y un descubrimiento de la vida. Una obra que se caracteriza por su capacidad de asombro, por la mirada inédita con que enfoca hechos cotidianos como si fuera la primera vez, como si él también se encontrara en el comienzo para hacer el mundo de nuevo cada día. En un momento dado se siente en su divagar cósmico tan alto, tan alto que se supone ángel y escribe su experiencia onírica de ese viaje en forma de kasida (viaje) por el cielo:

"Y volverme a encontrar, alado, ¡puro! en el imán de las ocultas fuerzas"
LMF 30/4

"La nocturna luz es cementerio donde el color, muriendo se derrumba".
LMF 15/31

*¡Añorando mi retina! nieves, cipreses y mirtos."*LMF67-68!39

*"La luz es una columna de plata fina y de agua ... "*TLI-3/26

Pero la misma proyección mística a Amalio le conduce, sin habérselo propuesto, al mundo de los arquetipos presentes en el inconsciente colectivo y en su propio ámbito cultural. Esta relativa concienzualización de arquetipos, permite una racionalización posterior de la simbología del conjunto de su pintura-poesía; pero es, en principio, metarreal y de una gran originalidad, sin puntos de con-tacto por tanto con los realismos al

uso. Me refiero a su etapa de simbolismo o realismo mágico-poético. Las manos transformadas (alada, florecida ...); el arquetipo de la mujer enlutada, sea Esperanza, su clan sevillano o las gitanas granadinas más folclóricas en sus poses y atuendos; o los graves toreros, Bella giralda con todos su trajes, los trágicos y serios obreros/as del Apostolado proletario, el Pan encadenado, las calaveras (Mi muerte nace conmigo, Minotauro en la Pañoleta, Cuevas de Guadix ...) la cabeza de Cristo degollada sobre el plato sopero, etc. Son arquetipos que conforman una mística fuerte, dura y provocadora. En definitiva, la mística que en estos años podría servir para mover mínimamente el endurecido corazón humano. Son las imágenes fluctuantes de los mitos andaluces, que con la cursilería al uso, ahora se ha venido a llamar "el alma de Anda-lucía". Esos arquetipos amalianos, casi estereotipos inmóviles de una cultura, repetidos por el artista hasta la saciedad, llevan implícita en su misma reiteración la protesta del artista hacia la condenación de la fantasía y la libertad por una sociedad embrutecida, en la que la indolencia casi generalizada ha conducido a un estúpido conformismo popular y a un adocenado y repetitivo institucionalismo dirigente.

DEJADNOS QUE LLEGUE EL ALBA

Como complemento a estas imágenes mitificables aparece en Amalio el componente místico como sostén filosófico y metodológico de su mensaje/discurso de lucha y libertad. Surge así la magia del color, deslumbrada por su luz y la conformación de espacios, cuyo simbolismo a su vez se fusiona en una unidad de expresión con el del color y las imágenes plásticas y poéticas.

Amalio no paró de escarbar hemandianamente en el corazón de la tierra andaluza, con sus dientes y uñas transformados en plumas y pinceles, convirtiendo en luz, sangre y colores su geografía inabarcable:

"Ay, negreros andaluces/dejadnos que llegue el alba ... "

La praxis de lo místico le sirve para hacer aflorar las energías aprisionadas, liberándolas de la misma manera que un psicoanalista desligado del compromiso con el orden establecido, podría hacerlo con los más ricos filones de nuestro inconsciente individual.

Las tendencias al eclecticismo en la obra y el pensamiento de Amalio, al igual que la aparición de lo mágico y el misterio en algunos versos y hechos del artista, podrían provenir de su filosofía neo-krausista.

Posiblemente su juvenil acercamiento, gracias a sus primeras muestras de arte, a importantes personalidades republicanas como los exministros José Pareja Yébenes y Fernando de los Ríos, en su paso como catedráticos por la Universidad de Granada, fomentaron en el joven artista la inquietud intelectual, regeneracionista y filantrópica que tan presentes estarían en todas las etapas de su obra futura. Su paso además por el Instituto-Escuela "Ángel Ganivet", creado en Granada por la Institución Libre de Enseñanza, "había estimulado grandemente en él la vocación artística", sobre todo después de haber ingresado allí tras amargas experiencias pedagógicas infantiles y adolescentes en algunos colegios religiosos de la misma ciudad.

Pero en Amalio las ideas krausistas se debatían con sus profundas creencias cristianas, surgiendo así el contraste entre la duda y su proyección mística. De ahí que el Dios presente en su pintura-poesía sea el Dios-Hombre, el Dios solidario. Además todo el compromiso de la obra social de sus series plásticas "Apostolado Proletario", "El Mundo de Esperanza" y "La Andalucía Negra", están imbuídos por las virtudes teóricas del Krausismo en perfecto equilibrio con su fe de cristiano practicante.

La filosofía del krausismo fue intronizada en España por el catedrático Julián Sanz del Río a mediados del siglo XIX impactando con fuerza en los grupos regeneracionistas, liberales y progresistas y adentrándose ampliamente en el siglo XX influyendo en el pensamiento de los más valiosos artistas, escritores, intelectuales y librepensadores españoles, cuyo laicismo y republicanismo inundó la Institución Libre de Enseñanza con una fuerte oposición católica.

*Esta curiosa composición y magnífico cuadro-síntesis
donde el artista parece denunciar la manipulación
y proselitismo de toda índole, nos habla pictóricamente
del eclecticismo de Amalio.*

*El puño sujetando la rosa aparece mutilado
irónicamente en la parte superior de la obra
como un engañoso símbolo que surge del golpe de luz
que brota de una giralda plateada de souvenir e
impulsándose hacia las sombras. Su ubicación
sobre la divina imagen dorada parece coronar
toda una hipocresía política al servicio de los clanes*

*capillitas y fuerzas vivas de la ciudad.
El latón con los pinceles alude posiblemente a un arte
prisionero y muerto entre tanto chovinismo localista.
La, única verdad de ese cuadro quizás sea la
transparencia del vidrio(¿Gallo de Vidrio?) que
el pintor sitúa junto al latón del arte.
Las cosas de Amalio ...*

Marcelino Menéndez y Pelayo, al tratar el Krausismo, en su obra fundamental sobre los heterodoxos españoles, nos apunta algo que aquí nos resulta harto interesante pues habla de la espiritualidad y mística presente en los intelectuales de índole krausista donde, como antes decíamos, habría que enclavar al andaluz Amalio:

" ... el fenómeno krausista era modo alemán del eclecticismo, se presenta después de cosechada amplia mies, de Kant, Fichet, Schelling y Hegel, con la pretensión de concordarlo todo, de dar a cada elemento y a cada término del problema filosófico su legítimo valor, dentro de un nuevo sistema que se llamaría racionalismo armónico .. La razón y el sentimiento se abrazaron estrechamente en el nuevo sistema. Krause no rechaza ni siquiera, a los místicos, al contrario, él es un teósofo, un iluminado tiernísimo, humanitario y sentimental." (3)

Obsérvese en esta cita, la luminosa conexión mística-teosófica observada en Amalio y relaciónese con la búsqueda de un movimiento armonicista como colofón vanguardista ya en la madurez de su pintura-poesía: Tarol-Armonicismo (1982), fiel reflejo de la compensación de ideas eclécticas tan propias del "racionalismo armónico" de los krausistas y demás filosofía idealista implícita en él, que le condujo a la fantasía, la intuición y la reivindicación de la libre creación artística apoyada en la dimensión misteriosa del hombre y del propio arte, como podemos apreciar en las dos citas siguientes extraídas de su Manifiesto:

- " ... Sus fronteras dependen de nuestra capacidad de ensueño ya que la poesía es el sueño del lenguaje, y de las formas y fantasía de ese sueño, su cadencia irreal, su desvinculación con todo significado común: EL TAROL ARMONICISMO O TAROLISMO". REOL 25(4)

- " ... el tarot-armonicismo ... es una teúrgia que conjura lo inefable/ escapa de uno mismo/ .. /rinden homenaje ... al tarot, la cartomancia, la

nigromancia, la quiromancia, la demonomancia .. .la Nos-tredamus el Viejo y los Templarios! ... a Arcimboldo y sus metáforas plásticas/ al número de oro, seccwn áurea o divina proporciónl .. .Leonardo de Pisa, llamado Fibonacci, ... Cagliostro y su maestro el Conde de Saint-Germain ... " REOL 29 (4).

Aquellos intelectuales heterodoxos, protectores y amigos de Amalio, junto a otros de la vertiente católica como Gallego Burín o su propio hermano dominico Antonio, supieron sembrar en el genio artístico de Amalio la indagación y búsqueda de su propio "YO" como fuente de verdad:

"En silencio conmigo, sólo conmigo mismo,/ me estoy inte-rrogando qué es la vida,/ qué es el tiempo, quién soy, qué medida/ con mesura el espacio ... " LMF 1-4/46

Así surgió en él la meditación en la deseada soledad, siempre en un permanente soliloquio artístico que se proyectaba en todo lo que cre-aba, especialmente a partir de los años sesenta, pues el artista siempre luchó contra el posible advenimiento de la depresión y el desánimo:

"¡Qué larga se hace la vida/ cuando la ilusión se pierde! I Hay una punta de angustia/ que las entrañas nos muerde" LMF 7-8/24

Esa angustia del ser nos lleva a un Amalio existencialista y aparecen los símbolos de su mundo onírico y alegórico en una excelente conjunción enfatemática :

"La, mano florecida, símbolo de la paz, símbolo de la paz" LMF 511

"La, nave del tiempo, que camina/ inexorable, todos embarcados." LMF6/3

"perenne bosque umbroso y viejo ... " LMF17!3

"La, Gran Puerta temida y deseada" LMF 35/4

Se trata de una simbología elegante, culta y refinada extraída

también de la clásica mitología griega y romana, y que aparece repre-sentada en obras como: El bosque de Minos, El minotauro en la Paño-leta, Los mengues (=duendes de la mitología gitana), Fauno para accionistas sentimentales, Antropo Helioforme, Apolo de Formentera.

Son mitos que también Amalio evoca poéticamente en sus versos: *"Flor y broche/ que la imagen de Hipnos estremece."* LMF 5-6/29.

"En su dulzura (la luz)/ el Céfiro acordado/ de la pintura." LMF 19-21/33

Pero como manifesté anteriormente, el enfatema más importante de toda su simbología quizás sea LA LUZ. La importancia de la luz en su concepción del arte es tal que en el extenso cuestionario que me contestó Amalio de su puño y letra en 1989 como apoyo documental a mi trabajo de tesis, englobaba en la luz todos los demás conceptos y elementos que según él conforman teóricamente la obra de arte. Se trata de la respuesta a la cuestión 31ª: -¿Cómo cree que actúan los siguientes conceptos y cuáles con más importancia en su obra plástica?, es una pregunta crucial para entender la importancia dada en su obra plástica a los demás elementos que aparecen subordinados por Amalio al primigenio de la luz y numerados jerárquicamente del uno al trece. Al margen se reproduce el valioso manuscrito donde, ante mi sorpresa, Amalio sacó factor común englobando todos los elementos teóricos y compositivos del arte al de la LUZ, como un principio unificador en el concepto místico del que antes hablábamos. Se trata de una visión idealista del arte que viene ratificada por el ordenamiento magistral de tales elementos que según AMALIO quedarían ordenados en este orden:

LUZ

1. ARMONÍA
2. COMPOSICIÓN
3. FORMA
4. PROPORCIÓN
5. COLOR
6. RITMO
7. ESPACIO
8. LÍNEA
9. MOVIMIENTO
10. VALOR
11. ATMÓSFERA
12. CONSTRUCCIÓN
13. TENSIÓN

Y esa Luz amaliana tiene como mandamientos precisos y escritos por el maestro con letra mayúsculas:

1. LA ARMONÍA, LA COMPOSICIÓN, LA PROPORCIÓN Y EL RITMO EN LA TOTALIDAD. ORQUESTANDO Y ESTABLECIENDO LOS ACORDES ENTRE EL TODO Y LAS PARTES.
2. LA TENSIÓN Y LOS VALORES AFECTAN A LAS RELACIONES ENTRE LAS PARTES.
3. FORMA Y COLOR A LA ESTRUCTURA INTRÍNSECA DE CADA COSA. de toda su simbología
4. ESPACIO, MOVIMIENTO Y LÍNEA AFECTA AL DESPLAZAMIENTO DE LAS COSAS.
5. CONSTRUCCIÓN Y ATMÓSFERA DEPENDEN DE LA ORDENACIÓN.

ARQUITECTO DE LUCES

Arquitecto de luces, ingeniero
que edificas el iris y levantas
un arco de cristal sobre el sendero.
Carpintero que en paz clavas y
plantas
la polícroma cruz de tu pintura.
¡Tantos asertos en tu credo, cuántas
horas de sol y de hermosura
llagaron con su brillo tu retina!
-Sin paleta tu río ws agua oscura-
En la nave del tiempo, que camina
inexorable, todos embarcados,

desde el orto vital que determina
nuestro destino hasta quedar anclados,
hechos estiércol de otras nuevas vidas,
vamos por nuestra esencia encadenados.
Palabras somos. Hachas encendidas.
Y, en el perenne bosque umbroso y viejo,
resina que derraman sus heridas.
Por eso tú, pintor, eres reflejo
de la angustia de ser que nos embarga:
espejo de la voz, quebrado espejo
que duplica una imagen tan amarga.

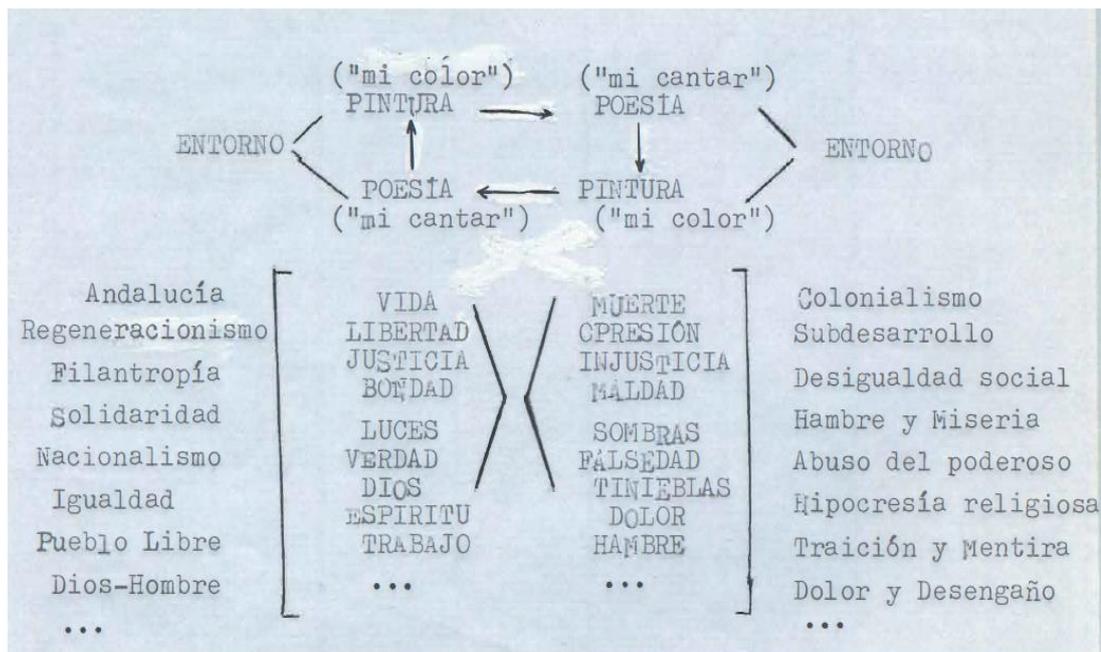
Amalio

Concluyo ofreciendo las imágenes resultantes de la red creativa sobre la Luz en la sorprendente obra de Amalio, tal como éstas aparecieron mecanografiadas entre las páginas 1082-1096 de mi tesis doctoral, recordando que en la teoría enfatemática¹ la conjunción de imágenes verbales (Retícula poética), no verbales (Retícula plástica) y socioculturales (Retícula cultural) quedan englobadas y sintetizadas en el enfatema central (LUZ) y en este caso, también, en los numerosos subenfatemas Luz-espíritu/ Luz-belleza/ Luz-amor ... , que en ellas se citan:

Y estoy seguro que como AMALIO deseó en su testamento poético cuando escribió:

"Que me entierren la voz en un camino de Andalucía .. ! Af e haré yo mismo música y paisaje." TL 1-2/ 61.

Su poderosa voz artística once años después sigue más viva y potente en el paisaje de esta Andalucía de los comienzos del siglo XXI, porque es una voz multiplicada por las auténticas luces del arte en una de las producciones conjuntas más importantes del panorama del arte en la segunda mitad del pasado siglo. Es esa luz amaliana la que yo, humildemente, ante la mirada del maestro inmortal, he pretendido encender en este ensayo con la ayuda de su formidable Obra.



Esquema 1

RED CREATIVA: LA LUZ pág. 4

RET. CULTURAL	RET. PLÁSTICA	ENFATEMAS	RETÍCULA POÉTICA
-Infl. de la luz del Impresionismo (Atmósfera y Aire Libre) -La luz como fundamento del arte y del espíritu. Queda marcada la gradación SOMBRA-penumbra-LUZ, en su poesía y pintura.	OBRA GENERAL. LAS BORDADORAS. AUTORRETRATO. PAISAJES/INTERIORES	LUZ-ARTE	-"Cuando ensueños y luz se confundían y era pintar aurora de esta noche." L.M.F.10/10. -"El Paisaje, la flor y la figura/ en un hachón de luz se me concreta." L.M.F.3-4/36 -"...llegué a tí(Luz) como se llega al mar:/ a banarme de azul, de azul enhiesto." T.L.7-8/1 -"...honda e incierta luz que, tenue, pesa/ filtrada entre el ramaje de una higuera." L.M.F. 7-8/4 -"La tarde es un corazón con los latidos violeta." L.M.F.3-4/30 -"...hay una blanca luz en el ambiente." L.M.F.12/20 -"vestida de hermosísima apariencia/alzas tu ardiente airón sobre las cumbres." T.L. 13-14/18 -"Mis manos sueñan luz entre sus palmas/... mis manos de pintor saben de luces." L.M.F.1-6/22 -"Sus ojos son dos fieras que devoran/luces." L.M.F. 7/21 -"...cárcel solar que te destroza/sobre el mental confin de las retinas..." T.L. 5-6/2
	CARCEL PARA LOS OJOS OBRA GENERAL	LUZ-CONTRASTE	-"La agusanada parla de las sombras,/el enigma sutil de las penumbras/y el vocear hiriente de las luces." L.M.F.5-7/25 -"¿Cuánto volcán oscuro es la luz!" T.L.1/59 -"Luces de sombra en los ojos/y el sol quemando las caras." F.M. 1-2/5 -"Entre la luz y la sombra,/caminar y caminar." L.M.F.5-6/17

RED CREATIVA: LA LUZ pág. 2

RET. CULTURAL	RET. PLÁSTICA	ENFATEMAS	RETÍCULA POÉTICA
El claroscuro como recurso pictórico refleja el contraste de euforia/distorfia de su estado de ánimo a través de la pintura/poesía.	-HOMENAJE A ZURBARÁN -EUCARISTÍA -LAS BORDADORAS	LUZ-AMOR	-"La luz era el amor de la galaxia encinta./ Ella esculpió el estilo, la palabra y el tiempo." T.L.5-6/55 -"...horas de Sol y de hermosura/llagaron con su brillo tu retina." L.M.F.5-6/4
	-PAISAJE DEL ALHAMBRA -JARDINES DEL PARTAL -GENERALIFE	LUZ DE GRANADA	-"Tu Luz(Granada) selló mi destino/de pintor." L.M.F.62-63/39 -"Tu paisaje(Granada)/me hizo un contemplativo/...añorando mi retina/nieves,cipreses y mirtos." L.M.F.63-68/39
	-PAISAJES/MARINAS (Serie) -AUTORRETRATO(ESPEJO DE MI MISMO)	LUZ-VIDA	-"Sombra y Luz.La vida y muerte." L.M.F.17/29 -"...se encienden turbias luces/en el celaje espectral." L.M.F.2-3/25 -"Maravilla/de la hora y el clima.Tan sencilla/ en esta luz antigua." L.M.F.5-6/28 -"Un diamante de luz/me reverbera en el alma!" L.M.F.1-2/33
	-APOSTOYADO PROLETARIO (Serie) -MONOLOGOS DEL SILENCIO	LUZ-COMPAÑIA	-"¡Qué acompañantes las luces interiores/del caminante!" L.M.F.12-14/33 -"¿Por qué tanta vigilia y tanto anhelo/ de luz? ¿Dónde está el sol? Quién no despierta/ en la sed de su cuerpo y siente muerta/ su ansia de claridad." T.L.3-6/1-1 -"Amor sin luz es viento solitario,/porque la luz cual surco nos ha hendido." T.L.5-6/6 -"La luz se ha hecho puro sentimiento." T.L.17/7
	-LA PUERTA SIN ESPERANZA. -EL MUNDO DE ESPERANZA (Serie)	LUZ HIRIENTE	-"Su luz es como un rastrojo/ de sol.Es como una herida/que nos escuece en los ojos." P.M.39-41/33

RED CREATIVA: LA LUZ pág. 3

RET. CULTURAL	RET. PLÁSTICA	ENFATEMAS	RETÍCULA POÉTICA
	OBRA GENERAL	LUZ-CAMINO DEL ARTE	- "Hay una blanca luz en el ambiente./Solo en mi estudio estoy. Tácitamente/voy pintando." L.M.F. 12-13/38
Infl. Antonio Machado ("ligero de equipaje")		LUZ-GARANTÍA DE ETERNIDAD	- "Tú(Luz) me entregas los rostros que yo amo./...ojos, palabras, vistas y atravesas con tu presencia, cárcel y reclamo." P.M. 1-4/7
	EUCARISTÍA CRUXIFICIÓN BARROCA	LUZ-FE	- "...cuando absorto en la Luz hacia ella voy (muerte)/lastre no me han de hallar..." T.L. 12-14/1-I
	LA VENTANA	LUZ-INTELIGENCIA	- "...Tu rostro sobre el aire resplandece/trocando la agonía en providencia." T.L. 10-11/2
Infl. Literatura mística y ascética (S. Juan de la Cruz, Sta. Teresa, Fray Luis de Granada...)	LAS MONJAS	LUZ MÍSTICA	- "La luz... como un abrazo/de sol fraterno, todo lo envolvía/ y a su contacto todo se encendía." T.L. 1-3/29
Espiritualismo y Misticismo.	LA MADRE SAN MIGUEL		- "Con los ojos cerrados puedo verte:/Luz, venedora estrella de la muerte." T.L. 12-13/25
	MI HERMANO ANTONIO, O.P.		- "...vestida de hermosísima apariencia/alzas tu ardiente airón sobre las cumbres." T.L. 13-14/18
	SAN ALVARO		- "La agusanada parla de las sombras,/el enigma sutil de las penumbras y el volcán hiriente de las luces." L.M.F. 15-16/25
	GESTOS DE LA GIRALDA (Serie)	LUZ DE SEVILLA	- "¡Cuánto volcán oscuro es la luz!" T.L. 1/59
	PAISAJES DEL PARQUE DE MARIA LUISA (Serie)		- "(primavera en Sevilla):... un desbordamiento de vida y luz." T.L. 3-4/19
	FERIA DE ABRIL		

RED CREATIVA: LA LUZ pág. 4

RET. CULTURAL	RET. PLÁSTICA	ENFATEMAS	RETÍCULA POÉTICA
	OBRA GENERAL.	LUZ-ARTE	- "Cuando ensueños y luz se confundían y era pintar aurora de esta noche." L.M.F. 10/10.
-Infl. de la luz del Impresionismo (Atmósfera y Aire Libre)	LAS BORDADORAS.		- "El Paisaje, la flor y la figura/ en un hachón de luz se me concreta." L.M.F. 3-4/36
-La luz como fundamento del arte y del espíritu.	AUTORRETRATO.		- "...llegué a tí(Luz) como se llega al mar:/ a banarme de azul, de azul enhiesto." T.L. 7-8/1
	PAISAJES/INTERIORES		- "...honda e incierta luz que, tenue, pasa/filtrada entre el ramaje de una higuera." L.M.F. 7-8/4
			- "La tarde es un corazón con los latidos violeta." L.M.F. 3-4/30
			- "...hay una blanca luz en el ambiente." L.M.F. 12/20
			- "vestida de hermosísima apariencia/alzas tu ardiente airón sobre las cumbres." T.L. 13-14/18
			- "Mis manos sueñan luz entre sus palmas/... mis manos de pintor saben de luces." L.M.F. 1-6/22
			- "Sus ojos son dos fieras que devoran/luces." L.M.F. 7/21
	CARCEL PARA LOS OJOS		- "...cárcel solar que te destroza/sobre el mental confin de las retinas..." T.L. 5-6/2
Queda marcada la gradación SOMBRA-penumbra-LUZ, en su poesía y pintura.	OBRA GENERAL	LUZ-CONTRASTE	- "La agusanada parla de las sombras,/el enigma sutil de las penumbras y el volcán hiriente de las luces." L.M.F. 5-7/25
			- "¡Cuánto volcán oscuro es la luz!" T.L. 1/59
			- "Luces de sombra en los ojos y el sol quemando las caras." P.M. 1-2/5
			- "Entre la luz y la sombra,/caminar y caminar." L.M.F. 5-6/17

RED CREATIVA: LA LUZ pág. 5

RET. CULTURAL	RET. PLÁSTICA	ENFATEMAS	RETÍCULA POÉTICA
Realismo social en el Arte y la Literatura	TACTOPINTURAS	LUZ-MISTERIO	- "Luz... tamiz fosforescente/ como hado mágico que me rodea." L.M.F. 5-6/4 - "Carroña iluminada es mi cuerpo, / fosforescente lápida." L.M.F. 9-10/5 - "Pordiosero iluminado." - "Las luces de mi mundo interior" L.M.F. 6/13
	EL MUNDO DE ESPERANZA (Serie)	LUZ-JUSTICIA	- "...hombre del Sur, estoico y campesino, que ves la luz en el dolor cansado." P.M. 7-8/8
	APOSTOLADO PROLETARIO (Serie)		- "(jornalero)... Hay un eco en tu azogue/ de campos y posadas/ ... Traspasado de Sol/ te encarna cada sombra." P.M. 58-63/ Pról.
	LOS OPRIMIDOS		- "(andaluz)... empieza a buscar la luz/ que tendrá que iluminarnos/ cuando alfin, sea nuestro suelo/ paraíso recobrado, / sin feudos ni señoritos, / sin caciques y sin amos." P.M. 51-56/21
	AUTORRETRATO	LUZ-TESTAMENTO	- (TESTAMENTO EN LA LUZ: título de uno de sus poemarios): "En la luz, su testamento!" T.L. 14/60

BIBLIOGRAFÍA Y SIGLAS UTILIZADAS

García del Moral Garrido, Amalio. Gitanos. Colección Macassar. Granada 1966

García del Moral Garrido, Amalio. La Mano Florecida. Gallo de Vidrio. Sevilla,1974. (LMF).

García del Moral Garrido, Amalio. Aljibe (antología). Gallo de Vidrio. Sevilla,1974.

García del Moral Garrido, Amalio. Nuevos Poetas de Andalucía. E.L.M., México,1975.

García del Moral Garrido, Amalio. Cántaro (antología). Gallo de Vidrio. Sevilla,1976.

García del Moral Garrido, Amalio. El pan en la mirada. Col. Azo-tea, 2. Granada, 1977. (PM).

García del Moral Garrido, Amalio. Testamento en la Luz. Gallo de Vidrio, Sevilla,1980. (TL).

García del Moral Garrido, Amalio. Nuba para una aurora andalusí. GalloV., Sevilla,1980.

García del Moral Garrido, Amalio. Antología de poetas andaluces. EAM, Moguer,1982.

García del Moral Garrido, Amalio. Alquibla. S. Torre de la Plata. Gallo de Vidrio,Sev.1983.

García del Moral Garrido, Amalio. Poetas andaluces de hoy. Bio-grafía de una Torre. LA GIRALDA. Publ. Ayto.Sevilla, Sevilla 1985.

García del Moral Garrido, Amalio. Reolina. Poemas y Morfismas. U.C.M. Sevilla 1986. (REOL).

García del Moral Garrido, Amalio. La Giralda. 800 años de His-toria, de Arte y de Leyenda. Editoriales Andaluzas Unidas, S.A. Sevi-lla 1987.

García del Moral Garrido, Amalio. Cuentos y leyendas de la Giralda. Don Quijote, Sevilla 1991.

García del Moral Garrido, Amalio. Gallo de Vidrio.20 años de Cul-tura en Sevilla (antología). Publ. Ayto. Sevilla 1994.

Troncoso García, Jesús. Interrelación de los plástico y poético en la obra de Amalio García del Moral y Garrido. Tesis Doctoral (inédita), 1996. Biblioteca del Rectorado, Universidad de Sevilla.

1 Breve explicación del término y concepto "enfatema". Introducción sobre la Teoría enfatemática (Troncoso, Jesús. The enfathematic Teory).

La necesidad de encontrar una unidad analítica, contrastiva y de interrelación para relacionar y estudiar a fondo los significados de un periodo histórico desde una perspectiva plural de lenguajes verbales e icónicos, me condujo al diseño de los enfatemas en mi tesis doctoral interfacultativa (Filología y Bellas Artes) titulada "Interrelación de lo plástico y poético en la obra de Amalio García del Moral".

_Tales enfatemas, actúan como unidades analíticas de insistencia significativa en campos de interrelación semántica, con la finalidad de un mejor análisis del hecho o fenómeno creativo en su significación profunda y proyección hacia otros campos del saber, de la cultura y del arte.

Los enfatemas, como unidades funcionales básicas de comunicación para el análisis de visión general o amplio espectro, poseen las siguientes características:

a) Conducen al análisis total o global del conjunto creativo de un autor o autora, Escuela, Grupo, tendencia, vanguardia, periodo histórico, movimiento cultural o artístico ...

b) Sirven para sintetizar o reflejar los temas de mayor énfasis, reiteración e insistencia de la Obra/s en uno o en varios lenguajes concomitantes y coetáneos o no coetáneos, a modo de factor común significativo-envolvente, exista o no pluralismo en la dicción de la obra artística, sea literaria o plástica, en su amplia gama de géneros estéticos y modalidades.

c) Relacionan los significados de obras unilateralmente creativas con las del contexto artístico o socio-histórico, con el que se encuentran, por su fondo y forma, emparentadas.

d) Se interrelacionan conformando una urdimbre de significación global en las correspondientes redes creativas, que a su vez están integradas por las retículas que como amplios conjuntos rmonoternáticos engloban las imágenes de los diferentes lenguajes verbales/ no verbales. De ahí las retículas poética, plástica y cultural (histórico-social o contextual).

Como ejemplo del funcionamiento enfaternático que se aplica en las anteriores redes al estudiar la Obra poliédrica de Arnalio, se ha desarrollado en el presente ensayo el enfaterna central LUZ, dentro de la

denominada "Red creativa sobre la LUZ", como paradigma de uno de los miles de enfatemas encontrados en la obra arnaliana.

2 Ancelet-Hustache, Joanne. Maitre Eckart et la Mystique Rhenane. Seuil, Paris 2000.



Un mirador para la Giralda

A viewpoint for the Giralda

Amalio R. García del Moral y Mora

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-3637-8801>

Resumen: Con este trabajo queda identificado no sólo el enamoramiento de Amalio García del Moral por Sevilla, sino ofrecer una muestra más de lo que los sevillanos saben decir de su ciudad. Los sevillanos que viven en Sevilla ahorran así a los nostálgicos exiliados el trabajo de evocar a Sevilla en la lejanía. Son los habituales, los residentes, quienes la cantan. He querido comenzar este artículo con evocaciones y citas y compartir con todos las propias palabras de Amalio con las que intenta hacernos llegar sus sentimientos y sensaciones sobre la Giralda, publicadas en algunos de sus libros de poemas. No hay como saber de primera mano las motivaciones de un artista para elaborar su arte. Siempre es difícil poner en palabras lo que el espíritu siente, pero en el caso de Amalio tenemos suerte ya que, además de ser pintor, es poeta y los poetas son los elegidos para poner al espíritu en contacto con la realidad.

Palabras clave: evocaciones, Amalio García, poemas, pintor, artista.

Abstract: This work not only identifies Amalio García del Moral's love for Seville, but also offers another example of what Sevillians know how to say about their city. The Sevillians who live in Seville save the nostalgic exiles the trouble of evoking Seville from afar. It is the regulars, the residents, who sing it. I wanted to begin this article with evocations and quotes and share with everyone Amalio's own words with which he tries to let us know his feelings and sensations about the Giralda, published in some of his books of poems. There is nothing like knowing first hand the motivations of an artist to elaborate his art. It is always difficult to put into words what the spirit feels, but in the case of Amalio we are lucky because, besides being a painter, he is a poet and poets are the ones chosen to put the spirit in

contact with reality.

Keywords: evocations, Amalio García, poems, painter, artist

Todos nos inventamos a Sevilla y Amalio no iba a ser menos.

Bécquer se inventó a una Sevilla que, a la vuelta de Madrid, por cuanto habían cambiado las cosas que debieron quedar inalterables y habían permanecido incólumes las que él quisiera haber visto desaparecer.

Luis Cernuda se inventó a Sevilla con tal pasión de deseo imposible que, en no siendo ciertas la ciudad que por dentro vivía y que por dentro le iba matando, no tuvo más remedio que acudir un día con una maleta y un olvido al andén de la estación de Cádiz.

Chaves Nogales se inventó a Sevilla en el pelo suelto que, muerta, tenía la madre de Juan Belmonte en aquel corral de Triana.

Joaquín Romero Murube se inventó a Sevilla atrapando el aire de una paloma y el ruido del ciprés de agua de un surtidor. Porque Sevilla es una mujer amada, y el amante inventa siempre el objeto de sus deseos.

Como Don Quijote ponía perlas de sonetos renacentistas en desdentadas bocas manchegas, los andaluces de Sevilla ponemos barcos de oro con velas de plata en un río que ya no corre y apenas es río; y hacemos como el Juan Ramón dios niño de Moguer, palacio de cada casa y catedral de cada templo.

“Amalio llegó a Sevilla y no pudo escaparse a esta ley. Atraído por una fuerza secreta de la tierra, incluso ayudó a instalarse muy cerca de la acrópolis de la ciudad, donde deben quedar sueltos los espíritus errantes de los sevillanos que nos alocaron a todos con la ciudad inexistente. Del caballete de Amalio muy probablemente se aferrarían, como dioses familiares y ocultos, las humildades de Mañara, las devociones de Miguel Cid, los azules de Murillo, las coplas de Narciso Campillo, los azulejos de Aníbal González, los rosas de Barrón, el manteo de Bandarán, las alpargatas de Barneto, la chistera de Isacio Contreras, la logia de Martínez Barrio. Eso que solemos llamar Sevilla.

Y salió a la ventana y se vio forzado a la eterna dialéctica del amante, la ventana y la reja¹”

En octubre de 1972 adquirió el pintor Amalio la casa número 7 de la plaza

de Doña Elvira con tres plantas más un ático con dos terrazas. Desde todas sus plantas se goza de diversas perspectivas de la Giralda. Ello le permitió la contemplación de la torre en bastantes de los cuadros de su serie: "Monografía de una torre. 365 gestos de la Giralda".

Muchos de los que se han ocupado de la pintura de Amalio en esta su etapa sevillana, coinciden en subrayar lo privilegiado de este emplazamiento, desde el punto de vista estético. Resulta importante escuchar sus voces que a continuación transcribo:

"Su casa, en el vuelo del ángel conciliador. Su estudio, con los balcones abiertos al bellissimo pecado de la Plaza de Doña Elvira."

"Granadino con raíces ya perpetúas en la sevillanísima plaza de Doña Elvira ."

"Tu sitio, Amalio. Este Alcázar donde danzan las huríes del color, tan cerca de ese otro palacete que tú le pusiste a tu alta novia, tan lejos de aquella Alhambra infantil; tan lejos y tan cerca al mismo tiempo cuando entornas tus ojos de pintor y confundes las mágicas taraceas de los salones y los atauriques vegetales de estos jardines donde hay algo de Generalife meciéndose en el viento...."

Tú aquí, amasando la hogaza del "pan en la mirada" para dársela a los humildes, otorgando un "testamento de luz" para que el pueblo herede la verdad, haciendo que en nuestras manos también florezca la esperanza ."

Es el propio Amalio el que poéticamente describe lo privilegiado de su emplazamiento en Sevilla, comentando la feliz coincidencia de que la plaza en que vive le evoque el nombre de su ciudad natal, Elvira (Granada):

*Elvira es un estarse, apenas una copla,
casi un compás o el bálsamo ritual de la guitarra. Azahares de clausura,
mientras un surtidor pulimenta silencios con el violín del agua.*

*Elvira es patinillo, celosía recoleta,
penumbra en la que yacen ofertorios y pausas.
Rincón donde el amor revela sus secretos bajo el sellado nombre morisco
de Granada.*

*Azogue pensativo de esperas y susurros. Perfil húmedo y poso sediento en
la mirada. Corazón de plazuela que juega con las horas y apacienta el
alcor de luz de la Giralda .*

Y en el mismo poemario, aludiendo a los evocadores nombres de las

callejuelas, - todos sus nombres forman el mapa de la zona- que entornan la casa, estructura el siguiente soneto:

Tres calles van de mi canción al Agua, lecho de aromas donde la luz duerme. Tres calles siluetean mi paleta, como gusanos me corroen los párpados para dejarme abierta la mirada a la desnuda rambla de la tarde. Un corredor de Vida contornea, más allá de la Muerte, los naranjos que alientan el rescoldo de Susona. Y la Gloria se ha vuelto una calleja, una limosna antigua, para darla y hacer soñar casidas a turistas. Aquí está mi rincón, aquí me adentro por el fantasma ebrio de mis pasos

AMALIO, ESTUDIO, PINTOR

Así puede leerse en un azulejo de una de las paredes que rodean la plaza de Doña Elvira. Allí está el estudio de Amalio, con la catedral y su Giralda enfrente.

En 1987, colocó en la fachada de su estudio de la plaza de Doña Elvira un azulejo, obra de Alfonso Orce, que reproduce el cuadro nº 158 de la serie "Gestos de la Giralda", y que denomina "Estructura", con esta leyenda en castellano, árabe y hebreo: "Amalio le ha puesto esta casa a la Giralda para hacerla suya".

El estudio de mi padre, en la plaza de Doña Elvira, desde el que ha pintado buena parte de sus Giraldas, y desde el que se domina el campanario en una sucesión de vistas de la torre, cada vez más impresionante conforme se va ganando altura en cada uno de los pisos, hasta culminar en la perspectiva de la azotea sobre la placita donde el crochel cobra una sobrecogedora y singular belleza.

Allí sentí con él el arte siempre tradición y vanguardia de esta ciudad y de todas las ciudades de arte...en silencio, en todo lo alto del estudio, contemplándola absortos en su deslumbrante esplendor, iluminada por los potentes focos que resaltan su apostura, cuando de repente éstos se apagan y el antiguo alminar queda en penumbra, entreviéndose apenas entre las sombras que le rodean.

“Es la hora de la fantasía”.

Y al caer de cada luz del día allí escuchamos todavía los versos del poeta pintor:

VERTICALIDAD Y TRASCENDENCIA.

*Llegué hasta ti para cavar tu escorzo
y estampar tu perfil en mi moneda, para grabar el mapa de tu aire,
el carbón de tu ritmo. Los almiares de tu espera rabiosamente erguida, el
vigilante acento de tu estada ... Llegué hasta ti como se llega al mar:
a bañarme de azul, de azul enhiesto*

OCRE

(Catedral de Sevilla)

*Una canción de ocre arquitectura. Florida piedra. Rítmica apariencia.
Cuajada luz de eufónica presencia. Saeta comunal tensa a la altura.
La voz del pueblo se hizo en ti locura. Reduce entornos tu grandilocuencia
y tu plegaria, salmo y advertencia,
en ojival dragón se configura.
Ciclópeo monstruo de abisal encanto. Monumental rumor. Espacial canto
erizado en bastión hecho guirnalda.
Quiebro gentil de nubes. Banderilla con que asaetea el celaje de Sevilla el
arrogante arpón de la Giralda.
Deleitosa clamar de brisa encinta
cuando las piedras, ascendente niágara de ritmos,
ondulan delirantes
y las bocas
se embriagan de azucenas.
¡Giralda, no me dejes a oscuras en mi barro!
Os pido que mis horas las dejáis a la sombra bajo la sed de estrellas y azul
de las campanas, pues quiero que mi ausencia acabe siendo torre
encaramada en erecta vigilia luminosa.
(Aún conservo el acecho en las pisadas
de cuando te rondaba al pie de tus caricias.)*

Es él, García del Moral Garrido, artista y prototipo de Tradición, Vanguardia e Internacionalidad, lejos de cualquier peligro de campanario estrecho, y

como Juan Ramón, todo Raíces y Alas, quien nos da una panorámica casi completa de la razón de ser de esta serie y de sus diversas realizaciones.

En las Giraldas de Amalio se esconde un tratado misterioso de símbolos y claves para mirar el universo desde la cotidiana realidad, transformada por la luz del entendimiento de la belleza y el sentir.

Así nos relata el enamoramiento en su primer encuentro con la torre:

“... Llegué a Sevilla y me quedé prendado; yo había visto fotos de la Giralda, pero cuando entré un día por la calle Alemanes y llegué a la plaza del arzobispado me topé con ella cara a cara y ¡qué impresión me causó! Me quedé maravillado, hubo una especie de enamoramiento... Entonces empecé a buscar casa para poder ver bien la Giralda, hasta que tuve la oportunidad de comprar el estudio que tengo ahora en la plaza Doña Elvira. Fue en ese tiempo cuando pinté mis primeras giraldas, un par de cuadros, hasta que pasó por mi cabeza la idea de hacer una serie.

Al principio pensé en hacer un camino atmosférico de la Giralda, plasmando todos los cambios durante el día, la noche... Luego me dí cuenta de que la Giralda presidía la vida de Sevilla... En muchos cuadros, la Giralda está vista desde la óptica literaria: tomé, por ejemplo, la frase de Federico García Lorca “torre enjaezada”; la de Eugenio Montes “torre con vocación de guitarra”... y acabé con una frase de Gerardo Diego “Alondra de verdad”.

Amalio relata y relata, va tejiendo su discurso, pausado, interminable, y habla de almohades, de cronistas, sobre el dilema de cuándo se empezó a construir su dorado monumento. Entorna los ojos siempre, como recordando, como metiéndose en si mismo, como desempolvando hombres e historias. Reflexiona sobre su encuentro amoroso:

Pues lo mismo que cuando se mira a una persona que gusta mucho, a alguien muy querido...

¡Son tantísimas sugerencias, tan mutables! La Giralda es monumento a la tolerancia, es la gran maestra de la ciudad... la Giralda ejerce también un magisterio sobre Sevilla, también fue un símbolo negativo para otros, los cantonales, por ejemplo, en la primera república pensaron seriamente en volar la Giralda, desestimaban todo lo que simboliza la torre...

AMALIO, ANDALUZ UNIVERSAL.

Amalio llegó a Sevilla en el año 1962... tenía entonces cuarenta años y una extraña inquietud por conocer la Sevilla distinta a la leyenda de escaparate...

Por aquel año pintó su primera Giralda. Nos explica que en aquella primera experimentación no había podido conseguir los verdaderos colores que tiene la ciudad.

Porque para el pintor tiene unos colores propios, lo mismo que su perfil y esas interioridades que la hacen distinta. Pero esto no es caer en un sevillanismo a ultranza. El pintor no es en este caso ni mitad granadino y ni mitad sevillano, se considera andaluz total...

Amalio ha sido envuelto por la Giralda, un mundo a la espera de sus gestos y cambio de colores. Es la torre vista desde todos los tiempos y ángulos, secuencias, que ni el mismo autor imaginó en aquella llegada a la ciudad de los contrastes, y que conseguirían, con el tiempo, obsesionarlo y apasionarlo para siempre.

Una torre es el símbolo, que como el árbol, une el cielo con la tierra, la escala del cielo, el mirador de la totalidad y de sus partes particulares vistas en conjunto. Para comprender una ciudad es preciso subir a su torre, como para entender el universo es necesario ir a la torre de la palabra, la poesía y el arte.

Todo sin caer en el tópico del folclorismo, el de los abalorios; porque no se debe sentir rubor por pintar una y otra vez la Giralda o los paisajes sevillanos; se debe saltar por encima de ese prejuicio que casi todos los pintores, los buenos pintores de Sevilla, tienen con su propia ciudad, donde todos los días se puede descubrir un rincón, un nuevo gesto a la sombra de esa Giralda que puede escaparse entre las nubes, en el cejo del río, la noche o la historia de sus leyendas. Nos muestra sus torres repartidas y numeradas: tiempo y hora, símbolo, y mito que dominan el ambiente, lo prenden sin espacio en el tiempo de una ciudad que, quieta y herida, se contempla.

Para Amalio, como muchas veces he comentado y comento en la actualidad, llegar a Sevilla, ver la Giralda y enamorarse de ella fue todo uno. Podemos decir que desde el principio tuvo en mente dedicar mucho tiempo y esfuerzo a "su" Giralda.

En 1976 ya tiene mi padre plena conciencia de su serie de cuadros sobre la Giralda y pinta y pinta, estudiándola, transformándola, interpretando diversas versiones sobre el alminar hispalense. Cuanto más trabaja en ello más renovada ilusión siente; en principio, iban a ser un centenar de obras, pero el tiempo y las muy diversas sugerencia y acicates que el campanario le iba suscitando, han hecho que se duplique con creces esta cifra. Últimamente se ha fijado la meta de trescientos sesenta y cinco cuadros, una giralda para cada día del año.

El pintor de la torre, habla de su papel en la sociedad, como intérprete para todos los demás del espíritu de las cosas, monumentos y personas que nos rodean. Una vez más hay que decir que el pintor es el mejor testigo de las sensibilidades, el mejor historiador; ya que llega a las motivaciones, significados y propósitos de la vida de cada momento. En su percepción late la visión certera de Sevilla y de la Giralda, en particular ahonda en sus tradiciones, otea su devenir y presente su universal y eterno fluir, su plenitud de vanguardias.

El artista es como un medium del ambiente que le rodea y en el que crea su obra transida por todo cuanto late a su alrededor... La obra de arte así concebida puede considerarse, por tanto, como la plasmación del espíritu colectivo de cada época. La mística que empapó las almas de los sevillanos de ambas épocas religiosas -almohade del siglo XII y católica del tridentino XVI- quedó fijada en su torre por tres arquitectos geniales: los islamitas Amed ben Baso y Alí de Gomara y el renacentista Hernán Ruiz el Mozo. El antiguo alminar ha ejercido y ejerce un magisterio espiritual desde su nacimiento. El espíritu engendra espíritu y no hay urbe alguna que pueda jactarse de tener tal maestra.

La erección de la Giralda se hace en dos momentos históricos de máxima espiritualidad. El primero coincide con uno de los más relevantes del sentido ascético del Islam andaluz: un monumento así está transverberado de vida religiosa y conocimiento del Creador. Bien es verdad que ambos movimientos religiosos, el sufí mahometano y el que corresponde a nuestra contrarreforma católica, conllevan, como una borrachera espiritual en la cual todo se percibe en función de Dios, unitario para los almohades y trino para nuestros antepasados renacentistas.

MÍSTICA Y REALIDAD DE LA GIRALDA DE AMALIO

Tradición. Esta plasmación religiosa en piedras y ladrillos conforman la materialización de unas ideas espirituales que confluían en Sevilla en cada uno de los tiempos históricos en los que se levanta la Giralda. Bajo este prisma y esta luz podemos empezar a comprender cuanto esta torre de las torres atesora y revela a quien sabe llegar a ella. Lo demás es pobre erudición: fechas y nombres, cifras y referencias estilísticas o arquitectónicas, aparentialidad, tan sólo, pura epidermis. Porque, siendo muy importantes -¡qué duda cabe!- no son las soluciones arquitectónicas las que prevalecen en la Giralda, con ser en sí imprescindibles, sino otra más sutil que ha dejado su sello e impregnado de profunda vida a todo el monumento: Dios estuvo presente en los dos supremos momentos de su erección, fue, por así decirlo, el leitmotiv de los mismos...

Amalio habla de la transigencia, al tiempo que de la intolerancia recíproca entre moros y cristianos:

Al llegar otro 26 de mayo y cumplirse otro aniversario del inicio de las obras para la erección de la Giralda, quiero volver a traer e insistir sobre el tema de la transigencia que pueblo tan sobrio como el nuestro posee. Por ello en la fachada de la casa- estudio que le tengo puesta a la Giralda en la plaza de Doña. Elvira insistí en que el texto del azulejo reproducido por Orce, otro ilustre apellido de la cerámica sevillana, una de mis girdaldas rodeada de símbolos cristianos, mahometanos y hebreos, estuviera redactado en los tres idiomas históricos de nuestra tolerancia andaluza.

Convivencia andaluza podría decirse hoy, cuando el sentido de tolerancia y transigencia de las tres culturas parece haberse esfumado entre los litigios y las luchas presentes que no conocen el don de la internacionalización.

Hay en nosotros, en nuestro yo más interno, algo así como un deseo de hacer nuestro, de poseer recoleta y exaltadamente -¡qué aparente contradicción!- nuestro cosmos próximo, cotidiano e íntimo. Otra naturaleza poética, irrealmente real, va surgiendo de nosotros. Ella ha podido hacer decir, pongo por caso, a Luis Cernuda, porque como tal poeta supo expresarlo:

*Por las calles desiertas, nadie, el viento
y la luz sobre las tapias que encienden los aleros del sol último
Tras una puerta se queja el agua oculta.
Van a la catedral, alma de soledad temblando...*

Muchos siglos antes alguien habló con dulcísimas palabras, llenas de condescendencia, que todavía resuenan en nuestros oídos andaluces como un acorde que nos trasporta al hermoso paisaje de la fraternidad y la belleza.

Mi corazón puede tomar cualquier forma: es un pasto de gacelas y un convento para monjes cristianos. Un templo para ídolos y para la Ka'aba de los peregrinos y para las tablas de la Tora y para el libro del Alcorán. Sigo la religión del amor: sea cual fuere el rumbo de los camellos de mi amor, allá están mi religión y mi fe.

Dejó dicho el gran místico sufista Abenarabí. Según Quevedo:

El amor es la última filosofía de la tierra y el cielo.

Todo conviene en el amor, de ahí que la intransigencia, el fanatismo más cerrado, cuanto de punitivo e hiriente haya podido existir en nuestra convivencia andaluza, en la mayor parte de los casos, podemos asegurar que nos llegó de fuera. Hasta la venida de los almorávides y, posteriormente, los almohades, convivieron en nuestro suelo, durante siglos, las tres confesiones: cristiana (mozárabes), mahometana y hebrea, sin que hubiera entre ellas el profundo deseo de exterminar a las otras dos, que, más adelante, sería la constante de la forzada convivencia. Esta ansia de acabar con quienes no se convinieran a la fe verdadera, surgió en nuestra tierra, reino o nación, por el acceso a ella de gentes foráneas del Sur o del Norte.

Qué postura tan distinta en la fe entre Abenarabí y la que, tiempos después, sostendrá Jorge Manrique en el conocido poema dedicado a la muerte de su padre:

*El vivir que es perdurable... los buenos religiosos gánanlo con oraciones
y con lloros;*

los caballeros famosos. con trabajos y aflicciones contra moros.

El odio profundo, insaciable, el desear el total exterminio de quienes no piensen o sientan como nosotros; el considerar al que no posea nuestra fe como enemigo, nos vino de fuera. El andaluz jamás ha sido intransigente ni racista, Mauritania y Castilla nos trajeron sus odios ancestrales. Las guerras santas: ¡Sólo hay un Dios verdadero y Mahoma es su profeta!, el

Santiago matamoros de las órdenes militares como réplica a la guerra monacal islamita ("El monacato en el Islam es la guerra santa", Mahoma) de los caballeros cristianos. No cabe, no puede haber, en nuestra mentalidad andaluza. El amor se iza como protosimbolo en la Giralda - nacida por y entre odios irrenunciables-el tiempo ha ido remansando pasiones y hoy el ladrillo almohade y la piedra cristiana se hermanan en un hito de belleza próximo a la judería. En el campanario, antiguo alminar, de nuestra Iglesia Mayor se eleva para los siglos un monumento a la contemporización y la comprensión entre los hombres, cualquiera que sea su raza o religión.

CAMINO ASCENDENTE

En Sevilla, cualquier camino nos lleva a la Giralda. Y es que la ciudad está como dormida, echada a recostar bajo su sombra. Cambió su voz, su grito, en el recuerdo de la historia, por los inimitables cuerpos de campanas. Al atardecer, cuando las dos luces se encuentran en poniente y, en primavera, el azahar se abre generosamente, escuchar el toque de campanas de la Giralda conduce hacia lo alto.

No vamos a hablar de esta torre inimitable, orgullo de cuantos aquí vivimos, espejo de pretéritos tiempos y ejemplo de equilibrio estético entre poesía, arquitectura e historia. Me atrevo a decir que la Giralda posee una tenue gracilidad, invulnerable al embate de más de sus ochocientos años, y un gesto misterioso que pone escalofríos en la médula de quien la contempla. Porque la singular torre ha dejado de ser sevillana para hacerse universal. Es lo mismo que le ocurre a Andalucía entera: posee conciencia de patria, pero como dice Ortega "no ha mostrado nunca pujos ni petulancias de particularismo; que no ha pretendido nunca ser un Estado aparte".

La Giralda es de quien la contempla. Tira de nosotros para que miremos desde arriba, para hacernos soñar con el vuelo. La invitación a mirar desde arriba hace a la Giralda prisma. Y ella es vista por quien la ama desde un balcón imposible, el del arte y el amor. Resulta de este ver bien la Giralda la necesidad de contarla en múltiples y variadas versiones. Resulta inefable, no se puede hablar de ella si no es con la plurisignificación y ambigüedad que el arte genera.

Es una generosa dama que, castamente se da sin ensayar alguna resistencia. Ahí está, donosa y bella, esplendente y señorial, grácil y

honesto, ligero y firme, testigo de la ciudad y de la historia más antigua de la Península.

De tantos gestos como la Giralda presenta, Amalio García del Moral, este pintor-poeta, ha capturado con el genio de su pincel, trescientos sesenta y cinco gestos. Es una prueba mágica del amor del sevillano por su torre, de la sensibilidad de un pintor que, no sólo la ha plasmado en sus cuadros, sino que ya antes, había escrito un hermoso librito de versos (ALQUIBLA) sobre nuestra mejor torre.

Amalio, enamorado del antiguo alminar de la mezquita mayor de la ciudad, la piropea con la gracia de su poesía:

*“Deleitosa clamor de brisa en cinta
cuando las piedras, ascendente niágara de ritmos, ondulan delirantes, y las
bocas
se embriagan de azucenas”.*

El pintor se anticipa a la conmemoración de los ocho siglos que hace que el sultán, Abu Yusuf Yaqub, y su hijo impulsaran las obras de tanta belleza almohade. Alza su voz poética y pictórica en nombre de todos -sevillanos y andaluces- de nacimiento y adopción.

La cultura (entendida como “sistema de actitudes ante la vida que tenga sentido, coherencia, eficacia”) sevillana gira alrededor de la Giralda, no en el sentido geográfico o meramente locativo sino esencial. Fuera y lejos de tópicos, la Catedral y su Torre son el centro gravitatorio, estético e ideal, de un pueblo que posee la conciencia más clara de su propio carácter y estilo. Perfil milenario de una forma de vida jamás guerrera, sino creadora -de aquí el lenguaje figurado, que según Lázaro Carreter, puede oírse en la plaza de un mercado- sobre una tierra ubérrima, bañada por clima suave y la luz generosa de su cielo purísimo. Forma de vida, actitud ante la existencia, que mueve al sevillano a la creatividad. Ya dijo Federico Schlegel que Andalucía es el único pueblo de Occidente que permanece fiel a un ideal paradisiaco de la vida.

A partir de este momento, hablar de la Torre será hablar de Amalio, y contemplar sus lienzos será admirar la más coqueta y femenina torre.

*“Aún conservo el acecho en las pisadas
de cuando te rondaba al pie de tus caricias”*

dice el poeta, a quien, como a tantos, nos agrada pasear por sus alrededores y estrechar su cintura y contemplarla y comprobar como asciende al cielo toda Sevilla por su Torre.

Una serie nacida a la sombra del monumento, del que Amalio habla con pasión, a veces como si se tratara de una mujer, a veces cual si fuera un espíritu total. Siempre con ojos de devoto. Para construir sus 365 cuadros de la Giralda en su maravilloso estudio de la plaza de Doña Elvira: tres luminosos pisos repletos de pinturas y, como colofón, un mirador desde donde contempla la Giralda, entre cantos y pájaros, aromas de azahar “y ese ruido del surtidor, fíjate qué deleite para los sentidos, para todos los sentidos”...

Subimos al mirador entre surtidores y pájaros. Yo me he

“¿Verdad que tú entiendes que uno pueda enamorarse de un paisaje? Yo me he enamorado de éste” Amalio ama las esencias de Andalucía: *“hace mucho tiempo que tomé gusto a lo popular, y en ello estoy”*.

Y en ello está, si, pintando campesinos, recreando andaluces, buscando rostros gitanos, rostros color tierra.

Fíjate con qué emoción está pintando este cuadro.

Saca un zaguán desnudo, en sombra, que deja ver, al final, como un destello mágico, a la Giralda. De nuevo asoma. Siempre asoma.

La Giralda es su inagotable pasión.

Un atardecer de verano, en la terraza de su estudio en la Plaza de Doña Elvira, la Giralda estaba envuelta entre el día y la noche, Amalio como si estuviera orando y poseído por la Giralda me comenta:

Sevilla tiene la cabeza a pájaros de la Giralda, que es a su vez devanadera de sueños donde tejer el lúcido tapiz de la poesía, vertical llama, casi atalaya y brazo para alcanzar la luz que se cuaja, vuelta armonía pura, en la voz del pueblo, cima de su palabra. Capital de paisaje; cicatriz de suspiros; centinela del aire. Sonoro ciprés; antena de globos y miradas; encampanado molinillo, airón del silencio, Sevilla se quedaría roma, pegada a la tierra como un gran charco de cal y albero, sin la culminación de su gracia en las tres acepciones del vocablo: como donde Dios, como euritmia de formas en el espacio y como torre de ingenio, y sin estilo por

supuesto, si no sentir su cielo como nadie en el trampolín de azul de la Giralda.

Pero la Giralda es también grito, quejido petrificado de aquellos a quienes se les ha negado todo, mereciendo mucho, que saben tanto de silencios, demoras e injusticias. Afilado puñal con el que se han degollado posibles realidades, esperanzas e ilusiones. Símbolo de una Andalucía negra, poblada por caciques, señoritos juerguistas...

Yo decidí hacer su biografía plástica pintando trescientos sesenta y cinco gestos suyos que personificaran la cambiante faz de la torre más bella e ilustre cuanto más trágica y sola de mi patria andaluza a diversas horas del día y de la noche, según cada una de las estaciones del año, a través de las mutaciones atmosféricas: niebla, lluvia, nubes, sol: como fondo de escenas de la vida cotidiana, como una aparición mágica, vista desde algún interior, presidiendo aconteceres, ornamentando un patio ... Creo que no ha habido novio ni amante que haya pasado tanto tiempo, horas enteras del día y de la noche, contemplando con tanta avidez, con tan ilusionado celo al ser querido, como yo la llevo asimilada.

La noche tiene un acento vertical, hecho estrofa del iris cuando la Giralda me alza hasta la luz:

Llegué hasta ti para cavar tu escorzo y estampar tu perfil en mi moneda, para grabar el mapa de tu aire, el corazón de tu ritmo. Los alminares de tu espera rabiosamente requerida. El vigilante acento de tu estada... Llegué hasta ti como se llega al mar: a bañarme de azul, de azul enhiesto.

El tópico de lo andaluz, como de cualquier otro motivo, lo realizan quienes manosean superficialmente los temas; no quienes los tratan como una realidad viva y amada.

Lo de Amalio es amor, tan enamorado está de la torre de Sevilla que ha hecho trescientos sesenta y cinco gestos sin repetir jamás un solo cuadro.

Yo creo que Amalio contemplaba a su amante como si fuera la primera vez. No sabiendo donde colocar tantos retratos de su amada, el pintor, que además es poeta compró para la Giralda la casa de la plaza Doña Elvira, al igual que nuestros abuelos le ponían piso a la amante. Pero Amalio no lo oculta ni la ve a escondidas.

Hay dos razones muy importantes en Amalio al pintar a su amada: su

valentía y originalidad al enfrentarse –sin caer jamás en el tópico- con lo que es indescriptible y conocidísimo, y también porque se trata de un granadino enamorado de la torre. Y esto último viene a demostrarnos que aquí no hay nada de nadie, que por encima de todo somos andaluces, algo que no deberíamos olvidar nunca.

Desde su atalaya de Santa Cruz nuestro pintor ha sorprendido a la torre en sus más diversos gestos: en verano, de noche, con luz de primavera, oculta bajo la niebla, al amanecer, a pleno sol, al atardecer, con luz de luna y -ya en pura abstracción-nivelada del plomo y de la estrella, como en el célebre soneto de Gerardo Diego. No puedo hablar de esa Giralda destruida por un terremoto, o de esa otra que flamea como una antorcha, ya que sólo he conseguido posar la mirada sobre esos cuadros una sola vez, apartándola inmediatamente. Grande y triste acierto, porque eso era precisamente lo que quería conseguir su autor. Hay, sin embargo, una supuesta torre muy divertida: la empaquetá. Cuando hace unos años el rey de Marruecos extendió el límite de sus aguas territoriales hasta el estanque madrileño del retiro, reclamó la Giralda. Y nuestro pintor, que también tiene su guasa andalusí, le empaquetó la torre cuidadosamente: Pa usté.

Aunque ninguno sabemos qué fue lo que empaquetó.

Amalio consigue algo muy difícil; él pone en verso la pintura y pinta la poesía.

Amalio, que por algo -ya lo hemos dicho- es poeta, consigue que cada pincelada suya suene en la Giralda. Después, terminado el cuadro, logra que todas las pinceladas juntas formen el más armonioso repique sobre el lienzo, fresco aún de pintura y poesía. Yo he oído ese campaneó.

A la Giralda interior, la íntima, la entrañable, sólo el artista tiene acceso.

Mientras la luz va degradándose y la amante cambia el color de su piel, charlamos sobre ella -¿sobre quién si no?-, pero sin fechas ni datos, que eso está al alcance de cualquiera que lea cuatro pergaminos apolillados. Porque no es erudición lo que la torre nos pide, sino otra cosa que algunos no entienden. Y hablamos de esa Giralda interior, íntima, entrañable, de sus paredes cubiertas con nombres y fechas de amantes. Le hablo de aquel ciego que allá por los años de la guerra guardaba la cancela del último cuerpo de campanas. Como no se podía subir solo por mor de los suicidas, y uno, naturalmente, no iba solo, el ciego nos abría la cancela.

Amar en el último cuerpo de campanas es un privilegio que muy pocos han conocido. Los asépticos de alma, los pulcros, los sepulcros blanqueados protestan ante tanta fechoría, tanto nombre y tanto amor como un día ascendieron por esas rampas. Que aquellos que se atrevan a poner su fría mano sobre esas inscripciones no conozcan jamás el amor y su hermosa concupiscencia.

Hay un debate sobre los grafitos y escritos que hay en la Giralda. Yo soy un defensor de estos grafitos acumulados por el amoroso impulso de los visitantes, estimulado por la contemplación de tanta belleza, y lanza su imprecación o anatema sobre quienes lo lamenten e intenten borrarlos. También por esto la Giralda es un monumento vivo.

Amalio nos desvela las claves para la interpretación de esta serie sobre la Giralda:

Un artista es un ser vivo y como tal evoluciona en su trayectoria vital; su expresión, a través de su obra, no sólo puede ser diferente, ya de hecho lo es por el cambio constante de la naturaleza y (de) nosotros en el desarrollo de cualquier manifestación artística, sino que puede llegar a ser contradictoria. Este aserto se constata en mi iconografía de la Giralda.

Todo arte es una recreación y, también, una guía para la visión futura. Estimo que después de mis interpretaciones, los espectadores de la torre, y muy particularmente los sevillanos, verán el alminar de forma distinta a como lo venían viendo hasta ahora. Esta educación de la visión, abriéndola a nuevos campos, es una parte insoslayable del arte en relación con la reeducación ciudadana. El artista enseña a ver a las generaciones venideras. La mirada de los hombres está en función directa de los artistas de la generación anterior; nuestros ojos van siendo educados e instruidos estéticamente por las obras de arte que nos preceden inmediatamente antes. De ahí la afirmación: "la naturaleza imita al arte". En mi caso personal puedo afirmar, con muy pocas posibilidades de error, que a partir de mi obra sobre el viejo minarete habrá una renovada y distinta percepción de la Giralda. Es más, pienso que la torre tratará en el futuro parecerse a algunas de mis versiones. Creo que éste puede ser el acierto mayor de mi serie. Soy un creador que sueña con el mañana; porque igual que quien planta una semilla espera que un corpulento árbol se eleve más adelante, aunque para entonces ya no viva el sembrador, yo espero y sueño con que mis Girdaldas contribuyan en ampliar y renovar de alguna manera la iconografía de la torre.

El paisaje urbano es el petrificado eco de la historia del hombre, la huella de su paso, el semblante de su memoria, el menhir de su existencia, de los acontecimientos que fueron determinando el rostro actual de la ciudad. Con mis cuadros trato de reflejar el recuerdo de quienes nos precedieron en el usufructo de esta tierra humanizándola en el devenir de los siglos. Del mismo modo trato de fijar con mis pinceles, no ya el sedimento de los seres que fueron, sino cuanto hay de fugaz en nuestro paso: las estaciones del año, las diversas circunstancias lumínicas atmosféricas, climatológicas, históricas e incluso político-religiosas.

Antes de construirse la Giralda nuestra urbe no tenía faz. En estos momentos estamos presenciando la transición de nuestra metrópoli de ser una ciudad monumental, como lo son muy determinadas ciudades con tradiciones seculares, a una ciudad con monumentos. Aún nos conmueve detectar en la torre y su entorno el palpito de la historia.

Ha sido mi propósito, al acometer esta serie, ir a lo manido, a lo trivial por la reiteración de su interpretación, y tratar de dar una versión distinta, buscando en cada una de las inferencias la ilación de un relato e imágenes que configure la expresión, a veces intelectualista, a veces realista, cargada de emoción siempre, analítica en unos casos, esquemática en otros, de ciudad tan compleja a través de su torre.

Llegar, después de una saturación de interpretaciones de toda índole, a la sede de síntesis que culminan en el cuadro nominado con el verso de Gerardo Diego en su soneto a la Giralda, que dice: "Nivelada del plomo y de la estrella", supone una concatenación de simplificaciones hasta alcanzar la más pura abstracción y tratar de ser el último desarrollo de una realidad asimilada a través de un estudio exhaustivo del natural y expresada con sólo dos líneas: una horizontal y otra vertical, y con los tres colores definitorios de Sevilla: Blanco (cal), ocre-amarillo (albero) y azul matizado (cielo). Trinidad cromática hispalense.

La gama de interpretaciones, como podrán ver, es variadísima. Acaso su mérito mayor, si es que tiene alguno, sea la renovada ilusión, el empezar cada día, durante tantos años, con el propósito de continuar, y de iniciar a un tiempo, una nueva versión del humanizado campanario.

Torre de la Fe que "centra, afirma y preside la historia de la ciudad. Entendedla...", dejó escrito Sánchez del Arco, porque entender y comprender esta torre y assimilar su oculto magisterio es iniciar el

aprendizaje de una difícil y dulcísima forma de amar a Sevilla.

Para terminar quiero hacer un razonamiento respecto al arte en la actualidad. Hoy esta muy en boga el sentido lúdico del arte, pero es un arte superficial y carente de una profunda técnica; gestual y de elaboración fácil; o puramente conceptual, sin una realización consciente y, en muchos casos, sin una elaboración técnica adecuada, sin la apuesta en práctica de una madurez artística, sin demostrar el dominio de unos procedimientos pictóricos necesarios ni haber asimilado un alto concepto del dibujo ni pericia en su ejercicio a nivel exigible a un profesional. Ciertamente un tanto frívolamente considerada la creación artística puede aparecer como un entretenimiento, como una distracción o escaqueo en el que el azar aventura su baza; pero los creadores conscientes sabemos, (y él así me lo hizo entender y comprenderlo), que esto no es plenamente así, ya que el ejercicio del arte se convierte muy frecuentemente en una dolorosa experiencia, que más tiene que ver con el trance de un vidente o la premiosa elaboración de una teoría científica –no tan alejados ambos como pudiera parecer- que con un agradable esparcimiento. Aunque todo lo relacionado con la belleza y su gestación tenga un fondo gozoso, este proceso creativo no se encuentra exento de amargura y desesperado compromiso.

Esto lleva anejo una entrega absoluta, una dedicación total durante toda la vida que parece no es hoy norma de trabajo de muchos mal llamados artistas; “ars longa vita brevis” dice el proverbio latino y en este sentido en dedicación a la serie de las Giraldas confirma una de las constantes de su existencia; su tenacidad; sin la cual es imposible tratar de conseguir una obra artística de alguna importancia.

Quiero subrayar que es la historia insólita y maravillosa de un hombre, de un pintor, mi padre, que se enamoró de una torre, la Giralda.

Así nos define Amalio al pintor y su profesión:

*Arquitecto de luces, ingeniero que edificas el iris y levantas
un arco de cristal sobre el sendero.*

Carpintero que en paz clavas y plantas la policroma cruz de tu pintura.

*¡Tantos asertos en tu credo, cuantas horas de sol y de hermosura llagaron
con su brillo tu retinal!*

-Sin paleta tu río es agua oscura-

Palabra somos. Hachas encendidas.

Y, en el perenne bosque umbroso y viejo, resina que derraman sus heridas.

Por eso tú, pintor, eres reflejo

de la angustia de ser que nos embarga:

espejo de la voz, quebrado espejo que duplica una imagen tan amargada.

Hombre y pintor del Sur, Amalio sufre extraordinariamente por el alejamiento, material y espiritual de su tierra. ¡Qué distintas Castilla y Andalucía! Trasladado y trasplantado a la capital de España, su retina y su alma se quedaron entre Sevilla y Granada. La distancia le hace mitificar el objeto amado. Lejos de su adorada Giralda la pinta en Madrid reiteradas veces, memorizándola e interpretándola en una serie que titula "La Giralda entre el recuerdo y la añoranza".

REFERENCIAS

Antonio Burgos, "Los madrigales pintados de Amalio", Amalio, Biografía de una torre. 365 gestos de la Giralda, Sevilla, 1984.

Manuel Barrios, "Prólogo" al libro de poemas de Amalio La mano florecida, Sevilla, Gráfica Salesiana, 1974, pág nº4.

José María Requena, "Prólogo" al libro de poemas de Amalio El pan en la mirada (Canciones del pueblo andaluz), Granada, Artes Gráficas Rafra, 1977, pág nº2.

Jesús Troncoso, "Amalio en su sitio". Antología. 11 de marzo de 1978. Reales Alcázares.

Amalio García del Moral, "Desde mi estudio", poema 40 bis del libro, cuya portada ilustré, Testamento en la luz, Dos Hermanas (Sevilla), Gráficas Rublán, 1980 pág nº57.

Amalio "Mi estudio. Plaza de Doña Elvira", poema 51 de Testamento en la luz, pág nº69.

Amalio, La mano florecida, Colec. "Algo nuestro", Sevilla, 1974, pág nº12



Cuento verde lima

Lima green tale

Lola González Gil

Universidad de Sevilla

Resumen: El siguiente trabajo se realiza en fomento de la promoción de la lectura y de la escritura en la sociedad del siglo XXI constituyendo una obligación ineludible de las instituciones académicas. El Plan Integral de Fomento de la Lectoescritura de la Universidad de Sevilla (PIFLUS), adscrito al Vicerrectorado de Relaciones Institucionales, tiene como objetivo acometer acciones de fomento de estas competencias desde el ámbito universitario.

Palabras clave: lectura, siglo XXI, literatura infantil, promoción

Abstract: The following work is carried out to encourage the promotion of reading and writing in the society of the 21st century, which is an unavoidable obligation of academic institutions. The Integral Plan for the Promotion of Reading and Writing at the University of Seville (PIFLUS), attached to the Vice-Rectorate for Institutional Relations, aims to undertake actions to promote these skills at the university level.

Key words: reading, 21st century, children's literature, promotion

A MODO DE PRÓLOGO.

Me han dicho que cuando un sueño no se cumple es porque no se ha soñado con suficiente fuerza. Pero esta Revista ha sido soñada con tanta energía que no ha tenido más remedio que materializarse.

Me invitaron a escribir sobre arte, sobre estupor, sobre el cuento, sobre las palabras poéticas, o sobre la estética andaluza. Y como cuando yo era niña, pegada mi nariz al escaparate navideño de la confitería de mi pueblo, me

resultaba imposible decidir qué escogería si se rompiera el cristal, así me ha sucedido ahora. Lo quiero todo, dije, pero lo haré a mi manera.

A estas alturas de la vida y en el corazón de un proyecto de Valores y Arte que he tenido el privilegio de ver nacer, puedo decir que este cuento Verdélina es un resumen de mi teoría y de mi práctica como artesana del lenguaje y aspirante a conseguir el vuelo artístico de la palabra.

Vaya este cuento en homenaje a mis maestros (considero a Amalio García del Moral Garrido uno de ellos por muchas razones), en honor de mi tierra y augurando a todos los que se sienten a leer lo que yo escribo, en medio de lo que escriben mis mejores amigos, el placer de la dicha compartida.

*Ancho es el campo, larga la vereda,
vayan los cuentos por donde quieran.*

A diario descubro que el lucero de la tarde mira por las terrazas del Aljarafe, mesetas transparentes envueltas en un sol que se despide repartiendo todos los colores del arcoiris.

Si os digo la verdad, siempre es el color naranja el que se resiste a desaparecer. Naranja denso y quemado como la terracota que impregna mi memoria desde aquellas tardes de viento pompeyano.

Un largo día de junio, sin que nadie lo esperara sucedió una cosa extraña y reveladora: mi habitación, balcón de poniente, se tiñó de verde lima, y nos encontramos viviendo en el mundo mitad real y mitad fantástico de las historias verdaderas. La primera en darse cuenta fue Gilda. Me refiero a mi borrega Gilda, regalo de un pintor amigo -una esponjosa bola del tamaño de un ovillo grande- que preside esta casa de la fantasía. Vive en mi imaginación amistosa desde antes de que clonaran a Dolly, desde muchos años antes. A veces le digo que ser borrega ahora, en el año dos mil y pico, época que (yo sé bien por qué) llamo del grillo, es algo muy diferente a serlo cuando yo era campesina, allá por la mitad del siglo veinte.

Os estaba hablando, y no quiero perder el hilo, de la tarde verde lima. Ese atardecer una luz muy fuerte volvió vivos y traslúcidos todos los libros de mi biblioteca. Se transparentaban poemas, novelas, obras de teatro o escalofríos de cuentos de suspense y se oía un rumor de preguntas de matemáticas, de mitos y símbolos o de cómo se hizo la Biblia.

Cayó sobre el naranja del ocaso un silencio elocuente que proyectó una punzada de clarividencia y me reveló de repente el significado de los versos

que cierran El Quijote. Ese poema extraño que es el más antiguo recuerdo de mi infancia libresca y prematuramente despierta a la vida por mor de la Literatura:

*Yace aquí el hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.
Tuvo a todo el mundo en poco,
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acrecentó su ventura
morir cuerdo y vivir loco.*

El verde raro y de mil tornasoles hacía salir a la superficie un millar de respuestas cifradas en lenguajes que yo podía entender sin palabras. El silencio se convirtió en una repetición sosegada de sensaciones y recuerdos.

Los libros brillaban con fosforescentes cubiertas y multicolores láminas, los folios volaban libres, cada uno al viento de sus deseos.

Desde que descubrí, como he contado en otro lugar, el Códice (un libro con veinte quilos de ilustraciones, cantos y cuentos del siglo XIII) me aficioné a los relatos poliédricos y este recinto, plaza de mis fantasías, se ha llenado poco a poco de cuentos: largos, cortos, ilustrados, para grandes y chicos, antiguos o modernos. Son relatos, cargados de palabras irisadas y de ilustraciones densas como palabras poéticas, que luchan con las antologías de la memoria y aletean sin materializarse, produciendo un choque de ansiedad agrídulce e inexplicable. Inefable será todo esto para los que no conocen los trucos de la palabra cuento.

En una casa llena de libros divertidos se resumen años y se extiende esperanzas. Hay aquí libros diminutos como cajas de cerillos, otros llegados de países lejanos, y una colección de troquelados que van desde Manolo Guardia Urbano hasta la Ratita Presumida. En la estantería poderosa como un árbol de la sierra, envejecen gozosamente ejemplares de lujo -códigos semióticos integrados como dicen los técnicos en la materia - en los que me

recreo mirando el sol de Túnez o las calles de Nueva York, más vivos en el papel que cuando aspiré de cerca sus colores y formas.

En la tarde que hoy recuerdo, la biblioteca se descompuso como un rompecabezas desparramado. Surgieron de la penumbra colores verde turquesa tamizados por neblinas rosa y violeta que se volvían instantáneamente dibujos animados. Era un ir y venir como el de las películas de ídem, con personajes míticos corriendo y saltando en el aire atónito de la tarde que provocaba un torrente de estupor por entre muebles y carpetas.

El prodigio sucedió en la habitación que es también sala de trabajo, laboratorio y cámara oscura, cocina de recetas para conjuros desde donde mando historias cinceladas a golpes de fantasía a todos los agujeros de la noche y a todos los gorriones capaces de anidar a ocho pisos de altura.

"Verde lima", recordé. Este color ya lo he visto, hace tiempo, cuando descubrí que la garganta era el centro del universo.

Lo más sabroso fue que el bocadillo de jamón serrano que a esas horas suele convertir la fantasía en realidad, se puso de pronto verde brillante como las limas del jardín de los naranjos, del color de una gominola de azúcar coloreada. Y trasminaban por el aire de la bodega olores de un fruto aterciopelado, de succulentos vinos frutales. Sucedió el prodigio por obra . y gracia de una esfera que cambiaba por momentos y que a veces se percibía como una hoja nueva y tierna del tamaño de la palma de una mano grande. La esfera era inaprensible, como aquella bolita de mercurio que quise coger cuando en vacaciones de anginas de mi primera infancia, se me rompió el termómetro.

Sin embargo, esa luz que llamo verde para acercarme a lo inteligible, te dejaba tocado por decirlo en lenguaje que todos entendemos, ya que veías en ese momento, el revés y el derecho de todas las cosas y la paz te hacía sonreír. Se producía un efecto de sabiduría muy cercano al humor que todo lo adivina, todo lo cura y todo lo sabe poner en el sitio adecuado. Una magia muy blanca y muy sutil se apoderaba de ti en el fuego extraño de aquel ocaso, tan vital como el brillo de las hojas tiernas de los naranjos cuando arrancan sus floraciones de marzo. La pantalla del monitor gritaba guiños de luz, ¿o era una esmeralda gigante, aunque un poco descolorida?

En la punta de la lengua que sin darme cuenta dejé al aire, se estremeció un escalofrío salado como las lágrimas y se pusieron como púas todos y

cada uno de mis pelos. El color había cambiado cuanto se pudiera ver, oír, oler, saborear o tocar. Entonces, la esfera proyectó su sapiencia en este refugio de los libros y los niños, haciendo saltar complicados resortes de la memoria, registros de lo actual y esperanzas, todo a la vez.

¿Qué me había sucedido? El verde lima se apagó. Empezó el cielo a pintarse de un profundo color azul zafiro al par que las estrellas engordaban como frutas transparentes y extrañas. En mi dedo anular derecho se dibujó la ilusión de un brillante, aunque no le di importancia, porque los ojos expuestos a un deslumbrante espectáculo de puesta de sol suelen acabar viendo chiribitas.

La abuela, que además de experta en atardeceres, lo es en tejer primorosas colchas de ganchillo con flores, rosas y jazmines, acompañaba la sorpresa verde batiendo claras de huevo con ralladuras de limón, que rápidamente se tiñeron de verde lima y olían a tarde en la playa.

El "bate bate" de la cocina llegaba con ritmo de salsa, y el bizcocho adquirió la forma de una hoja de parra de otro verde más joven, translucido y amarillento.

*Bate, bate, bate,
bate huevos por docenas
que es la única cosa
que en los prados verdes suena.
Bate huevos, pela papas
que nos vamos de excursión
y a este cuento le hace falta
una buena digestión.*

El estallido de acordes infantiles descorchó esencias, y del taponazo salieron a borbotones todos los hilos brillantes y espumosos del cuento que mi corazón aún no ha contado.

Un cielo bajo me atrapaba, un campo de girasoles en la lejanía de las colinas de pueblos blancos, hacía emerger palabras que rodaron cuesta abajo, hacia un cuento que forma parte de mis recopilaciones y que procuraré restaurar y rehabilitar con paciencia.

A cuantos me estáis escuchando os ruego que toméis consciencia de vuestra tarea de recreadores. Sigue sorprendiendo que el verdadero placer

de las cosas poéticas resida en la posibilidad de inventar entre todos, un mundo a nuestro gusto. Y es curioso: ¡todas las personas que cogen un libro con placer o cuentan un cuento con amor, tienen en su mano el talismán poderoso al que, en realidad, se refiere el presente relato;

¡A CONTAR SE HA DICHO!

*Y el viento me trajo un cuento
que entró por la chimenea
y salió por el tejao.
Ninguna teja se ha roto ..*

Cuando acabe empiezo otro .Esto era una vez un perro que vivía con su ama en un torreón de la muralla. Era su morada un Castillo desdentado que se orientaba hacia la frontera del país del Océano.

Los dos amigos se mantenían con lo que daba la tierra, y eran ricos porque tenían pocas necesidades y las que tenían apremiaban poco. La tierra, como sabemos los viejos, da para mucho; aunque hay gente que esto ignora por falta de tiempo. Lo cierto es que Sirio¹, el mastín extremeño, y su ama hacían buenas ollas de potaje de castañas con canela,- de las que chorreaba un hilillo de almíbar, y disfrutaban la mar de días cucándose un huevo al amanecer, calentito y recién puesto.

Todos los vecinos eran testigos de las largas caminatas de Sirio¹ y su ama por el bosque de alcornoques y encinas, y los castañares se animaban con la música de las hojas crujientes bajo los pasos de la infatigable pareja.

Os estoy presentando a dos entusiastas buscadores mañaneros de setas, porque debo decir que el bosque es un paraíso de amanitas y otras exquisiteces en otoño y primavera; y estamos hablando también de unos degustadores con mucho mundo en el paladar. Es menester imaginar el festín que se organizaba cuando asaban los sombrerillos a fuego lento de encina, con un pellizco de sal y un entrecortado chorreón de aceite de almazara. Según he sabido, el olor que trasminaba desde la candela,

¹ (El nombre del perro es el verdadero misterio de mi relato, y quiero anticipar que su sentido es cosa importante para coger el hilo de la historia. Sirio del latín "Sirius", y éste del griego "Seirios", ardiente, es el nombre de la estrella más brillante del firmamento que pertenece a la constelación de Can Mayor, situada a una distancia de 8,6 años luz de la tierra. Es una estrella doble, pues en torno a ella gravita una enana blanca que provoca irregularidades en su movimiento. No conviene perder puntada, como dicen en mi pueblo, porque el saber es bonito y apenas ocupa el lugar de ocho renglones en este caso.)

invitaba a soñar sabores entre dos luces, momento solemne en aquellos campos cuando los sabios labradores gritan pregonando su derecho a la intimidad: ¡cada mochuelo a su olivooo!

Sirio y su ama caminaban muchas horas al día y, a veces, algunas a la noche, en silencio, hablando de todo lo que merece la pena. Sus conversaciones, sin palabras, trataban de los recodos de las grutas escondidas, de los largos caminos estrellados de Santiago y de los cantos de ruiseñores en las cañadas del agua. Era corriente que no los entendiera nadie, pues hablaban en poesía (no necesariamente en verso).

Estos dos habitantes del paraíso serrano eran verdaderamente amigos. Habían conseguido comprenderse sólo con miradas, susurros y caricias. Amigos cómplices desde la altura fresca de paredes de piedra patinada por musgos y líquenes, y de veredas milenarias en las que ocurrían todas las cosas imaginables, imposibles o posibles.

Cierto amanecer, cuando apenas se habían levantado de su colchón de lana, y estaban descubriendo los débiles guiños de los cristales de la cancela del lado este, desde el manantial de berros, que gorgollaba al pie de la pared principal de su medio castillo, subió hasta ellos el lamento de un árbol:

- "Me seco, ya no daré más limas."

Era un profundo suspiro que rompió el silencio mullido de las acequias y consiguió que parpadearan los primeros rayos del sol. Sirio y su ama aguzaron el oído en todas las direcciones desde el mirador cubierto de enredaderas azules cargadas de glicinias.

Aunque podían distinguir la hondonada llena de helechos y sentir el ceño de la ribera, y aunque su vista alcanzaba el mar, más allá de las minas de oro y pirita, no acababan de dar con el que hablaba, porque la voz venía de detrás de sus narices, del cercano manantial. Y, además, los despistó un fuerte olor a bosque quemado que se hizo irrespirable, cargando sus pensamientos de temores.

El caso es que algo muy alguien se les acercó o los llevó en volandas ¿quién sabe? ¡ Una sacudida violenta! Cayeron por tierra, y un color redondo, tallado, como una esfera diamantina, los dejó sin aliento.

De repente se encontraron abajo, en el gorgollo, encantados por lo que no era árbol, ni planta ni esmeralda, sino más bien una luz líquida que contenía

todos los verdes de la vida. Era, como supieron luego, Verdomnia, un verde que desprendía su propia luz interior.

"Vengo de las estrellas" -dijo la luz- soy el jugo de los frutos y la fuerza restallante de las hojas tiernas, y en los altos cielos me he enterado de oscuros secretos."

El ama de Sirio había conseguido entender a los animales y a las plantas, aunque menos a los hombres y mujeres. Se había hecho bastante sabia por medio de sus pociones mágicas de lecturas de todos los libros pasados, presentes y futuros, y también a fuerza de poner atención y hacer un hueco a las palabras que vienen de los cuatro vientos. El lenguaje de las plantas le había llegado por el mismo inexplicable camino por el que consiguió entenderse con el perro, con el mastín blanco de manchas canela.

La bola o esfera o rayo verde, que no sabemos bien si era árbol o lucero, les contó que era responsable de la vida de los bosques, desde poniente hasta levante y que, desde la salida de sol hasta su tramontar, vigilaba los arcoiris ocultos en cada brizna de vida y luz. Cuando oscurecía, daba ánimo a las estrellas de puntas cinceladas que caen en los pozos de todos los bosques.

El cercano talismán, en sus años mozos, fue un polifacético árbol que tenía el poder de viajar entre el cielo y la tierra, y dominaba la pirámide de cristal de siete lados, reflejando los siete mundos. Pero había sido castigado con la ceguera exterior, enfermedad que consiste en ver sin ser visto, con lo que, a veces, se sentía dentro de una soledad donde se percibía insignificante, casi inexistente. Vivía bajo un hechizo que se esfumaba cuando encontraba un amigo.

Por eso el ama y Sirio estaban siendo testigos del color del árbol, aparente para ellos en su verde sin fin, pero invisible para la mayoría. Según se dice, la soledad pesa mucho y Verdomnia - nombre propio de la misteriosa esfera - estaba siempre al acecho para encontrar alguien con quien pegar la hebra, de manera que la rehiciera visible al escuchar sus recuerdos de sabiduría condensada por la experiencia.

"Siempre que puedo -les dijo- escucho las penas de los hombres y mujeres que trabajan en el campo o se vuelven majarones en las ciudades, y procuro darles buenos consejos. Pero está muy difícil la comunicación porque todos hablan y oyen ruidos pero nadie tiene tiempo para mirar y escuchar. El silencio y la serenidad son bendiciones que, sin embargo, aterran a casi todo el mundo".

Desapareció el Verde lima extraño, y quedaron el perro y su ama en el torreón de piedras y glicinias, con la sensación de haber soñado en colores, y la incapacidad de retener el sueño completo (¿Habrían estado durmiendo o sería una visión? ¡Quién sabe!) El cielo estaba tan bajo que daba la impresión de que ibas a chocar con él en cuanto levantarás la cabeza. También hay que decir que desde una hondonada de romero con flores azul lila, era posible penetrar en otros lugares donde escuchaban con entendimiento (si dejaban los músculos y capilares relajados, al unísono con el fluir de la tierra), el lenguaje musical de las esferas celestes.

Así que nuestros personajes aprendieron cosas increíbles como por ejemplo contar gotas de rocío y escribir brisas con alas de mariposas. Sirio, con ojos atentos y dulces, dijo al ama que era necesario cambiar de oficio. No podrían seguir siendo comodones ciudadanos campestres afincados en el torreón. Habían recibido un baño de luces que no podrían ocultar para su particular y exclusivo aprovechamiento.

Se imponía el compromiso social para salvar a los demás de la sequedad corrosiva. Apremiaba una noble tarea: alertar a todos los seres, humanos o no, del gran peligro que acechaba por no echarle cuenta a la tierra y a la vida. Sin lugar a dudas, era urgente rescatar sabios y salvar al mayor número de seres vivos o cosas con vida, aunque fuera preciso forzar la situación. Empezaba a resultar sofocante la irrealidad que dominaba el mundo, convirtiendo en apariencias y en sombras chinescas, o virtuales, como se dice en estos tiempos, cada latido de libertad. A partir de ahora, se pondrían manos a la obra y pensaban fundar una academia campestre, que bautizarían con un nombre de alto rango: Parnaso de los Sinónimos, por ejemplo.

En amor y compañía de gente intere-sante podrían explicar y saborear los ritmos del tiempo de la historia, del tiempo de los latidos profundos, y del tiempo de la atmósfera.

El ama acarició entre las orejas a su perro Sirio, y supo que no podría quitarle la gran ilusión: enseñarían el color verde, la sapiencia, el cuidado de la vida, el cultivo de las lluvias en los campos del cielo y la tierra, a todos los seres de buena voluntad que sorbían el tiempo como un helado de chocolate y limón. Se le pasó por alto a Sirio, y por amistad también cayó en la trampa el ama, que el lucero color verde lima, el punto fulminante, Verdomnia, la esfera que contenía todos los secretos de la vida, que había atravesado caminos orilla-dos por millares de luces, presidiendo veranos de todos los

siglos, no era una mentira soñada: era realmente un ser excepcional, un objeto mágico de primera categoría. Y les había regalado un don, pero conforme a condiciones

El donante mágico no era un árbol seco, ni un espejismo del bosque, era la energía para hacer crecer lo seco y dar color y jugo a las arenas quemadas y a las calles de humos y residuos tóxicos.

Pero también es verdad que Verdomnia dejaba un cierto tufo a experiencia en desamores; no se le podía acusar de vejestorio, pero sí de juventud evaporada ; Cuantas veces había debido ilusionarse y desilusionarse con apasionantes encuentros/ desencuentros en todas las dimensiones de la vida;

Claro que nadie escarmienta en cabeza, - ¿qué digo? -en tronco y extremidades ajenas.

Verdomnia, se olió el plan de Sirio percibiendo que el ama también andaba con un barreno en la cabeza: Vamos, que ambos tenían el propósito de contar los secretos revelados capaces de controlar dominar el mundo, a los que lo merecían y a los que no.

Cierta mañana, cuando escaparon los primeros chispazos de sol desde las montañas de la frontera, cuando empezaron a oler los hornos de pan caliente y las grullas se levantaron desde los cañaverales del lago, Verde lima surgió de nuevo.

- "Antes de ocultarme -exclamó- que esta vez será por largo tiempo, os doy una orden y tenéis que respetar una prohibición: No podéis decir nada de lo que os enseñé a la gente que corre y vuela, que busca el poder, el prestigio y el dinero por encima de todas las cosas.

Esas personas no entenderán de colores, ni de estrellas ni de palabras transparentes de viento y romero de las sierras altas, ni de playas sin más color que el diamante y el azul. Os van a tomar por poetas sin rumbo, y os harán morir sin solucionar el problema de lo que mata el ritmo del corazón. Ojo, no os vaya a engañar la prisa por hacer magia y la desbocada emoción imprudente de salvar a quien no quiere salvarse."

"PREFIERO EQUIVOCARME PENSANDO BIEN A ACERTAR PENSANDO MAL"

Cuando cayó la noche, Sirio se echó pensativo delante de los tueros encendidos, y su ama lo invitó a un cuenco de leche migada con canela.

Fuera, en el castañar, a pesar del relente, daba gusto mirar el cielo limpio que se cubrió muy pronto de caminos de luz. Los respaldos del cielo parecían reflejarse como en un espejo en la era verdinegra, lugar preferido de los bichitos de luz o luciérnagas. Esta noche, la Sierra y los valles parecían bordados por hilos brillantes, que titilaban cambiando del plata al esmeralda. Antes de irse a dormir, miraron por los cristales teñidos de rosados rescoldos.

- "Los colores de las estrellas son en realidad más variados que los de las flores del bosque ¡qué bien estamos aquí!" - soñó Sirio en alto, con un ronco ladrido.

Al alba sintieron el éxtasis que convierte un instante en eternidad: las cancelas chirriaron con armonía en muchos kilómetros a la redonda y los pájaros del nogal cantaron entre dos luces. Quedaron colgados de los celajes tempraneros los nombres de todas las estrellas y constelaciones. El mastín se agitó emocionado y pudo transmitir a su ama el estupor. No entendía, y no quería entender, al sentir que todo era bueno, el motivo de no confiar en los demás ¡ por qué iban a hacerle caso al pesimismo de la vieja luz verde lima?.

- "Seguro -pensaba el perro inocente- que esta visión fulgurante está en las últimas y me quiere parar.

(El ama ponía cara de póquer)

- "No podemos consentir que se sequen los arroyos, que la gruta deje de tener lagos de esmeraldas, que los campos de trigo y amapolas se conviertan en desiertos o que se acabe el poleo y los berros que crecen en la Fuente el Rey Los secretos se pueden revelar si es para hacer cosas buenas".

-... (El ama callaba)

- "Además, como me enseñaron en la infancia, prefiero equivocarme pensando bien a acertar pensando mal". - Concluyó el mastín, dando un golpe con el rabo para cerrar la cuestión.

Sirio era lo que se dice un impaciente. Arremolinaba tiempos y espacios sin orden ni concierto y su lema era "melón y tajá en mano", hasta el punto que el ama lo llamaba en son de mote "Fuguilla". Quería estar en todas partes y vivir en todos los minutos, y cifraba su placer en dar - lo que fuera- y complacer a los otros, aunque su energía generosa más de una vez lo convertía en un plasta.

Desde el torreón de las glicinias permanentes, se avistaba la hondonada de la mina sembrada de miles de puntos de incandescente fulgor. Más lejos todavía, Sirio era capaz de distinguir la vaga luminosidad de las marismas, porque el perro no tenía bastante con la Sierra y soñaba con el Océano. Y como era poeta recitaba sin palabras poemas inventados no sabemos por quién. A él no le importaba eso porque había oído decir que la poesía no tiene autor ni autores, como el lenguaje, y se divertía con recitaciones como la que sigue:

*"Bajo el azul de Mayo
echo mi barca al mar
y digo a cada día:
Remad, remad.
Bajo el azul de Mayo
echo mi voz al viento
y digo a cada paso:
A Dios, A Dios.
Bajo el azul de Mayo
escucho a las estrellas
y digo a las montañas:
Al mar, al mar."*

Y las palabras que son como las cerezas, y una tira de la otra hasta enredar toda la cesta, se entrelazaban sin saber cómo y se le venía a la mente la canción de la niña chica:

*¡Ay qué ventana tan alta
ay que chorreón de nieve
ay que niña tan bonita
que su novio se la lleve,
qué resalada cuando se pone*

*el vestido de campana
con ese ramo de flores
que está que roba los corazones
Fuego, vagón maquineta,
fuego que se para el tren
has de venir a la una
has de venir a las tres ...*

LA MAGA VERDE

Pasaban los días y el ama consiguió grabar en su mente y en su corazón las conversaciones con Verdomnia. Archivó muchos consejos que podían dar altura mullida a las enredaderas y limpieza a los jazmines. Utilizaba secretos eficaces y líneas brillantes de mapas - como tablas virtuales de jeroglíficos - ayudas infalibles para encontrar la esperanza en las tristezas, sobre todo para esas que ahogan y obligan a respirar con pinchazos en el estómago.

Pero, pasadas varias lunas, se negó a montar la Academia de los Sinónimos, después de varios intentos fallidos, al convencerse de que se había vuelto incapaz de soportar instituciones. La sobrecogía una repugnancia indefinible y perturbadora a la hora de ocupar cargos o representar a nunca se sabe quién. Consiguió, eso sí, unos ojos sonrientes y limpios que traspasaban todos los miedos y curaban los males, y llegó ser una maga verde muy prudente. La gente venía a: hablar con ella, al aire del capricho.

Recibía con elegante generosidad, ofreciendo limonadas con ramitas de yerbabuena o rojos vasos de sandía líquida con su correspondiente manojito de albahaca, en el fulgor del verano cuando el calor abría los nardos en las huertas de los pequeños valles entre rocas, y las chicharras serraban los riscos en la extensa siesta de agosto. O, si se presentaba la ocasión, invitaba a un blanco dornillo de gazpacho majado, con grandes cortezas de pan flotando y aún crujientes.

Con el mismo primor impecable atendía a unos visitantes en noviembre, sobre las cuatro de la tarde, alrededor de un perfumado tostón de castañas, que terminaba con una copita de aguardiente de guindas y unos casamientos de higos pasados con nueces frescas, prolongando la conversación, en los atardeceres de manzanos y granados.

En cortas tardes heladas, cuando los castaños eran haces de sarmientos grises y la tierra parecía una roca sin alma, las migas hacían la digestión, al mismo tiempo que recolingaban de los árboles juegos de luces ocre y amarillas, y los riscos impedían, al ocultar el sol, contemplar las albercas tapizadas de limo reposado.

Es curioso que en primavera alternara menos, pero el ama se debía especial-mente al mastín que no paraba en casa deshecho en saltos y juegos retozando entre las jaras florecidas, anémonas silvestres, varitas de San José, nomeolvides, jaramagos y otras plantas inefables.

Pero en todas las estaciones, la acogida era su lema y el oficio que la llenaba de gozo.

Lo cierto es que, como siempre había hecho, y ahora con una madurez espléndida desde la visita de Verdomnia, no paraba un momento en su sencilla tarea de transmitir vida. Arrancaba malas hierbas, replantaba hierbas saludables; quitaba piedras y recomponía paredes de las cercas, y no perdía puntada para pasarlo bien siempre. La fantasía más disparatada se convertía, por medio de un trabajo lúcido y divertido, en realidad. Reía y narraba innumerables peripecias, por ejemplo, la lucha para conseguir el aceite de sus viejos olivos, o las aventuras para que los de la zona la dejaran injertar rosales con jazmines de Túnez.

En la pequeña vega, no le dejaban mucho sitio para más las montañas, entre abetos y rosales, hizo brotar otro manantial, un manantial que crecía sin agotarse y conseguía llegar al río contaminado por la catástrofe de la presa del vertedero tóxico, recuperando sus aguas.

En el espacio forestal de los eucaliptos, consiguió, nunca sabremos cómo, un archivo de la primavera que parecía un temblor de tierra, una revolución de las cosas ya asolanadas. Hasta tal punto llegó la magia de la campesina que convirtió cada árbol en un jardín colgante. Y los hombres y mujeres, aprendiendo de ella, se hicieron vendedores de frutas, hortalizas y flores, tejedores de lino y pintores de mundos sin estrenar, en lugar de vender maderas a la fábrica de celulosa.

El frescor del recuerdo de Verdomnia, la esfera verdelima, acompasaba el lento vivir de Sirio y de su ama; su memoria era el amuleto que inundaba los serrijones del castañar de un poder sagrado.

Pero no consiguieron volver a ver el misterio de la luz, ni oyeron más su voz trezada de susurros de bosques y limpieza seca de pájaro carpintero.

HABLANDO EN CLAVE

Sirio colaboraba, pero más que hacer arte y crear naturaleza, a él le gustaba convertir y adoctrinar a los demás con las palabras, y ganarlos para su causa pres-tando a todos servicios de amigo. Llegó a creer que conquistaría el mundo de los corazones haciendo favores o regalos, que es lo mismo a fin de cuentas.

Apoyando mutuamente para cumplir sus compromisos durante años, se atuvieron a las reglas del juego de los secretos tal como les había pedido Verdomnia. Resistieron a las tentaciones de hablar fuera de tiempo y lugar; pero, a pesar de todo, el ama se acostumbró a dar alguna que otra lección de vida mediante un lenguaje cifrado en clave de adivinanzas y trabalenguas, fórmulas de rifa, retahílas y demás repertorios potentes y divertidos.

Muchos vecinos, ya envejecidos o ambiciosos, o las dos cosas a la vez, acudían al torreón para escuchar cuentos y cantos porque se aburrían cuando la televisión fallaba, y se tomaban la tertulia como si los cuentos y palabras para jugar fueran mentiras. Pero siempre hay listos, y allí abundaban los aprovechados que estaban al quite para hacerse con la situación y sacarles a los dos habitantes del medio castillo, la mayor sustancia mágica.

Sirio, poco a poco, iba explicando a los presentes y oyentes, sus claves para dominar la naturaleza; hasta tal punto que les masticaba fórmulas y equivalencias y daba soluciones a diestro y siniestro. Era, según decían, un perro muy útil y resultaba necesario cuidarlo bien porque podría aportar soluciones a la economía de mercado.

Guardarían como oro en paño a semejante fuente de informaciones privilegiadas, a tan succulento mecanismo de contactos con la mágica naturaleza, que les garantizaba éxitos y ganancias innumerables.

- "Este perro es una joya, un talismán para pasar de la pobreza a la riqueza, o para emigrar desde la condición humilde de pueblerinos a la lucidez del saber de las enciclopedias y las técnicas" -decían-.

Y se quedaban tan tranquilos.

Los tertulianos, comían y bebían en la cocina o en porche de los generosos anfitriones, hasta que se oía cantar "vamos mozos a la cama que las estrellas van altas" ...

Con el tiempo, los hombres y mujeres hablaron en secreto con Sirio y le comieron el coco para llegar a un negocio con el inquieto mastín .. El firmaría con las huellas de su mano derecha un contrato con los poderosos y los grandes del pequeño mundo serrano, pondrían a su disposición un empleo fijo y una vejez asegurada. (Esto está en casi todos los cuentos, y en la vida).

Como el que no quiere la cosa, iban dejando caer que el ama estaba vieja, que el perro era más sabio que la mujer, que estaba flaco y debía crecer más. Tanto lo mimaron y tantas cosas le dieron, que Sirio se confió, hasta que lo ataron, con el pretexto de llevarlo a ver el mar, y lo pusieron a vivir en un cortijo de lomas sin fin, dentro de una ciudad industrial de productos naturales (falseados); eso sí, con comedor privado- para perros-, y una estaca para atar mastines.

PARTE SEGUNDA Y PENÚLTIMA

He vuelto, soy la que narra el cuento que se me apareció en la memoria la tarde en que, desde un vano del octavo piso de mi torre urbana, percibí colores alucinantes en las terrazas aljarafeñas.

Lo que pasaba era que me había visitado el Verde lima. No tengáis miedo de mis divagaciones; cuando empecé el cuento hablando de libros que se traslucen y luego he interrumpido el relato, me guardaba en la manga los hilos que vamos a seguir. Este juego es como una historia metida en otra historia, etc. Y lo importante es que todo es verdad a su manera.

Un final, que yo sé y os cuento de seguida, une lo disperso. Aunque confieso que me produce temblores en las rodillas y en estos dedos que recorren el teclado del ordenador, de forma que he escrito cien haches de más y más de mil puntos suspensivos ...

Sirio, el perro mágico que trajo a mi memoria Verdomnia, es el perro guardián sacrificado y castigado por ser demasiado amigo de los hombres. Y es la estrella más brillante del firmamento (como dice la nota a pie de página, nº 1). Podemos verla a la salida y a la puesta del sol. Os recomiendo la ayuda de un mapa del cielo estrellado.

Sirio es el símbolo de todos los perros que se nos fueron un triste día sin que nadie nos diga a qué lugar hay que mirar para encontrarlos. Si os interesa saber más de él, leed el final.

¿CÓMO EXPLICAR EL ESTUPOR? ¿CUÁL ES LA VERDADERA ESTRUCTURA DE UN CUENTO MARAVILLOSO AQUÍ ESCONDIDO?

Para mí estupor es el centro de un cuento mágico y maravilloso que cada uno puede entender como quiera. Es quedarse perplejos, sin saber a qué atenerse, estar divididos entre lo real y lo fantástico, etc. El estupor consiste en suspender las 'funciones vitales cuando un golpe nos deja sin palabras.

Sirio existe. Casi nunca cuento la historia de mi amigo perro. De estas cosas tan íntimas no suelo hablar con parientes o conocidos, porque pueden pensar que la naturaleza y los largos ratos de soledad entre libros, los colores de esta ciudad en tardes de luz, y mi natural inclinación a leer el Quijote, van trastornando el cotidiano asombro en estupor enfermizo.

El Verdelima, Verdomnia, también es un ser viviente. Es un color que se puede verificar y es posible documentar en tardes de Septiembre cuando el calor ya inesperado acecha, en esta avenida que acaricia el Río Grande, mientras se dibuja en el cielo el brillo más espectacular del firmamento: la estrella Sirio.

La esfera que cabe en mi mano y no cabe en el universo, según se mire, tiene la virtud de hacer salir los cuentos de los libros, los versos de sus cuadernos, los colores y líneas de botes de pintura de minas de lápices... y enciende una viva alegría, un deseo alcanzable de no tener nada que hacer, para recibir los secretos de los días y las noches.

Por eso hizo temblar de luz todo lo escrito, hasta que llegó a tocar el más hondo de todos los relatos: el cuento de mi memoria campesina, por entre agobiantes paredes de pisos, vecinas de un puente sin tiempo, milagro del espacio. También me ha recordado el duro combate, invitándome a tareas capaces de evitar que se disuelvan luces deslumbrantes y colores genuinos.

Así que ahora tengo que ponerme de parte del bien que hace reverdecer la vida, y en contra del mal que la seca y pudre.

El triunfo del héroe, con ayudantes mágicos a su servicio, no aparece muy claro en este cuento tan clásico, pero no he querido estropear cierta neblina

que lo rodea, porque a estas alturas no estoy muy convencida de lo que quiere decir triunfar.

Y mi perro está hoy donde se está bien, en el lugar más lucido de mis emociones, y junto al sol en forma de estrella reluciente.

NARRACIÓN DEL DESENLACE

He contado el final. Que Sirio está en una constelación, que es un ser transido de luz y cosido al firmamento. Pero querréis saber cómo y por qué sucedió el prodigio

El mastín se hizo un perro adulto, crecía y crecía, tanto que la gente del pueblo empezó a cogerle miedo, y sus guardianes se sintieron un poco agobiados por la situación. Tal vez un perro como este nunca debe ver una sogá ni de lejos, pero la vida es así. Al animalito, un poco blando de corazón y duro de ideas, se le metió en la cabeza que todo el mundo era bueno y no calculaba, ni siquiera controlaba la fuerza de sus caricias, ni el afán por hacer felices a los demás.

Enseñó a muchos los secretos de los cielos. Y una noche que invitó a una tertulia sobre el medio ambiente a gente importante de la zona, y de zonas lejanas, sintió que se le aparecía Verdomnia. Del susto o de la fuerza de los recuerdos, rompió la cadena y salió disparado. Llegó en un abrir y cerrar de ojos al torreón de las glicinias.

Su ama lo quería tanto que había vivido esperando y desesperando. De momento, sin preguntarle nada, se puso a hacer dulces fritos y café negro.

Pero llegó de pronto un extraño visitante. Una tormenta de fuegos naturales y artificiales se levantó por los riscos del norte. Los chasquidos de los rayos eran como el romperse de millones de tablas del aserradero, y los turbiones de agua que seguían a los truenos rebotaban como una catarata de hilos tiesos de agua electrizada.

Al instante, una luz especial dibujó en el cielo azul oscuro la silueta de un perro, brillante guardián era su nombre, Sirio².

² El cuento dice la verdad. Recordemos la Mitología griega que dejó su impronta en los astros. Muchas son las formas de contar las andanzas de Sirio. La estrella es el ardiente y fiel perro cazador de Orión.

Y, aunque todos se disculpaban por la desaparición del gran mastín, se supo que dos cazadores llevaban escopetas y habían entrado en la casa entre ruinas del Castillo.

Verdomnia reapareció en la confusión de la tempestad desenfrenada. El ama se quedó en silencio mirando bajo las enredaderas de glicinias con destellos de aguamarinas. La esfera Verdelima temblaba al indicarle una constelación en forma de perro.

Incrustado en el cielo, en la calma que siguió a la tormenta extraña y sin tino, estaba el mastín, premiado y castigado por las fuerzas sabias a quedar convertido en puro y luminoso recuerdo permanente. El viento solano trajo noticias. Los rumores eran diversos, pero coincidían en un punto: el ama no vería nunca más a Sirio a su lado

¿Lo habían matado los cazadores porque era demasiado grande, y temían que enloqueciera? ¿Era de verdad un peligro? ¿Por qué un perrazo capaz

ORIÓN: héroe griego que pervive, también en forma de constelación, que recibe el mismo nombre. Un Héroe que merece otro relato, porque ocupa un lugar en el brillante firmamento según la transformación merecida por el encono de Artemisa. Orión nació milagrosamente de la piel de una ternera, en casa de un campesino de Beocia que había alojado en su cabaña al gran padre Zeus, a Poseidón y a Hermes. Para Homero era hijo de Minos. Corpulento y apasionado de la caza, había aprendido de Atlante, Astronomía. Afrodita, enamorada de él, suscitó los celos de Artemisa, diosa de la caza y de los bosques, que hizo salir un alacrán que envenenó a Orión. Éste sobrevivió como héroe celeste, pero no abandonó la caza.

Armado con una reluciente espada se le ve atravesar en las noches claras los espacios siderales, mientras Artemisa lo sigue envuelta en una luz plateada. Las demás estrellas y constelaciones palidecen ante él.

Su perro fiel, cazador de los cielos, es la reluciente estrella Sirio, que aparece con el sol de los tórridos finales del verano.

Sirio, desde su constelación, vecina a la de Orión, desde Can, o Canícula, perri-lla, sigue a su amo en la caza por las praderas celestes, y envía el castigo del calor canicular a los humanos que no respetan el verde de los campos.

También se cuenta que Sirio es un héroe altruista, un perro clavado en el cielo y convertido en estrella por revelar a los humanos los secretos de la naturaleza y sus ciclos.

Según las últimas noticias poéticas, en la comarca de la Sierra, de la que hablo, existió un mastín que desapareció con la tormenta, entre ruido de escopetas, y misterios de un castaño siempre verde.

. En este instante todo se me viene a la memoria, y hago uso de la erudición por si os hace falta alguna clave de interpretación de un cuento tan sencillo como lleno de entradas y salidas, según los lectores.

de sentir y pensar la amistad, no pudo vivir sus días en paz entre los campos, como feliz guardián de un torreón de la Sierra?

Los cielos, Verdomnia, o las estrellas -¿quién puede distinguir las cosas entre los siete mundos?- arrebataron al ingenuo compañero y convirtieron lo cotidiano en extraordinario.

Un día el ama sintió que lo esencial sólo se ve bien con el corazón, y contemplaba al final de cada verano un recuerdo vivo: un lucero de color extraordinario como el Verde lima de nuestra puesta de sol, que todo lo transformaba mediante el estupor.

Como es necesario argumentar en defensa de lo maravilloso en el mundo que nos ha tocado vivir, me da por pensar que el perro y Verdomnia cultivan atardeceres siempre, que todo gira y se repite, y que hoy también, mientras lees este cuento, Sirio, el guardián centelleante que acompaña al sol (o el perro que contaba los secretos de la vida a los mortales) está encendiendo otras estrellas en un cielo azul marino.

¿Habrá en el universo más estrellas que cuentos en la memoria?

Me gustaría ser como el ama, o como los libros, que saben dar sus secretos sólo a quienes tiene el valor y el poder de escuchar. Tal vez el Epílogo sea la síntesis de lo que intento dejar escrito:

EPÍLOGO

Yo tenía glicinias en la Sierra, y un mastín me acompañaba en largas caminatas al pie de las colinas de las Huebras.

El nacimiento de dos ríos regaba aquellas tierras cársticas, a un centenar de kilómetros del Océano, y mi medio Castillo se asentaba sobre una Gruta de muchos pies de profundidad.

Durante el día pensabas tocar el cielo con la frente, mi perro se sentía cerca del sol.

"Allí arriba respirabas a gusto y absorbías seguridad vital y ligereza de corazón. En las tierras altas te despertabas y pensabas: Estoy donde debo estar."

VAINART

Revista de Valores e Interrelación en las Artes

ISSN:1697-6479

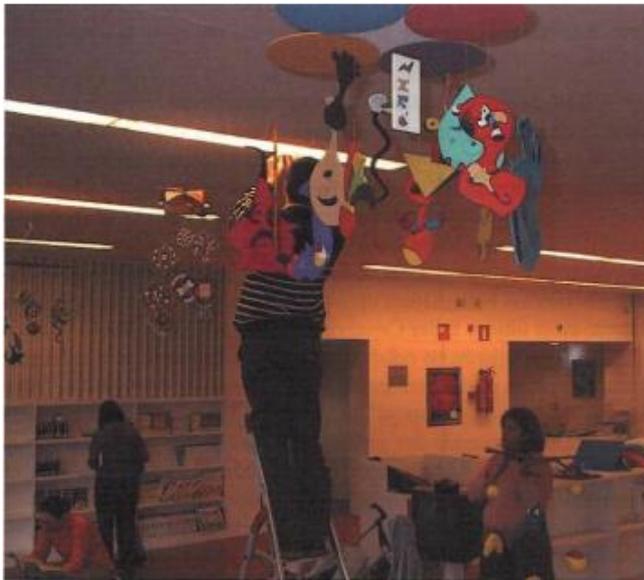


Sección-MISCELÁNEA



MÓVILES: EL JUEGO DE UN ARTE-LENGUAJE EN SUSPENSIÓN

El arte es una espada de Damócles sin filo que no mata, quizás por eso los móviles, sean colgantes o estáticos, no tengan peligro alguno, salvo quedar fascinados y luego prisioneros del color y de las formas.



"Recordando a Miró", uno de los padres de los móviles junto a Calder

El encuentro de Tabarca fue una experiencia que podríamos considerar como un tándem pedagógico de expresión artística entre el Land-Art americano, el Tarol-Armoniscismo andaluz y la Bauhaus alemana, con el nuevo valor del Ecologismo como urgente reivindicación planetaria.

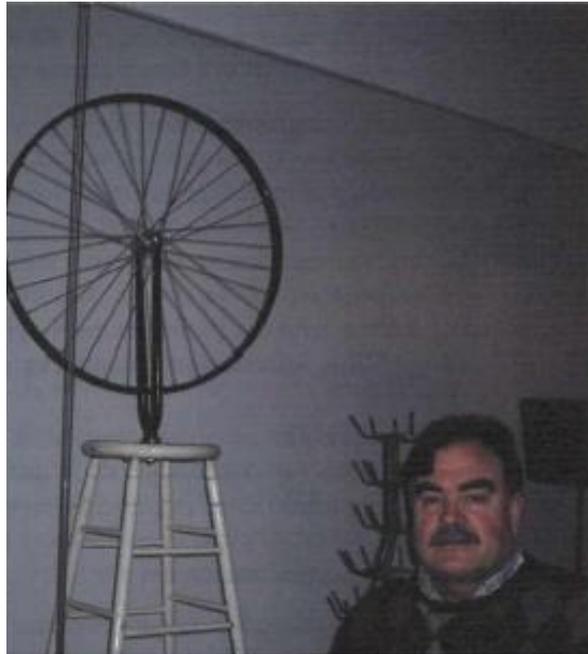
Tales experiencias se han sucedido desde las iniciales realizadas con sus alumnos en la Universidad y Biblioteca Pública Municipal de Sevilla desde el II Foro "Desde esta orilla de la literatura" (2002), pasando por los actos del IV Centenario del Quijote (2005), y culminando en el cierre del Trienio Homenaje a Juan Ramón Jiménez (julio 2008).

La selección fotográfica (digital) presente está tomada de una de sus últimas exposiciones, por Jesús Troncoso (Tron). Son móviles que recuerdan los trabajos de Bruno Munari, que al igual que los diseñados actualmente por Amalio R. podríamos calificar como figurativos, abstractos, literarios, geométricos, volumétricos ..., según las diversas técnicas, procedimientos y materiales, casi siempre mixtos, que pueden utilizarse con la fantasía y lo lúdico como soporte en este caso de un proceso enseñanza-aprendizaje con los alumnos y alumnas en la Facultad sevillana de Ciencias de la Educación.

Los móviles (mobiles según Alexander Calder) fueron llamados así en un principio por Marcel Duchamp, pues observó que al ser impulsados

levemente por las leves corrientes aéreas su equilibrio se alteraba, y volaban suavemente hasta que su armonía espacial volvía a restablecerse.

El extraordinario grupo de música U2 en uno de sus últimos videos musicales, *Vértigo*, ha utilizado grandes móviles en la base del escenario a modo de círculos concéntricos de diversos colores de una gran semejanza a los que también había utilizado Amalio R. Con tales plataformas móviles han creado la sensación del ritmo y movimiento musical que produce el incontenible vértigo anunciado con la implícita velocidad creando un sincretismo musical y cinético. Los irlandeses de U2 recrean así un ejemplo genial de arte total enfatemático interrelacionando música, poesía, color, movimiento, ritmo, forma y volumen. ¿Es éste quizás el arte del futuro o un abanico de ingredientes básicos para una nueva estética?



Jesús Troncoso, investigando sobre móviles, visitó el Museo de Arte Contemporáneo de Roma (Septiembre.2004), donde es fotografiado unto a la famosa "Rueda de bicicleta", prototípico móvil de Marce/ Duchamp.