

LOS PLEITOS SOBRE LA NOBLEZA DE LA PINTURA: " EL PINTOR DE SU DESHONRA"

Siguiendo algunas indicaciones hechas con sabiduría por Menéndez Pelayo (1), Julián Gállego ha historiado recientemente los sucesivos pleitos del Siglo de Oro español sobre la nobleza de la pintura (2), considerando a este respecto la "Deposición de don Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura" de 1.677 (3). Pero ya un cuarto de siglo antes se había pronunciado Calderón acerca de la ingenuidad o liberalidad de la pintura en el drama El pintor de su deshonra (4); Gállego también cita este testimonio, notando que don Pedro, entonces, no parece partidario de la nobleza del arte pictórico (5).

Así era. Calderón muestra que para Don Juan Roca el ejercicio del pincel es noble habilidad, gala o curiosidad, pero que para otro sería oficio (vv.45-48). El drama que vive le hace tener que tomarlo, aunque exclama: " esta obra de pintura... (es) honrada como mía" (vv.2651-2653).

Las declamaciones de Don Juan resultan así acordes con el sentido argumental de toda la obra; Calderón viene a decirnos que tal como el que se gana la vida pintando (por su estado social) está obligado a hacerlo, Don Juan Roca se halla obligado a vengar su honor, es decir, a pintar con sangre el cuadro de su deshonra (6). Calderón hace a su protagonista quejarse de la ley del honor, pero le hace igualmente aceptarla en un gesto inmovilista de aceptación del sistema de moral social vigente. Don Juan- en efecto- se expresa con estas palabras antes de dar muerte a Don Alvaro y Serafina:

i Mal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosai
Poco del honor sabía
el legislado tirano,
que puso en ajena mano
mi opinión, y no en la mía.
iQue a otro mi honor se sujete,
y sea (iohi) injusta ley traidorai)
la afrenta de quien la llora,
y no de quien la cometei
¿Mi fama ha de ser honrosa,
cómplice al mal y no al bien?
iMal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosai
¿El honor que nace mío,
esclavo de otro? Eso no.
iY que me condene yo
por el ajeno albedrío
¿Cómo bárbaro consiente
el mundo este infame rito?
Donde no hay culpa ¿hay delito?
Siendo otro el delincuente,
de su malicia afrentosa,
ique a mí el castigo me deni
iMal haya el primero, amén,
que hizo ley tan rigurosai (vv.2584-2609)

Se trata de un pasaje como otros tantos de la "comedia " española cuyo sentido establece así Maravall: "La comedia, ciertamente, no desperdicia ocasión de poner de relieve lo que en el honor hay de heterónimo y enajenante, desde el punto de vista de los sentimientos puramente personales. Pero esto no es todo; la comedia hace un doble juego: poniendo bien claro lo que en él hay de problemático, para hacer resaltar su impresionante condición dramática y servirse de la fuerza psicológica que por esa misma condición ofrece, mantiene, sin embargo, a rajatabla el principio del honor, y trata de

inculcar en el público, al que hace enfrentarse con tales tensiones, la creencia de que hay que asumir su condición conflictiva, hay que vivir sin escapatoria su dolorosa tensión. En el dominio que uno alcance de sus sentimientos personales, en el acatamiento a esa moral social, está la grandeza nobiliaria del individuo. Llegar a ese dominio es el grado más alto, por más costoso, de participación en los valores aristocráticos" (7).

Además, a la idea de deshonra legal del trabajo y a las connotaciones del tema del honor se suma en el texto calderoniano la proclama socialmente inmovilista de la calidad y esencialidad de los estados; "soy quien soy", repite Serafina, diciendo a Don Alvaro en momentos distintos:

don Alvaro, yo te amé
cuando imaginé ser tuya,
y pasando mi esperanza
desde perdida a difunta,
me casé: ahora soy quien soy
.....
yo
no estoy para hacer mudanza
y es vana la pretensión
vuestra (8).

La conciencia barroca -vemos- fiaba la permanencia del sistema monárquico-señorial a la asunción por cada uno del modo de ser obligado por su situación social (9).

Defienda la nobleza la pintura o no, don Pedro Calderón se muestra coherente en su conciencia teocrática y estamental (10); los años- por otra parte- que van de El pintor de su deshonra a la Deposition son, quizá, los del cambio en la estimativa de la liberalidad de la pintura (11).

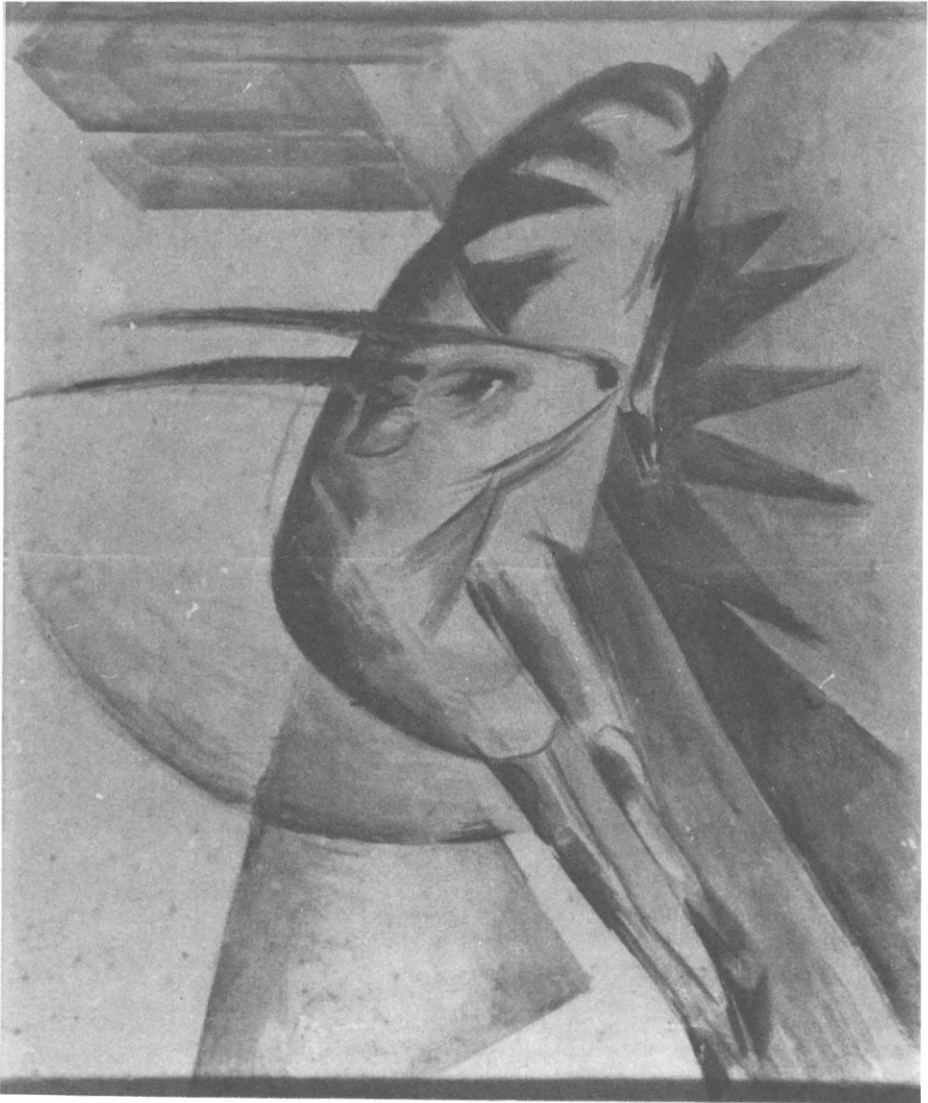
Francisco Abad

UN FRANZ MARC EN EL MUSEO DE MALAGA

En el curso de unos trabajos de investigación realizados en el Museo de Bellas Artes de Málaga sobre la obra de José Moreno Villa (Málaga 1887- México D.F. 1955), uno de los artífices de la vanguardia histórica española, revisando la nutrida e interesante colección en depósito en el Museo y catalogada con ella como perteneciente al pintor malagueño, hubo un cuadro que desde el principio captó nuestra atención. Se trata de un dibujo coloreado representando un cervatillo, cuya impresión inmediata recordaba a la obra del alemán Franz Marc, uno de los fundadores de "der Blaue Reiter", y sin duda una de las cabezas del movimiento expresionista.

En un principio, la estancia de Moreno Villa en Alemania, de 1904 a 1910 (años cruciales en la formación del expresionismo), y su estricto y documentado conocimiento de las principales aportaciones del vanguardismo europeo, nos hicieron pensar en la trayectoria de una influencia directa.

La primera duda provino, en cuanto que en los escritos de Moreno Villa (cuya labor como crítico e historiador del arte fue de gran importancia en los años 20-30, sobre todo como introductor de los diversos postulados vanguardistas) ninguna mención expresa se dedicaba al expresionismo y mucho menos a la obra de Marc.



La segunda duda se estableció al considerar que la supuesta influencia tendría que haberse efectuado muy a posteriori, pues diez años dictan de la muerte de Marc (1914) al comienzo de la producción pictórica de Moreno Villa (1924).

La duda definitiva se dió cuando la sistematización y valoración de la obra de Moreno Villa nos lo situó bajo unas coordenadas de definición precisas, no pudiéndose establecer vinculación directa alguna con los maestros de principio de siglo y presentando su obra unas características muy personales en cuanto a la asimilación de las distintas funciones ísmicas de la vanguardia europea, utilizando siempre el "expresionismo" como adjetivo y nunca como clave de definición poética que sí se expresa a través del "cubismo", del "neofigurativismo" y del "surrealismo", con mayor o menor aceptación de los distintos catecismos.

La obra que merecía nuestra duda se alejaba en sus valores plásticos de lo que la contemplación de la obra de Moreno Villa nos ofrecía. La pulsación, el ritmo abierto y ágil, define constantemente la pintura del malagueño, y nuestra duda se convertía en una excepción demasiado importante como para ser admitida.

Por otro lado, la firma del cuadro es una "M" picuda y abierta; Moreno Villa aunque utiliza tres tipos diferentes de firmas, nunca llega a servirse únicamente de la inicial, en cambio Marc la utiliza plenamente sobre todo en los últimos años de su vida como podemos apreciar en "Ciervos en el bosque" (1913-14) (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe); "Establos" (1913-14) (Guggenheim, Nueva York) o "Formas en lucha" (1914) (Bayerische Staatsgemaldegemäldegalerie), tres de sus obras más conocidas.

Rechazada la atribución a Moreno Villa, la confirmación de nuestros supuestos nos vino a través del Sr. Casamar, anterior director del Museo de Bellas Artes de Málaga, quien nos afirmó su compra y autenticidad.

La obra en cuestión es un dibujo sobre papel coloreado a la acuarela en tonos muy fríos destacando el verde sobre el amarillo. Representa a un cervatillo echado que vuelve melancólicamente la cabeza sobre los cuartos traseros (semejante actitud a la de los "Caballos Azules", otra de las obras fundamentales de Marc) con lo cual el ritmo que impone la figura es cerrado, armonizando con las suaves curvas del paisaje, marcando las patas delanteras una diagonal paralela a las líneas del suelo estableciéndose una composición típica en aspa, abierta y centrífuga a la que contribuye la descomposición por planos del paisaje. Se mantiene la claridad y el equilibrio pese a contrastar el tratamiento realista del motivo (es un realismo temático, no técnico ya que no se buscan calidades) frente al carácter más abstracto del entorno, donde el tratamiento de los campos de color atiende a una descomposición cercana al cubismo.

Creemos que la posible datación de esta obra se podría efectuar hacia 1911-12, pues todavía hay ecos del ritmo modernista que Marc irá transformando en su característico estilo curvilíneo al contacto con la obra de Delaunay al que conoció en 1912.

En cuanto al fondo lo que está presente es el cubismo propiamente dicho, cuyas ideas y formas había asimilado Marc en estos años, pero aquí con un sentido más dinámico de la descomposición, iniciándose un viraje que acusará la influencia del arte colorista y cinético de Delaunay, del que Marc arranca para tan sugestivas variaciones que le llevarían casi a una total abstracción, aunque no renuncia a captar sus formas del mundo natural al

que se contempla con una cierta idealización. En un artículo publicado en la revista "Pan" en Marzo de 1912 expresaba su ideario de la siguiente manera: "Se cree muy en serio que nosotros, pintores nuevos, no obtenemos nuestras formas de la naturaleza, que no la arrancamos a la naturaleza como han hecho todos los artistas en todas las épocas.

La naturaleza brilla en nuestras pinturas como en todas las formas del arte. La naturaleza está en todas partes, en nosotros y fuera de nosotros; sólo hay una cosa que no es completamente la naturaleza, sino más bien la maestría y la interpretación de la naturaleza: el arte. El arte ha sido siempre y es en su pura esencia la separación más audaz de la naturaleza y la 'naturalidad'. Es el puente con el mundo del espíritu".

Sin duda el Museo de Bellas Artes de Málaga, posee en la obra de Marc uno de sus más interesantes fondos documentales, que bien merece un sitio a la perfecta contemplación del público.

Rosario Camacho Martínez

Eugenio Carmona Mato

LA VANGUARDIA DE LOS CINCUENTA ANTE EL UMBRAL DE LOS OCHENTA *

Todos los presentes tenemos la suerte de inaugurar la exposición de una colección prestigiosa, casi mítica entre los aficionados al arte contemporáneo. Se trata de obras espléndidas que aparecen en nuestro panorama cultural arropadas con el aura de "la modernidad". Las instituciones que patrocinan la muestra (Museo Provincial, Universidad de Málaga, Fundación Juan March) y las circunstancias mediante las que estas obras son recibidas en nuestra ciudad, pueden fomentar sin embargo algunos malentendidos.

El primero de ellos es suponer que se trata de una colección representativa del arte español contemporáneo. El número de artistas (casi una treintena), la aparente diversidad cronológica y su varia procedencia geográfica,

* Resumen de la charla con que se inauguró la exposición de Arte Español Contemporáneo perteneciente a la Fundación Juan March (Museo de Málaga, Octubre de 1980).

podrían, efectivamente, alimentar esta creencia. Pero veamos algunos datos. Ochenta y nueve grupos de pintores y grabadores ha estudiado Julia Barroso para el período comprendido entre 1939 y 1969. El número de artistas surgidos en España desde el final de la guerra civil ha sido verdaderamente considerable; lo mismo podría decirse respecto a las tendencias por ellos representadas.

Frente a esta magmática complejidad ¿Qué es lo que vemos aquí?. Un tercio de los artistas pertenecieron a dos grupos: "Dau al Set" y "El Paso". De las 29 obras exhibidas solamente 7 son figurativas. A primera vista se diría que se trata de una exposición sobre la abstracción española aunque faltan casi todas las corrientes "normativas". No hay nada del "Equipo 57", por ejemplo, y sólo Sempere y, en alguna medida Gerardo Rueda y Palazuelo podrían encajar en esa línea. Salvo las figuras clásicas de la preguerra (Miró y Julio González), el grueso de la muestra está constituido por artistas que se revelan en la postguerra y alcanzan su consagración internacional a fines de los años cincuenta o a principios de los sesenta.

Para corroborar esta afirmación recordaremos solamente algunos aspectos: En 1948 se funda el grupo surrealista catalán "Dau al Set" donde militaron, entre otros, Cuixart, Pons y Tapies. El último de ellos expuso ya en la XXVI bienal de Venecia (1952); en 1958 se le dedicó una sala especial y se le concedió el Gran Premio de la UNESCO. Cuixart es Primer Premio Internacional en la V Bienal de Sao Paulo (1959). El grupo "El Paso" surge en Madrid en 1957 agrupando a Saura, Millares, Pablo Serrano, Feito, Juana Francés y Suarez; posteriormente se sumaron Rivera, Chirino y Viola. De esos 10 nombres, 6 están bien representados aquí. Fue en 1958 cuando casi todos ellos irrumpieron en la Bienal veneciana produciendo sorpresa y estupor entre los visitantes, unánimes al señalar que, desde hacía mucho, no se había visto una explosión similar de "iberismo". En esta exposición, en fin, hay otros artistas: Antoni Clavé obtiene en 1956 el Premio UNESCO de grabado en la Bienal de Venecia. Chillida triunfa en el mismo certamen en 1958, obteniendo el Gran Premio Internacional. José Guerrero recibe el mismo año el premio Art Institute de Chicago; también se revelan entonces Carmen Laffon que expone el en Ateneo de Madrid, Antonio López García (beca de la fundación Rodríguez Acosta), Julio López Hernández (que logra la de la Fundación Juan March) y Pablo Palazuelo, a quién se le concede el V Premio Carnegie. Jorge de Oteiza recibe en 1957 el Gran Premio Internacional de Escultura en la IV Bienal de Sao Paulo. Finalmente, otros dos artistas aquí presentes, Gustavo Torner y Fernando Zóbel, fundan en 1966 el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. El acontecimiento tiene mucho de recapitulación sobre un movimiento que ha estallado internacionalmente 6 u 8 años atrás.

Como puede verse el grueso de esta exposición está constituido por una cierta vanguardia de los años cincuenta. Son pintores y escultores del despegue desarrollista que anuncian con su obra el despertar de otros aspectos de la vida social. El panorama artístico español era mediocre, aburrido, y estos creadores proyectan hacia el exterior la imagen de una decidida renovación que va a permanecer como arquetípica en los años posteriores. Así pues ésta no es una colección representativa del arte español contemporáneo, pero sí de una cierta imagen oficial de nuestra vanguardia de postguerra fraguada, en gran medida, por las "autoridades culturales", El Museo de Cuenca y también por la propia Fundación Juan March.

Otro de los equívocos que puede suscitar esta exposición, muy relacionado con el anterior, es el de su posible actualidad. Muchas de estas obras son, efectivamente, recientes, de los años setenta. Pero los artistas que las han ejecutado han permanecido fieles a sí mismos y no representan las

tendencias más vivas y creadoras de los últimos años ¿Qué ha pasado desde fines de los años cincuenta hasta nuestros días? En un recuento brevísimo se nos aparece la nueva figuración con sus ribetes críticos (estampa popular). La recuperación de la imagen de consumo produce también interesantes manifestaciones autónomas y originales del "pop". La "década Prodigiosa" (en feliz expresión de Pedro Sempere y Alberto Corazón) de los sesenta-setenta, aparece trayendo de la mano a los "nuevos comportamientos": land art, povera, body art, prop art, las múltiples corrientes del conceptual, el video... Junto a eso Mc Luhan, el estructuralismo, las comunas y la extensión del situacionismo. Durante unos años pareció que el arte se iba a deshacer en la vida, a convertirse en cotidianidad para transformar toda la sociedad, como en una prodigiosa fiesta colectiva.

Pero aquel optimismo se ha ido quebrando. La "fiesta" fue Mayo del 68 con su patético desencanto. Cuando la nueva izquierda y los hippies en desbandada se lamían sus heridas, vino la crisis económica. Una nueva consigna pareció propagarse por los países occidentales: vuelta al orden. En el arte era otra vez la tradición, la artesanía, el oficio. Se ha hablado de "pintura-pintura", de "academia", de "neovanguardias"...

Así, con esta "ola de conformismo que nos invade", (en el arte y en la vida), el grito explosivo de la vanguardia heroica de los cincuenta, vuelve a tener actualidad. En los artistas de esta exposición podemos apreciar "la cocina", el gesto, el buen hacer en un sentido tradicional. Pero también, lo que hay de investigación y lo que fue clara voluntad de ruptura con lo establecido. El prodigio de estas obras es que, habiendo permanecido inalterables en su estructura material, nos llegan enriquecidas por los avatares de la historia. A su indudable calidad artística nosotros añadiremos la nostalgia de las ilusiones que, dos décadas atrás, nadie creía perdidas.

Juan Antonio Ramírez

EL CARTEL DE LA SEMANA SANTA EN MÁLAGA.

De muy importante podemos calificar la exposición celebrada en marzo y abril de 1981 en el Museo Diocesano de Arte Sacro bajo el epígrafe " El Cartel de Semana Santa en Málaga". La muestra que incluyó los sesenta carteles oficiales editados hasta la fecha (1921-1981) y otros que, un tanto injustamente, no pudieron llegar a ganar los concursos que acreditaron dicha "oficialidad" y que ahora, al ser mostrados en esta exposición, se oficializan en cierta manera. De ahí uno de los méritos de esta muestra, el que se incluyan, además de las reproducciones, originales que nunca fueron reproducidos.

En cuanto a su valoración histórica, digamos que estos carteles constituyen una fuente documental de primera mano a la hora de, por ejemplo, reconstruir ciertos apartados de la exigua historia local industrial, como pueda ser la existencia de talleres litográficos de ciertos renombre como la Imprenta Alcalá y la Imprenta de Fausto Muñoz, ambas protagonistas de la historia del cartel en Málaga junto con los nombres de Luis Ramos Rosa (1903-1965), cartelista por excelencia, Ponce (1872-1931), Enrique Jaraba (1878-1929), Aristo-Téllez, Coronado (1898-1970), Luis Bono, el tándem Soria-Casares...

Otro interés de la exposición reside en el hecho de ser una de las pocas que en nuestro país se han celebrado sobre el cartel en general y la primera sobre el cartel de Semana Santa en particular.

Al intentar situar este fenómeno cartelista de Semana Santa, tendríamos que incluirlo en un grupo junto con los carteles de "ferias" y "toros", integrando así la trilogía que yo denomino del "cartel popular", por lo menos en Andalucía.

El cartel de Semana Santa llega a ser una de las manifestaciones más populares de nuestra tierra, al utilizar un idioma popular para cumplir su principal objetivo que no es sino el de "vendernos un producto" informándonos acerca de sus cualidades: idioma popular que conlleva un realismo aceptable en algunos casos, pero que llega a convertirse en otros en falta de originalidad con el uso/abuso de la fotografía ya en las décadas sesenta y setenta. Sin embargo, es justo reconocer que la fotografía ha contribuido a la popularización del cartel al haberlo hecho más asequible al gran público.

Respecto a la evolución de estos carteles, lo primero que advertimos es que no es tal, que no existe una línea clara y definida y sí, en cambio, un tanto de desconcierto. Concretemos. El cartel de 1921 -original al óleo, que no se tiró sino en 1922- marca uno de los caminos seguidos: la "mujer con mantilla", de Ponce, va a ser un tema muy repetido y cuyos componentes (mantilla, peineta, vestido de luto) y soporte (mujer) van a constituir el comodín alrededor del cual van a girar los carteles de aquella feliz década; con ligeras variaciones, pueden, casi, confundirse con los carteles de feria o, por citar un caso concreto, con el cartel anunciador de la añeja película "El Embrujo de Sevilla", de Benito Perojo. Son Carteles que parecen estar inspirados por los "pseudo-portaestandartes-del-andalucismo-hermanos-Alvarez-Quintero". De todos modos, no podemos negar a este tipo de cartel su gran porcentaje de iconicidad si por ello entendemos el nivel de realismo de una imagen en comparación con el objeto que ella representa (¿la "Andalucía de pandereta, quizá?).

Otra vía seguida vendría dada por aquella resultante de haber adelantado el fondo o ambientación del anterior modelo a un primer plano. Este segundo tipo comprendería a los crucificados, vírgenes, cruces-guía de los frentes de procesión, estandartes, tronos, sudarios...

Tanto unos como otros tienen un signo común, un símbolo que también lo va a ser de otros tipos de cartel -de feria-, llegando a convertirse en un símbolo de la ciudad, pero que aquí, y me estoy refiriendo a la catedral, puede servir muy bien para reforzar, ratificar, afirmar o sacar de dudas en torno al polémico tema de la religiosidad, para algunos mancillada, de estas fiestas, seguramente más festivas que religiosas.

Un tercer tipo nos vendría marcado por los carteles-fotos en los que, ciertamente, no se ha querido homenajear a Daguerre y sí, en cambio, se echa de menos la originalidad, la creatividad, aunque éstos no sean precisamente los fuertes de los carteles de Semana Santa por lo general--hay excepciones--, caracterizados más por su reiteración que por su capacidad de asombrarnos. El mejor exponente de todo esto está en la calle, representado por el cartel de este año, que dicen se trata del trono de la Virgen del Rocío y que digo que parece dar a entender que el tema está acabado.

Y es que, esa fácil asimilación que debe presidir la comunicación cartel-espectador no es incompatible con la fantasía, la imaginación y creatividad; con la originalidad, en una palabra. Vaya esto en defensa de la libertad de acción y en contra de falsos academicismos o gustos oficiales impuestos por los señores jurados de los concursos de antaño o por los señores jurados de los no concursos de ahora; vaya esto contra el estereotipo de la "mujer de mantilla" de antes o el mal uso de la foto-cartel de ahora.

En la renovación debe estar el gusto y así lo esperamos, pues el Cartel de

Semana Santa debe despertarse ya de su letargo y renacer paralelamente al renacimiento de la cultura del pueblo que le ha visto nacer y que le ha asignado el papel de portavoz de una de las manifestaciones tradicionales más enraizadas de nuestra cultura andaluza.

Fco.Javier Fontalva Platero

PROYECTO PARA LA FIESTA PICASSIANA EN LA PLAZA DE LA MERCED *

Entre los actos previstos en nuestra ciudad con ocasión del centenario de Pablo Picasso se ha notado la falta de actividades lúdicas y creativas que continúen el espíritu de las vanguardias artísticas.

Nuestro pintor, como es sabido, ocupa un puesto central en muchos de los "ismos" representativos del siglo XX, y es lamentable que los homenajes, con su carácter inevitablemente oficial, parezcan olvidarlo y den por concluida la experiencia renovadora que animó al homenajeado durante toda su vida.

Con el fin de paliar, dentro de lo posible, esta carencia, se han reunido varias veces diversas personas representativas de la cultura viva malagueña: agrupaciones estudiantiles (D.A.C.), Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental, profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad, colectivos de artistas, poetas, profesores de la Escuela de Arte y Oficios, etc. Todos ellos, en conjunto, se han constituido en grupo de trabajo abierto y permanente que orienta su actividad a la celebración de un homenaje especial a Picasso, donde la actividad lúdica se convine con la calidad artístico-cultural de los actos y con la libre participación popular. La propuesta general se articula en torno a los siguientes puntos:

- 1.- Los actos se desarrollarían en la Plaza de la Merced, que sería utilizada como espacio de creación y diversión desde el 20 al 24 de Junio de 1981.
- 2.- Dicha Plaza será decorada con arquitecturas efímeras, concebidas en el espíritu de la vanguardia artística. El bajo coste de tales decorados y su fragilidad permitirán un desmontaje fácil una vez acabados los festejos.

La Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos se ha comprometido a aportar soluciones formales que respeten la naturaleza de las actividades a desarrollar durante esos días y, por supuesto, que no alteren los elementos permanentes de la Plaza. También tratará de buscar la colaboración de empresas o entidades varias que puedan financiar el coste de los materiales.

- 3.- Para difundir todas las actividades, la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos aportará el diseño y la impresión de un cartel anunciador. Una parte de la tirada se pondrá a la venta con el fin de sufragar, dentro de lo posible, el coste de la operación. También se confeccionará una página de prensa solicitándose de los periódicos locales su publicación gratuita como contribución al Centenario.

- 4.- El último día, coincidiendo con la fiesta de San Juan, se hará un baile de disfraces picassiano con charangas y diversas actividades colaterales: suelta de globos picassianos, venta o elaboración de

"bocadillos cubistas", etc.

5.- Durante las fechas anunciadas, de acuerdo con un programa que se elaborará pocos días antes, tendrán lugar numerosos acontecimientos artísticos y festivos. Entre los que se han pensado hasta ahora figuran los siguientes: pintura "picassiana" de la caseta de la luz situada en el recinto de la Plaza, la cual quedaría permanentemente "transformada" como recuerdo del homenaje. Colocación de paneles de libre expresión: habrá pinturas y otros medios a disposición de todos los niños o adultos que quieran contribuir espontáneamente al homenaje creador. Representación de obras de teatro guiñol y teatro de calle: no se descarta la "puesta en escena" de alguna obra del propio Picasso. Realización de happenings picassianos; uno de ellos lleva el título provisional de "la ascensión del Guernica a los cielos", y otro se orienta al enmascaramiento temporal del obelisco de la Plaza.

6.- Junto a las actividades "programadas" es de prever el desarrollo de otras espontáneas que continúen las líneas básicas esbozadas. Se recuerda que el homenaje se plantea abierto; dado el marco espacial y temporal elegido, y descontando ciertas intervenciones previamente organizadas, se estimulará una participación popular, no meramente "culturalista".

7.- Como recuerdo de las actividades desarrolladas se editará un libro en el que pueden recogerse poemas, reportajes, informes, fotografías, bocetos y dibujos varios. Tal obra permitiría fundir la tradición de las publicaciones de la vanguardia artística con la corriente barroca y andaluza de los libros que describían las entradas solemnes o las fiestas especiales celebradas en las ciudades durante los siglos XVII y XVIII. Para financiar esta edición se intentará recavar la colaboración de Servicio de Publicaciones de la Universidad a través del Vicerrectorado de Extensión Universitaria.

Málaga, 8 de Marzo de 1981

* Reproducimos este texto por su interés para la vida artística malagueña. En el momento de cerrar la edición de este Boletín continúan desarrollándose las propuestas aquí apuntadas.

UN PEETER SION EN COLECCION PARTICULAR MALAGUEÑA

La continua aparición de obras del pintor flamenco del siglo XVII Peeter Sion, afortunadamente, va poco a poco contribuyendo a su mejor conocimiento, sobre todo, en orden a fijar su extensa producción artística en España, al estar considerado como un pintor de carácter industrial que exportó numerosas obras a nuestro país, siendo de interés considerar el hecho de que por ahora su obra está tan sólo localizada aquí. Sin embargo, muy poco conocida es la vida de Peeter Sion, pintor menor, nacido aproximadamente hacia 1649, muerto en 1695 en la ciudad de Amberes y discípulo Frans Lanckveelt, maestro en la Guilda de San Lucas en 1649-1650, y decano en 1682-1683 (F. Donnet, *Het Jonstich Versaem der Violieren "Uitgaven d. Antw. Bibliophilen, n.º 23"*, 1907; Thieme-Becker, *Allgemeins Lexickon*, t. XXXI. Pág.97).

A juzgar por las series únicas hasta ahora conocidas en las catedrales de Valladolid, Málaga y Medina de Rioseco (Valladolid), así como las numerosas aparecidas en colecciones privadas españolas, su estilo, según Díaz Padrón, está, sin duda alguna, en la misma línea de Frans Francken II (1581-1642), el extraño anagramista A.W., Forchondo (+ 1656) y otros pintores cuyas obras son de manifiesta tendencia industrial. Indudablemente, la calidad y dibujo en su obra no alcanzan la dignidad de que hacen gala sus contemporáneos conocidos. Así los personajes que pueblan sus composiciones son poco variados, de teatrales maneras y peculiar tipología sensual y abultadamente corporea. Tiende a conceder a las figuras un mayor espacio en el marco de la ambientación compositiva. En todas ellas aparece una clara tendencia al modelado blando, acusando las sombras en redondo.

El carácter esencialmente narrativo es patente en toda su producción, consagrada casi por completo a la temática religiosa, especialmente a la historia del Antiguo y del Nuevo Testamento. Es frecuente en casi todas ellas añadir en los segundos planos secuencia de la historia representada, creando con ello composiciones pluritemáticas de ordenada concatenación cinematográfica, común también en la estética de los Francken. Todas sus pinturas presentan similar tamaño de medianas dimensiones (cuadros de gabinetes), utilizando el cobre como único soporte, para su más fácil transporte comercial. Es posible que toda su producción fuera importada en el siglo XVII a través de casas de comercio de obras de arte y para una clientela medianamente modesta, considerando su clara condición industrial.

La pintura que aquí nos ocupa, ejecutada al óleo sobre cobre (0,79 x 0,61m., firmada en el ángulo inferior izquierdo: P.Sion), representa a la reina Cleopatra tomando el aspid de entre un cesto de frutas que se le ofrece. El tema es frecuente en el arte europeo de los siglos XVI y XVII, sobre todo, en la escuela flamenca. Hace alusión a la famosa y mítica reina de Egipto (60-30 a. de J.C.) de la que se cuenta que hacía matar cada mañana al amante con quien había pasado la noche anterior (a ello se refiere Gautier en la ópera "Nuit de Cléopâtre" y en la novela "Mademoiselle de Maupin"), siendo por ello una de las primeras encarnaciones románticas del tipo de mujer fatal, a lo que hizo referencia, en un expresivo pasaje (86,2) de sus "Varones ilustres", el historiador latino Cornelio Nepote (12-74 d. de J.C.). Así pues, Cleopatra encarna perfectamente la lujuria antigua, viniendo a ser, a juicio de los tratadistas de todos los tiempos, el símbolo más representativo de la mujer caprichosa llena de voluptuosidad. De aquí su constante representación plástica en la Europa barroca contrarreformista.

En la obra aparece en el primer plano la reina Cleopatra en actitud sedente,

elegantemente ataviada, bajo un vistoso dosel, recurso decorativo muy habitual en el arte de Peeter Sion. Mantiene entre sus manos el aspid, mientras el personaje masculino escogido para su macabra acción le ofrece arrodillado el cesto de frutas. A su alrededor se encuentran nueve cortesanías con gestos amanerados y expresiones extremadamente escenográficas, concededoras por su actitud del fatal suceso que a producirse posteriormente. La historia -ambientada en una distinguida arquitectura clásica de fondo- reproduce hacia la izquierda de la composición dos escenas que siguen inmediatamente a la narrada en primer lugar: la condena y matanza del amante con el que había pasado la noche anterior, ambas ejecutadas con notable y espontánea maestría de abocetamiento, muy superior en calidad pictórica a la gesticulante y pormenorizada escena principal.

A pesar de cierta dureza de dibujo, la pintura es en general obra bien resuelta por su aparatosa y recargada ambientación escenográfica, no exenta de notas efectivistas y amaneradas, así como por su brillante y luminoso colorido, cualidades ambas muy propias del mundo flamenco en que se mueve el pintor. Aunque somos consciente de que no se trata de una obra sobresaliente al situarse en la misma línea comercial de las ya publicadas de Peeter Sion, lo importante en este caso es darla a conocer en un primer estudio con el fin de ir engrosando su catálogo, lo que servirá para el posterior y definitivo estudio de este singular y hasta ahora poco conocido pintor de la ampulosa Flandes del siglo XVII.

Agustín Clavijo García.

