

LA VOLUNTAD DE CREAR

Obertura

"¿Qué ha pasado en Alarcón?", se pregunta Gustavo Bueno en su estudio sobre los murales de Jesús Mateo. Pues que un artista decidió pintar, está pintando, ha pintado el interior de una iglesia desacralizada, bello ejemplar de lógica herreriana, en una pequeña población, recogido como un rebaño al lado del río, en la ladera blanquecina, a la sombra de un castillo.

¿Es eso todo?

Los filósofos siempre nos sentimos inclinados a pasar de la anécdota a la categoría. Nos parece que, si miramos con la suficiente perspicacia, el caso individual se convierte en un paradigma, en una clave para comprender realidades más amplias. Las pinturas murales de Alarcón, la impresionante obra de Jesús Mateo, ofrecen un ejemplo tan claro, documentado y poderoso de actividad creadora que si consiguiera analizar con rigor su proyecto, las fases de su realización, la tenacidad y la flexibilidad del empeño, estoy seguro de que comprendería mejor el misterioso dinamismo de la creación, la fuente de que brotan las invenciones, las formas, las ideas.

Siempre me ha fascinado la emergencia de las obras de arte. Con frecuencia nos detenemos en ellas -en un cuadro, una escultura, una sinfonía -, atrapados por su encanto, cautivados por su propia seducción . Son el reino de la apariencia perfecta y autosuficiente. Pero al actuar así creo que nos perdemos una parte del espectáculo. Las obras artísticas, como todas las realidades culturales, guardan un último secreto en su genealogía. A mí al menos, y no creo ser en esto excepcional, la contemplación estética me produce un inevitable sentimiento de euforia, y no sólo por su belleza, sino por el pasmoso hecho de que ese cuadro o esa sinfonía o ese poema que tanto dilata la realidad sea fruto de la actividad de un artista, capaz de hacer con cosas minúsculas -un lápiz, una brocha, un cincel - obras tan poderosas. Sin atender a las actividades de donde proceden podemos resbalar en su brillante superficie, como patinadores extasiados. Es como si al ver las extrañas formas de un paisaje de lava olvidáramos la explosión volcánica de la que proceden.

El estudio de la genealogía de una obra sirve también para establecer una pedagogía de la mirada. Contemplar no es una actitud inerte, meramente receptiva, sino que exige la postura adecuada, la recta dirección de la mirada, la activación de saberes dormidos. Aquí, en Alarcón, me gustaría dirigir al visitante que se adentre en esta arquitectura renovada, como un guía dispuesto a conducirlo por selvas fantásticas e incendiadas. He de comenzar advirtiéndole que no es lo mismo ponerse frente a un cuadro que mirar estos murales. En este caso, el espectador tiene que introducirse forzosamente en el ámbito de luz y colorido definido por las pinturas. Se le exige que se interne en los túneles del color y en las frondas de las líneas. Es cierto que los murales deben verse paseando frente a ellos, fijando la mirada, pero siempre va a estar presente una visión marginal, un escorzo visto a hurtadillas, con el rabillo del ojo, que va a delatar la presencia de lo ya visto o de lo todavía no enfocado. Es un gigantesco efecto de acorde: múltiples notas sonando a la vez, interactuando, modificándose.

Los murales de la iglesia de Alarcón son un proyecto de gigantesca ambición, elaborado por un hombre no ambicioso, que se sitúa frente a su obra en una actitud humilde, servicial, de aprendiz, como si estuviera a la escucha, dispuesto a ejecutar el mensaje de la obra, de la cual es sin embargo autor. Mateo comenzó su proyecto cuando era extraordinariamente joven, casi un artista adolescente, y ha entregado a él más de siete años de su vida. Puede decirse que el artista ha ido haciéndose al mismo tiempo que la obra, hasta tal punto que la biografía de ambos se confunde.

Así lo recoge Fernando Arrabal, en el largo poema que le dedica en este libro, y del que me sirvo para trazar un retrato apresurado del personaje. Lo define como "un fanático de la pintura". Veámoslo. Subido en un andamio, está pintando. La concavidad de la iglesia le rodea y hace que su proyecto entero también le acoja, encerrándole como una gran burbuja impredecible y a la vez sujeta a una lógica estricta. Siempre me ha intrigado esta característica de las obras de arte. Siendo fruto de la libertad creadora, parece que tienen su propia necesidad. Wordsworth reprochaba a la poesía de Goethe el "no ser suficientemente inevitable (*not inevitable enough*)". Una de mis críticas a las vanguardias del siglo XX es que glorificaron el azar, la caprichosidad, lo inmotivado. Volvamos a Alarcón. El artista está, decía, dentro de su proyecto, recibiendo las llamadas, los reproches, las incitaciones de una totalidad, de muros y bóveda que dialogan entre sí, en lenguajes visuales que el autor ve de lejos, desprendidos, como si no fuera él quien los está profiriendo.

*Frente al mural, su cabeza no se comunica
con la realidad. Sus pasiones están separadas
de la melancolía por una barrera
infranqueable.*

Ya veremos , al estudiar la evolución de las formas dentro de este proyecto, que ha habido un desandar desde la figuración a la prefiguración, desde el ser a su embrión. "Lo visible -dice Arrabal- nace de lo que no tiene forma, y lo invisible del pánico". Conviene recordar que "pánico" era la experiencia que se tenía de la presencia del dios Pan. Imaginar a Jesús Mateo trabajando solo, durante años, en una nave que supera la escala cotidiana, me recuerda uno de esos rituales de transfiguración y renacimiento que se daban en las religiones arcaicas. Supongo que a esto se refería también Arrabal al escribir:

*Cuando Jesús Mateo pinta
refleja el aliento del recién nacido.*

¿Y qué está haciendo el pintor? Antes de analizar la obra, transcribiré, como adelanto poético, para que despierte el interés y avive la intriga, la descripción de Arrabal:

*Si el "mural" de Jesús Mateo fuera una
epopeya,
contaría la vida de las primeras fieras
del Paraíso Terrenal.*

Entrada a la genealogía

¿Cómo comienza un proyecto artístico? Los teóricos de la creatividad, a cuyo gremio pertenezco, suelen distinguir entre personalidad creadora, actividad artística, y obra producida. Esta vivisección amenaza con matar el proceso, en el que se dan continuas influencias circulares, pero sirve para subrayar que en cada gran artista conviven tres proyectos:

(1).- Un proyecto personal: decidir ser un pintor, un músico, un escritor. Es, ante todo, una idea sobre sí mismo. Al anticipar el futuro, uno se ve como artista o como funcionario.

(2).- Un proyecto de cómo ejercer su actividad: la búsqueda de una idea de esa profesión, y de un estilo propio.

(3).- El proyecto de una obra concreta en que los otros dos proyectos se realicen.

En el comienzo de todo está la voluntad de crear, un impulso misterioso que enfervoriza a algunos seres. Una persona, tal vez un niño, descubre, en el imaginario cultural a que pertenece, una tradición en la que quiere integrarse. Aspira a ser pintor, escultor, poeta. Cada sociedad propone a sus miembros un repertorio de proyectos vitales, de oportunidades de vida. No sé por qué extraños caminos un niño puede sentir la atracción del arte, pero lo cierto es que sucede, y a partir de ese momento el mundo adquiere un significado distinto para él. Se convierte en un riguroso sistema de preferencias. Las cosas, los sonidos, las palabras comienzan a hacerle señales amistosas, le atraen hasta un círculo de iniciados, de videntes, de vates, de sabios. Nace en él una necesidad expresiva. Es una fuente de ocurrencias. Cada cosa, cada experiencia, hace saltar en él una chispa, como el eslabón al chocar contra el pedernal.

Siempre percibimos la realidad desde una actitud, o desde un proyecto, que la hacen significativa. Pintar es uno de ellos. La mirada adquiere una función nueva. No se limita a ver, sino a ver para pintar. El estímulo es un pre-texto donde el artista puede leer su texto propio. Ni siquiera el paisaje, con su estabilidad geológica, permanece imperturbable ante la mirada. Para el ojo de Monet, por ejemplo, esa presunta estabilidad era un espejismo. "Un paisaje -escribió- no tiene la menor existencia como tal paisaje, ya que su aspecto cambia en cada momento. El sol va tan deprisa que no puedo seguirlo. También es culpa mía: quiero asir lo inasible: esta luz que se escapa llevándose el color es algo espantoso. El color, un color, no dura ni un segundo; a veces, tres o cuatro minutos como mucho. ¿Qué se puede pintar en tres o cuatro minutos?". Tiene razón Monet: la luz cambia constantemente y los estímulos que llegan a nuestra retina, también. El pintor prolonga esta capacidad de buscar *posibilidades perceptivas* que tenemos todos.

Lo más frecuente es que el artista, antes de crear nada, tenga o quiera hacerse una "personalidad de artista". No es necesario que lo intente de manera consciente. Mil pequeñas decisiones, mil gestos, mil rechazos y mil acogimientos van edificándole. Pintar es una tenacidad regida por una idea. Esta idea de uno mismo como artista tiene una genealogía que me parece importante para comprender la creación. Pondré un ejemplo sacado de la literatura. Francisco Umbral ha hecho en *Los cuadernos de Luis Vives* (Planeta, Barcelona, 1996) la arqueología de su propia prosa elaborando "una anatomía o forja de un escritor, qué cosas, qué porqués le van haciendo escritor a uno, qué es lo que lleva dentro y por qué eso se logra o se malogra" (p.11). Es un relato perspicaz y emocionante

de cómo se construye una vocación. He dicho que en su origen hay una voluntad, y Umbral me da la razón en claros textos: "Todos mis amores - escribe, y en ellos incluyo por mi cuenta su amor a la literatura- han sido voluntarios o voluntaristas, y de acuerdo con mi decisión, anterior a toda biografía, de dirigir mi vida, de ser "pastor del ser" (Heidegger) y de no dejarme llevar por nada. Un amor *voluntario* puede llevar mucho más lejos que un amor de esos que se llaman fulminantes y que con frecuencia se quedan en capricho de verano o nube de un día" (p.119).

Toda biografía es el inevitable y prolongado choque de un proyecto contra la realidad. El único proyecto inevitable, que es la felicidad, se va concretando en esbozos de actividades y de formas de vida. La realidad impone un poderoso coeficiente de adversidad, que suele podar dramáticamente los proyectos. Pero hay personas que no se dejan disuadir. El empeño, el empeñarse, el entregarse en prenda, es una característica del gran artista. No hay artistas desidiosos. Al menos los verdaderamente grandes han sido siempre tenaces, pacientes y voluntariosos.

Esta es una de las cosas que más me interesó de Jesús Mateo cuando le conocí: su decisión. En un momento en que todo el mundo aspira a lo fácil, en que se quiere la recompensa inmediata, en tiempos de claudicaciones sin luchas, en que se confunde el mero deseo con el proyecto, lo que hace que se acabe frustrado por el fracaso de empresas que no se han intentado siquiera, Jesús Mateo era una muestra admirable de voluntad creadora. Les contaré brevemente los comienzos de la historia, tal como él me la ha contado:

"El 11 de junio de 1994, invitado por la familia Del Pozo Sanz, viajé hasta Alarcón por primera vez. Fue ese día cuando conocí el escenario o soporte que serviría para albergar mi obra pictórica. Realmente no contaba con ningún proyecto concreto. Lo cierto es que fue el espacio, la arquitectura, sus dimensiones y su estado de semiabandono lo que determinó mi particular intervención. Fue un feliz condicionante y una feliz coincidencia".

Jesús Mateo tenía 23 años, era pues un joven sin experiencia, sin obra, sin curriculum. No obstante, se atrevió a pedir al Obispado - entonces propietario de la iglesia- que le permitieran iluminar su interior con murales. Es fácil imaginarse las idas y venidas, los obstáculos, las innumerables veces que tuvo que explicar su proyecto, las tentaciones de desistir, y el empeño en no hacerlo. Tal vez se piense que todo esto son actividades previas a la creación, pero yo no lo veo así. Crear es encontrar posibilidades bellas y decidir realizarlas. Es un ímpetu mantenido que acaba ahorrando las circunstancias. Me gusta poner a mis alumnos un ejemplo como el de Jesús Mateo para que comprendan que la voluntad creadora encuentra caminos donde parecía no haberlos.

Se ha discutido mucho si el arte crece mejor en ambientes protegidos o en ambientes hostiles. Es difícil generalizar, pero lo que me atrevo a decir es que el gran artista necesita una peculiar energía - en ese sentido es un *energumeno*, en el sentido griego, un superenergético - para llevar a cabo su propósito. Incluso personas tan frágiles como Kafka, demostraron un enorme vigor al escribir. La moda del arte fácil, de los happening, del ven como estés, la limitación de la exigencia, acaba por empequeñecer la obra. Paul Valéry, que tanto meditó sobre el arte, decía que el creador se impone siempre nuevas dificultades.

El gran artista - y Mateo lo es - ha de tener una enorme paciencia. Él la ha demostrado al dedicar siete años a un proyecto, al hacer y deshacer, al pintar y

corregir lo pintado, sin desánimo y sin cansancio. Un desconocido que, después de conseguir el respaldo y la autorización del Obispado de Cuenca, tuvo que hacer lo mismo con la UNESCO, más tarde con un grupo de pintores que cedieron sus cuadros para una subasta, y con un grupo de amigos que formaron una Asociación de apoyo al proyecto. Y un pintor que nunca había pintado murales tuvo que aprender la técnica. Y un muchacho que sufría de vértigo, tuvo que soportar subirse a los andamios.

La paciencia, tan ligada a la voluntad, me parece una virtud imprescindible para el creador. La lengua danesa señala unos lazos semánticos que me parecen maravillosos, entre las palabras **mod** (coraje, ánimo), **taalmod** (paciencia) y **longmod** (capacidad de emprender acciones grandes). Volveré a Van Gogh y a sus conmovedoras cartas. Un día escribe a su hermano Theo. "He leído en Gustavo Doré una verdadera frase de artista: *Tengo la paciencia de un buey*". Ahora, cuando se ha puesto de moda la espontaneidad artística sin control, el todo vale, la autenticidad como único criterio estético, resulta chocante esta apreciación de Van Gogh. Pero él la explica en otro lugar: "En mis nuevos dibujos comienzo las figuras por el torso y me parece que así adquieren más amplitud y grandor: en caso de que 50 no bastaran, dibujaré 100, y si esto no fuera suficiente todavía, haré más aún, hasta que obtenga plenamente lo que deseo". Me resulta también emocionante el texto que escribió Hokusai, el sabio artista japonés: "Desde la edad de 6 años tuve la manía de dibujar la forma de los objetos. A los 50 años había publicado infinidad de dibujos, pero todo lo que he producido antes de los 70 no vale nada. A los 73 aprendí un poco acerca de la verdadera estructura de la naturaleza. Cuando tenga 80, por consiguiente, habré progresado aún más; a los 90 penetraré en el misterio de las cosas; a los 100 habré alcanzado, ciertamente, una etapa maravillosa; y cuando tenga 110, todo lo que haga, ya sea un punto o una línea, estará vivo. Escrito a la edad de 75 años por mí, en otro tiempo Hokusai, hoy Gwakio Rojin: el hombre anciano loco por dibujar".

En un mundo artístico emponzoñado por la prisa, quiero alargar esta antología de la paciencia. En el Requiem por Wolf von Kalckreuth, un poeta suicida, Rilke le reprocha, precisamente, su impaciencia:

*¿Por qué no has esperado a que el peso
se hiciese del todo insoportable? Es entonces cuando él
cambia
de repente, y se hace tan pesado por ser auténtico. Ves,
acaso fuese éste tu instante más cercano;
quizá frente a tu puerta
se compusiese la guirnalda del cabello cuanto tu la cerraste de*
golp

e.

3

La búsqueda de un estilo

He señalado que en el comienzo de todo artista hay un impulso de crear. Y hay también un sistema de preferencias, un gusto especial por ciertas creaciones.

Empleo la palabra "gusto" en el doble sentido que tiene en castellano. Es capacidad de sentir, y es también capacidad de seleccionar, por eso hablamos de buen o mal gusto. Lo que siente el artista en ciernes es una preferencia que se va afinando a lo largo del tiempo de aprendizaje. Al estudiar la génesis de la obra de arte en *Teoría de la inteligencia creadora* he indicado que la principal creación de un artista, la más delicada y definitiva, es su "criterio artístico", la norma subjetiva con que va a juzgar las obras de los demás y la suya propia. Sirve para percibir lo relevante, descubrir las posibilidades, captar en cada cosa unos aspectos y desdeñar los otros, seleccionar entre las múltiples ocurrencias. Es un férreo criterio de selección que se manifiesta primero por la negación. "Esto no me gusta", "No es eso lo que ando buscando". Pero que poco a poco se va precisando afirmativamente. Como etapa importante en la búsqueda de un estilo, el artista tiene que aprender de sus antecesores y formarse un criterio de selección.

El artista ha escrito por petición mía una relación de sus pintores preferidos, de la que entresaco algunos datos.

"Me quedaría con toda la producción pictórica del arte románico. Todo me impresiona en su pintura mural. Lo más destacable, para mí, quizá sea la utilización del color, los campos continuos y monocromos. La acentuación de la línea, de la forma. Los trazos negros, rotundos, negros, gloriosos negros...". "Los infiernos y los paraísos de El Bosco. Sobre todas las cosas, sus infiernos, sus estructuras delirantes, enfermizas, imposibles. Las atrevidas fusiones del hombre con la naturaleza, el engendro de nuevos y enajenados seres, de criaturas poseídas o demonios castrados, formalizan un mundo personalísimo y único...". "...El impresionismo y el fauvismo han sido una referencia ineludible en mis primeros años de formación. Louise Bourgeois me acompañó durante los difíciles inicios en Alarcón...". " ...Por muchos artistas me preocupé y de todos ellos traté de aprender".

Jesus Mateo tiene una gran elocuencia cuando habla de arte. "De la abundancia del corazón habla la boca", decía el proverbio antiguo, que en él se cumple. Por ello transcribiré un fragmento de uno de los textos del autor, que me recuerda por su brillantez y precisión, a alguno de los poemas de *A la pintura*, de Alberti:

...
*De Monet, la luz.
De Manet, el blanco.
De Degas, el azul.
De Renoir, el verde.
De Cézanne, los rojos y las tierras.
De Gauguin, los infinitos amarillos y esos fondos que me
acercan de nuevo a El Bosco.
De Van Gogh, la eternidad.
De Picasso, la composición.
De Toulouse-Lautrec, la noche y la soledad ruidosa.
De Rousseau, su Naturaleza, tan cercana a la adoptada por los
muralistas latinoamericanos.*

...
Todos los colores de Matisse

*Todos los negros de Rouault.
Todos los desgarros de Rodin y Medardo Rosso.
Todos los mundos de Chagall.
Todas las formas de Juan Gris.
El vacío de Morandi.
Los equilibrios de Lèger*

Y las deformaciones de Francis Bacon.

En la memoria del pintor se va tejiendo una **constelación de formas**, fragmentarias, esbozadas, presentidas, de la que van a brotar después las ocurrencias. Es un museo imaginario, personal, amado, que gravitará sobre su mirada cuando contemple el mundo. Lo mismo sucede a los literatos con fragmentos de textos, metáforas o palabras absueltas, y a los poetas con ritmos. La imaginación surge de los poderosas raíces de la memoria. Para describir la personalidad de un artista hay que recorrer también los oscuros cauces de su memoria.

El artista tiene que aprender a reconocer su mundo. Y siempre miramos desde lo que sabemos. De ahí la concupiscencia de la mirada, la codicia de formas y colores que tiene todo pintor, coleccionista de imágenes. Sólo él ve lo que ve, aunque esté ofrecido a todo el mundo. "J'ai seul la clé de cette parade sauvage", decía Rimbaud. "Sólo yo tengo la clave de este desfile salvaje". Lo mismo puede decir cualquier artista. Soy el único que puede descifrar mi mundo.

4

La postura frente a la tradición

Se lo confiese o no, quien siente la vocación artística, esa mezcla de ímpetu y sistema de preferencias, quiere integrarse en una tradición. Todo arte es la historia de ese arte, una interminable genealogía. Resulta apasionante contemplar la historia de la pintura, por ejemplo, como una única y gigantesca aventura: el tenaz desarrollo de la vida de las formas. Podría pensarse que formas y colores tienen su propia vida, y que se sirven de los pintores para manifestarse. Los pintores serían los mediums del mundo imaginario. La pintura se crea a sí misma sirviéndose de los artistas. Esa historia al revés es la que me gustaría contar, lo mismo que me gustaría narrar la historia de la lengua inventándose a través de escritores.

Desde que en las cuevas prehistóricas un hombre apoyó su mano manchada en la pared y se quedó pasmado ante su huella, ante aquella mano que era y que no era a la vez su mano misma, hasta las últimas creaciones, por ejemplo, los recién terminados murales de Alarcón, podemos contar la historia de la pintura como el despliegue de un único impulso, de un instinto creador que no se agota, que atraviesa las formas, las asume, las niega, las supera, en una proliferación insaciable, vital, vegetal, cosmogónica, dialéctica. ¡Fantástica epopeya de la línea y de la mancha de color! En esa gigantesca evolución creadora se pueden distinguir dos grandes eras, dos grandes etapas, dos grandes eones.

La primera etapa se empeñó en buscar **estilos de representación** cada vez más exactos, brillantes, conmovedores o personales. La realidad era la común referencia. Tal vez Picasso culmine esta etapa. Pertenece a ella y la clausura, porque siempre fue un pintor de la realidad. En 1923, criticaba con dureza el arte contemporáneo: "El espíritu de investigación ha envenenado a aquellos que no han entendido todos los elementos positivos del arte moderno, y ha hecho que pintaran lo invisible, y por lo tanto, lo impintable". Cézanne, un gran innovador, se sentía irremediabilmente ligado a lo real. "Mi método -decía- es el odio por la imagen fantástica; es realismo, pero un realismo lleno de grandeza; es el heroísmo de lo real".

Creo que la pintura acabará volviendo de nuevo a la realidad, pero, en esta evolución que estoy resumiendo, el cansancio de las formas realistas, y el cambio en el modo de concebirse el pintor a sí mismo, provocó la aparición de una segunda gran etapa en la historia de la pintura. Lo importante no fue ya buscar un "estilo de representación", sino **crear un personal universo de formas y colores**. Lo que se consuma así es una rebelión de la materia artística, que coincide con una rebelión del propio artista. Ambos quieren liberarse de toda tiranía, y la más notoria era la que ejercía la realidad. (Como lingüista he de decir que esta rebeldía se asemeja mucho a la ruptura de la fonética con la semántica, que se da en una parte importante de la poesía del siglo veinte. Tanto el lenguaje como la pintura son sistemas simbólicos de doble articulación. Manejan elementos valiosos -los fonemas o los colores- que pueden articularse en todos significativos de segundo nivel, de segunda articulación, que tienen un referente).

El artista se afirma orgullosamente como creador de mundos plásticos. "Es hora de ser los amos -escribía Apollinaire-, cada divinidad crea a su imagen y semejanza, así también los pintores. El anhelo de una libertad absoluta condujo a la divinización del artista. La creación artística se oponía a la creación divina, como si fueran realidades contradictorias que no pudieran coexistir. Como ha estudiado Azara en *De la fealdad en el arte moderno*, la repulsa de la realidad tiene una lectura teológica. La naturaleza era tradicionalmente interpretada como obra de Dios, y la muerte de Dios arrastraba tras sí a la naturaleza. Uno de los creadores del formalismo, Malevich, auguraba que el hombre se convertiría en dios. Huidobro decía lo mismo con todo más inflamado: "Toda la historia del arte no es más que la evolución del hombre-espejo hacia el hombre-dios, que resulta ser un creador absoluto".

En esta segunda etapa, lo que se valora es la capacidad de inventar formas nuevas, a las que se concede un valor propio, sin referencia a nada que no sea la misma historia de las formas. Un caso ejemplar por lo claro es la obra de Miró, sin duda inconfundible. A mi me parece maravillosa y limitada. Las dos cosas a la vez. Descubrió un universo formal y se encerró en él. Sus obras son insistentes como la realidad, porque son la realidad de un mundo plástico inventado. Miró, con ese aire de Peter Pan que tuvo en su vida y en su obra, se mantuvo indefinidamente en la playa jugando con un cubito en la arena. Delicioso espectáculo. Paul Klee es otro gran creador de formas. Y Mondrian. Y Rotko. Y Barceló. Y muchos más. Las formas resultan atractivas, decorativas, bellas, peculiares. Hay un hedonismo de la forma, del color, de la variación. Lo que hace tan actual la figura de el Bosco es que creó una iconografía personal, unos paisajes oníricos, inventados, irrepetibles e inconfundibles.

Al estudiar la obra de Jesus Mateo se reconocen con facilidad estas dos etapas de la evolución pictórica. De 1990 a 1993, es decir, justo antes de iniciar la obra de Alarcón, su pintura es realista. Me remito una vez más a sus textos.

"Durante algunos años traté de centrarme en el objeto inerte como texto o pretexto de mis cuadros. La meta: llegar lo más cerca posible de los bodegones casi metafísicos de Zurbarán. El tratamiento del clarooscuro, de las formas, de los fondos, quedaban nutridos, además de por el reflejo de esta técnica, por un desarrollo conceptual que le otorgaba una dimensión superior al objeto. Poco a poco fue aclarándose el fondo y deformándose la forma..."

Al abreviar antes la historia de la pintura no he mencionado este estadio intermedio, tránsito entre las dos etapas, cuando la forma realista, harta de sí misma, se va deformando o desestructurando. Es el comienzo de la rebelión de la forma y el color. Me parece ver el momento de la transición en Monet, para mí el grande entre los grandes: una pasión, un proyecto, una voluntad continuada. Cuando se comparan las distintas versiones del puente japonés de su jardín de Giverny se ve como la forma se va descomponiendo, desorganizando, por el estallido de los colores, hasta que al final resulta irreconocible. El mismo Monet con gran agudeza, sin saber acaso hasta qué punto lo que decía corroboraba lo más nuevo que ha descubierto la psicología de la percepción, decía que le gustaría pintar sin reconocer lo que pintaba, para poder fijarse sólo en los colores, sin atender a su significado. Picasso, por supuesto, consagra la deformación y fragmentación de la forma representada, sin perderla nunca de vista. Y algo semejante hace Francis Bacon. Son artistas de la deformación de la realidad.

Hay un estadio en la obra de Mateo que a mi me resulta muy interesante, y que coincide con el inicio de Alarcón, en el que hace dibujos interpretando retratos de la historia. Son líneas muy veloces, simplificadoras, en que se intenta reducir la expresión a su núcleo esencial y mínimo, y donde aparecen las curvas esenciales, estructurando el fondo blanco del papel. Resulta interesante comprobar como se va alejando de la realidad sin perderla del todo, en una escenografía visual muy atractiva.

Encuentra otro modo de alejarse de la realidad actual, de retroceder a formas lejanísimas, en la evolución o en la historia. Le citaré de nuevo.

"La Paleobiología moderna ha conseguido identificar y clasificar microorganismos fosilizados de 3.500 millones de años. El fascinante período Precámbrico, con sus elementales y misteriosas formas básicas, marca una de las conexiones formales con las estructuras primarias de Alarcón. La Wiwaxia o la Hallucigenia -organismos cámbricos de más de 520 millones de años- se encuentran representados conscientemente en mi obra y me atrevo a decir que las he podido ver, de forma voluntaria o involuntaria por parte del artista, en otras obras muy anteriores a la mía. (El Bosco, Brueghel, Miró, De Chirico, Dalí, Ponc, y sobre todo en la obra de Louise Bourgeois...e incluso en algunas obras de artistas contemporáneos como Zush o Barceló).

En la documentación que Jesús Mateo me ha entregado, donde están recogidos docenas de dibujos, tanteos, recortes de fotografías, dónde se va viendo una asimilación de todo lo exterior que resulte coherente con su intención artística, se ven dibujos biológicos, grabados médicos de embriones y fetos, incluso me dejó un libro sobre enfermedades veterinarias, en donde aparecen fotografías de

amebas, bacterias o de otros microorganismos. Cedo la palabra a Gustavo Bueno que ha descrito muy bien este interés por formas emergentes:

"Podríamos interpretar las figuraciones del mural como apariencias que comienzan a surgir al regresar hasta un nivel de descomposición tal que las "morfologías canónicas" lejos de haber pretendido llegar hasta una materia germinal, amorfa, informe, como un àpeiron de Anaximandro -ni siquiera como esa materia sin forma ni color de la Gran Explosión originaria a la que la teoría física de nuestro presente ha logrado regresar, sin que le sea posible reconstruir, a su vez, a partir de ella, la morfología del mundus adspectabilis- ha sabido detenerse en formas y colores que, sin ser canónicos resultan del análisis de los fenómenos canónicos: vísceras, fetos, ojos, o incluso bultos ambigüos (bulto = cuerpo con faz, vultus)".

5

La pintura, el símbolo y el mito

La tradición pictórica, la historia viva de las formas, es mucho más que figuración plástica. Es la apertura a un mundo simbólico que se sirve de las formas para trascenderlas. La palabra "símbolo" tiene una maravillosa etimología. Era una moneda que se partía en dos para que sirviera de contraseña. Un trozo estaba a la espera de otro trozo, como anticipación de una cita. Al convertir la realidad visible en símbolo de una realidad invisible, las formas adquieren una significación nueva.

Es muy probable que la pintura, en su nacimiento, estuviera muy cerca de estas interpretaciones mágicas, religiosas, simbólicas. Mateo, coherente con su proyecto de retroceder a los orígenes, ha sentido enorme interés por el juego simbólico. En la documentación de los Murales aparecen mencionados múltiples simbolismos que han dirigido la producción de formas y que luego, en su mayoría, desaparecen embebidos en ellas. Los Murales son un colosal palimpsesto. Son escritura, forma sobre forma, lenguaje sobre lenguaje. Mateo da gran importancia a la simbología numérica. El **3**, la tríada, el triángulo. Hay una especie de pitagorismo mantenido, donde el número y la geometría, la idea y la forma se identifican. Por ejemplo, al relatar la concepción del tramo 2 -estamos ya en 1996- explica:

"Aparecen aquí varios números cargados de simbología: 2, 3, 4 y 5. A partir de estos números desarrollé el esquema primario de líneas y volúmenes. Una enorme línea curva aparece por la derecha. Cruza todo el sector inferior del muro descendiendo hasta que se pierde a la izquierda, para continuar su camino descendente hasta el cuarto tramo, donde comienza a ascender hacia la bóveda. Esta línea forma el límite de la base, forma un campo pesado y contundente que sustenta el peso de los volúmenes principales. El cierre que genera esta línea crea cuatro puntos (principio y fin de la línea, y puntos inferiores que lindan con el suelo y las basas de los contrafuertes). Cuatro esquinas que simbolizan el cuadrado, la tierra material, lo terrenal, los cuatro puntos cardinales. Este campo rojizo encierra una representación de los Siete Pecados Capitales...."

Los mitos forman parte del simbolismo. Son expresiones figurativas de experiencias profundas. Intentan ampliar el conocimiento más allá del límite de la razón. Se mueven, por lo tanto, en un terreno inseguro e inevitable. Interpreto el interés de Jesús Mateo por los mitos ancestrales como una vía más de ir más allá de la historia, hacia la unidad originaria, antes de que lo profano se hubiera separado de lo sagrado, el mito de la ciencia, las culturas de las experiencias básicas. Claude Levi Strauss afirmó que detrás de la diversidad empírica de las sociedades humanas había una unidad de fondo. Los mitos eran el vestigio de esa unidad. Son la manifestación de un inconsciente compartido.

Junto a la historia de la filosofía racional hay una historia del pensamiento no racional, hermético, gnóstico, mágico, figurativo, mítico. En el Renacimiento y en el idealismo las fronteras se desdibujan. Para Vico, la unidad del espíritu está representada por la tríada lenguaje, arte y mito. Schelling afirma que "La fuerza que se apodera de la conciencia en el mito es real y ya no está bajo el control de la misma conciencia. El pensamiento mitológico es un proceso teogónico; un proceso en el cual dios mismo *deviene*, en el cual se va creando progresivamente a sí mismo como verdadero Dios. Cada etapa de esta creación, hasta donde se la pueda concebir como punto necesario de transición, tiene su propia significación, pero sólo en el todo se pone de manifiesto su sentido completo y su verdadero fin". En el proceso mitológico -añade- el hombre no tiene que tratar con cosas. Lo que se mueve en el proceso son *fuerzas que surgen en el interior de la conciencia*.

A este mundo barroquizante de significados, emergente, proliferante, complejo, dinámico, en ebullición perpetua, pertenecen los Murales de Alarcón. Eso les da un carácter religioso previo a las religiones, protoreligioso, desde luego más parecido a las cuevas de Altamira que a los retablos decimonónicos. Algunos teólogos actuales, por ejemplo Hick, han reinterpretado los mitos como modos no racionales de suscitar profundas experiencias afectivas. En ese sentido atribuyo significado religioso, mítico, prelógico, a las pinturas de Mateo.

Pero esta continua apelación al simbolismo, a los mitos, en la génesis de la obra plantea un problema a quien, como yo, intenta ejercer de cicerone, de guía para el espectador. Un sistema simbólico es un conjunto de relaciones, de referencias, de citas culturales, de erudición figurativa. Todo ese trasfondo presiona sobre la forma como la atmósfera cósmica sobre el movimiento de una estrella. Los físicos, con esa maravillosa poesía que manejan sin saberlo, dicen que un movimiento solo puede definirse mediante unas ecuaciones locales y unas ecuaciones de campo. El campo está presente en cada hecho. Gravita sobre él. Algo parecido sucede con el campo simbólico. Llena la obra de significados escondidos, convirtiéndola en un texto por descifrar. Freud consideraba que todos los elementos de un sueño eran simbólicos. ¿Es preciso, para comprender la obra, exponer toda la simbología que estuvo presente en su realización?

Creo que toda obra de arte tiene, y exige, varias lecturas diferentes. Es, por lo tanto, la concentración de distintos sistemas de interpretación. Los teólogos medievales fueron expertos en simbología: De hecho, fueron los inventores de la hermeneútica. Llegaron a la conclusión de que un texto sagrado debería interpretarse al menos de cuatro maneras: literal, alegórica, mística y moral. Si se prescindía de alguno de ellos, el texto no revelaba sus secretos. Algo parecido le sucede a la obra de arte, según explicaré en el apartado siguiente:

La cuádruple raíz de la obra de arte

Para leer bien una obra de arte -en este caso los Murales de Jesus Mateo- tenemos que utilizar cuatro principios interpretativos, cuatro códigos.

1.- Relación de la obra con el autor. Toda obra es un acontecimiento en la vida del autor. Puede ser auténtica o inauténtica, dependiendo de si la hizo por convicción o por cuquería. En la cabeza del autor hay muchas intenciones que dirigen la producción y la selección de ocurrencias. Hay un proyecto que vuelve significativa la realidad. Es aquí donde hay que situar, en primer lugar, el conjunto de simbologías, de relaciones crípticas, misteriosas, culturales, que han presidido la elaboración de los Murales. La preocupación por ir más allá de la forma convencional, la tesonera huida de lo trivial, el intento de ampliar el ámbito de significación del mundo plástico, da consistencia personal al proyecto.

2.- Relación de la obra de arte con la realidad. Hay creadores que intentan reproducir la realidad de la manera más exacta. Otros, pretenden descubrir modos nuevos de interpretar la realidad. Otros ven la realidad como símbolo. Esto sucede, por ejemplo, en la gran tradición de iconos rusos. La teología ortodoxa no los considera obras pictóricas, sino signos sacramentales, verdaderas revelaciones de la realidad divina. Otros, y creo que este es el caso de Mateo, están presentándonos una recreación de la realidad, un mito cosmogónico, en el que las formas están haciéndose. La realidad entera está a medio hacer, está en proceso. Una obra de arte es una "instantánea", que resulta superada por la instantánea siguiente. Así interpreto el continuo hacer y rehacer de Mateo en sus murales.

3.- Relación de la obra de arte con el receptor. Un adagio escolástico decía: *Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur*. Todo lo que se recibe, se recibe según el modo del receptor. Así se explica las distintas lecturas de una obra. Según la capacidad, la sensibilidad, la sabiduría estética del espectador, así aparecerá la obra. Hay lecturas ingenuas y lecturas eruditas, hay lecturas hedónicas y lecturas críticas, hay lecturas acogedoras y lecturas displicentes. Creo que los murales de Alarcón, como todas las obras importantes, permiten una lectura ingenua, por absorción no reflexiva. Puede ser una experiencia transfiguradora como los recorridos iniciáticos de las culturas ancestrales. Lo importante es como se salga después de verla. Y estoy seguro de que puede salirse experimentando una notoria ampliación de las propias posibilidades de comprensión estética.

4.- Relación de la obra de arte con la tradición artística. Ya he explicado que esta obra se reconoce dentro de una tradición pictórica que pretende ir más allá de la pintura, cuando el gran impulso expresivo de la humanidad no se había aún especializado, ni profesionalizado.

La búsqueda de un lenguaje

Un proyecto creador comienza siendo un esquema vacío de búsqueda, mantenido por la sensibilidad del artista y por su voluntad creadora. Con esos elementos tiene que ir construyéndose como artista, e inventando los medios para realizar su proyecto. A las herramientas que le permiten pasar de la confusión a la claridad, de la aspiración a la concreción, de la irrealidad a la realidad, podemos llamarlo *lenguaje*. Todo creador tiene que descubrir/inventar su lenguaje. Y eso plantea un problema: tiene que ser suyo, pero tiene que ser comprensible. El creador inventa un lenguaje personal que se convierte en medio de expresión y en medio de comunicación. Si sólo consigue uno de esos objetivos, fracasa.

La búsqueda del propio lenguaje por un artista se parece mucho al conocido fenómeno de "tener una cosa en la punta de la lengua". No sabemos qué palabra es, pero sabemos reconocer las que no son y, cuando por fin se presenta, la que buscábamos. Esta dinámica le exige incansables tanteos. La creación puede concebirse como una búsqueda en cascada, en la que un esquema general se concreta en un plan, que después debe concretarse aún más, en un ritmo, un color, una pincelada. En cada momento el autor real va en busca del autor ideal, aún mera posibilidad. El lenguaje imaginado tiene que convertirse en lenguaje expresado. A la dificultad de hacerlo se refería Flaubert cuando dijo: "¡Qué gran escritor sería yo si consiguiera escribir con el estilo que tengo en la cabeza! El creador posible, irreal, guía el desarrollo del autor real, seduciéndole desde la lejanía.

La historia de los murales son la historia de la búsqueda de un lenguaje. Parte del lenguaje pictórico es la técnica. A lo largo de la realización, la técnica y, por lo tanto el lenguaje, ha ido cambiando. La figuración ha quedado oculta, los simbolismos demasiado claros han quedado suavizados, la pintura se ha hecho transparente, líquida, escurriendo y derramándose por la pared.

Jesús Mateo ha ido aprendiendo, se ha esforzado por aprender. Y este deseo de hacerlo, este sentirse aún discípulo de sí mismo, de la realidad, de los maestros, me hace augurarle un gran futuro como artista, lejos de cualquier manierismo.

8

Jesús Mateo, pintor ultramoderno

Me gustaría explicarles por qué doy tanta importancia a ese afán de aprender, de corregir. Hemos vivido una época de pintores ingeniosos, en los que el tanteo tenía tanto valor como la obra final, porque de hecho no había ningún criterio que distinguiera una de otra. La búsqueda de la novedad desvinculada era lo único valioso. Esta obsesión ha trivializado el arte, dotándole de una brillantez efímera, como la de un chiste. Una parte importante del arte del siglo veinte es divertida y monótona como una colección de ingeniosidades.

A ese afán por librarse de seriedades, de veneraciones, de valores, se le llama posmodernidad. Frente a la modernidad, que aparece racional, rígida, universalmente comprometida, moralista, la posmodernidad alababa el juego y la

desvinculación. Ambos caminos me parecen agotados y por eso reclamo y espero la aparición de una cultura ultramoderna, que sepa vincularse a valores importantes, sin perder el vuelo creador.

Me parece que Jesús Mateo está en esta línea por dos razones. En primer lugar, por su afán de aprender, de asimilar, de valorar. En segundo lugar por su empeño de enlazar su obra con los grandes universos simbólicos. Es un modo de librarse de la arbitrariedad, del todo vale, del limbo de las equivalencias. Tenemos que librar al arte de la casualidad. Frente a los artistas apresurados, que lo fían todo en la espontaneidad, han de elevarse los artistas de la maduración y el trabajo. La profundidad no tiene por qué ser mortecina. El ingenio, gran productor de ocurrencias, adquiere plenitud cuando se transforma en gran energía creadora, capaz de asimilar, de reposar, de ampliar los círculos de significado, de afectar niveles cada vez más profundos de la afectividad.

Los murales de Alarcón, incluso por su contenido - esas formas emergentes hacia la luz, esa deriva de los negros al rojo, de los rojos al amarillo, del amarillo al azul-, me parecen una gran metáfora de la apasionada seriedad de la creación estética.

9

El proyecto de los murales de Alarcón

Continuemos con la genealogía de lo que ustedes van a ver. Jesús Mateo ya tiene su universo plástico incoado, su sistema de valoración, su idea de ser pintor. Todo esto se concentra en el proyecto de los murales. Me gustaría saber si este caso concreto corrobora la teoría del proyectar artístico que expuse en *Teoría de la inteligencia creadora*. La libertad creadora actúa por medio de proyectos. Gracias a ellos la facticidad del hombre es horadada por la presencia, el poder y la acción de la irrealidad, que no es un añadido fantástico, sino la suma de trayectos posibles dibujados en la realidad. Ya les he anticipado que el proyecto es una irrealidad pensada a la que entrego el control de mi conducta. Lo más enigmático del asunto es que su primera formulación suele ser muy vaga. El artista no sabe muy bien lo que quiere conseguir. Se propone una meta mal definida, pero que funciona eficazmente como "esquema de búsqueda". Sirve para desechar o para aceptar. Y cada elemento que se acepte pasa a definir un poco más el proyecto, a concretar la meta. Hay por eso un continuo ir y venir del proyecto al tanteo. El artista se encuentra en ese momento en situación de máxima receptividad, como si hubiera desplegado todas sus antenas para recoger cualquier vibración significativa para su proyecto. Jesús Mateo explica así este primer esbozo del proyecto, distinguiendo cuatro fases:

1.- "El proyecto pictórico nació de inmediato, nada más conocer la realidad espacial de ese cubo-nave de la antigua iglesia. Un complejo y novedoso mundo brotó sin atender más que a parámetros puramente plásticos. Poco después, y una vez clarificada la imagen primera que pensé para desarrollar las pinturas, fue necesario la selección y elección de un tema o concepto general para empezar a darle dimensión a esta primera forma".

2.- *"La segunda fase sirvió para tratar los volúmenes, la escala de las formas y figuras integradas en la superficie. Para ello vertebré una serie de curvas, de líneas primarias que agruparan diferentes sectores en base a los símbolos e iconografía utilizadas en un principio. Un mundo de enormes dimensiones incrustado en un recinto de enormes proporciones. Tarea difícil y arriesgada sobre el papel y mucho más sobre el terreno. En ese momento no pensaba en la posibilidad de hacer realidad la historia.*

Las curvas primarias ayudaron a que el proyecto se convirtiera en un ser vivo, dinámico, con capacidad para expandirse. Esta característica me parecía esencial para el desarrollo sostenido y libre de las pinturas. El concepto espacial de la obra ha determinado la enorme libertad con la que he creado y destruido (que es otra elocuente forma de crear)".

3.- *"El color tiene para mí, y en este proyecto en particular, un especial significado. Las masas cromáticas arrastran sentimientos, inquietudes, estados de ánimo, estados del hombre. Tan poderoso escenario necesitaba una reflexión pausada acerca del color a emplear. El primer desarrollo cromático lo hice directamente sobre los volúmenes, las formas y las líneas. En atención a los pasajes concretos, pero sobre todo en atención a esos conceptos generales universales, estructuré el color en la totalidad de la nave. Este hecho es curioso: por un lado, la estructura formal queda delimitada por la historia concreta, por el tema inicialmente escogido como pretexto, y por otro lado, la estructura cromática profundiza más en los elementos de naturaleza más universal, más humana y que serían los que posteriormente irrumpirían con fuerza ocultando la idea inicial. El color se impone a la forma".*

4.- *"La siguiente fase de este proceso, apasionado y apasionante para mí, fue la creación de la tridimensionalidad real y efectiva utilizando los tres pilares anteriormente expuestos. Unas cuantas maquetas me acercaron más a la posibilidad de hacer realidad el proyecto. Pretendía envolver la totalidad del recinto con masas de color en movimiento. La creación de un campo dinámico, continuo y circular, que no contase con principio ni fin, que no tuviera ningún elemento principal. Ese desarrollo circular se debería inscribir en el cubo (cuadrado) de la iglesia. En ese momento, una vez dispuestas las maquetas, comprobé por primera vez la necesidad de pintar la bóveda para conseguir el efecto deseado. El movimiento circular no quedaría resuelto, ni siquiera configurado, hasta no prolongar las líneas y las masas de color por la bóveda".*

El proyecto estaba ya diseñado en sus grandes líneas de búsqueda. En ese instante aparecen, como en todo proyecto, los tanteos, los esbozos, que en este caso tenían que hacerse por muros separados, que debían ensamblar bien con la totalidad y admitir las indicaciones, las presiones, los consejos, que esa totalidad les dirigiera. Los murales forman la piel interior, visceral, de una arquitectura. Y una nave funciona como un ambiente, una *gestalt*, una forma completa, en la que el todo es superior a las partes. Paul Valéry, en su obra *Eupalinos o el Arquitecto*, compara la arquitectura a la música, precisamente por ese efecto ambiental. Al escuchar una música, los sonidos pasados no han desaparecido del todo, sino que gravitan todavía sobre el acorde presente, abren expectativas, cambian el estado de ánimo. Algo así sucede con estos murales.

El momento de los tanteos, de las ocurrencias, que normalmente parece el más difícil, es para mí menos complicado. Con la suficiente constancia y habilidad

se pueden producir innumerables formas y combinaciones de colores. Basta recordar la fecundidad irreprimible de un programa de ordenador diseñado para hacer variaciones plásticas. Jesús Mateo recuerda: "Generé cientos de apuntes, cartones y dibujos de muy diferente factura y temática, muchas veces alejada completamente de la marcada como punto de arranque para el proyecto pictórico de Alarcón. Al no vislumbrar una posibilidad cercana de ejecución me dejé llevar por ese apasionado y divertido juego de crear un mundo particular en una enorme estructura que, de momento, solo tenía cabida real en el interior de mi estudio. Esto dio lugar a la serie de retratos, rostros y personajes "imperfectamente formados" a partir de diferencias clásicas reales. Esta reducción formal, esta decantación de elementos constituye la esencia del macro-estudio de las Pinturas Murales".

¿Y desde donde hace la selección el artista? Fundamentalmente, desde ese criterio personal que he llamado "gusto", por relacionarlo con una palabra clásica. La personalidad entera del artista -su memoria, su sistema de preferencias, su invención de expectativas- va cribando esos tanteos. En pintura son muy frecuentes las correcciones, los arrepentimientos. Por muy viva que se tenga la imaginación visual, ningún efecto puede comprobarse hasta que no está pintado. La misma realización es un proceso de tanteo. Cuando algunos pintores hablan de "la sabiduría del pincel" lo que están diciendo es que la propia grafía ejecutada va descubriendo nuevas posibilidades. El cuadro se encuentra en un estado casi de fusión, que en el caso de estos murales debió de producir al autor a veces cierto desconsuelo. Una nueva ocurrencia podía romper el equilibrio alcanzado y exigir pintar de nuevo un tramo entero. Cézanne dijo, y Picasso más tarde lo citaría con aprobación, que cada pincelada cambia un cuadro. A lo que se refería no era que un cuadro terminado parecería diferente si una sola pincelada fuera eliminada o cambiada. "Querían decir -explica Michael Baxandall en su estupendo libro *Modelos de intención*- que en el curso de la creación de un cuadro cada pincelada modificará el efecto de las que hasta ese momento han sido aplicadas, de manera que con cada pincelada el pintor se halla frente a una nueva situación". Al estudiar después el caso concreto de un tramo de los murales, veremos como esta etapa inevitable dentro de la creación pictórica se da en una obra concreta. Lo único que quiero poner de manifiesto es que la creación de una obra - y más todavía de una tan gigantesca como ésta - tiene una dimensión de proceso, de reformulación, de nuevos problemas que emergen, de viejos problemas que se extinguen por inanición, de descubrimiento y respuesta a las contingencias, unas veces buscadas, otras encontradas sin proponérselo. El proyecto se va modificando en una innumerable secuencia de decisiones. En estricto sentido, una obra de arte es el precipitado de un conjunto copiosísimo de decisiones. De nuevo aparece la voluntad creadora, ahora en su aspecto de toma de decisiones. Un artista dubitativo, anormalmente indeciso, no crearía nada.

10

Un zoom sobre el tramo II

Después de revisar los bocetos, y las fotografías de las distintas fases de realización, he elegido el tramo dos para elaborar la microhistoria de un fragmento. Va a aparecer otra vez toda la dinámica del proyecto que he contado

hasta ahora, pero no al por mayor, sino al detalle. En octubre de 1995 Jesús Mateo comenzó los trabajos en Alarcón. Pensó que lo menos complejo era comenzar por los tramos uno y dos de la cara norte, empezando a contar desde el Altar Mayor. Al final de año terminó el luneto de este tramo. Después de preparar y sanear el muro y sus grietas comenzó imprimando la pared. Él mismo reconoce que "la ingenuidad, la inocencia y la falta de madurez, se vieron representadas en aquellas primeras formas. Al pasar escrupulosamente el boceto a la pared el papel ganó en potencia y la Pintura sobre el muro perdió espontaneidad y rotundidad. Al igual que casi todo el proyecto, en este primer estadio, se estructura utilizando la simbología numérica. En este caso, el tres, fácilmente reconocible en las dos escenas del nacimiento del inicio de la vida. En un momento todavía de tanteo, cuando las formas representativas tienen todavía fuerza, se ve la influencia de la pintura mural románica, con figuras remarcadas en negro y grandes masas de color casi uniformes. No ha comenzado el movimiento regresivo, de las formas a las proformas, de los seres a sus embriones, de la realidad a la protorealidad, caótica si no estuviera ya orientada a un orden más vegetal que geométrico.

El invierno, tiempo de pausa forzada por la inhóspita temperatura de la nave, sirvió para reflexionar acerca de lo ya ejecutado, que es la única forma eficaz de hacerlo. En la primavera del 96 retoma la tarea. Comenzó a pintar el muro principal de ese tramo, pero esta vez con dos capas de imprimación. Para los profanos resulta difícil de comprender la importancia que tienen las imprimaciones en los cuadros o en los murales, porque, al fin y al cabo, van a quedar ocultas por las posteriores capas de pintura. Confieso que descubrí esta relevancia tardíamente, durante un viaje a La Haya para ver *La muchacha de la perla*, de Vermeer. Encontré un estudio llevado a cabo durante las tareas de restauración, en el se hablaba largo y tendido sobre el sabio cuidado con que Vermeer preparaba sus telas. La tonalidad final de las obras dependía de ello. En el caso de Mateo, lo cuenta así:

"...el color final dominante tenderá a anaranjado, dorados y algunos amarillos. Rojos encendidos, bermellones y carmines deben dotar a la base de cuerpo. Por lo tanto se hace imprescindible aplicar la imprimación a partir del rojo inglés y el cadmio anaranjado..."

Aparecen elementos simbólicos - los Pecados Capitales -, una enorme línea curva, que atraviesa también los tramos siguientes, surge por la derecha. El árbol de Jessé, brota para no desaparecer ya del todo. Se desarrolla un estampado de querubines, minuciosos y repetidos como texelas, que recuerdan en su grafismo a Gustav Klimt. Conviene recordar que pintar una superficie tan grande dificulta la propia perspectiva sobre lo que se está haciendo. Gracias a este tramo, el proyecto va a avanzar, lo que supondrá paradójicamente la muerte de esta primera versión. Estamos ante un ejemplo de destrucción creadora, una realización del mito del ave fénix. Estamos ante una representación - gráfica y real- de un mito de muerte y resurrección.

"A finales de 1996 queda terminada la primera versión de este tramo. Al retirar los andamios y comenzar a trabajar en los dos tramos situados frente a éste comprobé que solo había resuelto el fondo de lo que en un futuro sería el muro en su estado final. A partir de aquí empezaba la difícil tarea de abrir el proyecto al futuro inmediato y a una dirección de trabajo caracterizada por la

máxima libertad expresiva, compositiva y conceptual. Gracias al proceso creativo, desarrollado hasta ese momento, conocí muchas de las herramientas a utilizar en adelante...".

El año 97 es un año de inflexión en el proyecto. Se radicaliza. Ya he mencionado antes que durante el proceso de búsqueda el artista, el científico, el poeta, el inventor, se hallan en un peculiar estado de "atención activa". Se lo explicaré mejor con una metáfora física. Estamos rodeados continuamente de una serie nutridísima de radiaciones - rayos cósmicos, rayos X, frecuencias moduladas, televisiones, ondas visibles, ondas más allá de lo visible, todo el espectro electromagnético -, cada radiación transmite ricas informaciones. Pero nuestros sistemas sensoriales sólo captan algunas de ellas. Cuando conectamos un receptor de radio, podemos descifrar otras nuevas, hasta entonces imperceptibles. Escuchamos información que estaba en nuestro ambiente, pero que ignorábamos. Pues bien, en ese estado de búsqueda, el creador despliega una gran cantidad de antenas mentales, capaces de captar información que en otras condiciones habría desdeñado. Es un estado sumamente fértil. El lenguaje, que es muy sabio, ha descrito este peculiar estado de fecundidad. La palabra *estro* significa dos cosas: "inspiración poética", y "época de celo en los mamíferos". El creador está presto para ser fecundado por indicios, insinuaciones, experiencias.

Mateo confiesa que en ese año "se ratifica la inquietud de darle la vuelta a todo, de empezar de nuevo a partir de un esquema general básico. Los libros descubiertos, el mejor y mayor conocimiento de la técnica y del medio, el deseo de generar lecturas diferentes y la inclusión de los primeros proyectos para la bóveda, hicieron menos difícil el camino de la decantación, de la reducción, de la *deformación*". Los inicios figurativos van quedando atrás, después de un año de trabajo sobre ellos. Durante una visita a París, conoce el enorme mural de Picasso expuesto en la sede de la UNESCO. En él aparece un cuerpo humano esquematizado, descendiendo y flotando al mismo tiempo. Esta simplicidad y la superposición, desenfadada y a la vez meditada, de las diferentes formas, se acercaba mucho a lo que estaba amaneciendo en Alarcón.

En 1998, comienza la corrección del tramo II. Han aparecido las formas primarias, elementales, que van invadiendo progresivamente el campo pintado en años anteriores. La figuración queda en las capas inferiores, es como una anticósmogonía. No se va del caos a los seres organizados, sino desde estos al caos originario.

"Se puede decir que a partir de este año el replanteo va a ser constante. Las lecturas, las impresiones vividas, las emociones, los sentimientos, los afectos... Todo cuando entra en contacto conmigo es susceptible de participar en el proceso creativo. Este proceso creativo que, en realidad, es narración de lo vivido por parte del artista".

El árbol de la vida sobrevive bajo este huracán de cambios. El árbol simboliza el orden cósmico, la vida, la fecundidad, el nacimiento y la juventud. El árbol constituye el arquetipo del mundo vegetal. Los frutos del árbol pasan a ser los antiguos querubines que se transforman en estructuras vegetales y minerales más o menos uniformes, aunque se mantiene el esquema ordenado y repetitivo de ese estampado ideal. En ese proceso de retroceso cósmico, el relato pintado pierde su carácter de historia sagrada -Juan el bautista y Cristo- para recuperar una sacralidad más arcaica, mítica y originaria:

No creo equivocarme al pensar que estos murales representan uno de esos primitivos mitos de origen, que aparecen en todas las culturas. En un edificio que ha dejado de ser religioso, aparece reflejada una visión de lo sagrado. Tal vez a esto se refiriera José Saramago cuando, durante una visita a los murales de Mateo aún en curso de realización, describía esta obra como " la Nueva Capilla creada para guardar los pecados del hombre de nuestro tiempo. Un descender y ascender de seres deformados, primarios, luminosos, demoníacos que unifican las profundidades terrestres con la bóveda celeste. Un nuevo recorrido por los profundos y misteriosos mundos ya tratados por el Bosco. Estamos ante un impresionante testimonio de potencia creadora y ante la contemplación de una obra de arte importante para el ser humano".

En varias ocasiones Jesus Mateo me ha comentado la influencia que tuvo sobre él el libro de J.W.Schopf *La cuna de la vida*. Es un relato novelado de los más importantes hallazgos acerca de los primeros seres vivos de la tierra. Una vez más, la vuelta a los orígenes. En estos meses de cambio, dentro del año 98, el proyecto adquiere lo que yo interpreto como su definitivo significado. Se ha convertido en una narración mítica de muerte y renovación. La historia se desvanece y resurgen las nuevas formas esbozadas aún, vertiginosas, eclosionantes, que ascienden hacia la bóveda.

El artista hace referencia, en muchos de sus apuntes, a textos de antropología de las religiones:

"Ciertos mitos americanos nos revelan cómo sucedieron las cosas en su origen, in illo tempore: los primeros hombres vivieron cierto tiempo en el seno de su madre, es decir, en el fondo de la tierra, en sus entrañas. Allí, en los subsuelos telúricos, llevaban una vida medio humana: eran en cierto modo embriones todavía imperfectamente formados. Esto es, al menos, lo que afirman los indios lenni lenape o delaware, que habitaban antaño en Pensilvania" (Mircea Eliade).

"Los mitos de la búsqueda de la inmortalidad o de la juventud ponen en primer plano un árbol de frutos de oro o de follaje milagroso, árbol que se encuentra "en un país lejano" y que está defendido por monstruos (grifos, dragones, serpientes...). Para coger estos frutos hay que enfrentarse al monstruo guardián y matarlo; hay que soportar, por tanto, la prueba iniciática de tipo heroico: el vencedor adquiere "por la violencia" la condición sobrehumana, casi divina, de la eterna juventud, de la invencibilidad y la omnipotencia".(Mircea Eliade)

Si alguna vez guío de verdad a un espectador durante una visita a los murales, más que comentar las pinturas, me gustaría leerles trozos de la viejas cosmogonías:

Cuando, en lo alto, el cielo no había sido nombrado,
y abajo la tierra firme no había sido llamada con un nombre,
nada había más que el dios de las aguas primordiales, su

progenitos,

y la madre de las aguas que parió a todos ellos
(Enumah Elis, Mesopotamia)

Al principio sólo había tinieblas envueltas en tinieblas.
Todo era tan sólo agua sin luz.
(Rig Veda)

Ta'arua fue el antepasado de todos los dioses; él hizo todas las cosas. Desde tiempo inmemorial existió el gran Ta'arua, el Origen. Ta'arua se desarrolló en soledad; él fue su propio progenitor, sin padre ni madre. Ta'arua estaba sentado en su concha, en las tinieblas desde toda la eternidad. La concha era como un huevo que daba vueltas en el espacio infinito, sin cielo ni tierra ni luna ni sol ni estrellas. Todo era tinieblas, una espesa y continua oscuridad".
(Mito polinesio)

Al principio, en la oscuridad, no había más que agua. Y Bumba estaba solo. Un día estaba Bumba muy afligido. Sintió náuseas, hizo un esfuerzo y vomitó el sol. Después de esto se difundió la luz por todas partes. El calor del sol secó el agua hasta que empezaron a verse los confines oscuros del mundo.
(Mito africano)

Si me convirtiera en cicerone, en pedagogo de los murales, me gustaría que sus espectadores vivieran esta obra como un paseo por otra realidad. Fuera ha quedado la carretera, la puerta de la muralla, las calles del pueblo, la plaza. Ahora han entrado en un símbolo.

Pero sigamos con la génesis. Voy a transcribir el diario de trabajo del pintor, para seguir en este zoom histórico del proceso.

1.- *Aparecen colores metálicos (bronces oscuros y oros viejos) para complementar y enriquecer el estampado dorado que acompaña a este tramo en su recorrido (naranja cadmio, amarillo, cadmio oscuro, anaranjados permanentes, ocre amarillos claros y oscuros).*

2.- *La estructura materna y las figuras de los nacidos desaparecen para dar paso a una serie de círculos irregulares y dentados. El trazo de estos círculos es oscuro en contraposición con los trazos gruesos y luminosos situados en un primer plano. La mancha lechosa, uniforme y centrada, que componía la figura de la madre de Juan el bautista (situada en el centro del muro) se desintegra y desaparece. En cambio aparecen esas líneas gruesas del mismo color, que invaden caóticamente toda la superficie.*

3.- *Estas líneas gruesas descendiendo y ascendiendo diluyen la composición geométrica basada en triángulos. Ahora aparece sobreimpesada una nueva composición concéntrica a partir de la línea curva que delimita las masas de color rojizo y la curva que desciende del luneto por su parte izquierda (y que aglutina una potente masa de color verde vejiga y azul ultramar).*

4.- *La base, formada por esa gran curva, que nace en el tramo I y llega hasta el tramo IV, se mantiene cromáticamente. Jessé desaparece, la testa del asno también. En su lugar se introducen los primeros elementos fálicos y sexuales. La sexualidad, la procreación, la fecundidad constituirán, a partir de este*

momento, una eficaz armadura para desarrollar ese mundo que entronizará al hombre y a la naturaleza.

5.- Sobre Jessé aparece la cabeza esquematizada de un lobo con lengua fálica de fuego. Simbolizará, a partir de ahora, la ira. Aparece dibujado en línea fina y trazada con gran rapidez.

6.- El tramo comienza a contener, no sólo masas de color nuevas y más espontáneas, sino una gran cantidad de líneas de muy diversas naturalezas (gruesas, finas, blancas, negras, claras, oscuras, rápidas y expresivas, perfiladas y retocadas, pesadas y ligeras). Ese mundo superpuesto, enmarañado, más expresivo y dinámico que el anterior, constituye la vida de un proceso creativo nuevo para mí. Casi inconscientemente lo ejecutado en el muro se aproxima más a los primeros bocetos y esquemas mentales, se encamina más a la tragedia que supone tener en la cabeza muchos modelos diferentes para querer expresar la misma cosa o idea.

NOTA: Ya les dije que el momento más difícil de la creación artística es seleccionar.

11

La orden de parada

2000-2001. La última redacción del mural está a punto de concluir. La bóveda ejerce su magisterio o su tiranía. Un nuevo simbolismo se superpone sobre lo ya pintado en el tramo II a partir de las convergencias impuestas por el desarrollo de la bóveda.

Adjunto unas cuantas apreciaciones del autor donde se desvelan claramente algunas de las pautas seguidas en este estadio final.

" La bóveda se estructura en 1999 a partir del estudio y el acoplamiento de varias fuentes:

Por un lado la existencia del número 12 en la arquitectura. Con los cuatro tramos en que se divide la bóveda, los cuatro muros de la cara norte y los cuatro de la cara sur se creaba una convergencia feliz de todas estas porciones (4+4+4). A partir de ahí desarrollé una bóveda celeste, siguiendo las referencias encontradas en la bóveda de Fernando Gallego de Salamanca. Las agrupaciones de estrellas que simbolizan los doce signos zodiacales coronarían la parte central de mi bóveda. Una gran lengua de plata - vía láctea - recorrería de este a oeste toda la nave. Junto a este esquema nocturno iban a aflorar seres extraídos del Bestiario medieval, de los textos de Dante y sobre todo de la agrupación de formas existentes en el resto de la obra.

Acuario, piscis, aries, tauro, géminis, cáncer, leo, virgo, libra, escorpio, sagitario y capricornio se alinean en la parte alta del proyecto representando al hombre.

El número 12 se corresponde con el ciclo completo del año, con el sol, el Zodíaco, el orden cósmico, la universalidad y la totalidad. Esto hace que la bóveda se convierta en la pieza clave de toda la obra, que comparta su protagonismo con el

resto de tramos. La bóveda pasa a ser también parte de los cuatro tramos de la cara norte y sur, y viceversa. El proyecto se convierte en un gran escenario. La parte se convierte en el todo.

La bóveda, por su composición, tiende a derramarse hacia los laterales y al mismo tiempo a unificarlos. Por ello, no puede afrontarse un acercamiento a un fragmento de la obra sin tener en cuenta todo lo que la rodea del mismo modo que ninguno de los nueve círculos de Dante tienen sentido por separado. Uno te lleva al otro.

El programa de las constelaciones y los signos zodiacales guardan relación con el desarrollo iconográfico de estos signos en la totalidad del proyecto.

Los cuatro elementos están desarrollados por medio de los signos zodiacales. Se representan los cuatro elementos: AIRE, FUEGO, AGUA Y TIERRA a partir de la concentración de los signos zodiacales en Triplicidades y formando franjas iguales. Así, partiendo del altar mayor, encontramos la Triplicidad de Tierra uniendo el primer tramo de la cara norte con el primero de la bóveda y el quinto (primero empezando a contar por la izquierda desde el altar) de la cara sur. La Triplicidad de Fuego se extiende a continuación y afecta al tramo II que nos ocupa, al segundo tramo de la bóveda y al sexto de la cara sur. La Triplicidad de agua se extiende desde el tercer tramo de la cara norte el mismo de la bóveda y el séptimo de la cara sur. Por último, la Triplicidad de aire toma el cuarto tramo, y último, de la cara norte, la parte de la bóveda y el octavo de la sur.

Los doce signos, los doce meses, el año natural, los cuatro elementos, la noche, el día, las constelaciones, los fetos y embriones, las estructuras primarias, el sol, la luna, la muerte y la vida están contenidas en la bóveda y por extensión en todo el proyecto. Todo forma parte de esta urna pictórica en la que se desarrolla una idea específica del hombre, del paso del tiempo, de la perennidad.

A partir del año 2000, con la iluminación de la bóveda, el rompecabezas comienza a encajar.

En el tramo II Aries queda representado con la imagen invertida de un carnero inerte, de estructura y coloración vegetal (ocre amarillo oxidado, negro humo y amarillo nápoles).

La representación plástica de Aries descende nada más nacer. Con el nacimiento se inicia el camino a las profundidades de la tierra. Con la muerte también.

Aries invade el cuerpo central que simbolizaba, en un principio, el nacimiento. Marzo del año 2001 fue el mes en que nació mi primer hijo, Samuel. La extraordinaria experiencia hizo posible que recogiera este hecho partiendo del símbolo.

Junto a esta forma rotunda aparece una mancha violenta y expresiva, elaborada a partir de los blancos lechosos que chorrean por toda la zona lateral izquierda.

Las masas de color no quedan tan delimitadas como en años anteriores. El color y la forma conviven y se aproximan con mayor libertad, con mayor fuerza expresiva, con mayor violencia. Todo parece ensamblado con un cierto orden. Lo aparentemente caótico no es tal. Estamos ante una obra ordenada. Se podría hablar de un Nuevo Orden. De una nueva estructura que ensambla definitivamente aquella primera ilusión de juventud, inocente, transparente, sencilla, que hizo posible la creación de esta obra.

No ha habido una renuncia expresa de lo anterior, de los inicios. Bien al contrario, estos orígenes los considero fundamentales para poder profundizar en otras realidades. Aquellos primeros dibujos, cargados de inmadurez y de miedos, siguen estando en los muros del antiguo recinto. Forman parte de mi vida y aunque he sacrificado plásticamente esos primeros años, nada de lo ejecutado a partir de ese sacrificio hubiera tenido sentido sin ese primer esquema.

Mi concepción de la obra de arte en relación con el artista que la crea va más allá del resultado final...

He tratado de experimentar el complejo y arriesgado camino de la creación conquistando derechos y fundamentos esenciales: superación, libertad y renuncia...

Todos los mundos vividos y conocidos, desde entonces, no han hecho sino enriquecer mi primera idea cuando conocí, en 1994, la que sería mi habitación de trabajo, mi casa, mi aliada, por más de seis años: mi querido cubo oscuro al que doté de alma desde sus mismas entrañas ".

Siempre me ha intrigado descubrir como sabe un artista que una obra está terminada. Picasso consideraba este asunto de tanta importancia, que en el contrato que firmó con Kahnweiler para venderle toda su producción a precios fijados por tamaños, la única condición que puso es que él -Picasso- sería el único que podría decidir si un cuadro estaba terminado: *Vous vous en remettez à moi pour décider si un tableau est terminé*. Paul Valéry decía que las obras siempre se terminan por accidente, porque cuando aparentemente están terminadas, el autor ha aprendido tanto que es cuando está en condiciones de comenzarla de nuevo. Jesús Mateo nos ha dado una explicación verosímil. La obra, después de búsquedas, tanteos, correcciones, desbaratamientos, ha hecho emerger un orden, una cierta plenitud que ha acallado las voces, las urgencias, los mensajes. Ahora, la obra comienza un diálogo nuevo, pero ya no con el autor, sino con el espectador. Un diálogo del que este escrito es una muestra.

Jesús Mateo, que ha sabido dar a tiempo la orden de parada, debe saber decir ahora adiós a Alarcón, lo que le será difícil porque es decir adiós a parte de su vida. Pero lo que ha aprendido aquí debe servirle para comenzar otra cosa. Espero con gran impaciencia cuál será su nueva obra, su nuevo proyecto, su nueva decisión.

12

El final es el principio

Hay algo en la interpretación de una obra de arte que se mueve en círculo. Heidegger insistió con gran elocuencia en esa comprensión circular que llega una y otra vez al punto de partida, para rehacer el camino pero en un nivel diferente. He estudiado la genealogía de la obra, porque creo que solo así se puede comprender su significación y su hondura. Pero un ámbito pictórico tan grande genera interacciones, diálogos inesperados, choques, o espejismos, que ni el propio autor

podía preveer. Todos los que hemos intentado una actividad creadora nos hemos visto sorprendidos al final por la obra terminada. De repente, se ha vuelto autónoma, y disfruta de una independencia que convierte al autor en mero espectador de lo que ha hecho. Incluso para el autor, la obra se ofrece siempre como *opera aperta*, como una realidad que debe ser terminada en la contemplación, o en la lectura, o en la audición.

Hay, pues, tres avatares, tres encarnaciones de una obra creadora. Primero es idea, después es realidad, por último es realidad contemplada. Esta última emerge en la línea donde se encuentra el color que va en busca de la mirada y la mirada que va en busca del color. De la misma forma que dos olas que chocan dan lugar a una ola diferente, así sucede en la obra.

Para terminar este estudio me gustaría dejar constancia de una de estas reconstrucciones vivida, de una experiencia de cerramiento de la *opera aperta*. Y quiero que un espectador de excepción me diga como la ve, la recorre, la reinventa, la descifra. Cómo le sorprende, ahora que está acabada. Me refiero a Jesús Mateo, al autor.

I- Un autor tal vez no deba explicar su proyecto, pero sí enseñar a mirarlo. Estamos en la antesala, en la sacristía. ¿Qué dirías a un visitante antes de entrar? ¿Qué preparación literaria, o musical, o artística te gustaría? ¿En qué actitud debería entrar?

La persona que se aventure a conocer otra realidad, una realidad nueva, un mundo artístico personal necesita evadirse, lo más posible, de esa realidad convencional, cotidiana y conocida en la que vive y se desarrolla. Desprenderse de prejuicios y juicios de valor preconcebidos es vital para abrirse a esta obra de arte o a cualquier otra.

Una vez dentro poco tengo que decir, todo lo que he pretendido contar está pintado.

El espectador, inmerso en ese cubo iluminado, tomará posesión de las pinturas e iniciará un acto de creación personal. Será también su obra, no sólo la mía.

II.- Hemos entrado en la nave. El modo natural de ver la obra es echar una mirada casi inevitable a la pared de enfrente y luego volverla hacia el espacio abierto, casi en diagonal. ¿Cómo iniciarías tú el recorrido?

Pensé que la creación de un espacio interpuesto entre el exterior, la realidad cotidiana, y el interior era imprescindible. A partir de esta habitación, blanca e inmaculada, enclavada en la antigua sacristía se accede a la nave. Esto hace inevitable que se inicie el recorrido desde un muro concreto.

Una vez dentro te das cuenta de que no existe ningún punto referencial concreto. Esta obra no se vertebra a partir de un elemento central o integrador. Cada una de las formas es principal.

Esto, junto con la invasión global de la pintura en la arquitectura, posibilita la ausencia de recorrido fijado con antelación. El espectador es autónomo para dirigir la obra.

III.- La obra está abierta. Cada espectador la cierra al menos momentáneamente, al verla. ¿Cómo ves tus pinturas ahora, cuando ya están terminadas?, ¿Cuáles han sido las mayores dificultades?

En estos años han aparecido cientos de posibles resultados. Creo que al final no eres capaz de seleccionar uno de ellos. El misterioso campo del proceso creativo va generando una serie de signos y eliminando otros.

La complejidad técnica en un proyecto así es evidente. El soporte brutal y desmedido de los muros hace que lo pensado en un primer momento y lo desarrollado en los estudios sobre papel se adecuen obligatoriamente a la realidad de la superficie. A esto hay que sumarle el tiempo marcado para la realización del mural. Un proyecto a cinco o seis años necesita una identidad total entre el artista y la obra. Esta fortaleza ha hecho posible la culminación del proyecto.

Con todo ello creo haber cumplido con la idea básica que iluminó los primeros bocetos. No obstante, en el camino recorrido han surgido maravillosos encuentros que han desencadenado desconocidos finales. La unión, la fusión de esos finales concretos han dado como resultado la obra que hoy conocemos.

IV.- Guíanos por las formas, elige tus preferidas, los enlaces, las sugerencias, las emociones. Lee en voz alta tu obra.

Realmente son las formas, las estructuras cromáticas, la dirección de las líneas las que nos guían. Cada una de ellas ocupa un lugar insustituible en el mural. El esqueleto pictórico necesita cada una de estas piezas para componerse y descomponerse al tiempo.

He intentado ser absolutamente respetuoso con la arquitectura dada. La necesidad de establecer una comunión, un diálogo vivo entre la arquitectura y la pintura me llevo, desde el principio, a tener presente las formas pétreas de los contrafuertes, los arcos fajones y formeros o el suelo.

Creo haber logrado una integración extraña entre estos dos exponentes artísticos. Un conjunto enmarañado y barroco de formas y colores han conquistado las ruinas de una antigua iglesia. Esta idea romántica ha modificado radicalmente el espacio. El movimiento circular que caracteriza la obra posibilita multitud de lecturas y por extensión de emociones y sugerencias.

V.- Salimos. Estamos de nuevo en la sacristía. El espectador se va, el creador también se despide de esta obra, ¿qué recuerdo te gustaría que se llevase el visitante?

Ojalá pudiera apresar los recuerdos de todos los visitantes y devolvérselos a estas pinturas. Sólo así podrá realimentarse eternamente la potencia e intensidad de esta obra imposible.

JOSE ANTONIO MARINA

Madrid - primavera del año 2002

