

El informalismo matérico en León

Rosa María OLMOS CRIADO
Doctora en Historia del Arte

RESUMEN. En el contexto pictórico leonés de la segunda mitad del siglo del siglo XX, en concreto a partir de 1960, cobra singular importancia la pintura informalista, y dentro de ella la corriente que construye su código expresivo con materiales que rebasan ampliamente lo pictórico pero que comportan similar sentido plástico y valor estético. En el presente trabajo se ofrece un panorama global de la pintura matérica en este espacio geográfico y marco temporal, a través de sus principales pintores y obras, exponiendo y analizando las etapas a que da lugar la evolución de sus características formales y el paulatino alejamiento ideológico con el primer informalismo.

Palabras clave: informalismo leonés, pintura matérica, pintura leonesa actual, pintores leoneses.

RÉSUMÉ. Dans le contexte pictural de León de la seconde moitié du XX siècle, concrètement à partir de 1960, l'art informel occupe une importance singulière, et dans l'art informel, le courant qui construit son code expressif avec des matériaux qui vont amplement au-delà du pictural, mais qui que comprennent un sens plastique similaire et une valeur esthétique. Dans le présent travail, on offre un panorama global de la peinture matérielle dans cet espace géographique et ce cadre temporel, à travers ses principaux peintres et œuvres, en exposant et en analysant les étapes auxquelles donne lieu l'évolution de ses caractéristiques formelles et le progressif éloignement idéologique du premier art informel.

Mots clé: l'art informels à León, peinture matérielle, peinture actuelle à León, les peintres de León.

INTRODUCCIÓN

La interrelación entre la formación de sociedades urbanas e industriales y el desarrollo de las artes plásticas ha sido una constante a lo largo del siglo xx, su consecuencia es la existencia de espacios concretos en los que las manifestaciones artísticas, especialmente pintura y escultura, han registrado un evidente desfase con respecto a la producción plástica más avanzada. Este ha sido el caso de León con respecto a los centros artísticos españoles de primer or-

den: Madrid, Barcelona y Valencia, entre otros, dado que es éste un territorio en el que la escasa y muy localizada industrialización y sus consecuencias, sumada a la falta de conexión real de la pintura leonesa con las corrientes de vanguardia, especialmente con las de anteguerra, lo situaron al margen de los movimientos de renovación pictórica, presentando un comportamiento

propio de zona artísticamente periférica¹, alejada de estos centros, entendiéndose aquí el término lejanía más que en su literalidad física, en el no menos real de distanciamiento intelectual y de mentalidad.

Este desfase se recrudeció durante la posguerra, con la intensificación de factores económicos y sociales negativos, al ralentizarse la incorporación a la industrialización y acentuarse la mentalidad excesivamente conservadora; de todo ello resultó un pobre panorama pictórico posbélico, en el que los escasos pintores que se documentan se desenvuelven en planteamientos temáticos y estilísticos acordes con la ortodoxia pictórica del momento: pintura de género, interpretada desde un realismo academicista, pero que no carece de la personalidad y fuerza inherente a la pintura de calidad², y, pese a lo cual, es justo reconocer que las corrientes pictóricas contemporáneas tuvieron en León una leve presencia, tanto física como a nivel de difusión³. El cambio de situación llegará en la década de los sesenta, como consecuencia de las transformaciones en las estructuras económicas, que, lógicamente, afectarán a estructuras sociales (la distribución poblacional, la con-

solidación de las clases medias o el acceso a la educación de capas más amplias de la población), con incidencia en el campo de la creación artística y su afianzamiento.

León asiste a una lenta incorporación a la modernidad, que, en el terreno de la pintura implica, sobre todo, la asimilación de conceptos de renovación plástica, entre los cuales el más significativo es la no representación, es decir, la asimilación de las corrientes abstractas, pues la abstracción, por liderar la ruptura de los lenguajes plásticos clásicos y del concepto espacial no imitativo de la realidad, representa la alternativa vanguardista por antonomasia, situándose en uno de los polos de la dicotomía tradición/vanguardia, y la opción abstracta más representativa de la posguerra española es el informalismo.

El informalismo como producto leonés da sus primeras muestras en los inicios de la década de los sesenta, en un momento en el que tanto a nivel nacional como internacional, la tendencia está en franco declive (su máximo exponente en España, el grupo El Paso, se disolvió en 1960). En nuestro país compartirá el espacio plástico, durante las dos décadas siguientes, con una indudable recuperación neofigurativa y las corrientes formalistas y visibilistas, mientras que en el panorama internacional, ya desde finales de los años cincuenta, son evidentes movimientos artísticos más acordes para explorar el nuevo mundo, como *le nouveau réalisme*, el neodadaísmo o el arte pop. Su aparición en León se sustenta en el cambio de posicionamiento ideológico y estético de un grupo de pintores que, con notables diferencias en cuanto a formación y experiencias, coinciden en tiempo y lugar, e incluso antes de decantarse por la nueva estética, mantienen un interés común de investigación en las técnicas y en las formas de expresión y, sobre todo, comparten la clara intencionalidad de adscribirse a un lenguaje plástico dotado de un fuerte com-

■ ¹ Tomamos el término *periféricas* en el sentido de receptoras de innovaciones producidas en otros lugares con un cierto desfase temporal, como ya fuera planteado por B. SARLO para el campo general de la cultura, en su libro *Buenos Aires: 1929-1930. Una Modernidad Periférica*. D. B. WECHSLER DE HUERNOS lo aplicó al mundo de las artes plásticas, en «Modernidad, Periferia y Eclecticismo» (Comunicación en el X Congreso Nacional CEHA, 1992) *El arte español en épocas de transición*, León, 1994, vol. 2, pp. 461-468, aplicándole a Latinoamérica con respecto de Europa

² Cabe mencionar a los pintores Cecilio Burgo Gar (1915-1950), Jorge Pedrero (1921-1969) y Luis Gago (1928-1969)

³ En el terreno de las tendencias puede hablarse de un particular surrealismo, personificado en la figura singular de Luis Sáenz de la Calzada (León, 1912-1994), y de la abstracción que practica Pablo Antonio Gago (León, 1926), que, por otra parte, tiene muy poca incidencia en León.

ponente ideológico y con capacidad de impactar en la mente del hombre contemporáneo. Nos referimos a los pintores Alejandro Vargas, Manuel Jular, Andrés Viloria, Antonio Fernández Redondo, Luis García Zurdo, Enrique Estrada y Modesto Llamas; un complejo grupo en el que el informalismo no aflora de forma homogénea, pero con el que se inicia el cambio real de signo en la pintura leonesa. De ellos surgen las primeras obras informalistas realizadas y expuestas en León, iniciándose un proceso de implantación de la tendencia lento, pues conlleva periodos de estancamiento, pero progresivo y con tal vocación de permanencia, que hará que desde 1961, en que se programa la primera exposición de arte abstracto⁴, extienda su influencia hasta finales del siglo, vinculado a un importante número de pintores que fraguan obras en las que conjugan tendencias muy variadas, y en las que el nivel de informalismo comprende desde la inmersión total en la corriente hasta aparecer con funcionalidad de recurso plástico.

Esta tendencia dinamizó el panorama pictórico leonés durante las décadas siguientes, convirtiéndose en la punta de lanza de su renovación plástica. A partir de los años setenta, y dentro de un panorama general similar al de otros lugares de la periferia artística, compartirán escena artística tardoinformalismo y neofiguras, prácticamente hasta avanzados los años ochenta, en que con la llegada de jóvenes pintores se consiga finalmente hacer confluir la escena artística leonesa con la del resto del país e incluso la internacional⁵.

En el informalismo leonés tendrán cabida todas las poéticas, pero será la opción matérica la que sin duda presente un catálogo cualitativo y cuantitativo más interesante, tratándose de una de las más completas aportaciones de la pintura leonesa, pues al margen de las particularidades en los distintos pintores, su conjunto se presenta como una entidad con comportamientos internos propios que afectan a su carácter y evolución, lo que la hace susceptible de ser analizada como una realidad independiente.

La pintura contemporánea leonesa, y por tanto su vertiente matérica, ha sido objeto de análisis desde los años sesenta en la prensa escrita diaria leonesa, respondiendo a exposiciones, certámenes, etc., y en revistas como *León*, de la Casa de León, de Madrid y *Tierras de León*⁶, cuyas dos firmas más importantes en la crítica de arte fueron Antonio Gamoneada y Victoriano Crémer. Esta misma revista publicó en 1996 el artículo de Manuel Valdés: "*Una aproximación a la historia del arte contemporáneo leonés (1961 -1996)*"⁷. En 1983 y 1993, respectivamente, aparecen los estudios de Luis Alonso Fernández: *Pintores leoneses contemporáneos*⁸ y de Fernando Llamazares: *Once artistas y artesanos leoneses del siglo XX*⁹.

Hasta el momento, y a falta de una monografía específica, el análisis de la materia que nos ocupa se ha refugiado en estudios de carácter más amplio (catálogos, monografías sobre colectivos o pintores concretos) o en críticas, concernientes a exposiciones, en ambos casos, una de las

■ ⁴ Exposición de Alejandro Vargas y Manuel Jular, que bajo el título genérico de "*Exposición de arte abstracto*", tuvo lugar en marzo de 1961, en el *Salón de Arte* de la Diputación Provincial de León.

⁵ J. HERNANDO CARRASCO, «La nueva escena artística», *León punto y aparte*, León, 1995, pp. 9-25.

■ ⁶ Editada por la Diputación de León desde 1961. Se sigue publicando en la actualidad

⁷ M. VALDÉS FERNÁNDEZ, «Una aproximación a la historia del arte contemporáneo leonés (1961-1996)», *Tierras de León*, nº 100, 1996, pp. 103-123.

⁸ L. ALONSO FERNÁNDEZ, *Pintores leoneses contemporáneos*, León, 1983

⁹ F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *Once artistas y artesanos leoneses del siglo XX*, León, 1993.

firmas más habituales y clarificadoras ha sido la de Javier Hernando Carrasco. Últimamente la pintura matérica ha sido abordada en el contexto general del informalismo leonés en la tesis: *Las corrientes informalistas en León*¹⁰.

PROYECCIÓN EN LEÓN DE LA PINTURA MATÉRICA

Dentro del movimiento informalista, la corriente matérica valora la materia - pintura intensificada cuantitativamente o mezclada con tierras- y los materiales inhabituales, que sustituyendo a los medios pictóricos tradicionales cobran similar sentido plástico y valor estético que aquéllos, no sólo como factores preeminentes, sino que los convierte en la razón de ser de la obra, llegando a sobreponerse sobre la forma y a romper el esquema tradicional figura-fondo. El elemento de trabajo es elegido no como recurso sino como sujeto pictórico, *“quedando comprobado que conciencia y materia se dan contextualmente, identificadas la una con la otra, y que no se pueden distinguir”*¹¹, pues en el transcurso del proceso por el cual la materia o los materiales utilizados se transmutan en elemento plástico, éstos serán los receptores de las emociones, las tensiones o el ritmo vital del artista. El interés por la materia como medio expresivo entronca con algunos aspectos del surrealismo y del dadaísmo. La valoración de este medio expresivo surgirá con fuerza en Francia, impulsada por los pintores Jean Fautrier y Jean Dubuffet, y se implantará generosamente en Italia y España con Alberto Burri o Antoni Tàpies a la cabeza de la tendencia, respectivamente.

Esta poética adquiere cuantitativa relevancia en el contexto leonés, posiblemente por ser la materia un medio que ya estaba presente, en la pintura paisajista de tema localista anterior y paralela al informalismo. Pintores como Jorge Pedrero, Cecilio Burgo-Gar, Luis García Zurdo con posterioridad, Ángel García o el mismo Manuel Jular, que trabajan en los años inmediatamente posteriores a la contienda, son ejemplos de este uso, indicativo de que estamos ante un medio plástico con el que la pintura leonesa se encuentra familiarizada. El informalismo le atribuirá características formales y estéticas al servicio de un alcance ético hasta ahora desconocido. Su uso se prolonga hasta finalizar el siglo, y en su decurso sufre una evolución permanente que origina tres fases de empleo y significado, coincidentes con las tres generaciones de pintores leoneses donde se da el informalismo¹². En cada uno de estos grupos la materia va a ser objeto de un tratamiento distinto, pues evolucionará desde los posicionamientos formales e ideológicos acordes con el primer informalismo español, perdiendo paulatinamente su carga ideológica, al tiempo que se acentúa su funcionalidad plástica, de tal forma que las soluciones formales, completamente asimiladas se incorporan a la normalidad pictórica con un tratamiento cada vez más libre.

a) La materia en el contexto de los primeros informalistas leoneses.

Las primeras muestras de pintura matérica de filiación informalista en León se encuentran en las obras de Antonio Fernández Redondo, Andrés Viloria y Manuel Jular, los cuales, utilizando un amplio abanico de materiales, tratados de forma pasional como receptores de su impulso vital, vinculan sus respectivas obras a los artistas

¹⁰ R. M^a. OLMOS CRIADO, *Las corrientes informalistas en León*, Tesis doctoral inédita, leída en la Universidad de León, el 16 de septiembre de 2009.

¹¹ G. C. ARGAN, *El Arte Moderno*, Valencia, 1977, vol. II, p. 64.

¹² La división en tres generaciones de pintores informalistas es la propuesta de la tesis doctoral citada. Véase Nota 10.

de El Paso, de forma general, y a la de César Manrique en el caso de Andrés Viloría en particular; Viloría y Manrique comparan la necesidad de relación con la tierra de origen, que en el canario se resuelve con la utilización del material que ésta proporciona para construir las propias pinturas, la tierra de lava, y en el caso del berciano con las sugerencias terrosas propias del Bierzo. Junto a ellos, las obras de Enrique Estrada y Eloy Vázquez Cuevas también presentan peculiaridades matéricas, que veremos.

Andrés Viloría (Torre del Bierzo, 1918 – Ponferrada, 2007) y Antonio Fernández Redondo (Palencia, 1921), practicaban un paisaje convencional, desde el que derivaron pictóricamente hacia la abstracción por las mismas fechas (principios de los años sesenta), hacia el informalismo matérico, al que llegan por caminos distintos. Viloría, desde la reflexión, la exigencia interior que le impone la necesidad de plasmar en el lienzo la esencia de su Bierzo natal, sustituyendo la obviedad de los paisajes bercianos por su esencia, contenida en la epidermis terrosa y las huellas que el hombre ha dejado sobre ella. Así, en torno a 1964-65 se adentra en abstracciones que en algunas obras conservarán sugerencias figurativas, y se decanta por la materia como recurso plástico fundamental al servicio de esta nueva argumentación temática, que da soporte a un contenido más profundo y subyacente, concretado en el mundo de las ideas, de conceptos tales como la representación del espacio, a modo de un concepto metafísico, y la representación del tiempo, más bien de la atemporalidad, mediante la selección de un instante en el que pasado y futuro confluyen, representado por las huellas de muchos instantes anteriores.

El periodo que abarca desde 1965 a 1972 es el más genuinamente informalista matérico en la obra de este pintor. Se define por la constante exploración de las posibili-

dades plásticas y estéticas que le ofrece la materia, como medio idóneo al servicio de los contenidos citados. Su dicción formal se centra en la fuerza dramática contenida en las acumulaciones y en las contraposiciones de éstas con partes lisas, una vez que con la materia pigmental cree la estructura del cuadro, de tal manera que ella misma origine la ordenación interna, la aceleración o la quietud que se establece en el dialogo entre gestualidad profunda y sedimentación matérica. El método de trabajo consiste en disponer una primera imprimación de color sobre el soporte de aglomerado, que utiliza habitualmente, y al que se van añadiendo sucesivas capas de materia, creando una estratigrafía perceptible en los diferentes niveles. Las capas inferiores ofrecen menor condición matérica, incluso una cierta lisura, mientras que en las superficiales, más densas, se concentra todo un lenguaje de incisiones, marcas, huellas, erosiones, raspaduras, marañas e intensificaciones. La preeminencia plástica de la materia se acentúa por un cromatismo escaso que revaloriza la condición textural de las obras, resolviéndose los efectos de claro-oscuro más por las diferencias de acentuación matérica que por la luminosidad de los colores propiamente dicha. La mayor o menor acumulación de materia propicia, pues, las diferencias tonales, origen del dinamismo del conjunto.

Su producción de este periodo se articula en torno a una serie básica, "Piel de Mundo" (con títulos como *Piel de Galaxia*, de 1967 (Fig. 1a), *Gesto* (1968), *Comportamiento en Rojo* (1968), *El Cosmos* (1970), *Paisaje en gris* (1969), etc.), obras de un profundo sentido espacial tanto en la vertiente de representación como en la interpretación del espacio, propiamente informalista: no imitativo y bidimensional, a pesar del juego matérico descrito, que permite una ilusión de profundidad mediante planos superpuestos, depositarios, los más profundos, de gestos cargados de energía, detenida

antes de convertirse en dinamismo en superficie, *movimientos congelados*, los denomina Javier Hernando¹³. Asimilable a esta serie realiza otros dos grupos de cuadros: "Movimiento", obras de un patente y potente dinamismo, como la interesante *Movimiento: Paisaje submarino* (1967)¹⁴, más otra serie, sin título genérico, con claras referencias a figuras humanas y en las que está presente el recurso de los objetos extrapictóricos con contenido simbólico (llaves, cordones, sogas, etc.: *Noche. La ciudad* (1971) (Fig. 1b); *Anacoreta*, obra de final del periodo (1971), entre otras). En términos generales, la utilización del objeto extrapictórico por Vitoria responde más a una intención simbólica que al concepto neodadaísta del objeto encontrado.

Finalizado el periodo más puramente informalista, Andrés Vitoria mantendrá un permanente vínculo con la materia a lo largo de su vida artística, prácticamente hasta principios de los años noventa, aunque con cambios profundos en su planteamiento, como son el adelgazamiento considerable de la materia en superficies tratadas cruelmente o la valoración de la materia a la inversa, mediante la excavación de los soportes de madera, lo que produce todo un código de signos que da entrada a otros lenguajes propios del informalismo pictórico —obviamente, el *signo*—.

Para el segundo de los pintores citados, Antonio Fernández Redondo, la transformación drástica de su obra sucede a partir de 1963, y tiene su punto de partida en un evento externo, un hecho artístico que por su condición de efímero ha pasado en gran medida desapercibido. Se trata de la decoración de seis escaparates de *El Corte*

Inglés de la calle Preciados¹⁵, de Madrid, por otros tantos artistas españoles de vanguardia relevantes del momento: Manolo Millares, César Manrique, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Eusebio Sempere y Gerardo Rueda. Antonio Fernández Redondo, en su calidad de artista y decorador de *El Corte Inglés* intervino directamente en la realización práctica de estos seis escaparates, colaborando con todos los pintores en mayor o menor grado. En algunos, como en el de Pablo Serrano, la ejecución corrió a su cargo totalmente, sobre el boceto del autor, y en el de Manuel Rivera tuvo una intervención muy destacada. Ese encuentro determinó que su obra tomase un nuevo rumbo, en el que la figuración será sustituida por la abstracción y el propio material pictórico cede el protagonismo plástico a los materiales extrapictóricos, especialmente textiles, abriéndose un periodo, que dura aproximadamente diez años, en el que cristaliza una obra no muy extensa, de filiación matérica, que ante el impacto de las obras de Manuel Millares o de Manuel Rivera dirige su atención al material inhabitual (su profesión de escaparatista facilita la disposición a mezclar objetos de muy diferente índole) con un fuerte componente expresivo, por lo que optará por la introducción en sus obras de textiles burdos: telas de saco, urdimbres gruesas, más restos de objetos procedentes

¹³ J. HERNANDO CARRASCO, «El discurso total de Andrés Vitoria», *La Crónica*, 19, 1, 1998

¹⁴ Se trata de una recreación del movimiento del agua visto desde su interior y con el círculo lunar iluminándolo. Colección Vitoria

¹⁵ Este hecho tuvo lugar durante una semana del mes de marzo de 1963, para presentar la temporada de primavera. La ejecución de estos escaparates constituyó, sin duda, un hecho relevante en el contexto artístico madrileño de los años sesenta. Fue muy difundido por la prensa (desde la prensa diaria y la especializada se ocuparon del evento, entre otros, J. M. Moreno Galván, J. Rodríguez Alfaro, M. I. Hernando, J. Castro Arines. NO-DO le dedicó el reportaje N° 1056-A, 1/IV/63, duración 2' 22'') y visitado por los madrileños, pero con escaso impacto en la historiografía posterior por la carencia de instrumentos de consulta, dado su carácter efímero, como señala A. DE LA TORRE, "Silencio en la gran ciudad", *Seis escaparates. El Corte Inglés, Calle Preciados, Madrid, Marzo 1963*, (Volumen conmemorativo de la exposición), Madrid, 2005, pp. 13-48.

de mundo del trabajo en el campo; es decir, elementos de una cierta rudeza que se alejan de lo delicado, de lo suave, y posteriormente recubiertos de pintura. El manejo que hace de ellos abundará en este orden de cosas dándoles un tratamiento que potencie sus valores expresivos intrínsecos. Los textiles son cortados, desgarrados y deshilachados, para luego recoserlos o pegarlos a un lienzo base como formas plásticas, junto a ellos, su elemento extrapictórico recurrente es el fondo agujereado de las cerandas, igualmente tratado como elemento plástico, que por su recurrencia o insistencia se podría entender como un elemento icónico. A esta búsqueda de expresividad desgarrada se contraponen una aparente simplicidad compositiva que es ante todo orden y rigor mitigados por intentos de gestuación austera, expuestos sobre un espacio plástico de singular planitud, en el que subyace la idea de espacialismo y de espacio en un sentido cosmogónico.

La primera obra de características extrapicturales que se documenta es la expuesta en 1963 en el *Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa*, denominada "*Pequeña flor*", y que Antonio Gamoneda describe en la crónica del evento realizada para el *Diario de León* como "*una construcción más dentro de la plástica generalizada que de lo específicamente pictórico; unas masas ásperas y recosidas de agradable aspecto que lleva al límite la experimentación con materiales*"¹⁶. A ella le seguirán un número no muy elevado de obras (algunas sin título) de las cuales un buen ejemplo es la denominada *Círculos en rojo* (Fig. 2), cuya simplicidad en la disposición de los elementos formales, por tanto en el esquema compositivo, contiene una elementalidad similar a las obras de Gottlieb, aunque menor dinamismo. Dos círculos simétricos (uno cóncavo y otro convexo), de

un material recosido, se definen en un espacio plástico rojo; un color intenso invade todo el soporte, incluidos los motivos icónicos, y presenta en su uniformidad una rica variación de tonalidades, desde el anaranjado hasta el rojo oscuro, conseguidos con las bases de blancos (interior de los círculos) o negros (bordes del cuadro) y por las distintas acumulaciones matéricas. En su planitud consigue diferencias volumétricas sutiles pero evidentes, introduciendo un elemento emocional que no solía estar presente.

A pesar de las influencias directas de los artistas de El Paso, en la obra de Antonio Fernández Redondo se aprecia preferentemente la asimilación plástica de la utilización de elementos con indudable carga dramática y tensional, frente al posicionamiento ético e ideológico existente en las obras de aquéllos.

Para Manuel Jular (León, 1939), la materia será una opción firme en el contexto de su obra, en la que prima la estética sustentadora de una postura ética o ideológica afín al movimiento informalista. Jular se comporta como el artista comprometido que asume el riesgo personal y artístico de ir a contracorriente. Después de la exposición de arte abstracto de 1961, en la que no tenemos constancia de que se exhibieran obras matéricas, abandona la abstracción, sustituyéndola por "*paisajes de nuestra tierra, perfectamente identificables*"¹⁷, e inicia un periodo que abarca de 1963 a 1969, en el que mezcla la profusa utilización de la materia con el tema localista, encontrándose obras de temática convencional y soluciones plásticas deudoras del informalismo. El tema es para él el pretexto que le permite un trabajo plástico en el que son perceptibles influencias informalistas centradas en

¹⁶ A. GAMONEDA, «Primer Salón de Otoño de la Pintura Leonesa», *Proa*, 22 y 24, 11, 1963.

¹⁷ A. GONZÁLEZ DE LAMA, «Jular, pintor», *Diario de León*, 19, 2, 1964.

el violento tratamiento de la materia que conforma las epidermis de los cuadros. El interés de Jular por la materia se ajusta a la densidad del paisaje leonés, especialmente el de la Sobarriba, constituyendo un instrumento para profundizar en su esencia, pero, evidentemente, con la *"huida del tipismo y el intento de calar en la esencia de esa tierra"*¹⁸. Con la materia Jular aborda otras soluciones plásticas que superan la mera interpretación del paisaje y más en línea con el tema que tratamos. En la exposición en la Sala de la Diputación Provincial, en 1964, presenta treinta y cinco cuadros, entre témperas, esmaltes y óleos, que podrían definirse como eclosiones geológicas, en su afán de desentrañar y dramatizar la materia, proporcionando a sus cuadros una apariencia casi violenta: *"Esto es un recuerdo del abstracto. Me gusta la materia intensa"*¹⁹ (fig. 3a), dirá el artista.

La contaminación matérica, con altibajos, persistirá en el tiempo, emergiendo con fuerza en la exposición leonesa del año 2000 celebrada en la sala Lucio Muñoz, de la Delegación Territorial de la Junta de Castilla y León²⁰, con el empleo, en collages, de papeles y telas, que, sin alcanzar la categoría de protagonistas absolutas, constituyen, preferentemente, un elemento para remarcar la intencionalidad del cuadro o ciertos aspectos compositivos. Un ejemplo significativo es la obra *Autobiográfico I* (2000) (Fig. 3c).

Hay que señalar que la obra de Jular tiene un fuerte componente constructivista, aspecto al que le empuja su formación dibujística y arquitectónica, y visible tanto en

la interpretación de los volúmenes como en la ordenación interna de los cuadros, producto de la estratificación en cuerpos superpuestos. A partir de este planteamiento una parte importante de su producción la constituyen obras en las que conviven el aspecto emocional y el analítico, siendo frecuentes las piezas en las que los lenguajes de índole estrictamente geométrico (formas nítidas y concretas en su delimitación lineal y cromática) se contraponen a zonas de similares estructuras pero definidas por la rugosidad de la superficie, la ruptura de las líneas y la "impureza" del color y la materia *"desordenando ciertos signos del dormido lenguaje plástico para expresar con ellos la dialéctica de las situaciones de padecimiento"*²¹ (Fig. 3b).

El pintor Enrique Estrada (San Sebastián, 1922 - León, 2006) es un caso muy especial en lo que se refiere a la pintura de materia. En primer lugar, procede señalar que apela a este recurso expresivo tardíamente (a partir de los años setenta), de forma intermitente y alternando con otros tipos de pintura, a lo largo de dos décadas. La materia es para Estrada un complemento de matiz expresivo. Surge con los *módulos* (término con el que el pintor denomina indistintamente a las series pictóricas que combinan materia y forma y a la propia parte matérica), los cuales descriptivamente son concentraciones de masa -conseguidas a base de pasta de sulfato de barita y acetato de polivinilo- flotantes en un espacio meramente plástico, creado con pasta de cera y esmaltes; los pesados bloques contrastan con la espacialidad etérea en la que se insertan, al tiempo que contienen, bien delimitada entre sus bordes, la doble poética de las huellas y los restos materiales. La confluencia de ambos medios expresivos hace de estas obras un compendio de dra-

■ ¹⁸ J. L. AGUADO, «Manuel Jular», *Diario de León*, 19, 2, 1964.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Al respecto, véase el artículo de J. GÓMEZ ISLA, «Variaciones sinfónicas en Re menor o la musicalidad compositiva en la obra de Manolo Jular», *Manuel Jular*, León, 2000, pp. 7 y 8.

■ ²¹ M. JULAR, "Carta Abierta", *Anales de la Sala Provincia 1971 -72*, León, 1972, p. 75

matismo subyacente, tensión concisa e intervenciones espaciales (Fig. 4a); en ellas el uso matérico se presenta, en cierta medida, desideologizado, y difiere del empleo que de este elemento hicieron Fautrier o Dubuffet, Tàpies o Millares, e incluso los leoneses Viloria y Jular, en que Estrada trata a la materia como una fuerza reconcentrada y contenida, en la que las gruesas incorporaciones verán aumentada su capacidad volumétrica -que les hace aparecer como bajo-relieves- con un extenso repertorio sígnico de hendiduras, surcos e incisiones, acuñados sirviéndose de diversos medios: dedos, espátulas, ruedas de dentista, etc.

La parte matérica de los módulos deviene, con el tiempo, en un elemento icónico más del amplio mundo simbólico que puebla paisajes metafísicos de etapas posteriores, llegando, ocasionalmente, a independizarse del cuadro para constituir piezas escultóricas con entidad propia, como la realizada en 1990 para el tanatorio "Los Jardines", de San Andrés del Rabanedo (León), en hormigón armado, y que denominó *Ángel*.

A lo expuesto, cabe añadir otra línea de trabajo que compendia el gestualismo con la materia y el signo, por lo que avala a una parte de la obra de Estrada como abstracta y cercana al informalismo. De ella conocemos tres cuadros, pertenecientes a la colección ASFILL²², a la que llegaron a finales de los años ochenta (Fig. 4b). Son obras de pequeño formato, con fondos muy trabajados mediante veladuras, raspados y tonalidades de la base cromática; sobre ellos, y con un cierto relieve, se distribuyen formas en alguna medida matéricas que por disposición y dinamismo se acercan al trazo gestual, sus interiores presentan exhaustivas incisiones, raspaduras y todo tipo de

marcas y signos. Son tres piezas de indudable interés dentro de la producción total de la obra de este pintor.

Ya entrados los años setenta nuevos pintores incorporan la materia a sus obras, pero, sin desdeñar su origen informalista, se observa cómo el punto de partida de su tratamiento, uso e incluso la idea inspiradora ha cambiado. Uno de ellos es Eloy Vázquez Cuevas²³ (Sta. María del Páramo, 1933), pintor en el que una parte importante de su obra tiene la materia como base estructural y lingüística, presentando rasgos comunes con el informalismo matérico. Se reconoce en su obra la influencia de Manuel Jular y Elías García Benavides,²⁴ con los que comparte tanto implicaciones de realización técnica y temática como de instrumentalización de la obra artística como medio de crítica social. Este pintor no se manifiesta en la abstracción.

Sus preferencias matéricas se centran en las acumulaciones terrosas, trabajando especialmente con el polvo de piedra pómez mezclado con tierras teñidas con acrílicos. De ellas se sirve para plasmar argumentos alejados de la órbita informalista, como son representaciones de origen literario o plástico: *la Pícaro Justina* y *El caballero de la mano en el pecho*, o más comúnmente de temática costumbrista, como la pareja de cuadros que representan un dulzainero y

■ ²³ F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, «Eloy Vázquez o el artista cercano al hombre», *Once artistas y artesanos leoneses del siglo XX*, León 1993, pp. 53 -57: "Eloy Vázquez Cuevas es un pintor declaradamente matérico que aspira a crear un lenguaje propio, aunque sea, muchas veces, recorriendo caminos ya transitados. Ha sentido siempre una gran simpatía por las maderas, aspecto que le puede venir de herencia, o el cuero, trabajado por él en su adolescencia y juventud, o la chapa; a todos estos materiales les ha sabido dar forma y vida de un modo sorprendente con ritmo de planos y volúmenes", p. 56.

■ ²⁴ Pintor nacido en León (1937) y residente en Asturias, en cuya pintura han tenido que ver sin duda las corrientes informalistas

■ ²² Empresa leonesa de asesoría fiscal y correduría de seguros.

un tamborilero²⁵, tipos populares a cuya rudeza contribuye el uso del propio material; más otro tipo de temática, como son las cabezas. La cabeza, con rasgos precisos, tan sólo sugeridos o sin ellos, es tomada como proyección del ámbito de las creencias, de los sueños o de las ideas -elementos ideales de la mente-, pero también de la lucha por sobrevivir: *Cabeza de obispo*; *Cabeza de minero*²⁶ etc., siguiendo la estela de García Benavides.

Más precisamente matéricas son algunas representaciones de rostros que no llevan título, y que se limitan a algunos rasgos que surgen del magma matérico, como tema central (Fig. 5). Es un conjunto de obras que se ajusta a un esquema compositivo reiterativo: los fondos tratados con extrema planitud reciben aportaciones matéricas distribuidas zonalmente, bien centralizadas ocupando el centro del espacio pictórico, sin llegar a los bordes, o bien ocupando su mitad inferior, y cuyo juego plástico más relevante es el que se produce en la contraposición volumétrica y de texturas entre las superficies lisas y las acumulaciones matéricas. Estas aparecerán muy trabajadas a base de incisiones, cortes y dibujos geometrizarantes ofreciendo una piel extraordinariamente rugosa, cuyo acabado final la hace semejante a las obras de Andrés Vitoria.

Pasada esta primera etapa, Eloy cambiará la tierra por el material encontrado y de desecho, vinculando toda su obra artística a estos elementos.

b. La materia en los pintores de la segunda generación informalista

Durante los años ochenta la fenomenología propia del informalismo alcanza al grupo de pintores leoneses que conforman

la segunda generación informalista, de entre los cuales Manuel Díez Rollán, Ramón Villa, Miguel Ángel González Febrero y José Antonio Santos Pastrana optarán, en buena parte de su obra, por la materia como medio expresivo, pero variando sustancialmente su implicación con el material respecto a la generación anterior. Para estos pintores los materiales pasarán de receptores de íntimas pulsiones y de vehículo de rebeldía o crítica a recurso para la representación simbólica y metafórica de una realidad física., lo que implica que, en general, la producción matérica pierda dramatismo a favor de la expresividad plástica y del efectismo que le confiere el uso abundante de materiales y técnicas.

En esta década y a su vuelta de Alemania (donde le llevó la emigración), Manuel Díez Rollán (Boñar, 1924- León, 2010) penetra de lleno en la pintura matérica deudora de una primera etapa de paisajista, en los años cincuenta y sesenta, al transmutar las formas de la naturaleza - esencialmente los colores y volúmenes de la montaña leonesa- en formas cromáticas vinculadas firmemente con la tierra por su condición matérica. Díez Rollán hace de la materia, en su caso de las concreciones terrosas, una elección deliberada como vehículo para explicitar sensaciones y como metáfora de la realidad individual y colectiva; para él somos materia. "*Todo es materia*"²⁷. Es este un planteamiento que se ajusta a lo que tres décadas antes había postulado Jean Fautrier, pintor del existencialismo, para el que la materia es la pura realidad existencial que capta y retiene las impresiones más íntimas del artista. Atrapados entre las capas de pintura están su ritmo vital y su impulso anímico, por lo que la materia será el medio idóneo para la afir-

■ ²⁵ Colección Morgan – Stanley (León).

²⁶ Colección del artista.

■ ²⁷ En entrevista a la autora. León, diciembre de 1997.

mación de la angustia del ser y de la necesidad de compromiso²⁸.

Este contenido es interpretado por el pintor con corrección y con una fuerte dosis de expresividad, asumiendo los planteamientos de la pintura matérica en un grado de experimentación que le pone en la órbita de la estética tapiana de *el muro*, realizando obras en las que el *asunto*, perdida la exaltación anterior, propone una mirada mucho más amplia²⁹, reconvirtiéndose en misticismo encarnado en la geografía simbólica del polvo, de la tierra de donde surgimos, nuestro origen y final³⁰. Es un pintor de la realidad, la realidad en su sentido más puro, la que existe en la materia, parte fundamental de todo.

Las primeras obras matéricas las conocemos a partir de 1985. Realizadas con óleo sobre lienzo, se sirve de procedimientos técnicos como el empastado o la espátula para superponer planos definidos por las diferencias de densidades matéricas, en los que surgen trazos amplios de gran pastosidad. Las veladuras, los empastes y los relieves configuran la estructura interna de unas composiciones estáticas, concebidas como un todo uniforme, sin dar preeminencia a partes concretas de la composición –en líneas generales, pues habrá que hacer salvedad de alguna obra concreta, abordada con mayor libertad-. Así ocurre en *Rojos* (Fig. 6), donde con gran presencia de materia y pronunciado estatismo, se observa a las grandes manchas de diferentes tonalidades púrpura, potenciadas con un amarillo que se sitúa prácticamente en el centro

■ ²⁸ Sobre el pensamiento de Jean Fautrier puede verse: P. BUCARELLI, *Jean Fautrier, pittura e materia*, Milan, 1960; B. BOURRIT, *Fautrier ou le désengagement de l'art*, París, 2006.

■ ²⁹ A. TÀPIES, «Comunicació sobre el mur», Texto escrito en 1969 para la revista *Essais* y publicado en *La pràctica de l'art*, Barcelona, 1970, reimpressió, 2004. pp. 133-141.

■ ³⁰ *Ibidem*.

del cuadro, colonizar todo el interior del espacio pictórico, perdiendo tonalidad, vibración y musicalidad en unos bordes escuetos, incapaces de contener el avance cromático en su base. En esta obra y otras similares se advierte un cierto carácter expresionista, derivado, además del intenso potencial cromático, de lo informe de las manchas, de su pugna por lograr la preeminencia.

El pintor que se expresa más asiduamente con la materia a partir de estos años es Ramón Villa (León, 1948) en cuya obra la fusión de distintos materiales precede a su decantación como pintor, apareciendo en piezas que fluctúan entre la escultura y la pintura –*Unión*³¹–, reminiscencias de su condición de escultor, disciplina en la que comenzó su andadura artística. Manifiesta este pintor una evidente inclinación por el uso del material convertido en materia artística para fraguar una obra que surge de íntimos impulsos emocionales, con una plasticidad en la que predomina el carácter no referencial; la conjunción de ambos aspectos le aboca inevitablemente hacia planteamientos estilísticos y estéticos de raíz informalista, aunque esté tan alejado cronológicamente del informalismo original.

Utiliza la materia en un sentido amplio: maderas, acúmulos de procedencia terrosa mezclados con pastas pictóricas, objetos metálicos o de cualquier otra índole, como papel, cartón e incluso restos de obras anteriores, que harán trascender su obra de la condición de matérica para incardinarse dentro de la poética del objeto encontrado. Los soportes participan de la misma condición, pues las maderas, el lienzo o el papel, aportan y condicionan con sus propias texturas el resultado final de unas obras que

■ ³¹ Principios de los años ochenta. Madera, metal, hierro y pintura. Colección Alonso y Barrero.

con frecuencia integran materiales diversos, produciendo heterogéneos y heterodoxos collages en los que no renuncia necesariamente a la implosión matérica, al componerlos con empastes y objetos varios.

Entre los años 1986–1989 con la mezcla de pigmentos y tierras da forma a abstracciones que comportan algunas –escasas– referencias a la figura humana, siendo éstas puras formas matéricas que verán aumentada su capacidad volumétrica hasta el punto de hacerlas parecer bajorrelieves, pues se despliegan en soportes de tablas visibles, sobre los que se establece el juego de texturas entre los fondos y las concreciones matéricas. Sobre ellas, un repertorio sígnico de incisiones, de una cierta elementalidad, realizadas con el dedo, apoyan la direccionalidad gestual en obras como *Un paisaje diferente* (1989) o *Personaje* (1989) (Fig. 7a).

A partir de 1990 y hasta 1995 atempera el uso y tratamiento de la materia, produciendo obras en las que destacan potentes manchas terrosas sobre los tonos claros, también matéricos, pero de menor densidad, con que cubre los fondos –*Siluetas 1* y *Siluetas 2* (1990)–. En este quinquenio comienza el desarrollo de dos series fundamentales en su producción y que están vinculadas a la materia: las series relacionadas con el mar y aquellas en las que el argumento esencial es el buceo en las propias raíces, con el recuerdo como agente instrumental. Con la primera línea argumental arranca una temática que se prolongará a lo largo de su obra, y en la que todo su repertorio plástico se pone al servicio de una idea en la que el potencial emocional del mar y la interacción de los elementos marinos con la tierra son los protagonistas. En ella, la materia, sobre todo la arena (en este caso arena de playa, extendida o en acúmulos) juega un papel importante. Son éstas unas obras sustancialmente realistas, incluso cuando presenten una apariencia y

una concepción abstracta, desde el momento en que están construidas con un elemento esencial de su propia naturaleza: la arena, y su propósito es apresar y detener, un instante, la interacción de tierra y agua. –*La mar* (1990) o *Ventanas a la mar* (1990)–. Podría decirse que es una pintura de paisaje, aunque bajo una representación ideogramática. El método de trabajo otorga protagonismo al proceso, consistente en trabajar casi a pie de playa, ensayando con el movimiento del agua que arrastra la arena, en cuyo camino de retroceso deja alterada la superficie por la que pasa. El resultado contiene la ambivalencia de la intervención programada en la naturaleza, en un concepto cercano al *Land art*, junto con la parte no racional que conlleva la intervención gradual. Su condición de pintor matérico sigue estando presente, y recurre a las tierras de diferente grosor y textura mezcladas con pastas pictóricas para conseguir trasladar un trozo de la realidad al lienzo.

La segunda línea se sustenta sobre el repertorio lingüístico que a lo largo de su obra constituye un particular y recurrente código iconográfico: escaleras, sierras, cuñas, fauna marina, fósiles etc., que se transforma en objetual, y cuyos ejemplos más representativos son las composiciones *En la esperanza*, presentada en la exposición *Reencuentro*, de 1994³², y *Naufragio*, realizada el mismo año (Fig. 7b); en ambas en el espacio plástico se ensamblan elementos pictóricos con objetos –reales o representados– y abundantísima materia, en una convivencia que funciona como “*metáforas del mundo real; un mundo simbolizado más que representado*”³³, modificando sin duda no sólo el sentido plástico de la obra, sino también su significado.

■ _____
³² Exhibida en La Sala Provincia de la capital leonesa, acogió la obra de treinta artistas plásticos leoneses de varias generaciones.

³³ J. HERNANDO CARRASCO, «Topografías», *Reencuentro*, León, 1994, p. 58.

En su evolución, y con el inicio del nuevo siglo, la obra de Villa acusará un proceso de depuración de todos sus componentes plásticos, por el que se reduce sustancialmente el conglomerado matérico, alcanzando a los collages, piezas de interés cualitativo en esta etapa, en los que la experimentación continua con las posibilidades del material le lleva a intervenir sobre los ya contruidos y mediante una acción de deconstrucción, romper, rasgar o eliminar algunas de sus partes, hasta incluso afectar al propio soporte. Es evidente que esta acción conlleva dosis de irracionalidad, que, premeditadamente o no, deja fluir al inconsciente. Estamos ante el proceso inverso: la intervención sobre una obra ya contruida da origen a otra diferente en su concepto, en la que roturas o rasgados comportan, sobre todo, la capacidad de “abrir”, de descubrir aquello que quedaba oculto bajo el material de origen: formas informes, signos, pequeños *grafittis*, todo un mundo subterráneo, diverso, que sin embargo se encuentra más cercano al orden que al caos. En todos los casos son obras con una notable economía de medios y esencializada en las formas (*Alarmas, Fondo azul, Bajo las olas*).

Así como Ramón Villa parece no poder sustraerse al influjo que sobre él ejerce la materia, haciendo de ella un uso que parte del impulso informalista, Miguel Ángel González Febrero (León, 1948) la elige como vehículo plástico con el cual renovar su obra e indagar en una nueva creatividad, en un momento cuyo uso y significado está ya muy codificado. Febrero, antes de ser un catalizador, en las dos últimas décadas del siglo, de los hallazgos –formales, técnicos y conceptuales– de las corrientes que priman el subjetivismo y la expresión, desplegó una búsqueda como pintor paisajista, hiperrealista e incluso con incursiones en el *pop art*. Sin embargo, el universo que surgirá de los pinceles de González Febrero a

partir de 1986³⁴ girará en torno a la materia, primero, y a la mancha cromática y su capacidad definitoria del espacio plástico, con posterioridad, aplicando a su obra hallazgos informalistas, de los cuales las formas no referenciales y los colores autónomos concitarán la mayor importancia. Este pintor hará un uso matérico no desdeñable, introduciendo nuevos materiales sometidos a una elaboración tan intensa que no deja nada a la improvisación; una “cocina” en la que se transforman los pigmentos pictóricos –óleos y materiales sintéticos–, las tierras, polvo de vidrio, papel, textiles, vidrios y otros materiales de desecho, con los que dotará a sus cuadros de un abanico textural que le acerca a la pintura matérica, pero sobre todo al concepto expresionista del arte.

Desde la fecha citada y hasta 2002, la utilización de la materia se mantiene indemne aunque oscilante; su empleo cuantitativo alcanza el mayor apogeo en el sexenio de 1990 a 1996, especialmente en los años 1990 y 1991, en obras como *El Cardenal* (1990) o *Plañideras* (1990). Se trata de una corta etapa caracterizada por el interés concedido a la materia terrosa mezclada con pigmentos y empleada con profusión, bajo cuyas concentraciones se sugieren rasgos anatómicos, deformados por un lenguaje plástico que gravita en la órbita del expresionismo centroeuropeo y se apoya en la materia con claros referentes al grupo *Cobra* e incluso a Dubuffet. A partir de 1992 decae el interés por los aspectos texturales, por lo que el empleo de la materia será menos contundente.

■ ³⁴ La visibilidad del cambio se hace patente en las obras con las que concurre a la VII y última Bienal Leonesa. I. GONZÁLEZ TORIBIO, «La VII y última Bienal de Pintura cerrará, por el momento, la Sala Provincia», *La Crónica*, 21, 9, 1986

En el periodo comprendido entre los años 1996–2000 parece no considerar suficientes las aglomeraciones matéricas, los desdibujamientos y las disoluciones, y comienza a interesarse por la creación de texturas obtenidas con la mezcla de materiales muy diversos; con ellos crea un universo plástico basado en formas que se alejan paulatinamente de los referentes naturales. La producción de estos años se da a conocer públicamente en las dos exposiciones de mayor calado que ha realizado este pintor: *Búsqueda* (1997) e *Imágenes Cautivas* (2000), presentadas ambas en la sala Lucio Muñoz de la Delegación Territorial de la Junta de Castilla y León, y la segunda, además, itinerante por la Comunidad.

Para esta *Búsqueda* se apoya en una técnica mixta, de gran complejidad procesual –la elaborada “cocina” de Febrero-, haciendo intervenir en la misma obra el óleo y la pintura sintética e introduciendo material extrapictórico: papeles, textiles, fotografías o plásticos, que se integran en el conjunto de forma un tanto subrepticia, pues Febrero los hace bien emerger, bien ocultarse en parte, bajo capas de pintura o barnices. A estas incorporaciones el pintor las llama *máculas*, y han sido definidas como “*estigmas de la cotidianidad, los signos de un código de lo doméstico, por donde han andado los labios y las tijeras*”³⁵: *Visión mágica* (1977) (Fig.8).

En *Imágenes cautivas* continúa el estudio textural de las epidermis, pero en perfil menor, incorporando zonas con leves acumulaciones matéricas o elementos extrapictóricos de menor entidad (*Sólo sufro de no saber quién eres*, 1999).

Entre 2000–2002 transforma su lenguaje pictórico sumergiéndose en una serie en la que la materia es el elemento clave

para resolver unas obras que no deben entenderse como matéricas, en su nomenclatura informalista, pues el trabajo con el material queda circunscrito a la superficie, tanto en su disposición epidérmica como en su contenido. Con ella trabaja para delimitar planos, subrayar zonas, establecer dicotomías entre opacidades y aperturas –lo vacío y lo lleno-; es decir, una utilización plena como recurso con el que acceder a una nueva concepción del espacio. Aplica la materia mezclada con los pigmentos pictóricos, formando grumos o en empastes bien alisados, creando contrastes con las superficies rugosas, pero nunca muy acusados. La técnica incluye, además, el recurso a las veladuras, sin olvidar, en este juego de planos, la intervención cualitativa del soporte, sea tela o papel: *Amigos en negro sobre marrón* (2002) o *La partida de Hiperion* (2002) ponen de relieve el poder de la línea, que se quiebra en obras como *El jinete* (2002), *Rêve intérieur* o *Por arte de birlibirloque* (2002), entre otras, convirtiéndose en signo, con su gran poder comunicativo. (Expuestas en la colectiva de pintores leoneses *Aún aprendo*, del año 2003, en la sala de exposiciones del Auditorio de León y reproducidas en su catálogo³⁶).

Un punto medio entre las obras de Febrero y Villa, en cuanto al trato de la materia, se encuentra en la amplia y multidireccional obra de José Antonio Santos Pastrana (León, 1955), en la cual son detectables actitudes estéticas y elementos plásticos con origen en la experiencia informalista, que se concretan en la experimentación con el poder del gesto, la expresividad del signo o las posibilidades expresivas de la materia, cuyo empleo y presencias deben ser considerados desde dos realidades distintas, en razón de los elementos y medios

³⁵ J. L. PUERTO, “Emergen de la noche”, *Febrero. Búsqueda*, León, 1997, pp. 13-17.

³⁶ VV. AA. *Aún aprendo. 34 pintores leoneses*, León, 2003, pp.127 - 131

de que el artista se vale para expresarse, e incluso de su intencionalidad.

Las primeras muestras de interés por la materia coinciden con los últimos años académicos y el comienzo de su carrera plástica, 1976 y 1978, años en los que se decanta por la abstracción de tipo geométrico, basada en el material extrapictórico, preferentemente la madera y la terracota. Con estos medios realiza un grupo de piezas en las que caben tanto la organización ordenada de los elementos que entran a formar parte de un cuadro como el ímpetu expresivo que le lleva a tratar violentamente el interior de los materiales utilizados (incisiones, roturas, traumáticos cosidos, diferencias texturales muy acusadas, etc.), engarzando una propuesta visual en la que se contradicen dos mundos antagónicos y, sin embargo, complementarios: la lisura de los fondos, sustentadora de una idea cósmica, y su contrapunto en la parte matérica, vinculada a lo terrenal (las contraposiciones o dicotomías presidirán la obra de este artista). De la parte matérica suele partir alguna ramificación, algún tentáculo, que inicia un avance sobre la zona sin materia, acentuando la sensación espacial. Las obras enclavadas dentro de este periodo y concepto son numerosas, algunas radicalizadas hasta el punto de que la materia forma una auténtica maraña (a la que contribuye la aplicación directa del pigmento) que se enrosca sobre sí misma, se dispara hacia el espacio y se subraya con efectos lumínicos o cromáticos entrecortados, dando lugar a una concepción espacial que se aproxima a la postulada por Wols. El prototipo de este nivel sería *S.T. VIII* (Fig.9a), cuya parte matérica se presenta trabajada con una gran sutileza y dominio del material, tanto en lo que se refiere al repertorio sígnico como al delicado cromatismo. Bicromática en negro y azul, al negro (fondo) le corresponde la uniformidad, el estatismo, mientras que el azul (materia) se ve alterado con multiplicidad de matices, producto de los relieves,

rehundimientos, raspaduras y otras acciones incisivas a las que se ve sometido. También se encuentran obras en las que los fondos están trabajados con incisiones o rayaduras que crean finas retículas, haciéndoles participar del tratamiento y la cualidad matérica de la obra.

No es ésta una línea de trabajo circunscrita a un periodo, pues reaparece de forma puntual. Así desde 1989 hasta 1992, vuelve a trabajar con la materia de este mismo modo, siendo destacable el conjunto de obras realizadas entre 1991 y 1992, que conformaron la exposición en el *Ateneo* de Madrid, en las que regresa al uso matérico, poniendo en sintonía las maderas con las tierras tintadas en grises y azules acerados, matizados por la claridad de amarillos y blancos, resultando obras en las que concentra nuevamente la preocupación por los resultados táctiles, el color y la textura. Son composiciones *-Hombre (1992)-* que en su planitud, en el trabajo de erosión al que ha sometido a la materia, en el cromatismo, y, sobre todo, en las líneas compositivas, remiten al mundo matérico de Tàpies, y en su conjunto late la huella de Lucio Muñoz.

Santos Pastrana tiene otra línea de trabajo referente a la materia, completamente distinta. Surge en los años noventa, cuando el interés por la manipulación matérica se traspasa de los elementos no pictóricos a los medios propios de la pintura, pastas y pigmentos, utilizados masivamente y con un claro componente de gestualidad. Realiza cuadros en dos fases: en la primera trabaja con las pastas pictóricas, cuya abundancia hace que se definan como matéricas, y en la segunda con la representación, pues, por encima de las capas de pintura el pintor hace crecer los mundos personales contruidos con imágenes, *"planteando una verdadera escisión dentro del*

*territorio puramente pictórico: figura y fondo, pero también en el campo de los significados*³⁷.

En la primera fase, la vinculada directamente con la materia, el interés explícito del pintor se centra en la "creación de grandes manchas expresionistas abstractas"³⁸, telones pictóricos, cuyo impacto queda resaltado por la iconografía que sustentan, especialmente cuando ésta es de tipo constructivista –*La casa del Condotiero* (1997); *Hay muchos mundos* (1997) (Fig.9b)-. Son aportes matéricos y cromáticos cuya disposición y aplicación en el cuadro se ajustan al concepto creado por el informalismo y recreado por el expresionismo abstracto americano. En ellos están presentes el valor expresivo y argumental de la materia por sí misma, y el subjetivismo del artista en los modos de aplicación de ésta. La realización de estos cuadros implica un esfuerzo físico importante por parte del artista, que se "mete" en la obra para hacer que las lenguas de pintura avancen, se desplacen o se detengan (de "estética del exceso" ha sido definida por Javier Hernando³⁹) en un proceso técnico en el que el pintor deposita la pintura en cualquiera de los bordes del cuadro y la arrastra mediante grandes espátulas, que debe construir él mismo. A veces las dimensiones del cuadro y la cantidad de la pintura es tal que ha necesitado de la ayuda de otras personas (que tiran de él) para arrastrar la masas pictóricas. Estas lenguas se irán depositando con una cierta dosis de libertad, de autogestión, es decir, con una posibilidad de azar que será mayor cuando los desplazamientos se efectúan de arriba hacia abajo, por ser su avance más rápido, y más contro-

lado en aquellas en que los arrastres se producen en sentido inverso o en sentido horizontal –*Jimi Hendrix Reef. 25* (1997), por ejemplo-. El movimiento se transforma en potentes gestos cromáticos y matéricos que se adueñan del espacio, convirtiéndose en los protagonistas indiscutibles. Al tiempo, influyen en la acentuación cromática, pues permiten una multitud de tonalidades, según la disposición en mayores o menores acumulaciones de la pasta pictórica, la lentitud que hayan mantenido en sus desplazamientos y las superposiciones de capas de pintura más sus grados de disolución. La evolución de estos aspectos dará obras con las masas pictóricas tendiendo hacia la mancha y, por tanto, hacia una pintura más cercana al espacialismo. Citamos: *Vertical existencial* (1997); *Elegía a la inundación de julio* (1997)⁴⁰.

El método de trabajo, que se recrea en el proceso y en la implicación física con la obra, remite inevitablemente a los modos de actuación de algunos artistas de la escuela de Nueva York, aunque la intervención del azar en el resultado final no sea tan poderosa como en las marañas de Pollock. Otra afinidad con los expresionistas americanos, pero ahora en una línea más rothkiana, estaría en el sentido de interacción de la obra con el espacio circundante, sobre el que actúa, traspasándole sus cualidades estéticas con el apoyo de su fuerte poder de comunicación y el gran formato, a veces sustituido por composiciones de varias unidades.

En las obras de Santos Pastrana y Ramón Villa, además de en pintores cronológicamente anteriores, como Manuel Jular, Antonio Fernández Redondo, Eloy Vázquez y en cierta medida Enrique Estrada (es decir, un porcentaje relativamente alto) se

■ ³⁷ J. HERNANDO CARRASCO, «Pintura de arrastre», *El todo y las partes*, León, 1998, p. 17.

■ ³⁸ A. USTÁRIZ, «Santos Pastrana. El pintor leonés presenta en la "Casa de Vacas" de Madrid una colección de cien cuadros bajo el título El todo y las partes (entrevista)», *La Crónica*, 9, 11, 1997.

■ ³⁹ Véase J. HERNANDO CARRASCO, «La estética del exceso», *La Crónica*, 26, 1, 1998

■ ⁴⁰ Obras expuestas en la galería Santiago Casar, de Santander, y reproducidas en el catálogo: *Pastrana*, Santander, 1995

produce el hecho ciertamente peculiar de que en el mismo cuadro el espacio plástico esté compartido por la materia y sus potencialidades y un constructivismo en el que predomina el rigor y la racionalidad.

c) *La tercera generación pictórica y la materia.*

En la última década del siglo XX, y lejos ya del espíritu que conformó la corriente, aún se encuentran importantes vestigios de informalismo en las obras de no pocos pintores leoneses, en cuyas respectivas producciones se observa un informalismo cada vez más difuso, a lo que contribuye la constante mezcla de poéticas, consecuencia, entendemos, de la asimilación de sus principios. Nos referiremos, por su vinculación con la materia a Ángela Merayo, Isidro Hernández Valcuende e Ignacio Gómez Domingo.

La pintora Ángela Merayo (Ponferrada, 1939) vive y trabaja en Cataluña, pero su producción pictórica se ha proyectado en León a partir de su vinculación personal con el Bierzo (de donde es natural). Merayo realiza una pintura con fuerte carga simbólica, en la que son detectables comportamientos de raíz informalista, en lo que concierne a la utilización y tratamiento de la materia y el interés por la gestualidad. Medios ciertamente atenuados en intensidad y presencia, dentro del conjunto de una obra que gravita sobre un penetrante lirismo y un alto contenido emocional, debido en parte a sus contenidos temáticos, los cuales, visualmente y en su conjunto, remiten a una pintura de corte paisajístico, aunque más propiamente que al paisaje, a lo que tiende es a poner de relieve un profundo enraizamiento personal con la naturaleza –la meseta y el mar, lugares de nacimiento y vida–.

Es precisamente el aspecto de significación, más algunas de sus resoluciones plásticas, lo que la vincula al entorno creativo de El Bierzo, y en especial a su figura

más relevante, Andrés Vilorio, pues como en la obra de este pintor, en la de Ángela Merayo se encuentra la reflexión sobre los lazos que vinculan al hombre con su medio natural, la fidelidad a sus orígenes convertida en invocación a principios superiores: físicos –la tierra– o espaciales –el cosmos– (en Merayo más universalista y menos concretas que en Vilorio), para lo que recurre a la presencia reiterada de formas arquetípicas que aluden tanto a lugares concretos, como, en una significación más profunda, a los principios de lo masculino y lo femenino, de lo terrenal y lo cosmogónico. Su interpretación plástica se sustenta en un desarrollo formal en el que la materia interesa especialmente. Junto a ella es relevante la presencia de otro medio informalista como es la gestualidad. Materia y gesto se presentan contenidos, “*huyendo de toda desmesura*”⁴¹, dice Victoriano Crémer.

En la producción realizada a finales de los años ochenta huye del exceso expresivo que comportan las concentraciones profusas de materia, siendo ésta utilizada para crear en superficie diferencias texturales que delimiten las distintas partes de la composición. El juego de texturas irá desde las livianas sensaciones conseguidas mediante veladuras o por la disolución de los pigmentos en aguarrás, a la rugosidad de una epidermis matérica trabajada, de texturas compactas y con un cierto abultamiento, sometida a procesos de “peinados”, rayados un tanto aleatorios que proponen direccionalidades diversas en superficies visualmente rugosas –*Dolmen, Menhir, Venus de la fertilitat*–.

La parte matérica se recrudescerá en las series de finales de los noventa, en las que entran a formar parte los acrílicos, el polvo de mármol y las arenas –*La infancia olvidada*,

■ ⁴¹ V. CRÉMER, «Los símbolos mágicos», *Ángela Merayo*, Ponferrada, 1998

Mujer alada (fg. 10) *Xacobeo*, 9, realizadas en 1999-, o *La buena tierra*, y mucho más en las series realizadas a partir del año 2000, concretamente "*Mediterránea*" o "*Megalits*", donde incorpora pequeñas piedras, arenas o cartón, que junto al recurso del gratage, provocan un efecto visual considerable, introduciendo ideas de tridimensionalidad y de transformación del color. En estas series el interés matérico se concreta en el trabajo exhaustivo de los fondos, sometidos a un duro y uniforme tratamiento de incisiones, raspados, puntos, etc.; sobre ellos despliega el repertorio signico de incisiones más profundas -*La luz de los tiempos*; *El vibrante ayer* (2001)-. Es habitual que convivan en las composiciones de Merayo estos tres aspectos: materia, gestualidad y mancha cromática.

Menor importancia cuantitativa tendrá la materia en la obra de Isidro Hernández Valcuende (Valencia, 1955), una obra que se inscribe fundamentalmente en la figuración expresionista, y que en el corto periodo que va desde 1985 a 1988 se decanta por opciones informalistas, introduciendo tierras, bien mezcladas con la pasta pictórica -óleo- de forma que se potencie la expresividad cromática y gestual, buscando un efecto de rugosidad de la superficie pero sin llegar a unas concreciones muy abundantes, o bien dejando que las tierras tomen la preeminencia plástica, siguiendo unas soluciones de argumentación pictórica decididamente tapiadas. Esta línea es abandonada pronto por el pintor.

Dentro de la faceta matérica se encuentra en su obra una visión más interesante, y es la que ofrecen los grabados, de concepción abstracta aunque con un germen de figuración, de los cuales "*Progresión giratoria*" (Fig.11) y "*El lugar indicado*"-, son dos buenos ejemplos, pues con un método de trabajo atípico consistente en crear relieves mediante soldaduras con soplete sobre la plancha de acero, consigue una visuali-

dad que le acerca a la pintura matérica por los contrastes de grosor y los rehundimientos que presenta la superficie plástica. Los grabados citados fueron presentados en la "Colectiva 88"⁴².

Por su parte Ignacio Gómez Domingo (León, 1955-2003) recurre a soluciones matéricas que gravitan en la órbita del informalismo, en una obra con concomitancias con la del pintor Santos Pastrana, ya que al igual que él recurre a un proceso técnico en el que conjuga grandes masas de materia, vinculadas al gesto, con una base dibujística importante, sometiéndolo a sus cuadros a un proceso técnico que responde a los planteamientos internos de las obras, para desembocar en la valoración de los elementos plásticos citados (Fig. 12). Las concreciones matéricas se consiguen a base de una sólida pasta en la que intervienen colas y tierras -árido de grano fino-, dotando a estas obras de un tactilismo acusado, que se acentúa por la aplicación de la pasta a espátula, con la mano o directamente desde el tubo, sujetando el gesto o permitiendo que fluya y encuentre su camino en ritmos de acentuado movimiento. Las fluctuaciones gestuales se unifican en base al color; una gama cromática muy personalizada y estable en su aspecto más básico, que se mantiene en colores mayoritariamente pasteles. Hay en esta obra un interés por integrar en una pintura de tipo figurativo -recurrentemente la figura humana y el paisaje- soluciones abstractas, las cuales irán ganando terreno con el tiempo, hasta que la impresión de estar ante una obra abstracta predomine sobre la impresión figurativa -más temprana-. Más allá de lo representacional, el interés por los valores plásticos, centrado en el aspecto matérico,

⁴² La *Colectiva 88*, tuvo lugar el año 1988, en la Sala Pallarés, con motivo del centenario de la UGT. Participaron la práctica totalidad de los pintores leoneses del momento.

la tactilidad y en un gestualismo muy expresivo, es lo que vincula a este pintor con los principios que enunció el informalismo.

Finalmente, y reconociendo que el informalismo matérico leonés, como el resto de las corrientes de este amplio movi-

miento, resultó algo tardío y escasamente novedoso, queremos poner el acento en su notable presencia, calidad, pedurabilidad y dinamismo interno, como se deduce de lo expuesto; aspectos que le avalan como merecedor de ser conocido y difundido.



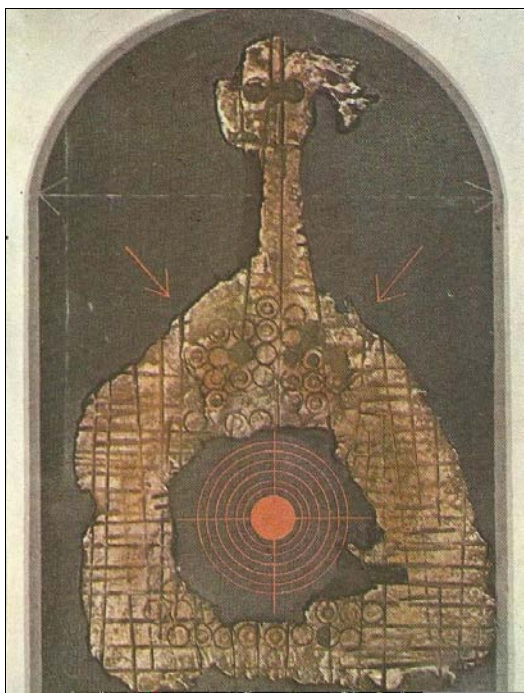
■ Fig. 1a. A. Vioria, "Piel de galaxia", 1967. Técnica mixta. Col. particular.



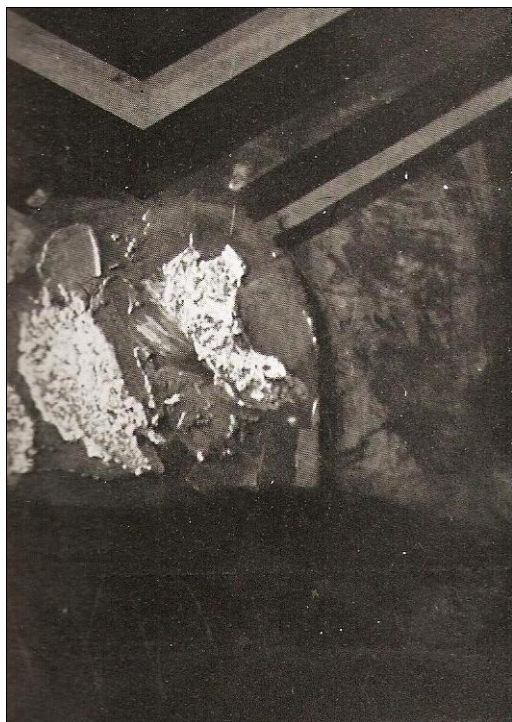
■ Fig. 1b. A. Vioria, "Noche, la ciudad", 1971. Técnica mixta. Col. particular.



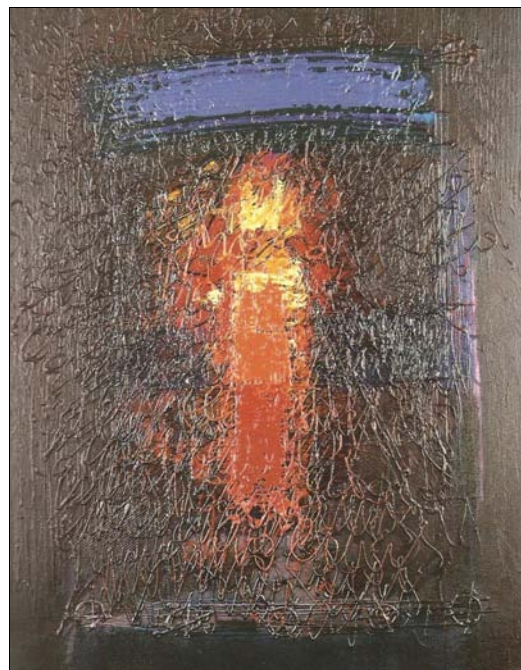
■ Fig. 2. A. Fernández Redondo, "Círculos rojos", ca. 1970. Técnica mixta. Col. particular.



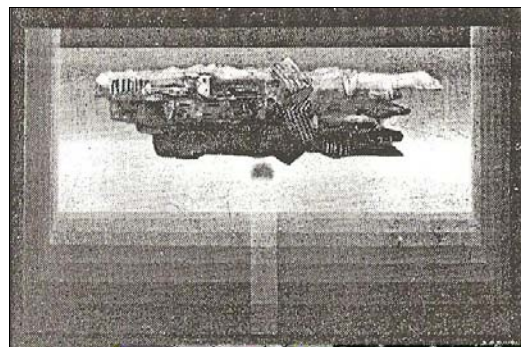
■ Fig. 3a. M. Jular, Sin título conocido, 1964. Técnica mixta. Col. particular.



■ Fig. 3b. M. Jular, Sin título conocido, 1969. Técnica mixta. Col. particular.



■ Fig. 3c. M. Jular, "Autobiográfico I", 2000. Técnica mixta sobre tela. Col. particular.



■ Fig. 4a. E. Estrada "Materia y espacio 4", 1971. Técnica mixta. Col. particular.



■ Fig. 4b. E. Estrada, "Composición abstracta", 1985. Técnica mixta. Col. particular.



■ Fig. 5. E. Vázquez Cuevas, "Poniente", ca. 1980. Técnica mixta. Col. particular.



■ Fig. 6. M. Díez Rollán, "Rojos", ca. 1988. Técnica mixta. Col. particular.



■ Fig. 7a. R. Villa, "Personajes", 1989. Técnica mixta sobre tabla. Col. particular.



■ Fig. 7b. R. Villa, "Naufragio", 1994. Técnica mixta y ensamblaje sobre madera. Col. particular.



■ Fig. 8. M. A. González Febrero, "Visión mágica", 1997. Mixta sobre tablex. Col. particular.



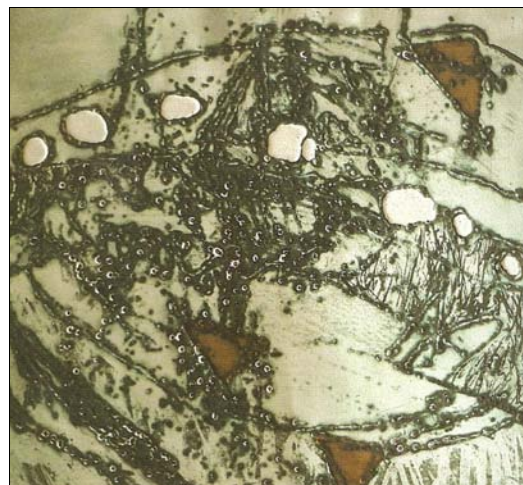
■ Fig. 9a. J.A. Santos Pastrana, Sin título VIII. Técnica mixta sobre tabla. Col. particular.



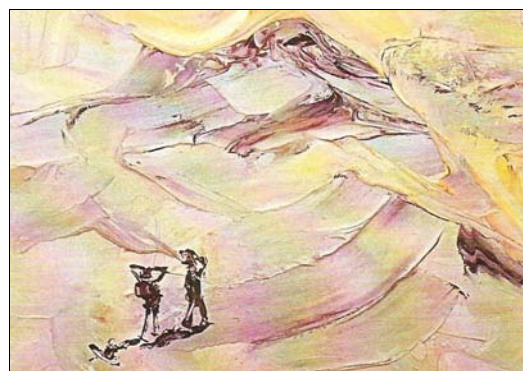
■ Fig. 9b. J.A. Santos pastrana "Hay muchos mundos", 1997. Técnica mixta sobre tabla. Col. particular.



■ Fig. 10. A. Merayo, "Mujer alada", 1999. Técnica mixta sobre tela. Col. particular.



■ Fig. 11. I. Hernández Valcuende, "Progresión giratoria", 1988. Técnica mixta. Col. particular.



■ Fig. 12. I. Gómez Domingo, "Lejanías", 1999. Técnica mixta. Col. particular.