

LA FIGURACIÓN ESPAÑOLA EN LA DÉCADA DE 1980: EL EQUIPO “COSTUS”. UNA LECTURA SIMBÓLICA DE SU SERIE “VALLE DE LOS CAÍDOS” (1980-1987): LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN

POR ESPERANZA DE LOS RÍOS MARTÍNEZ

En este artículo damos a conocer las bases estéticas e iconográficas de esta serie de inspiración religiosa, creada durante la llamada “Movida Madrileña”, que ha sido fundamental en la renovación del arte español contemporáneo

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

El Monumento de Santa Cruz del Valle de los Caídos, está considerada la obra más emblemática del franquismo. Fue proyectado por Pedro Muguruza, primer Director General de Arquitectura de la Dictadura; sus planos iniciales están datados en 1941; en ellos se observa que Muguruza había concebido el espacio interior de la basílica de forma distinta a como nos ha llegado, dejando la roca viva al descubierto, como simbolismo del carácter indomable de la Tierra.

Su muerte, acaecida en 1952, forzó a un cambio de dirección, siendo Diego Méndez quien llevó la obra hasta su fin. Este forzoso cambio de dirección implicó, además, la transformación de los planteamientos iniciales pues Méndez alteró las medidas, planos y alzados del edificio.

El actual aspecto interior de la iglesia, con título de Basílica desde 1960, se asemeja a un gigantesco túnel de mina, resultando de una frialdad anonadante. No es de

extrañar, pues en esta segunda fase su “*arquitecto espiritual*” fue el propio General Franco y de él procedieron muchas ideas y conceptos, así como “*la vida interior*” del edificio, según lo expresa la “*Guía Oficial*” del monumento de 1980. El Caudillo mostraba, a través de su gusto estético, una imperiosa voluntad de poder¹.

Esta obra colosal ha llegado intacta hasta nuestros días aunque su significado inicial se haya modificado con el tiempo: ha perdido gran parte de su carga política para transformarse en un lugar merecedor de atención por parte de los visitantes que acuden a conocerlo, en muchos casos, como un punto de atracción turístico-religioso; sin embargo, el toque de añoranza permanece intacto para los nostálgicos de aquellos tiempos, pero también el recuerdo del dolor causado a tantos prisioneros de guerra encadenados a su edificación.

Sin embargo, hay un gran cambio de perspectiva con respecto al Valle, propiciado por el acontecer de la Historia de España y la circunstancia de que el Arte es el sistema de reciclaje de ideas y culturas más antiguo y poderoso que existe. De esta forma, se nos hace comprensible que un conjunto arquitectónico realizado como sepulcro y memoria del Generalísimo, haya devenido en fuente de inspiración para una serie de pinturas cuyo estudio iconográfico se aborda, por primera vez, en este trabajo; ésta obra es fundamental para comprender la figuración española surgida a la muerte de Franco y la singular estética que se configuró a partir de las creaciones de estos jóvenes artistas afincados en Madrid desde 1975 hasta 1989, año en que marcharon a Cataluña, donde les sobrevino la muerte.

Enrique Naya (Cádiz, 1953- Badalona, 1989) y Juan Carrero (Palma de Mallorca, 1955-Sitges, 1989), artistas clave en esta renovación plástica y existencial, fueron hijos de militares pero ajenos por completo a la ideología paterna. La trayectoria artística de ambos les llevó a realizar su propia visión del Monumento bajo una estética que no guarda ninguna relación formal con su fuente y cuya configuración es puramente artística, sin que en ella trascienda ningún significado político.

Enrique Naya indica una de las claves del porqué del “**Valle**”. En un texto suyo titulado “*Lo peor de todo*”, publicado póstumamente², escribía “*Me tocó vivir el triunfalismo de Franco y la Constitución no existía*”³. Juan Carrero estuvo vinculado a dicho monumento por su tío materno, el escultor Juan Sanguino, autor de las figuras que representan a los Cuatro Ejércitos: Tierra, Mar, Aire y Milicias. Los representó bajo la imagen de hombres encapuchados y sin rostro, inspirándose en la iconografía de los “*pleurants*” de las tumbas flamencas del siglo XV. Fue algo parecido a un exorcismo de sus fantasmas personales el que llevaron a cabo mediante los pinceles.

1. Antonio Bonet Correa (Coordinador): *Arte del Franquismo*.- Madrid, 1981, pp. 315-330.

2. La mayor parte de la bibliografía donde se hace referencia a la obra de estos pintores es de carácter periodístico, relacionada con la desaparecida “*movida madrileña*” y queda recogida en el Catálogo de la Exposición Antológica que se realizó en Cádiz en 1992 a título póstumo: “**Clausura**”: *Exposición Antológica, Costus: Juan Carrero+Enrique Naya*.- (A.A.V.V.) Cádiz, 1992.

3. Enrique Costus: *Lo peor de todo*, en “**Clausura**”, p. 188.

Naya y Carrero conocieron y admiraron, desde sus respectivas infancias en Cádiz y en El Puerto de Santa María, la pintura andaluza del Siglo de Oro, por la cual profesaron auténtica veneración y, sobre todo, por la de Bartolomé Esteban Murillo, a cuya Inmaculada del gaditano Oratorio de San Felipe Neri se refería Enrique con extrema admiración, incluso pocos meses antes de su muerte⁴.

Durante los años de formación en Madrid conocieron el Fauve, el Expresionismo de "Die Brücke", el Expresionismo Abstracto Americano, el Pop-Art y el Hiperrealismo; también la estética del "Comix" dejó huella en su obra. Sin embargo, según sus propias palabras, siempre se sintieron españoles hasta la médula; en consecuencia, les atrajo, inevitablemente, descifrar el enigma que representaba para ellos el monumento madrileño, tan "*barroco*" en su esencia.

La serie "**Valle de los Caídos**" fue realizada entre Madrid y El Puerto de Santa María desde 1980 hasta 1987. Está compuesta por veinticinco pinturas cuya denominación y número coinciden con las principales esculturas que componen dicho monumento a las cuales ellos añadieron "**Caudillo**", cuyas fuentes iconográficas hay que buscar fuera de la Basílica. La técnica empleada es el acrílico fluorescente, para ser vistas con "luz negra"; el soporte es contrachapado y sus dimensiones son superiores al natural; estas características las hacen especialmente vulnerables al deterioro; actualmente, han sido adquiridas por el Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, para ser expuestas en el futuro Museo de Arte Contemporáneo, conservando su unidad, intocable para sus autores desde su origen.

El sistema de "*taller*" elegido para la realización de estas pinturas les llevó a acordar que Naya, dibujante preciso, casi caligráfico, realizara las figuras y los detalles de caras, manos y cabellos, así como los vestidos. Carrero, apasionado del color y de la expresión abstracta, hizo las composiciones de los fondos atmosféricos y de los paisajes así como parte de las indumentarias.

Esta organización del trabajo les entronca directamente con el mundo del Medioevo, Renacimiento y Barroco; el sistema que permitió realizar las grandes series destinadas a los conventos, residencias aristocráticas y palacios reales. En el caso español habría que incluir las numerosísimas obras destinadas a venderse en el mercado de las Indias Occidentales. Igualmente, vincula con la tradición barroca su carácter de conjunto indisoluble, su gran formato, análogo al de los cuadros de altar y su lectura iconográfica común.

El resultado final muestra una impecable factura donde el significado simbólico se une a la decisión de sus autores de dar un giro a la pintura predominantemente abstracta y cargada de denuncia política y social que se realizaba en la Escuela de Madrid durante los años de la transición política.

4. "Al frente, el altar mayor, donde, rodeada por todo el oro y los santos del cielo, hacia el se encaminaba una Inmaculada de Murillo...Solo veo a la Inmaculada, donde siempre descubro algo nuevo... La sacristía tenía una escalera...Conducía al cuadro. Un mecanismo le daba la vuelta permitiendo apreciar el trabajo de Murillo... aún veo a la Inmaculada...En el cuaderno donde escribo tengo una fotografía de la Inmaculada. La reproducción no ha perdido su luz dorada" (Ídem, p.p. 187-190).

“*Costus*”, nombre adoptado por ambos para el taller que formaron durante toda su vida profesional, retoma con un vigor y una energía rompedora, el sentido del color puro y de la figuración centrada en la belleza de la figura humana. Formalmente entroncaron, sin complejos, con la mejor tradición clásica del dibujo y la pintura europea⁵. A esto se une la utilización de fondos de colorido intenso, “*fauve*” pero cuya fuerza espiritual les une al Expresionismo Abstracto.

En su visión del “**Valle de los Caídos**” desarrollan una obra audaz y atrevida por su belleza y por su ambigua sensualidad que emana de la modernidad de los personajes, retratados “*a lo divino*”. Los modelos fueron amigos de los pintores, procedentes del mundo de la canción, la moda, la vida urbana, muchos de ellos aún en activo. Fueron vestidos con creaciones de los mejores diseñadores españoles de la década que los realizaron en exclusiva para vestir a los modelos que encarnan los personajes sagrados de estos cuadros, completando así el profundo lazo entre esta creación y el mundo del Barroco, en su peculiar deseo de armonía⁶.

La estética con que han sido pintados y la sensualidad manifestada no los convierte, sin embargo, en objetos sexuales, como ocurrió en el arte Pop. Los protagonistas encarnan a personas sagradas, derrochando personalidad y vida interior, asumiendo con toda dignidad el símbolo al que encarnan. Sus ojos, lejos de huir del espectador, se enfrentan a él, anulando su actitud de “*voyeur*”. De esta forma, evitan la pasividad propia de la representación humana del arte Pop y, por el contrario, se equiparan al observador como seres pertenecientes al mundo real. Son miradas directas, dominantes en muchos casos, propias de criaturas vivas y superiores a nosotros de las cuales, a pesar de su invitante belleza, no podemos apoderarnos.

Conocemos bien la costumbre del Renacimiento y el Manierismo de retratar al comitente bajo eruditos aspectos simbólicos, como el Almirante genovés Andrea Doria representado por Bronzino como Neptuno, “*Carlos V dominando al Furor*”, de Pompeo Leoni y el retrato de Francisco I de Francia caracterizado como la diosa Atenea. Nuestro barroco prefirió el retrato “*a lo divino*”, con los atributos del Santo o Santa de la devoción de los comitentes, como las santas itinerantes de Zurbarán, sin olvidar el autorretrato de 1500 de Durero como “*Salvador del Mundo*”, ejemplo pionero de esta forma de representación.

En otras ocasiones, el afán de realismo llevó a posiciones desacralizadoras. Caravaggio vio rechazado su lienzo “*La muerte de la Virgen*” (Louvre) porque, en opinión de los patronos, los Padres de Santa María della Scala, les parecía “*una meretriz de los barrios bajos*”. Hombres y mujeres que en su época causaron escándalo, pueblan hoy nuestros museos, olvidadas sus peripecias humanas y, transformados en personajes sagrados reciben las oraciones de los devotos o las miradas hechizadas de los amantes del arte.

5. “*Basta pasearse por cualquier museo para darse cuenta de la cantidad de belleza que dejaron nuestros antepasados e intuir que vamos a dejar nosotros a los que vienen detrás*” (Ídem, p. 190).

6. “*Mares de basura, cordilleras de chatarra y desiertos de escombros formaran nuestra herencia y, entremezclándose con todo, también permanecerá todo el cotidiano kitch que nos rodea*” (Ídem, p. 190)

Después de estos precedentes, indispensables para comprender la obra de estos artistas, comenzaremos por analizar las pinturas donde abordan la figura de la Virgen María que forman una parte fundamental en esta serie, intentando comprender su dimensión simbólica. Para ello, nos centraremos en las evidentes analogías que las composiciones de "Costus" tienen con la tradición clásica, sin perder su carácter contemporáneo ni su fuerza innovadora, unida al perturbador sentido de la belleza que ya comentamos.

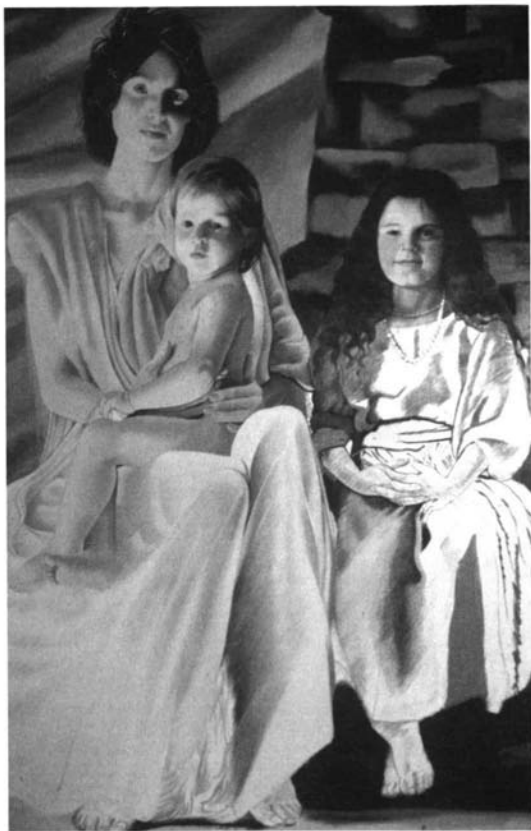
Sabemos que todas las religiones orientales, mediterráneas e incluso centroeuropeas, tuvieron una Diosa Virgen como figura crucial de su Panteón, asociada a ritos místicos relacionados con la fecundidad de la Tierra. Estas importantes figuras femeninas fueron recogidas por el cristianismo y centralizadas en la figura de la Madre de Cristo, cuyo culto oficial fue establecido en el Concilio de Éfeso en el año 431. No en vano esta ciudad fue centro del culto a la diosa virgen Artemisa durante la civilización griega, base de la en principio difícil aceptación de María como Madre de Cristo y Esposa Mística del Espíritu Santo, figura fundamental de la Iglesia Cristiana. La asociación de su poder intercesor y su belleza espiritual la hicieron asumir, ante la devoción popular, todas las virtudes y capacidades milagrosas de sus antecesoras y así, bajo miles de advocaciones y atributos, se la representa y venera entre los católicos y así la vemos en el imaginario de estos pintores.

El tema de la Virgen de Gloria, siguiendo el programa iconográfico existente en el Valle de los Caídos, lo tratan en cuatro ocasiones, relacionadas con patronazgos militares: Merced, Patrona de las Milicias; Carmen, Patrona del Ejército del Mar; Loreto, del de Aire e Inmaculada, del de Tierra.

"**Merced. Santa Ana, la Virgen y el Niño**"⁷, datada en 1984, presenta una distribución de las figuras que, en principio, puede resultar confusa. La Virgen Niña está sentada junto a Santa Ana, una mujer joven que sostiene sobre sus rodillas al Niño Jesús; ambos parecen hermanos (lo son en la vida real) y la juventud de la Abuela de Cristo es tanta que podría confundirse con Su Madre.

Sin embargo, su imágenes se relacionan con las escenas sagradas situadas en ambientes cotidianos, característicos de la pintura barroca sevillana, especialmente la de Murillo, admiradísimo por Naya. Como tributo de admiración, la Virgen Niña va peinada de la misma forma que la del lienzo "*La Virgen enseñada a leer por Santa Ana*" de dicho autor, hoy en El Prado. El encanto del "*retrato a lo divino*", íntimo, naturalista, lo retoma "Costus" en este retrato de familia, donde una madre joven posa con sus dos hijos pequeños, de donde derivan los rasgos confusos de la escena, debido a los pocos años de los retratados.

7. Patrona de la Orden "De Mercede Redemptionis Captivorum", fundada en el siglo XIII por San Pedro Nolasco para liberar a los cristianos cautivos de los piratas berberiscos. (Reau, *Iconografía del Arte Cristiano*.- Barcelona, 1996, 5 Vols. vol. V, p.p. 77-78). En la Cripta, está representada en otro relieve de alabastro, obra de Lapayese con el Niño en brazos y sin relación alguna con la obra que estudiamos (*Monumento Nacional de Santa Cruz del Valle de los Caídos: Guía Turística*.- Madrid, 1980, p.27)



Fotografía 1. Juan Carrero + Enrique Naya "Costus": "Merced, Santa Ana, la Virgen y el Niño", Patrona de los Cautivos". 240 x 180 cm. Acrílico, contrachapado, 1984

"Inmaculada. Patrona del Ejército de Tierra"⁸ está fechada en 1984; es otra muestra de su admiración por Murillo, aún mayor si cabe; en este caso su fuente de inspiración es la *"Concepción Grande"* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, lienzo que atraía profundamente a Enrique Naya, quien confesaba pasar horas observándolo.

La iconografía de *"María sine Labe Concepta"*, es una de las fundamentales para las imágenes marianas españolas y, sobre todo, para Sevilla. Alude al privilegio por el cual la Virgen es la única criatura humana concebida, ya desde el vientre de Santa Ana, sin el pecado original, heredado por todos los descendientes de Adán y Eva. Esta idea, presente en la cabeza de Dios antes de la creación de Eva, toma forma en la imagen de una joven que, enviada por Él baja a la Tierra; de pie sobre la Luna llena, evoca, junto a la Suya, la castidad de Artemisa-Diana y, coronada por doce estrellas, cruza o junta las manos sobre el pecho.

Así la representó *"Costus"*. En esta composición, como en su modelo, la disposición de las manos constituye una diagonal, barroca por antonomasia. Sin embargo, ellos rompen un *"tabú"* de la iconografía mariana española, al mostrar su pie desnudo; en esto, se remontan al arte anterior al Concilio de Trento, en el cual el pie descalzo era símbolo de trascendencia que colocaba a la figura en cuestión en un plano superior al de la realidad humana.

Técnicamente, el dibujo preciso de la figura dista de la pincelada vaporosa murillesca de su fuente de inspiración; pero donde se hace verdaderamente suelta la pincelada es en el fondo de atmósfera en que la imagen evoluciona. Los tonos anaranjados, incendiados por un Sol poniente, contrastan con los matices azulados y verdosos, característicos de las puestas de sol de la Bahía de Cádiz que Juan Carrero conocía tan bien y captaba con tanta energía como calidad pictórica.

"Carmen. Patrona de la Marina"⁹. En esta obra de 1986 encontramos una iconografía enteramente nueva que rompe con la tradición formal. La belleza de la modelo elegida se relaciona con la asociación existente entre esta advocación y Afrodita-Urania, protectora de la belleza y del amor sagrado, cuyo nacimiento tuvo lugar en el mar, cuando los genitales cercenados de su padre Uranos, el Cielo, cayeron al Océano y fecundando la espuma, generó a la diosa. Por este motivo, los marinos griegos ponían los puertos bajo su protección y levantaban en ellos templos en su honor. A Afrodita Urania dedicaron el Lucero Vespertino por el cual se regían en la navegación y que con el cristianismo encontramos convertido en la *"Estrella de los Mares"* de la *"Salve Marinera"*. Así, se la representa como una hermosa mujer de largos cabellos castaños que, erguida, sostiene en su mano derecha una estrella, su atributo iconográfico en este caso, mientras que el Niño

8. Reau, op. cit. T I, Vol. 2, p.p. 81-90. En el Monumento, el relieve de alabastro que la representa es obra de Carlos Ferreira (Monumento Nacional... p. 27)

9. Emile Mâle: *L'art religieux après le Concile de Trente*.- Paris, 1932, p.p. 443-445. En la Basílica es, igualmente, un relieve de Carlos Ferreira (Monumento Nacional... p. 27)



Fotografía 2. Juan Carrero + Enrique Naya "Costus": "Inmaculada. Patrona del Ejército de Tierra". 240 x 180 cm. Acrílico, sobre lienzo. 1984

se abraza cariñosamente a sus piernas. El vestido es azul violáceo y finamente plisado con un ancho volante en torno al escote; por sus tonos y calidades recuerda el mar y sus ondas y por el volante que delimita el busto de la figura, a la romana "Dama de la Corola" e, igualmente, evoca el mundo marino el espacio azul e indefinido espacialmente sobre el cual las dos figuras parecen flotar ingravidas.

"**Loreto. Patrona del Ejército del Aire**"¹⁰; pintada en 1986 su iconografía es, igualmente, una compleja creación de los artistas que une dos iconografías marianas en una sola y muestra, así mismo, vestigios paganos¹¹.

La imagen representa a una Virgen Madre cuyo Hijo, de pie sobre una columna, la abraza, mientras Ella muestra desnudo su pecho izquierdo.

El pecho desnudo la relaciona con la iconografía mariana más antigua del cristianismo es, precisamente, la "*Virgen de la Leche*", la "*Galactotrófusa*" bizantina, la Madre Nutricia, cuyo origen se remota a la Isis egipcia, que amamanta a su hijo Horus, cristianizado posteriormente en el arte copto. Durante la Edad Media se recupera la advocación bajo el culto a los "*Pechos de la Virgen*", de forma paralela a las "*Llagas de Cristo*". Se daba a entender que era la Madre de todos los cristianos a los cuales ofrecía alimento espiritual de igual forma que a Su Hijo. La Contrarreforma consideró irreverente este culto y lo abolió, aunque durante el barroco perseveró bajo otras formas, como San Bernardo amamantado por Ella cuando rezaba ante su imagen¹².

En el siglo XV Jean Fouquet trató este tema, retratando a Agnes Sorel, amante del rey Carlos VII de Francia bajo esta iconografía, mostrando su pecho izquierdo, famoso por su redondez. Pero este pecho nutricional guarda, además, relación con la leyenda clásica de la "*Vía Láctea*" e, incluso, con el Camino de Santiago.

La advocación de Loreto que le da nombre, se relaciona con el traslado milagroso mediante intervención de los ángeles, de la casa de la Virgen en Nazareth hasta dicha ciudad italiana, cuando los sarracenos reconquistaron San Juan de Acre en 1291. La leyenda no quedó fijada hasta 1597 pero su base está forjada sobre los mitos de alfombras voladoras de "*Las Mil y Una Noches*".

Con esta advocación podemos relacionar también su atuendo, uno de los más espectaculares, diseño de Manuel Piña, creados para la serie. Lleva un hermosísimo vestido de diversas gamas de azul intenso y un largo manto estampado, imagen de la bóveda celestial que nos remiten, además, a la iconografía de la diosa Urania, Musa griega de la Astronomía y las curiosas huellas de plantígrafos que estampan el manto, con la constelación de la Osa Mayor

10. Reau, op. cit. T.I, Vol. 2, p.p. El relieve del Valle es obra de Ramón Mateu (**Monumento Nacional...** p. 27)

11. Su homónima en la Cripta, obra de Ramón Mateu, ha inspirado, muy lejanamente, la disposición de abrazo de las dos figuras y su ubicación entre las nubes, común a ambas escenas.

12. Reau, T. II, Vol. 3, p.p. 219-220.

El tema de María con Cristo Muerto, la Virgen de Piedad, lo trataron en tres ocasiones; una de ellas, la que denominaron **“Patria Mexicana”** (1986) por haberla pintado en aquel país, fue vendida allí, por lo cual quedó finalmente fuera de la serie.

El punto de partida es el tema de la Virgen a solas, sosteniendo el cuerpo de su Hijo sobre sus rodillas o sustentado en ellas. El asunto es dramático en extremo y sumamente emotivo; según suele ser habitual en los temas relativos a las Vidas de Cristo y de la Virgen, su fuente iconográfica no procede de los Evangelios sino de la piedad popular; en este caso, de las *“Revelaciones sanctae Birgitae”*, escritas por dicha santa en el convento sueco de Alvastra, hacia 1340. Ella tuvo especial devoción por los temas de la Pasión de Cristo y la Compasión de la Virgen, de donde procede esta iconografía concreta¹³.

Para realizarlas los artistas se han inspirado en diversas fuentes formales. Para la Piedad de 1981 partieron de la de Juan de Ávalos que preside la entrada a la cripta-basílica y que, a su vez, se remonta a fuentes del XVII¹⁴; sin embargo, tanto ésta como **“Patria”** (**“Patria Mexicana”**) guardan aún mayor analogía con la que Gregorio Fernández talló en 1616, por encargo de la Cofradía Penitencial de las Angustias de Valladolid, hoy en el Museo Nacional de Escultura de dicha ciudad; esta imagen siempre atrajo a nuestros pintores por su dramatismo netamente español.

“Piedad”, de 1981, formó parte de la exposición itinerante *“Andana: Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía”*, organizada en ese mismo año; expuesta con este motivo en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, fue una de las obras que despertó mayor admiración en el público.

La composición es muy cercana a la antes mencionada de Gregorio Fernández, pero por el atuendo de la Virgen, en línea con la moda neo-romántica de aquellos años, su aspecto resulta de una actualidad inédita.

La Virgen está vestida con traje negro corto que deja ver sus piernas cubiertas con medias color rosa y sus pies calzados de negro; va cubierta con un largo velo que la envuelve en una composición piramidal, inspirada en los mantos procesionales y con un tocado que hace las veces de corona; una gola de tul violeta hace de pecherín. Sostiene el cuerpo desfallecido de Cristo sobre sus rodillas; le acaricia con la mano izquierda, alzando, resignada la derecha; su rostro, impassible, pierde la mirada en el vacío. El cuerpo blanco de Cristo describe una diagonal dando como resultado una composición característicamente barroca. Ambos son igualmente jóvenes, respondiendo al concepto miguelangelesco que relacionaba juventud con virginidad.

Como telón de fondo, partiendo del ángulo superior izquierdo de la escena se dispara una serie de rayos plumeados y quebrados en ángulos agudos que se

13. Reau: op. cit., TI, Vol. 2, p.

14. La Piedad de Juan de Ávalos está realizada en piedra negra. Su vigor y sus volúmenes son ajenos al mundo académico a modo de transición entre la naturaleza y la arquitectura, algo muy buscado por el arquitecto Méndez (José Luis Sancho: **Santa Cruz del Valle de los Caídos. Guía de Visita.** - Madrid, 1996; p.p. 15-16).

entrecruzan en todas direcciones. El tratamiento, de colores cálidos contrastados con negro hacen aún más terrible la escena.

La Piedad de 1982 está titulada **“África, Patrona de las Provincias de África”**¹⁵. Su composición es análoga a la de la Piedad Vaticana de Miguel Ángel, datada en 1500. Los personajes visten ropas de cuero teñido, de color oro los de Cristo, como atributo de divinidad. La Virgen, como corresponde al continente al que alude su advocación es una mujer de raza negra que lleva el cráneo rapado, una alusión al luto, al dolor y a la sumisión a la divinidad en las civilizaciones antiguas. El color negro de su piel se refiere, además, a los cultos ancestrales de la fertilidad de la Tierra.

En esta tabla hay una importante variación con respecto al fondo de la composición principal: es una colorista visión de la Sierra del Guadarrama, con la cruz del Valle de los Caídos sobre el Risco de la Nava; la pincelada es muy suelta, definiendo los bloques graníticos mediante formas caprichosas y colores de gama cálida que ascienden en diagonal desde la mitad izquierda de la composición, culminando con la cruz de ciento cincuenta metros de altura que recibe directamente un haz de luz dorada que, a su vez, nimba la cabeza de la Virgen.

Así pues, encontramos, bajo unas formas sugestivamente bellas y una fuerte personalidad plástica, el resumen de toda la tradición iconográfica que, durante siglos, se ha utilizado en Europa para representar a la madre de Dios. La formación de estos artistas y su deseo de innovación artística, se manifiesta en estas obras que, además, son el resultado de la colaboración de otros creadores que en sus respectivas disciplinas contribuyeron a renovar la España de los 80, deseosa de enterrar el pasado histórico y de darle color a un presente que se manifestaba eufórico y alocado. Pero aquella alegría de vivir que tantos conocimos en primera persona, dejó estas obras que ahora forman parte de nuestro importante patrimonio cultural y que, a través de esta incipiente aproximación al “Valle”, deseamos dar a conocer en toda su calidad para que sean tenidas en cuenta no solo por los historiadores del Arte profesionales sino también por quienes aprecian el testimonio vital y artístico de unos creadores que aún no han sido suficientemente reconocidos como merecedores del importante lugar que les corresponde entre los grandes renovadores del Arte español contemporáneo.

15. Está representada en un relieve de alabastro, obra de Carlos Ferreira; se encuentra en la izquierda de la nave situado sobre una capilla lateral (Sancho, op. cit. p. 20).