



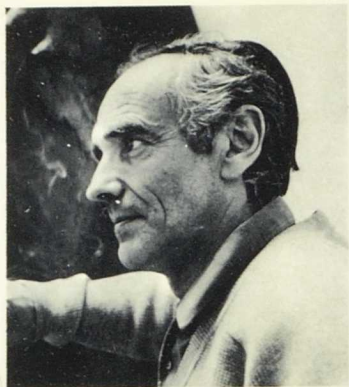
ARTURO DEL VILLAR

# Raba



ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Ejemplo de una autoexigencia total, Manuel Gómez Raba no se animó a exponer hasta que estuvo seguro de haber hallado su expresión. Tenía entonces 35 años, y había pasado los doce últimos empeñado en esa búsqueda, reinventando todas las tendencias del arte de nuestro siglo. Este disciplinado rigor crítico a que se somete y somete su obra le libra de imperfecciones. Por ello, la crítica es unánime en el elogio de cuantas exposiciones ha presentado desde 1963, destacando la rara perfección de su trabajo casi artesanal sobre maderas.

Formado en los talleres de Flavio San Román y de Chicharro, sus comienzos en la pintura fueron expresionistas, pero no debe de conservarse media docena de esos cuadros. Aunque una de las posibilidades definidoras de muchas escuelas de hoy es la de considerarse como formas en gestación cuyos resultados se hacen desear, Raba no quiso pre-

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL  
BIBLIOTECA DE EDUCACIÓN

14 NOV. 2018

**ENTRADA  
DONATIVO**



Raba

ARTURO DEL VILLAR

*Poeta, crítico literario*

*y de arte*



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO  
ARTÍSTICO Y CULTURAL

66949

Raba



12793875

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE  
EDUCACION Y CIENCIA. 1974

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y  
Ciencia. 1974

Imprime: Ind. Graficas Castuera, San Blas, 4 - Burlada - Pamplona.

I. S. B. N. 369-0380-3

D. L. NA, 203.

Printed in Spain.



## DIALOGO Y TEORIA

Ejemplo de artista fiel a su época y a sí mismo, Manuel Gómez Raba dejó pasar varios años, muchos años en la búsqueda de una expresión que le reflejase. Tenía que decir algo, pero no sabía qué ni cómo. Por fin un día, gracias al trabajo constante, que no a ninguna milagrosa iluminación, halló el camino, y en él sigue desde entonces. Y sigue buscando, ahora ya dentro de un estilo propio; dominada la madera, sumisa a su imaginación tanto como a sus manos, ha empezado a interesarse por los plásticos, esos materiales característicos de nuestra época, para ver si con ellos resulta más cómoda su labor creadora y el resultado es igualmente artístico.

Puede ser inherente al artista el buscar a toda hora, y más aún en este siglo de renovación teórica plena. Cada artista es un estilo, y casi siempre un caso. Más tarde, cuando el artista haya superado

las etapas de su identidad cambiante, vendrán los coleccionistas a valorar sus intentos fracasados, sus apuntes rechazados, sus dibujos distraídos, con un deseo entre fetichista y mercantil de conservar hasta lo más imperfecto.

Raba expuso por primera vez en 1951, cuando acababa de cumplir 23 años. Este tanteo inicial no le sirvió; pasó doce años en silencio creador, destruyendo todo lo que hacía, sin llegar a sentirse contento nunca de nada. Hasta 1963 realmente no empezó a ser él mismo y a confiar en el resultado de su labor. Tres años más de sucesivos hallazgos y ocurrió algo que le impulsó a la serenidad y el convencimiento de haber acertado: seis de sus obras fueron a representarle en la XXXIII Bienal Internacional de Venecia.

La noticia tenía interés para los informadores santanderinos; yo trabajaba entonces en uno de los diarios locales, y Manolo Raba me telefoneó para comunicármela. Nuestra amistad era reciente, habíamos bebido algunos vasos de vino tinto por los bares de Santander, hablando de todo un poco, y mucho de arte. Raba no es buen conversador, le cuesta decir lo que piensa: sólo cuando se exalta, cuando se está discutiendo algo que le alcanza a él en lo hondo, acierta a dialogar con fluidez; si no es así, vacila, o sigue la corriente a sus interlocutores. Explicar lo que piensa, lo que hace y lo que desea es una tarea complicada, mucho más cuando se ve obligado a imaginar la reacción de los lectores. De modo que en aquella ocasión charlamos como amigos, sin duda, pero de manera distinta a la habitual.

Para retratar al minuto a Manolo Raba me parece oportuno reproducir aquí parte de esa entrevista; le vemos presentarse a sus paisanos en una circunstancia muy favorable para él, con todo el optimismo que debía darle el saberse en el camino cierto. El diálogo lo hace suponer así, y al repasarlo ahora nos sitúa su imagen en la debida proporción. Más adelante echaremos otras cuentas, miraremos para atrás y comprenderemos la posición de radical identificación que ha mantenido siempre con su obra.

La entrevista, algo simplificada, se publicó así:

Manuel Gómez Raba ha sido seleccionado para presentar su obra en la Bienal de Venecia, que se inaugurará en el próximo mes de junio.

—¿Qué representa esto?

—**La posibilidad de competir con otros pintores internacionales.**

—¿Una especie de examen?

—**Puede ser: comprobaré mi propia medida.**

—¿Lo esperabas?

—**No tenía la menor idea.**

—¿Qué enviarás?

—**Estaba preparando una exposición en Londres, y he escogido cuatro cuadros de ella.**

—¿La aplazas?

—**No puedo hacerlo. Tengo que exponer en Londres y en Bilbao en junio.**

—¿Al mismo tiempo que en Venecia?

—Han coincidido las fechas, así que estoy agobiado de trabajo.

—¿Cuándo empezaste a pintar?

—A los dieciocho años.

.....

—¿Por qué ese paréntesis?

—No estaba contento, lo rompía todo. Hace unos cinco años puedo decir que me encontré a mí mismo.

—¿Cómo lo conseguiste?

—Siguiendo un proceso metódico y cerebral.

—¿De qué partías?

—Del informalismo, que aún puede observarse en cierta medida.

—¿Defines tu estilo?

—No me identifico con ningún «ismo». Si hay un parentesco de mi pintura con el pop-art, es casual. Ha entrado sin buscarlo yo.

Dibuja las palabras, mejor que pronunciarlas. Con un trazo las confirma:

—Si en un espacio se coloca una cosa, puede decirse que están allí la cosa y la anti-cosa, una superficie que plantea problemas.

—¿Los has resuelto?

—Nunca se resuelven definitivamente.

—¿Aparecen ahora?

—El cubismo los presentó. Yo lo investigo, muy concretamente.

—¿No te limita?

—Al contrario. Ocurre como en la investigación científica: se analiza una sola cuestión, pero está relacionada con toda la ciencia.

—¿Cómo reacciona el público?

—Mi pintura es minoritaria, pero no me importa.

—¿Cuál es la causa?

—Existe una gran apatía y enormes prejuicios. El público es hostil a cualquier innovación: ni ha entendido ni entiende nada (1).

.....

Hasta aquí lo que Raba podía afirmar en 1966. La verdad es que su optimismo no era una emoción momentánea, puesto que desde entonces el artista ha sabido conservarlo al lado. Hay una evolución lógica en sus obras; sin embargo, en los diez años que podemos considerarle ya situado en la valoración estética propia, esa evolución se ha desarrollado en todos los casos alrededor de unas formas semejantes. Y lo que nos está permitido suponer para unos años sucesivos, es asimismo evolutivo dentro de esas características formales. Una vez hallado el camino, con plena seguridad, los atajos quizá se tornen rodeos y viceversa. Lo que importa destacar es la fidelidad a la identidad artística, y eso es lo que Raba hace.

1. Publicado en el diario «Alerta», de Santander, el 25 de marzo de 1969.

Se nos aparece como un artista lógico, cada vez más lógico, en la apertura estética de nuestro tiempo. Sus realizaciones nacen incorporadas a la arquitectura (expuso en una ocasión con los arquitectos Parent y Virilio), siendo a la vez esculturas y pinturas. Por otro lado, hay que destacar que es muy frecuente la aplicación a esas obras del adjetivo poéticas, palabra usada a menudo por cuantos se ocupan de ellas. Raba aglutina el arte, es hombre receptivo y en esos años de maduración fue recogiendo sin darse cuenta una realidad iluminada interiormente, por más que se le figurase oscura.

Nadie espere de él un manifiesto; incluso las manifestaciones le son difíciles. Donde pone su expresión es en las obras que salen de su taller, y a ellas es preciso recurrir para entender su metodología estética. Es, además, un caso aislado en el pulimiento de las maderas cromatizadas, imagen de las investigaciones que debió y debe profundizar. Sometido a los vaivenes de un siglo que buscó su punto de apoyo en el movimiento continuo, había de quedar constancia de sus propias vicisitudes interiores en las obras resultantes.

## RETRATO DEL ARTISTA

Para los que conocemos a Raba no hay retrato que pueda representarlo. Tiene una personalidad muy propia que le hace distinto. No es, ni mucho menos, un bohemio, aunque haya tenido que llevar una vida más o menos bohemia durante años. Tampoco es el artista que se propone raciocinar acerca de sus realizaciones. Es un hombre de intensa afectividad al que a veces dominan las emociones propias y hasta las ajenas. Aparentemente se deja llevar por la situación, pero si esa situación en concreto se realiza en contra de sus ideas artísticas, reacciona de inmediato. Es posible que su mayor inquietud sea el arte.

Por lo demás, o se acomoda a la circunstancia del momento o queda indeciso y necesita que le ayuden. Así le he visto, por ejemplo, sumido en la duda de si debía vivir en Madrid o en Santander; sobre este punto, las decisiones se



han ido sucediendo. Encontrarse a gusto en un lugar es necesario para la creación artística, y a él no siempre le sucede. En cambio, sí sabe ya cómo situarse ante la obra para poseerla. El es su obra, y todo lo demás le resulta ajeno.

Hasta tal punto esto es así que incluso la fecha de su nacimiento no estaba clara. Por supuesto, no siente el paso de los años con exactitud, y a la hora de intentar establecer con él un esquema de su vida, necesitamos hacer y rehacer fechas, terminando por aceptar las más probables, sin excesiva seguridad. En el catálogo de su exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo está equivocada la data de su nacimiento, por ejemplo, y el error le es imputable a él.

Cuando intentamos recopilar comentarios críticos en torno a su obra, surge otra vez esa idiosincrasia de Raba para ponernos dificultades: conserva muy pocos, y no es porque se desinterese por los juicios que ha merecido, sino porque a él no le sienta bien el orden. Menos mal que Tere, su mujer, suple muchas de sus faltas de atención al mundo exterior. Así, Manolo Raba consigue vivir para su obra en marcha, inquieto por el devenir de unas formas a las que ama, pero con las que lucha día a día.

Quizá esta imagen haga pensar en la consabida torre de marfil del creador artístico, en algún tiempo de moda. No es eso tampoco, y no podría serlo porque Raba es un espíritu de su época, capaz de reflejar como nadie la situación social de nuestro mundo. Esto resultaría imposi-



ble si viviera encerrado en la hipotética torre marfileña. Por más que marche en soledad, los avatares del mundo le llegan al alma. Y, sin embargo, se mantiene en otra dimensión, en una dimensión artística. Allí le agarran con sus tentáculos todos los problemas sociales, y él los expulsa por medio del arte. Los críticos que han comentado sus exposiciones suelen referirse a la sensación angustiada que proporcionan; con rara unanimidad hablan de mundos rotos, de planetas erosionados, de volcanes amenazadores. Puede considerarse un símbolo de esta etapa vital en que nos hallamos, ajena a la seguridad y la confianza. Raba está inmerso en la problemática de un mundo sometido a la violencia, aunque aparente quedar al margen. El mismo confiesa que no observa nada agónico, nada triste en sus obras; como realiza lo que siente, no se para a pensar en el resultado ni en la causa. Eso sí, sabe que ha tocado con las manos sus ideas, y está contento. De ahí la dudosa antinomia que se nos presenta a los comentadores entre la visión apocalíptica que nos sorprende desde la obra terminada y la opinión optimista de su autor.

Sucedió así un día, y desde entonces Raba se ha identificado con su obra. Hasta ese momento adquiría vivencias y las guardaba ocultas en su subconsciente. Al fin ocurrió la explosión, el estallido interno por medio del arte. El resultado se expone de vez en cuando a la consideración de quienes sienten como propios esos mismos dolores de angustia, por ser comunes a todos los vivientes. Unos saben librarse de ellos

y otros no; las salidas obedecen a dos consideraciones: el arte o la violencia. Madrid, Venecia, Londres o Nueva York están abiertas a sus exposiciones con la misma capacidad comprensiva, ya que el lenguaje artístico de Raba es el de cualquier hombre de hoy en cualquier calle del mundo.

Por consiguiente, lo de menos es que el autor de una obra de arte se dedique activamente a la política, por ejemplo; basta con que sienta en sí las consecuencias de la dedicación ajena. La sensibilidad receptiva basta. Sin pensarlo, sin quererlo y sin comprenderlo, Raba padece la tumultuosa situación de desánimo que rodea a nuestro planeta, esa enfermedad crónica que le ha quedado desde la última guerra mundial. La transparente en sus maderas violentadas, en esos cráteres de los que surgen de repente unas astillas como trampas para animales salvajes. Las tormentas bélicas, las amenazas nucleares no respetarían hoy ninguna torre aislada, por muy pulida y oculta que se edificase.

Cosa distinta es participar activamente en la marcha de los acontecimientos sociales, quizá con intención de alterar su ritmo. Es claro que puede ponerse el arte al servicio de una causa o de una idea, y seguirá siendo arte si lo lleva a la práctica un artista, un creador de emociones. Mallarmé se vio obligado a explicar a Degas que la poesía se escribe con palabras y no con ideas, cuando el pintor se quejaba de que no conseguía escribir poemas a pesar de tener buenas ideas para ellos. No hace falta decir que las ideas son necesarias para perfeccionar cualquier

manifestación artística, pero no deben darse solas: precisan el complemento de unos caracteres especiales, hasta la fecha no bien entendidos, que son los que definen al artista frente a los demás hombres.

Pocos casos se darán de una entrega tan absoluta a la obra en marcha. Alguien que le observara podría destacar como su papel único en la vida el de trabajar en la obra. Lo lleva a cabo con una abstención mantenida de todo lo demás. Vive en su estudio con su familia, y eso es todo. Si antes, como veremos enseguida, asistió a tertulias y dilapidó el tiempo, era porque le faltaba aún la conciencia de su trabajo seguro; una vez que sabe lo que le corresponde constatar, se dedica a ello con todos los sentidos y todas las potencias. No es misantropía, sino convicción de que está obligado a someterse a la dictadura vocacional, y lo admite con fe.

Acostumbrado a recluirse en su mundo interior cuando las circunstancias le empujaron, mantiene todavía un diálogo creador con las vivencias almacenadas en él. Es como si hubiera destilado más tarde aquellas sobresalientes por cualquier causa, y se animara entonces a empezar la construcción de su arquitectura ideológica. Su obra es pura, en el sentido de que no persigue una finalidad esteticista o comercial, ni está comprometida con expresiones partidistas. Es pura por ser propia y no darla contaminada por alientos extraños al arte que le caracteriza. Y es pura porque Manolo Raba ni siquiera se ha planteado nunca conseguir una pintura pura, sino expresiva de su intimidad.

Creo que Raba ha alcanzado en parte una de las metas señaladas por Apollinaire; sólo en parte, ya que se trata de una meta excesivamente lejana. Decía el poeta francés al explicar a los cubistas: «Si la finalidad de la pintura es siempre la que fue ayer, el placer de los ojos, se exige en adelante al aficionado hallar en ella un placer distinto de aquel que puede procurarle también el espectáculo de las cosas naturales. Nos encaminamos así hacia un arte enteramente nuevo, que será con respecto a la pintura —tal como la hemos considerado hasta hoy— lo que la música es con respecto a la literatura. Será pintura pura, así como la música es literatura pura. (...) Los pintores nuevos procurarán a sus admiradores sensaciones artísticas que se deberán únicamente a la armonía de las luces sin igual» (2). ¿No es eso precisamente lo que sentimos al entrar en una sala donde expone Manolo Raba?

2. GUILLAUME APOLLINAIRE: **Los pintores cubistas**; trad. de Raúl Gustavo Aguirre; Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1957; pág. 19.

## EL HOMBRE EN SU PLEAMAR

La única biografía posible de un artista es su obra; en ella quedan señalados todos los acontecimientos y sentimientos que le perfilan los años, mucho mejor que en las palabras de un biógrafo. Máxime cuando la vida del artista está entregada por entero al trabajo y apenas caben otras anécdotas que no sean las unidas a una exposición. De Raba no hay mucho que contar; en todo caso, hay mucho que aprender, porque su dedicación a la tarea vocacional del arte ha sido siempre ejemplar. En una sociedad inestable y con unos presupuestos teóricos mutantes en el arte, él se ha exigido a sí mismo más de lo que debía. Claro que está fuera de dudas que el esfuerzo ha sido compensado con creces.

El signo astrológico de Piscis simboliza la pleamar; Manuel Gómez Raba nació bajo ese signo, el 21 de febrero de 1928, y a orillas del mar, en Santander. La influen-

cia de Piscis se deja sentir en el exceso de imaginación de sus nativos, que suelen estar bien dotados para el arte y a menudo poseen facultades magnéticas y mediúmnicas; con frecuencia son tímidos y afectivos. La lectura astrológica en el caso de Raba parece que está bastante ajustada, por lo menos en lo que se relaciona con el arte.

1928 es un año que cae dentro de la órbita del superrealismo; André Breton y sus compañeros habían proclamado el primer manifiesto en 1924, y preparaban el segundo, que sería lanzado a los cuatro vientos en 1930. Pero ese mismo año de 1928 Breton editó **Le Surréalisme et la Peinture**. En España queda en la historia ese año por motivos poéticos más que pictóricos: es la fecha en que las ediciones de la orteguiana «Revista de Occidente» dan a la luz el **Romancero gitano** de García Lorca y el primitivo **Cántico** de Jorge Guillén, mientras Vicente Aleixandre publicaba en Málaga su primer libro, **Ambito**. Raba nació cuando se estaba librando la gran batalla final por la conquista de una nueva expresión en arte y literatura.

Por eso, debiera haberse encontrado con soluciones más que con problemas cuando, más adelante, quisiera expresarse estéticamente. Pero Santander no ha sido nunca una provincia adelantada en el arte. En 1929 moría Riancho arrinconado en uno de sus pueblos; María Blanchard iba a morir poco después, en 1932, cuando Pancho Cossío paseaba su cojera por las calles de París. En Santander sólo se atiende a sus artis-

tas cuando llevan muchos años muertos, y todo se empieza con retraso.

En la familia de Raba no había ni precedentes artísticos ni inclinación para el arte. Y, pese a todo, surgió en ella la vocación pictórica por partida doble: una hermana de Manolo, dos años mayor que él, Carmen, también quería pintar; durante un tiempo sus estudios y afanes marcharon paralelos, y con ellos el estilo, que no llegó a unirse por admitir unos supuestos distintos. El entusiasmo de su hermana mayor sería un buen apoyo para el entonces pintor principiante.

La familia Gómez Raba es burguesa; su padre fue indiano, es decir, un emigrante que regresó a la patria después de hacer fortuna en América. El indiano ha sido casi una institución en Santander, provincia poco industrializada y con mucha esperanza puesta siempre en el mar y en los barcos. Al volver a España abrió un comercio en Barcelona primero, y más tarde se trasladó a Santander, en donde se quedó definitivamente. Su posición económica era buena, los jóvenes artistas no precisaban inquietarse.

Carmen y Manolo llevaron adelante su decisión de dedicarse a la pintura, y si la familia no sintió por ello una alegría, al menos nadie se opuso con fuerza. Estudiaron con Flavio San Román, y se aplicaban en la copia de cuadros célebres: Manolo recuerda sus reproducciones de los inevitables murillos. Por entonces empezó a cambiar el panorama artístico santanderino.

En efecto, en abril de 1944 apareció el primer número de la revista «Proel», subtitulada «Cuaderno de poesía» en su primera época, pero que en breve se convertiría en una publicación cultural abierta a todas las artes, hasta el punto de que su último número, el correspondiente a primavera-estío de 1950, aborda la crítica de las nuevas tendencias en todas las artes plásticas. De la revista nacieron las ediciones de libros y la sala de exposiciones, y como consecuencia de todo ello fue posible organizar dos congresos mundiales de arte contemporáneo, en Santillana del Mar, a pocos pasos de las cuevas de Altamira, los años 1949 y 1950. Allí nació la efímera Escuela de Altamira. Allí se adoptó una resolución muy importante para el devenir de las artes plásticas: todas deben tender a integrarse en la arquitectura. Poco más tarde, en 1953, tuvo lugar en la universidad santanderina el I Congreso Internacional de Arte Abstracto, que llevó como ilustración formidable una exposición asimismo internacional.

En alguna manera hubo de influir esta cadena de acontecimientos favorables para el arte en Carmen y Manuel Gómez Raba. Estaban en su plena adolescencia, en los años en que se necesita con mayor motivo que nunca el estímulo y el consejo. Haberse formado estéticamente en ese instante benefició su proyección inmediata. Aunque conviene aclarar que todas esas realizaciones conseguidas por los más jóvenes con el apoyo moral y económico del gobernador civil de la provincia, no eran cómodas, tropezaron siempre con las voces iracundas de los inmovi-



listas erigidos en santones de las estéticas desde sus puestos administrativos. Es posible que esa lucha dialéctica incidiera incluso en la formación de los dos artistas adolescentes. Aún se sigue hablando de «arte de vanguardia» cuando se hace referencia al que ha cumplido ya sesenta años, pero aún siguen sin tener alojamiento en el Museo de Pintura de Santander las madeiras de Raba, los espejos de Eduardo Sanz, los paisajes alucinados de Enrique Gran, las figuras expresionistas de Angel Medina o las construcciones matemáticas de Agustín Celis, nombres capaces de llenar un museo por sí mismos, pero negados en su tierra (3).

Volvamos atrás, a los años de formación académica de los Raba. Cuando Manolo tenía 18 años y Carmen 20 se trasladaron a Madrid para estudiar en el taller de Chicharro; estuvieron tres años en la capital, aunque debían viajar con frecuencia a Santander para atender a esas ineludibles obligaciones familiares. Otra obligación no menos ineludible le llegó a Manolo en 1949, precisamente el año de la muerte de Chicharro: el servicio militar. Por su parte, Carmen pasó a estudiar con Julio Moisés, y es probable que su influencia la inclinara decididamente hacia el re-

3. Viene a cuento citar aquí unas palabras de Eduardo Sanz, paisano y estrictamente coetáneo de Raba, puesto que nació también en 1928. Con motivo de la exposición de Riancho en el Museo Español de Arte Contemporáneo realicé una encuesta entre varios pintores y críticos; a la pregunta en que pedía sugerencias para que fuese mejor conocida la obra del pintor de Entrambasrestas, Sanz daba sus opiniones, y añadía: «Quisiera advertir que tomemos conciencia de que todo esto se debe hacer ahora con los creadores del momento, ayudarles, promocionarles cuando lo necesitan para realizar una obra digna. Que no se pregunte siempre qué podemos hacer por un paisano cincuenta años después de su muerte» (publicado en el diario santanderino «Alerta» el 6 de marzo de 1973).

trato; ya los buenos retratos pintados por Chicharro podían haber marcado su estilo, pero la maestría de Moisés debió de ser decisoria.

Carmen Gómez Raba nos es en realidad desconocida, y no es conveniente juzgarla por las escasas obras suyas conservadas en Santander y Madrid, en poder de familiares y amigos. Su obra original quedó en Argentina, y está sin valorar críticamente. Hablar de ella en estas condiciones supone un riesgo, por lo que cualquier mención ahora ha de ser tomada como una aproximación explicativa, nunca valorativa.

En cualquier caso, sabemos que en los años que estamos comentando ahora, Carmen era decidida partidaria del retrato figurativo, y también solía pintar flores. Sentía una gran admiración por Seurat, y tituló algunas de sus obras «Homenaje a Seurat» (actualmente en colecciones particulares de Santander). Parece ser que una de sus intenciones era dedicarse ampliamente al retrato, y abrió un estudio en el que trabajaba con muchos ánimos. Las obras que nos son conocidas de ella muestran un dominio técnico unido a una coloración elegante.

Los dos hermanos no siempre estaban de acuerdo en sus opiniones sobre la estética; sin embargo, nunca discutieron y se respetaban mutuamente. Al regreso de Manolo a Santander se les presentó la oportunidad de celebrar una exposición conjunta en la sala de la revista «Proel», en abril de 1951. Los presentaba José Hierro, nombre que alterna en los catálogos con el de otro poeta montañés, Julio Maruri. Al ver hoy

Las reproducciones allí incluidas del artista, no se podría aventurar el camino que iba a seguir. Eran óleos pintados sobre cumen, expresionistas. La crítica local acogió con esperanza a los dos hermanos, y la exposición alcanzó la finalidad que pretendía: tomar el pulso al ambiente.

A partir de este momento las vidas y los caminos artísticos de los dos hermanos se apartan para siempre. Manolo estaba deseando algo que presentía sin saber bien lo que era. Admitía unas limitaciones en su estética, y desviaciones de esa idea que no lograba más que entrever. Pensó que era conveniente volver a Madrid y quedarse a vivir en la capital, convencido de que así le resultaría más sencillo conseguir su propósito de encontrar la expresión que le urgía.

Por su parte, Carmen se enamoró, y este hecho tan vulgar tuvo importancia notable para su historia: en la Universidad Internacional de la Magdalena conoció a un poeta granadino, José Carlos Gallardo, que vivía en Argentina, y se enamoraron. Después de la boda se trasladaron a Rosario, donde Gallardo era funcionario del consulado de España. Carmen trabajó allí mucho, y a juzgar por lo que se dijo de ella en una revista argentina, parece ser que evolucionó dentro de la figuración. Murió el 21 de marzo de 1965. Tres años después se organizó en la sala de exposiciones de la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo en Santander una exposición-homenaje, en la que se mostraron 19 obras, todas de su época santanderina.

Cuando habla de su hermana, el artista se

emociona. Ellos estuvieron unidos doblemente y se ayudaron siempre en su trabajo artístico. El ser dos los que sentían la misma vocación facilitó el que su familia aceptara que se dedicasen a la pintura. Los hallazgos de cada uno dentro de sus peculiaridades eran comentados y se aprovechaban por los dos. Aquella exposición fue la única que hizo Carmen en España, y la primera de su hermano, por más que, en cierto modo, puede decirse que es asimismo la única suya: han de pasar doce años hasta que Manuel Gómez Raba vuelva a exponer, y entonces el que cuelga las obras es otro pintor distinto, que nadie relacionaría con aquel de 1951.

Son doce años de vida oscura, de trabajo a tientas, de esperanza y desesperación al mismo tiempo, de calamidades, de dudas. Son unos años difíciles para el artista, y todavía, cuando los recuerda, le duelen. Pese a ello, hay que admitir que fueron necesarios, que representan algo así como una purificación de los conceptos estéticos mantenidos durante la época de su aprendizaje. Sin esta catarsis probablemente Raba no habría hallado su estilo.

## AL ENCUENTRO DE SU ORDEN

En el otoño de 1951 Manuel Gómez Raba alquiló un estudio en la calle de Don Ramón de la Cruz, que todavía no era la efímera «Moncho Street» de la década siguiente. Va a pasar allí diez años, los más amargos de su vida. Disponía de dos habitaciones en las que se fueron almacenando libros y reproducciones artísticas: decoraban las paredes láminas de Picasso, naturalmente, y también de Juan Gris y Georges Braque... Sí, en un principio Raba se acercó al cubismo con curiosidad y admiración y se dispuso a copiar sus obras más representativas.

Sabía bien que el cubismo estaba superado como movimiento estético, y que no podía terminar en otro desenlace que el ya completado históricamente. Aún así, aunque sus amigos se rieran de un cubista de 1951, necesitaba pasar por esa experiencia, y lo hizo con plena convicción de que no era por

ahí por donde le vendría la solución a sus inquietudes estéticas.

También copió a Paul Klee, quizá la más constante de sus admiraciones. Todavía hoy es uno de sus pintores predilectos y continúa examinando con devoción sus obras, aunque su propia obra vaya por otro lado muy distinto. En aquellos momentos las influencias eran muchas y dispares. Las más destacadas las cubistas, desde luego, pero no las únicas. Se daba cuenta de sus limitaciones, y reconocía que el resultado era siempre demasiado frío, carente de emoción.

Hacía grafismos a tinta china, pintaba espacios planos con ceras, y lo rompía todo. Klee y el cubismo le dieron algunas razones para sus planteamientos formales; después siguió una evolución histórica, por así decir: pasó al informalismo, donde también supo descubrir varias soluciones, en torno a la materia y la textura. Todo eso estaba presente en sus ejecuciones, si bien admitía que era a destiempo. Ahora recuerda la sensación de fracaso total con que empezaba cada intento de expresarse conforme a una tendencia superada por el devenir artístico. A la vez tuvo que esforzarse por comprender que le era necesario psicológicamente pasar por esos grados de creación no figurativa.

Su vida tenía algo de ascética. Se entregó a una religión artística con el mismo fervor que los ascetas o los místicos. Al ascetismo contribuía de manera destacada su situación económica: sus hermanos le pasaban cada mes un dine-

ro que se le iba en los pagos de alquiler y comida. No quería vender nada de lo que hacía, precisamente por no creer en ello: así todo, se vio obligado a intentar obtener dinero de alguna de esas composiciones cubistas o informalistas, y lo hizo. Él piensa que conseguiría localizar ahora seis o siete de esas piezas; el resto fue destruido.

Es preciso señalar que ese resto es un número incalculable. Raba estuvo absorbido por su trabajo durante ese tiempo, de tal manera que para no verse obligado a romper tanto, compró una plancha de mármol y pintaba sobre ella; una vez terminada la composición y superado el disgusto correspondiente, la borraba, con lo que disponía de una superficie nueva siempre.

Transcurrieron diez años en esta mecánica. Seguro de que buscaba algo, pero sin saber qué ni cómo debía decirlo en su obra. Obsesionado por el arte, eran largas las discusiones que entretenía con sus amigos. Entre ellos se encontraban críticos, como Moreno Galván o Santiago Amón, y pintores, como Vento y Lara; también humoristas que quizá le enseñaron a reirse en voz baja de las cosas complicadas, como Chumy Chúmez o Munoa. Nunca dejó de trabajar, anárquicamente, sin horario, con intensidad. Asistía a tertulias, sobre todo a las del Café Gijón, y no errábamos al imaginarle discutiendo con acaloramiento: le iba la propia supervivencia en ello.

Tal vez llegaba al estudio con el alba. Aun así no perdonó ni un día su labor. En esto sí era

constante, y hasta el agotamiento; un agotamiento doble, ya que a la tarea iba unida la conciencia del fracaso. Y seguía rompiendo cuanto pintaba en papeles o cartones; sólo aquella plancha de mármol permanecía incitante a cualquier hora.

Al ver cómo otros pintores de su misma generación o incluso más jóvenes exhibían sus obras y alcanzaban el reconocimiento de la crítica, sentía un gran respeto por ellos; así contemplaba a Lucio Muñoz o Canogar, por ejemplo, admirado de su confianza. El, en cambio, carecía de la menor convicción, por lo que fue eliminando su rastro. Pensaba que no era una cuestión de facilidad o dificultad, sino de dar con la manera de decir lo que sentía. Y eso era precisamente lo que le faltaba.

Si a pesar de la falta de confianza insistía y volvía a intentarlo en cada momento con cierta esperanza, es porque su vocación se había convertido ya en algo firme, capaz de soportar cualquier desánimo. Este es el período más largo de su vida, ya que sintió cada segundo en su cerebro, martilleándole la sensación de desastre. Para qué porfiar... Y reincidía.

De todos modos, el momento resultaba en general confuso por lo que respecta al panorama estético. Se debatieron entonces los programas del realismo social y la abstracción. Las modas duraban poco, la crítica estaba indecisa. En el aspecto político, en esa década suceden varios acontecimientos trascendentales: muerte de Stalin y revisión de su política, guerra de Co-



rea, derrota francesa en Dien Bien Phu, independencia de Africa, implantación de la república en Egipto y nacionalización del canal de Suez, revolución cubana... Para un hombre como Raba, esa inestabilidad mundial tenía que ser una herida constante. A la vez, es un período en que se inicia la conquista del espacio, con el lanzamiento de varias naves cósmicas y satélites artificiales, como si fuera el comienzo de una nueva era científica.

Mientras el mundo se debatía entre la ciencia y la guerra, él investigaba en su estudio madrileño. Volcado en su trabajo, todos esos acontecimientos internacionales no le atañían directamente, pero a un hombre receptivo y dotado de un exceso de imaginación le preocupaban doblemente, a pesar de que se enterase menos quizá que otra persona. Entre las complicaciones del mundo y las de su yo, el panorama no era agradable.

Apollinaire —volvemos a citarle— comentó que Picasso estudiaba un objeto como un cirujano anatomopatólogo observa un cadáver. Lo mismo hizo Raba durante esa larga década: observar, estudiar las tendencias del arte de nuestro siglo, convencido de que debía llevar a efecto esa labor personal si quería encontrarse a sí mismo. Se le ofrecieron atisbos de lo que deseaba: era un ambiente extraño, una existencia misteriosa que sólo puede intuirse sin rasgos. Se ejercitó con auténtico espíritu ascético, en el sentido etimológico de la palabra, en los diversos estilos, siguiendo un proceso hasta cierto

punto circular, de círculo vicioso. Ultimamente utilizaba arenas mezcladas con óleo...

En la primavera de 1961, a los 33 años, cambió su postura. Tras diez enormes años de trabajar para nada, llegó a la conclusión de que debía olvidar el arte, porque nunca alcanzaría aquella expresión suya que persiguió tan constantemente. Vendió la librería, traspasó el estudio y con el dinero obtenido se marchó a Ibiza. Su intento era comercializar la pintura: pintar paisajes de la isla para venderlos a los turistas. Hay que detenerse a admirar la fuerza de voluntad de Raba, que al no estar conforme con lo que salía de sus manos, renegó de todo ello, sin intentar siquiera colgarlo en una sala a ver qué era lo que decían críticos y público.

Estaba pintando su primer paisaje cuando vio aparecer a un amigo pintor, y sintió vergüenza de lo que hacía; tanta que tiró caballete y lienzo por un barranco, nueva prueba de su pureza artística. Cuando el dinero llegaba a su fin, sacó el billete hasta Santander, sin saber bien qué haría allí.

Sin embargo, después de esos dos intentos fracasados, el artístico tan largo y el comercial tan corto, algo se había transformado en él. Habilitó el sótano del chalé familiar como estudio y volvió a intentar la aventura. Con los nervios tranquilos, sin pretensiones, empleaba colas sintéticas mezcladas con serrín y arena sobre superficies planas. Y fue entonces cuando se dio cuenta de que había alcanzado su estilo, que

aquello estaba en camino de ser lo que tan afa-  
nosamente buscara.

Se pasó dos días enteros metido en el estu-  
dio, pintando sin cesar, con la fiebre del descu-  
brimiento obligándole a insistir una y otra vez.  
Alguna salida empezó a hacer después que es-  
tuvo seguro de dominar el trabajo. Sin embargo,  
no quiso saber nada de lo que hacían los pinto-  
res en el mundo, deseaba mantenerse fiel a su  
forma expresiva.

Entonces se creyó maduro para exponer, y se  
presentó ante el público de Madrid, en 1963, en  
la Galería Prisma, con sus nuevos materiales.  
Obtuvo un fracaso absoluto, no vendió nada y  
sólo se ocuparon de él un par de críticos ami-  
gos. Esto le afectó, como es natural, pero no le  
desanimó. Ya contaba con su propia seguridad,  
y las opiniones ajenas no la mellaron. Además,  
había entrado en su vida Teresa.

Concurrió al II Certamen Nacional de Artes  
Plásticas ese mismo año, y al siguiente presentó  
su primera exposición individual en su tierra,  
concretamente en la Galería Sur. La crítica local  
le fue favorable y se vendieron algunas obras:  
ambas circunstancias le hicieron afirmarse más  
en el trabajo.

No sólo en Santander confiaban en su arte:  
Ceferino Moreno, a quien entonces no conocía  
más que por su nombre, le escribió diciéndole  
que había visto su exposición en Prisma y le  
gustó su obra; le anunciaba que iba a presen-  
tar una exposición colectiva en la Galería Neblí,  
y que esperaba colaborase Raba en ella. Así lo

hizo, en 1965, con fortuna, puesto que Luis González Robles, comisario general de Exposiciones, se fijó en sus obras y le escribió una carta en la que le invitaba a participar en la bienal que se celebraría en Venecia al año siguiente.

1966 fue un gran año para Manolo Raba: además de su presencia en la bienal, hay que destacar el éxito alcanzado en Londres, donde colgó sus obras en las Drian Galleries, y también en Bilbao, en la Galería Grises. Se había casado con Tere en agosto de 1965, y su viaje de bodas fue en realidad el que efectuaron a Londres, con motivo de la exposición, en el mes de junio. Esto les impidió acercarse a Venecia, pero visitaron los museos y galerías de Londres y tomaron contacto con críticos y artistas ingleses. Las revistas de Italia, de Inglaterra y de algunos otros países empezaban a ocuparse de él. Por si fuera poco este éxito, se vendieron muchas obras. Psicológicamente, se ha consagrado en su propia opinión al recibir el aplauso ajeno.

En 1967 nació su primer hijo, y Manolo obtuvo una beca de la Fundación March para organizar una exposición: fue la inaugurada el 28 de abril en la Galería Neblí, de Madrid. Obras suyas volverán a viajar: a Londres, a las Drian Galleries, y a Nueva York, a la Galerie Internationale, aunque no las acompañe el artista. También concurrió a la I Bienal Internacional de Barcelona, y yo le pedí que me enviara tres obras para la exposición que con el título de «Nueva pintura montañesa» organicé en la sala del diario «Alerta», coincidiendo con la celebración del curso sobre arte en la Universidad Internacional.

Una experiencia nueva fue la exposición flotante que mantuvo durante mes y medio en el ferry «Patricia», en servicio entre Bilbao y Southampton, en 1968. Tuvo otro hijo y realizó nuevas exposiciones, individuales y colectivas, entre las que merece destacarse la nueva invitación que le cursó González Robles para ir a la bienal veneciana de 1970: su triunfo resultó aún más destacado que el anterior, y alcanzó prestigio internacional; las revistas de arte le elogiaron, como queda reseñado en otra parte de este libro, y los marchantes se fijaron en él. En el diario parisiense «Le Monde» resaltaba (2 de julio) el crítico Michel Conil Lacoste la seducción —es su palabra— del pabellón español, destacando «surtout l'originalité des sculptures écorchées de Gómez Raba».

En abril de 1972 se vino a Madrid con su familia; compraron un chalet en un lugar extrañamente tranquilo, para usar el sótano como taller. Sin embargo, la vida en Madrid no les convence, al parecer, y han regresado a Santander, con intención de residir allí. En esto, como en todo, el matrimonio está de acuerdo.

Ultimamente emplea grandes volúmenes de madera, que ya no presenta planas, sino con cráteres y formas redondeadas. A la estructura de aglomerado añade colas sintéticas, clavos y arenas, además de colores acrílicos. Recientemente ha comenzado a interesarse por los materiales plásticos, por pensar que ha de resultarle más cómodo trabajar con ello y serán menos pesados de colgar en una habitación. Suele empeñarse en series de diez obras al mismo tiempo, cada

una de un tamaño medio de 1,50 por 1,80, si bien utiliza igualmente tamaños mayores y menores. Cada serie es distinta a las anteriores, dentro de ese estilo característico de Raba, como es natural. Puede suponerse que va a continuar evolucionando, sobre todo si consigue pasar a sustituir la madera por el plástico. De una manera u otra, lo cierto es que Manuel Gómez Raba ha conquistado plenamente lo que se propuso y tanto esfuerzo y dolor le ha costado.

## PALABRAS DE MADERA

Una cuestión previa a cualquier comentario sobre las realizaciones de Raba se refiere al hecho mismo de su clasificación: hablamos de pintura, pero lo cierto es que el artista no utiliza los elementos propios del pintor. Su trabajo se hace con maderas, colas, colores activados, lija... Emplea una taladradora eléctrica, quema las superficies, construye y desmorona. Es una labor más cercana a la escultura, y hasta cierto punto podría darse a su autor el calificativo de escultor. Sin embargo, al nombre de Raba se le añade siempre el título de pintor, y como tal ha montado las exposiciones; por ello, continuaremos denominándole así, y ni siquiera escultopintor, aunque se deje constancia de la impropiedad del término como referencia absoluta. Habrá que dar una señal distinta a las empleadas para delimitar una expresión distinta, ni siquiera hablar

de «nuevos materiales», que en este caso resultan ser tan viejos como el mundo, como la madera.

El artista ha llegado a alcanzar esa forma a través de una complicada metamorfosis. Partió de la pintura figurativa, reinventó los procesos de disolución estructural, y puso en el informalismo una primera piedra de lo que sería por fin el edificio interminable de su identidad. Tras años de búsqueda y silencio, siguiendo un proceso metódico y cerebral, Raba descubrió la no-realidad: al contemplar el objeto supo ver el no-objeto, la negación de sus límites. El objeto se halla en el espacio, y el espacio es objeto desde el instante en que se derriban las limitaciones. Raba alcanza así una posibilidad inédita, que es la de reproducir en sus obras el anti-objeto.

Resulta difícil explicar la evolución señalada, ante la ausencia de testimonios demostrativos; el artista ha ido destruyendo la mayor parte de sus intentos expresivos a lo largo de los años de aprendizaje y asentamiento. Hay, sin embargo, una referencia en el catálogo de la exposición que celebró con su hermana Carmen en la sala de la revista «Proel». Mostraba allí Manolo siete óleos y tres dibujos, de factura figurativa a juzgar por las reproducciones con que se ilustra el catálogo. Vemos allí, por ejemplo, un hombre a caballo en la línea de cualquier retrato ecuestre de la pintura clásica.

Firmaba la presentación José Hierro, uno de los epígonos de la revista; criticó con afecto y confianza, y en aquel abril de 1951 señala con



tino los atisbos de una obra apenas vista: «En nuestra sala, hoy, dos artistas jóvenes. A ellos va enderezada nuestra fábula. Su juventud es la sola y suficiente razón de su inquietud. Primero, hacerse un bello cuerpo. Después, vestirlo adecuadamente, para dejarlo entrever más tarde. La primera parte del camino se está cumpliendo». En ese momento no era previsible hasta dónde llegaría Manolo Raba en su urgencia por dejar sólo entrever ese cuerpo mutante.

Pero advertimos en esa figura a caballo un signo dislocado. No es la serenidad de un personaje velazqueño, por ejemplo, ni la gracia de un equilibrista circense, sino una figura que clama con el brazo levantado como para pedir ayuda; se encuentra en tensión, rechazado, parece que va a borrarse en un segundo. Ya entonces el mundo debía de estarle inquietando al pintor; desde ahí mismo comienza el camino hacia el anti-objeto.

Este aspecto no puede ser elucidado con claridad, ya que no se conserva la mayoría de las obras trabajadas por Raba durante una docena de años; sabemos lo que él nos cuenta de su indagación en busca del tiempo sin tiempo, y con ello reconstruimos las piezas que ensamblan su autodestrucción óptica de los objetos limitados por un contorno. El cubismo presentó los problemas formales a la especulación artística; Raba, heredero de esas inquietudes, se los plantea otra vez, evitando ya la imitación a favor de la creación interior.

De un lado, el arte de nuestro tiempo nos ha

enseñado a ver en las imágenes representaciones del mundo interior del artista; de otro, la ciencia nos ha aproximado al universo entero y ha empequeñecido la historia e incluso al hombre. Tales son los descubrimientos que configuran el ámbito artístico de nuestra época, y sería absurdo ignorarlos, además de imposible. Raba está, pues, emplazado entre esos dos polos motores a la vez que situacionales. Su obra es unitaria desde las exposiciones celebradas en 1963, fecha que consideramos como de arranque del artista, puesto que lo emprendido hasta entonces resulta ser nada más un ir poniendo puertas a la imaginación para que escogiese la adecuada.

Al etiquetarla de unitaria hay que tener presentes los altibajos propios de toda obra en marcha. En los diez años transcurridos desde la primera exposición individual Raba ha seguido andando por el interior del laberinto polivalente que constituye el arte en transformación. Pero lo cierto es que en este tiempo se da una continuidad mantenida hasta ahora sin violencias. Las sucesivas exposiciones han confirmado que es sólido el eslabonamiento de su progresión investigadora. Por si fuera poco, la originalidad domina en estas obras, que tienen sus raíces en el arte informal, pero carecen de otro precedente directo, ni aun aproximado.

Veamos las nociones de su mundo interior que nos ofrece Manolo Raba. De hecho, podemos admitirlas como representaciones fieles, puesto que el propio artista ha tardado en seleccionarlas lo bastante como para que madurasen por

completo. Raba es un intuitivo metódico, a quien la inspiración coge siempre trabajando; cerebraliza su circunstancia y hace de ella una planificación íntima. Ahora bien, el resultado no es una obra de arte estructurada conforme a una planificación previa, ya que si lo fuese carecería del valor principalísimo que es la espontaneidad. Cuando Raba ejecuta plásticamente sus más íntimas convicciones, lo hace a través de los medios de comunicación con que está dotado, con unos signos peculiares a los que ha llegado mediante el trabajo, mediante su búsqueda incesante, pero al mismo tiempo de una manera intuitiva.

Con sus actos testimonia unas afirmaciones de Kandinsky, elaboradas para resolver la problemática de los movimientos renovadores iniciales: «Nunca se insistirá demasiado en el hecho de que la obra de arte nace misteriosamente. El alma del artista, si vive verdaderamente, no tiene necesidad de ser sostenida por principios racionales y teorías. Ella encuentra siempre algo que decir que el artista, al instante de escucharlo, puede a veces no comprender. **La voz interior del alma** le revela cuál es la forma que conviene y dónde buscarla («naturaleza» interior o exterior). Cada artista que trabaja de acuerdo con la intuición sabe que la forma concebida por él puede, de repente, decepcionarlo y ser reemplazada por otra. Böcklin decía que la verdadera obra de arte debe ser una sola y grande improvisación» (4).

4. WASSILY KANDINSKY: **De lo espiritual en el arte y la pintura en particular**, trad. de Edgar Bayley; Ediciones Galatea-Nueva Visión, Buenos Aires 1957; pág. 97.

Nos muestra Manolo Raba su personal visión del mundo mediante esas maderas erosionadas, eruptivas, rotas, convexas, a menudo con las fauces abiertas frente al espectador en una doble simbología: el hecho de sacar fuera la personalidad del autor, y la amenaza de envolver al contemplador entre sus hendiduras. El artista pone los ojos en la realidad circundante para traspassarla a su interior, y lo que realiza ya no es una talla en madera, como podría hacer cualquier imaginero, sino una plasmación de sus sentimientos; de modo que el arte deja ya de ser una copia de la realidad para constatar un traspaso del pensamiento.

Esto por lo que se refiere a la primera característica; hemos hablado antes de otra nota definidora, relativa a la aproximación al universo y consiguiente empequeñecimiento humano. Aunque sea mayor cada día el dominio de la naturaleza por el hombre, cada día también se ve acrecentada la ignorancia sobre temas que la tradición daba por sabidos. El hombre, como medida de todas las cosas, se contempla reducido dentro de la escala planetaria. Nuestra época ha echado abajo las convicciones históricas para sustituirlas por unas posibilidades inciertas. A medida que aumenta el poder de las máquinas para ordenar el mundo, decae la seguridad en la obra humana: nunca como hoy se había planteado, por ejemplo, el rol del artista en un mundo en crisis.

Ese mundo externo, físico, el mundo que rodea al artista se vislumbra agónico, plagado de atisbos de destrucción que van desde la guerra

nuclear hasta la superpoblación y el hambre. Eso es lo que recoge el artista con su percepción, lo que pasa a su interior y él vuelve a hacer externo por su capacidad comunicadora.

Cabe posibilidad de encubrimiento gracias al arte precisamente. Cabe disfrazar de amabilidad lo que resulta hostil, vestir la desnudez del desierto con flores de plástico. Es fácil animar a un embarque para Citerea aunque se esté seguro de su inutilidad. No es eso lo que desea el artista auténtico, y no es eso lo que hace Raba. El pathos de nuestro tiempo es el que representa en sus obras: las maderas perfectamente pulidas se quiebran de pronto en un vacío informe del que suelen emerger, como rayos de Zeus, unos colmillos de palo, a semejanza de una boca abierta en carcajada irónica o cruel.

Raba ha ido buscando el fondo cada vez más hondamente. Ha sido como una vuelta a la tierra, como una evolución a la inversa. Su obra se fue volviendo, pues, más intimista con los años, y por ello más complicada en su factura y en su comprensión. El lenguaje expresivo de esas maderas abiertas, de esas roturas que tienen aspecto de mundo logra comunicar una idea de destrucción advertida, si bien sucede que el receptor ha de estar predispuesto a sentirlo así. Teniendo en cuenta que esa comunicación se realiza mediante unas formas e incluso unos materiales propios del artista, sin vinculación tradicional, se comprenden las posibles fluctuaciones de la comprensión.

Olvidados los remotos inicios del artista, desde la exposición en la Galería Prisma, en 1963, a la del Museo de Arte Contemporáneo, en octubre de 1972, se aprecia el paso lento hacia los huecos hoy característicos de sus obras. Primero la superficie pulida de la madera estaba agrietada, se resquebrajaba en una superficie aún plana. Después hacen aparición los huecos redondeados, bien trazados, que en ocasiones dejan asomar un insólito dedo quebrado como en actitud de advertencia. Más adelante esos huecos se rompen, lo que pudo ser cráter de un volcán apagado parece entrar en ebullición, y se multiplican esos dedos amenazadores, con frecuencia en tríadas que no sé si encierran algún simbolismo. A la par de ello, los colores se hacen menos intensos, domina el marrón de la madera en su variada gama, y las obras se uniformizan más. Las gubias y la taladradora eléctrica, utensilios manejados por el artista para encauzar su expresión comunicativa, desgarran la tersura de la madera y abren una oquedad que parece no tener fin. El espectador piensa qué insondables secretos saldrían de ese cráter si se animara.

Esas protuberancias emergen del mundo interior del artista, pero están en el exterior. «Lo subconsciente es amorfo», decía Eugenio d'Ors, y todo hace sospechar que estaba en lo cierto. Las protuberancias a las que he dado la explicación simbólica de dedos, aunque truncados, señalan el grado de latencia de los objetos y los no-objetos: esas protuberancias que son amorfas por salir de un mundo interior repre-

sentan los objetos, siendo anti-objetos. Las obras de Raba, con sus ocres y sus texturas terrosas, tienen una relación telúrica, pero no de mundo que empieza a formarse, sino más bien que se descompone. Estas realizaciones anonadadoras nos resultan tristemente bellas, porque si es cierto que para el contemplador culto reflejan un planeta en soledad y un hombre solo en el universo, no lo es menos que deleitan la mirada. Por ello el artista ha negado en alguna ocasión las acusaciones de tristeza emanada de sus composiciones: ciertamente, como imágenes de ese mundo íntimo sensibilizan el cotidiano de preocupaciones por la pervivencia que es común a todos los seres. Estas obras nacen enfrente de los electrodomésticos y los utilitarios, no son para el consumo.

Ahora que el arte por el arte carece de sentido y se quiere ostentar la verdad del artista como único fin lícito, desde su particular postura ante el mundo circundante, se faculta la presentación de movimientos de ánimo individualistas. Si las obras de Raba tienen los límites de las maderas, esas oquedades prolongan sobre sí mismas el espacio hasta un cuasinfinito que llega al centro de la tierra o al alma del artista.

No conviene dejar de apurar el tema, por cuanto el mismo autor de esas formas inquietantes está en desacuerdo con el calificativo más generalizado que les aplica la crítica. Ya que, en contra de la afirmación poética de Jorge Guillén, el mundo no está bien hecho, al menos desde nuestra perspectiva de hoy, el arte se ve compelido a reflejar esa situación anómala, no ya

como denuncia, sino como lógica simbiosis. El artista está en el mundo y tiene que hablar de él o describirlo como es, siempre desde un punto de vista propio. Cuál sea la situación del mundo interno o externo realizado en sus obras por el artista es algo que no concierne a la simple evolución del arte. De modo que si Manuel Gómez Raba, un español nacido en 1928, que no ha recibido como una gracia original la manifestación del arte, sino que ha debido luchar por dominarla, si expone al contemplador un mundo inhumano, eso no significa que el arte español esté en la actualidad volcado en esa postura desolada. Ni aunque el caso de Raba esté multiplicado por un mayor número de nombres.

Se ha repetido ya que interesan las individualidades. El artista crea desde su apoyatura propia y trata de sacar a la luz su visión íntima; las coincidencias se dan por la acción agresora de unos mismos elementos sociales. Cada artista es hoy un capítulo del arte, y en el caso concreto de Raba con mayor razón, puesto que se ocupa de unas texturas originales. El hecho de adaptar a otro artista o al arte en general lo que se piensa de su obra sería desorbitarlo. Las vanguardias tienen como misión la conquista de nuevos terrenos, y en el intento cada individuo representa a una muchedumbre que avanza y retrocede.

Gillo Dorfles ha visto bien la orientación y los peligros del arte mutante, para llamar la atención sobre los inconvenientes a que se ha aludido antes. Comenta el crítico italiano: «Con frecuencia se habla de nuestro arte como de un ar-



te «de crisis», sin advertir que la misma definición ha sido aplicada mil veces en períodos muy diversos y alejados entre sí... ¿Por qué crisis?, nos preguntamos. ¿Por qué no, mejor, «renacimiento»? Bien es verdad que de renacimiento se puede hablar a propósito de mucho arte de nuestros días —no de todo—, con más propiedad que del de ayer o el de fines del ochocientos. Arte de crisis lo fue más el impresionismo, y lo fueron aquellos movimientos que tuvieron el privilegio de destruir la figura, de liberarse del academicismo... Hoy, en cambio, el peligro es precisamente el opuesto: es decir, el de un inminente academicismo, de una posible detención sobre posiciones ya conquistadas» (5).

Por el momento, no parece que ese riesgo amenace a Raba, habida cuenta de la evolución continua de sus construcciones, ya comentada. Al conocer, además, su ritmo de trabajo se explican los eslabones quebrados en la cadena que es su obra en marcha: tiene temporadas de enorme actividad, seguidas de otras en las que se lentifica más. Cuando está en plena entrega al trabajo, suele hacer series de doce o quince obras, de modo que las produce al mismo tiempo. En consecuencia, todas ellas obedecen a los mismos resortes anímicos de esos días en que quizá pese una preocupación marcada sobre el artista. Después sucede un alto que sin duda modificará el panorama.

Resulta de todo ello que durante el período de actividad el artista cuida de no repetirse, aun-

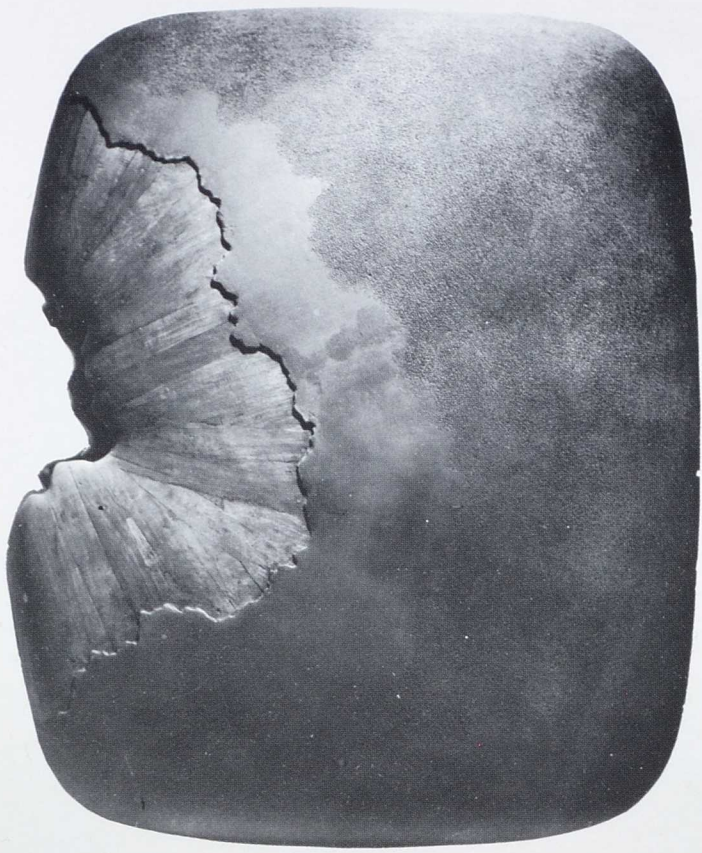
5. GILLO DORFLES: *Últimas tendencias del arte de hoy*; trad. de Fernando Gutiérrez; Nueva Colección Labor, Barcelona, s. f.; pág. 17 y s.

que esté inmerso en una línea de la que no podría salir; al reanudar el trabajo después de un plazo de descanso, ya son otras las vivencias que ha adquirido. Hasta ahora, en diez años no ha cesado el movimiento circular alrededor de unos mismos materiales y una misma construcción, con el resultado conocido. No hay riesgo, por consiguiente, de academicismo. Lo que no es previsible nunca en el artista actual es su continuidad, las metamorfosis posteriores, así que no conduciría a nada el intentar aquí adivinarlas. Todo hace prever que por el momento continuará ampliando el esquema previsto, cada vez más cerca de la escultura que de la pintura.

De nada sirve tampoco interrogar al artista, poco dado a teorizar sobre sí mismo o sobre el arte en general. Raba crea esas formas, y nada más; el resto corresponde al espectador o al crítico. Los años de investigación y sondeo en que tanto destruyó nada más terminarlo parece que le animan a ser cauto en las especulaciones. Está satisfecho con las realizaciones actuales, y no se preocupa por escudriñar el futuro. Para él no hay mejor procedimiento de adelantarlo que el trabajo, y los períodos de descanso no lo son del todo: en su cabeza se están gestando entonces las nuevas formas. Si aceptamos la distinción unamuniana de artistas ovíparos y vivíparos, a Raba le corresponde el segundo grupo.

Hay una confianza del artista que es necesario examinar con atención, tanto por su valor testimonial como por lo poco frecuente en él. Aunque su fecha queda ya lejos, 1966, desde entonces no deben haberse modificado los con-

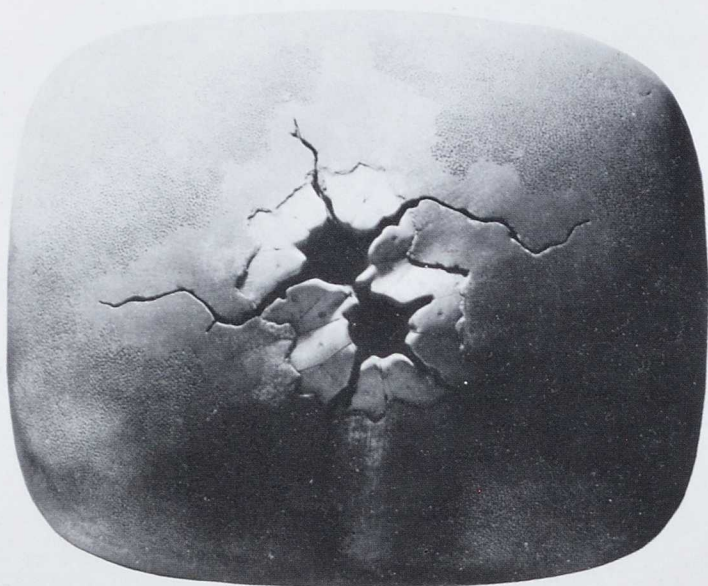
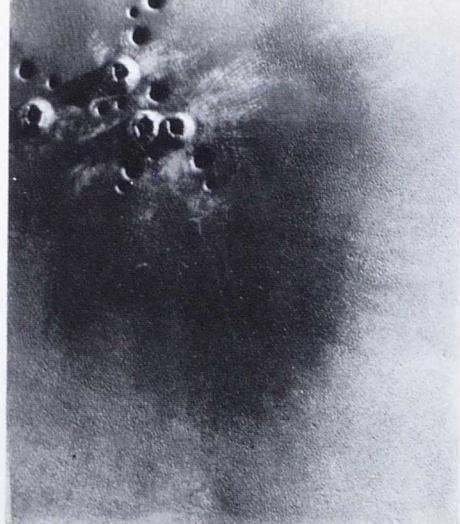




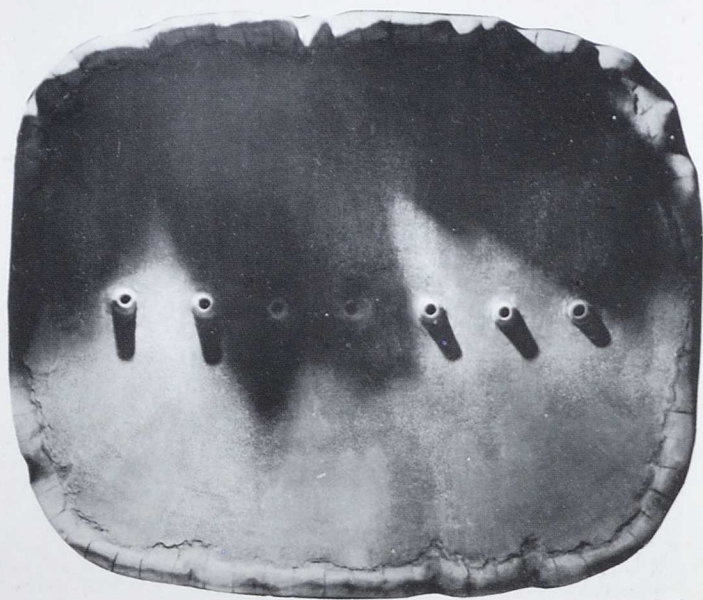






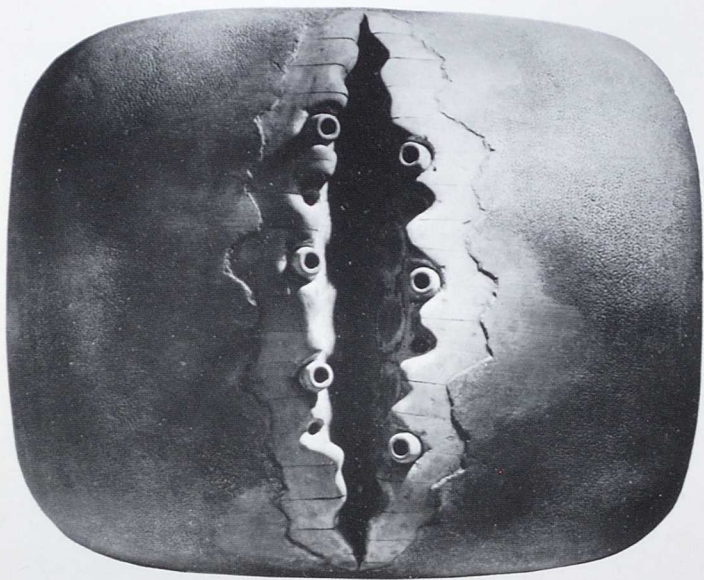
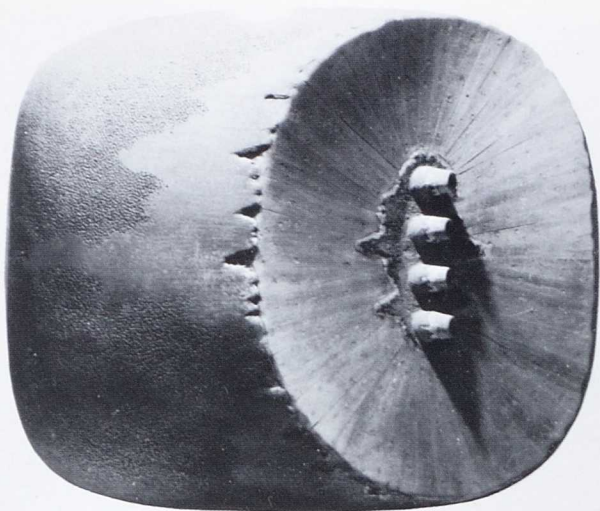


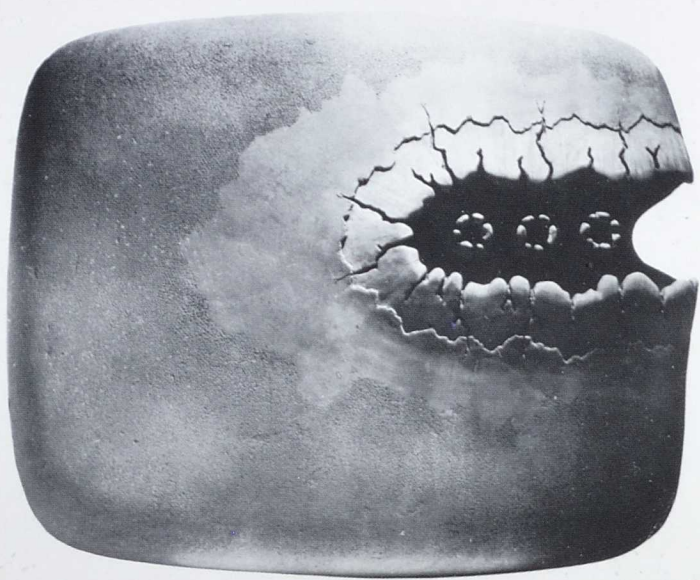


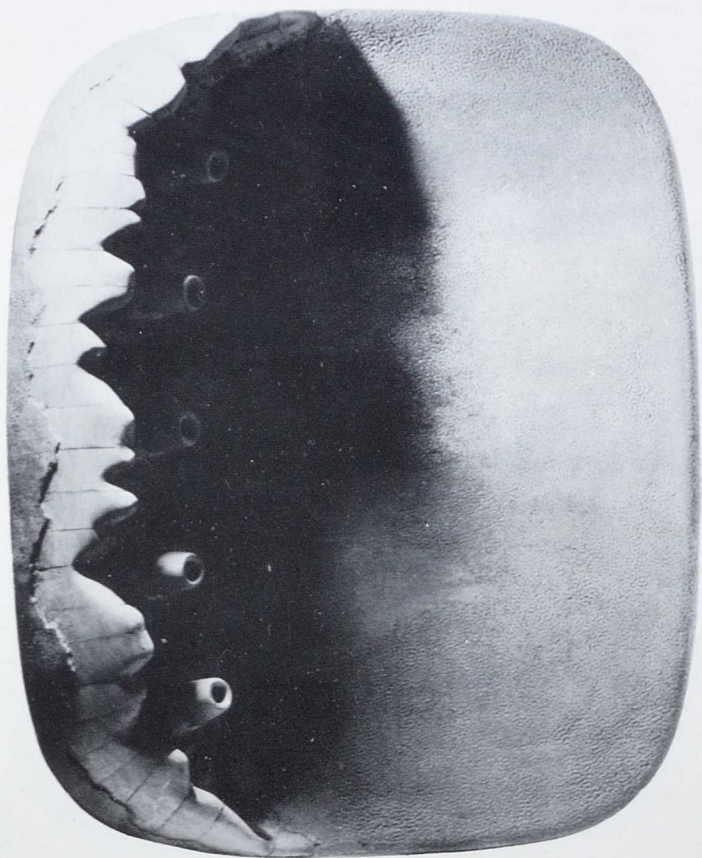








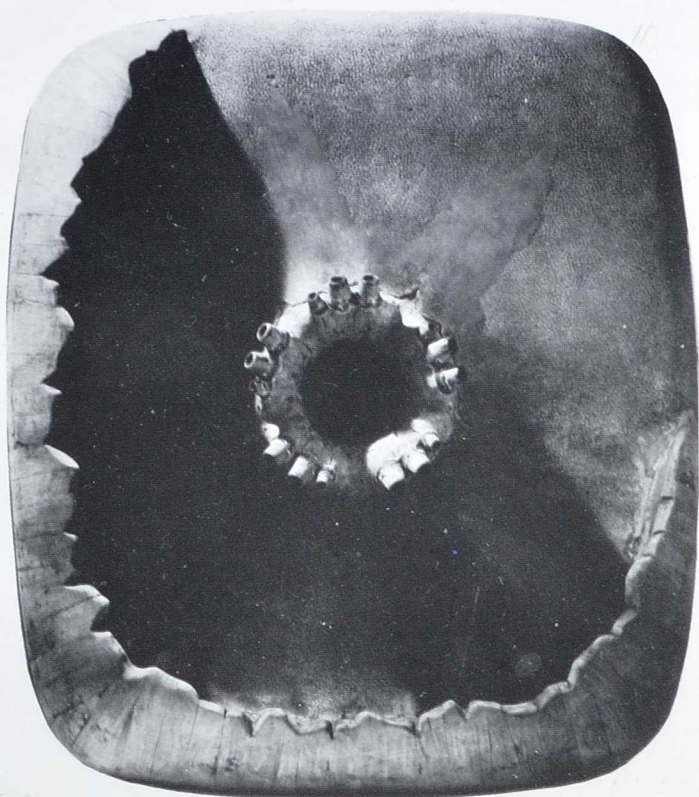














ceptos creadores de Raba, teniendo en cuenta sus obras. La autocrítica dice: «Un cuadro es para mí una superficie sobre la que trato de situar las cosas en su significativa dualidad de **presencia-ausencia**. El objeto no sólo representa —o se significa a sí mismo—, sino que testimonia, al ser situado en una composición plástica, la tensión y el vacío de una ausencia. De algo que pudo estar —o que realmente fue— y que ahora sólo se nos revela a través de su vacío.

«El mundo de mis obras es un mundo súbitamente descubierto en su propio tiempo ya acontecido. Son parajes remotos misteriosamente hallados. Representan —o mejor: detectan— los ámbitos peligrosos de nuestra existencia. Las huellas, las fisuras, los inquietantes arañazos de mis obras —tatuaje de una existencia anterior—, señalizan la linde del misterio.

«Miro mis cuadros y, al descifrar su lenguaje —toda la superficie ha sido cosa usada en un tiempo y un espacio—, comprendo que ese «extraño paraje» señala el límite con la nada» (6).

Manuel Gómez Raba conoce la ambivalencia objetual y se preocupa por representarla. La obra artística es y no es una representación del objeto, puesto que lo ha tamizado a través de su particular comprensión. El objeto está presente y ausente, es de un lado él mismo y de otro la interpretación del artista. Es clásica la distinción de Karl Jaspers entre «Verstehen» y «Erklären», a la que debemos recurrir para un

6. En el catálogo «España en la XXXII<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de Venecia», editado por la Dirección General de Relaciones Culturales.

acercamiento mejor a las obras de Raba; es posible que el artista no la conozca, porque repito que es un intuitivo, pero de hecho ayuda a racionalizar la factura de sus composiciones y nos permite aproximarnos a ellas.

Las obras de Raba pueden **explicarse** desde el punto de vista de los materiales empleados, de la textura, de los útiles de trabajo, etc. Pero para comprenderla es preciso interpretar debidamente el signo que es esa obra en concreto. Es conveniente que el contemplador se interprete a sí mismo ante la obra expuesta para llegar a **comprenderla**. Gracias a esta fórmula el subjetivismo de que ha partido inicialmente la creación artística conseguirá salir de su estrecha clausura y socializarse.

La dualidad de la obra en sí misma reproduce, en última instancia, la dualidad autor-espectador, ya que el contemplador está ausente en el momento de la creación, mientras que el autor lo está en el de la recepción. Para alcanzar un grado mínimo de relación el receptor necesita considerar las claves inmediatas del mundo misterioso —por usar el término propio de Raba— que tiene ante sí y operar de manera semejante, pero a la inversa, a como lo hizo el autor de la obra. Hoy en día el artista es por urgencia un descubridor de mundos interiores, un explorador de sentimientos, un cartógrafo psicológico. Las alusiones de Raba a la ambivalencia presente en sus ejecuciones plásticas tienen un motivo distinto a cualquier relación unipersonal hombre-objeto, debiendo ampliarla a un triángulo formado por autor-objeto-receptor.

Cuando Raba percibe la ausencia al tiempo que el objeto, llena un ciclo que sólo podía tener realización en nuestra época, superadas las disposiciones heredadas del Renacimiento; el lenguaje artístico es hoy en día otro, inédito y nunca escuchado en su totalidad hasta ahora, si bien sus orígenes son antiguos. Los sociólogos lo explican atendiendo a la propia estructura del mundo, como hace Ortega, por ejemplo: «Una primera ley sobre la estructura de nuestro contorno, circunstancia o mundo. Esta: que el mundo vital se compone de unas pocas cosas en el momento presente e innumerables cosas en el momento latentes, ocultas, que no están a la vista pero sabemos o creemos saber —para el caso es igual— que podríamos verlas, que podríamos tenerlas en presencia... Agregamos ahora una segunda ley no menos evidente; ésta: que no nos es presente nunca una cosa sola, sino que, por el contrario, siempre vemos una cosa destacando sobre otras a que no prestamos atención y que forman un fondo sobre el cual lo que vemos se destaca... **Más allá** del horizonte está lo que del mundo no nos es **presente** en el ahora, lo que de él nos es **latente**. Con lo cual se nos ha complicado un poco más la estructura del mundo, pues ahora tenemos tres planos o términos en él: en primer término la **cosa** que nos ocupa, en segundo el **horizonte** a la vista, dentro del cual aparece, y en tercer término el **más allá latente ahora**» (7).

Es claro que esos tres planos se dan igual-

7. JOSE ORTEGA Y GASSET: *El hombre y la gente*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1972; pág. 60 y s.

mente en la obra de arte. En la perspectiva artística lo latente es subconsciente, está en cierto modo presente con plena fuerza, como sabemos desde que Freud se empeñó en desnudar las intimidades más recónditas. Se ha comentado ya, al decir que Raba materializa los temores de nuestra época, esta situación anímica que quizá pase a la historia como los temores del año dos mil. He ahí la razón de que el estilo característico de Raba surgiera al cabo del tiempo, incluso en un instante en que él mismo desconfiaba de encontrarlo alguna vez. Apareció cuando la latencia subconsciente le obligó a expresarlo.

Aunque el artista no se proponga dar forma a las vivencias recibidas durante su vida, definen lo que hace. A la hora de dar nombres a lo que no se conoce bien, puede hablarse de inspiración connotando algo que está más allá de las fuerzas humanas. En realidad, como se ha dicho en varias ocasiones, la inspiración no es nada más que el trabajo continuo, un trabajo que sí es humano. A la larga, acaba por imponerse la cosmovisión latente de las cosas en las que no se había reparado, aunque el subconsciente las registrara. Y mucho más si se trata de un artista receptivo-intuitivo, como lo es Raba.

En el más-allá-latente de su consciencia está acodada su vida entera, observable con nitidez por el subconsciente. De la misma manera, cuando se coloca frente a lo que no es, en principio, sino un trozo de madera, tiene allí delante lo que ese objeto fue primero, y gracias a la iluminación artística, le resulta factible adivinar lo que será después de su trabajo. Los utensilios se

transforman desde ese momento en ejecutores de unas órdenes desconocidas, pero no por eso menos potentes; emanan del subconsciente del artista.

Vuelve a presentárenos un triple plano, compuesto por la madera en bloque, el encuadre social del artista identificable con su tiempo, y el más allá representado en el subconsciente; estos dos últimos planos conjuntados son los que inciden sobre el primero para dar paso a la obra de arte, que ya no será madera, aunque siga estando compuesta por ella, sino una compenetración idealizada de tres síntesis, y cada una de ellas está presente a su modo y forma parte integrante de la totalidad con firmeza.

La conformación especial del planteamiento estético por parte del autor de la obra trabajada, es causa del resultado más o menos bello, más o menos atractivo, más o menos decorado. Cuando los presupuestos sociales son agónicos, sería absurdo esperar un resultado de arte por el arte. El acto de trabajar la madera es semejante al acto con que Botticelli pintaba a Venus, pero las situaciones ambientales son radicalmente distintas. El torbellino desesperanzador de esta centuria que nos ha correspondido animar no pasa por las líneas agradables de la insinuación al gozo, sino por las grietas alargadas de la inseguridad.

Raba ha desembocado en esa materia y en esas formas abiertas a la nada por un resultado lógico. Su arte es cerebral más que sensual, por eso mismo, y sin embargo es forzoso reconocer

las cualidades visuales y táctiles de sus obras. Manolo Raba no representa el mundo exterior, sino el interior suyo. Cuando los críticos resaltan con unanimidad sospechosa que, en las exposiciones que ha presentado, el espectador siente como una constante la soledad, el miedo, la angustia de estar ante un planeta muerto, hablan de su personal experiencia ante la obra, de lo que ellos mismos sienten. Ahora bien, esto es así porque el artista ha conformado con sus manos unas ideas que le obsesionaban, esas mismas ideas que captan los espectadores.

No se imita en este arte el exterior al hombre, sino su intimidad. Es el objeto y el antiobjeto lo que debemos contemplar a la vez. El arte modernamente tiende a la creación más que a la imitación, por una serie de factores que sería prolijo enumerar ahora, empezando por los técnicos, como el perfeccionamiento de la fotografía, y acabando por los subjetivos, como la urgencia de sacar a la luz las dudas íntimas. En el terreno creacional Raba se desenvuelve con una normativa original, explorando la nada en que se ha visto arrojado por circunstancias adversas. Está agarrado a sus maderas deformes como el naufrago asido a una tabla en medio del mar, formando una absoluta unidad en que se confunden los límites del hombre y la madera. Es posible que no quepa hablar de una tabla de salvación, como en la frase hecha, en este caso concreto; sí es seguro que en esas maderas rotas, horadadas, restos de una lucha por la pervivencia, hay vida, aunque sea obligado torturar la imaginación para advertirlo. Está ahí la vida



del artista, en unas imágenes que semejan el espejo de la nada. El hombre del siglo XX no puede aspirar a más.

Raba ha renunciado a literaturizar su arte. No precisa gastar títulos explicativos, definidores de unos principios anímicos. Le basta con exponer la obra desnuda; si le ha buscado un término de comparación, han sido las piedras, objetos puros de la naturaleza ajenos al hombre. Bajo sus obras, las piedras; un mundo fabricado que se muestra agónico y un mundo mineral y mudo. Cuando Rubén Darío, el cantor de la musa de carne y hueso, siente la amargura de la vida, envidia a la piedra: «Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque ésta ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo»..., escribía, extrañamente, en los **Cantos de vida y esperanza**. Ignoro si Raba eligió la comparación con las piedras fortuitamente o si quiso establecer una referencia que ilustraría bien, en tal caso, el poema de Rubén.

El hombre fue considerado medida de la perfección artística durante siglos, como herencia griega para todo occidente. Hoy lo sigue siendo, aunque no como figura, sino como cerebro. Lo que el hombre siente es lo que el artista reproduce. De esa manera actúa Manolo Raba con el trabajo de las maderas, expresión patética de sus sentimientos desde la perspectiva del mundo actual, con hondura, con refinamiento, si se quiere.



## TEORIA EN DIALOGO

Desde la perspectiva actual, Raba puede dar fe de sus logros. Por más que le haya costado trabajos y sacrificios, amarguras incluso, el resultado merece la pena. A los 45 años, su nombre está valorado internacionalmente y, lo que es más interesante para él, sabe bien lo que quiere y cómo decirlo. Tras ese largo aprendizaje en el silencio de su estudio madrileño, domina al fin la materia a través de la cual canaliza sus creencias y sentimientos. Por todo ello, conviene escucharle.

El problema es que Raba no es aficionado a teorizar; el único texto programático que ha escrito es el ya citado de su autopresentación en el catálogo de la XXXIII Bial de Venecia, hecho por encargo del comisario de Exposiciones. Tampoco habla de su propia obra, pese a que la conversación sobre arte es la que consigue hacerle exaltar,

pero no sobre su propia consideración del arte. En este terreno, al contrario de lo que suele ocurrir, Raba parece creer que basta con el lenguaje de las obras, que en ellas está muy claramente dicho todo.

Y por eso mismo se hace tan interesante oírle. La opinión de los críticos, recogida antológicamente en este mismo volumen, es clarificadora, pero la del artista puede serlo más. De sobremesa, como antes, como siempre, he charlado con Manolo Raba; de él sobre todo, y con pocas facilidades por su parte. Sobre esa base puede montarse el siguiente diálogo:

—Todos los críticos dan como denominador común de tus obras la tristeza.

—Yo he procurado siempre que no se refleje nada triste en ellas, que no aparezca por ningún lado la miseria que nos rodea, pero quizá no lo he conseguido. Realmente, soy fatalista, mi visión del mundo es fatalista: el mundo es triste, y yo siento una angustia interior al contemplarlo. Ahora ya no sé si mi angustia es reflejo de la tristeza angustiosa del mundo exterior a mí, o si lo veo así por culpa de mi propia angustia triste.

—Pero tú, a qué atiendes primero, a tu mundo íntimo o al externo.

—Hay dos planos: el de la realidad y otro oculto, que para mí no es firme, es triste. El plano real posee unas características peculiares, es alegre o triste en sí mismo, sin que a menudo uno intervenga en ello. Está sustentado

por el plano interior, y si éste desaparece por algún motivo o se rompe, todo cambia en la realidad. Para mí no existía el plano interior, yo notaba su ausencia. Por eso, no es que cambie el panorama biológico.

—¿Te parece oportuno calificar a tu obra de metafísica?

—No sé, sois vosotros los que ponéis las etiquetas. Es posible que se la pueda llamar metafísica, pero a mí no me interesan mucho los nombres. Yo hago una obra porque la siento dentro de mí: en un momento de relajación sale a flote, está ahí y me libero de la inquietud que me tenía preso hasta entonces. Ni siquiera pongo títulos, dejo que cada uno lo llame como quiera. Cuando me han exigido un título, he puesto simplemente «Pintura», o «Volumen», con una numeración correlativa.

—¿Qué es para ti lo más terrorífico?

—La palabra nada. La nada asusta a todos. Se puede pintar la señal orientadora hacia la nada, el camino hacia la nada. Es como un vértigo que invade de pronto, que atrae hacia el abismo cuanto más repulsión se siente de él. A veces me invade ese vértigo.

—Tus obras se venden bien, y las compran personas particulares que las colgarán en sus casas. ¿A ti te parece que poseen algún valor decorativo?

—No, nunca tendrán valor decorativo. Son obras de pura investigación y sin utilidad inme-

diata. Lo decorativo es útil por su misma definición, y lo que yo hago no lo es. Si se coloca en una habitación es por cuestiones circunstanciales.

—Debe de haber una idea primitiva, un cierto atisbo que te dirigiera hasta encontrarte en tus realizaciones.

—Me he identificado siempre con los objetos abandonados. Durante años he perseguido el valor de las cosas arrinconadas, de lo considerado como inútil. El objeto envuelto en su inutilidad es el no-ser dirigido a la nada, sin finalidad inmediata. De hecho, me he basado en esta experiencia, pero cuando se llega a tocar un arte por la vía poética, después se hace forzoso realizar un trabajo casi de artesano y desarrollarlo.

—¿Dónde solías encontrar los objetos abandonados?

—Sobre todo en la playa. La playa es algo así como un límite, la orilla de la realidad y lo irreal. Un objeto que padece el martirio de la inutilidad, abandonado en la orilla de la playa, guarda un aspecto melancólico. Ese objeto puede haber caído del cielo, encerrar un mensaje dentro de sí. Es una carta que no va dirigida a uno, y que uno se encuentra sin saber si debe leerla o no. El papel del mar es el mismo que el del espacio: el objeto, la carta no lleva remitente, se ignora de quién es y para quién es.

Esta es la teoría de su expresión. Todos los artistas se plantean unos supuesto, pero sólo

son capaces de resolverlos los mejor dotados. Es la misma pregunta de Van Gogh: «¿Para qué sería útil yo, para qué serviría? Hay algo dentro de mí, pero ¿qué es?». Llegar a saberlo le ha costado un gran sacrificio a Raba, pero al fin tiene confianza en la respuesta.





## EL ARTISTA, ANTE LA CRITICA

EDDIE WOLFRAM

En cambio, Raba es más académico dentro de la tradición de la escuela española. Construye sobre la superficie de sus cuadros con texturado cemento para lograr el espesor de los relieves murales. Los cubre con una serie de lacradas marcas que guardan la identidad de semánticas no descifradas. Raba es uno de los españoles representados este año en la Bienal de Venecia, y para aquellos que, por cualquier motivo, no están decididos a hacer la peregrinación a Italia, merece la pena que hagan el viaje a las Drian Galleries, más cómodo.

«ART AND ARTISTS», Londres, junio 1966.

DENNIS DUERDEN

Las pinturas que expone Raba en las Drian Galleries son objetos de madera en un tablero que han

sido víctimas de los acontecimientos históricos. Son como masas de lava o plantas fosilizadas en capas. Se hallaban por todas partes cuando el tiempo fue acertado bruscamente en un rápido cataclismo de acción duradera. Ellas mismas son las crónicas de esas evoluciones. Sin embargo, han sido descubiertas mucho después de que la rápida sucesión de los acontecimientos violentos las cambiaran y llegasen a curtirse a la intemperie y erosionado y adquiriesen una pátina. Su paisaje es ahora más delicado. Sólo cuando se miran desde más cerca resulta obvio que Raba hizo todo esto con cuchillos, cinceles, colorantes y pintura. El es el autor del rápido cataclismo y el largo y lento curtido a la intemperie; pero es un ilusionista, crea la ilusión de encontrar objetos.

«ARTS REVIEW», Londres, 11 de junio 1966.

## L. FIGUEROLA-FERRETTI

Acabamos de conocer a Manuel Gómez Raba personalmente. Hace tiempo conocí obra suya en la que se reflejaba su obsesiva búsqueda de una expresión propia. Nuestra impresión ahora, conocidos uno y otra, es la de que nos hallamos ante un hombre concienzudo y sincero y, como tal, perfectamente convencido de que «es muy difícil» traducir en palabras su propósito. (...) El artista se manifiesta no sabe cómo ni por qué a partir, por ejemplo, del hallazgo de un objeto. Luego —nos dice— le preocupa «la cuestión del espacio».

Hasta ahí Raba dice bastante para poder ate-

neros a esa necesidad de encuadrarle en alguna de las modernas vías de la plástica. Raba, en este sentido, se inscribe en cierto capítulo de «la pintura espacial», amanecida en Europa en el segundo decenio de 1940. (...) Nuestro pintor —¿pintor realmente?— alterna en sus composiciones plásticas aquí expuestas una inquietud por la contrastación de espacios y la presencia de unas formas, preferentemente cónicas, cooperantes a subrayar su preocupación por la invención de un espacio relativo al fenómeno físico e intelectual de la existencia del hombre, del artista, en la vasta superficie del mundo.

Y si hasta aquí pudieran servir estas palabras para situar a Raba en el panorama del arte actual, será, en definitiva, la misma contemplación de su obra la que habrá de completar la noción de su personalidad. Pues bien, ante ella el ánimo estimulado por la mirada nos llevará a la suposición de un mundo donde gravita una fósil geología. Nuestro viejo planeta parece ofrecernos sobre su cuarteada topografía la añeja osamenta animal como heridas imborrables o testimonios de la, a pesar de todo, supervivencia de una vida paleolítica, dura y brutal, entre las blanduras de nuestra civilización.

Digamos, finalmente, que Raba opera con madera y nuevas materias plásticas, a las que dota de unas calidades de fino y sordo cromatismo. (...) Raba nos deleita, además de inquietarnos, con esta proposición suya reveladora no sólo de un oficio, clásico y moderno, perfectamente dominado, sino del afán de hallar una clave im-

portante a la interpretación del mundo en el arte actual.

«ARRIBA», Madrid, 7 de mayo 1967.

## JOSE DE CASTRO ARINES

Raba inventa en solitario. Es un tremendo mundo este de Manuel Gómez Raba. Es un mundo que cabalga entre tiempos de soledad; aquella que ve derrumbarse un universo y aquella que es como auroral y anunciadora de promesas no alcanzables con el pensamiento siquiera. Pero es un mundo solitario y gritador a la vez éste de Raba; un mundo terrible y un mundo hermoso.

Un mundo que adivina y reconstruye aquello que se fue; que lo actualiza y dota de vida. No sé qué mundo es este mostrado en la Galería Neblí, pero me subyuga. Caer en él es como caer en una sima profunda, pero también esto, si tiene su riesgo, tiene a la vez su encanto. Ni el pensamiento ni las manos de Raba están en el presente, sino su propósito de acción. Su mundo busca, por tal acción, hallarle al presente una explicación lógica; si la encuentra o no, carece de importancia para mí.

Aunque nada es aquí lógico, sino arrebatado como un huracán, siendo tan sereno en sus pretensiones formales. Está como de vuelta este fósil sobrehumano de Raba, cargado de historia y a la vez cargado de presentimientos. Yo creo que si a estas invenciones de Raba se les aplicase el carbono-14 se iban a descubrir muchas cosas en ellas...

Hay que ver estas invenciones; sus últimos logros me parecen en plena sazón. Son criaturas encerradas en un orden nuevo de vida. Su garra es, dentro de lo posible, acariciante. Me importan estas criaturas; me encuentro en ellas un tanto acongojado, un mucho a placer.

«INFORMACIONES», Madrid, 13 de mayo 1967.

H. G. L.

Manuel G. Raba expone sus pinturas en madera tallada en la Galerie Internationale. Con el título de **¿Más allá de las galaxias?** estas «explosiones cósmicas y excursiones interplanetarias» son formas esculpidas fantásticamente. En realidad, parece que han sido transportadas desde otro espacio, y las grietas de la superficie dan hábilmente una especie de trayectoria direccional. Estos trabajos tienen mucha textura, el espectador no puede resistirse a tocarlas. Se utiliza la arena para embellecer la superficie y darle una apariencia granulada. Hay formas parecidas a dientes que salen de las piezas de tierras coloreadas, y otras depresiones que parecen huecos. Algunas veces se encuentra la sugestión de color, pero principalmente los aspectos más interesantes son el poder de las formas y su textura.

«PARK EAST», New York, 26 de septiembre 1968.

JOSE DE CASTRO ARINES

...No sé yo si la inventiva de Manuel Gómez Raba busca sus apoyaturas en la tierra, puesta su mirada en los infinitos astrales, o su preten-

sión de dominio celeste es enteramente astral, corresponde al entendimiento visionario del ser de las cosas en otras galaxias más o menos reconocibles hoy. Cualquiera que sea su pretensión o alucinación, este mundo de Raba entra de lleno en el dominio de las artes inquietantemente imaginadas, de arquitecturas que en su conmoción visceral —tierra y cielo abiertas sus fauces entrañables— sobrecogen por el poder expresivo que de ellas aflora, por la hondura de su cavilación, por la energía de sus gestos...

Un arte otro, esculpido y pintado, atractivo en su tremendo potencial de vida nueva que descubre en la inventiva del arte de nuestra cultura: mágico por real, visionario por natural y mensurable, y a la par terrestre y celeste, activado con la sangre de nuestros pensamientos y movido a la acción por las preocupaciones alucinantes de esas imágenes del mundo que nos habrá de conformar a su nueva ley en el tiempo que habrá de venir. Y por atractivo, espantable, y por espantable, algo que ya está preso en nuestro quehacer imaginativo...

«INFORMACIONES DE LAS ARTES Y LAS LETRAS»,  
Madrid, 23 de enero 1969.

## ADOLFO CASTAÑO

...Muy apoyada en una artesanía perfecta, madera trabajada, domada con una técnica increíble, el resultado también alcanza dimensiones cósmicas, pero a la inversa; en vez de al futuro, se acerca al origen de los planetas (...) No hay huella del hombre todavía. Cuando aparezca, tendrá que inventar, desde su ingenuidad,

desde su piel pelada e indefensa, la manera de defenderse.

«LA ESTAFETA LITERARIA»,  
Madrid, 1 de febrero 1969.

## RAMON FARALDO

A Manuel Gómez Raba, el pintor santanderino que expone con los arquitectos del grupo Príncipe, creía conocerlo por su obra pasada. Creí mal: Raba no ha crecido sobre lo que fue, más bien creció frente a lo que espera o le espera. Desorienta, claro. Hermético como siempre, dando a sus ejecuciones una comunicación artesana que envuelve algo incomunicable, quizá axiomático, estas obras exhalan extraña seguridad; seguridad de interrogar de hombre nutrido de hombre, de hallar en lo inescrutable razones más persuasivas que en lo conocido, rostros tan familiares como los de casa, itinerarios más seguros que los de nuestra geografía. Una de dos: Raba opera sobre caprichos elevados a fatalidades, o sobre presentimientos de una mística ruda, inamovible, que hiere al tocarla y no nos deja cuando dejamos el cuadro. Ante esto, uno no asegura nada ni discrepa de nada. Espera también, sin demasiada impaciencia y sin demasiada calma.

«YA», Madrid, 5 de febrero 1969.

## GERALD GASSIOT-TALABOT

...Con ocasión de la salida de una obra sobre Claude Parent y Paul Viriglio... hay que resaltar el contrapunto que se buscó con las obras del artista español Gómez Raba, especie de relie-

ves sabiamente trabajados, donde los elementos telúricos, procedentes de ciertas analogías con el suelo, dialogan con las asperezas cónicas. El resultado oculta una cierta ambigüedad orgánica de feliz efecto.

«CONNAISSANCE DU MONDE», París, marzo 1969.

## SANTIAGO AMON

El mundo concebido por Raba encarna el límite de lo poético (nada es concebible más allá de la última frontera ontológica) y su lenguaje nos remite con ejemplar adecuación a aquella **entidad-límite** (tiempo-límite, conciencia-límite, pregunta-límite, memoria-límite... ser-límite) de lo desconocido, de lo que ya no es como nosotros, con el acento asombroso de una **revelación-límite**: el paraje que habitamos es misterio y la voz que menciona este misterio es, a su vez, misterio envolvente. Adivina el poeta el enigma del último confín del ser y en él afinca su voz que, de retorno, como el eco del eco, anuncia el más sorprendente de los mensajes: hay un último confín del existir y ese confín es enigma. (...).

La obra de Manuel Gómez Raba encarna el **pleonismo poético** con ejemplaridad inusitada. El objeto creado se manifiesta como entidad misteriosa no porque en sí misma contenga otro misterio que la sabiduría y el refinamiento compositivo de su hacedor, sino por ser genuino lenguaje, capaz de ponernos en contacto inminente con **el paraje más misterioso**. (...) Misión del artista (y ejemplo en el caso de Raba) es suscitar en el contemplador la conciencia, no descii-



frar la clave de su enigmática aventura sobre la faz de la tierra y bajo la bóveda del cielo. Admirables objetos configurados por Manuel Gómez Raba en la eterna fuente de la poesía, propuestos a los ojos del nombre con tal pujanza y claridad poética que su lectura, y también su exégesis, sólo son factibles por el cauce luminoso del lenguaje poético.

La acuidad del instinto —según el esquema de Bergson— y la facultad intelectual originan de consuno una forma suprema de conocimiento: la **intuición vital**. Vamos a sugerir una última consideración en torno al lenguaje de Raba, en la que se ponga a prueba la validez, en el ámbito estético, de un viejo concepto (la trascendencia) y de otro en pleno auge (la apertura). El instinto conoce desde dentro —viene a decir el filósofo francés— y el entendimiento desde fuera: hay cosas que la inteligencia sola es capaz de buscar, pero que por sí misma jamás hallará. Estas mismas cosas sólo el instinto las hallaría, pero nunca las buscará. Sumados, sin embargo, instinto y entendimiento (y esta suma sólo es factible para el hombre) se produce la **intuición vital** que es capacidad teórica y, al propio tiempo, penetrable en la interioridad misma del ser. Pensamiento y lenguaje de Manuel Gómez Raba parecen forjados en la teoría bergsoniana del conocimiento. La penetración en el confín último del ser y la inagotable facultad inquisitiva dan como resultado una obra en que la esencia **del yo y del mundo** ha sido preguntada **desde fuera** y respondida **desde dentro**.

## EMANUEL BORJA

La potente obra de este artista santanderino destila la madurez de muchos años de trabajo, de esfuerzo inteligente.

Desde el atrio del pabellón español (en la XXXV Bienal de Venecia) la vista de sus imponentes y macizas estructuras, a través de la entrada a su sala, es un choque estético que se mantiene vivo aún después de recorrida toda la bienal. Parecen de lejos sus cosas gigantescos crustáceos marinos que esperan la menor distracción del visitante para engullirlo. Dentro de la sala te inquieta el silencio de estas obras, que es el silencio de una enorme potencia en reposo; contenida, aunque dispuesta a romper. El ambiente te transporta, en imaginación, a la sala de un museo paleontológico con restos de quelonios, o de mamíferos acorazados antidiluvianos.

Detenidamente observadas estas obras de Raba, las conoces realizadas en maderas ensambladas y pulimentadas, y revestidas de resinas sintéticas. Tienen de cerca estas maderas algo de embarcaciones hundidas y sacadas a flote con los sifones de pulpos o almejas gigantes adheridos en algunas partes.

Estéticamente a Raba no le falta ningún ingrediente. Es la madurez de un artista.

Su creatividad, en un futuro próximo, espero que comprenda la necesidad de lanzarse francamente a las tres dimensiones, que ahora sólo amagan; o que ensaye a engranar estas formas

expuestas, que ya son un todo con otras que sólo viven en la mera posibilidad, pero que hacen de un buen artista una institución viva.

«T A» (TEMAS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO),  
Madrid, septiembre 1970.

## JUDITH APPLGATE

Los relieves de Manuel Gómez Raba parecen estar flotando fuera de la pared. Son piezas casi cuadradas (1,80 por 1,50) de madera laminada, pulidas y redondeadas en los bordes, arqueándose hacia afuera suavemente en el centro. La superficie se cuartea y abre para descubrir proyecciones divididas en púas ligeramente redondeadas, como brotes de azafrán, que emergen como flores persistentes brotadas en terreno árido. Alrededor del oscuro hueco de la grieta, Raba ha dejado que la madera pulida muestre, al otro lado de sus bordes rotos, una cubierta de arena y sales metálicas fundidas en una especie de cerámica esmaltada que cubre la forma completa. Entonces, esta superficie es pulimentada con una antorcha, resultando un sutil picado, suavemente iridiscente, que cubre lo que cambia muy levemente de sombras de púrpura a bronce, a verde azulado, a oro. El trabajo de Gómez Raba es altamente orgánico, y aunque parece natural es bastante distinto de ello; no es una mera naturaleza sensibilizada ni abstracta. Comparte un poco de ambas cualidades, y de «nature travaillé»... Estas superficies se ablandan y cambian no por las mareas, viento o lluvia, sino por la mano del escultor que funde estas fuerzas de naturaleza elementales en las formas.

«ART INTERNATIONAL»,  
Zurich (Suiza), 20 de septiembre 1970.

## ROBERT KUDIELKA

Otros países intentaron superar en cantidad (de obras), en lo que destacaron Inglaterra y Japón, gracias a la selección acertada de Lilian Somerville y Yoshiaki Tono, con una singular calidad. Sobre todo González Robles, el comisario español, hizo otra vez más honor a su reputación de querer matar a los críticos en el primerísimo pabellón. No menos de diecisiete representantes —entre ellos catorce pintores— llevó allí para que dieran gloria a España. Si se hubiese limitado a dos, Darío Villalba y Manuel Raba, habría quedado más claro que estos dos fueron el verdadero descubrimiento de la XXXV Bienal. (...) Totalmente distinto es Raba, quien —siguiendo la tradición de Tàpies— fabrica enormes objetos con duelas de barcos, pintándolos en colores muy oscuros, ofrendas anacrónicas a los poderes arcaicos de la tierra.

«DAS KUNSTWERK», Stuttgart (Alemania),  
octubre-noviembre 1970.

## CARLOS AREAN

Los esquemas de Gómez Raba son muy diferentes. Su madera aparece rigurosamente pulida y no tallada en bruto como en los dos casos anteriores. Es habitual que formas cóncavas y convexas ocupen en estudiada correspondencia el centro de la construcción, permitiendo un juego de huecos laterales que dote de mayor fluidez al conjunto.

«TREINTA AÑOS DE ARTE ESPAÑOL»,  
Madrid, 1972.

## MIGUEL FERNANDEZ-BRASO

Raba, sometiendo a tortura de soplete a grandes volúmenes de madera, ha expresado el panorama caótico que le nace febril y soñoliento. Para él la creación tiene bastante de pesadilla aturdidora. El artista es un explorador indeciso que va tocando resortes técnicos hasta encontrar el paisaje presentado, el paisaje que le navegaba y le ensombrece la mirada. A veces este paisaje recuerda una zona lunar, o una tierra devastada por un fuego lento y calador, o una extraña geografía que ha padecido gigantescas erupciones volcánicas y al fin se ha quedado con los huesos abrasados y la desolación instalada...

No hay señales de optimismo en estas maderas de soledad, en estas maderas donde sólo ha quedado el guiño del escozor interior, en estas maderas purificadas por la lengua roja y firme del soplete. Los cráteres como bocas lejanas y apagadas, los nudos desdentados, la corteza irregular y esquinada que deja abierto su abismo, las rajaduras que rayan caladoramente la armonía fenecida que ha dejado el fuego... Todo es un panorama de soledad y de agrietada pesadumbre...

Parece un ser extraño Raba. Quizá lo sea, qué más da. Lo que no deja duda es su autenticidad, su falta de retórica al hablar de su arte. Es un creador musculoso que se podía rodear de aparatosidad y cuento dialéctico. Habla de sí mismo, de lo que hace y de lo que padece, sin cautela y con evidente cansancio.

Su postura, que a veces parece huidiza y

siempre escéptica, queda bien resumida por Amón en este párrafo: «La actitud decidida de afrontar el enigma del ser le lleva a negar cualquier valor establecido»...

«A B C», Madrid, 30 de septiembre 1972.

## JOSE HIERRO

¡Cuánto camino recorrido desde aquellos monumentales desnudos de los años 40! Vino luego una etapa italianizante, aunque las formas no ocultaban su arraigo en la escultura de Moore. Y después, años de silencio y de búsqueda incesante. Entre el joven Raba y este otro maduro, media un abismo. Pero todo aquello que fue su estética está, de algún modo, resumido aquí, aunque sería muy largo de explicar por qué.

Toda obra creadora, como ocurre en las líneas de la perspectiva, huye hacia un punto de fuga. Desde él, se justifican. No es preciso, también como en la perspectiva, que las líneas se prolonguen físicamente hasta dicho punto para advertir que tal exigencia ha sido respetada. Cualquier observador se da cuenta de que un edificio representado en un cuadro se asienta sobre el suelo, aunque no sepa cuál es la razón técnica de que tal cosa ocurra. Lo mismo sucede con la obra creadora, contemplada desde su autenticidad. Es lo primero que notamos en las de Raba: su verdad, su necesidad. Pueden sorprender, pero no porque haya pretendido epatar al burgués, sino por su profunda novedad. Muñones visibles de una actitud vital oculta, árboles cuyas raíces no vemos, pero que existen, las creaciones de

Raba representan, para mí, y así me las «justifico», el momento en que la obra humana parece regresar a la geología, nostálgica de naturaleza. Estas formas parecen haber sido redondeadas y heridas por el mar. La calidad que adquiere un tolete, al cabo del tiempo, tras el contacto continuado con el remo, es la misma de estas maderas, fragmentos de embarcación corroída por las aguas. Industria retornando hacia el monstruo marino. Son formas de una absoluta sencillez, de aristas limadas, de superficie en que alternan las maderas ensambladas con la superficie áspera, como herrumbrosa, herida por el tiempo. A veces, unos enigmáticos tubos, bocas de peces o fragmentos de cañería, avanzan hacia el contemplador, desazonándolo. Todo esto, fácil de describir, no es capaz de explicar la tremenda impresión que causa a quien se acerca a ellas. Como toda obra de arte, es oscuramente evidente por sí misma. Señalaré, para acabar este vago comentario, el acierto del montaje: las piedras al pie de las creaciones de Raba son contrapunto y complemento para destacar su monumentalidad, su elementalidad. Una elementalidad que sólo puede ser producto de una cultura estética muy refinada. Y un solo reproche: los irisados de alguna de las piezas, que amenazan con convertir en decorativo lo que exige la máxima sobriedad...

•NUEVO DIARIO•, Madrid, 8 de octubre 1972.

RAMON SAEZ

No es fácil ofrecer una explicación clara y sucinta de la obra del pintor Raba, que hace

años aseguró el reconocimiento de su personalidad en las nuevas tendencias. Dotado de una sensibilidad especial para las sugerencias formales, se ha esforzado siempre por dar nuevas expresiones a sus conceptos plásticos. Ha elegido el camino más difícil, trabajando directamente la madera y otras materias afines, y cuidando de que las formas «insurgentes» fueran siempre formas naturales desde el punto de vista del material elegido. Era el impulso imperioso y casi impersonal que utilizaba el artista montaños como vehículo de expresión cósmica.

Pero al acercarnos hoy al mundo ovular del pintor Raba —convertido en escultor-pintor hace tiempo—, proyectamos la imaginación a otros muchos desaparecidos en erosiones remotas. La materia ofrece en estas obras una expresión misteriosa fuera del tiempo. Y ese tiempo nominal, convertido acaso en personaje absoluto, queda disecado en pasmo doloroso. Es el destino de todas las germinaciones posibles. Remotas civilizaciones expresan aquí un patetismo riguroso y una expresión acongojada del presente inexorable.

¿Hasta dónde esa expresión es circunstancial en las obras de Raba? ¿Y en qué medida dichas formas desecadas reflejan a su vez la realidad de nuestro tiempo? En el mundo actual un escultor no puede evitar ciertas preocupaciones humanísticas...

Los gérmenes o semillas monumentales de Raba han podido ser lesionados por fuerzas cósmicas de furia incontenible. Son óvulos o clep-



sidras deformados por la realidad latente. Y lo mismo pueden considerarse gérmenes de un proceso nuclear como de una civilización destruida por un remoto apocalipsis. En cualquier caso, su expresión es definitiva y monstruosa. ¿Cómo definir el signo fatal de tales revelaciones? En el mundo de las formas convencionales nada hay que sea violento. Pero existe, sin duda, un elemento oculto de terror —la oscura **terribilitá**— que infunde magnetismo y profundidad al arte de nuestros días. Y en este caso precisamente se encuentran las extrañas formas de Raba, con todas sus posibles consecuencias.

«ARRIBA», Madrid, 14 de octubre 1972.

## JOSE DE CASTRO ARINES

Con Manolo Raba, el mundo. Y dentro de este mundo, naturalmente, el espacio, con todas sus criaturas de invención que en él se mueven. ¡Qué digo! El espacio mismo, lo que no tiene dimensión fácil a nuestra aprehensión táctil, hecho figura, tomado cuerpo, dramáticamente puesto en su cobertura a nuestra atención. Lo que aquí vemos tiene figura cósmica, si ella es posible, al menos en su sueño, al menos en su instintiva figuración, cosa que da señal de las inmensidades de las cosas mismas: que os hacen soñar y temblar, que os cambian el pensamiento y os iluminan el alma. Yo imagino estas invenciones de Raba como proposiciones de una realidad otra en que subyacen por principio de razón nuestros afanes de infinitud, que se llaman por igual desasosiego y esperanza.

Otro mundo, a colmar de atractivos más o menos espantables. Es cosa con la que se huye del mundo y cosa con la que se retiene entre las manos, masa que pesa y cuerpo impalpable al tiempo. No defino los límites, dimensiones, figura y entidad carnal de esta inventiva; lo que señalo es el ardor que de ellas llega y el clamor con que nos reclama. Me sobrecogen y, sin embargo, declaro el tremendo poder de atracción con que ellas se me imponen. Una gozada de dolor, que sosiega el ánimo exaltado de su presencia, las estremecidas singladuras de su lenguaje, que estimo como una de las aportaciones más admirables al cuerpo nuevo del arte nacional.

• INFORMACIONES DE LAS ARTES Y LAS LETRAS, Madrid, 19 de octubre 1972.

## J. R. ALFARO

La pintura de Gómez Raba, situada dentro de una concepción más que geológica cósmica, nada tiene que ver con la figuración ni con la abstracción académica. No pertenece él a esa clase de artistas —decíamos cuando por primera vez contemplábamos su obra, hace ya casi una década— que se encaminan por aquello que se hace o conviene hacer. Su espíritu es la exploración permanente. Por eso marcha solo, sin que exista un caso semejante en su generación.

La pintura de Gómez Raba se halla adscrita a una de las épocas más cambiantes del arte moderno, que descubre las libertades de todos los movimientos estéticos. Pero su obra no encuentra su desarrollo por este camino, para ser tes-

testimonio de la lenta carrera de la pintura hacia la abolición de aquello que ha sido en todo tiempo un simple medio de representación del mundo exterior.

Poco a poco, su meditación sobre el mundo que le rodea seguirá un itinerario que le ha de llevar a la exploración de lo que podría llamarse el «paisaje cósmico», reflexión de la pintura sobre el hombre y la soledad del mundo en que vive.

La obra de Gómez Raba parece concebida para ser tocada más que mirada, con unos colores pardos llenos de vibración. Su pintura se ofrece como un caos organizado, a manera de símbolo cósmico...

Ante la pintura de Gómez Raba parece como si un peligro inevitable amenazase a todos los individuos vivientes desde que nacen, con la muerte...

Uno podría decir que Manuel Gómez Raba practica una pintura humanista, es decir, totalmente vinculada y sometida al hombre en sus entusiasmos, sus debilidades, sus sueños, sus horrores y hasta sus ambiciones.

Esta facultad de apropiación del factor humanista se ofrece en toda su obra y nos revela un mundo cuyo creador es un testimonio privilegiado. Los primeros testimonios del hombre, los primeros indicios de su paso por la Tierra han sido las huellas digitales. Las huellas digitales han fascinado siempre al hombre, porque le han permitido detener el tiempo y proyectarlo en la ma-

teria. Precisamente este anhelo es el que ha llevado a Gómez Raba a realizar su obra impulsado por una ancestral tradición. Pero evoca la profusión de un mundo, al tiempo que evoca también el orden de las cosas...

«HOJA DEL LUNES», Madrid, 23 de octubre 1972.

## ROSA MARIA DE LA HIDALGA

...En la sala mayor, la obra de Raba capta de forma brutal, casi agresiva, la atención del espectador, que quedará impresionado por la fuerza del choque ante algo desconocido y tenebroso. Grandes volúmenes de madera penden tensos de las blancas paredes, sobre simbólicas piedras blancas que se orillan en el suelo. Formas, que a fuerza de naturales y monstruosas hubiéramos deseado fuesen producto de un mal sueño, de una pesadilla genial. Por la tela de araña del informalismo y el cubismo ha caminado Raba en los últimos diez años, hasta llegar a la liberación expresiva por vía de la angustia que en el último instante salva y transforma arrojando estas formas. Maderas pulidas, quemadas a soplete, acariciadas cruelmente; materia potenciada a su límite expresivo, que marca la nada o el todo, el principio o el fin. Lenguaje nuevo, dolorido, que brota de un duro enfrentamiento del artista-artesano con la madera que trata con colas sintéticas coloreadas, y sobre ella aplica la ruda herida del soplete, la lija, el agua... Mandíbulas gigantes, protuberancias monstruosas, superficies erosionadas. Raba llama a sus obras en madera cuadros, y cuida que las formas sean naturales desde el punto de vista del material

que trata. Cuadros o esculturas, en todo caso, formas que hablan un nuevo lenguaje inquietante y aterrador. Hay un mensaje sobre el blanco de cal de esta sala mayor, un mensaje que es arte, y como tal se expresa.

«LA ESTAFETA LITERARIA»,  
Madrid, 1 de noviembre 1972.

## RAUL CHAVARRI

Estas obras de Manuel Gómez Raba, con las que culmina el proceso de confusión de las fronteras tradicionales entre la pintura y la escultura, ofrecen interés en dos dimensiones distintas: por una parte, en cuanto vienen a acentuar la unión de los géneros artísticos en nuestro tiempo y el replanteamiento de un nuevo lenguaje de formas que integra todas las expresiones artísticas, de la cerámica al tapiz, pasando por la escultura, la pintura, el vitral y el grabado, en un mismo cauce de expresión. Por otra parte, estas obras ofrecen una inquietante dimensión temática; con nuevos materiales, con un estilo nuevo e impactivo, vienen a replantear una trayectoria de viejos temores...

Las escultopinturas de Gómez Raba semejan a veces barriles que parecen guardar cóleras y desdichas, toneles como bártros, de los que nadie conoce el fondo; otras veces las formas son como montañas que se abren, en hendiduras inexplicables, grietas por las que la mirada cae hasta no se sabe dónde. Todos los temores se numeran y se convocan en un extraño repertorio...

Lo que es evidente, al margen de una investigación de posibles significados, es que con estas obras, al mismo tiempo llenas de la evidencia y la certeza de su propia materia y definidas por la fantasía que las rodea y las convoca, nos encontramos ante una página característica de nuestro arte contemporáneo, en la que la temática, el género, la forma, el estilo y la tendencia se conjugan y armonizan para proporcionarnos una viva experiencia y un turbador despliegue de imágenes; por ello la exposición de Gómez Raba en el Museo Español de Arte Contemporáneo puede ser una convocatoria de nuevos adeptos a su arte, o una oportunidad de que se definan contradictores; lo que nadie puede negar es el carácter de espectáculo apasionante que ofrece.

«CUADERNOS HISPANOAMERICANOS»,  
Madrid, noviembre 1972.

## A. M. CAMPOY

...Fue al comienzo, como buen pintor montañés, un decidido enamorado de la materia (algún día habrá que seguirle el rastro a la coincidente exquisitez matérica de los artistas santanderinos), a la manera que lo son Cossío, Quirós, Gran, Medina, De Pablo. Eso, y un concepto figurativo en el que, por supuesto, la Naturaleza se traducía y acentuaba de manera personal, quiero decir originalmente. Después, un día, un día feliz, Raba nos sorprendió con sus bellísimas maderas...

Raba, buscador consciente (lo de menos es

que supiera exactamente qué buscaba), acabó encontrando lo que quería...

El gran hallazgo de Raba consistió en dotar a unas maderas (pueden ser otra materia cualquiera) de unos valores pictóricos intrínsecos, sin rondar el campo equívoco de la llamada esculto-pintura. (Las pátinas que el pintor concede a su material de trabajo lo dotan de contenido pictórico) ¡Y qué tratamientos más refinados! Tan refinados como sus formas rotundas y misteriosas, formas no propuestas, sin duda, por el natural, pero saturadas de un realismo a él comparable. Estas formas tienen sus propias leyes rítmicas, y sólo a ellas mismas obedecen, por lo que sólo son idénticas a sí mismas. Surgen ante nosotros como astros apagados, o tal vez como enigmáticos caparazones fósiles, mineralizados caparazones de los decápodos fabulosos que se hundieron en los abismos del mar cuando se hundió Atlántida, que entonces era como un gigantesco navío cargado de árboles y de cangrejos enormes...

Hay en estas obras de Raba un elemento que, eso sí, no es fácil buscar ni encontrar cuando se busca, un elemento que, cuando surge, lo informa todo de la manera más poética: el misterio. Raba compone obras misteriosas de exquisito lenguaje y oscuro sentido...

«A B C», Madrid, 4 de noviembre 1972.

JOSE MARIA MORENO GALVAN

Cuando Manolo Raba y yo éramos verdaderamente jóvenes —y con «el ceño de la turbia

soltería a cuestras»—, aquí en el Madrid de los primeros «años cincuenta», recién llegado él de su natal Santander y yo de Sevilla, recuerdo que sobre él pesaba entonces una influencia magistral que no sólo no ocultaba, sino que exhibía como los aristócratas pueden exhibir su árbol genealógico: la de Marino Marini. No sólo la de su escultura, sino también, y fundamentalmente, la de los grandes dibujos —guaches o ceras— que el gran escultor prodigaba tanto por aquellos años. El resultado de aquella influencia de Raba era... otra cosa que ya no era Marini. Sí, por supuesto, también caballos... Pero, caballos o personas, eran unas expresiones —con mucha frecuencia ceras— en las que se establecía algo como una dialéctica entre una gran masa —tronco o cuerpo— y unas extremidades animadas de una vida peculiar.

Me parece que no vale la pena insistir demasiado sobre lo que para mí significan las influencias. Yo no culpo a nadie de tener influencias. (...) Creo, por tanto, que aquel Raba juvenil tenía pleno derecho a estar influido por Marini, máxime cuando lo proclamaba a los cuatro vientos.

Yo no he ido a esta exposición pretendiendo encontrar a aquel Manolo Raba que dejé de frecuentar hace veinte años. Pero lo encontré. Por supuesto, aquella influencia desapareció asimilada por la verdadera intención de su pintura. Lo que buscaba en aquella pintura y lo que encontró en ésta era la expresión dialéctica entre las masas compactas y las extremidades livia-



nas... yo diría más: lo que buscaba y busca es expresar situaciones contradictorias.

Ahora, en esta obra, se le nota que tiene necesidad de acentuar la solidez de las masas precisamente con la insinuación de lo contrario: con la ruptura y, más aún, con la rotura de la melodía masificadora y masificante. Claro que sí, que Raba utiliza el hueco como lo hace gran parte de la escultura contemporánea. Pero, para acentuar el estado contradictorio, él, más que huecos, usa rotos. Directamente rotos...

«TRIUNFO», Madrid, 4 de noviembre 1972.

## FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

Las obras de Gómez Raba se distinguen por el trato de la materia. Son obras muy trabajadas, cuyas superficies pulidas o rotas violentamente, astilladas, sugieren aspectos e imágenes. Masas y huecos, roturas, rugosidades, erosiones en la madera sometida a elaboración, trasladan al contemplador a escenarios submarinos, volcánicos, a visiones de desguace o de materiales olvidados. Gómez Raba ha llegado a un instante interesante en su quehacer después de sus etapas de informalismo y de búsquedas continuas en las que siempre destacaba la inquietud. En esta exposición hay que destacar algo que parece ajeno a las obras en sí, pero que es sustancial, sobre todo para llegar a ver el valor de esa estética de Manuel Gómez Raba. Me refiero a su mensaje, pues las obras aparecen como si estuviesen colocadas ya como murales integrados a la arquitectura, función para la que

han nacido estas piezas a las que no se les puede denominar pintura o esculturas porque en realidad son una fusión de ambas partes integradas en la arquitectura.

«BELLAS ARTES 72»,  
Madrid, noviembre-diciembre de 1972.

## CYNTHIA STAPP

Manuel G. Raba realizó una exhibición tan impresionante que es difícil encontrar entusiasmo suficiente para describirlo. Después de pasar la sala principal del hall del Museo de Arte Contemporáneo, se tenía la sensación de experimentar algún fenómeno de la naturaleza, por ejemplo, la formación de la Tierra. De un ancho aproximado de 6' x 4' y semiesculturadas (hasta que se busque un término mejor), cuelgan de las paredes al parecer piezas de paisajes ganadas por el tiempo y los elementos, y, por lo tanto, son un inexplicable «lavado» dentro del hall. Sin embargo, cada pieza fue cuidadosamente labrada y construida partiendo de una base de madera contrachapada y conglomerados, cubiertos parcialmente con yeso mezclado con elementos desconocidos. Las obras son básicamente rectángulos con las esquinas redondeadas, que han sido vaciadas en áreas para formar nudos en algunas o tentáculos en otras; la mayor parte de las aberturas de las que salen las grietas parece que han sido causadas por algún terremoto prehistórico. Los cambios en la textura y el color, desde madera natural lisa a yeso acanalado pintado en colores terrosos apagados por las sombras oscuras de las grietas y las manchas de

puro y brillante color en sus bordes, completan una fusión de escultura y pintura, hombre y naturaleza.

«PICTURES ON EXHIBIT»,  
New York, diciembre de 1972.

## ANTONIO MANUEL CAMPOY

...Digo que Raba no es un pintor improvisadamente revolucionario. Aprendió con un maestro académico. Y luego evolucionó paso a paso. No se llega a estos límites azarosamente, y digo límites porque, de aquí en adelante, todo correría el riesgo de arbitrarizarse o de caer en un mimético esteticismo, que sería casi igual. Raba ha podido sacar este extraordinario partido a los nuevos materiales (algunos de los cuales son tan viejos como el mundo) gracias a su natural sentido refinado. (...) En Raba adquiere expresiones más originales esta belleza formal montañesa, que él finge sobre elementos inmediatamente desposeídos de exquisitez (viejas maderas de naufragio), pero transmutados en materia de rara poesía, milímetro a milímetro realizada, partícula a partícula conseguida, y en un alarde de invención morfológica que, por sendas opuestas, lo hacen coincidir con la suntuosa cocina de Pancho. No importa que Raba se exprese más allá del lienzo, pues los valores de su obra son esencialmente pictóricos.

«DICCIONARIO CRITICO DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO»,  
Madrid 1973.



## ESQUEMA DE SU VIDA

### 1928

- Nace en Santander, el 21 de febrero, Manuel Gómez Raba.

### 1946

- Con su hermana Carmen, y después de haber recibido algunas lecciones de pintura en su ciudad natal, se traslada a Madrid; estudian en el taller de Chicharro durante tres años.

### 1951

- En abril, exposición conjunta de los dos hermanos en la sala de la revista santanderina «Proel». En otoño se traslada a Madrid, y empieza la lucha por hallar una forma expresiva convincente.

### 1961

- Tras una corta estancia en Ibiaba, vuelve a Santander, y en su nuevo estudio, trabajando con colas sintéticas y arenas sobre superficies planas, descubre su expresión.

## 1963

- Expone en la Galería Prisma, de Madrid, y concurre al II Certamen Nacional de Artes Plásticas. No obtiene ningún eco.

## 1964

- Expone en la Galería Sur, de Santander, y participa en exposiciones colectivas de las Drian Galleries, de Londres y la Galerie Internationale, de Nueva York.

## 1965

- Muere su hermana Carmen, en Argentina. Vuelve a participar en muestras colectivas de las mismas galerías de Londres y Nueva York, y en la Galería Neblí, de Madrid. Se casa el día 27 de agosto.

## 1966

- Invitado a la XXXIII Bienal Internacional de Arte de Venecia, envía seis obras de técnica mixta; en contra de su costumbre, están tituladas: «Ambito peligroso», «Paraje insólito», «Espacio cósmico», «Signos misteriosos», «La orilla» y «El límite». En el catálogo figura un breve comentario autocrítico, el único que ha publicado. En junio viaja a Londres con su mujer, para asistir a la inauguración de su exposición individual en las Drian Galleries. Amistad con críticos y pintores ingleses. Expone en la Galería Grises, en Bilbao.

## 1967

- La Fundación March le concede una de sus

becas para celebrar una exposición, y lo hace en la Galería Neblí; también expone en Sur. Participa de nuevo en las colectivas de las galerías Drian e Internationale. Concorre a la I Bienal Internacional de Barcelona. Seleccionado en la exposición antológica «Nueva pintura montañesa», celebrada en la sala del diario santanderino «Alerta».

## 1968

- Exposición individual en la Galerie Internationale, de Nueva York, a la que no asiste; la presenta con el título general **Beyond the Quasars?**, y denomina las obras «cosmic explosions and interplanetary excursions». Celebra una exposición flotante a bordo del ferry «Patricia», entre Bilbao y Southampton, dependiente de la Galería Neblí.

## 1969

- Nueva exposición individual en Sur. Expone en la Galería ISA, de Madrid, junto a los arquitectos del grupo Príncipe Claude Parent y Paul Virilio.

## 1970

- Envía diez obras a la XXXV Bienal Internacional de Venecia, donde obtiene un gran éxito, destacado por la Prensa mundial. Participa en una exposición colectiva de la Galería Kreisler, en Madrid.

## 1971

- Participa en las exposiciones colectivas de Kreisler, en Madrid y Marbella. Seleccionado

en colectiva de la Torre del Merino, en Santillana del Mar. Concorre a la I Muestra de Arte Contemporáneo, de Baracaldo.

## 1972

- Colabora en las colectivas de Drian Galleries (Londres), Bienal de Arte Coltejer (Medellín) y Galería Mouro (Santander). Se trasladada a Madrid.

## 1973

- Seleccionado para la muestra «Nutidig Spansk Kunst», en el Kunstforeningen, de Copenhague (Dinamarca); también para «La pintura española en el siglo XX», en los museos de Varsovia, Katowice y Bytgos. Seleccionado en la exposición «Pintores montañeses», organizada por la Caja de Ahorros de Santander. Incluido en la II Muestra de Arte Contemporáneo, de Baracaldo. De acuerdo con su familia, regresan a Santander, donde reside ahora.



## ADVERTENCIA

Las ilustraciones de este volumen no llevan título porque el autor no acostumbra a dárselo a sus obras. Así aparecen en los catálogos de sus exposiciones, excepto en aquellos casos en que, por tratarse de muestras colectivas, era conveniente ponerles un nombre y alguna indicación sobre sus materiales. Eso sucede, por ejemplo, en el catálogo editado por la Dirección General de Relaciones Culturales para dar a conocer la participación española en la XXXIII Bienal de Venecia (1966).

En otras exposiciones colectivas ha señalado solamente «Pintura», «Volumen», «Forma», etc., a veces con un número de orden. Su exposición individual en la Galerie Internationale, de Nueva York, en 1968, se tituló **Beyond the Quasars?**, y las obras eran calificadas como «cosmic explosions and interplanetary excursions»; pero el ar-

tista fue ajeno a estos rotulados tan a tono con el desarrollo científico de los viajes espaciales.

Raba suele decir que el valor de una obra de arte no se relaciona con saber qué o a quién representa; el retrato de Mallarmé pintado por Manet será siempre una pieza maestra, más allá del parecido que pudiera tener con el poeta, y aunque se llegue a olvidar el nombre del modelo. Una cosa es la propia estima del arte y otra su anécdota. Raba exhibe sus realizaciones desnudas incluso de título, para incitar al espectador a que se encare él consigo mismo ante esas maderas espejeantes. Por eso, cada lector puede, si lo cree conveniente, colocar los pies a estas ilustraciones con toda libertad, seguro de que acierta. Para descansar en un precedente ilustre, Raba recuerda que a Paul Klee le titulaban los cuadros sus amigos.



## BIBLIOGRAFIA BASICA

AGUDO, José: Presentación del catálogo en la exposición de Sur; Santander, marzo de 1967.

ALFARO, José R.: «Manuel Gómez Raba», en «Hoja del Lunes», Madrid, 20 de enero 1969.

— «Los paisajes cósmicos de Manuel Gómez Raba», id., 23 de octubre 1972.

AMON, Santiago: «Raba», en «SP», Madrid, 26 de mayo 1968.

— «Manuel Gómez Raba», en «Nueva Forma», núm. 33, Madrid, octubre 1968.

— «Pensamiento y lenguaje en la obra de Manuel Gómez Raba», en «Nueva Forma», núm. 39, Madrid, abril 1969.

— Presentación del catálogo «Manuel Gómez Raba en la XXXV Bienal Internacional de Venecia», Madrid, 1970.

— Presentación del catálogo en la exposición del Museo de Arte

Contemporáneo; Madrid, octubre 1972.

APPLEGATE, Judith: «Biennale 1970», en «Art International», vol. XIV/7; Lugano (Suiza), 20 de septiembre 1970.

ARCE, Manuel: Presentación del catálogo en la exposición de Drian Galleries; Santander, 1966.

AREAN, Carlos: Presentación del catálogo de «Nueva pintura montañesa»; Santander, julio 1967.

— **Balance del arte joven en España**, Publicaciones Españolas, Madrid, 1971; pág. 71.

— **Treinta años de arte español**, col. «Punto Omega», ed. Guadarrama, Madrid, 1972; pág. 239.

BOCCA, Giorgio: Comentario sobre la Bial de Venecia, en «Il Giorno», Roma, 27 de junio 1970.

BORJA, Emanuel: «XXXV Bienal de Venecia», en «TA (Temas de Arquitectura y Urbanismo)», núm. 135, Madrid, septiembre 1970.

BUSTAMANTE, Juby: Entrevista en el diario «Madrid», Madrid, 16 de enero 1969.

CAMPO, Angel del: «Raba», en «Tiempo Nuevo», Madrid, julio 1967.

CAMPOY, Antonio Manuel: «Raba», en «ABC», Madrid, 9 de mayo 1967.

— «Manuel Gómez Raba», id., 4 de noviembre 1972.

— **Diccionario crítico del arte español con-**

**temporáneo**, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973; pág. 345.

CARRIEDO, Gabino Alejandro: «La obra de Raba», en «Nueva Forma», núm. 36, Madrid, enero 1969.

CASTRO ARINES, José de: «Raba y su soledad», en «Informaciones», Madrid, 13 de mayo 1967.

— «Raba», en «Informaciones de las Artes y las Letras», Madrid, 25 de julio 1968.

— «Manuel Gómez Raba en Nueva York», id., 3 de octubre 1968.

— «Una arquitectura de pensamiento y una pintura de alucinación», id., 23 de enero 1969.

— «Manolo Raba», id., 19 de octubre 1972.

CASTAÑO, Adolfo: «Nueva forma 3», en «La Estafeta Literaria», núm. 413, Madrid, 1 de febrero 1969.

CHAVARRI, Raúl: «Cuatro notas sobre arte», en «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 269, Madrid, noviembre 1972.

CONIL LACOSTE, Michel: Noticia sobre la Bienal de Venecia en «Le Monde», París, 2 de julio 1970.

CORREDOR MATHEOS, José: «Raba», en «La Vanguardia Española», Barcelona, 13 de agosto 1970.

DUERDEN, Dennis: «Raba», en «Arts Re-

view», vol. XVIII, núm. 11; Londres, 11 de junio 1966.

ESTRADA DE MOLINA, María Isabel: **Términos del arte contemporáneo**, Madrid, 1972.

FARALDO, Ramón: «La 'Arquitectura Príncipe' y la pintura Gómez Raba», en «Ya», Madrid, 5 de febrero 1969.

FERNANDEZ-BRASO, Miguel: «El fuego existencial de Raba», en «ABC», Madrid, 30 de septiembre 1972.

FIGUEROLA-FERRETTI, Luis: «Problemas de la plástica actual», en «Arriba», Madrid, 7 de mayo 1967.

— «Raba», id., 19 de enero 1969.

GARCIA VIÑOLAS, Manuel Augusto: «Raba», en «Pueblo», Madrid, 26 de enero 1969.

GASSIOT-TALABOT, Gérald: «Architecture à Madrid», en «Connaissance du Monde» núm. 123, París, marzo de 1969.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: **La pintura española del siglo XX**, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1972 (segunda ed.); pág. 419.

GONZALEZ ROBLES, Luis: «Raba», en «ABC», Madrid, 6 de octubre 1968.

H. G. L.: «Raba at Internationale», en «Park East», New York, 26 de septiembre 1968.

HIDALGA, Rosa María de la: «Raba», en «La Estafeta Literaria», núm. 503; Madrid, 1 de noviembre 1972.

HIERRO, José: Presentación del catálogo de Carmen y Manuel Gómez Raba en la sala de «Proel», Santander, abril de 1951.

— «Manuel Gómez Raba», en «Nuevo Diario», Madrid, 8 de octubre 1972.

KUDIELKA, Robert: «Plädoyer für Venedig», en «Das Kunstwerk», núm. 11-12 (XXIII); Stuttgart (Alemania), octubre-noviembre 1970.

MOLLEDA, Mercedes: «Spain at Venice», en «Art and Artists», vol. I, núm. 3; Londres, junio 1966.

MORENO GALVAN, José María: «Manuel Gómez Raba en el Museo de Arte Contemporáneo», en «Triunfo», núm. 527; Madrid, 4 de noviembre 1972.

PRADOS DE LA PLAZA, Francisco: «Exposiciones en Madrid», en «Bellas Artes 72», núm. 18; Madrid, noviembre-diciembre 1972.

SAEZ, Ramón: «Raba», en «Arriba», Madrid, 14 de octubre 1972.

STAPP, Cynthia: «Exhibitions in Spain», en «Pictures on Exhibit», vol. XXXVI, núm. 3; New York, diciembre 1972.

VILLAGOMEZ: «Raba», en «La Codorniz», Madrid, 29 de octubre 1972.

VILLAR, Arturo del: «Con el pintor Manuel Raba, seleccionado para la Bienal de Venecia», en «Alerta», Santander, 25 de marzo 1966.

— «Exito de Manolo Raba en Madrid», id., 18 de mayo 1967.

—«Tres artistas montañeses, becarios de la Fundación March», id., 6 de junio 1967.

— «Exposición flotante de Manolo Raba», id., 20 de junio 1968.

— «Raba, el pintor más alabado en Venecia», id., 5 de agosto 1970.

WOLFRAM, Eddie: «Raba», en «Art and Artists», vol. I, núm. 3; Londres, junio 1966.

YANES, Carmen: «Misterio esculpido en madera», en «Avanzada», núm. 44; Madrid, noviembre 1972.





# INDICE

DIÁLOGO Y TEORÍA ... ..	7
RETRATO DEL ARTISTA ... ..	13
EL HOMBRE EN SU PLEAMAR ... ..	19
AL ENCUENTRO DE SU ORDEN ... ..	27
PALABRAS DE MADERA ... ..	37
TEORÍA EN DIÁLOGO ... ..	73
EL ARTISTA ANTE LA CRÍTICA ... ..	79
ESQUEMA DE SU VIDA ... ..	107
ADVERTENCIA ... ..	111
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA ... ..	113





## COLECCION

### Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamin Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halfter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez. Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.

- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.  
 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.  
 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.  
 54/Pedro González, por Lázaro Santana.  
 55/José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.  
 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.  
 57/Fernando Delapuenta, por José Vázquez-Dodero.  
 58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.  
 59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.  
 60/Zacarias González, por Luis Sastre.  
 61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.  
 62/Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.  
 63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.  
 64/Ferrant, por José Romero Escassi.  
 65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.  
 66/Isabel Villar, por Josep Meliá.  
 67/Amador, por José María Iglesias Rubio.  
 68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.  
 69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.  
 70/Canogar, por Antonio García-Tizón.  
 71/Piñole, por Jesús Baretini.  
 72/Joan Ponç, por José Corredor Matheos.  
 73/Elena Lucas, por Carlos Areán.  
 74/Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.  
 75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.  
 76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.  
 77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.  
 78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.  
 79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.  
 80/José Caballero, por Raúl Chávarri.  
 81/Ceferino, por José María Iglesias.  
 82/Vento, por Fernando Mon.  
 83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.  
 84/Camín, por Miguel Logroño.  
 85/Lucio Muñoz, por Santiago Amón.  
 86/Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.  
 87/Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.  
 88/Guijarro, por José F. Arroyo.  
 89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.  
 90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.  
 91/M.<sup>a</sup> Antonia Dans, por Juby Bustamante.  
 92/Redondela, por L. López Anglada.  
 93/Fornells Plá, por Ramón Faraldo.  
 94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.  
 95/Raba, por Arturo Villar.

En preparación:

Orlando Pelayo, por M.<sup>a</sup> Fortunata Prieto Barral.  
 José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.

Director de la colección:

**Amalio García-Arias González**







*Esta monografía sobre la vida y  
la obra de RABA, se acabó de  
imprimir en Pamplona en los  
Talleres de Industrias Gráficas  
CASTUERA.*



sentar al público los apuntes o esquemas de sus intentos; prefirió romperlos y esperar hasta que tuviese confianza en el resultado.

Trabajó sobre maderas planas, con arenas, colas sintéticas y colores acrílicos. Su evolución dentro de ese estilo original le ha llevado por fin a redondear las maderas, abrirlas cráteres, incluir clavos... El resultado expresa mundos agónicos, planetas aislados en los que no parece posible la vida humana; son el reflejo más fiel de unas inquietudes que atenazan al hombre hoy. A pesar de que el artista se esfuerza en evitar que sus obras estén dominadas por la tristeza, según propia confesión, el dolor y la muerte aletean sobre ellas e impresionan al espectador.

Raba obtiene una pintura a la que debe aplicarse el calificativo de pura. El éxito con que es recibido en los diversos países donde expone confirma esa pureza formal. Son obras desnudas, sin adornos ni bisutería literaria; su autor ni siquiera les pone títulos, seguro de que hablan por sí mismas. En la actualidad Raba constituye un caso aparte en el devenir de la pintura española.

**SERIE PINTORES**

