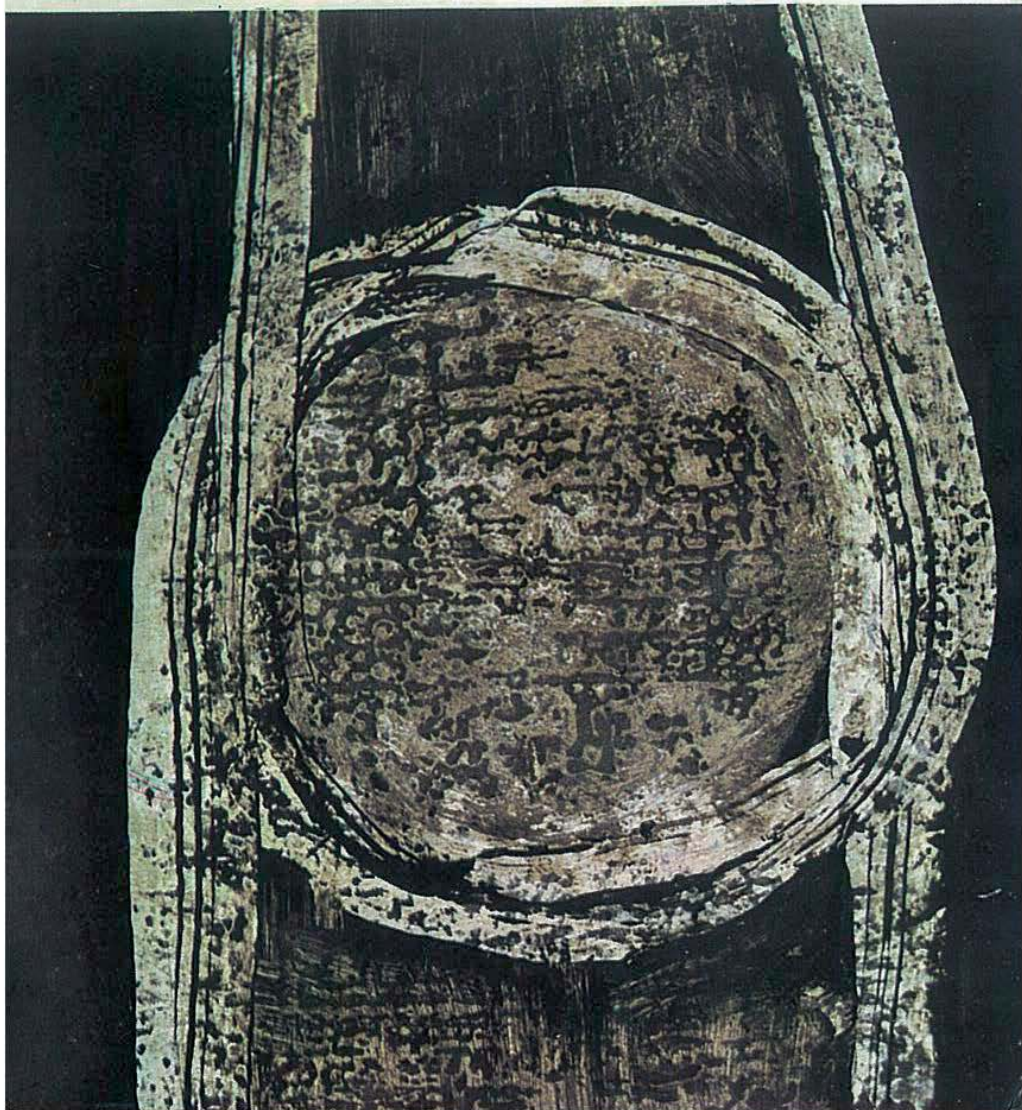


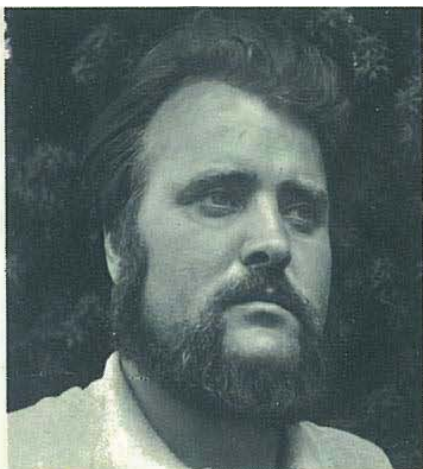


ANTONIO LARA GARCIA

Santiago Montes

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





SANTIAGO MONTES encuentra en su tierra castellana el sustrato pictórico. La tradición imaginera —artesana y lírica— de su Valladolid natal le marca un largo camino desde el Renacimiento hasta su actualidad. Si se puede considerar todavía válido el ideal humanista, nadie como Santiago Montes puede ilustrarlo mejor en su actividad polifacética y maduramente unificada: filósofo, filólogo, antropólogo..., profesor en once universidades de España y América, autor de numerosos libros de investigación científica y de creación literaria, podría hacer suya la frase de Leonardo: “Y también soy pintor”. Denso “también” que supera los dos millares de obras de pintura, escultura y dibujo, distribuídas en pinacotecas y colecciones de más de veinte países.

Difícilmente enjuiciable, producto de la razón y de la pasión, su pintura nos da por ausencia como la tierra castellana la faz del

Santiago Montes

ANTONIO LARA
Doctor en Filosofía y Letras
Agregado Numerario de Teoría de la Imagen
de la Universidad Complutense de Madrid
Periodista y Director de Cine



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

Santiago Montes

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y
Ciencia, 1977

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

I.S.B.N. 84 - 369 - 0125 - 8

D.L. NA 101 - 1977

Printed in Spain

LA PINTURA DE SANTIAGO MONTES

En este complejo mundo de relaciones y circunstancias que llamamos vida, a falta de otra palabra menos gastada, hay pocos acontecimientos que podamos destacar entre los millones que constituyen el transcurrir diario, salvo el comienzo involuntario y el inevitable final. La comunicación inagotable con lo que los demás puedan darnos, el contacto furtivo y temeroso con los girones de intimidad ajena y propia se revelan como instancias dolorosas o embriagadoras, según el oscuro sentido de los humores personales o el sentido vivificador de la amistad, fenómeno aún más misterioso y oscuro, todavía, que la vida.

El encuentro con la obra de Santiago Montes fue, para mí, una imborrable experiencia de la que yo sólo puedo hablar, mejor dicho, de la que puedo intentar traducir a palabras unos fragmentos, quizás muy lejanos del entusiasmo,

la pasión del descubrimiento y otros factores mezclados en un día vivido en Valladolid, ante sus cuadros.

(He de confesar algo que hasta ahora he procurado tener muy oculto, incluso para mí mismo; mi desconfianza creciente, imparable, ante la pintura, al menos hacia gran parte de los pintores y obras contemporáneas. No intento, por supuesto, valorar este hecho, yo diría que biológico antes que intelectual, el progresivo distanciamiento de unas manifestaciones que yo siento muy ajenas, inevitablemente fuera de mi experiencia y de mis afectos personales. El hecho, en sí, sólo tiene una significación cerrada, probablemente ininteresante para cualquier otra persona, pero lo menciono porque puede servir para valorar, en contrapartida, mi entusiasmo ante la visión de una obra pictórica, centelleante, multiforme y amplia, como hacía muchos años no me había sido dado contemplar).

El sentimiento gigantesco, la frustración personal aliada al despertar físico provocado por los cuadros y dibujos de Santiago Montes no se deja encerrar —pienso— en lo que llamamos admiración, vocablo también ambiguo (¿alguno deja de serlo?) sino que entra, torpe, oscura, incompletamente, en el entusiasmo, en ese otro despertar emocional, incontrolado e incontrolable, ante lo que un ser humano es capaz de hacer.

Las obras de este joven artista vallisoletano constituyen —a mi modo de ver— una «suma» difícil de igualar, un compendio imperante donde se asoma no sólo el eco mitigado y sosegado de casi todos los fenómenos intelectuales e

ideológicos de los últimos años, sino también, y esto es suficientemente escaso como para merecer destacarlo, la respuesta doliente y agitada ante algunas de las mejores poéticas de nuestro tiempo y de todos los tiempos. La Pintura, como un todo cultural y artesanal, no es, no debe ni puede ser, un huerto cerrado a toda influencia exterior, sino la última tramutación de infinitas experiencias, el encuentro de un espíritu contradictorio, perplejo, inquieto, con el mensaje doloroso, agudo y misterioso de sus contemporáneos en el tiempo y el espacio.

Enfrentarse de golpe, como yo lo hice, con varios cientos de obras en un sólo día, es una peligrosa experiencia que no debe repetirse, como no debe uno caer —salvo en momentos señalados y en un voluntario esfuerzo de limpieza interior— en estos diálogos donde el espectador, yo mismo, cualquier ser humano, tiene tanto que perder y poco que dar. El acoso mudo del conjunto de pinturas de Santiago Montes exige, sin embargo, una respuesta, precisa o no, una reacción física, al menos, que restablezca el equilibrio originario.

Asomarse a lo que otro hombre produce es un hecho diario, al que la cotidianeidad no ha podido borrar su carácter terrorífico. Lo que un ser humano construye, esos objetos arrebatados a la nada en una lucha titánica marcada siempre por el fracaso, constituyen un testimonio agónico y escalofriante, que hemos intentado disfrazar y empañar sin tregua para no vernos desguarnecidos, para poder insertarnos sin estridencias en nuestro devenir cansado y monótono.

Mi precario acorde sentimental con el mundo

y las cosas, se ve sometido a continuos asaltos y el más grave es la necesidad de interrogarse sobre las consecuencias de lo que hacen los demás, especialmente las personas cercanas, aquellas con las que nos unen mil, millones de lazos ocultos y patentes.

La desconfianza de mi sensibilidad ante la pintura no es más —pienso— que un síntoma de mi dificultad para responder a esta llamada imperiosa del mundo de la acción. La Pintura, el conjunto de las artes manuales para ser más precisos, se me presenta caracterizada por una cierta incapacidad cultural para prolongar el mundo y los seres que lo pueblan. En última instancia, el creador pictórico —hermano de los que trabajan la palabra, la piedra o el sonido— no es más que un usurpador patético, un pequeño y ridículo dios que intenta hacer expandir el mundo visible, y conectarlo con las vagas alusiones intangibles que nos envía el conjunto de las cosas y seres irreconocibles, que nos esperan más allá del tiempo y del espacio. El pintor acota la realidad en un trozo de materia y la fuerza, la violenta para extraer de ella unas formas que griten su evidencia. El último intento que lo anima es construir un rostro que le explique su situación existencial, en perpetuo grito cósmico, a medias entre el átomo y la estrella. Su ridícula realidad, la que se ofrece a sí mismo y a sus hermanos de trayectoria, no tiene, a veces, más mérito que el estar amasada con sangre, sudor y miedos. El pintor, el artista, es un ser que sólo tiene preguntas, que intenta aventar el misterio en el que se ve envuelto con unas briznas de materia organizada y com-

puesta. La creación externa, incontrolable y cosmogónica se ve, así, distendida en unas cuantas superficies innecesarias o indispensables —en ese consenso silencioso de los seres humanos ante el espacio y el tiempo— que pueden desaparecer en el olvido o entrar en esa inmortalidad de la memoria que es la única garantía de supervivencia.

¿Por qué pintar? ¿Por qué ocultas o patentes razones un hombre entierra su tiempo y reconvierte su ocio para confeccionar unas superficies coloreadas? La respuesta es el silencio y la visión, la puesta en marcha de ese canal privilegiado del ojo que suplanta al resto de los sentidos en el desciframiento de la realidad. En ese diálogo inmemorial de la luz y las sombras, en esa fiesta gozosa del descubrimiento primitivo de las cosas, unos hombres se han esforzado en objetivar sus sueños dentro de unos trozos de tela que sirven de rituales exorcistas para apartar el demonio del olvido y de la indiferencia. El pintor no se conforma con el goce inmediato y fugitivo, sino que quiere atenzar sus sensaciones y, más todavía, hacerlas comunicables y, por ende, compartidas.

Santiago Montes es un pintor, pero no sólo eso, es un hombre que posee el secreto de hacernos preguntas. Si nos asomamos a su biografía exterior encontramos una aparente dispersión de saberes y haceres, desde la antropología a la comunicología, pasando por la Filosofía, Estética, Biología, Matemáticas, Lingüística, Historia, Epistemología... Podríamos seguir trayendo rótulos y emparejarlos con su actividad, pero así sólo llegaríamos a una parte de la

verdad, a esa zona inventariable y estadística que sólo proporciona el perfil exterior de un hombre, pero nunca el magma originario, jamás el volcán anímico que lo mantiene en pie, que nos transporta su vitalidad primigenia.

Santiago Montes es, efectivamente, un pintor, pero también un escritor y poeta, intelectual y profesor, investigador, antropólogo y, en suma, un hombre curioso ante el fascinante y patético espectáculo de la ignorancia humana, de las respuestas insuficientes y, sin embargo, necesarias, de la especie nuestra estimulada por el desafío de la naturaleza.

Por encima y por debajo de esos nombres, profesiones y denominaciones aparentemente caóticas, Santiago Montes es un hombre preocupado y agónico, hecho de violencia y ternura, de afecto e indiferencia, de pasmo y rechazo. La reconciliación de los contrarios se convierte, en él, en un ejercicio cotidiano, como lo es, también, su dedicación a la pintura, en una trayectoria ininterrumpida y fluctuante, a través de una lucha a brazo partido con los materiales.

Me gustaría poder aplicar categorías habituales a este conjunto de obras que el lector tiene ante sus ojos —breve muestra exterior de una obra soterrada, expuesta en museos de todo el mundo— pero siento la inutilidad de un trabajo que desembocaría, en el mejor de los casos, en un inventario académico ante un conjunto de creaciones que escapan por todas sus dimensiones del más evanescente academismo.

La pintura, en nuestros días, sigue siendo un ejercicio airado y vergonzante, rescatado in

extremis por el agasajo cultural o las cotizaciones internacionales, pero siempre expuesta a la especulación alcista, al agiotismo de los indiferentes proxenetas de cuadros y destinada a la indiferencia de un amable e insignificante decorativismo o al itinerario cansado y oficial de los santuarios museísticos.

La única posibilidad de escapar a estos destinos infamantes es la contemplación amorosa de aquellos —pocos, aunque no tanto— que sólo ven en las obras pictóricas una ocasión interior para reconocerse, y no un asidero para ejercitar la posesión o el comercio. Sólo la mirada limpia de los que nada tienen que perder pueden remontar el riesgo sibilino de la culturalización, de la trampa augusta que acecha al noble y desprendido ejercicio de la pintura.

Santiago Montes se ha atrevido a seguir a su instinto, a no tener miedo de variar, posiblemente porque estaba muy seguro de ser fiel y leal a sus ovaciones más íntimas. Sólo los que buscan se atreven a emprender caminos aparentemente diversos, mientras los que creen haberlo encontrado todo no hacen más que desandar un tramo ya domado, esperando que el trabajo mecánico borre las asperezas del sendero.

Las técnicas son formas de sintonizar la sensibilidad con la inteligencia y sólo eso. La idolatría de los instrumentos no es más que la trampa sutil que la costumbre tiende al artista para tranquilizar su conciencia. El virtuosismo de la ejecución encubre una radical incapacidad para extraer de los materiales una canción distinta en cada momento, que aclare la opacidad

del misterio. Santiago sabe bien los límites de una tecnología pictórica, aparentemente muy simple, pero, realmente, más compleja que el más arisco de los elementos electrónicos. En su obra advertimos la huella descarada de una materia que se organiza calladamente, en torno a unos núcleos elementales, que proclama orgullosamente su brillo y su textura, que traduce la vibración de los pigmentos y la dureza adelgazante del líquido. Más allá de las interpretaciones y del eco semántico del receptor, sus cuadros ahondan la elocuencia interna de unas tradiciones artesanales, el recuerdo emocionado de millones de obreros que han hecho posible esta magia contemporánea de las imágenes manuales.

Si la cantidad de sus aportaciones nos impide digerir la fuerza de los resultados, sí nos lleva a una mirada totalizadora que encuentra el sentido perceptible de una marcha histórica que comienza en el paisaje exterior para acabar, en un movimiento de vaivén, en el espíritu hecho de las cosas de fuera y dentro. Abstracción y figuración son sólo palabras huecas inventadas por los críticos para poder aventurarse por el laberinto del arte contemporáneo, pero esas muletas verbales no nos sirven al intentar apresar el conjunto biológico de una obra inmensa. Los dos polos —nunca antagónicos, pero sí hermanados en una tensa fraternidad misteriosa— sirven únicamente para señalar provisionales hitos cronológicos que desaparecerán en una visión general.

En sus cuadros advertimos, también, hechos color, líneas y tonos, el último regusto de infinitas lecturas y placeres inconfesables. Algunos

críticos han insistido en la dimensión intelectual al hablar de su pintura, pero yo —quizás por incapacidad— no la encuentro por ningún sitio, mientras descubro, en cambio, el goce sensual, descarado, obsceno, de una escalofriante meditación ante el sublime misterio de la vida humana.

No conozco ningún otro artista que posea, en tal alto grado, esta capacidad de sentir y expresar en una dirección tantas incitaciones antagónicas. El viejo tema de las relaciones mutuas entre las demás artes se convierte en él en un problema inexistente porque su pasión pictórica está amasada con la vida, las lecturas, los afectos, la madura y fecunda contemplación de las creaciones ajenas, la audición de la música viva, el eco mágico de las palabras poéticas... El origen de la pintura está en la sangre y los humores, en la bioquímica elemental e inexplicable que regula nuestra apariencia exterior y nuestro enraizamiento con los elementos primigenios, pero en Santiago Montes se dan, inseparablemente unidas, la reflexión y la idea, el goce y el análisis, la explicitación y el envicamiento.

Nada más ajeno al experimentalismo que estos cuadros unitarios en su diversidad, donde los temas y las formas se responden en un diálogo sinfónico, por encima y por debajo de las disonancias aparentes.

Su trayectoria pictórica está viva y es un despliegue continuo de los gérmenes originarios. Sus períodos están formados por complacencias simétricas en torno a unos cuantos núcleos de crecimiento, en los que la dualidad

hombre-mundo se funde en acordes cósmicos. No se puede decir, tampoco, que estemos ante una obra filosófica, si por filosófico entendemos una reflexión intelectual descarnada, pero sí ante una experiencia antropológica única que recoge haces dispersos de fuerzas colectivas y elementales en una sola dirección.

El pintor es un hombre disconforme consigo mismo, en primer lugar, e inmediatamente, con el mundo que le soporta, con las fuerzas ocultas que modelan y manipulan nuestras acciones diarias. Algunos cuadros traicionan estas preocupaciones, y la serie de collages, y las incorporaciones de objetos, telas y muñecos, constituyen a veces una rendija por la que se filtran, sin apenas traducción gráfica, sus inquietudes contemporáneas, su sentido de la dignidad humana.

Pero esta franqueza impura, esta recolección de objetos en el espacio pictórico, sin alterar su línea personal se tramuta, después, y siempre, en un esfuerzo menos anecdótico, en una reflexión interior de desciframiento más arduo por más universal y recoleta, hasta llegar a una evocación de nuestras raíces más hondas. La huella pictórica de Santiago Montes debe poco, paradójicamente, a los pintores, aunque la influencia de los maestros pueda ser rastreada aquí y allá, pero está más ligada —a mi modo de ver— a los escritores y poetas, a las figuras excelsas de San Juan de la Cruz, García Lorca y Pablo Neruda, por no citar más que unos cuantos nombres excepcionales.

Esta alimentación poética que desemboca en el acto creativo, en la pasión momentánea que

se objetiva en el rectángulo enmarcado, está sostenida asimismo por los gigantes del pensamiento y de la acción, por los caminos esplendorosos abiertos por un Teillard de Chardin y su visión enriquecedora del universo, por la batalla lingüística de Lévi-Strauss y sus descripciones del misterio del hombre en el mundo, por la espléndida labor de Wittgenstein y otros muchos testigos de la reinserción de los hombres en el camino de una ciencia auténtica.

Ciencia y arte, en Santiago Montes son dos caras unificadas de una misma tarea. No se puede hablar, pienso, de un pintor que, además da clases o investiga sin descanso, o del profesor que pinta en los ratos libres. Ocio y trabajo se funden en la misma apariencia indistinguible.

El pintor vivo, felizmente, no puede ser etiquetado y diseccionado, para tranquilidad de los observadores. Su camino futuro es, sigue siendo, una aventura desconocida, una incógnita difícil y dolorosa. Su evolución tiene un tramo conocido y un terreno de nadie cuya conquista es imprescindible. El esfuerzo y la búsqueda se confunden en un mismo anhelo de infinito, en un deseo de explicar y racionalizar las oscuras tensiones biológicas que gobiernan nuestros actos y pulsiones. Las turbulencias interiores, las aspiraciones vanas y las contorsiones cotidianas —en sintonía con el mundo ambiental— constituyen el marco sordo de estas construcciones que alcanzan la categoría de desafíos a la limitación humana, de intentos vanos y efímeros de afirmar nuestra energía desparramada en el entorno.

Pintar es, aquí, ahora, un trabajo sordo, una apuesta en el vacío, ante la indiferencia de muchos millones y el interés de unos pocos cientos, un despilfarro ostentoso de actividad creadora, que es imposible evitar porque pintar y hacer son misiones inscritas en el código genético de esa especie rara y extraña de seres humanos a los que pertenece Santiago Montes; los que se preguntan por sus problemas y los nuestros y nos dan la respuesta en un jeroglífico de colores.

ANTONIO LARA

INTERPRETACION HISTORICA DE LA PINTURA DE SANTIAGO MONTES

Texto seleccionado de la tesis de licenciatura de María Isabel Casín realizada en el Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid bajo la dirección del Catedrático don Juan José Martín González.

Para un historiador del arte, hablar de un artista coetáneo supone, aparte de la obvia referencia al panorama del arte universal y del arte español contemporáneo en la rápida y densa sucesión de estilos que toda historia caliente presenta frente a lo que en distancia y dispersidad constituye una cierta categoría de frialdad y objetividad histórica, una doble limitación rigurosa que permita la validación científica de su estudio: la espacio-cultural y la diacrónica. Hay dos dificultades básicas para la investigación objetiva de un artista vivo: la sincrónica, por el condicionamiento de todo artista

a su localismo y a la influencia que la moderna expansión comunicativa ejerce sobre él modificando definitivamente la condición artesanal y escolástica que a todo aprendiz condicionaba el viejo sistema de los talleres y gremios. En este sentido debo anticipar que, aunque ciertas escuelas o grupos regionales como los de Madrid, Barcelona, País Vasco, etc., hayan adquirido un mayor renombre y difusión, no sólo muchos artistas incluidos en tales grupos proceden de otras regiones, sino que el mismo regionalismo, no suficientemente considerado académica ni críticamente de un modo satisfactorio, han logrado de hecho, en lo único que puede interesar al historiador que es la obra, niveles de ejecución y personalidad de similar o superior altura. La principal dificultad que tiene el historiador al enfrentarse a una obra coetánea no es precisamente el tópico admitido de la necesidad de distanciamiento para liberarse de pasiones positivas o negativas sino la realidad de estar ante un hecho vivo y en evolución, de algo no concluido y que puede variar posteriormente aunque es también lógico pensar que esta evolución ha de ser consecuente —la misma consecuencia que se sigue en la consideración estilística de los autores y obras del pasado. Pese a estas dificultades, el historiador consciente ha de interesarse por el ser vivo en su proceso natural y con un método que se ha mostrado siempre fecundo en el diálogo, ya que el artista es en realidad el autor de la obra y tiene mucho que decir sobre su intencionalidad en su propia acción y no sólo puede o debe interesarse el historiador por las huellas

discontinuas y ambiguas del pasado. Insistiendo en este punto diré que si la fuente principal de mi estudio ha sido la consideración de las obras artísticas, la inmediatamente más importante ha sido el diálogo y comunicación directa con el autor vivo de ellas. «El artista, si bien no es el mejor juez de sí mismo ni el observador más idóneo de su propia obra, afirma Walter Hess (**Documentos para la comprensión de la pintura moderna**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959), ha experimentado la necesidad de explicarse, de reflexionar sobre lo que hace, de aclarar para sí mismo o para los demás los interrogantes que le plantea el instinto». El testimonio del artista se detendrá unas veces a analizar problemas de técnica pictórica, otras a relatar íntimas vivencias emocionales y otras, en fin, a analizar su misión y sentido humano, suyo y de su obra. Así lo ha entendido admirablemente Martín Heidegger cuando, frente a los más arduos problemas de la metafísica, se ha detenido en **Holzwege** a interpretar los oscuros pensamientos de Rilke, Heráclito o Hördeling.

Dice Walter Hess (op. cit.) que para comprender el arte y los artistas de nuestra época no podrá ser indiferente saber de qué manera los creadores se comprenden a sí mismos y cómo desean ser comprendidos. (...) El artista tiene hoy más conciencia que nunca de que su justificación está en definir la realidad e interpretar el estar en el mundo». El testimonio propio de los artistas que, para un historiador verdaderamente conocedor de sus fuentes no puede ser menospreciado a la hora de interpretar digamos a Leonardo, Alberti, Cellini, Arfe, Pa-

checo, etc., en este momento de incremento de la dispersión estilística, de la afirmación personal y de una mayor reflexión y cultura, no sólo en el artista sino en todo individuo humano consciente, el diálogo con un realizador de una obra artística debe considerarse imprescindible como fuente de comprensión de dicha obra.

Fuentes secundarias serán las críticas y comentarios de intérpretes del arte, intelectuales, etc., relacionados directa o indirectamente con la obra del artista que voy a enjuiciar.

Hablar de la pintura de Santiago Montes, aun dejando aparte, que no debiera hacerse en ningún caso al tratar de un artista que será artista en todas sus manifestaciones históricas por muy dispares que parezcan a primera vista, sus facetas de intelectual, científico y escritor, supone, para atenerme a las limitaciones anteriormente señaladas, hablar de un pintor vallisoletano contemporáneo.

Con el costumbrismo e impresionismo decimonónico renacen las escuelas pictóricas regionales que florecieron en los gremios medievales y en los talleres renacentistas y barrocos y que en España, como en el resto de Europa, fueron eclipsadas por el centralismo de las academias neoclásicas.

En Castilla, en concreto en Valladolid, es en la generación de paisajistas en la que reaparecen las constantes de la vieja escuela que caracterizarán la obra de pintores que en el siglo XX van a merecer un reconocimiento universal.

Dos son las constantes principales de la pintura vallisoletana y, podría decirse, de la

castellana. Una de carácter subjetivo: la voluntad de aislamiento, de autoafirmación personal, de afán de originalidad y de actualidad en la máxima autoexigencia; otra, objetiva: el valor de la tierra, la tierra castellana, que en la obra artística se refleja en los tonos predominantemente telúricos, en la preferencia del tema paisajístico y el canto a la tierra, y que psicológicamente se refleja en la voluntad de permanecer cerca de la tierra, incluso en el caso de una evasión intelectual o simbólica.

De la mencionada generación el pintor más destacado, si no por su propia obra, por su labor de maestro, es Valentín Orejas, en cuyo taller se han de formar los pintores más destacados de la actual generación vallisoletana.

Tratar de la pintura de Santiago Montes equivale a hablar del tema del arte abstracto vallisoletano y castellano. Anecdóticamente debo decir que en septiembre del año 1960 se celebró en el Palacio de Santa Cruz, centro entonces de interés y acogida de las renovaciones artísticas, lo que dice mucho en favor de aquel momento universitario vallisoletano, una exposición colectiva de un grupo encabezado por una artista vallisoletana, grupo que se denominaba a sí mismo «Expressions actuelles». En el catálogo se autodefinían: «La abstracción, contra lo que se cree generalmente, no es una novedad. Desde los tiempos más remotos estas dos formas de arte —abstracción-realidad— han marchado siempre al lado. Sí, siguiendo las épocas, los países, las religiones, una de las dos ha prevalecido a veces, no han podido nunca destruirse y se las encuentra muy a menudo unidas en

una misma obra. La época impone al artista un sentido nuevo a lo que él quiere decir y por lo mismo le exige encontrar renovados medios de expresión.

Este acuerdo constante entre el sentido de la obra y la forma empleada, determina la evolución pictórica. Pero no vivirá más que la sinceridad y el avance del artista en su obra.

La confrontación no disminuye en nada la técnica de los antiguos, su oficio, su paciencia; su técnica; sin embargo, se engrandece, pues no hay rivalidad posible con sus expresiones y el único camino que queda es seguir sus hallazgos.

Y es porque no hay comparaciones técnicas posibles entre la pintura contemporánea y la obra de los antiguos por lo que los adversarios de las expresiones pictóricas actuales están en el error cuando se aventuran a comparar obras en las que no hay medida común.

La pintura, cuanto más verdadera es, más manifiesta los grandes momentos del hombre, aquellos en que escapa a su condición, para afrontar su destino. Es preciso salir del conformismo enfrentándose a las decoraciones habituales, provocar la sorpresa emocional con riesgo de chocar y proponer al espíritu moderno una vista nueva sobre cualquier parte.

Una música se escucha y no se oye. Una pintura no se mira, pero debe sentirse y, puede ser, escucharse en lo más profundo del ser. Es al misterio de la imaginación a lo que la pintura abstracta llama ardientemente».

Si exceptuamos este movimiento episódico, podría afirmarse que la pintura abstracta valli-

soletana —representada por Santiago Montes y María Paz Jiménez— tiene un origen común, aunque se diversifique cada vez más en el concepto y en la tendencia. El influjo inicial en ambos es la amistad con los grandes escultores vascos Jorge de Oteyza y Eduardo Chillida. María Paz Jiménez recibirá el dinamismo y el sentido íntimo temporal de Chillida y el silencio y serenidad de Oteyza. Santiago Montes recibe de Chillida la influencia más inmediata. Por él conoce la obra filosófico-poética de Gastón Bachelard y se entrega al estudio de los elementos. En este primer momento Oteyza no influye más que como catalizador de una voluntad imperiosa de autoexpresión. Le incita a la meditación concentrada. Al fin regresa más a Oteyza, desde la serie de «La música callada». María Paz Jiménez en su última obra estuvo más cerca de Chillida.

La abstracción vallisoletana, aparte de este influjo inicial común del arte vasco, tiene otra propiedad común: la voluntad de cantar a la tierra en el paisaje, en la materia, en el concepto poético.

Como fecha inicial auténtica del movimiento artístico abstracto vallisoletano ha de considerarse el año 1964, cuando Santiago Montes establece su estudio en Valladolid y cuando por primera vez en la Galería Castilla, en su antigua sede de la calle de la Pasión, frente al actual Museo de Pintura, se exhibe una exposición completamente abstracta de artistas catalanes y castellanos promovida por el mismo pintor, el comerciante Eliseo Simón y el crítico Enrique Gavilán. Esta galería, pese a la proliferación de

salas de arte en la ciudad, ha mantenido una línea constante de aceptación de la pintura abstracta de los artistas más representativos vascos, catalanes, madrileños y castellanos, habiendo obtenido en 1973 precisamente con una exposición de Santiago Montes el premio a la mejor sala, a la mejor obra y a la mejor temporada artística de la ciudad de Valladolid.

Aparte del influjo estético y técnico inicial del ya referido pintor vallisoletano Valentín Orejas, Santiago Montes recibe durante una larga estancia en Vizcaya y Guipúzcoa la huella más perceptible y característica de su obra, la del arte vasco. Sus contactos posteriores con el grupo «El Paso» y con el «Dau al Set», con el arte italiano, americano, etc., no modifican sustancialmente —si acaso le ayudan a clarificar sus propias actitudes, a profundizar en su mirada constante hacia el Renacimiento como postura intelectual y humana— su estilo, como puede comprobarse con un repaso siquiera superficial a los títulos de sus series pictóricas de esta época abundante en influjos, la más agitada y varia y también la más fecunda: el período artístico y vital que va de 1962 a 1968. Desde las series de los elementos (agua, fuego, aire y tierra) expuestas en Suiza y España, series que culminan en los seis grandes lienzos del «Himno al universo» (Museo de la Alcazaba de Málaga), pasando por los múltiples homenajes a Federico García Lorca, Valdés Leal, Françoise Sagan, Kepler y, sobre todo, Pablo Neruda, en una evolución que podría sintetizarse en el paso de la brillantez trágica de «El llanto por Ignacio Sánchez Mejías» a la tragedia solitaria de la

«Canción desesperada» se llega a una madurez y densidad pictórica, no menos válida por más pobre en elementos técnicos, en las reflexiones inspiradas en San Juan de la Cruz de «La música callada», «La soledad sonora» y la «Meditación del cuadro», momento éste de profusa producción poética y teatral y que se interrumpe con su viaje a América a comienzos de 1968. La despedida pictórica la constituyó una, inesperada por su tema e importante por su anticipación a la decisiva opción del pintor por el pensamiento y la naturaleza, doble exposición en Madrid de «collages» sociales y en Valladolid de paisajes con predominio del trazo negro.

En Bogotá se unen dramáticamente las dos preferencias por la naturaleza paisajística y por los temas sociales en las obras Pop que expone en la primera bienal de Medellín y en la Biblioteca del Banco de la República de Bogotá. Inmediatamente regresa, sin perder la intensidad dramática, al intimismo de sus numerosos cuadros dedicados a la memoria de Jorge Manrique y al cultivo intenso del retrato expresionista, faceta muy desarrollada anteriormente en el último período de su estancia en España, muy en concreto en los excelentes retratos de Miguel Labordeta y de numerosos personajes del arte y seres familiares. En este sentido del expresionismo no debe olvidarse la abundante producción religiosa, muy en especial de la figura de Cristo doliente.

En 1970, ya casi plenamente dedicado a la tarea intelectual de la docencia e investigación, se instala durante tres años en San Salvador donde, habiendo realizado algunas obras Pop,

regresa a la expresión abstracta y, de nuevo inspirado en la poesía de Federico García Lorca, pinta y expone cuadros que recuerdan por su gama cálida y movimiento los primeros momentos abstractos del «Himno al universo». Esta aparente alegría, se ensordece y ensimisma, a su vuelta a España en 1972, en la realización de obras de pequeño formato, casi bocetos, y de tendencia geométrica. La serie más significativa del momento presente de Santiago Montes, muy ligada a sus preocupaciones intelectuales, es la titulada «Mis confusiones». Las obras más actuales, alejadas de todo simbolismo y conceptualismo, de tono sombrío, son casi puramente geométricas con cierta aproximación a torsos humanos, obras que, no casualmente, serán expuestas próxima y precisamente en Atenas.

Mirando la obra de Santiago Montes desde sus propias reflexiones estéticas, él considera característica innata del artista una especial sensibilidad con relación al misterio que se traduce en intuición en cuanto al conocimiento y en tensión activa de la voluntad. La pasión y el desengaño son la pendiente y contrapendiente de su itinerario. Si todo hombre es limitado y tendente, el artista siente intensa y desgarradoramente su impotencia y tiende, se desplaza espacialmente o automuta por una especie de horror al vacío. Si otros tipos humanos hipertrofian o supervaloran el espíritu o la materia, él por su especialización sentimental, es quien armoniza mejor los dos elementos. Respecto al llegar a ser del artista, su hacerse, más que en una idea del universo, se forma en una experiencia sensorio-sentimental del mundo circun-

dante, del mundo entendido como un todo experimentado, susceptible de progreso por conquista de parcelas al misterio —parte inexperimentada aún del ser total—. La sensibilidad hace al hombre extremista y el artista, por tanto, se polariza en dilemas fundamentales: soledad-sociabilidad, contemplación-opción, universalidad-concreción... que, según por qué extremo se resuelva, determinarán una posición en el mundo que siempre evidencia la urgencia, oscuridad y peligros de ser punta de evolución. El artista se hace afirmación del mundo que no es y negación del mundo que es. Esta es una paradoja que fructifica en diatriba o en canto. El artista se hace en un ser para el mundo ulterior o, por el contrario, retrocede y se proclama contra el mundo. En ambos extremos el resultado es un humanismo, nacido del deseo de un más-allá. La principal característica de este humanismo será la elaboración del ideal en lo concreto. El artista, atraído al más-ser por la ley evolutiva del espíritu en la materia, para quien «el hombre es algo que debe ser superado», hará que la evolución no se desvíe por la tangente centrífuga de un espíritu inasequible, ni se ahogue centrípeta en la materia, sino que converja en la totalización.

El proceso de creación de la obra artística lo entiende el pintor del siguiente modo: el arte, antes que pasión receptiva, es acción y, por terminar en un ser nuevo, herencia del pasado dirigida al futuro, es una especie de generación, con sus fases conceptiva, gestora y de alumbramiento. La concepción es una sorpresa, inspiración; la gestación es en el artista —perplejo

ante el misterio y defraudado de la concreción— voluntad de silencio, camino hacia la palabra que se acuña laboriosamente en la técnica, hasta deslumbrar momentáneamente con la realidad de su nacimiento. La dialéctica del arte tiene por tesis el silencio intuitivo; por antítesis, la palabra; por síntesis, la expresión formal no de lo conocido sino de la realidad nueva, más-ser. Y, de nuevo, un silencio más denso, expectante y creador. Este silencio no es un concepto negativo, es tiempo de espera y de renuncia, el trabajo más arduo, íntimo y tenso del espíritu.

Si el curso dinámico de la ciencia es investigación-formulación-investigación... de algo objetivado, el proceso del arte bascula del silencio a la palabra de sí mismo, y su norma valorativa es el progreso: que el artista no reincida, por ignorancia o torpeza en lo ya expresado y tóxico, sino que abrevie el misterio, que abra camino. La apertura es el justificante social más sólido del arte: la curación humana que produce en su autor y en su receptor.

La obra en sí, producto del arte, es un objeto. Goza de cierta autonomía. Su autor siente hacia ella respeto y extrañeza. Vale en sí. Su razón axiológica es su perfección autónoma (entendiendo por perfección no solamente la buena técnica). La obra ha de ser bella, pero lo bello no ha de entenderse como lo bien realizado. El arte no es funcional. La belleza, tampoco. Y, sin embargo, el concepto de funcionalidad es el que mejor explica ambas realidades inseparables. Existe una belleza en el devenir del orden natural. Es una belleza de ritmo, que dimana, en primer lugar, del mundo de la materia en

sus elementos fundamentales: agua, fuego, tierra y aire, en cuyos movimientos intrínsecos, cósmicos o caóticos, se descubren leyes físicas, traducibles en una estética geométrica; y, en segundo lugar, una belleza que dimana de la vida y que es observable en dos aspectos fundamentales del viviente: en el movimiento que implica su llegar a ser y en el movimiento procedente del mismo ser ya formado. Este último movimiento temático incide en el espacio, dejando la huella de su ritmo, lo que supone una unión plástica del tiempo y del espacio en la sincronía de la vida. Los seres vivos a su paso por la materia nos dejan la doble huella de su ritmo temporal y espacial. El poder de sugerencia de este ritmo invita a preguntarse por su sentido.

Ahondando en el conocimiento del ritmo se halla la funcionalidad. Se observa que los seres, partiendo de un mundo determinado se mueven para realizar una función que tiene como características esenciales la economía y la eficacia. Los seres se dirigen a su fin por el camino más corto y empleando el *mínimum de medios*. La función es eficaz a nivel de especie, no sólo a nivel individual. En suma, la naturaleza demuestra su éxito en el devenir.

Interesa destacar la razón profunda de la creación artística. Según la idea de Leonardo da Vinci se trata de hallar las leyes profundas de la naturaleza y actuar como ella actúa.

Después de este análisis, Santiago Montes nos ofrece una definición personal del concepto de belleza: «la evidencia de perfección de la finalidad que termina».

El conocimiento hasta lo más profundo de algo que está bien hecho, produce subjetivamente un placer estético y es, además, un estímulo que invita a la autoperfección (pues la belleza no es sólo pura contemplación sino sobre todo energía) y también abre el camino al proceso creador. «La finalidad que termina» es el sentido del devenir de los seres en la naturaleza, comprobar que en ella se mueven hacia algo y lo consiguen.

La perfección como norma objetiva del arte equivale a posibilidad de contemplación del misterio en él aprehendido. La obra de arte, pues, no sólo debe estar acabada sino que debe ser trasuntó de misterio.

Visto el arte como lenguaje, es ontológicamente expresivo-connotativo. Sus palabras, sus formas, más que nombrar, realizan. La razón del diálogo entre la obra de arte y el espectador es la manifestación de una tensión lograda hacia el más-ser con la exigencia simultánea de una tensión receptiva. Este diálogo del arte debe valorarse como testimonio de una actitud positiva frente a la asequibilidad del misterio. El sujeto receptor, antes considerado sujeto pasivo de goce estético, ha de responder al estímulo. Este diálogo del arte se justifica por la posibilidad de ir descubriendo caminos en el misterio.

En la obra de Santiago Montes se pueden reconocer tres líneas fundamentales: esquematización geométrica, expresionismo y simbolismo.

La esquematización puede rastrearse desde su primer fauvismo geométrico de concepto neoplasticista del tiempo de su residencia en el

País Vasco. Algunas de estas obras fueron realizadas en tonos uniformes y expresan gran sobriedad junto con un sentido rítmico de la línea ondulante que incide repetidas veces sobre sí misma, creando volúmenes esféricos.

Corresponden a este período obras de tipo futurista e intentos diversos, nada ajenos a las preocupaciones geométricas de la filosofía y del arte platónico y renacentista. La estructura aparece ya consciente en 1964 en la «Música callada» y casi con carácter de manifiesto en la «Meditación del cuadro». El conjunto de pinturas dedicado a la «Música callada», a la «Soledad sonora» y a la «Meditación del cuadro» manifiesta, a través de la apariencia geométrica de las puertas y ventanas insinuadas una meditación esquemática de la realidad como puede hacerse a través de un estudio matemático, sin olvidar que el hombre está presente y que el hombre presente es la única preocupación del artista y del filósofo Santiago Montes a través de sus realizaciones y consideraciones sobre los hechos humanos, como lo fuera de Leonardo Durero, etc. Es una geometría vital. A través de experiencias materiales descubre la humanización plástica y geométrica de tales experiencias como huellas del trabajo humano y de su lenguaje sobre la materia. Se utiliza la composición interna de espacios habitables en contraste con la regularidad geométrica traicionada voluntaria o inconscientemente por el flujo de la vitalidad humana. En este proceso que arranca de la geometrización de lo figurativo se alcanza en 1967 la austeridad esquemática del mismo cuadro como límite de posibilidad. Si la «Música callada»

abría el espacio y la «Soledad sonora» lo encerraba, la meditación del cuadro es un descubrimiento de los límites que la materia como razón dual de encuentro impone al ser subjetivo que la encuentra. Esta geometría que se define en escisiones mínimas y en presentaciones obvias, se enriquece en los cuadros dedicados a Jorge Manrique y en la obra más actual y definitoria del pintor castellano acostumbrado a los extremos condicionantes del carácter de su propio «habitat». En toda esta teoría y realización geométrica persiste el mismo sentimiento poético único y denso que puede observarse igualmente en la poesía, teatro y filosofía de Santiago Montes como una constante de circularidad entre el amor y la muerte. A las formas ortogonales sustituyen las curvas y el color pasa de la espontaneidad a la intención del contraste.

El expresionismo es la vía utilizada preferentemente por Santiago Montes en la figuración y en parte de su obra abstracta. Sus temas preferidos son generalmente religiosos, predominando la figura de Cristo doliente que culmina en su lienzo de 1967, «Calvario», composición de nueve figuras que con su dura delimitación por gruesa línea negra rememora la vieja tradición de los vitrales. El pintor heredero consciente de la dramática tradición del realismo hispano aborda con insistencia interpretaciones de Don Quijote, de payasos... Y en el retrato acusa una marcada tendencia a destacar los rasgos de la tristeza humana. En el de Miguel Labordeta, de composición geométrica, la cabeza flota aislada sobre un fondo de estructura planimétrica. El retrato de Unamuno penetra con técnica rápida,

casi esbozada, uno de los rincones más doloridos del alma del poeta filósofo. En el de Jiménez de Quesada, considerado como la más lograda interpretación del fundador de Santa Fe de Bogotá, y en el de Andrés Bello, con la técnica de los viejos maestros, logra unificar figuración y abstracción.

Su expresionismo se hace desgarrado en el tríptico «Buenos días tristeza». El primer cuadro representa un rostro femenino violentamente destruido. Y entrando en la abstracción, el segundo desintegra las formas anatómicas del cuerpo femenino en una línea de torbellino vertiginoso, con entonaciones de ocre y negro. El tercero es la cristalización volumétrica, en grises y negros, de las mismas formas.

La «Meditación de la muerte», inspirado en la obra de Valdés Leal, parte, por el mismo procedimiento, de un esqueleto para continuar y concluir en la idealización de la materia ósea.

En los cuatro lienzos que corresponden a «La canción desesperada», interpretación del poema de Pablo Neruda, se advierte el paso de una figuración destruida del mismo modo (los dos primeros lienzos, «Todo en tí fue naufragio» y «El infinito olvido», el primero una marioneta humana crucificada y el segundo un inmenso carro simbólico) a una total abstracción (los dos últimos «Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy» e «Hice retroceder la muralla de sombras», realizados con una técnica preciosista con calidades de laca).

Un aspecto nuevo, en la misma línea expresionista es el de los collages («Las Meninas», «Adán y Eva», «San Francisco de Asís», «Gali-

leo», «Don Quijote» y «Fausto») realizados inicialmente por la incorporación a la pintura de elementos fotográficos, con los que se componen escenas en las que el espacio y el tiempo, distorsionados, permiten la coincidencia de mitos antiguos y actuales en una constante ideológica. El elemento ideológico latente hasta ahora en las formas, se manifiesta en este momento como una preocupación social que comienza siendo interpretativa de la humanidad y ligeramente burlesca —la figura real de Marcel Marceau sustituye a la abstracta representación del payaso y, en general de la muerte— y que después de la composición poético-social en la misma técnica del libro **Soliloquios** de Miguel Labordeta madura en un pleno realismo crítico en las pinturas realizadas en Bogotá. La técnica llega a ser un Pop pesado y violento, por la incorporación al soporte de elementos de desecho: puertas, ventanas, vigas, ropa, muñecos... afrontando con sinceridad española la crítica directa de la sociedad en su violencia: «Testimonio» (serie de muñecos aplastados por la cruz común de la opresión al inocente), «Homenaje a Martín Luther King» (figura blanca maniatada y aplastada contra un sucio muro de carteles y «grafiti»); homenajes a poetas: Lorca «A las cinco de la tarde» «burladero y barrera de una plaza de toros colmada de muñecos ensangrentados); Miguel Hernández, el poeta con ojos de niño, víctima de la danza de la muerte, entre sus rejas; César Vallejo (una ventana censurada); Pete Seeger, «Who killed Norma Jean?» (el cuadro mítico de Marilyn Monroe dentro del cuadro de la violencia humana y del absurdo peso de la

coexistencia); «Cantos colectivos», homenaje al entrañable amigo Rey del Corral y el cuadro «Campos de Castilla», memoria de Antonio Machado, recuerdo vivido que unifica en el paisaje la crítica social, la geometría natural y el idealismo poético del arte de Santiago Montes. Un espantapájaros real lleva hasta el más crudo realismo la presencia del paisaje castellano que en ninguna etapa abandonó al pintor fiel a su tierra. En su adolescencia el paisaje fue impresionista. Nostálgicamente añorado en sus días de Italia, silenciado hasta el momento dramático del emigrante, presente en su protesta y sublime en su vivencia de su única realidad de castellano. De vuelta a Castilla renace el lirismo, libre de todo lastre vivencial y retórico, para concluir en la sinceridad de un espíritu libre pero fiel a su origen. Una deliciosa, aunque poco conocida obra Pop castellana de Santiago Montes en la que recoge todos sus recuerdos y nostalgias «Interior de Castilla», «Mis confusiones» es una íntima trasposición de todos los temas anteriormente exteriorizados.

El simbolismo presenta en la obra de Santiago Montes un doble aspecto: objetivo y subjetivo. El primero es un canto a la materia y el segundo la interpretación plástica de la poesía, preponderantemente la de Federico García Lorca. A través del estudio de la naturaleza de la materia pictórica y del ritmo lineal espacial creados por los seres orgánicos y energéticos en relación con el espacio y con el tiempo, llega a las «Composiciones orgánicas». Múltiples experiencias y el conocimiento hondo de la filosofía presocrática y de la moderna tendencia al natu-

ralismo de Bachelard, Fantapié, etc., se acerca el pintor a la realización de su serie simbólica más importante, el «Himno al universo», versión precedida de numerosas variaciones en busca de una definición plástica e ideológica. A esta obra regresa después de diez años de variables experimentales y expresivas en su definitiva vuelta a España y en su más lograda exposición (Valladolid, 1973).

En el aspecto subjetivo del simbolismo destacan las «Flores del mal», el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», donde se demuestra que el elemento preponderante de la cosmogonía del pintor Santiago Montes es el fuego, con las resonancias maravillosamente tradicionales de la pintura flamenca. En la misma línea está el «Canto a la tierra», tríptico italiano de 1963, culminado por el mito significativo de la caída de Icaro.

De este breve análisis de la pintura del artista vallisoletano Santiago Montes concluyo que la pintura castellana de nuestro siglo XX ha sabido y ha podido trascender los límites del regionalismo y nacionalismo, para alcanzar el valor auténticamente artístico.

CRITICAS A LA OBRA DE SANTIAGO MONTES

«Hace dos años se presentó el joven Santiago Montes en mi casa, en Irún. Precisaba mostrarme sus pinturas y tener mi opinión. Precisaba tratar con los artistas en nuestro país. Montes avanza muy rápidamente. Ha expuesto ya en San Sebastián y en Suiza. He visto estos días una secuencia interesantísima de su pintura en un documental que está realizando Nestor Basterrechea. Conocí este libro de poesía. Ya tiene otro que va a editar. Desea que le haga un prólogo. No lo necesita. Le recuerdo otros amigos que le pueden presentar mejor que yo. La palabra comienza a girar. Es un cuerpo triangular (en principio). Es una operación de ida y regreso, un viaje de rotación. Sufre como de música al principio y luego entra en el silencio. Antes de volver al poeta está cubierta de heridas. Antes de volver su juventud callada que no es inmortal. Cuando las palabras

vuelven porque han sido dichas buscando una respuesta. Antes el poeta cada vez hablaba más. Ahora cada vez se calla. Las palabras se caen de la mano del poeta. La mano del poeta se hace con las palabras que le van cayendo de la mano. La mano se extiende mejor hacia nosotros. Es un proceso complejo de subjetivización que concluye en un entendimiento sin palabras.

No debo presentar al poeta. No sabría. No debo hacer ruido con mis palabras. El poeta teme. Aquí el poeta se ha acercado a Dios. Y nos muestra su voz, la ayuda como de mano de su voz que pronto irá quedando sin palabras. La extraña criatura de la palabra que irá aprendiendo a no hablar. El estilo hablante al comienzo de este libro y que ya sabe que irá construyendo una silenciosa y habitable claridad: 'Porque adivino el silencio de Dios entre las voces'. 'Las huellas de todos los que han vuelto sin habla'. 'Dejadme hospedar en la paz'.

Es su primer libro de poesía. Pero pronto estará ya toda su poesía. Tenía que pintar, que escribir, tenía que hablar. Pero ya está todo su silencio que vendrá. Hay en este primer libro de este joven que hace tan poco hemos conocido y que ya queremos y admiramos profundamente de su tanta y activa inocencia, de su tanta y resuelta voluntad, hay en esta primera parte de este su primer libro, una consentida situación tradicional de la palabra. Viene vestido de negro y diciendo: 'azul para la muerte'. Viene impaciente hacia Dios y vuelve su rostro hacia nosotros, la prisa de sus palabras para ayudarnos. Escribe y pinta con su vida-acción, su estilo-prisa. Le cae de las manos su pintura (su pin-

tura-acción) y las palabras. Derrama su pintura en el papel. Y las palabras. Lo que nos dice al principio va diciendo menos después. Hay una impulsiva acción contra el propio cuerpo de la palabra y en la misma materia de la pintura. Va desocupando un sitio delante de nuestra mirada, borrando una costumbre antigua que el arte tenía de contar (y que distraía). Lo que tradicionalmente comienza a contarnos, también comienza a desaparecer. Dejando un sitio en el que tenga cabida nuestra propia y más íntima meditación. Más posibilidad nuestra memoria, la huella para nuestra memoria que nos va dejando. Una instantánea ausencia que nos arrastra visiblemente hacia Dios.

El poeta avanza cuando escribe. Y luego pinta. Avanza cuando pinta y luego escribe. Derramando la pintura nos define la playa de una gran soledad. Las olas van recitando el invierno. Unas palabras irán detrás de las otras. Saltarán las palabras otra vez solas. Nos sentimos misteriosamente solos. Insiste el poeta en contarlos y entramos cada vez más dentro de nuestra soledad. Y descubrimos que nuestro vacío es que estamos vacíos de los demás. El poeta nos ha acompañado y se irá.

¿Se puede ser poeta hoy? Indudablemente que hay oficio más directo y religioso (general, obligatorio) para el hombre que abrazarse a la palabra, preguntando por los demás rompiendo esta limitación corporal (de las palabras) entre el hombre y Dios. El poeta nos irá contando más cosas en su acción creciente y silenciosa. Con su silencio habremos aprendido a oír. No quiero

hacer ruido con mis palabras. El poeta amigo me ha escrito este libro. Está aquí».

Jorge de Oteyza, 1962

«Pinturas bellísimas, suaves y fuertes, violentas y sedantes. Pinturas en las que percibimos una perfecta conjunción del cerebro y el espíritu, de la técnica y la libertad que únicamente puede brotar airosa si parte del conocimiento meticuloso, previo, de esa misma técnica. Pinturas de excitante laboratorio emocional que suplen el imaginado lenguaje de los átomos inconscientes, o que pretenden entender el prodigioso sentido de las nebulosas, o que rinden homenaje plástico al agua, al aire, al fuego y a la tierra como concepción filosófica vigente durante siglos en la cosmología.

Dibujos que dan sensación de conspicua elegancia, de logrado concierto, de estética; que son como metáforas gráficas hechas para aquietar la tremenda obsesión natural de equilibrio por medio de rasgos concéntricos compensadores.

Collages bien ensamblados, formando ingeniosos y acertados rompecabezas; y cuya ligazón se consigue gracias a la idea que distingue y valora las partes y el conjunto. Estos collages son mano tendida entre el dibujo y la pintura, paso íntimo para cruzar libre y confiadamente ambas fronteras».

Carlos de la Viña, 1964

«Es tal la fuerza poética, el arranque creador de Santiago Montes, tanta su humanidad, que el pensamiento se plasma en un lenguaje que

abarca el más directo lenguaje pictórico, aquel que, sin apoyo inteligible, resulta serlo por su misma fuerza. Es como si un poeta dijera palabras sin aparente nexo de unión, y por la misma fuerza de su acierto, esas palabras quedasen casadas para siempre, formasen frases consagradas en adelante, dieran vida a nuevas formas. Santiago Montes renuncia, como proclamación de fe, a la forma, pero la forma le llega, como un tributo apasionado de lo informal, como desde detrás de la realidad para convertirse en una realidad nueva».

Félix Antonio González, 1965

«Una cualidad fácilmente apreciable en la pintura de Montes, es su seguridad en la selección del color. Desde que Matisse lo independizó de toda servidumbre en relación a la naturaleza, se hallaba abierto el camino para que éste cantase con libre intensidad, desvinculado también de la línea y del recuerdo aproximado del contorno exterior de los objetos aludidos. Ahora puede correr y fluir y constituir él mismo por sí solo la forma, sin necesidad de andamios dibujísticos ni interpretativos. En este camino. Montes aplica con todo rigor unos principios que han sido aceptados casi siempre de una manera tan sólo parcial. Actitud muy castellana ésta del todo o nada y de no aceptar medias tintas, prefiriendo una situación límite y un esfuerzo de no demasiado fácil aceptación».

Carlos Antonio Areán, 1965

«Santiago Montes pertenece a esa nueva ge-

neración de pintores que han formado su ideario plástico en el trabajo paciente y meticulado dirigido por una clara intención experimental, y a los que pertenece la posibilidad de emprender la renovación del arte actual».

Víctor Manuel Nieto Alcaide, 1965

«He encontrado renacido a Santiago Montes, con una humildad recogida e íntima, lleno de paz en sus nuevas pinturas. Todo flota seguro en el espacio. Sus ventanas y muros no tienen cuerpo, pero están ahí, llenos de espíritu. Nos devuelven una satisfacción mental que sólo se encuentra en lo verdadero. Su misterio es ya razonamiento estético, plasticidad, que se adhiere a nuestro mirar.

Se reconoce la valía de un pintor cuando no repite a los demás, cuando le cuesta hacerlo de sí mismo. Cuando se le siente vivo porque se le ve caminando. Cuando trae conclusiones de lo que andaba buscando en su vida. El cuadro es la cita de lo humano. Quizás con menos preguntas comprenderíamos mejor. Un cuadro puede decirnos más de lo que le preguntamos. Cada experiencia profesional nos puede facilitar su comprensión. Lo que mejora nuestro trabajo diario también el artista lo aplica en el suyo. Tratamos de que una silla, una lámpara, ocupe su puesto en la habitación. Es el espacio que hay que ocupar con una intención funcional. Lo vulgar, lo fácilmente repetido, nos desagrada porque no atiende a nuestro mejoramiento. En el verdadero arte sólo caben los revolucionarios, los otros son los plagiarios. Acomodarnos a un

arte ya muerto es desintegrarnos y dejar de hacer.

Llenos de violencia están los cuadros-óleos de Montes. Gritamos porque no estamos conformes con la soledad. Se rompe el silencio cuando se sigue creciendo, sin encontrarnos todavía suficientemente. Santiago Montes trae una protesta sana. Nace con el informalismo a que habían llegado otros, y así compone. Se acerca a los profetas bíblicos a traducirnos sus mensajes en rojos y claridades.

No ha ido, como otros, a la academia para pintar el botijo del portero sin saber si el botijo tenía agua. Montes sigue por el surrealismo. El surrealismo empieza por enterarse de lo que hay dentro del botijo, que es lo que le informa y da interés y forma plástica al botijo. Para Montes, fácil a la intuición y para saber el interés de las cosas, continúa y progresa por esta línea. Actualmente busca sus temas no para la inspiración, sólo para la sugerencia de su nostalgia, en objetos planos: un muro, la ventana. Así se hace más dinámica y filtrante su libertad. Los cuadros se superponen a otros mayores y ya todo se va ordenando desde el pintor. Son dos espacios, interior y exterior, que se comunican o cierran en la misma ventana. Está cargada de intimidad, secreto o palabra. El cambio de las formas en la historia del arte se equilibra en función de la necesidad espiritual del hombre, y se hacen necesarias en razón de su actualidad. Nos incorporamos a la naturaleza, a un espacio, en una habitación, en la medida que corresponde a nuestra expansión interior. Montes está en un momento claro de paz interior. Hace de las co-

sas objetos indeterminados, de fluyente geometría. Es la nueva forma mental que confiere permanencia a sus sentimientos. La deshumanización de sus ventanas está en ellas mismas, en la descomposición con que las vuelve a componer, pero al realizar este trabajo las recrea y las llama con una profunda voz humana.

Para un pintor sincero es muy difícil seguir ya pintando. Lo figurativo son sus emociones. No son los objetos que cambian, es el hombre que progresa muy lentamente, que debe detenerse en cada cuadro que pinta. En Montes asistimos a este cambio interior de su hombre. Todo esto es algo muy definitivo para cada uno de nosotros. El nuevamente acaba de encontrarse, de trascender.

En el proceso de esa angustia tan religiosa, de movimiento interior, la realidad-naturaleza no se presenta más que como pretexto, ya también innecesario. Nunca un objeto debe estar bien copiado. La creación metafísica comienza desde la total ausencia. Pero sólo el hombre puede hacer arte, y su lucha constante es no caer en la realidad, no deshumanizar su razonamiento estético. Evadirse con fuerza existencial de entre las cosas muertas, de su propia muerte».

Antonio de Oteyza, 1966

«Santiago Montes, es necesario decirlo, es hombre de formación humanística, que ha penetrado sus estudios de Filosofía, que escribe teatro y poesía y que se siente hijo de su época y viviente en ella; la conclusión lógica a lo anterior es que a Montes le interesa vivir y ser reflejo,

al mismo tiempo, de su momento y le interesa el cambio de la expresión, no sólo el de la pura plástica, y manifestarse sea con gritos, sea con palabras, si bien esos 'gritos' sean formas, colores o grafismos.

Las obras más antiguas —en lo que yo conozco a través de la obra vista o la fotografía— de Montes nos llevan a la repercusión, formativa, de las últimas oleadas del neo-cubismo y el supra realismo, principalmente en su entronque centro europeo: Schlemmer, Moholy-Nagy, Erns, Wols... sería la trayectoria. Tanteos de artista que se busca y tiene ya sus preferencias, para desembocar en la etapa, colorista de tendencia monumental, en que nos presenta un mundo que oscila entre lo espacial y las formas casi viscerales que se hacen cósmicas, con no aclaradas presencias eróticas, mezcladas a misticismos. Ese caos, en que, como esperanza, flotan las luces potentes de un colorido casi de vidriera, se va concentrando en tamaño menor y densidad creciente, con mayor refinamiento en el color, más matizado, híbrido y sutil. La vidriera se hace laca, materia casi preciosa (Tercera Bienal de Zaragoza) para, de golpe, sin abandonar el espacio, entrar en la materia, en lo humano, incluso angustiado, atormentado, violento y dinámico, de decidida expresión, en que se va hacia lo humilde, hacia lo poemático enlazado con la vida; su arte se serena y su última y más reciente serie, sin abandonar las finuras cromáticas —ahora sobriamente, casi escépticamente presentadas— se enlaza a humildes objetos y a una idea obsesiva y simbólica: la ventana. Y así juega con el cuadro-ventana, la

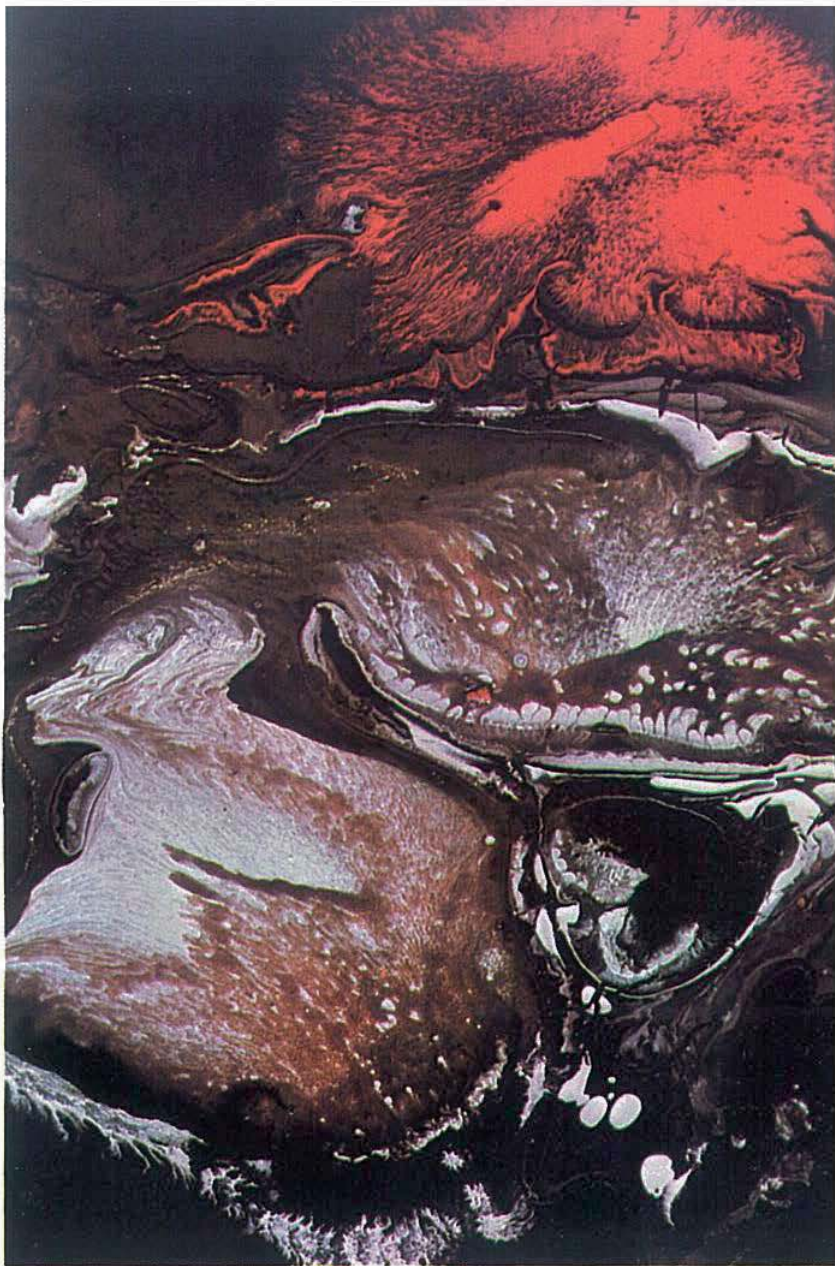
ventana-espejo, el espejo-ventana, la ventana-cuadro... en trasmutaciones poético-pictóricas, propias de un pintor poeta».

Federico Torralba, 1966

«Dentro de la compleja tipología del Pop-art se puede descifrar un aspecto inédito al que yo llamaría metafísico. Se trata de una metafísica de lo concreto que trasciende lo meramente sociológico y que constituye la temática general del por-art. Aquí, el artista no responde ya a unos «estímulos» sociales, sino a los que reflejan la posición del hombre en el mundo, quiero decir del hombre en cuanto drama histórico, en cuanto «ente» que se enfrenta con su propio destino.

Esta situación metafísica es tanto más significativa cuanto que es en la metafísica donde se realizan la reflexión sobre la esencia de este «ente» y también la decisión sobre la verdad. Es, precisamente, la metafísica la que funda una época dándole el fundamento de su figura esencial mediante una determinada interpretación de la verdad (Heidegger).

Esta «situación metafísica» es, por otra parte, el trasfondo de los aspectos sociales a los que cabe considerar como mera pragmática, y que, por tanto, ha producido lamentables confusiones en la estética actual. Al decir, pues, que la metafísica fundamenta una época no hemos dicho sino esta misma cosa. Así, pues, el artista en cuanto «metafísico» no es sólo el «testigo» de su época (como lo cree una estética amputada de su misma razón de ser) sino su fundador. Ello se puede notar aunque a veces esté obnubi-



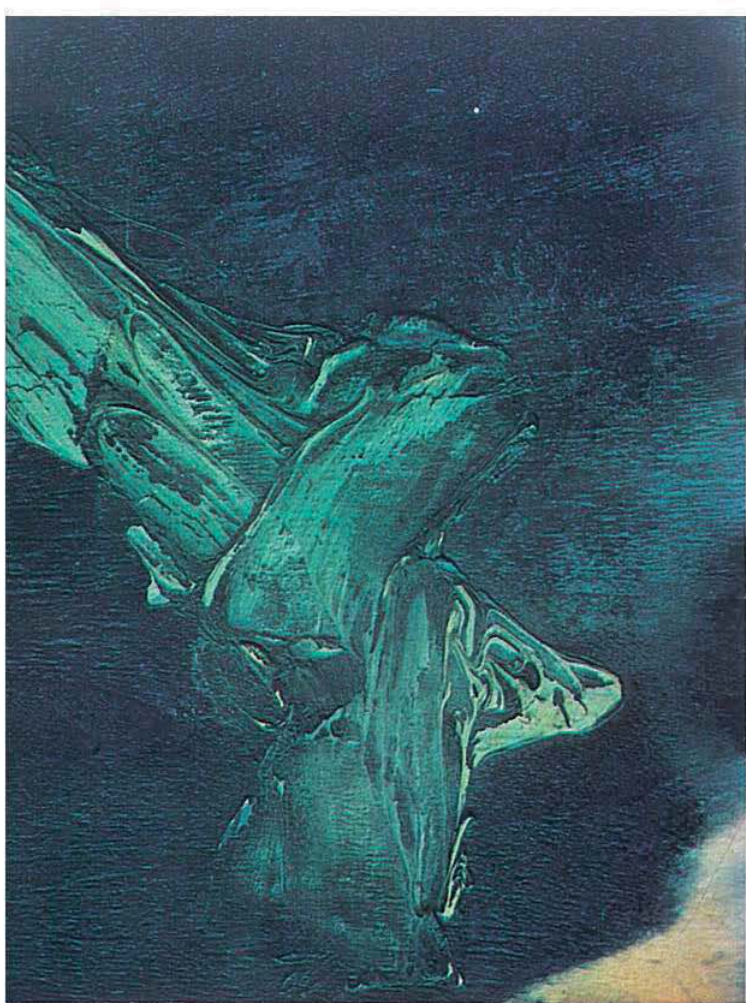
Heráclito, 1961

"Las flores del mal" I., 1962

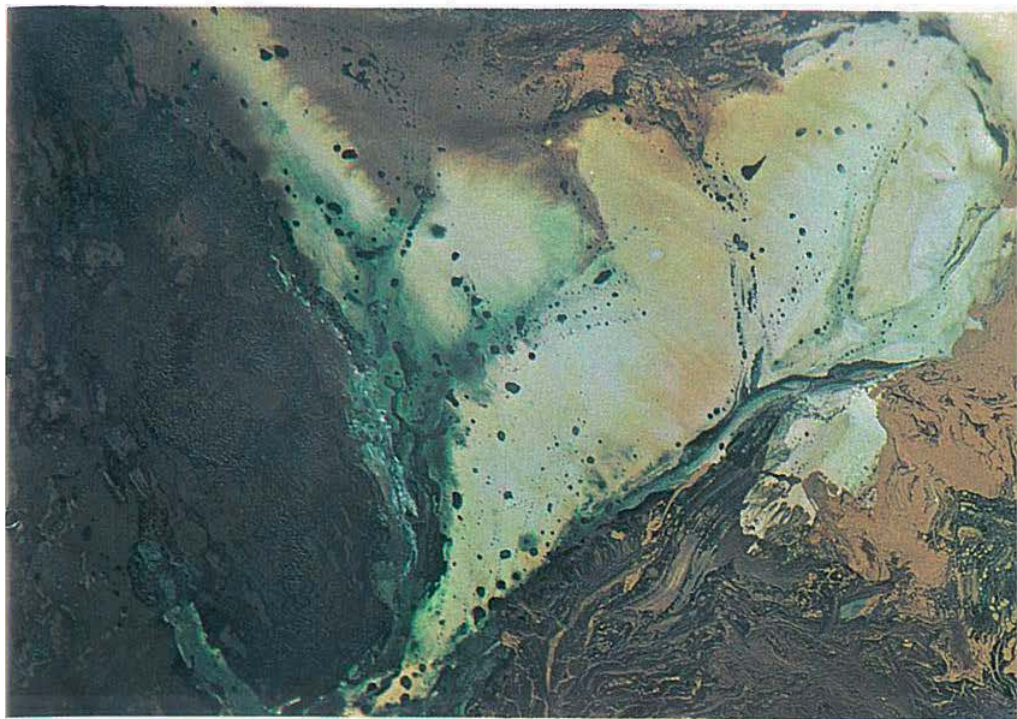




"Las flores del mal" II., 1962



Anaxímenes, 1963



Canto material, 1963



Icaro, 1963

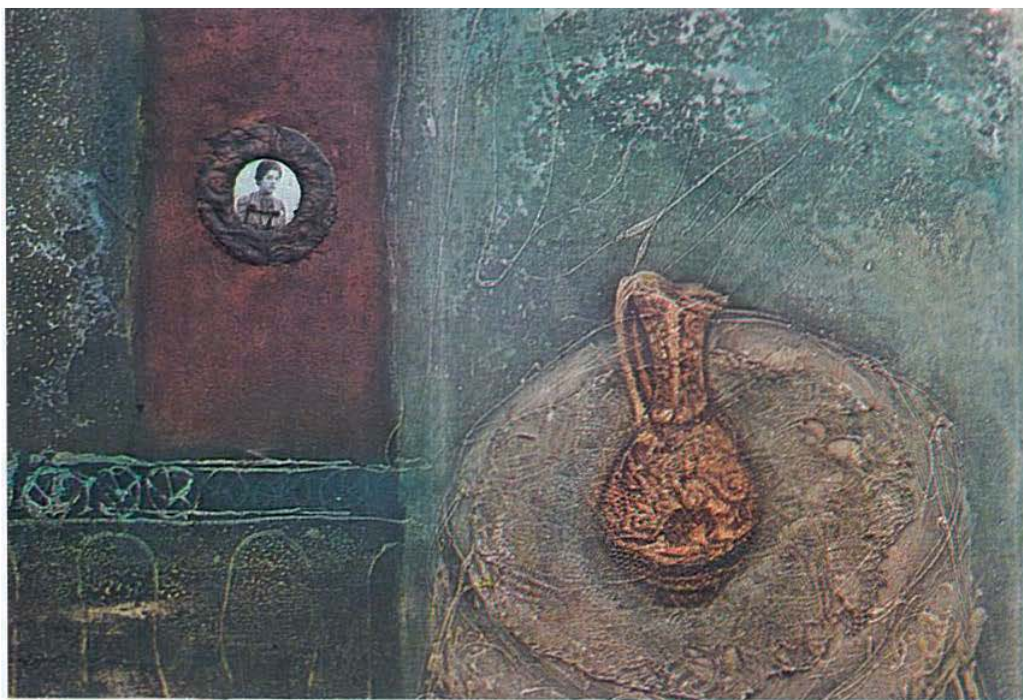




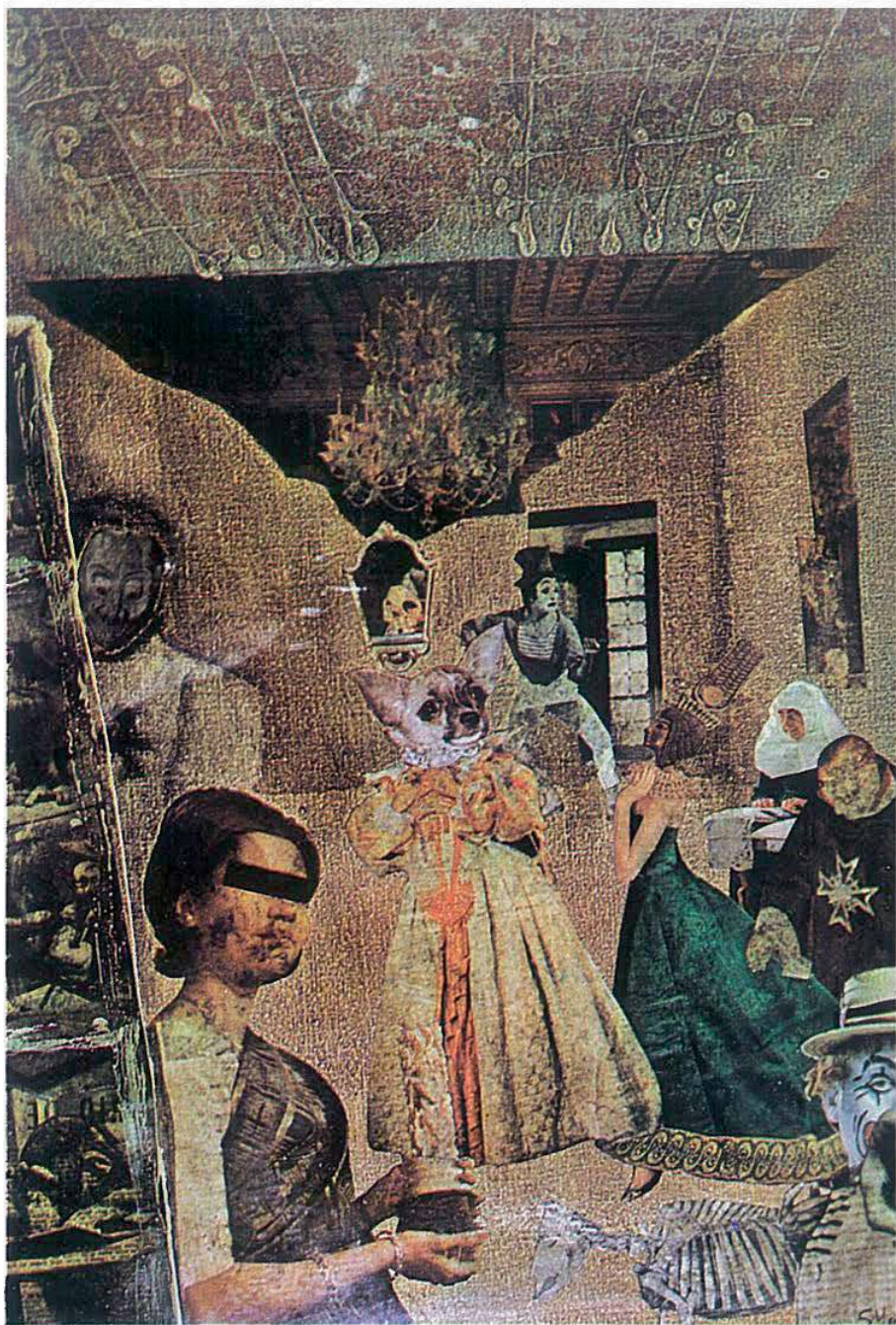
Autorretrato, 1964



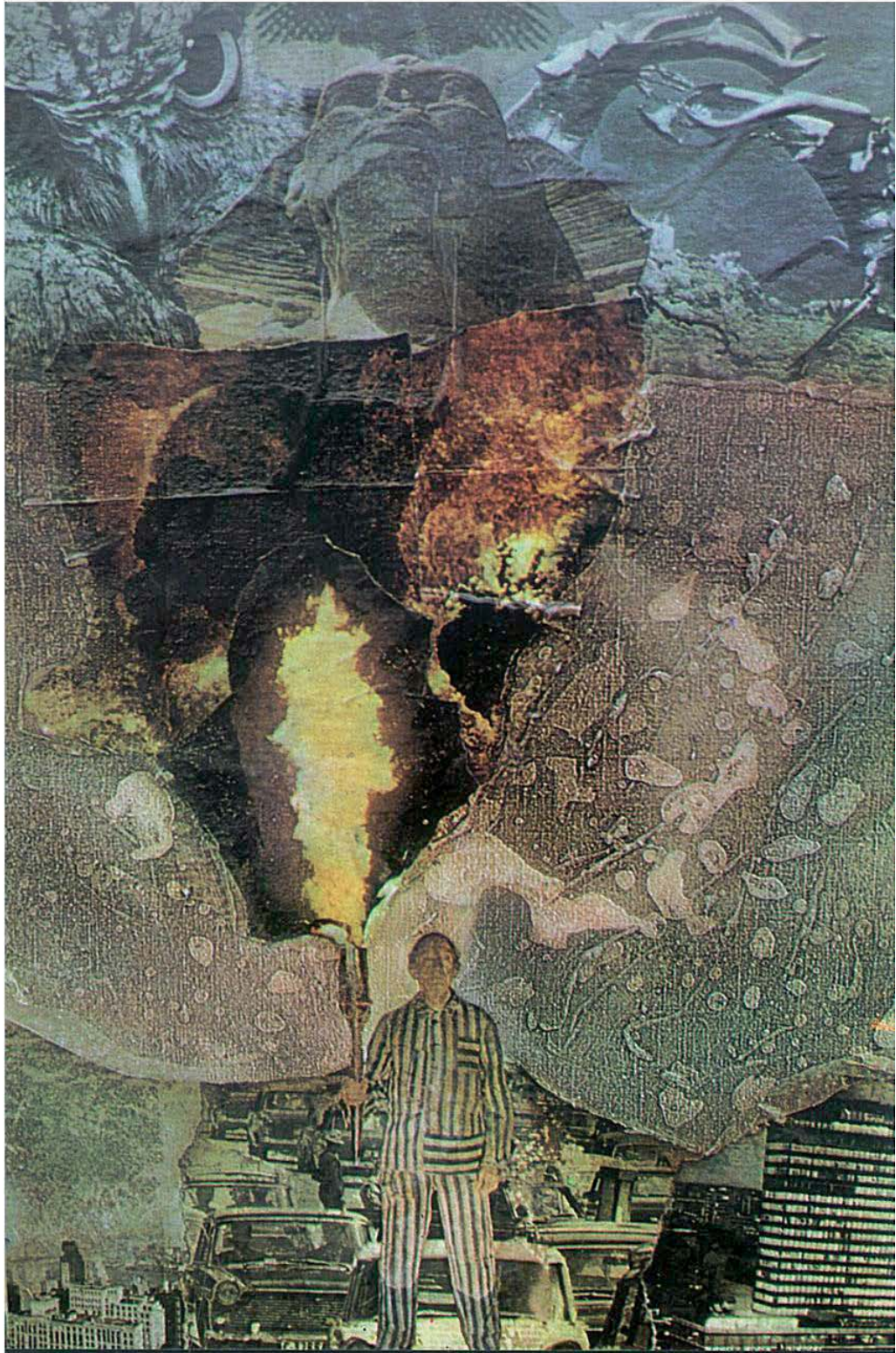
"La soledad sonora", 1965



Homenaje a Antonio Machado I., 1966

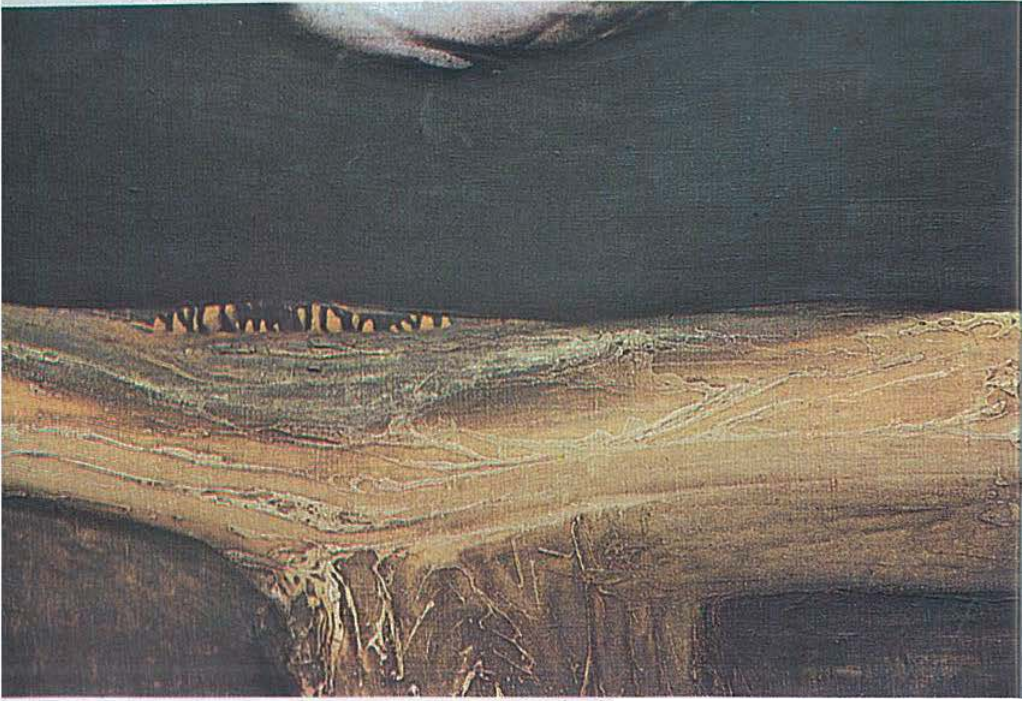


"Las meninas", 1967





"Campos de Castilla" I., 1967



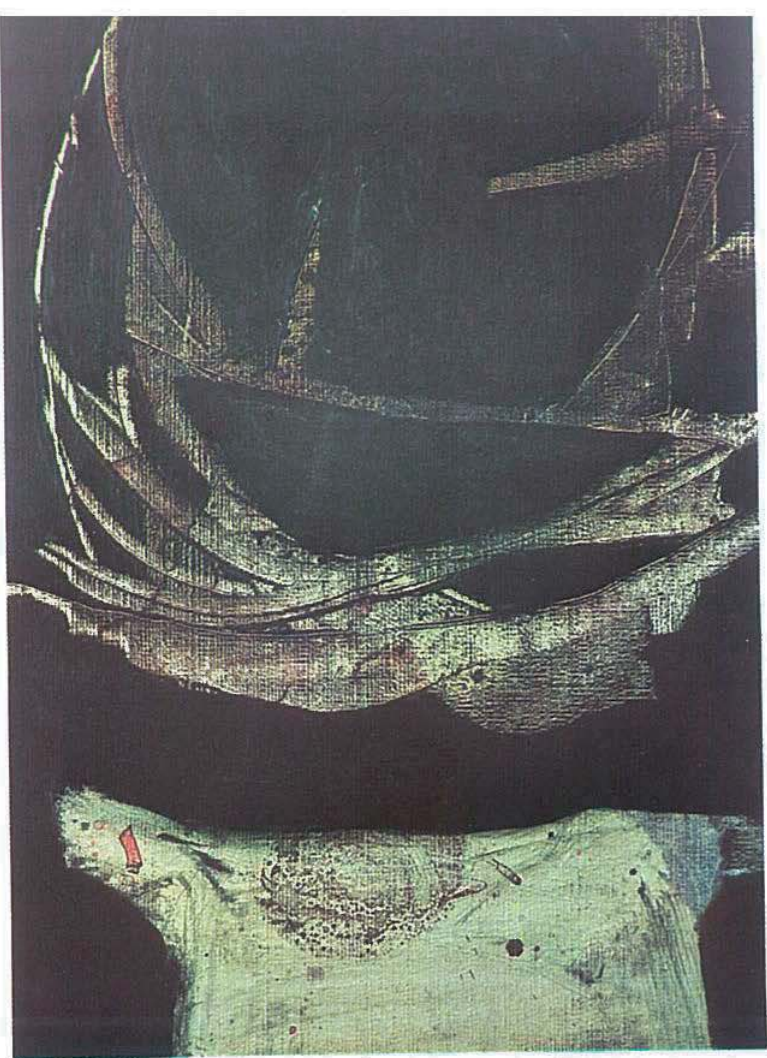
"Campos de Castilla" II., 1967



"Campos de Castilla" III., 1967



"Campos de Castilla" IV., 1967



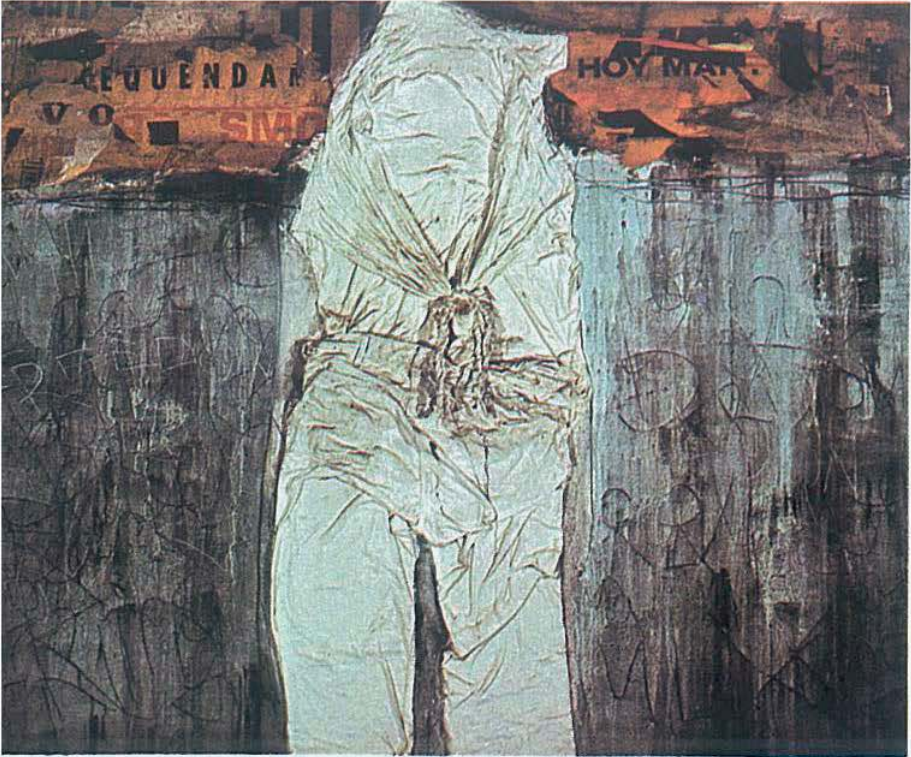
Homenaje a Eduardo Chillida, 1968

Homenaje a Jorge Oteyza, 1968





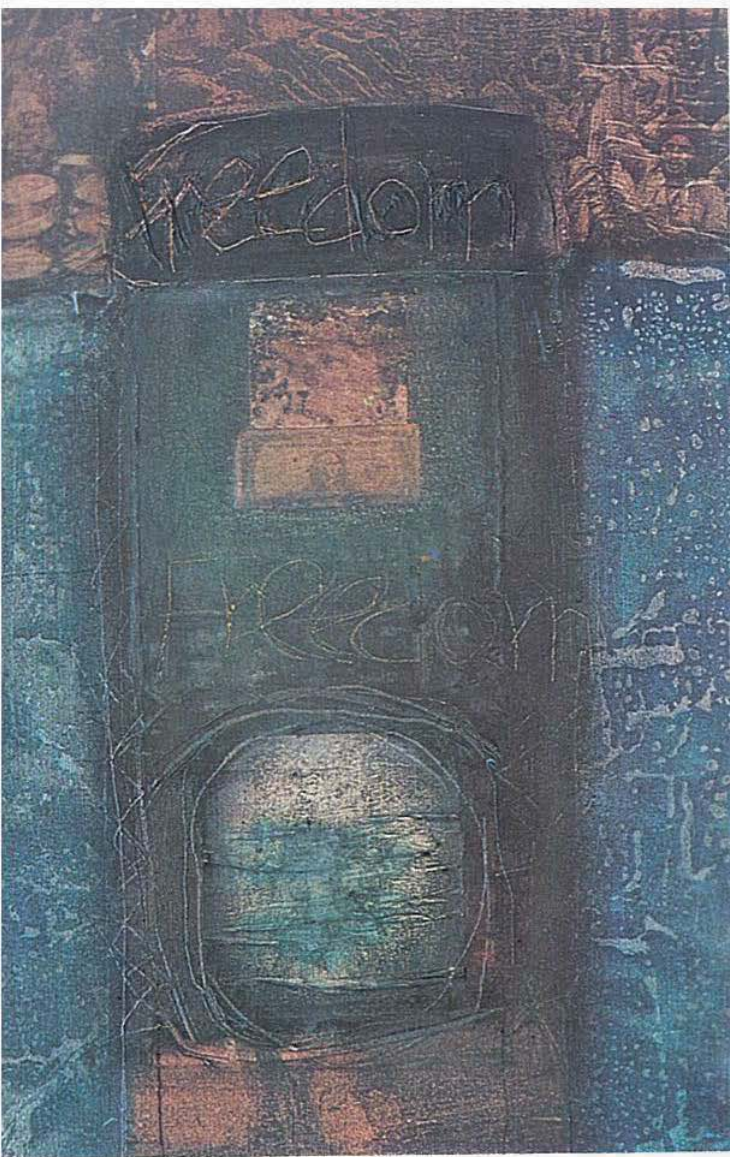
Homenaje a Garcilaso de la Vega, 1968



Muerte de Martín Luther King, 1968

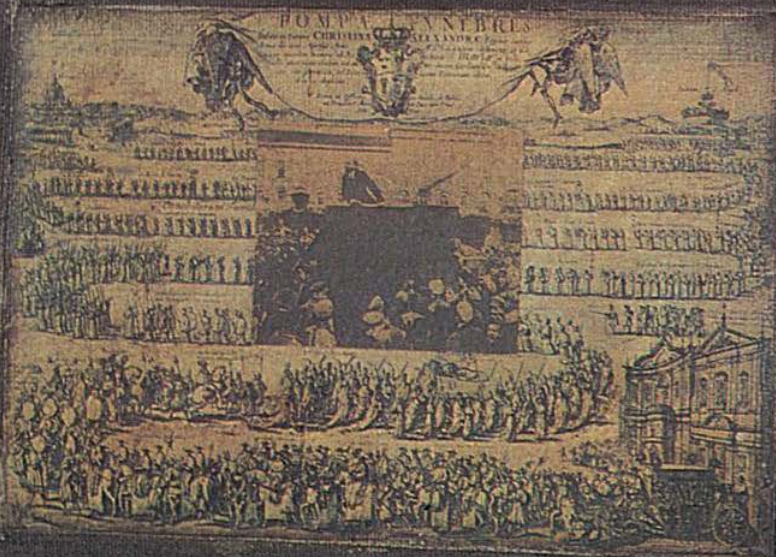


Homenaje a Antonio Machado II, 1968

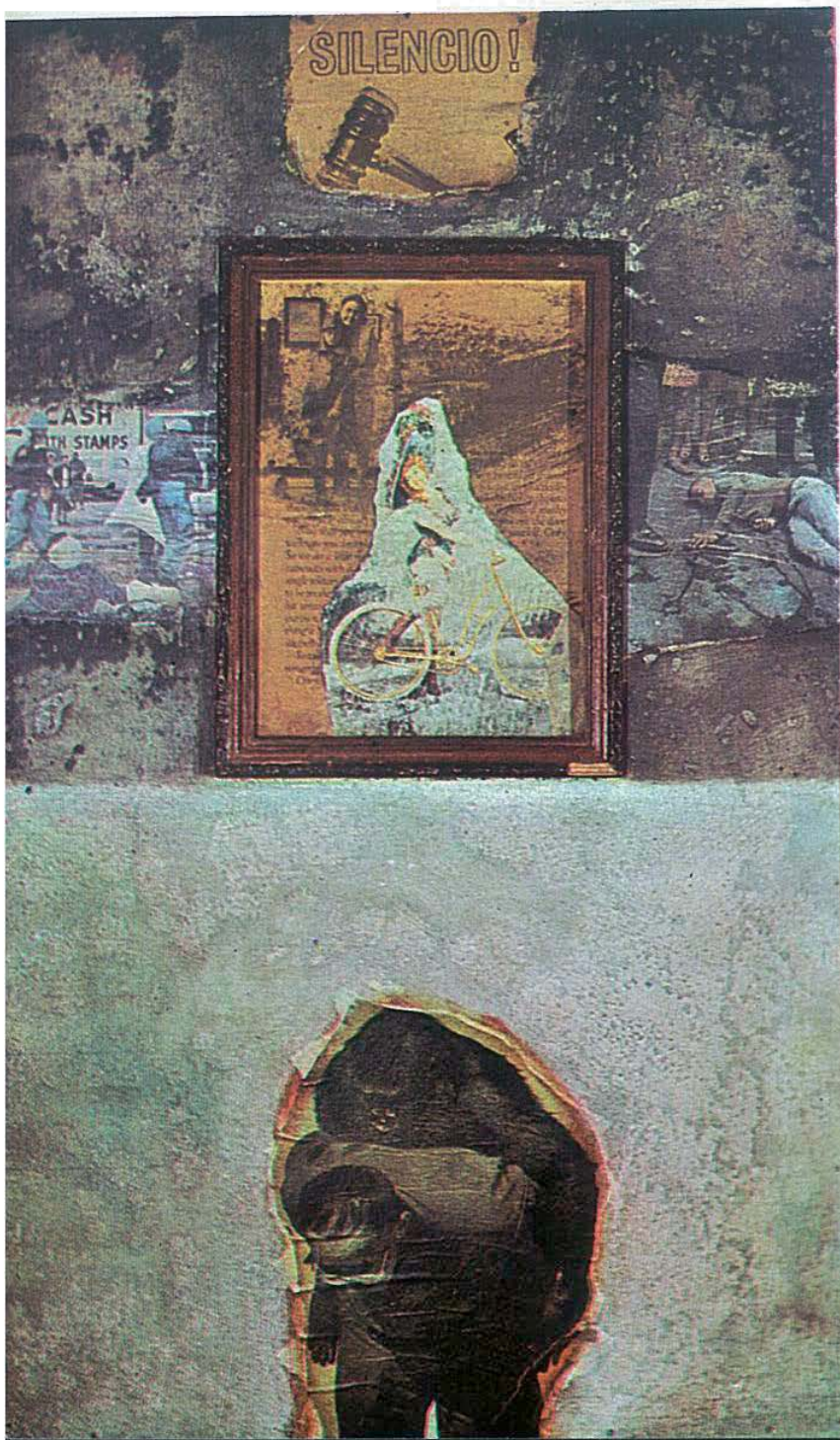


"Freedom", 1968

Homenaje a Miguel Hernández, 1968



"Who killed Norma Jean?", 1968

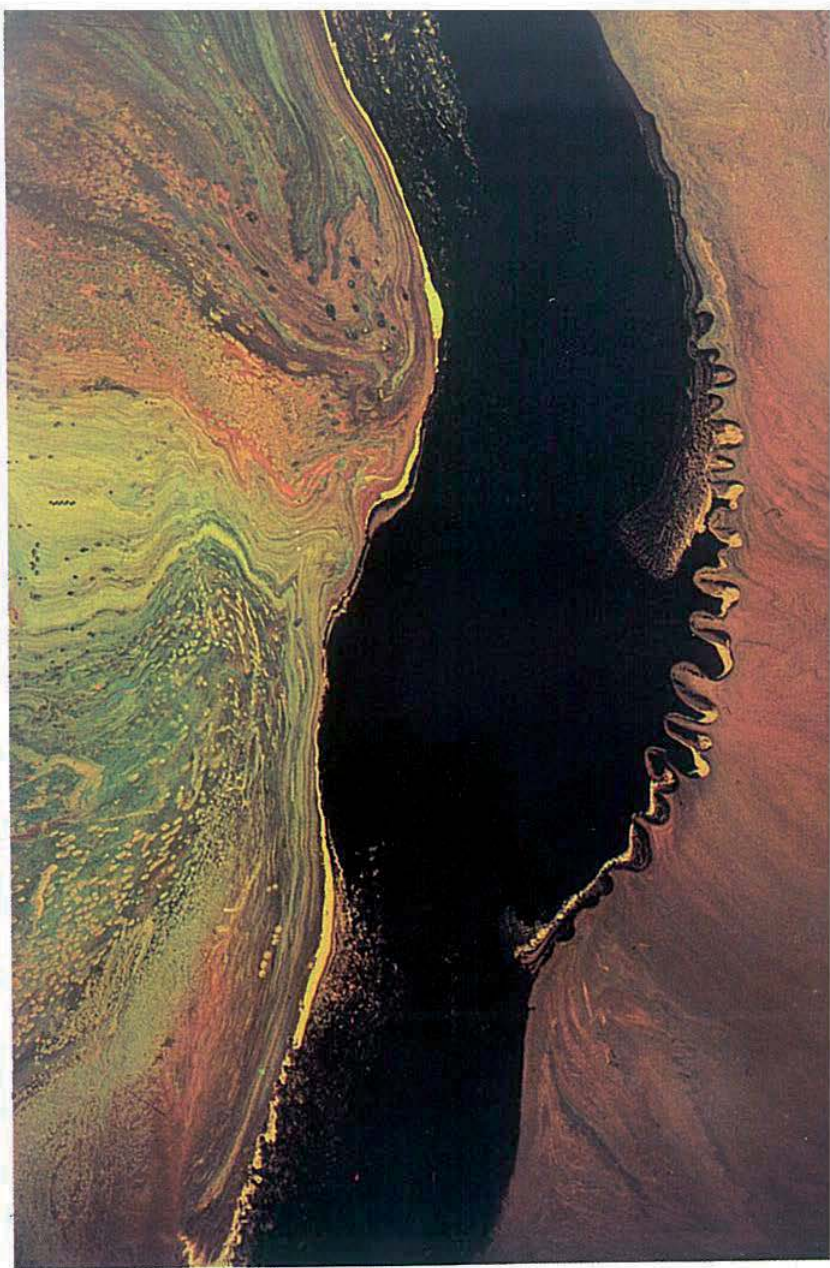




Homenaje a Federico García Lorca, 1968



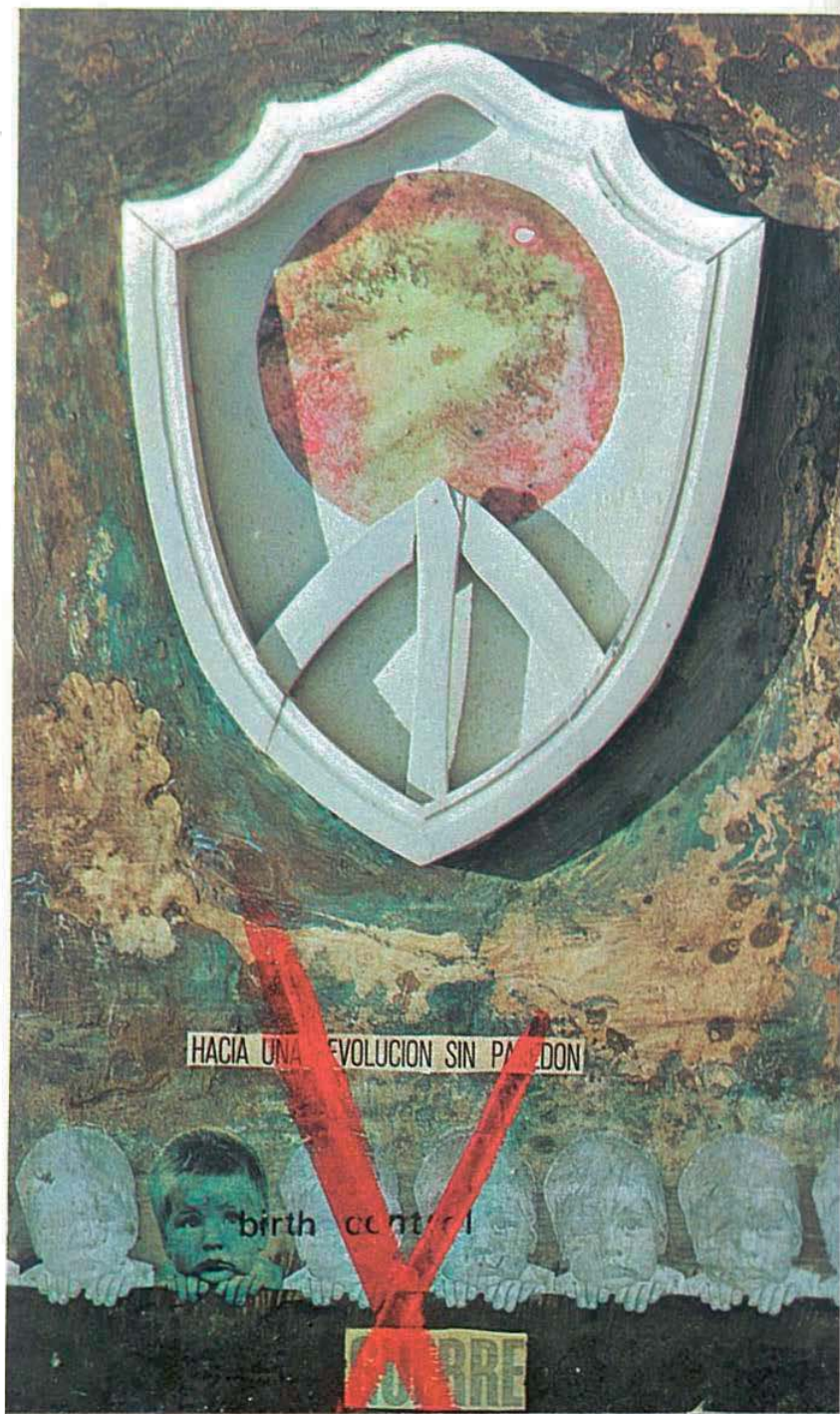
América I., 1970

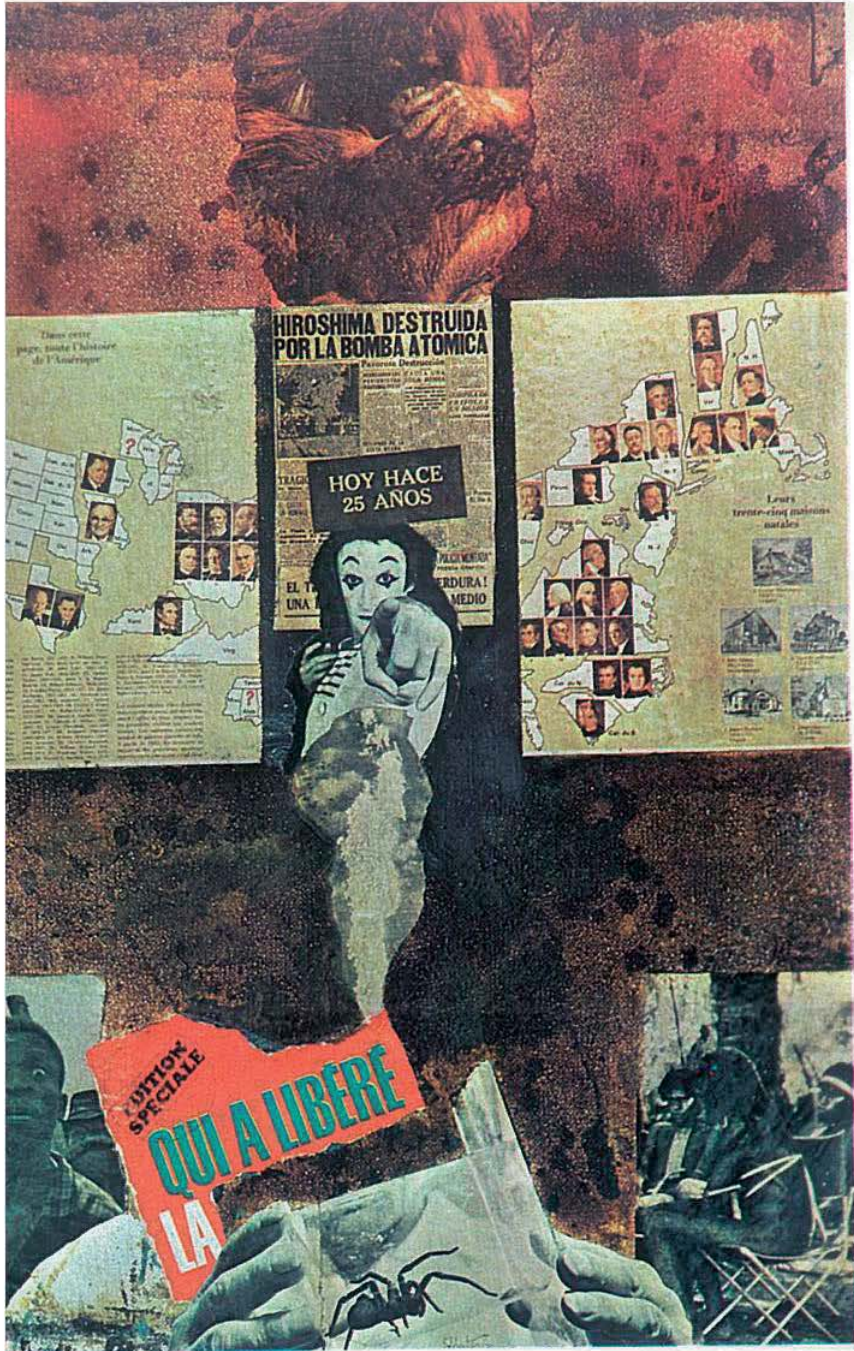


América II., 1970



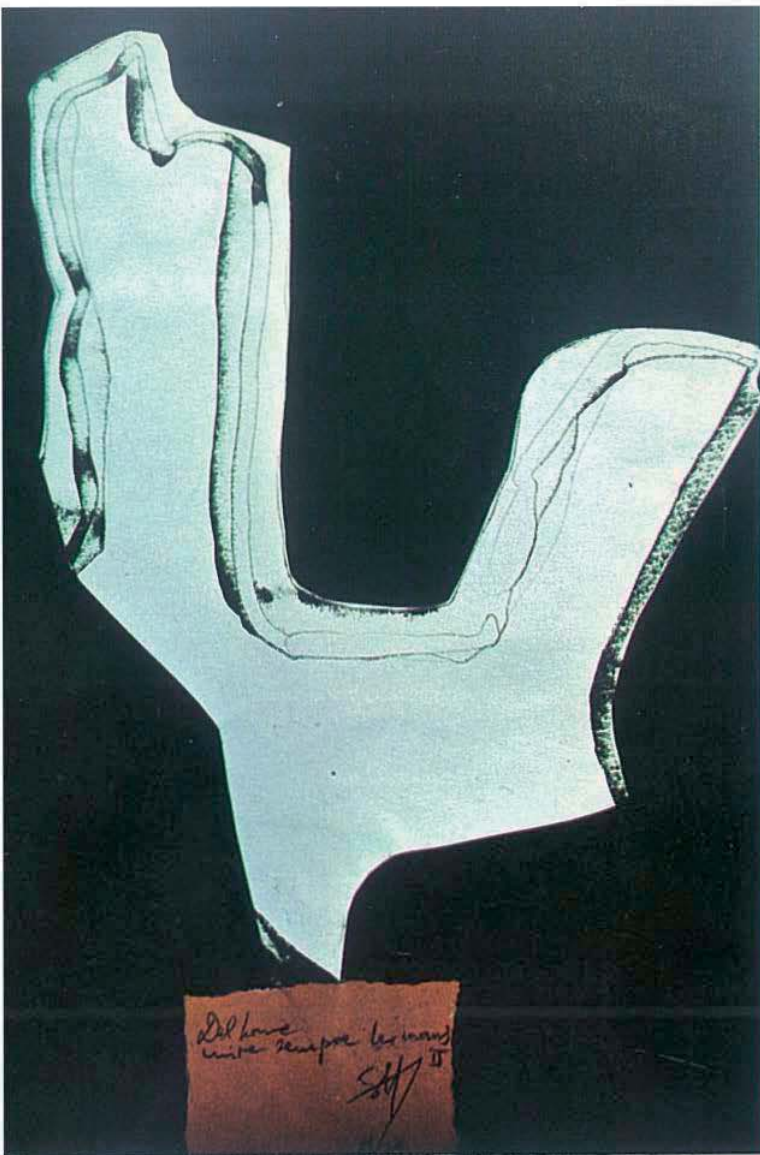
América III., 1970





Mis confusiones, 1974





"Del home mire sempre les mans", 1975

lado en las mismas estructuras de la sociedad que le contorna.

Todo lo dicho nos puede servir aunque no sea obligatorio como introducción a la última fase de la pintura de Santiago Montes. Pero he aquí una pregunta previa: ¿Se trata, realmente, de una pintura en el sentido que se suele otorgar a este vocablo y de la cual este artista nos dio sus indiscutibles pruebas? Creo que la revolución que se operó en la estética actual (a partir del dadaísmo) ha sido la destrucción de la idea misma de «obra» y su sustitución con la de «tensión» que se nos trasmite por el artista. No es ahora el momento de explayar esta cuestión, pero me basta con referirme al 'salto en el vacío' que experimentó Santiago Montes. La obra de arte —o sea su anterior pintura— está aniquilada en cuanto soporte estético por la 'tensión' que él nos trasmite por sus cuadros de tipo pop-art. Desde este punto de vista podemos decir que su metafísica (y con ello el 'status' de nuestro tiempo) se funda precisamente en esta **tensión**.

Hasta ahora hemos ido más bien del concepto a su pintura (llamémosla así provisionalmente). Pero, es preciso tomar algunos ejemplos. En el cuadro intitulado 'Prometeo' vemos al hombre que con la antorcha 'divina' está prendiendo fuego a este mundo patrocinado por unos símbolos infernales. En el cuadro 'Don Quijote' percibimos el drama de una utopía sin posible solución. En los cuadros intitulados 'Adán y Eva' está la trágica ontología del ente humano, mero 'anthropos' absurdo y sin finalidad. En el 'Galileo' es

el hombre que busca la Verdad en el cubo de basura, aplastado por su propia 'civilización'.

¿Es esta una metafísica de la desesperación? Y en este caso ¿sería admisible como Verdad una tal metafísica? Creo que en la medida en que, como ya lo dije, la interpretación del hombre está de acuerdo con la de la Verdad, una tal metafísica es valedera. La tensión tremendamente angustiosa que producen los cuadros de Santiago Montes parecen confirmar esta suposición».

Cirilo Popovici, 1966

«Veó una distancia muy importante del Pop americano, una de cuyas notas más acusadas es la indiscriminación o el vitalismo, a estos collages tan medidos, para los que se precisarían términos tan catastróficos como Pop discriminado o algo semejante, si hemos de atenernos a la etiqueta en cuestión. Montes nos proporciona en algunos collages antítesis muy simplificadas, como en **Promoteo**, y en otros utiliza esquemas más complejos, de mayor ambigüedad significativa. El resultado de sus planteamientos, llevados a cabo con una enorme sabiduría, aparece contradictorio, pues a partir de los datos de lo real elabora síntesis intemporales que se quedan en el dominio especulativo. Mención aparte merecen sus **Meninas**, una de las bromas más divertidas y más seriamente realizadas en toda la historia de la pintura. Sus últimas obras en un admirable equilibrio de expresión y estructura inician un nuevo camino, basado ahora en la vía sentimental más que en la intelectual».

Mariano Años, 1967

«Un mundo complejo el de este joven vallisoletano, un mundo arquitecturado en muy distintas realidades o en muy distintas fantasías; desde el realismo más o menos preciso al surrealismo más o menos acusado. Y siempre activa la capacidad sensitiva de este pintor a quien habrá de recordar en las mejores relaciones jóvenes de nuestra pintura».

José de Castro Arines, 1967

«Santiago Montes —el pintor— dice que sus propósitos —vale decir, su mensaje— es el de una redención del objeto unida a una estructuración de la significación de la protesta. La violencia aparece aquí como un síntoma cuya estructura se da entre un pasado cancelado en el orden del oficio, de la utilidad (funciones) y un presente que constituye para el objeto un nuevo contexto.

Estos cuadros elaborados con 'sobrantes', es decir, con significantes desarticulados, presuponen, o inauguran, como todo el Pop-Art, una ruptura en el mensaje (hablamos en el sentido de las ciencias de la comunicación y no en el metafísico). La redención del objeto ya no es posible desde la contemplación sino desde la ubicación de su utilidad (función). Es otro órgano con otras funciones: así, la escoba, la ventana cerrada y sellada con restos de otras situaciones cuya historia puede desconocer el autor. Igual sucede con los trozos de periódicos y fotografías, cuyo código ha desaparecido por completo como estructura en el orden de la denotación. La connotación —base del análisis en este caso— se ubica en la relación sujeto-

objeto dadas las condiciones culturales del espectador (que es a veces el consumidor de la obra).

Aquí, en el sistema de connotaciones es donde la presente exposición de pintura es protesta. Si accede a lo monstruoso, si provoca el escándalo, si desvanece las categorías morales tradicionales es porque su 'lectura' obedece a nuevos contextos. Estamos en otros códigos. La sociedad no suele admitir más abismos que los creados por ella. De ahí el miedo a toda ruptura no inaugurada por sus corifeos. El escándalo es asimilado de inmediato a la categoría de antisocial y entonces se exorciza el mito moral suprimiendo el producto, es decir, reprimiendo **la causa.**

El problema en estética se considera a otro nivel. Esa entrega del espectador a lo monstruoso implica una debilidad en las formas críticas del pensar. Es la más fácil por obvia. Y la más justificada, porque tiene como fundamento el 'gusto'. El dogma del gusto es precisamente burgués. Su estructura fundamental consiste en una fijación de una subjetividad irrefutable. Por algo han elaborado el clisé de que en materia de gusto no hay discusiones. Es la acrítica.

En la presente exposición no se trata de fijar lo bello, lo feo, lo monstruoso. Por el contrario, se sitúa la relación espectador-creador en el orden de la alienación. Una alienación no terminada sino llevada a cabo en la creación y en el 'espectáculo'.

Roland Barthes hablaba de los signos 'parásitos' a propósito del teatro, es decir, signos que encubren el mensaje, que no permiten un

acercamiento a la obra en su exacta desnudez. En la obra que presentamos no hay signos parásitos. Puede haber 'oscuros' en el sentido de que el espectador no descifre, ni ayudado por los paréntesis en la nomenclatura de los cuadros, su mensaje. Pero esto se debe a que los campos connotativos no coinciden en el autor y en el espectador.

Esta diferencia es significativa por hallarse enraizada en la ideología».

Omar González, 1968

«Para los espectadores de la serie de pinturas abstractas que Santiago Montes, pintor español, exhibe en la sala La Gruta del Arte, surgirá un interrogante en relación a la obra realista y de protesta que el mismo pintor expuso hace menos de cuatro meses en la Sala de Exposiciones de la Biblioteca 'Luis Angel Arango'. ¿Cómo conciliar ambas expresiones en un tiempo tan corto? ¿Cómo negar una aparente versatilidad en su producción pictórica? Pero llegar a una justa comprensión de esta aparente contradicción equivale a historiar la trayectoria de Santiago Montes como artista plástico.

El pintor que ahora vemos es el resultado de un proceso estético a cada exposición renovado, y, en cierto sentido, recurrente, es decir, vuelto a las formas y los contenidos expresados en cada muestra anterior. Este proceso es, por lo tanto, crítico, en el sentido de su constante superación a cada nuevo paso, y, consciente, puesto que se asume en todo su desarrollo.

Al principio era el pintor. Surrealista en el contenido, en la libertad de las formas primeras

de su pintura, que apelaban al sueño, a un soñar vivo y vibrante, aunque el tratamiento de la materia de esas formas evocadoras del agua —suaves grises—; del fuego —rojos de incendio—; de las raíces —exaltados verdes—; procediera por vía del informalismo, con Tapiés, maestro asumido en la técnica, y, con Teilhard de Chardin, mentor intelectual de su proposición cósmica, redentora de la energía y de la materia.

Sin abandonar las formas libres abstractas, accede a continuación a una etapa expresionista: 'La canción desesperada'. Aludirá a rostros desgajados, a carretas sufriendo el quebranto de mil caminos, a paisajes donde la violencia oscura de los violetas y los negros volteará toda noción de perspectiva clásica. Expresionismo, tradición castellana, más tratamiento informalista de la materia, escuela catalana. Dos aspectos de España, dos tendencias plenamente asumidas en un instante de su evolución.

A través de una imaginería de ventanas y puertas aludidas más que descritas por colores planos de suaves transiciones, de delicadas tristes tonalidades, evocará por su ausencia, —'La música callada', 'La soledad sonora'— los rostros que una vez se asomaron a esas ventanas hoy vacías, las entradas y salidas de esas puertas cuyo vaivén se ha parado en el misterio.

Pero la aventura del arte sigue, y el artista se iniciará mediante el 'collage' en un realismo ferviente. En los 'interiores castellanos' de su nueva etapa aparecen objetos reales, desgajados de su uso —el tapete de la mesa— la técnica del fotomontaje ya con una confirmada inten-

ción de hacer crítica social: 'Las Meninas' —Velázquez, Picasso, ahora Montes. Las Meninas con cabeza de perro de trapo, el esqueleto de un perro, un payaso, Marcel Marçeau señalando desde el cuadro con un índice acusador la realidad que fuera del cuadro, acusa rasgos amargos, la realidad española, el espectador mismo del cuadro. Santiago Montes ha dado en el clavo y ha dado el martillo, alcanzando un contenido realista y crítico. No se limita a denotar una realidad hiriente. No sólo, no solamente esa oposición entre un mundo heroico e idealista frente a la picaresca de un pueblo. Supera la caída en un peligroso naturalismo igual que el cirujano traspasa con el escalpelo los síntomas del cuerpo enfermo y llega a las raíces del alma. Así el pintor, entra cortando —'Prometeo' pegando fuego a la mecánica civilización de consumo—; cortando de nuevo 'Galileo' vestido de mendigo, buscando la verdad en un cubo de basura—; otra vez cortando —'Fausto' haciendo muecas a una ciencia y una técnica que han sido utilizadas contra el hombre (por el hombre) Son martillazos. Un golpe y otro golpe y otro golpe. Ha dado en el clavo.

Si 'la obra de arte expresa el sentido de las cosas y el momento en que históricamente surge' (Valeriano Bozal), la de Santiago Montes ha logrado tal objetivo, asumiendo todas las formas, todas las técnicas, las escuelas todas, incorporándose a la gran tradición realista española: la del palentino Pedro Berruguete —Retablo del Altar Mayor del Convento de Santo Tomás de Avila—: la del extremeño Zurbarán —naturalezas muertas con la muerte viva—; la de

Velázquez, el sevillano —bufones, alma negra de una sociedad cuyo ideal unificador y racional se despeñaba a ojos vistas—; la de Goya, el aragonés 'pinturas negras' rostro auténtico y veraz de la inquisición y sus tormentos de la ignorancia y sus señores—; la de Solana —Entierro de la Sardina, brutal parodia del carnaval sangriento de las contradicciones españolas—; la de Picasso, el malagueño, que desde el exilio nos reporta los ojos irracionales, asustados del caballo y la bombilla absurda que ilumina la sangrienta destrucción de Guernica.

Aquí, un corte. La expresión de Saura y Genovés no compiten, con ser muy dignas, con la recitada hasta ahora. La obra del pintor Montes viene a llenar a nuestro juicio, el vacío inaugurado después de Picasso. Estamos en el umbral de un nuevo momento universal de la pintura española.

Ya no es la fotografía la que puede servir a su canto y a su denuncia. Necesita la violencia que el objeto real impone; la escoba-espantapájaros pegada al mugriento paisaje castellano, la viga, aplastando al indefenso, aunque la viga pese varios kilos; la ventana auténtica clausurada por el listón de la censura, el traje fusilado contra un muro.

Creemos significativo de este momento de la pintura el momento inaugurado por Santiago Montes. Su vuelta a la abstracción en la presente muestra no es caprichosa, es el remanso investigativo del pintor, que le permite adelantar formas y modos que pasarán a ser habitados».

José Antonio Rey del Corral, 1968

«La obra figurativa de Santiago Montes, hombre de sólida preparación intelectual y de auténtica vocación universitaria, posee un carácter personal que atrae desde el primer instante al que se acerca a ella. Su nota más destacada desde una perspectiva inicial del espectador estriba en una tensa y concentrada visualidad, que constituye su primer elemento de atracción, pero también su inmediata integración en una pintura de vanguardia.

Las implicaciones intelectuales de la formación mental de Montes, concretamente su familiaridad con la nueva antropología estructural y la obra de Lévi-Strauss, han sido sin duda la vía interna de su incitación artística y de sus motivaciones estéticas. En este espíritu nuevo, de síntesis figurativas entre teoría y praxis, se llega a buscar la clave de su pintura telúrica de nueva definición del paisaje castellano, con su gran fuerza interior. Pero también en este espíritu nuevo se produce la interesante oscilación de la pintura de Montes entre lo figurativo y lo no figurativo. Pero los términos suyos definidos pertenecen en definitiva a este último sector solamente en algunos despliegues formales. Su pintura sigue siendo una figuración, si bien se trata de una figuración personal, donde la tierra, al aire, el fuego, la línea adquieren sus formas personales, de un sello inconfundible.

Su temática es variada así como el empleo de materiales con fines figurativos. Pero tras todo tipo de despliegue temático está como una especie de trasfondo de figuración de ideas, con propensión hacia los elementos cósmicos. El sentido del color es original y el ritmo lineal,

geometrizante hace que la obra se configure dentro de un ritmo interior que es acaso la característica preponderante de la pintura de Montes.

Considero de real interés un estudio más amplio de introducción a la obra pictórica de Santiago Montes, que se me antoja como un complemento de su inquietud de estudio».

Jorge Uscatescu, 1967

DATOS BIOGRAFICOS

1937

- Santiago Montes Mozo nace en Valladolid el 25 de julio.

1952

- Aprendizaje de pintura en el taller de Valentín Orejas.

1953

- Primera Exposición Nacional de Artistas Jóvenes, Madrid.

1954-1962

- Estancia en Vizcaya y Guipúzcoa. Primeros poemas, relatos y obras dramáticas. Influjo definitivo en su obra del arte de Jorge Oteyza y Eduardo Chillida. Primeros escritos filosóficos y estéticos. Exposiciones colectivas en Valladolid (1954) y Bilbao (1956).

1962

- Primeras exposiciones individuales en Suiza (Bienne) y San Sebastián. Primeras obras murales en Barcelona y Azpeitia. Realización del altar central (madera y hierro forjado)

de la Basílica de Loyola. Exposición colectiva en Madrid. Publicación de **A orillas del gran silencio** (Aldecoa. Burgos, 1962. Prólogo de Jorge Oteyza). Nestor Basterrechea realiza un documental sobre la pintura de Santiago Montes.

1963

- Realización en Burgos de la serie de los «elementos» e inicio de su primera serie pictórica importante: «Himno al Universo» (5 telas de 190 x 120 cms. que pertenecen al Museo de la Alcazaba de Málaga). Tercer premio de la II Bienal Internacional de Zaragoza. Exposiciones individuales en Vitoria y Burgos. Exposiciones colectivas en Barcelona, Zaragoza, Logroño, Valladolid y Milán. Reside medio año en Roma.

1964

- Exposiciones individuales en Madrid y Zaragoza. Exposiciones colectivas en Barcelona, Madrid, Valladolid, Castellón y Granada. Escenografías para obras de Alberti y Ionesco. I Premio de Poesía, Amapola de Oro de la Casa de Cervantes y I Premio del Ministerio de Información y Turismo por el libro **Como una sombra nueva**.

1965

- Licenciatura en Filosofía y Letras (Filosofía) por la Universidad Complutense. Exposiciones individuales en Valladolid, Madrid, Zaragoza y Gijón. Realización (hierro forjado y piedra) del «Vía Crucis» de la Academia General Militar de Zaragoza. Exposiciones

colectivas en Madrid, Valladolid, Alicante, Barcelona y Zaragoza.

1966

- Exposiciones colectivas en Valladolid y Burgos. Publicación de **El rey** (poemas, Zaragoza, 1966).

1967

- Exposiciones individuales en Madrid, Burgos y Valladolid. Colectivas en Madrid, Barcelona, Zaragoza y Valladolid. Ilustración del libro **Soliloquios** de Miguel Labordeta. Publicación del relato «Gigantes» (**Libertad**, Valladolid, 1967) y de **Teatro de Santiago Montes** (Minerva, Valladolid, 1967). Primeros escritos sobre estética y comunicación en la Revista **Nueva Forma** (Madrid). Primeras actividades cinematográficas y antropológicas. Primer escrito universitario sobre la pintura de Santiago Montes, defendido en la Universidad de Valladolid, bajo la dirección del Catedrático de Arte Dr. D. Juan José Martín González. Viaje a París.

1968

- Beca ICETEX para estudios lingüísticos en Bogotá. Exposiciones individuales en Bogotá (Biblioteca de la República y Gruta del arte) y colectivas en Medellín y Valladolid. Publicación de «Causa para un rebelde» (teatro, **Acteón**, Bogotá, 1968). Primeros grabados. Profesionalización en la ilustración publicitaria (Ed. Voluntad, Bogotá). Catedrático de Filosofía de las Universidades «La Salle» y «La Gran Colombia» de Bogotá. Profesor in-

vitado de Publicidad en la Universidad Nacional J. T. L.

1969

- Exposiciones colectivas en Panamá y Bogotá. Doctorado en Antropología. Catedrático de Filosofía en las Universidades «Javeriana» y «La Gran Colombia». Investigaciones en el alto Magdalena y en la Isla de San Andrés.

1970

- Catedrático (hasta 1972) de lingüística y filosofía en la Universidad Centroamericana J. S. C. de la República de El Salvador. Dos exposiciones individuales en San Salvador.

1971

- Exposición individual en la Biblioteca Nacional de El Salvador. Profesor invitado de la Universidad Nacional. Publicación de **Sonetos**. (Lea, San Salvador, 1971).

1972

- Exposición individual en la Embajada de Francia en San Salvador. Miembro de la Delegación Española en el VII Congreso Indigenista Interamericano de Brasilia.

1973

- Primer Premio de Pintura de Valladolid (Exposición en la Sala Castilla). Profesor invitado en las Universidades Complutense y Pontificia de Comillas en Madrid. Miembro fundador de la Sociedad de Antropólogos Españoles (Sevilla).

1974

- Desde enero de este año hasta el momento presente, profesor contratado de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, donde enseña Teoría de la Comunicación.

1975

- Exposición colectiva en Madrid. Autor de la primera publicación (**Análisis de la Expresión poética**. Departamento de Comunicación Colectiva. Madrid, 1975) de la Facultad de Ciencias de la Información. Profesor invitado de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander. Ponente en el Simposio XXV Aniversario del Seminario de Indigenismo Americano. (Cultura Hispánica).

BIBLIOGRAFIA

ALTES B., FERNANDO

«Vallisoletanos al trasluz: Santiago Montes». **El Norte de Castilla**. Valladolid, 1968.

ANOS, MARIANO

«Santiago Montes». **Artes**, Madrid, enero, 1961.

AREAN, CARLOS ANTONIO

Santiago Montes. Caja de Ahorros Provincial, Valladolid, 1965.

BALLESTEROS GAIBROIS, MANUEL

Prólogo a **Cofradías, Hermandades y Guachivales**. Universidad Centro-americana. San Salvador, 1975.

BENITO, ANGEL

Prólogo a **Análisis de la expresión poética**. Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, Madrid, 1975.

CALVALIDO, JEAN

Santiago Montes. Embajada de Francia, San Salvador, 1972.

CAMPOY, ANTONIO MANUEL

«Las Meninas», de Santiago Montes. Diario «ABC», Madrid, enero, 1967.

CASIN, ISABEL

La Pintura de Santiago Montes. Embajada de España y Universidad Centro-América. San Salvador, 1970.

CASTRO ARINES, JOSE DE

«Santiago Montes». **Diario de Barcelona**, 3 de enero de 1967.

CRESPO, ANGEL

«Los 'collages'», de Santiago Montes. **Nueva Forma.** Madrid, enero, 1967.

GAVILAN, ENRIQUE

Pintura Castellana de Santiago Montes. Festivales de España. Caja de Ahorros Provincial y Ministerio de Información y Turismo. Valladolid, 1967 (este fallecido autor, el mejor crítico y mentor de la pintura vallisoletana, escribió también numerosos artículos sobre la pintura de S. Montes en **El Norte de Castilla**, entre 1964 y 1968).

GONZALEZ, FELIX ANTONIO

Críticas en **El Norte de Castilla** de Valladolid y Diario **YA**, de Madrid, desde 1965 a 1974.

GONZALEZ, OMAR

«Santiago Montes». **Acteón**, Bogotá, julio, 1968.

MARTIN ABRIL, FRANCISCO JAVIER

Críticas de poesía y pintura en Diario Regional. Valladolid, 1962 y 1964.

MARTIN BARO, IGNACIO

Dibujos de Santiago Montes. Biblioteca Nacional. San Salvador, 1971.

MONTES, SANTIAGO

A orillas del gran silencio. Aldecoa, Burgos, 1962.

Como una sombra nueva. Minerva, Valladolid, 1965.

El rey. Poemas, Zaragoza, 1966.

Teatro de Santiago Montes. Minerva, Valladolid, 1967.

Los Derechos Humanos a la luz de la Antropología. Universidad Centro-Americana. San Salvador, 1970.

Claude Lévi-Strauss, un nuevo Discurso del Método. Ministerio de Educación. San Salvador, 1971.

Teoría de la Comunicación. Universidad Nacional. San Salvador, 1971.

Sonetos. Lea. San Salvador, 1971.

Metalinguaje del Castellano (I, III y IV). Universidad Centro-Americana. San Salvador, 1972-1975.

La Ciencia Lingüística. Estudios Centro-Americanos. San Salvador, 1972.

El Guachival Centroamericano. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Complutense. Madrid, 1974.

Análisis de la Expresión Poética. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense. Madrid, 1975.

(Desde 1960 hasta el presente, publica asiduamente en revistas especializadas de España y América artículos de filosofía y antropología en los que nunca faltan nuevas aportaciones al tema del arte). Actualmente, la D. G. de Publicaciones del M. E. y C. tiene en prensa su **Curso de Comunicología**.

NIETO ALCAIDE, VICTOR MANUEL

Santiago Montes. Madrid, 1965.

OTEYZA, ANTONIO

«Santiago Montes» **El Comercio**, Gijón, septiembre, 1966.

OTEYZA, JORGE

Prólogo **A orillas del gran silencio**. Burgos, 1962.

PEREZ, DIONISIO

Iconografía Unamuniana. Bilbao, 1964.

REY DEL CORRAL, JOSE ANTONIO

Santiago Montes. Zaragoza, 1966.

Tradición y revolución en la pintura española. Bogotá, 1968.

RIO, EMILIO DEL

«La poesía de Santiago Montes». **Razón y Fe**, 784, Madrid, 1963.

TORRALBA, FEDERICO

Santiago Montes. Altamira, Gijón, 1966.

VIÑA, CARLOS DE LA

Santiago Montes. Madrid, 1964.

VIÑA, MERCEDES DE LA
«**Santiago Montes**». **Diario Regional**, Valladolid,
1964.

(La obra artística de Santiago Montes ha sido ampliamente comentada y difundida en publicaciones periódicas de España, Italia, Holanda, Suiza, El Salvador, Colombia y Estados Unidos).

INDICE DE LAMINAS

- Homenaje a Jorge Manrique, 1968
Heráclito. San Sebastián, 1961
"Las flores del mal" I. Burgos, 1962
"Las flores del mal" II. Burgos, 1962
Anaxímenes. Roma, 1963
Canto material. Roma, 1963
Icaro. Roma, 1963
"Llanto por Ignacio Sánchez Mejías". Valladolid, 1964
Autorretrato. Valladolid, 1964
"La soledad sonora". Valladolid, 1965
Homenaje a Antonio Machado I. Valladolid, 1966
"Las meninas". Valladolid, 1967
Prometeo. Valladolid, 1967
"Campos de Castilla" I. Valladolid, 1967
"Campos de Castilla" II. Valladolid, 1967
"Campos de Castilla" III. Valladolid, 1967
"Campos de Castilla" IV. Valladolid, 1967
Homenaje a Eduardo Chillida. Valladolid, 1968
Homenaje a Jorge Oteyza. Valladolid, 1968
Homenaje a Garcilaso de la Vega. Valladolid, 1968
Muerte de Martín Luther King. Bogotá, 1968
Homenaje a Antonio Machado II. Bogotá, 1968

“Freedom”. Bogotá, 1968
Homenaje a Miguel Hernández. Bogotá, 1968
“Who killed Norma Jean?”. Bogotá, 1968
Homenaje a Federico García Lorca. Bogotá, 1968
América I. San Salvador, 1970
América II. San Salvador, 1970
América III. San Salvador, 1970
Paz I. San Salvador, 1971
Paz II. San Salvador, 1971
Mis confusiones. Madrid, 1974
“Del home mire sempre les mans”. Madrid, 1975

I N D I C E

LA PINTURA DE SANTIAGO MONTES.	7
INTERPRETACION HISTORICA DE LA PINTURA DE SANTIAGO MONTES.	19
CRITICAS A LA OBRA DE SANTIAGO MONTES . . .	39
DATOS BIOGRAFICOS.	91
BIBLIOGRAFIA.	97

COLECCION

«Artistas Españoles Contemporáneos»

1. Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
2. Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
3. José Lloréns, por Salvador Aldana.
4. Argenta, por Antonio Fernández-Cid.
5. Chillida, por Luis Figuerola-Ferretl.
6. Luis de Pablo, por Tomás Marco.
7. Victorio Macho, por Fernando Mon.
8. Pablo Serrano, por Julián Gállego.
9. Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
10. Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. Villaseñor, por Francisco 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 Gash.
25. Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
26. Benjamín 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 Halffter, 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 Blanco, 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 Espiá, por Antonio Iglesias.
57. Fernando de la Puente, por José Vázquez-Dodero.
58. Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59. Cardona Iorrandel, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. Zacarías González, por Luis Sastre.
61. Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62. Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. Begona 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. Lucic 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.^a Antonia Dans, por Juby Bustamante.
92. Redondela, por L. López Anglada.
93. Formells Plá, por Ramón Faraldo.
94. Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
95. Raba, por Arturo del Villar.
96. Orlando Pelayo, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
97. José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
98. Feito, por Carlos Areán.
99. Goñi, por Federico Muelas.
100. La postguerra, documentos y testimonios, tomo I.
100. La postguerra, documentos y testimonios, tomo II.
101. Gustavo de Maeztu, por Rosa M. Lahidalga.
102. X. Montsalvatge, por Enrique Franco.
103. Alejandro de la Sota, por Miguel Ángel Baldellou.
104. Néstor Basterrechea, por J. Plazaola.
105. Esteve Edo, por S. Aldana.
106. María Blanchard, por L. Rodríguez Alcalde.
107. E. Alfrageme, por V. Aguilera Cerni.
108. Eduardo Vicente, por R. Flórez.
109. García Ochoa, por F. Flores Arroyuelo.
110. Juana Francés, por Cirilo Popović.

111. **María Droc**, por J. Castro Arines.
112. **Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113. **Antonio Zarco**, por Rafael Montesinos.
114. **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
115. **Daniel Aguimón**, por Josep Vallés Rovira.
116. **Hipólito Hidalgo de Caviedes**, por M. Augusto G.^a Viñolas.
117. **A. Teno**, por Luis G. de Candamo.
118. **C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119. **Beulas**, por José Gerardo Manrique de Lara.
120. **Algora, Vicente y Manuel**, por Fidel Pérez Sánchez.
121. **J. Haro**, por Ramón Solís.
122. **Celis**, por Arturo del Villar.
123. **E. Boix**, por J. M.^a Carandell.
124. **J. Mercadé**, por J. Corredor Matheos.
125. **Echaz**, por M. Fernández Braso.
126. **F. Mompou**, por Antonio Iglesias.
127. **Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128. **Santiago Montes**, por Antonio Lara García.

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

hombre desde el fondo inalcanzable de su piel raída. Un poema suyo define tal actitud vital y estética: "Si buscas un solitario,/ no pienses en mí./ Pasa de largo./ Esta crisálida que ves/ deshabitada/ no es más que estela funeraria/ de un despierto corazón humano". Jorge Oteyza, maestro y amigo, penetra en esta soledad habitable de Santiago Montes: "Derramando la pintura nos define la playa de una gran soledad. Las olas van recitando el invierno. Nos sentimos misteriosamente solos. Insiste el poeta en contarnos y entramos cada vez más dentro de nuestra soledad. Y descubrimos que nuestro vacío es que estamos vacíos de los demás".

Las obras de Santiago Montes pertenecen al Het Nationale Ballet de Holanda, Museo de la Alcazaba de Málaga, Museo de Arte Contemporáneo de Valladolid, San Sebastián, Bilbao, Bogotá y San Salvador y a colecciones particulares de España, Francia, Italia, Suiza, Holanda, Portugal, Escocia, Austria, Alemania, Dinamarca, Estados Unidos, México, Panamá, Guatemala, El Salvador, Colombia, Ecuador, Argentina, Perú y Paraguay.

Portada:
Homenaje a Jorge Manrique

SERIE PINTORES

