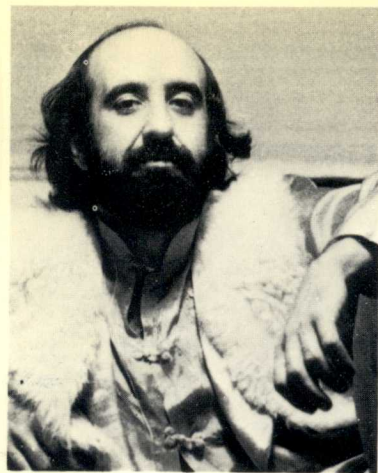


CARLOS MOYA

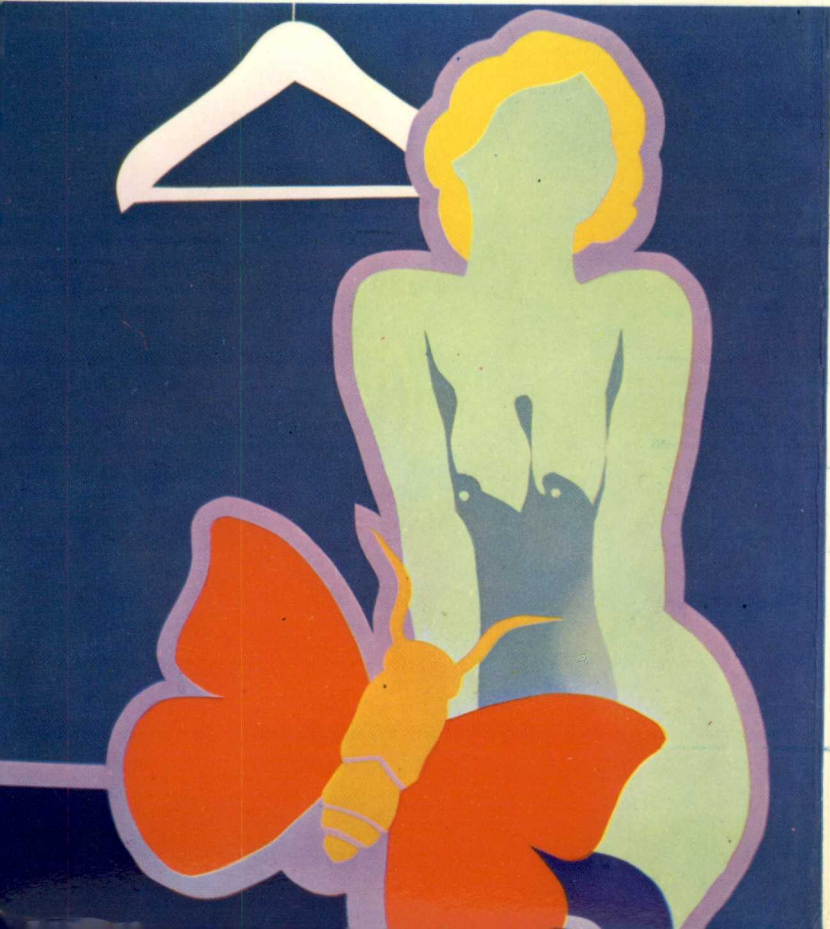
Urculo

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Eduardo Urculo nació en 1938: en plena Guerra Civil. Habiendo comenzado su carrera profesional como guaje de mina en Sama de Langreo, comenzó a pintar y dibujar en 1954 y desde entonces no ha parado. Consagrado inicialmente al esperpento valleinclanesco de la tragedia nacional, su pintura deviene, a partir de 1966, una obsesiva y gozosa revelación del cuerpo desnudo, a vueltas con los sagrados fantasmas que rigen el deseo.

Carlos Moya, catedrático de Sociología en Madrid, intentó escribir aquí un ensayo rigurosamente a-científico para contar el espectáculo gozoso de la pintura de Urculo.



Wank

CARLOS MOYA

Catedrático de Sociología.

Escritor.



DIRECCION GENERAL
DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL

C 416/6

Índice



R. 177913

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA. 1977

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Imprime: Imprenta Industrial S. A. Bilbao
Depósito Legal: BI-1274 - 1977. I. S. B. N. 84-369-0173-8
Printed in Spain

DEL SILENCIO Y EL ARTE

En el principio nadie podía hablar de Eduardo Urculo: ni siquiera él mismo, inexistente.

En el principio era el silencio del mundo. La ausencia del oído, la ausencia de la voz, la ausencia de la palabra: la ausencia del mundo, su eternidad originaria. La indiferencia en la que el ser es tanto como nada. La soledad absoluta en la que todavía no se ha cumplido la transgresión originaria de la palabra: la creación.

Cuando surge la luz, surge el deseo y la pasión del mundo: la soledad del mundo se reconoce en su propia ausencia, su vacío se hace movimiento. En el movimiento encendido por la luz, la eternidad se hace vida mortal. Sobre el olvido de su origen, sobre el olvido de la eternidad, se

constituye la presencia universal del tiempo. En su infinito trabajo, el deseo del mundo se hace carne mortal: existencia humana.

El silencio del mundo se hace palabra: su originaria ausencia se ilumina en la presencia de unos ojos que asisten al milagro de la luz. El mundo pronuncia la gloria de su omnipresencia en la estremecida voz de la carne que, olvidada de sus orígenes, se hace mirada mortal: ojos inflamados por la luz que enciende el deseo del mundo. En el hombre se cumple el deseo del mundo: pasión de la carne, como pasión y muerte de la propia vida en su mismo engendrarse. De esa pasión surge el lenguaje, la palabra, el arte: aquella forma en que el mundo adviene a la presencia de sí, a la contemplación de su propia gloria en el espejo mortal de la existencia histórica del hombre. En el dolor y en el goce de su carne mortal, el mundo se hace conciencia estremecida de su propio ser: pasión de su propia creación. Es el propio engendrarse de la palabra y del arte, aquel movimiento en que el mundo se afirma como creación del hombre y misterio sagrado de la Teogonía.

La indiferencia eterna de la nada se hace pasión viviente de ser: deseo y voluntad omnipotente de forma. Pues la forma es el deseo de ser: la belleza con que el ser se hace presente a sí mismo, produciendo y reproduciendo su ser mismo. En la mirada y en la palabra, en su movimiento, la presencia del mundo se hace presencia infinita de sus formas, en el propio moverse de su historia. Tal es el argumento último de la historia

humana y el último argumento de ese saberse del mundo que es la historia universal del arte como historia de la creación humana de las formas del mundo. Su inacabable agotamiento es la propia duración del hombre, palabra y forma de ser. Pues la forma es el inacabable movimiento en que el ser se da a sí mismo a luz como ser del mundo, transformando en diferencia y deseo la propia indiferencia de su identidad originaria. Aquel principio que no es sino ausencia de toda forma: presencia pura, sin contenido, del ser que no se sabe distinto de su saberse nada porque propiamente nada se sabe todavía.

La esencia del arte es la pasión mortal de la forma: el deseo y amor del mundo por su eternidad mortal, la belleza. En la belleza se consume el deseo del mundo: la luz llega a su cumplimiento iluminando aquella presencia con que el ser se hace presente a sí mismo. La gloria resplandeciente del ser, la belleza, es el amor hecho mundo: pasión manifiesta por la infinitud de las formas con que la identidad deviene diferencia en su propia presencia consigo misma. Platón sabía que Eros sólo se engendra y engendra en la belleza: por eso Eros es el mismo movimiento del mundo.

El mito de Narciso es una metáfora poética de la creación del mundo. Narciso debe morir para que la gloria de la luz siga engendrando la diferencia del mundo. De otra forma, Narciso no sería una perecedera criatura humana sino un dios paralizándolo la creación como puro reflejo eterno de su rostro. Que tal rostro sea un rostro humano es lo que determina su

trágico destino: la propia desaparición de su imagen en la indiferencia con que las aguas del arroyo prosiguen su curso, sin memoria alguna de la belleza mortal del héroe. Pues la belleza es un movimiento fugitivo: algo que se enciende y se apaga en el fuego del tiempo. De aquí la dimensión sagrada, divina, del arte: frente a la indiferencia del tiempo, la forma estética se atrave a pronunciar la eternidad de sus momentos, en el nombre glorioso de la belleza. Sólo así el mundo se hace creación y morada del hombre: atestiguando la belleza de su propia presencia en el instante mortal que debe eternizar el arte.

La ingenuidad de la mirada de Narciso se redime en la sabiduría del artista: sabiéndose testigo mortal de la belleza, sabiendo su fugacidad en el tiempo, la rescata de su propio destino mortal. Toda creación estética es un manifiesto por la eternidad. El manifiesto con que el artista conjura a su pueblo para que mantenga frente al azar del tiempo la sagrada identidad formal de la belleza. Pues mientras haya ojos para ver y oídos para escuchar, los ojos y oídos del mundo podrán ser testigos de ese increíble [momento en que el creador deviene discurso objetivo de la gloriosa presencia del mundo. Frente a la fugacidad del instante individual de Narciso, ahogándose en la soledad de su belleza absoluta, el arte consagra para la eternidad la presencia en el mundo de su propio pueblo, transformando el mundo a imagen y semejanza de su duración eterna. Sobre el vacío inmenso del desierto, sobre un mar de arena devorador insaciable de pueblos, el Egipto faraónico sigue perdu-

rando hecho piedra de eternidad: es el último misterio de las Pirámides, celosamente guardado por la Esfinge de Gizeh.

Ahora que hemos entrevisto el misterio sagrado del arte, podremos entender la existencia del artista, atreviéndonos incluso a contar su historia. Con nombre propio incluso: Eduardo Urculo.

GUERRA Y PAZ

Dos signos han presidido el nacimiento de Eduardo Urculo: Marte —la Guerra Civil— y Virgo —su horóscopo personal. Son los dos signos que van a regir la historia natural y sagrada del pintor, inexorablemente unida a la de su pueblo.

La Guerra Civil es la última Cruzada Nacional: la Tragedia Antigua abatiéndose con todos sus espectros sobre la imposible Historia Moderna de un pueblo. Santurce es «zona nacional»: allí nace Urculo, en 1938. En la guerra, los territorios se agitan, se mueven incesantemente, con la propia movilización bélica de sus hombres. En 1939 la familia de Urculo rueda hasta Santander, para seguir rodando hasta Asturias: desde las gargantas de Infiesto hasta



las minas de Sama de Langreo: «Allí nace mi hermano José María, en un momento en que la vida está condicionada por el maquis y el carbón. Conocí muy pronto la guerra. Guerra que oficialmente había terminado. Los «fugaos» andaban por todas las zonas montañosas de Asturias».

La necesidad histórica es la recapitulación contingente de azares diversos: la verdad es siempre un resultado. No creo en los horóscopos: pero allí donde el azar les otorga figura histórica, no tengo inconveniente en reconocerla. Tan azaroso es el nacimiento de Urculo como lo ha sido la guerra civil para sus padres: sin ella Urculo hubiese nacido en Cuba, adonde pensaba volver, una vez casado, ese honrado «indiano» que entonces era su padre, embarcado a los catorce años para «hacer las Américas».

Virgo, por ahora, es el puro signo que me cuenta Eduardo: un dato tan improbable y azaroso en su vida como ha sido la guerra cambiando su historia junto con la de sus padres. En Sama de Langreo, ese santanderino de Ontón —«que siempre se consideró más vasco que montañés»— añora nostálgicamente la Isla a la que no ha de volver, mientras trabajaba de administrativo en una empresa minera. ¡Mala suerte, compañero! ¡Vino la guerra! Los azares de la guerra son la necesidad de la historia nacional de Urculo: la propia necesidad de su historia natural y sagrada, a caballo entre el símbolo cristiano de la Cruz y el pagano signo de Virgo.

La guerra es la guerra: la guerra española. La última guerra de los Cruzados de la Causa,

la última guerra romántica. La más terrible guerra de esta vieja nación guerrera. Casi con seguridad: su última guerra. Necesariamente: su última guerra civil. Y aquí coinciden la necesidad histórica y la lógica científica. Se acabó: los jinetes civiles del apocalipsis nacional no volverán a cabalgar nunca más por las viejas tierras de Atelaida. Aunque el miedo y la memoria se empeñen en conjurarlos. Los pesados bueyes de la historia han arado y sembrado los campos nacionales de industrias y autopistas: ya no hay pastos salvajes para los caballos del Apocalipsis.

Desde un colegio de monjas a un colegio de frailes —los Hermanos de la Salle— Urculo aprende sus primeras letras. Hasta los diez años, que ingresa en el Instituto. Desde antes ha empezado a dibujar al hilo de las historias y de los fantasmas que tejen de angustia la vida cotidiana de Sama de Langreo. «Dibujaba cuando tenía cuatro o cinco años. Las batallas que comentaban popularmente. El escenario, los montes de Langreo; los protagonistas, los «fugaos, la Guardia Civil». Un protagonista singular: el Pantuso, un guarda jurado que ha intervenido en una acción contra el maquis, Eduardo —¿cinco años?— lo está viendo. Frente a la iglesia están los cadáveres de una docena de «fugaos» «El Pantuso agarra a un ciego, que vendía el cupón en Sama, y le grita encima de los muertos:

—¿Lo conoces? ¡Es tu hermano, ya cayó!» Como caería muy pronto el propio Pantuso: en una noche oscura, de una ráfaga de ametralladora.

Y así, el miedo y la sangre, la miseria cotidiana y la fiesta casual, van tejiendo el romance de ciegos: los dolores y los goces del niño Eduardo. Que con su pandilla de colegiales del Instituto juega a los hombres. Peligrosamente: con revólveres, rifles, pistolas y con balas de verdad. Así que en tercer curso, el director del Instituto le acaba echando. «Mis lecturas de entonces eran, aparte de los tebeos, las biografías de Al Capone, Johnny Torrio, Denis O'Bannion, Dillinger, Lucky Luciano, etc. Biografías que salían en una colección de novelas que se titulaba «Hombres Célebres». ¡Así quería ser yo!».

La infancia de un hijo de minero dura mucho menos que la de un hijo de abogado del Estado: tan poco como dura la del que tiene un padre albañil, herrero o administrativo de una mina de Sama. Con la expulsión del Instituto se han terminado los juegos infantiles del niño Eduardo: se han terminado sus peligros, se ha terminado su niñez. Ahora, a los catorce años escasos, trabaja de «guaje» en la topografía de la mina, dentro de la misma empresa en que trabaja su padre.

EL «GUAJE» QUE IBA PARA CAPATAZ Y QUEDO EN PINTOR

«Empecé a trabajar contento y lleno de hermosos proyectos, para sentar de una vez la cabeza. Pensaba estudiar capataz de minas, mientras trabajaba, ya que la empresa «ayudaba» y dejaba libres los sábados para desplazarnos a Mieres, donde se encontraba la Escuela. ¡No llegué a conocer la Escuela, ni por fuera!»

El mozo Eduardo, «guaje» de mina, empieza el serio juego de los hombres adultos. En las minas asturianas no hay otro juego que el serio juego de la vida y la muerte: la apuesta por un trabajo seguro frente al riesgo de una galería que se hunde, de un polvo que hace silicosis. Pero la

profesión, el porvenir seguro, es una ilusión tan fácil de venirse abajo como un pozo que se «escaraya». Se construye entonces un nuevo pozo, una nueva ilusión: esta vez el mozo Eduardo se imagina delineante por correspondencia, ascendiendo paso a paso en la empresa: desde «guaje» a «técnico». El nuevo proyecto debe resolver su primera desilusión profesional, que es también la de sus padres.

Hasta que el fantasma de la enfermedad le expulse definitivamente de la empresa minera. Un año en cama, hepatitis y pulmón, entre los quince y dieciséis años. La fatalidad biológica sería su «gran suerte». En ese año, dibujando las heroínas de sus sueños eróticos —Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, etc., decide hacerse pintor: «Cuando dejé la cama y comencé a pasear de nuevo por el parque en período convaleciente creo que era otra persona. Mis ideas habían cambiado y quería ser pintor. Hice nuevos amigos con inquietudes intelectuales. Uno de ellos estaba casado y tenía una casa. Bautizamos aquel agujero con el nombre de «Angustiadero». Allí nos emborrachábamos con vino y oíamos discos en un tocadiscos: Juliette Greco, Brassens, etc. J. P. Sartre y todos los humos del Barrio Latino se reunían en el Angustiadero todas las noches para alimentar nuestros sueños libertarios. Durante esta época mis cuadros se estimulaban y ennegrecían con la Angustia».

Eduardo el Joven comienza su carrera de pintor sincronizándose con la angustia existencialista que desde Francia y el Mundo Occiden-

tal se catapulta, con la propia liberalización económica del país, sobre los españoles que no hicimos la guerra. Es el *Tiempo de Silencio*, que bautizó Martín Santos. La libertad es una pasión casi imposible: «Pasión inútil de ser dios», que decía aquel pensador que fue Sartre. De ahí la angustia política y existencial minando y disparando la esperanza juvenil de un pueblo.

Pues con la definitiva crisis del «Ancien Régime» a estas alturas del desarrollo económico español (1950-1957), se disuelve la continuidad tradicional con que el viejo tejido familiar de esa sociedad aseguraba los destinos profesionales de sus jóvenes miembros. El Angustiadero de Sama de Langreo repite el clima mental que se impone sobre el estudiantado más despierto de esa época. A Sartre y Camus les leen los universitarios, los seminaristas, los estudiantes de Bellas Artes y algún excéntrico alevín de ingeniero: al menos en tales fechas. La red de los afectos familiares —la red de los supuestos mentales tradicionales— nada puede frente a la incertidumbre de esa población estudiantil que ahora sabe que tiene que decidir, en alguna forma, su propia existencia social. Sabiendo, por lo demás, que «no hay Tío, pásame usted el río». El Espíritu Objetivo del Tiempo, el que se desploma sobre tales aprendices de adultos, poco tiene que ver inmediatamente con las viejas tradiciones de sus mayores: aquellas que ya se decidieron políticamente como Cruzada y Guerra Civil.

El Angustiadero es el escenario de amigos desde el que Eduardo va a salir de su familia

y su pueblo para ingresar en el mundo adulto del mercado profesional de la pintura. Con las «gentes importantes de Oviedo» que conoce por entonces, monta su primera exposición de cuadros: 1957, la Felguera, Salón del Hogar del Productor. Como resultado, una beca que le permite venirse a Madrid en octubre de ese mismo año «para comenzar mi aprendizaje de pintor». Entre la pensión de la calle de D. Ramón de la Cruz y las clases nocturnas del Círculo de Bellas Artes se desarrolla el Madrid de Urculo.

A Bellas Artes va por libre; en D. Ramón de la Cruz no hay más remedio que pagar todos los meses. A medio camino de lo uno y lo otro está el Café Gijón, y un poco más arriba, desde los Pinchitos de la calle Infantas y el Bar del Circo, comienza el variopinto escenario de Barbieri: ágora del vino tinto, liguecillo y recuerdo de las furcias de antaño: ¡famoso decreto de marzo al comienzo de los cincuenta! De Bellas Artes a la calle del Prado y al Ateneo, la nota sentimental de Echegaray sigue hasta la Puerta del Sol. A uno y a otro lado de la Gran Vía y de la Carrera de San Jerónimo sigue habiendo las últimas modistillas, los penúltimos horteras de botica, los chorizos a la pesca, los flamencos de Villa Rosa y los Canasteros, las últimas alcahuetas, los viejos de la lotería y veinte mil provincianos yendo y viniendo en ese último y solanesco Teatro de las Maravillas. ¡Gloria y miseria de la Villa y Corte! Por veinte pesetas, todavía se come dos platos con derecho a vino en los más democráticos restaurantes del universo.

En el Café Gijón —Ateneo del Espectáculo y de la Pluma en Paro perpetuo— el precio del café asegura el derecho de reunión y libre expresión siempre que se tengan cuatro amiguetes para matar la hora y la tarde. El bostezo nacional, el ojo abierto y la palabra afilada, cobran su presa todos los días. Carlos Oroza transforma su angustia en la angustia y el tedio nacional de Atelaida. Julián Marcos se pone de perfil frente a la Historia. Genovés se organiza. Manolo Calvo disuelve por tercera, cuarta y quinta vez la pintura. Pepe Ortega sabe de qué va la cosa y se lo explica al pintor Eduardo. Todo es como en Sama, pero a lo grande. Entre Asturias y Madrid, medio millón de segadores gallegos y castellanos empiezan a caminar hacia Atocha, Getafe y la Cruz de los Caídos.

Así que Urculo, después de exponer en verano de 1958 en el Ateneo de Gijón, renueva su beca de 10.000 pesetas anuales y se larga a París: capital universal de las Artes y las Letras, revoltijo de conspiraciones semánticas, Babel de las Lenguas, asilo de exilados, comedia sentimental de románticos penúltimos. Dejemos su propia palabra al pintor, recién desembarcado en el Sena: «Ya estaba en París. El sueño hecho realidad. El Louvre, Le Dôme, La Coupole, Le Select, cafés llenos de historia de Montparnasse. Le Deux-Magots y el Café Le Flore en Saint Germain, Le Lapin Agile y la Place du Théâtre en Montmartre. Paseaba por cada rincón de París siempre acompañado de mis adorados fantasmas: Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Modigliani...» Los héroes malditos del impresionismo lle-

nan el mundo onírico de Urculo, que pasado ese año tiene que volver a su tierra.

«Finales de 1959, regreso a Asturias y me alquilo un estudio en Oviedo con otro amigo pintor, Jesús Díaz, «el Ruso». Era de mi pueblo y había sido expatriado desde Leningrado. A primeros de 1960 tengo que hacer mi servicio militar y me toca El Aaiun. Después de El Aaiun, me trasladan a Tenerife y vivo un año allí, teniendo grandes amigos, que aún conservo, y recuerdos entrañables.»

El pintor deviene Odiseo en busca de su Imagen y de su Tierra. Paisajes, escenarios y relaciones se acumulan, se transforman, se suceden inexorablemente. «De vuelta de Canarias, paso por Málaga, me quedo un tiempo en Marbella y hago una exposición en el Casino. Conozco a Jean Cocteau y a Lola Flores. Me vuelvo a Asturias de nuevo, pues no vendí nada en aquella exposición de recalada. Me vengo a Madrid, por razones de amor apasionado, y me instalo en una casa-pensión elegante de Zurbano, que la dueña decía era descendiente del Dios Azteca: Alicia Motezuma, princesa del Sol.

»Me sale un viaje a París en coche, para una semana y vuelta. Me apunto inmediatamente. Lo dejo todo aquí y me voy de nuevo al París de mi amor. Me quedo un año, sin pintar y dando tumbos de un lado a otro. Dinero falso, política, Galvao y veinte mil miserias y experiencias nuevas para mí. Era otro París al que había conocido el primer año. Al final, unos amigos de Oviedo que por allí aparecieron con coche, me recogieron y me trajeron a

Asturias pasando por Perpignan. Eran las huelgas de Asturias de 1962.

»Alquilo un apartamento en Madrid con J. M. Cervino. Cervino se marcha a los cuatro meses y yo me quedo.»

La primera aventura de amor, las primeras aventuras políticas, la primera exposición en Madrid: 1963. La sala se presta: en la Plaza de Oriente —Plaza de España y Torre de Madrid— se llama Quixote. Por allí pasa «todo Madrid», el «otro todo Madrid». Urculo, asturiano como los mineros de la Cuenca, está de moda.

La vanguardia discute sobre Lukacs y Garaudy; Alfonso Sastre habla de Realismo Crítico y Pedro Laín le va a escribir un catálogo al pintor. Buñuel rueda «Viridiana», Antonio Saura le da vueltas a lo del Museo de Cuenca. En la Sala Don Quixote, entre versos de Oroza y frases de Cela, se pasea, desconsolado, el fantasma de don Ramón María del Valle-Inclán.

DON CAMILO CUENTA EL ESPERPENTO SAGRADO DEL PINTOR

En el esperpento nacional curas y toreros, tetiabiertas esposas y enlutadas viudas, sufren el terror de un sol de tinieblas. El ojo feroz de un campesino dirige la cosecha del miedo. Una vieja conjura al rosario los demonios que brotan de la iglesia. Un picador pone por testimonio su lanza y grita —ronca voz de minero, aguardiente de cuadrilla, carne de horca, canalla enfebrecida—. Sobre el silencio de Atelaida —espanto del mismísimo diablo— se oye la voz de Camilo: «No se nace impunemente español, como no se nace deliberadamente ciego».

Así que, mientras un árbol se muere, petrificado de terror por

su propia sombra, Oroza le dice a Urculo: «Aquí no hay dios que salte el llanto a la torera: Atelaida está soñando y toda su miseria está mirándome a los ojos».

¡Pasen, señoras y caballeros! ¡Pasen al teatro de las maravillas! ¡Vean, en la gruta del terror, el fantasma de Urculo, Atelaida! La tarde es como una plaza general del mundo, y sólo se expone la vista, el ojo, el color: la tenebrosa fiebre de los cuadros de Eduardo. Mientras Don Quijote se encasqueta el yelmo de Mambrino, la voz campanuda y solemnemente desgarrada de Camilo José Cela toma la palabra: oigan ustedes «la historia sagrada del pintor Urculo». Don Camilo la cuenta:

«No se nace impunemente español, como no se nace deliberadamente ciego; tampoco es ninguna tragedia adivinarse hierba del monte, o gusano de los muertos, o aldeana con una roja amapola adornándole en entresijo del escote (cauteloso y tibio, o descarado, huidizo y dulzón). Nada acontece por casualidad (salvo algún asesinato, de cuando en cuando), ni nada, excepto la artificiosa histeria de los poetas, debe admitirse como el único tinte de la fatalidad: Ese mínimo hábito conservador.

»Tampoco se pinta impunemente en español. Ribera, Zurbarán, Valdés Leal, Goya, Picasso, Solana, y ahora Eduardo Urculo, este asturiano. A la pintura española (queremos decir no a la pintura toda de los españoles, sino a alguna proclamada pintura española, aquella que sólo determinados españoles son capaces de hacer a gritos) debe

rendirse el fiero tributo que exige, su deforme canon de sangre y de dolor; algunos pintores mueren en el empeño y de ellos el vengativo hombre ni habla siquiera (aunque se ría de su fantasma y lo invite, impíamente, a sopas de ajo).

»Las formas son traidoras y las palabras confidentes: He aquí el axioma del que parte la pintura de nuestro pintor. También pudiera decirse: ni aun la muerte borra los colores, ni apaga el último y más inútil quejido. Los temas ruedan, igual que nueces rígidas y alborotadoras, mientras que las muchachitas adolescentes se masturban como mandriles, en los más solemnes entierros domésticos. De esta evidencia, de este corolario de la vida misma, parte la piadosa pintura de nuestro pintor: también su abnegada servidumbre.

»Eduardo Urculo es un pintor de historia. Tiene dos partes la historia, a saber: Historia Natural (que trata de los tres reinos de la naturaleza y sus relaciones concretas: las guerras, los descubrimientos, las nóminas de las dinastías, la vida en familia, etc. e Historia Sagrada (que trata de los tres reinos de la naturaleza en sus relaciones —o subrelaciones— concretas: el amor, el odio, la misericordia, la vida del huérfano y la del solitario, etc.). Velázquez, parte de Goya («La familia de Carlos IV», «Los fusilamientos de la Moncloa»), Moreno Carbonero, Vázquez Díaz, Dalí, son pintores de historia natural; el Greco, la otra parte de Goya («Las majas», «Los sueños»), Picasso, Joan Miró, Tapies, son pintores de historia sagrada. Urculo

también lo es y su circunstancia de pintor le obliga, o al menos le permite, revolar con su pincel sobre el dolor, por encima de la fe y de la desesperanza: aquí esto, aquí lo otro y aquí lo de más allá (todo con todo fundido —confundido— con el dolor que se abre el propio vientre, como el pelícano, para mayor satisfacción y escarnio).»

DE LA PINTURA COMO MISTERIO Y ALQUIMIA

Camilo José Cela lo ha dicho: Eduardo Urculo es un pintor de Historia Sagrada. Por eso, sólo cuando haya juzgado y condenado los fantasmas de Atelaida, sólo cuando haya arreglado las cuentas con sus propios espectros, resucitará a la gloria de la carne hecha flor: a la luz del Sol de Ibiza, en la Luna Llena de Formentera. Antes, y según la propia lógica católicamente surrealista que impulsa mágicamente su ojo, ha tenido lugar el Juicio Final: en el año de 1964, bajo el sol de justicia que seca las callosas higueras, los rugosos olivos de la isla. Condenación del Mundo, Apocalipsis, Juicio Final: la Salvación del Mundo

como Resurrección de la Carne. «No se nace impunemente español».

Arrastrado por el delirio valleinclanesco de Cela, el lenguaje deviene teologal y mitológico. ¿Qué diablos pinta aquí la Historia Sagrada? Exactamente la pintura de los mismísimos diablos y ángeles que componen el misterio sagrado del calvario histórico de Atelaida: los fantasmas que mueven el ojo, la mano, el corazón y el deseo de su pintor. La Historia Sagrada de Atelaida se pinta sus ángeles y sus demonios con los colores y las formas de Urculo. «En los sueños —Borges repite a Coleridge— no sentimos horror porque nos oprime una esfinge, soñamos una esfinge para explicar el horror que sentimos». ¿Cómo pintar los fantasmas sin el angustioso horror de su Historia Sagrada? ¿Cómo existirían los espectros si la Historia no fuese Historia Sagrada?

No hay otra alternativa. O nos quedamos en la Historia Natural del Mundo —y entonces nos hacemos botánicos, físicos, espeleólogos, ejecutivos de la industria química, y acaso líderes sindicales a vueltas con la constitución. O reconocemos la Historia Sagrada de la Humanidad: el horror *infern*al de sus espectros, la luminosidad divina de sus ángeles; el drama teológico de la muerte y resurrección de la carne.

Nada serio suena este discurso. Sin la precisión lógica, sin argumento científico, las palabras se desploman en la mitología más irracional. Habría que abandonar el delirio de una literatura irracionalista y comenzar por

establecer fechas, situaciones sociales, enfrentamientos críticos, respuestas válidas, conceptos formales, esquemas dialécticos. ¿Qué otra cosa es la Historia sino el movimiento de su propia determinación social? Si Lukacs se ha quedado algo rígido en su monumental panteón teórico, ahí está Della Volpe. Y siempre se puede echar mano de Dorflies, siempre moderno y al tanto de lo moderno. Hablemos científicamente si queremos hablar en serio. Repitamos críticamente el discurso crítico de Hans Magnus Enzesberger o de Umberto Eco. En la forma que sea: sujetémonos a la ley de la razón para aclarar las razones económicas, las razones sociales, las razones políticas, el compromiso militante, el concepto pictórico del pintor Urculo.

La trampa de la Razón Absoluta está a la vista. Todo el mundo sabe qué es un fantasma —y mucha gente los ha visto—. Fuera de la Academia, ¿quién sabe de Lukacs o de Enzesberger, de Dorflies o Della Volpe? ¿Quién les ha visto? La trampa de la Razón Absoluta cuya Iglesia es la Academia. Que impone el respeto a sus Sagrados Doctores, como Razón Absoluta de la Ciencia. Y así, del Estado. Ya lo había visto con todo rigor el viejo Hegel: el Reino de la Razón, el Estado, era el final del Calvario del Espíritu: el final de la Historia Sagrada de los Pueblos desembocando en la Historia Natural del Estado: el cumplimiento político de la razón natural como fin de toda sagrada teología.

¿Cómo encontrar la Razón de Estado en ese cisne a punto de volar hacia la luna?

¿Cuál es la crítica razón política de un cuerpo estremecido según el propio ritmo de una cortina que se eleva al cielo? Y éste es el asunto repetido en toda una serie de cuadros de Urculo. Algo que salta a la vista: como saltaban a la vista los fantasmas del odio y de la miseria, del dolor y del miedo gritando con versos de Carlos Oroza la Guerra Civil de Atelaida.

Dejémonos de pamplinas: al pan, pan, y al vino, vino. Hablemos de los fantasmas que se ven y olvidémonos del santoral académico de la razón científica. Dejemos la crítica estética para sus teólogos y serios profesionales. Tratemos de ver lo que salta a la vista: los Fantasmas de la Historia Sagrada de España tal y como Urculo, su poseso espectador, los manifiesta.

Descansando del severo rigor de la ciencia nos olvidaremos de la impotencia poética de la Razón Crítica Pura. Y así, sin más, por las buenas, como quien se va de fiesta, vayámonos a los cuadros de Urculo, a verlos sin más, por las buenas. ¿Pero quién puede dudar de la fiesta pictórica de Urculo? Sin Historia Sagrada no hay fiestas: todo lo más turísticos fines de semana y convenciones políticas nacionales, animadas por las «majorettes» republicanas de Nixon.

¿Hay algo más «pop» que doscientas setenta y tres piernas femeninas pregonando el horror del Presidente? Ahí está la cuestión. Los zancudos danzantes de Valvanera entran en la iglesia como por su casa: como entran en la Catedral de Ibiza las agudas chirimías



162 x 140. Col. Francisco Rabal.
1973. Acrílico sobre lienzo.



1959.



1965.

1963. Oleo sobre lienzo.





1963. Oleo sobre tabla.

Oleo sobre lienzo.
1964. Col. Camilo José Cela.





1964. 100 x 70. Gouache sobre papel.



1964.
100 x 70.
Gouache
sobre papel.

Gouache. 100 x 100. 1965.
Col. Sres. Roldán. Gouache sobre papel.





1975. XANO-XANO. Acrílico sobre lienzo.



162 x 130.
1973.
Acrílico sobre lienzo.

162 x 140 Acrílico sobre lienzo.
1974. Col. Eduardo Sanz.





1974. 180 x 150. Formentera.
Acrílico sobre lienzo.

200 x 180.
1974. Acrílico sobre lienzo.

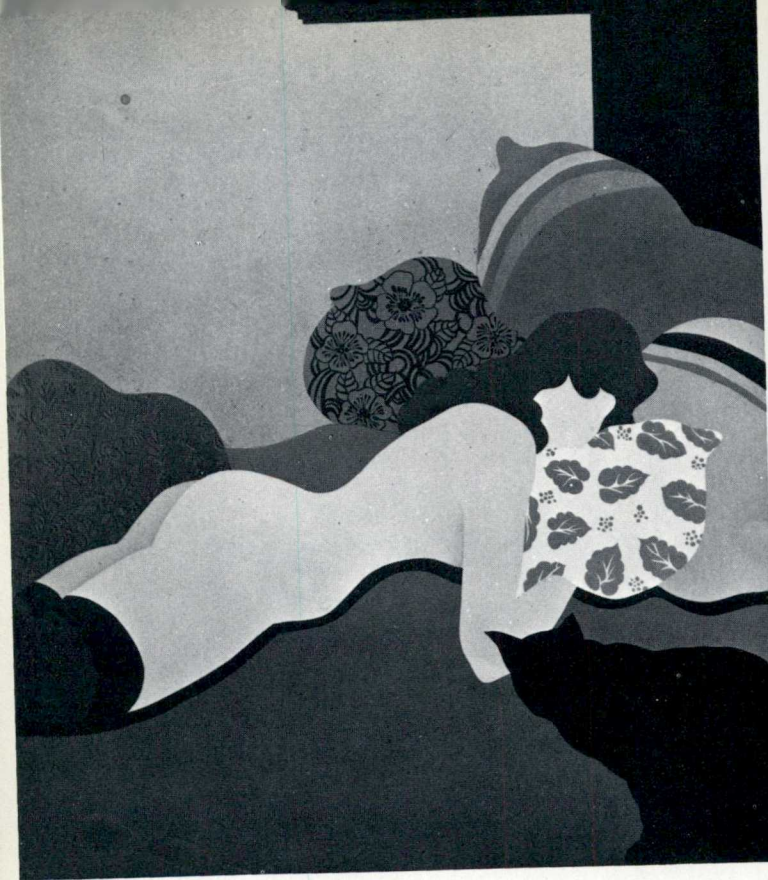




**1972. 120 x 130. Col. Diana Vinding.
Acrílico sobre lienzo.**

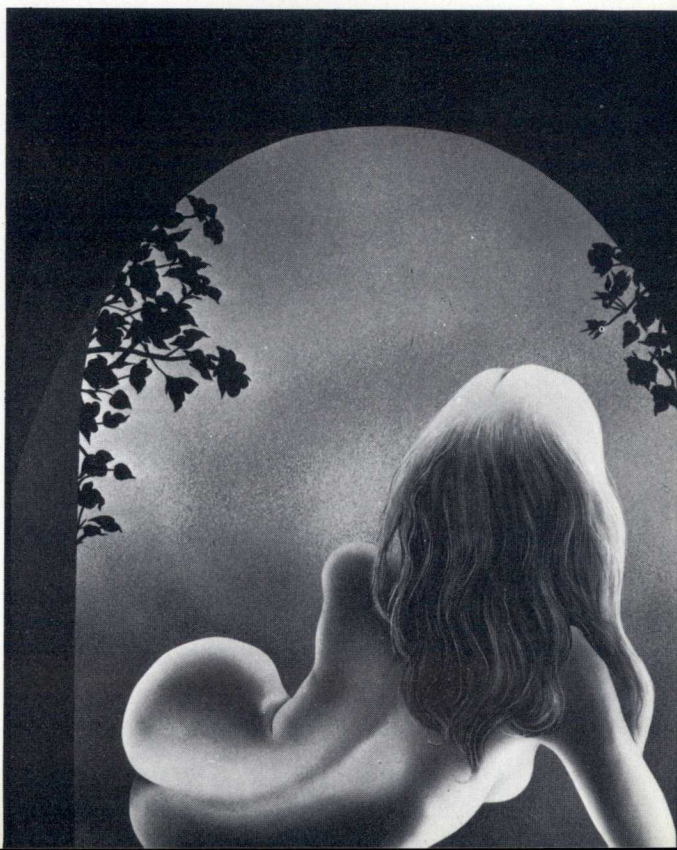
1974. 120 x 130. Acrilico sobre lienzo.





1973. 162 x 140. Acrílico sobre lienzo.

1974. 162 x 140. Acrilico sobre lienzo.





1974. Acrílico sobre lienzo.
120 x 130.

de los cofrades de la Virgen de Agosto. En la misma forma que los romeros de Sama de Langreo salen de la mina para la misa de la Patrona. ¡Y hasta el año que viene! El disparate está en la pintura «pop», en el «comic» del *Sunday Times*, en las doscientas setenta y tres botas de las «majorettes» presidenciales: la vía pública del consumo industrial no pasa por la iglesia: se queda fuera. Como los esperpénticos turistas americanos, suecos y alemanes llenando la plaza de la Catedral, estorbando el paso de la procesión con sus máquinas fotográficas inasequibles al desaliento. Ojos irremediamente ciegos para el esplendor solar de la isla. Con los ojos de la Historia Natural no hay quien se entere del Misterio Sagrado de la Fiesta. El mismo de la misa en honor del Santo Patrón y para mayor gloria de Nuestra Señora. Y ahí está la diferencia: entre un «comic» de Robert Crumb y el retablo mayor de la Catedral hay la misma diferencia que entre el arte «pop» y la pintura de Urculo. Lo uno es «mitología promocionada por los mass-media» (Aguilera Cerni): lo otro es Historia Sagrada surrealista. El mito se disuelve y aparece el misterio sagrado de la fiesta católica.

¡Pasen, señoras y caballeros! ¡Contemplan los treinta y tres misterios de la Historia Sagrada! Crucifixión y Muerte de Atelaida. Juicio Final de sus Muertos. Resurrección de la Carne. Ladridos de perro encelado de luna. Mariposas de plástico. Deseos luminosos. «Estaba allí solo, iluminado por la Luna, Venus y su corte celestial». Mirando al fondo mágico de su historia, Eduardo

dibuja la rosa de una espalda rubia, rompiéndose entre cojines. Fállica como el sol, una cortina recuerda el último vuelo del cisne. Su pico, es el pincel de Urculo: una rama de olivo se transforma en flor. Resucita la carne.

Doctoralmente lo predica Marcuse. «Nietzsche reivindica la eternidad en esta bella tierra, como el eterno retorno de sus hijos, del lirio y de la rosa, del sol sobre las montañas y los lagos, del enamorado y de su bienamada, del temor por su vida, del dolor y de la dicha. La muerte es, y no puede ser vencida más que si es seguida por el renacimiento real de todo lo que era antes de la muerte; este renacimiento no es considerado como una simple repetición, sino como una nueva creación anhelada y deseada». Dionisos despedazado por las bacantes, vuelve a anunciar, católicamente, la resurrección de la carne. Como los cuerpos en flor que aman y danzan en la Isla de la Resurrección de Urculo. «El espíritu inspira (el dios es Dionisos)... La verdadera naturaleza de la vida es la resurrección; toda vida es vida después de la muerte, una segunda vida, reencarnación» (N. O. Brown). Muriendo con los propios espectros infernales de Atalaida, Urculo renace en el cuerpo de una doncella rubia. Su nombre —jeroglífico natural de esa sagrada resurrección— queda aquí en secreto: el pincel que descubre su cuerpo, vela su rostro. Viejo misterio mediterráneo de la mujer con velo, revelado ahora a la alegría dionisiaca del sol ibicenco.

«Debemos remontarnos de la historia al misterio: *ab historia in mysterium surgere*. La resurrección ha de repetirse, cumplirse en

nosotros: ha de sucederle a su cuerpo místico, que son nuestros cuerpos, en esta carne». Pues «remontarse de la historia al misterio es experimentar la resurrección del cuerpo, aquí y ahora»; es experimentar la reencarnación de la encarnación en el cisne blanco de la rubia doncella. Norman O. Brown certifica la verdad de Camilo José Cela: la resurrección de la carne es el misterio último de la Historia Sagrada de Eduardo Urculo.

JUICIO FINAL DE LA PINTURA Y EL CUERPO: MUERTE Y RESURRECCION

1964, 1965, 1966. El desarrollo industrial —fábricas, crecimiento urbano, automóviles, edificios de acero y cristal— está disolviendo el argumento clásico del Ruedo Ibérico. La televisión se mete en las mínimas tabernas de los pueblos; las fábricas urbanas terminan con las cuadrillas de segadores que van desde Galicia hasta la Rioja, desde la Mancha a la Tierra de Campos. Desplazando el viejo misterio de la fiesta nacional triunfa el argumento político-financiero de los grandes Estadios: los medios de masas convierten en máximo espectáculo nacional la batalla que juegan en torno al balón veintidós pares de piernas al aire. El asunto

valleinclanesco de Atelaida parece disolverse en pura circulación monetaria reproduciéndose en nubes de Seat 600 y en cúmulos de especulaciones inmobiliarias. ¡Señores, ha llegado el Desarrollo!

Y con el Desarrollo entra en crisis el Repertorio de Fantasmas que pueblan la vieja Historia Sagrada de Urculo. Un Pintor Sagrado es siempre un exorcista, un conjurador de los buenos y malos espíritus que su ojo convoca mágicamente desde la secreta luz con que ve la realidad cotidiana. La Viuda Enlutada es el Espíritu Fantasmal que puebla las más apartadas tierras de Atelaida y de sus perdidas Américas con campesinos gallegos, guajes asturianos y montañeses, peones castellanos, pastores ibéricos, mercachifles sorianos, «murcianos» andaluces. El Sol Negro ya se sabe qué dios es: el de las cuadrillas de segadores, hambrientos de hogazas. Un picador es un sacerdote imposible de los Cuernos de la Fortuna, que así deviene Caballero Alguacil del Gran Sacerdote, el Maestro. Pero el hambre es el hambre. Que da más cornadas que el toro; y a buen hambre, no hay pan duro.

Los Fantasmas de Atelaida, los fantasmas de una nación que ya saquearon romanos y fenicios, moros y cartagineses, son los propios fantasmas que mantienen la mágica sabiduría del Refranero. Bajo el sensato y diario discurrir del sentido común del pueblo, se ocultan siempre las constelaciones mitológicas de sus más ocultos y desesperados sueños. A la vieja sabiduría de los refranes subyace el conjuro cotidiano de tales fantasmas. «Dios aprieta, pero no ahoga». «Putá la madre,

puta la hija, puta la manta que las cobija». «Más cornadas da el hambre», etc. De ahí la mágica verdad del refranero, comprobándose diariamente en el peso físico-mitológico de los mismos hechos. El puro asunto mitológico de esa codificación de la sabiduría popular es la eterna y degradada repetición de la vida cotidiana. «Nada hay nuevo bajo el sol», es la respuesta de un pueblo que cuece bajo el fuego del Padre de los Astros la memoria de siglos y siglos de miseria. Y que así sabe, con toda ferocidad, que «donde hay patrón no manda marinero».

Si hay algo incompatible con la repetición mágica de consejos y refranes, es la Televisión, la Prensa, la Radio, los Anuncios Luminosos. Con el «biodegradante» Omo, se puede hacer un chiste, nunca un refrán. Los fantasmas ancestrales son como informes amebas de infinitas dimensiones poblando de sentido la eterna y oscura repetición de lo cotidiano. Pero el mundo imaginario que ahora inventa el Consumo de Masas es un mundo plano de dos dimensiones: el de la cámara televisiva, el de las páginas de anuncios de los periódicos, el de las paredes con gigantescas Coca-Colas. El lenguaje arcaizante de los viejos dichos se disuelve con esta explosión de titulares, consignas, slogans, informaciones. Al tabernero de Alcaparra de Abajo le va mal; los peones de su pueblo toman ahora, los domingos, una cerveza con mejillones en un bar cerca de la Cruz de los Caídos (Madrid); andan trabajando por alguna fábrica de Getafe. Con el Viejo Lenguaje, el Panteón Tenebroso de Atelaida se retira de la circulación pública. Ahora anda

encerrado en los cofres bancarios, retirado en los lejanos lugares del campo, casi invisible en el maquillaje urbano de las chabolas —jese viejo nombre de las más viejas casas desde el neolítico vasco que ahora se sigue repitiendo sobre la miseria de los hogares construidos en el Gran Exodo rural!

¿Cómo conjurar a un Torero frente al Cartel de la Inmobiliaria donde se busca un piso? ¿Cómo anunciar las iras del Sol Negro a los hijos de los viejos segadores, metidos de ocho a cinco en las naves de una fábrica? El hambre y la miseria están dejando de ser un misterio religioso para convertirse en pura razón y economía política. La Viuda Enlutada poco tiene que hacer ante la lectura de la Lógica de la Mercancía: es un fantasma en vías de jubilación, sin «mercado de masas».

El desarrollo industrial no acaba con los fantasmas ancestrales de un pueblo; pero los transmuta, disolviendo su vieja imagen y presencia cotidiana en secretos símbolos teológicos, internalizados en lo más hondo de la propia Razón Lógica del Mercado. Que ahora se disfraza de Fiesta Pop acechada por el Realismo Socialista. Todo, lo cual, a la vez que ocurre en el país, ocurre en el ojo y en el cerebro del pintor Urculo, asistiendo así al Juicio Final de los Espíritus de Atelaida, desde el gran Aquelarre del desarrollo económico.

La lógica política de la mercancía, lanzada a su plena expansión, arrastra a Urculo. Ahora pinta apenas; la pinta, en su «esquizofrénica» vida madrileña, con un Esperpento telefónico de Política Ficción. Así lo cuenta: «Me invento un personaje que casi me convierto en víctima

de él. Estaba mal y la pintura que hacía había dejado de interesarme. No sabía qué hacer. Todo lo tenía sometido a crisis».

Así que en agosto de 1966 se escapa al dorado sol de Ibiza y allí se queda para consumir en la isla el Aquelarre del Juicio Final. Al resplandor del verano sucede «un invierno solitario y doloroso. Pero sentía como un deber superar esta dura prueba. Pintaba sin saber bien el qué. Es el período de los esqueletos y tribunales fantasmas. ¡Estaba cambiando de piel!»

Lo que un pintor pinte es siempre cuestión de piel, de su propia piel alumbrándose en la retina de su propio ojo. Agarrándose por la piel es por donde los fantasmas ancestrales del cuerpo trepan hasta dominar el ojo, y así la voz y hasta las manos. De aquí el lenguaje fantasmal del cuerpo, hablándose socialmente por debajo y por encima del lenguaje verbal, capaz de hacerse escritura y razón analítica. El Cuerpo es siempre el Fantasma de la Madre (Ferenczi, Deleuze): y así, una realidad onírica, tan física como su propia corporalidad fisiológica. En los Pintores Sagrados toda la piel es el Ojo Fantasmal del Cuerpo, su arcana memoria o su secreta esperanza. Y la Pintura Sagrada es el ritual de su imaginación y rememoración en la plasmación luminosa de su Secreta Imagen, hecha visible encarnación mitológica. Que así ilumina y conjura las propias tinieblas cotidianas de la vida social.

Pues la presencia física del Cuerpo Social, la presencia física de la gente que se ve y se trata, es la propia presencia física del Fan-

tasma del Cuerpo, hecho de rechazos y deseos impronunciables. Apenas los pintores, los poetas, los escultores y los teólogos se atreven a afrontar su misterioso y mitológico discurso. A la sabiduría religiosa del monoteísmo de Israel pertenece la negación radical del indiscriminado deseo del Cuerpo y la prohibición ritual del Nombre del Único Dios. A la sabiduría del Catolicismo Romano corresponde el haber reconciliado la Locura Pagana del Cuerpo con la Razón del Espíritu Santo, en el Nombre del Padre y del Hijo. Por eso, el Catolicismo sigue conservando la más misteriosa y arcana verdad del cuerpo: vida, muerte y resurrección eterna. El Cuerpo es el Templo del Espíritu Santo, y así el mortal movimiento físico de su propia construcción y Vida Eterna. Sobre la Piedra de Pedro se alza el Edificio Eterno de la Iglesia, el Cuerpo Eterno de la Santa Madre. Que es la propia distancia físico-teológica de la Iglesia Romana frente al Espíritu Desencarnado de las Iglesias Protestantes. Y así, la última conexión mística con las viejas religiones paganas del Mediterráneo Antiguo, el Mediterráneo del Toro de Creta y de la Diosa Anatolia, el de la Esfinge Egipcia y el de la Dama de Baza.

¡Dios me libre de caer en herejías! Pero lo que ando tratando de contar es la onírica y religiosa conexión entre la Piel de Urculo y la ancestral Piel de Toro. Seamos rigurosos para dejar las cosas claras. La específica diferencia que separa la liturgia sacramental católica de la fe pura protestante, es el propio concepto teológico del Cuerpo del Hijo y del Cuerpo de la Madre Virgen como Cuerpo del

Amor del Padre y del Espíritu Santo. El Cuerpo Físico es el Templo Físico del Espíritu Santo en cuanto Templo Físico del Amor del Padre, que así se sabe Redención y Virginitad en el Vientre de María, la Madre Santísima de los Humanos. A diferencia de la Católica, las Iglesias Protestantes carecen de Cuerpo Físico, son puro Espíritu, que ya se ha olvidado del propio misterio originario del cristianismo: la Pasión Física del Hijo como Redención y Resurrección de la Carne a la Vida Eterna. Y este misterio teológico, en su creyente iluminación, era el único que podía ser comprendido por los «paganos» que entonces lo entendían desde su propio y mitológico concepto misterioso del mundo. Orficos y dionisiacos, adoradores de Attis y Adonai, devotos de Ceres, de la Dama de Elche o de la Diosa Tanit, podían entender, desde su propia lógica mitológica, el contenido de la nueva fe. El misterio pagano de la Diosa Madre del Hijo se resolvía y cancelaba en el misterio cristiano de la Madre de Dios. La Buena Nueva era así inteligible para los Viejos Oídos Paganos entre los que se manifestaba: existía una conexión misteriosa entre el lenguaje físico del Evangelio y el lenguaje físico de las Mitologías Paganas. Por eso, San Agustín sigue siendo una autoridad inexcusable para el conocimiento actual del Lenguaje Físico Mitológico del mundo mediterráneo, Imperio Romano Universal. A diferencia del lenguaje puramente espiritual del Protestantismo, el Catolicismo sigue conservando el Originario Lenguaje Físico Cristiano. Su Lenguaje Litúrgico Sacramental, capaz así de plasmarse en

Imágenes Piadosas, como Representación Físico-teológica del propio misterio trinitario del Cuerpo. En buena parte, el Protestantismo es la radicalización teológica de la Herejía Iconoclasta, estallando dentro del propio esplendor artístico del Renacimiento: la grandiosa Recuperación Católica de las Antiguas Imágenes Mitológicas del Cuerpo. Sólo los pintores católicos podían leer y escribir Tratados de Pintura Cristiana: la Fe Protestante niega toda Representación Física de los Misterios Religiosos como culto idolátrico de las Imágenes. Sólo un pintor católico, como Miguel Angel, podría atreverse a pintar la Creación y el Juicio Final de la Historia Humana: pues sólo como católico podía utilizar el mismo lenguaje y la misma imaginación a la hora de representar físicamente al Padre Eterno y a las Sibilas Orientales, al Hijo de Dios y a los Hijos de Eva y de María.

Desde su propio concepto teológico del Cuerpo Físico, el entendimiento católico entiende y puede hablar el viejo lenguaje mitológico del Cuerpo: su «pagana» representación física y reproducción artística en todo el Antiguo Mediterráneo: la misma que prohibía como idolátrica la Vieja Alianza Monoteísta del Pueblo de Israel. La imaginación físico-teológica de la Virgen María cancelará la imaginación físico-mitológica de la Diana de Efeso y de la Diosa Madre —Tanit o Ceres—, como supuesto lógico-religioso que hace posible la Fe Trinitaria. Por eso las mismas artes plásticas que han servido para representar físicamente a los viejos y mitológicos dioses, sirven para glorificar actualmente la Verdad

Cristiana. La Pintura y la Escultura son artes cristianas originarias: Artes Católicas Universales. La Verdad Teológica del Cuerpo, su Vida y su Muerte y su Resurrección y su Eternidad, es el último argumento litúrgico de la Pintura y de la Escultura como Artes Católicas y viejas Artes Paganas. El viejo lenguaje plástico del Misterio Religioso del Cuerpo en Summer y en Egipto, en Tartesos y en Creta, en Roma y en Grecia.

Desde su propia piel hecha de la ancestral Piel del Toro, Urculo es un Pintor Católico, lo cual, en este caso, no es sino repetir lo de Cela: un Pintor Español de la Historia Sagrada. Por eso, la pintura de Urculo, pegada a su propia piel, es casi una suerte de Camisa de Culebra en su mejor y más transparente sentido: una camisa que se cambia cuando se cambia de piel. Y éste es el misterio físico-lógico y el proceso físico-teológico que le acontece al pintor en el solitario invierno de Ibiza, la vieja isla de la Dama del Mar tartésica y de la Diosa Tanit fenicia. Los pequeños camafeos de Bes, el Dios ibicenco compañero de Tanit, dan un rostro que puede ser tenido por una caricatura mitológica del rostro seriamente oriental, histriónico y barbudo del Pintor Urculo. Que, por lo demás, nunca llegó a enterarse en Ibiza de tan mitológico parecido: nada singular, por lo demás: es el lugar común que le reúne con satyros dionisiacos y con viejos derviches, mercaderes y peregrinos, que han ido por los desiertos y los mares que van desde Anatolia hasta Cádiz y Noya, y desde el Bósforo hasta Smara, pasando, una y otra vez, por la Isla de Ebussus.

Pero aquí no se trata de hacer ningún conjuro, sino de hablar de las conjuraciones teológicas y mitológicas que acechan tras la pintura de Eduardo Urculo, dominando el destino físico de su propia piel, de su ojo mismo. Que ahora contempla entre aterrado y ensoñador el Juicio Final de la Historia Sagrada de Atelaida: sus tribunales y sus esqueletos, sus cruces y sus demonios, sus tinieblas y sus furias: la condenación final de sus Fantasmas. Es el momento del Apocalipsis; el momento de la Muerte del Demonio de la Carne, hecha Calavera y Explosión Atómica. Nunca el católico y asturiano Urculo ha estado tan próximo a los arcanos terrores mitológicos de Lovecraft, el puritano bibliotecario de Boston. Pero el terror aquí tiene el propio valor redentor del Apocalipsis. La muerte de los esqueletos, la crucifixión de las calaveras, los tribunales atómicos, son el momento terrorífico del Juicio Final, que ahora anuncia la Resurrección Gloriosa de la Carne.

«Tengo la intuición de que nada sería considerado como obsceno si los hombres llegasen hasta el fin de sus más íntimos deseos. Lo que más teme el hombre es el ser confrontado con la manifestación, oral o afectiva, de aquello que él ha rechazado vivir, de aquello que ha estrangulado o aplastado, reprimido, como hoy decimos, en su inconsciente. Las cualidades sórdidas imputadas al enemigo son siempre aquellas que reconocemos como nuestras, y por ello es por lo que nos autodomesticamos para masacrarlas, puesto que sólo por la proyección llegamos a darnos cuenta de su enormidad y de su horror. El

hombre intenta matar, como en un sueño, al enemigo que está en él. Este enemigo, a la vez interior y exterior, no es más real pero sí tan real como los fantasmas de sus sueños» (Henry Miller).

Los viejos Fantasmas de Atelaida, los Fantasmas de la Pintura y la Piel de Urculo, llegan a su consumación; se realizan fanáticamente, apocalípticamente, y así mueren con la Vieja Piel del Pintor, que ahora se muda como la de una culebra en primavera o como la de un animal humano al sol de Ibiza: muere la vieja pintura con su vieja piel, para que la propia pintura y la propia piel puedan resucitar a la libertad gloriosa del cuerpo físico, plásticamente liberado de toda obscenidad.

La gloriosa representación plástica del cuerpo desnudo es la negación metafísica de la pornografía, miseria del cuerpo encadenado, ciego para su desnuda pureza originaria.

Henry Miller notaba cómo la actitud del público varía sensiblemente cuando debe ser confrontado con la obra de los pueblos primitivos. Aquí, por alguna obscura razón, el elemento «obsceno» está tratado con más respeto. Gentes que se habían revuelto por los dibujos de «Ecce Homo» contemplarán sin enrojecer una cerámica o una escultura africana sin preocuparse porque su gusto o su sentido moral llegue a ofuscarse. La dimensión mística del arte primitivo —la Magia del Cuerpo y de su Representación— recupera la pura transparencia del Cuerpo Originario, más allá y más acá de toda obscenidad posible: el tabú del incesto apenas ha empezado a articular su discurso mitológico, cuando ya el arte

rememora y restaura la pureza del Lenguaje Físico del Cuerpo Original. Ahí están las «figuritas estatopigias» del Neolítico o, en la India postgripta, «las inmensas y delirantes catedrales eróticas de Khajuraho y de Kouarac» (Octavio Paz). La eternidad psico-teológica del Cuerpo de la Madre, la afirmación gloriosa del «Cuerpo del Amor» (Brown), es la negación gloriosa y la condenación final del Demonio de la Carne: Obscenidad Absoluta de Satán y de la Serpiente del Paraíso, que será aplastada por aquella Mujer que es símbolo y realidad religiosa de la Resurrección de la Carne. Sólo porque ha sufrido en su propia carne el Apocalipsis Satánico de los Fantasmas de Atelaida, el pintor Urculo cambia de piel y de pintura: muere en su vieja piel para resucitar a una nueva, capaz de restaurar la gloria desnuda del Cuerpo Originario sobre los propios lienzos.

«Vuelvo a mi isla. La Isla de Ulises (La Semana Santa de 1968 y Mayo Francés después va a cambiar de nuevo mi vida). Conozco a Anne. La isla y la casa fue una fiesta todo el verano. ¡Verano del 68!»

LA LUZ SOLAR DE IBIZA

Antonio Colodrón, psiquiatra y materialista científico, ha dado un diagnóstico rigurosamente preciso. Viniendo como viene de él, una persona cuyas evidencias empíricas lógicamente construidas le ponen a salvo de toda supersticiosa ilusión mágica. Aportemos el juicio psiquiátrico de Colodrón sobre este nuevo Urculo de 1968 para mayor gloria de la Ciencia, que ahora vislumbra el misterio de la luz.

«En manos zurdas o diestras, que poco pinta en esto la dominancia hemisférica cerebral, los pinceles españoles han tiznado pródigamente las telas. Urculo, mi entrañable amigo pintor, fiel a la leyenda y al hollín generoso de Langreo, largó, hace tiempo, negros como el que más, negros

toreros y curas negros, lóbregos prostíbulos y tenebrosos cielos, foscas semblantes, gentes enlutadas, componedoras de virgos, deformes mocosuelos... La fauna toda de nuestra historia amarga y de dolor.

»Pero ¡por todos los diablos!, con el cielo tan azul de nuestra España, ¿no podremos sacudirnos la negrura?

»Anegado de tintes oscuros, una noche sin duda también muy negra, mi amigo desapareció. No sé dónde estuvo. Tiempo más tarde, fortuitamente —en la agraciada Ibiza— topé con él. Y al borde mismo del mar transparente, bajo un infinito cielo, me descubrió con sus lienzos el alma nueva de un nuevo pintor.»

El diagnóstico clínico no puede ser más exacto: a la luz de la isla de Ibiza, volando sobre la llamarada revolucionaria del Mayo de 1968, Eduardo Urculo resucita de su Juicio Final. Las hoscas tinieblas del Apocalipsis se disuelven al sol. La gloria de la carne se manifiesta en la resurrección de los cuerpos. El color es la propia sensualidad de la vida gozando su inmediatez solar. Y el ojo puede ser tan absolutamente táctil como la propia mano que aprieta el pincel.

Al abandonar las tinieblas de Atelaida, al salir del trágico ensueño de esa historia sagrada, la luz es tan fuerte que exige contención: frente al resplandor solar la línea exacta recortando el volumen inmóvil del cuerpo. El lenguaje de la carne es el deseo; su movimiento inmóvil en los ojos de Urculo llena el espacio de sus cuadros. Todavía resuena el eco de los desatados vendavales

de aquella última guerra de Atelaida, colándose en los flujos constantes de los medios de masas. Sade sabía que, frente al estrepitoso crepitar del mundo, el fuego de la carne debe hacerse pétrea lava. Urculo no petrifica la carne: plastifica el movimiento del deseo, inmovilizándolo entre cuatro paredes, camas lineales y alguna silla. Como la pasión, el movimiento de esos cuerpos plastificados está encerrado por sus propias líneas exteriores: sólo dentro de esa piel inmóvil se agita la carne: de la doncella en flor, de la tibia sábana, del almohadón ambiguo. De esta forma, el erotismo deviene razón óptica pura: inmóvil geometría habitada por flujos recónditos que reconcilian la violencia del deseo con el orden eterno de un cosmos habitado por el sol.

Un gato negro, receloso de oscuras vibraciones, se inmoviliza frente al rincón en que la luz recorta su propia sombra. Un perro pauloviano imagina el deseo de la carne sobre la blancura de un rectángulo. La mariposa deja un sillón poblado de almohadillas para revolotear la inminencia rubia de una doncella en azul. El argumento del deseo que habita esta pintura es la luz: genesíaco flujo solar en el que se engendra la vida en la belleza pura de sus formas: los cuerpos. El vivo pálpito de la luz establece el espacio de su encarnación, la figura de su propio deseo. Y en su cumplimiento, la luz se hace eternidad inmóvil de la pasión que engendra su destino carnal: la fugacidad del momento se detiene por los siglos en su instantaneidad hecha forma plastificada. En esta forma, el movimiento erótico

del deseo no se degrada en la corrupción temporal de la carne; no se disipa en el furor de su impulso, no se aniquila en el cansancio de la pura repetición. Paralizándose en su propia acción, se hace arquetipo inmóvil de un goce elevado a la razón geométrica: presencia pura de un instante sin memoria y sin cuidados de futuro.

Pero esto no sería sino el puro concepto lógico de unos cuerpos sin tercera dimensión, sin tiempo, que así contradicen el deseo físico sensible que mueve su representación física. El hormigueo físico de la piel se calma y sublima en el movimiento inmóvil del ojo del artista: Medusa que petrifica su propio Deseo. Y así, el concepto sensible de esa pintura que ordena en términos lógicos la Multiplicidad Irrelevante del Lenguaje Pop, se encuentra, desde sus orígenes, en contradicción con su propia resolución lógica. El Cuerpo es el deseo absoluto de su otra dimensión, el tiempo: el Otro Espacio Glorioso en el que se resuelve como Eternidad su propia Resurrección Física. Y así, sobre la apariencia de eternidad del concepto lógico, se impone la eternidad mortal del deseo físico del cuerpo, en lucha por su propio autorreconocimiento universal: Hegel, invertido y vuelto a leer desde su más misterioso origen cristiano y dionisiaco. Gracias a Dios, Urculo, el Pintor, no es el Filósofo. La cárcel espiritual del concepto lógico-pauloviano del Cuerpo no es la Identidad del Espíritu Absoluto y del Estado Consigo Mismo: es la pura contradicción entre la Lógica Pop y la Identidad Física del Cuerpo, como cárcel y gafas pasajeras para un ojo y una piel cuyo

nuevo nacimiento anda todavía asustado por el fulgor solar de la carne, esplendorosamente resucitada. Saliendo de su Catacumba, Lázaro Urculo se pone las Gafas de Sol Marca Pop para protegerse del sol: Fuego y Aliento Físico de la Eternidad Física, Corporal, del Mundo (Heráclito).

Un viejo amigo, un viejo heredero de Tartessos y agudo filósofo, le advierte al pintor sobre las nubes artificiales de su propia geometría óptica. Así dice el Pasquín de Perico, Filósofo de Ibiza: «el Pasquín que Niega la Pintura de Urculo en Doce Capítulos», y que se clava en la puerta de la Galería de Ivan Spence, el propio día inaugural de su exposición. (Y aquí el autor de este libreto se calla para repetir el Pasquín del Filósofo Perico.)

«I. Proyectándonos en el Frente —del— mundo, tendemos a suprimir el Mundo como es. Esta Tendencia lleva al sentido liberador porque se comporta negando el Viejo Mundo y realizando la Nueva Vida. La misión del Arte es representar bajo formas sensuales el despliegue de la Nueva Vida.

II. El Arte es avanzar el mundo de la Utopía. Pero en la Utopía no se trata de eliminar la rica Multiplicidad de la Nueva Vida: el Monolitismo y la Simplificación determinan el Viejo Mundo del Terror.

III. No son tiempos ya, para el Artista, de denunciar el Viejo Mundo constatando sus miserias; hemos triunfado en la lucha por la existencia, pero la victoria sigue siendo lucha, es lucha por el Placer. Uno de los momentos

de esta lucha es el Erótico. Erotismo es delirio del principio de la Nueva Vida y, siendo así, florece imaginativo, contradictorio, rico y múltiple.

IV. Veamos cómo lucha el sagrado Urculo. Su obra se caracteriza por la separación entre el momento de su concepción y el momento de su realización. Su concepción es pretendidamente erótica. Su realización técnica —laboriosa y simplificante— es reducción del Mundo a la silueta más simple llena de color sin mácula. De su hacer resulta la matemática coincidencia.

V. A su Coincidencia corresponde «su» Identificación de la Belleza con la calidad de la «mercancía-bien-acabada».

VI. El deseo de Coincidencia revela miedo a la Libertad y terror a la Autonomía. El miedo a la Libertad es la expresión sacro-neurótica del miedo al Placer. A la Coincidencia yo opongo la No-Coincidencia.

VII. Nosotros, los negadores, somos los diabólicos que como Mefistófeles, negamos constantemente, permaneciendo en lo Múltiple queremos hacer de la Nueva-Vida una aventura infinita. Frente al erotismo-planificado proclamamos el Erotismo-Espontáneo, negación de Viejo Mundo encasillado pero restaurador de lo Múltiple —esencia de la aventura en el Nuevo Mundo.

VIII. La supresión de la Espontaneidad conduce al Beato Urculo de Langreo a la auto-supresión de sí mismo. Su santa mortificación de la Hipostasía en Conciencia Operante. Su Conciencia Operante se despliega en la fabricación en serie de sus cuadros «prêt-à-porter».

IX. La Conciencia Operante surgió de los dibujantes asalariados por las Grandes Empresas Publicitarias del Viejo Mundo y fue, después, integrada por la «vanguardia» Pop. Los Pops, en su falsa conciencia, reproducen la «limpia» técnica-de-impacto, interiorizando así a sus propios Señores: los grandes comerciantes de «detergentes».

X. La técnica de «affiche» reprime la multiplicidad Contradictoria del Modelo en provecho de una falsa apariencia. La falsa apariencia se refuerza por el simple desarrollo cuantitativo de la Figura.

XI. El venerable Urculo, reteniendo sobre todo la Conciencia Operante —que se manifiesta en el mucho sufrir de la realización técnica del cuadro— hace recaer la esencialidad de su obra en la determinación fundamental del Esclavo: la Producción.

XII. Su erotismo es tan aparente como lo es, en su obra, la desaparición del esclavo. San Eduardo, virgen e ingenuo, sigue penando en el mismo lugar del que nos prometía salir: la miseria y la abyección del Taller.»

¡Terrible rigor mitológico del Filósofo! Pero el Pintor Eduardo no ha hecho sino comenzar el Camino Iniciático de la Resurrección del Cuerpo.

FORMENTERA: VIAJE A SELENE

Ulises es parte de la conciencia ancestral del Mediterráneo. Desde Ulises —que ya lo sabía de sus ancestros— se sabe que una Isla es siempre origen y retorno del viaje de sus hombres: el mar, lo otro más allá. Por eso, Ibiza es un centro universal de viajeros del mundo: navegantes más allá de su origen. Desde el mar, la isla cambia: se hace a la vez más pequeña y más absoluta en su propio perderse en la lejanía. Al final es la pura esperanza y necesidad del regreso a tierra firme y propia: el propio movimiento del ánimo del viajero en tierras y mares extraños. Pues la isla propia siempre tiene el mismo nombre: Penélope en Itaca: la morada propia, ajena a los extraños.

Urculo, Ulises en Ibiza, ha viajado lo suyo en las islas y fuera de las islas: su casa estuvo en Ibiza, y en Formentera, a cincuenta minutos en «La Joven Dolores», se encontró con otro mundo: un mundo de misterios sagrados. El mar se llama «Thalassa» —como la Madre Originaria de Ferenzi, de cuyas aguas eternamente primigenias emerge Afrodita en su concha. La diosa madre de Ibiza se llama Tanit —la diosa madre del mar—, el propio nombre de uno de los barcos que hacen el viaje de ida y vuelta entre Ibiza y Formentera. Tanit-Astarté entre los fenicios; Afrodita entre los griegos; Venus entre los romanos; Mary para Robert Graves, el mitológico poeta que le ha elevado un nuevo santuario en Dejá, Mallorca. ¿No será «La Joven Dolores» el barco en cuyo nombre se reencarna cristianamente la misma vieja Diosa Mediterránea? La Virgen del Carmen es la patrona de los marineros.

Thalassa, el mar azul que se hace verde en las arenas de las playas de Espalmador, de Mitjorn, de Pujols. El lugar originario, la matriz de la vida sobre la tierra según la moderna biología y la poética cosmología psicoanalítica: el sueño originario roto por el romper de la vida, que va desde el mar a la tierra, y desde el saco amniótico de la madre al espacio exterior de la luz, donde rompe a llorar el recién nacido. En el mito del Diluvio Universal, la vida vuelve a renacer en la tierra desde el arca marina de Noé.

En la playa, a la luz gloriosa del Sol, el mar, eterno sueño de la vida, se hace cuerpo, carne animada de Eros. En la playa, a la luz misteriosa

de la Luna llena, Selene se hace Semele, madre de Dionisos: los cuerpos danzan entre las hogueras el viaje iniciático del deseo. En ese rapto, los viejos misterios del antiguo Mediterráneo vuelven a retomar su poder sobre la carne. A imagen y semejanza de Persephone, de Dionisos, de Orfeo, el cuerpo muere para resucitar hecho carne gloriosa, inflamada por la luz de Selene, la Luna.

Ibiza tiene santuarios, Formentera es un santuario: una Isla Sagrada. Los santuarios de Ibiza son diversos, distantes. La Playa d'es Morts, la colina de olivos funerales de Puig d'es Molins, el apéndice rocoso y salvaje que desde Formentera es el otro castillo fantasmal guardián de la isla, junto con la vieja Acrópolis del Castillo y la Catedral, la vieja Ebussus. Con el aceite de los olivos que crecen sobre las viejas tumbas consagradas a Tanit en Puig d'es Molins se han debido hacer los Santos Oleos de la Resurrección, antes de que la rapacidad humana violase las criptas funerarias. Pero la lógica de la mercancía es inexorable allí donde la Ciudad se hace circulación del Capital Turístico: circulación sobre el mar, la tierra y el aire de Ibiza. Y donde impera la mercancía, la sacralidad ancestral de los territorios se va disolviendo en pura arqueología secularizada. Los museos son los templos seculares de la ciencia: conservan celosamente los últimos vestigios, las últimas reliquias de los dioses arcaicos que ya han desaparecido de esta tierra. También los dioses mueren cuando su territorio deja de estar poblado por los sacrificios de los fieles. Una playa turística es un territorio profanado: los cuerpos, des-

nudos, al sol, en «bikinis» y «slips» de moda, se han olvidado de su movimiento sagrado repitiendo inconscientemente la acumulatoria circulación del dinero y la mercancía. Su penúltima esperanza de gloria es la efímera ilusión del arte «pop»: identificación de la sagrada imagen de la carne con la efímera imagen publicitaria de los medios de masas.

Otra cosa es Formentera, la Isla Santuario a la que se ha perigrinado desde San Francisco y Nueva York. Peregrinos en busca de la Naturaleza Sagrada, negada por el artificio mecánico de la gran ciudad: asfalto y cemento, cristal y acero, poblados de relojes que conducen automóviles. Escuchemos al propio Urculo contando su iniciación a los misterios del Padre Sol y de la Madre Selene, la Luna Azul de Formentera.

«Habían pasado casi dos años desde que estuve en la Isla por última vez. En todo este tiempo mi vida había transcurrido entre el húmedo asfalto y los estímulos ruidosos y confusos de la «Plastic Reality».

»Necesitaba recuperar el hombre original, aquel que encontraba el verdadero sentido en la naturaleza, iluminándola con cegadora luz nueva y verdadera. Sometidos a existir bajo la amenaza constante de una doble aniquilación por el paroxismo del fuego atómico o en la asfixia de una atmósfera contaminada, el artista expresa en su búsqueda el anhelo perpetuo de la naturaleza por la vida.

»Así me fui a la Isla; con la idea de recuperar la naturaleza proscrita. Quería sumergirme en un nuevo y peculiar clima espiritual cuyas espasmódicas condensaciones dieran lugar a

la aparición en serie de fantasmas que me deberían revelar la verdadera última y primera relación mágica entre el color y la vida.

»Comprobé que en la Isla el tiempo era mío, que nadie ni nada lo escamotea si uno no está dispuesto a ello. Empecé a sentir un enorme misterio y mi conciencia expandiéndose me indicaba que debía profundizar en esa dirección, dejando a un lado los estímulos domésticos empaquetados en celofán. En este trozo de Mediterráneo todo me parecía eterno.

»En algunos momentos busqué en la música la clave de todas mis preguntas; todavía no sabía, como más tarde supe, que la respuesta está en el viento. Viví este tiempo y esta isla original, su luz y su espacio abierto. Conocí gentes diversas y todas hermosas. Festejé las lunas y el sol. Con mi cuerpo caminé, estaba sano y fuerte y me sentía feliz. Mi realidad era tan fantástica que se me olvidó sublimar. ¡Para qué! Verdaderamente supe que «una imagen vale más que diez mil palabras».

»En la playa del «Blue Bar» pasé mi última noche en la Isla Iluminada con gentes al lado de un fuego que no se apagó hasta que salió el sol. Una vez más, volvimos al rito siempre renovado del tambor sagrado y a gozar de los eternos poderes de la naturaleza. Empecé a sentir con intensidad que yo era un militante de la existencia.

»Después de pasear con la vista por aquella costa andrógicamente bella, algo llamó mi atención en dirección hacia el mar. Parecía la cesta de Moisés flotando sobre el Nilo, como dijo Alfredo. Sentí una gran necesidad de saber qué era y me tiré al mar para verlo.

Logré llegar y me sujeté a aquello que emergía de las aguas y que estaba sólidamente encajado en el fondo. Me subí encima, de tal manera que todo mi cuerpo sobresalía del agua, excepto mis pies, que eran acariciados dulcemente por los besos azules del mar.

»Estaba allí, solo, iluminado por la luna, Venus y su corte celeste. Miré al fondo y vi un barco hundido con una hermosa sirena en forma de mascarón de proa y la escotilla de cubierta. Sentí una irresistible atracción hacia su interior, una insistente y fuerte llamada, misteriosa y mágica que no podía evitar. Me acordé de cómo Ulises se hizo amarrar en este mismo mar para poder resistir dolorosamente al deseo. Las fuerzas me habían abandonado para volver a la playa y mi cuerpo se doblaba ya casi sin resistencia hacia el fondo negro y misterioso de la escotilla.

»Estaba solo, en medio del mar, sin tener nada ni a nadie que impidiese lo fantástico. Solamente en un último instante volví mi rostro y contemplé la playa bajo las estrellas pálidas de la aurora. Sentí que esta nueva imagen me devolvía las fuerzas necesarias para volver a nadar hasta los islotes marinos.

»¡Llegué a una roca sin lastre ni amarras, vivamente emocionado, y pronuncié la oración más profunda que jamás haya conocido mi alma!

»Contemplando el universo y su grandeza me sentí humildemente inundado de una dicha nueva, por este regalo que es la vida; extendí mis manos y pedí que fueran purificadas para corresponder en mi medida a tanta belleza en mi continuo caminar, comprendiendo que mis

manos son el vehículo artesano de aquello que siento, pienso y vivo, y que cuando se materializa se llama arte.

»Con la intensidad de un rayo cósmico, mis manos fueron atravesadas e iluminadas, y en este momento, fuera del tiempo, conocí el escalofrío de la belleza.

»Ahora me voy tranquilo de la Isla Mágica y en paz conmigo mismo.»

En el fondo de la escotilla, Thalassa ha llamado a Urculo: sus aguas tenían forma de Sirena: Tanit presidía el tiempo eterno de la muerte en el fondo del mar. De las tinieblas de la muerte en la noche del mar, a la lunática luz azul de Selene, Urculo resucita a la gloria de la luz del Sol, que ahora preside la pintura que sale de las manos y los ojos así purificados. Urculo declara el misterio en uno de los cuadros centrales en este momento: «Mi amor se llama Anne y en Formentera se filtra en Sol encendido». La rosa de carne tiene el mismo color que el cielo: su rubia melena repite el color de ese sol absoluto que preside el espacio pictórico desde su omnipotencia luminosa. Una cortina en negro y blanco asciende hacia lo alto desde el suelo terrenal del negro y blanco de la manta sobre la que reposa Anne, contemplando el sol. Su figura estáticamente inmóvil repite el éxtasis luminosamente vegetal con que Demeter-Tanit, la Madre Tierra, se desposa con Zeus Solar. El único movimiento, el único estremecimiento del deseo que atravesase ese espacio es el del blanco y negro de la cobertura terrestre ascendiendo a los cielos en figura de cortina. Bajo el tejido negro y

blanco, se repite eternamente el estremecimiento de la carne, el deseo de su éxtasis al sol.

Hacia el sol vuela el cisne, hacia un cielo solar ascienden esas cortinas velando el fuego carnal que las agita. La tierra de donde se remontan es un lecho de amor, lleno de blandos almohadones, de ambiguos cojines, limitados siempre por flores estáticas de Demeter. En ese velado y dulce canibalismo de tejidos de seda y cachemir, de tierna lana y frágil lino, el cuerpo desaparece, se hunde por el peso absoluto de su pasión. En el mismo momento en que el deseo cumplido se eleva al cielo. «También ascendemos deslumbrantes y tremendos como el sol» —ha dicho Urculo en otro de sus cuadros de esta misma época—, pues «lo palpable está en su sitio y lo impalpable también».

Desde el verano iniciático de 1972 el color se hace carne estáticamente estremecida o inmóvil en los cuadros de Urculo. El volumen bidimensional de sus figuras, plastificadas por el delirio narcisista del Andrógino, se hace ahora profundidad, pierde esa última inmediatez de escaparate pop que aún recordaba que la carne sólo se mantiene incorrupta en los grandes «frigidaires» de la carnicería urbana. El Sol de la isla ha disuelto el «fridaire» urbano: la carne es luminosa naturaleza solar. La luna, el deseo azul de la noche por hacerse cuerpo solar, preside junto al Sol el misterio de la Sagrada Naturaleza del Amor hecho Carne, transfigurada de Luz.

LA LUZ AZUL DE LA NATURALEZA DESNUDA

En el otoño de 1973, después de acudir a la cita estival con Ibiza y Formentera, Urculo abandona Madrid camino del Sáhara. La naturaleza se agosta en el asfalto de la gran ciudad: entre el cemento y la carne hay la misma relación antitética que entre el acero y el árbol. En la ciudad, vestida de cemento y acero, de cristal y electricidad, la única figura del cuerpo es la imagen plana, fílmica, del lenguaje público del consumo: ilusoria transparencia de un deseo encapsulado, investido en la pura circulación de la mercancía. ¿Qué imagen del cuerpo puede brotar del oscuro y cerrado uniforme de los conductores del automóvil? Recuperar la naturaleza sagrada del cuerpo

sólo es posible desnudándola de la Ciudad del Consumo, de sus luces de neón, de sus ilusorias transparencias vítreas. Desde Marruecos al Sáhara, el pintor Ulises acompañado de Anne-Penélope, emprende la odisea de la luz pura: aquella luz en que la naturaleza se hace verdad resplandeciente. En el desierto no hay otra luz que el Sol, la Luna y las Estrellas: la luz celestial de la naturaleza desnuda.

Selene, la Luna, es hija de Zeus; hermana y mujer, incestuosa, de Helios, el Sol. También, como Hékate, diosa del Infierno, y como Artemis, la virgen cazadora, es la última figura de la Infinitud Mitológica de la Diosa Madre, todopoderosa Madre Tierra, Gea y Demeter a la vez, la que rige la propia reproducción maternal de la naturaleza corporal de los humanos: Tanit-Astarté, la Diosa Ibicenca, tan vieja como Tartessos. Cuando Thalassa, el Mar, se hace gloriosa Selene, el azul tinieblas de la Noche Originaria se abre en mágicos caminos de refulgente plata: la Luna llena indica la ruta de sus más ocultos dominios: aquellos que en el desierto guardan el secreto de su amorosa cita con el Sol: Isis y Osiris contemplados por la Esfinge.

En el desierto el ser coincide con la nada. Es el misterio luminoso del sol que vela y enciende la luz azul de la noche: el movimiento inmóvil de la luna, la presencia vigilante de las estrellas. Sobre el desierto un hombre es apenas más que nada: un viajero incierto que acaso cumpla su destino haciéndose hueso calcinado: polvo fugitivo con la arena movida por el viento. Como señor absoluto de su propio vacío mineral el desierto sólo reconoce a

los Hombres Azules: los mitológicos gigantes de los viajeros griegos, los Tuaregs, los Saharauis. Aquellos humanos que saben que el sol es vida y muerte, y que la vida es siempre luz. Cuando el imperio del sol hace arder la arena, los Hombres Azules, envueltos en su túnica azul, duermen protegidos por sus flotantes tiendas. Al atardecer emprenden de nuevo su interminable caminar: su vida repite la luz azul de la luna y las estrellas. En el desierto la luz es la propia evidencia de la vida: la luz haciéndose y deshaciéndose en movimiento, afirmándose y negándose como vida. A la luz del desierto, la única fantasmagoría posible es la luz: la propia evidencia de la realidad. El espejismo es la explosión luminosa de un puro error óptico: el de la propia vida esforzándose en persistir en el propio momento en que concluye.

El espacio del desierto es metafísica pura: realidad absoluta en el propio instante en que el fin y el principio se hacen simultáneos. La naturaleza antes del hombre y después del hombre: el espacio ilimitado sin principio ni fin. Por eso mismo, como el mar, aquel territorio originario, incontaminable, en el que los hombres tocan el misterio de su azarosa y necesaria existencia. Un sitio para morir o para cambiar de vida.

Desde el desierto viene todo el movimiento místico y religioso que ha acabado llenando el mundo de ciudades... Jahvéh, el que es Alah antes de así llamarse, el que es el Padre antes de alumbrar tal nombre, el Inombrable anterior a todo Nombre, es el Dios que se ha manifestado sobre el vacío tenebroso del desierto,

sobre la llamarada del sol, sobre las tempestades de arena. Desde el desierto hasta la ciudad industrial, por el propio camino que sigue el Sol —levantándose en el Oriente y poniéndose en Occidente— la historia humana ha recorrido el calvario de la historia universal: la historia del monoteísmo occidental convertido en imperio de la razón tecnológica sobre el mundo.

Por eso los Hombres Azules son los primeros hombres: los que habiendo nacido en el desierto, siguen viviendo en él, siempre fuera de las ciudades —negación del desierto—. Una ciudad es ante todo la angustia colectiva ante el terror de la naturaleza salvaje, de la naturaleza vacía del desierto. La soledad del desierto es la propia muerte del hombre. En ese espacio sin determinaciones, sin caminos, la única posible determinación humana es la errática y libre fraternidad de los Hombres Azules, flotando en caravanas por el mar de arena, repitiendo la navegación nocturna de la luz. Los primeros hombres son viajeros puros, navegantes azules. Tanto da llamarles Atlantes como Selenitas: la Atlántida sumergida en azules submarinos es la propia noche del desierto: a la luz azul y plata de la luna.

Para un occidental, para un europeo, ir al desierto es volver al origen de los orígenes: al mundo que todavía es naturaleza pura, anterior a la vida, anterior al hombre. Viajar al Sáhara es remontar el propio curso del tiempo hasta su fuente originaria: hasta esa presencia pura, incontaminada, en que lo natural es inmediatamente sagrado y lo sagrado es la naturaleza misma. Volver a los orígenes: remontarse a

ese instante que otorga la purificación: la odisea de Urculo y Anne en el Sáhara.

A la vuelta, en Madrid, el argumento inmediato de la pintura sigue siendo el mismo. Lo que cambia ahora, perceptiblemente, es la intensidad de su pasión: la violencia del movimiento de los cuerpos. Pero es la luna, y no el sol, la que ahora ilumina la carne, como un estático furor del deseo. Y así, la luz azul de la luna, la misma luz de la naturaleza desnuda del mar y del desierto, invade irrefrenablemente, inexorablemente, los cuadros de Urculo. Frente al desplomado sacrificio del cuerpo femenino, un perro azul se hace esfinge muda del deseo: inmóvil guardián de los misterios de Eros. En el cuadro inmediatamente anterior, la luna, desde un cielo azul, llena de un orden mágico el propio desenfreno de la naturaleza.

Un paso más y la luz azul de la luna va a disolver toda anécdota. Ya no hay cojines ni almohadones, cortinas ni velos. El desnudo cuerpo de la diosa Selene crea su propio resplandor luminoso. El cuerpo, desnudo, se hace fuego azul. Por ahí va el nuevo Urculo, purificado en el Desierto. Termina una época, comienza el presente. Un nuevo paso misterioso en el Camino Iniciático de la Luz hacia el Resplandor Glorioso del Cuerpo. Que ahora se hace Mundo, para consumir el propio y sagrado misterio de sus orígenes.

Nadie sabe adónde va cuando se sabe viajero de un misterioso camino iniciático. Que sigue más allá de la Luz Azul del Cuerpo hecho Mundo en el Desierto. Lo que sí sabe el Viajero, si realmente se sabe de viaje, es que debe llevar avío y concha de Peregrino, cuando

el Camino pasa por Santiago, Patrón de España. Desde los Templarios de Soria a San Millán de la Cogolla y a Puente la Reina y a Noya, la ruta jacobea lleva al Pintor, desde el Románico de Santo Toribio de Liébana, hasta el Sepulcro de Santiago, sin dejar de pasar por la Torre de Hércules y el galaico monte de Gerión, el de los Bueyes y la Reina Loba, y el Idolo y Menhir de Peña Tú. Un ciclo de peregrinación toca a su fin: se anuncia una nueva pintura, una nueva piel y unos nuevos ojos. Toda peregrinación es una purificación para la resurrección. La nueva luz ya se empezó a vislumbrar misteriosamente en la oscura luz azul del Desierto.

**EL PINTOR
ANTE LA CRITICA**
Prólogo al catálogo de la
exposición en el
Museo Español
de Arte Contemporáneo

Parece claro que Eduardo Urculo se ha convertido en uno de los más solventes e interesantes pintores del momento. Esto es fácil de observar. Por consiguiente, sólo nos aporta la ratificación de un hecho indudable, transfiriendo la pesquisa cualitativa hacia zonas menos inmediatas que las del buen oficio, la eficacia visual, el orden compositivo y la habilidad colorística. Tampoco tendría mayor fuerza explicativa la búsqueda de sus relaciones en el entramado de las tendencias contemporáneas, ya que aparecen indisimulados los contactos anec-

dóticos con cierto erotismo llegado al arte pop desde las mitologías promocionadas por los «mass media»: cinematógrafo, apelaciones consuetudinariamente utilizadas por la publicidad, etc. Yendo más lejos, podemos pensar en la tradición artística que encarnan nombres como los de Boucher, Ingres o Renoir; es decir, en un repertorio de categorías que abarcarían desde lo sensual a lo erótico, desde una actitud genérica del espíritu hasta la incitación específica que pretende suscitar respuestas concordantes de la mente y de los sentidos.

Nada de eso puede servirnos realmente para percibir las sutiles cualidades, las frías confidencias, las implicaciones del clima planteado por Urculo. Cuando el folklore industrializado de nuestro tiempo fabrica y divulga un surtido masivo de imágenes erotizadas, hace falta un gran esfuerzo de refinamiento para instalar el tema en niveles dignos de lo que se entiende por «cultura», descontaminándose de los virus de la banalidad, el «kitsch» y la simple pornografía más o menos disimulada. A mi modo de ver, hay escasa distancia cualitativa entre los anuncios de incontables marcas de sujetadores, medias o productos de belleza, pongamos por caso, y los objetivos conceptuales de un Weselman, un Rosenquist o un Rivers. La ironía y el traslado de contexto son insuficientes para redimir de su vulgaridad congénita las imágenes cuya referencia se halla en la iconografía de los medios de comunicación de masas, en el uso técnico del instinto y en la infracultura planificada por la sociedad de consumo.

Hace falta una drástica depuración para que los valores de lo sensual puedan salvarse, no ya tan sólo de lo que el recurso «sexy» tiene de fácil y vulgar, sino de su conservación y su falta de coraje. El uso de la imagen erótica, e incluso pornográfica, suele ser hoy un signo conservador, una prueba de oportunismo barato, un testimonio de que se va nadando a favor de la corriente. Sus resultados sólo pueden ser mediocres y falsamente provocativos. Como contrapartida, es evidente la dificultad de abordar el tema sin eludir sus peligros y lanzándolo hacia campos donde la sensualidad, el sexo y hasta lo concupiscente pueden ser dimensiones capaces de revelar horizontes y abismos humanos.

Cuando la predisposición espiritual que valora los sentidos en cualquier dirección (hedonista, sádica, masoquista, etc.) se concentra en el aspecto erótico sin más implicaciones o complicaciones, el sensualismo se reduce a la búsqueda del sexo. El erotismo es, pues, una simplificación que elementaliza y empobrece. A lo sumo, fomenta diversas gradaciones de tipo fetichista, cosa que en el arte, adición de significante y significado, siempre ha existido.

Lo que consiguen las últimas obras de Urculo es, precisamente, lo sensual y lo complejo. Los trozos de carne, las formas atrayentes, lo mórbido, lo muelle, lo voluptuoso y lo insidiosamente equívoco, han sido «congelados». ¿Es entonces una desmitificación, una denuncia de la sexualidad en cuanto reclamo y artículo de consumo? Desde luego que no. Ese camino sería demasiado sencillo, y Urculo

nos demuestra que va más lejos y más hondo. Si los recursos de la sexualidad procuran personalizarse, aquí el fetiche se vuelve anónimo. Si la apelación sexual comporta temperatura y actividad, ahora estamos ante una especie de hibernación, en unos ambientes que parecen congelados, inmóviles, distantes, diríase que traducidos a su puro concepto. El mito se ha vuelto enigma. El instinto ha dejado de ser imán o impulso: es alejamiento, misterio, vacío. El dato —preciso e inconfundible— se desvanece, dejando inseguridad, angustia y extrañas, múltiples, confusas rebeldías.

Si un tema desemboca en la inminencia de la disolución o el hundimiento, es porque nos hemos acercado a su último límite. El quintaesenciado avatar que nos propone Urculo con sus estupendas obras, culmina una síntesis culta polivalente y hasta algo cruel. Es lo sensual reconquistado para esos quehaceres del arte que mucho me temo estén resultando elementales, tediosos, mudos y, desde luego, sin remover la imaginación ni herir las conciencias.

Vicente Aguilera Cerni

1970

Eduardo Urculo

Este sujeto no tiene respeto a nada. No respeta lo más sagrado y se ha puesto el mundo por montera. O por almohadón. Pero vamos a ver, ¿qué hacen todas esas mujeres desnudas entre almohadones? ¿Por qué se dejan pintar en esas posturas? A veces ocultan la cara, pero en cambio, ¿qué es lo que dejan asomar? ¡Ah! ¿Y por qué no se quitan las medias? ¿Y las ligas, qué? ¿Es una casualidad que casi todas lleven ligas? Por no hablar de los pezones... ¿Y las caderas? Hay que darse cuenta, qué caderas. Esa falta de recato, qué demonio. Para mí que todas esas mujeres o están haciéndolo o acaban de hacerlo. ¿El qué? Vaya una pregunta. ¿Pero es que no se nota? Y como decía no me acuerdo quién: «sólo en el féretro cerrarán las piernas». Pero lo peor son los almohadones. Para mí que no es una casualidad que estén siempre rodeadas de almohadones. Hay alguna que lo aprieta contra el pecho, cuando no se lo mete entre las piernas. No hay derecho, eso no se hace entre gente educada. Un atentado. Porque además se nota que lo pasan bien. Demasiado bien, añadiría yo. Para mí que todos esos almohadones están para algo. Se ve incluso que son buenos: muy blandos y flexibles, seguramente de plumón, que se adaptan bien a todas las posturas. ¡Las posturas! ¿Y qué me dicen de los animales? ¿Qué demonio hacen ahí esos animales? ¡Ah, si pudieran hablar! Ya se ve que no están a disgusto. ¿Por qué iban a estarlo? Entre nosotros: ¿quién está a disgusto con una cosa así? Lo malo es que no dura.

La sabiduría de la naturaleza. Con esos almohadones no hay naturaleza que valga. El perro y el gato todavía, pero ¿y la mariposa? El vuelo nupcial, más claro que el agua. Para no hablar del cisne. Demonio con el cisne. Un cisne entre almohadones; a pesar de estar curado de espanto hay cosas que no pasan así como así. En el fondo, es falta de caridad. Me lo he repetido mil veces, mil veces: no hagas lo que no sabes si se puede hacer. Ahora bien, si se llega a saber que se puede hacer... es mejor no hacerlo. No sea que... La sabiduría de la naturaleza. Se pasa uno la vida pensando en mujeres entre almohadones para que de repente, sin previo aviso, haya que ver esto. Una falta de respeto, una intromisión en lo más privado del pensamiento pecaminoso. Y aunque no se vea el pecado por ninguna parte, es mejor dejarlo así. No se queda uno tranquilo viendo estas cosas. Es mucho mejor que estén prohibidas. Mucho mejor. Y no sólo las mujeres con las piernas abiertas, sino también las medias y las ligas, los gatos, los perros y los cisnes. Sobre todo los cisnes. Quién sabe si son inasequibles al desaliento. Por eso atacan a las partes del hombre. ¿O son las ocas? Serán los cisnes, habría que prohibirlos. Los cisnes con ligas. Y antes que nada, los almohadones; almohadones de pluma con pezones, pechos tatuados; almohadones (da miedo pensarlo) con tendencias homosexuales. Qué falta de vergüenza y de principios, no se sabía que fueran tan lascivos. ¿A qué está esperando el Gobierno? A vernos a todos consumidos por la envidia. Es mejor prohibirlos; las mariposas, los perros y los almoha-

dones. Se han terminado los almohadones, y qué clase de almohadones, de plumas, muy suaves, para que se los metan las mujeres entre las piernas. Los almohadones, los almohadones, ¡ah!

Juan Benet

1971

Mirad estos últimos gouaches de Eduardo Urculo. ¿No advertís en ellos la huella del Mediterráneo? Esas hojas vivas y calientes, esos cielos, esos geométricos surcos: y sobre tal fondo, esas figuras humanas en que el expresionismo de ayer gana contención sin perder intensidad. La experiencia visual y afectiva de la mina astur se ha templado a su paso por el mar latino. Un pintor, un verdadero pintor de este tiempo, está en marcha y va creciendo. No es posible asistir sin emoción a su aventura.

Pedro Laín Entralgo

1967

Eduardo Urculo es un pintor de historia. Tiene dos partes la historia, a saber: historia natural (que trata de los tres reinos de la naturaleza y sus relaciones concretas: las guerras, los descubrimientos, las nóminas de las dinastías, la vida en familia, etc.) e historia sagrada (que trata de los tres reinos de la naturaleza en sus relaciones —o subrelaciones— concretas: el amor, el odio, la misericordia, la vida del huérfano y la del solitario, etc.). Velázquez, parte de Goya (La familia de Carlos IV, Los fusilamientos de la Moncloa), Moreno Carbo-

nero, Vázquez Díaz, Dalí, son pintores de historia natural; el Greco, la otra parte de Goya (Las majas, Los sueños), Picasso, Juan Miró Tapies, son pintores de historia sagrada. Urculo también lo es y su circunstancia de pintor le obliga o, al menos le permite, revolver con su pincel sobre el dolor, por encima de la fe y de la desesperanza: aquí esto, aquí lo otro y aquí lo de más allá (todo con todo fundido —confundido— con el dolor que se abre el propio vientre, como el pelícano, para mayor satisfacción y escarnio).

Camilo José Cela
1965

No se trata de retornar a la vieja idea representativa tras recapacitar en «la ineficacia y en la banalidad de un arte sin sentido», sino de «representar» con la duda metida dentro de la entraña figurativa. Es decir —y para mí esto es lo que verdaderamente importa de las transfiguraciones de Urculo— que, antes, en su antigua figuración, el pintor trabajaba con soluciones, mientras que ahora, en su nueva etapa, el pintor trabaja con problemas. Dicho sea de paso, ésa es la única posibilidad que tiene el artista de que su obra sea valedera.

José M.^a Moreno Galván
1963

Y sobre ser un pintor, es decir, un hombre, que sólo a través de la pintura puede dar fe de su mundo, Urculo es un pintor valiente. No le importa —en estos momentos en que el

arte figurativo no se lleva— abandonar lo informalista para empezar a aprender cómo se plasma la realidad. No le importa quedar como un renegado. Su ejercicio de informalismo le ha servido para gustar de la pintura por ella misma. Ahora se vale de lo que aprendió en su etapa anterior para ponerse al servicio de una idea del mundo. Tal vez mañana sea la pintura misma quien acabe por configurar su mundo. Ella será hija y madre suya, al igual que muchas veces, en un poema, es la rima la que descubre el mundo escondido del poeta.

He aquí, para terminar estas divagaciones, un pintor que tal vez no sepa a dónde va, pero que sabe de dónde tiene que huir. Es como un ciego que palpase, entre objetos diversos, rechazando aquellos que ya conoce, hasta que un día caiga en sus manos el objeto desconocido que él esperaba. Y estas manos de Urculo tienen sensibilidad suficiente para reconocer lo anhelado. Estoy seguro, a la vista de estas pinturas, que no adorará dioses falsos, ídolos de pies de barro.

José Hierro
1963

Eduardo Urculo, visto a través de algunos de los cuadros que figuran en esta exposición, es un pintor herido, por el ambiente que le rodea, del que recoge, con preferencia, la aterradora indigencia de cierto estamento humano. En estos cuadros, de inclinación social por lo tanto, descubrimos gesticulaciones de protesta y admoniciones de enconado rencor, prendidas a la expresividad caricatu-

resca de unas criaturas aplastadas por el infortunio. Hay en ellas rumores ancestrales de dolor. Rabia y desengaño. Ausencia total de esperanza. En sus ademanes se dibuja la mueca infrahumana de una espantosa soledad interior... Son cuadros que desgarran, con crueles zarpazos, las fibras epidérmicas de nuestra egoísta sensibilidad...

J. Villa Pastur
1964

El contramundo que actualizan los lienzos y dibujos de E. Urculo es acusadamente humano. Sus calles y casas de Sama y de la noble Cimadevilla gijonesa, rincones portuarios, barracas de arrabal madrileño... En ellos, hay más que reflejo de vidas humanas; viven ellos mismos. En cambio, los hombres se tornan opacos, materializados. Se deshumanizan: fuerzas mecánicas o entes larvares son, en los óleos y dibujos de Eduardo Urculo, enigmáticos y hasta sobrecogedores.

P. Caravia
1958

Un pintor no será nunca tenido en cuenta si se injerta en las zonas muertas de la pintura. Los cuadros de Urculo lo definen como pintor existente y verdadero desde ahora, porque surgen de un terreno vivo, porque revelan la lucha para incorporarse a lo que hay de auténtica creación en el arte. Urculo trabaja con las formas, los colores y la materia esforzándose para mantenerse siempre dentro de las fron-

teras de lo rigurosamente vivo, creativo, sabiendo o intuyendo que en esa zona, común exclusivamente a los hombres de su tiempo —más limitada y difícil de lo que parece—, está el único punto de partida posible. La elección de un punto de partida permite con frecuencia adivinar la meta, y los cuadros que ahora expone Urculo lo definen ya como un pintor ambicioso, que no se conforma con lo conseguido, aunque lo logrado sea importante.

Angel González

1959

Eduardo Urculo es un joven pintor asturiano, en quien se acusan muchas características comunes a la buena pintura española contemporánea: inteligencia, angustia, verdadera hambre de conocimiento, cansancio de viejas fórmulas. Es un pintor que lleva su tristeza y la responsabilidad de su destino de artista, es decir, hombre solo frente a la palpitación de las formas y de los colores que con sus juegos y amenazas intervienen en el centro de la sociedad.

Eduardo Westerdahl

1961

Prólogo a la exposición de G. Veranneman. Bélgica

El pintor Eduardo Urculo llegó a la tranquilidad del esquema después de un agitado recorrido por la interpretación de la violencia. Hace diez años se encontraba ensimismado en sus abstracciones, en el mundo plano de sus telas, semejantes —dije por esa época de su pintura— a pequeñas manchas de color que llenaban unos fondos suspendidos a manera de pieles puestas a curar. Era una visión multicolor de guijarros, de apretadas piedras de furiosa evidencia. Tendría que seguir en la violencia. Hacia 1965, su expresionismo abstracto tomaría la ruta de una figuración goyesca: viejas y deformes brujas, mujeres de abultados pechos, tocadas con mantillas y de mirada agresiva, toreros en el terror de sus pueblos o niños en vuelo persiguiendo a una paloma.

Parecía situarse dentro de una contestación social, con un repertorio de realidades agresivas. Pero nadie podía dudar por un momento del amplio carácter dionisiaco de su pintura, de la independencia de su comportamiento y de la normal evolución de su obra. Entonces nos sería dado penetrar en la honda vitalidad de este artista, en su sinceridad humana, hecho que vendría a ser confirmado en la obra actual, en la que Eduardo Urculo se enfrenta a la moda de la pérdida del placer y de la belleza y hace la restauración vital de la sensualidad, del gusto erótico y de la conformación de los móviles de la felicidad, regresando de manera novísima a las telas y a las nalgas de la historia

del arte. De manera novísima puesto que emplea el misterio en su «puzzle» carnal y convierte el cuadro en una revelación. No es el «voyeur» a la manera picassiana. Es el «voyeur» que vuelve la espalda al horror del expresionismo germánico y objetivamente se sitúa en el fluido poético del espasmo.

No ha perdido su carácter de furia dionisiaca. Ha cambiado la expresión contestataria y su nueva violencia pasa a ser una denuncia de angustias climatizadas y de ese «lapsus» que la pintura viene aceptando morbosamente para darnos un testimonio de desolación agónica.

Ya Jean Cassou hizo observaciones para explicar que el desnudo sea tan raro en las producciones de la escuela española, recurriendo a posibles razones de psicología étnica. Al acometer Eduardo Urculo esta incorporación, su obra adquiere una insólita grandeza. No se trata de una muestra que determine solamente una libertad. Se trata, ciertamente, de una actitud «provo», pero en mayor grado positiva o de cooperación a una apertura que ponga en paz a la humanidad con los juegos de la propia carne y con el reconocimiento de los denigrados aspectos del placer.

Corregio, Durero, Matsys, Ticiano, Tintoretto, Rubens, Rembrandt, Watteau, Pater, Boucher, Fragonard, Ingres, Delacroix, Courbet, Renoir... forman la larga sucesión histórica de trapos revueltos en la carne, de la gran mascarada del sexo, de sexos mitificados por tabúes. Pero siempre el desnudo había conservado una tendencia a la dosificación de la carne. Podemos, ciertamente, hacer pequeñas

salvedades en la intención soterrada o vibratoria de la materia: Rubens, Boucher, Fragonard, Ingres... pero en el fondo todo venía a ser la «gran parada» de los cuerpos, la idealización del objeto, hasta Courbet que los hizo descender a un lenguaje vulgar. Acaso la vibración de la carne, dentro de su «nada», la viniera a llevar a cabo Matisse.

Así puestas las cosas en este orden dorado de la materia se presentó en escena el verismo demoniaco de Lautrec y los cuerpos se cargaron de vulgaridad y horror. La poesía se había ocultado en su hermetismo y los bienes del espíritu hacían fugaces apariciones en abstracción, pero la realidad, como tal, se había fugado de la contemplación del «voyeur».

Pero se equivoca también el espectador que quiera ver en estos cuadros de Eduardo Urculo una sobrecarga erótica totalizadora. Hemos dicho que su obra ha hecho la perforación de este «impasse» que mantenía la expresión desesperada y la falta de comunicación con el lujo que establece la Naturaleza para su continuidad específica.

La nueva violencia de Eduardo Urculo, su poderosa carga humana, desenfrenada en el trato con las ideas, con los prejuicios, con los códigos, con el comportamiento hombre-sociedad, con la masificación, ha dado, como consecuencia, esta nueva parada. Las antiguas telas, las telas históricas pasan en su ascensión a ordenaciones cósmicas como un puente erógeno evasivo. Ha sensibilizado la abstracción del rayograma turbando las gratuitas escalas ópticas. Recurre a plantas psicodélicas situando así una obra en el determinismo de

un tiempo. Declara su fe en la poesía con la titulación de sus cuadros. Fragmenta la realidad visible y a la usualidad de la pintura metafísica y de los objetos «kitsch» los carga de trascendencia universal, de substancia astral, de implicación y de acuerdo con la Naturaleza. Le ha dado frenesí a la parada, ha reconocido el sueño y el delirio de la vida, le ha dado a los cuerpos el relieve y la grandeza de su destino. Contra la agonía —evidente— de un arte difícil, pero también evidente, de la recuperación del amplio órgano de nuestros sentidos.

Y aquí tenemos, en consecuencia, la ruptura. Y junto a la ruptura la libertad, el placer, el vitalismo de la especie, la belleza, la visible y comunicada maravilla, el inventario histórico, sin olvidar, sin dejar atrás el proceso de las formas, los juegos abstractos de las últimas construcciones, las telas caras a Matisse, los cuerpos caros a Wesselmann, las ligas caras a Lautrec, pero en contra de ellos, con Eros y Dioniso de la mano para penetrar de nuevo en el misterio, en la naturaleza sensible y en la pasión que nos ponga en pie sobre la disolución de la nada. A la violencia de Eduardo Urculo y a su espíritu rebelde y no expuesto a excitaciones de fáciles conquistas le debemos esta amplia lección vital de su pintura.

Eduardo Westerdahl (A.I.C.A.)

1973

ESQUEMA DE SU VIDA

Relación cronológica

1938

- Nació en Santurce (Vizcaya) el 21 de septiembre bajo el signo de Virgo.

1939

- La familia se instala unos meses en Santander.

1940

- Se instalan en Infiesto (Asturias). Allí nace un hermano que fallece a los pocos días.

1941

- El padre encuentra trabajo en Sama de Langreo como empleado en una empresa minera.

1942

- Nace su hermano José María, el 12 de diciembre.

1952

- El 24 de mayo nace su hermana María del Mar.
- Por voluntad propia abandona los estudios de bachillerato en el Instituto de Sama y entra a trabajar en la empresa minera Carbones de la Nueva, Sociedad Anónima, donde su padre presta servicios.

1954

- Una enfermedad lo retiene en cama cerca de nueve meses y desde entonces empieza a pintar.

1955

- Nuevamente se reintegra al trabajo, pero esta vez con una obsesiva idea de ser pintor.

1957

- Expone los cuadros que ha pintado en este tiempo en el Hogar del Productor de La Felguera.
- Dibuja comics en el suplemento dominical «La Nueva España», de Oviedo. Vivamente interesado por el existencialismo francés, J. P. Sartre, Juliette Greco, etc. Jesús Díaz, pintor español repatriado de Rusia le ofrece conocimientos pictóricos y nace una fraterna amistad entre ambos.
- Pedro Caravia y Jesús Villa Pastor interceden ante el Ayuntamiento de Langreo para que le subvencionen estudios de pintura en Madrid.

1958

- Asiste a las clases libres de pintura del Círculo de Bellas Artes, de Madrid.
- Conoce a Pepe Ortega. Epoca de «pintura social»: chabolas, obreros. Este verano expone en el Ateneo Jovellanos de Gijón.

1959

- Renovada la subvención del Ayuntamiento viaja a París para continuar el aprendizaje de pintor. Epoca de paisajes urbanos de los barrios de París. Montmartre, Porte des Lilas, etc.
- Expone un cuadro de obreros de España en el Salón Nationale de Beaux-Arts, en el Museo de Arte Moderno de París.
- En otoño de este año expone sus cuadros de París en Oviedo, Sala Cristamol, y en la Caja de Ahorros de Ronda, en Málaga.

1960

- Por tener que cumplir su servicio militar es destinado al Sáhara Occidental.

1961

- Trasladado a Canarias, continúa su servicio militar en Capitanía General de Tenerife.
- Conoce a Maud y Eduardo Westerdahl, que lo acogen y agasajan con tortillas de patata. Surrealismo e informalismo en su casa-museo.
- El doctor Parejo lo invita a comer y pintar en el manicomio provincial de Tenerife. Carlos Pinto Grote da una conferencia en el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz, con motivo de una exposición de Urculo. Stanley Donen le compra dos cuadros.

- Vive en casa de José Antonio Castro y Nieves. José Antonio Castro (El Verijo) le administra sus pesetillas. Expone en el Ateneo de la Laguna (Tenerife).

1962

- Regresa a la península, dejando amigos y parte de su vida en Tenerife.
- Expone en el casino de Marbella. Conoce a Jean Cocteau y Lola Flores le compra un cuadro. Testimonios de arte abstracto, organizada por Eduardo Westerdahl, en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife.

1963

- Vive en Madrid. Expone en la Galería Quixote con Mario Pascual, amigo y fotógrafo de Sama de Langreo.

1964

- «De Goya hasta mañana». Galería Edurne, Madrid.

1965

- Exposición individual. Galería Quixote, Madrid. Camilo José Cela le escribe un prólogo para su catálogo.

1966

- Exposición individual. Galería Quixote, Madrid. Este verano se va a Ibiza, donde empezará una nueva etapa. Conoce al grupo de pintores «Ibiza 65». Expone en la «Sala de la Librería Pasteur», Burdeos.

1967

- Conoce al pintor colombiano Alberto Gutiérrez, con el que nace una viva amistad.
- Expone en «Carl van der Voort Gallery», en San Francisco, U. S. A. Galería Kompagnistraede, Copenhagen.

1968

- Expone, con Alberto Gutiérrez, en la Galería Ivan Spence, de Ibiza. Clifford Irving le compra un cuadro. Galería V. Oertzen, Frankfurt. Conoce en Ibiza a su mujer hoy, Anne Chanvallon. Se instalan de nuevo en Madrid.

1969

- Galería Altamira, Gijón.
«Figurative Painters in Spain today», Exposición itinerante por Estados Unidos, organizada por Carlos Arean.

1970

- II Bienal Hispanoamericana de Arte. Coltejer, en Medellín, Colombia. Es retirada una obra suya «por atentar a la moral y las buenas costumbres».
- Invitado por Luis González Robles expone siete cuadros en la XXV Bienal de Venecia; entre otros, el Museo de Arte Moderno de Roma le compra uno y Luchino Visconti, dos. Los señores Duvivier le compran otro para el Museo de Arte Moderno de Ostende (Bélgica).
- Exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

- Exposición colectiva en la Galería Sen, Madrid.
- Verano en Ibiza con Eduardo Sanz e Isabel Villar, con el que los une una gran amistad. Eduardo Sanz le ayuda de diversas formas con gran generosidad. Exponen juntos en la Galería Ivan Spence, Ibiza.

1971

- Galería Tasili, Oviedo. «El Arte sobre el Papel», exposición itinerante, Panamá, Colombia, Perú, Chile, Argentina, Uruguay. «Eros y el Arte actual en España», Galería Vandrés, Madrid. Prix Europe de Peinture de la Ville d'Ostende, Bélgica. Bienal Internacional de París. Casa Floral, París.

1972

- Galería Kreisler, Madrid. Son retirados tres cuadros de su exposición por orden gubernativa. «La Paloma», Galería Vandrés, Madrid. Galería Veranneman, Bruselas. Galería Kreisler, Madrid.
- Exposición homenaje a Josep-Lluís Sert. Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife. Conoce a Joan Miró.

1973

- Homenaje a Joan Miró, Barcelona, y Galería Temps, de Valencia. Galería Veranneman, Bruselas. Museo Van Bommel dan Venlo, Holanda. Kunsttoreningen Museum, Copenhague. Galería Kreisler 2, homenaje a Picasso, Madrid. Viaja en furgoneta tres meses por Marruecos y Sáhara. Ven el cometa Kouteck.

1974

- A primeros de año regresan a Madrid.
- Homenaje a Siqueiros, Galería Kreisler 2, Madrid. Feria Internacional de Arte de de Basilea. Galería Kreisler 2. Galería Nartex, Barcelona. Galería Sen, Madrid. «Art Espagnol d'Aujourd'hui», Real Museo de Bruselas y Haus der Kunst, Munich.
- Este verano de 1974 hacen el viaje a Santiago peregrinando por los campos de piedra y estrellas con Natalia, Rafael y el dálmata Tao.

* * *

MUSEOS

- Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés, Castellón.
- Museo de Arte Contemporáneo de la Fundación March, Madrid.
- Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (Colombia).
- Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma.
- Musée d'Art Moderne d'Ostende, Bélgica.
- Fundación Veranneman, Bélgica.

BIBLIOGRAFIA BASICA

MORENO GALVAN: «Pintura española, la última vanguardia». Editorial Magius. Madrid.

DICCIONARIO: «Pintores españoles contemporáneos». Estiarte, Ediciones. Madrid.

RAUL CHAVARRI: «La pintura española actual». Ibérico Europea de Ediciones, S. A.

ANTONIO MANUEL CAMPOY: «Diccionario crítico del Arte español contemporáneo». Ibérico Europea de Ediciones, S. A.

XAVIER DOMINGO: «Erótica española». Ediciones Ruedo Ibérico. París.

JESUS VILLA PASTUR: «El desnudo femenino en la pintura asturiana». Silverio Cañada, editor. Gijón.

FAUSTINO F. ALVAREZ: «Asturianos de hoy». Asturias Semanal.

VICENTE AGUILERA CERNI: «El arte impugnado». Ediciones Cuadernos para el Diálogo.

VICENTE AGUILERA CERNI: «Iniciación al Arte de postguerra». Ediciones de Bolsillo Península. Barcelona. «El libro de Asturias». Prensa del Norte, S. A. Oviedo.

MIGUEL FERNANDEZ BRASO: «El panteísta Eduardo Urculo». Formas y palabras. Diario «A. B. C.», diciembre de 1972.

«Eduardo Urculo, un pintor para la inmensa mayoría». Revista «Triunfo». Eduardo G. Rico. 1 de marzo de 1969.

I N D I C E

	<u>Pág.</u>
DEL SILENCIO Y EL ARTE	7
GUERRA Y PAZ	13
EL "GUAJE" QUE IBA PARA CAPATAZ Y QUEDÓ EN PINTOR	17
DOÑ CAMILO CUENTA EL ESPERPENTO SAGRADO DEL PINTOR	25
DE LA PINTURA COMO MISTERIO Y ALQUIMIA .	29
LÁMINAS	33
JUICIO FINAL DE LA PINTURA Y EL CUERPO: MUERTE Y RESURRECCIÓN	53
FORMENTERA: VIAJE A SELENE	73
LA LUZ AZUL DE LA NATURALEZA DESNUDA . .	81
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	87
ESQUEMA DE SU VIDA	103
MUSEOS	109
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	111

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/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 Ángel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/José Planas Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.

- 57/**Fernando Delapiente**, por José Vázquez-Dodero.
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/**Zacarías González**, por Luis Sastre.
61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62/**Pancho Cossio**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.
65/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/**Isabel Villar**, por Josep Melià.
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 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/**Camin**, por Miguel Logroño.
85/**Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
86/**Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87/**Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88/**Gujjarro**, 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/**Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94/**Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95/**Raba**, por Arturo Villar.
96/**Orlando Pelayo**, por M.ª Fortunata Prieto Barral.
97/**José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98/**Feyto**, por Carlos Areán.
99/**Goñi**, por Federico Muelas.
100/**Manifiestos y Declaraciones del Arte Español de la Postguerra**,
por Vicente Aguilera Cerni.
101/**Gustavo de Maeztu**, por Rosa Martínez Lahidalga.
102/**Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103/**Alejandro de la Sota**, por Miguel Ángel Balladellou.
104/**Néstor Basterrechea**, por Juan Plazaola.
105/**Esteve Edo**, por Salvador Aldana.
106/**María Blanchard**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
107/**Elvira Alfageme**, por Vicente Aguilera Cerni.
108/**Eduardo Vicente**, por Rafael Flórez.
109/**García-Ochoa**, por Francisco Flores Arroyuelo.
110/**Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
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 Aguilón**, 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.
129/**Carlos Mensa**, por José A. Beneyto.
130/**Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131/**María Carrera**, por Carlos Areán
132/**Carlos Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133/**Ángel Orensanz**, por Michel Tapié.
134/**Maribel Nazco**, por Eduardo Westerdhal.
135/**González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136/**Urculo**, por Carlos Moya.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González

*Esta monografía, sobre la vida y la obra de
Eduardo Urculo, ha sido impresa en los Talleres
de Imprenta Industrial S. A. Bilbao.*

SERIE PINTORES

