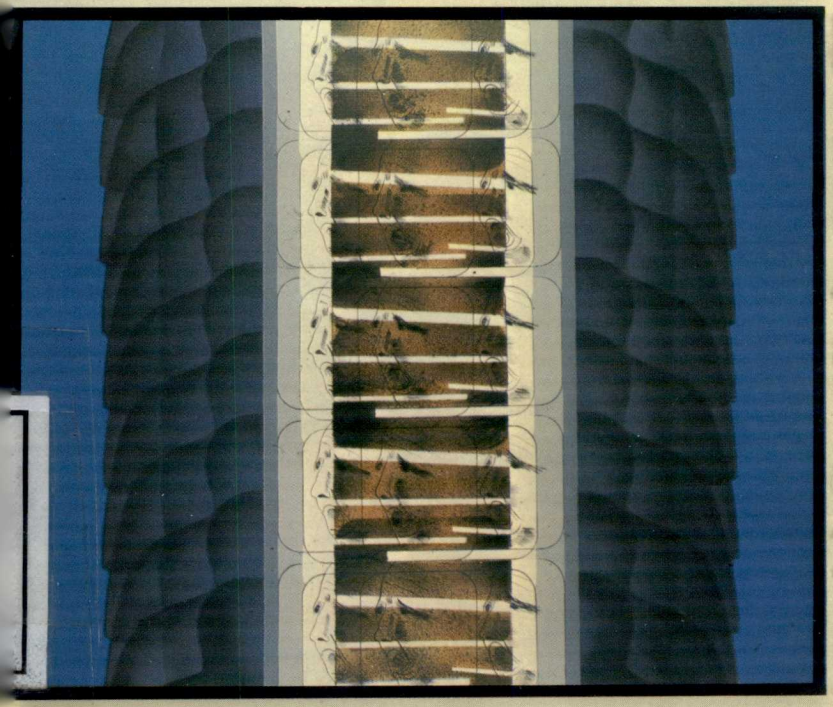
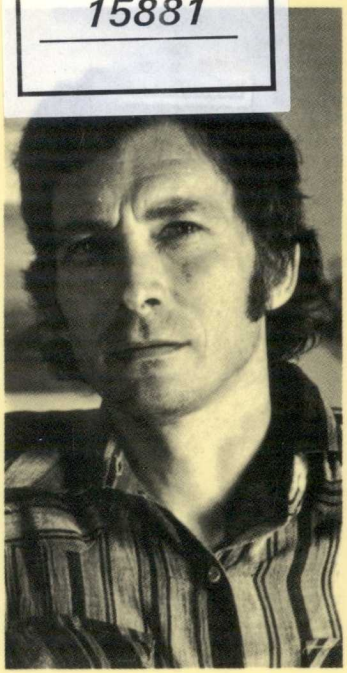
ARTURO DEL VILLAR

CELIS

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Agustín Celis o la investigación constante, podríamos decir, porque el pintor santanderino (Comillas, 1932) sigue una línea evolutiva tendente a lograr una integración de las artes. Siempre dentro del figurativismo, primero cerca de un neoexpresionismo muy peculiar, durante los años de su residencia en Roma, donde estuvo pensionado en la Academia Española de Bellas Artes, y desde su regreso a España más próximo a la nueva figuración, Celis ha procurado y conseguido sentir la pintura como algo testimonial. Por eso no evita la denuncia social ni la estética, y se enraíza con los problemas del mundo actual, en cualquier país.

CELIS

ARTURO DEL VILLAR
Poeta, ensayista, crítico literario y de arte

DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL

CELIS

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Imprime: Artegraf - Sebastián Gómez, 5 - Madrid
Depósito Legal: M. 33157 - 1976 ISBN 84-369-0059-6
Impreso en España - Printed in Spain

VERSOS PARA GUARDAR EN UNO DE LOS ARCHIVADORES QUE PINTA AGUSTIN CELIS

Guarda también las huellas de este tiempo sin
[claves,
los zapatos usados de la historia presente,
con objetos sin dueño como un alma cualquiera,
canciones de los Beatles, secuencias de
[Visconti
y unos cuantos carteles de principios del
[mundo.

Que cierres bien las puertas a los aires realistas,
Detroit, Amsterdam, Roma: flores para los
[muertos;
lo que quede de Frisco son imágenes falsas
servidas en los drugstores con función
[ideológica.

Rayas, colores, orden, una ventana inmensa
deja pasar la nada sobre nosotros mismos.
Ah, nada dividida sobre planos concretos,
nada llena de polvo sometida al status
para que todo siga marchando como siempre.

Mantén puesta la llave de los archivadores
por si la libertad se va a quitar los años
o encuentras a Accattone perdido en el Ciriola
cualquier noche de enero, cuando la prisa es
[humo.

Quién sabe si entre tantos efectos alternantes
no estará el optimismo vestido de dios griego
señalando el right on (una antorcha de cera
sostenida en las nubes por sus manos de
[plástico),
tome el tren y una copa contigo en simetría
para darte el ejemplo de su estar topológico.

Por si acaso, vigila su esencia en los colores
y en las formas errantes el espacio que
[encuadras,
no vaya a ser que archives con su nombre un
[complejo
de apariencia operante por su estructuralismo.

Ya lo sabes, la raya va a hacer un lazo al tiempo.
No existe el infinito desde que el año mil
fue encerrado en la trampa que le tendió
[Picasso,
de modo que ninguno le besa en las mejillas
de los años setenta (felices porque han muerto).

ARTURO DEL VILLAR

(Publicado en «Poesía Hispánica», núm. 272, Madrid, agosto 1975.)

EN SU PARAISO PERDIDO

Comillas, que suele ser conocida como la villa de los arzobispos, no es hoy más que uno de tantos lugares promocionados para el turismo veraniego en la costa santanderina; ya ni siquiera cuenta con la universidad eclesiástica que lleva su nombre aún, pero trasladada a Madrid. Es un lugar tranquilo que basa su economía en el mar y la playa, es decir, en la pesca y el turismo. Los hombres de Comillas han dejado fama de valientes y decididos; hay una anécdota, rigurosamente histórica, que demuestra su capacidad de decisión, «todos a una», frente a los poderes establecidos: el gremio de marineros acordó abandonar la iglesia parroquial como protesta porque las familias linajudas de la villa tuviesen reservados vitalicia y hereditariamente los puestos principales. Dijeron que en el templo no debía existir ninguna diferencia entre las gentes, pero en

vista de que no se les atendía recaudaron fondos para hacer levantar otra iglesia tan suntuosa como la existente, que fue consagrada en 1675.

En la villa nació el 7 de marzo de 1932 un niño que fue inscrito en el Registro con el nombre de Agustín Celis. El padre, pintor industrial, tenía un pequeño taller de decoración, y el abuelo paterno había sido restaurador y fabricante de retablos. Estos trabajos artesanales, con sus atisbos artísticos, tal vez aficionasen al niño en sus primeros años a las artes plásticas. Por de pronto, se puede decir que la inclinación hacia el dibujo nació con él, ya que desde que supo tener un lápiz entre los dedos empezó a copiar la realidad en el papel. Si en su ambiente familiar no encontró entusiasmo hacia aquellas primeras manifestaciones de la que iba a ser su vocación más firme, sí halló comprensión y respeto. En aquellos años anteriores a la guerra civil, Comillas se beneficiaba de un cierto ambiente artístico gracias al poeta Jesús Cancio, hijo de la villa, en la que nació en 1885; precisamente en 1930 se le rindió allí un homenaje nacional al que se sumaron nombres destacados de las letras, las artes y la política, empezando por el rey Alfonso XIII. Cancio ha sido injustamente olvidado, incluso en su tierra, pero en aquella época logró ese anhelo tan buscado y tan difícil de interesar al pueblo por la poesía. El poeta del mar, como se le apodaba, casi ciego desde su nacimiento, consiguió que los pescadores de su pueblo supieran de memoria sus versos; tanto era el respeto que les merecía que la edición de su *Romancero del mar* fue costeada por suscripción pública.

No es que este ambiente literaturizado influyese de una manera directa en el niño Agustín Celis, por supuesto, aunque sí le benefició indirectamente por haber preparado el acercamiento del pueblo a la cultura, mediante un clima de respeto a las artes y de admiración a los artistas. En aquellos primeros años de su vida el niño aprendía a soñar levantando castillos en la arena de la playa, esa playa de Oyambre que fue noticia internacional un poco antes, en 1929, al haber debido realizar un aterrizaje forzoso en ella el avión «Oiseau Canari», en vuelo de Nueva York a París. Eran años de expectación y de marejada política que arrastró a los intelectuales, incluido el poeta del mar; España acababa de estrenar su segunda República y el mundo miraba con inquietud hacia Alemania, donde el partido nazi liquidaba los restos de los felices años veinte.

Un día llegó la guerra civil también a Comillas. Se vio pasar a los soldados, barcos y aviones. Sobre todo, aviones. En la memoria de Agustín Celis no queda más que un recuerdo de aquel tiempo: se había dado la alarma ante la proximidad de unos bombarderos que se acercaban al pueblo, pero el niño estaba solo e indeciso, sin tener idea de lo que sucedía. Alguien, un desconocido de los muchos que pasaban camino de Asturias ante el avance de las tropas nacionales, le condujo a la cueva donde se refugiaban los habitantes de la villa durante los bombardeos. Nada más se fijó en su mente infantil, quizá retenida en el juego con soldados de plomo. Años más tarde se vería reflejado en los versos que escribió un poeta cercano a él en afinidad espiritual, Cesare Pavese, al que

aprendió a leer y admirar durante su estancia en Italia:

Un ragazzo veniva a giocare nei prati
dove adesso s'allungano i corsi. Trovava nei [prati
ragazzotti anche scalzi e saltava di gioia.
Era bello scalzarsi nell'erba con loro.
Una sera di luci lontane echeggiavano spari,
in città, e sopra il vento giungeva pauroso
un clamore interrotto. Tacevano tutti.
Le colline sgranavano punti di luce
sulle coste, avvivati dal vento. La notte
che oscurava finiva per spegnere tutto
e nel sonno duravano solo freschezze di vento [(1).

Cuando llegó la paz para España Celis acababa de cumplir siete años. Tampoco se enteró de que pocos meses después Europa estaba en armas. Los años difíciles de la posguerra no lo fueron tanto, por lo que respecta a la alimentación, racionada en todo el país, en los pueblos; la tierra y el mar hicieron en Comillas más cómodo el precio de la paz. La familia de Celis, al igual que tantas otras, había tenido hombres en los dos bandos, así que sólo unos ganaron la victoria.

Agustín estudió en la escuela de la villa y se fue agrandando en él la afición por el dibujo. Al

(1) CESARE PAVESE: «Una generazione», en *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 1943 (2.ª ed.). El descubrimiento de Pavese (1908-1950) fue capital para Celis; la visión amarga del mundo que expresan sus escritos, especialmente los diarios, y que le llevaría al suicidio, sirvió de contrapeso al pintor español en su deslumbramiento ante el clasicismo italiano.

morir su padre, y siendo el mayor de cuatro hermanos, decidió marcharse a la capital de la provincia, en busca de trabajo y de cauce para su vocación. Tenía catorce años cuando llegó a Santander, y una claridad mental que no suele ser frecuente en esas edades. Quiso seguir estudiando, a la vez que necesitaba trabajar para poder vivir allí; como en el taller de su padre había aprendido algo, siquiera informalmente, se colocó en un taller de decoración. Así iniciaba su asedio al mundo artístico, con lentitud y pocas condiciones favorables.

El viaje a Santander significó la pérdida de su paraíso infantil, la playa y el campo de Comillas; era también la pérdida de la niñez definitivamente olvidada: el pintor no consigue hoy rememorar acontecimientos de aquel tiempo perdido para siempre y jamás reencontrado. Diremos que su prehistoria es feliz, puesto que no existen acontecimientos señalables en ella. El nuevo ambiente, la responsabilidad personal y laboral, los estudios y las posibles relaciones artísticas con personas que le ayudasen en sus intentos marcaron en él ese paso de la infancia a la adolescencia, siempre complicado.

Una de las personas que más y mejor influyeron en él durante ese período santanderino fue el pintor José Cataluña, catedrático de dibujo en el Instituto de Enseñanza Media, que es como se denominaba entonces. Cataluña observó los dibujos del joven aprendiz de artista y acertó a ver en ellos una mano maestra. No sólo le orientó en su tarea, sino que le animó a preparar el ingreso en la Escuela de Bellas Artes, convencido de que ahí estaba la primera etapa

imprescindible de su itinerario intelectual. Claro que sería preciso resolver el problema de costumbre, la cuestión económica.

Santander no se ha distinguido precisamente por su protección a las artes y las letras; hasta nuestro siglo son muy escasos los nombres santanderinos en la historia de la cultura, y los contemporáneos que ahora destacan en el panorama español lo han hecho con la indiferencia, cuando no el desprecio, de sus paisanos. En los años cuarenta Santander conoció una efímera atención literaria y artística gracias a la revista «Proel», a la que se adscribieron escritores de otras regiones, especialmente el crítico leonés Ricardo Gullón, que fue mentor de varios de sus números y participó activamente en la creación de la llamada Escuela de Altamira, de tan buenos propósitos como corta duración. En Santillana se organizaron, en 1949 y 1950, dos congresos mundiales en torno al arte actual, y en 1953 tuvo lugar en la Universidad Internacional de Santander el I Congreso Internacional de Arte Abstracto. Desgraciadamente, estas actividades se debían a un reducido grupo intelectual, mientras que los demás las tomaban a risa.

Sin embargo, varios jóvenes santanderinos se sentían atraídos por la pintura en aquellos años y se disponían a sacar adelante sus intentos; hoy son nombres de peso específico notable en el panorama internacional: Manuel Gómez Raba, Eduardo Sanz, Julio de Pablo, Angel Medina, Enrique Gran, Agustín Celis... Sus nombres comenzaron a aparecer unidos ya en 1952, con motivo de la convocatoria del premio Estanislao Abarca para pintores montañeses. En esa oca-

sión Celis obtuvo una mención especial del jurado, distinción que le animó y le decidió a trasladarse a Madrid para intentar el ingreso en la Escuela de Bellas Artes. Lo malo era que el escollo económico no había desaparecido. España padecía aún las consecuencias de dos posguerras, la civil y la europea, de modo que la situación no se presentaba favorable para nadie, y menos para los aprendices de artistas, generalmente considerados gente extraña y apta para la desnutrición y la tuberculosis.

En junio y julio de 1953 se celebró en la Sala Sur el I Salón de la Joven Pintura Montañesa, al que concurrieron Joaquín de la Puente (ganado ahora por la crítica y la erudición artística en detrimento de su afición pictórica), Angel Medina, Eduardo Sanz, Julio de Pablo, Agustín Celis, y otros. El ambiente artístico santanderino estaba caldeado, y los periódicos locales atendían a los presuntos valores con cierta esperanza. Celis se animó a solicitar una beca de las que anualmente concede la Diputación Provincial para que no se malogren los valores científicos y humanísticos de la localidad. Y obtuvo, en efecto, una beca para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes, consistente en la cantidad de ochocientas pesetas mensuales, pagaderas sólo durante los meses académicos, como es lógico, para evitar despilfarros. El disfrute de la beca lleva implícita la necesidad ineludible de obtener como mínimo la calificación de notable en los estudios, para que sólo se beneficien los alumnos más que buenos.

Ingresado ya en Bellas Artes, donde estudió de 1954 a 1959, participó en el II Salón de la

Joven Pintura Montañesa, celebrado ese mismo año de 1954; las obras que remitió habían sido realizadas en Madrid, donde Celis llevaba unos meses, y donde su tesón y su buen hacer le empujaron a conseguir ese destacado lugar que ahora ocupa en la estimación internacional. Se inmunizó contra el desaliento, dispuesto como estaba a pintar por encima de todo. Clausuró así una segunda etapa de su vida, oscura y silenciosa, pero eficaz; quedó atrás definitivamente el paraíso infantil y se perdía el purgatorio adolescente. Con veintidós años y 800 pesetas mensuales de asignación alzó el telón de una nueva etapa.

MADRID, EN DONDE TRABAJAR NO CANSA

Madrid seguía siendo, como siempre, el «rompeolas de todas las Españas», según lo definió don Antonio Machado. En las provincias españolas un artista, un escritor, un intelectual, en fin, está obligado a fracasar, tropezando con la indiferencia de la mayoría y el recelo envidioso de muchos. Celis es un hombre tranquilo, optimista, que se conoce a sí mismo y a los demás. Sabía bien que no iba a encontrar alfombrada de claveles la Gran Vía, como le anunciaba a no sé quién una canción antigua, sino todo lo contrario, y estaba dispuesto a aceptar los inconvenientes que le proporcionase la nueva situación. Madrid significó para él en ese momento estudio, trabajo y sacrificio, su compañía durante mucho tiempo. Sus únicas escapadas a la cotidianeidad las tenía en el cine, uno de sus pasatiempos predilectos siempre y que llegaría a ejercer su

influencia en la pintura hecha en determinada época, según veremos en seguida.

Fue en 1954 cuando empezaron a transformarse las estructuras políticas internacionales; la derrota francesa en Dien Bien Fu era un fuerte aviso, igual que la llegada de Nasser a la presidencia de Egipto; por otro lado, la muerte de Stalin el año anterior iba a permitir una orientación distinta a la política soviética. España, aceptada por fin en la Organización de las Naciones Unidas, comenzaba su despegue económico, mientras en literatura y arte se abogaba por una renovación expresiva radical: se crean numerosos grupos artísticos, entre ellos «El Paso», de actuación corta pero eficaz, y el arte no figurativo conoce su máximo esplendor; en cambio, la literatura prefiere el realismo social, tanto para la poesía como para la novela, y parece que la imaginación queda desplazada de los libros por la imitación servil de lo vulgar. Sin embargo, por entonces se empezó a dar a conocer en España a los vanguardistas extranjeros, especialmente a los poetas concretos brasileños; la experimentación literaria no ha llegado a conseguir la aceptación de los críticos o historiadores, y mucho menos del público, si bien los grupos que la sostienen se muestran muy activos, y Celis ha colaborado varias veces con ellos (2).

---

(2) Una aproximación histórica a la experimentación literaria nacional puede verse en mi ensayo «La poesía experimental española», citado en la bibliografía de este volumen. Más adelante se comentarán las relaciones de Celis con algunos de sus grupos y la colaboración en las exposiciones de poesía visual.

Naturalmente, en la Escuela de Bellas Artes los acontecimientos de última hora se quedan a la puerta, en beneficio de una enseñanza clásica. Agustín Celis aprovechó tanto las enseñanzas académicas como las antiacadémicas, procurando una formación total que le permitiese conocer lo antiguo y lo de mañana mejor que lo de hoy; es decir, quiso estar al día con una base sólida. Esto es característico en él y una de sus virtudes esenciales, ya que así nada humano en arte le es ajeno. Fue un alumno aprovechado que supo multiplicar sus horas hasta doblar la actividad: no pretendía pintar para poseer un título académico, sino para conocerse a sí mismo en la realización de sus obras materiales y elegirse una historia.

No perdió el contacto con la provincia montañesa, a pesar del distanciamiento físico y de la escasa ayuda que encontraba en ella. Por eso, concurrió al I Salón de Pintura del Ayuntamiento de Santander, celebrado en agosto de 1955 en la Galería Dintel, y al año siguiente consiguió ponerse en contacto directo con el arte internacional por medio de otra galería montañesa, Delta, que organizó un viaje cultural a París. Aunque la vanguardia artística se asienta mejor en los Estados Unidos o en Inglaterra que en Francia, a diferencia de lo que sucedía a comienzos de siglo, París sigue siendo uno de los ejes del arte y es obligado visitarla. Celis lo hizo intensamente, vio sus museos y sus salas de exposiciones, repasó la historia del arte desde los egipcios hasta nuestros días, y dibujó algunos apuntes de los lugares turísticos de costumbre. Resultó importante para él esta salida fuera de las fronteras hispanas, aunque no significase

ningún cambio formal en su hacer, como es natural, puesto que fue un contacto rápido, limitándose a ampliar su panorama ideológico. De todos modos, Celis no se deja influenciar decisivamente por su medio ambiente cultural, sino que tamiza las observaciones con cuidado y retiene sólo aquello que le interesa; por eso no quiere afiliarse a grupos determinados por ninguna norma.

Hay otra noticia importante este año en su biografía: la concesión del premio Estanislao Abarca a una de sus obras, en el mes de mayo. Si cuatro años antes la mención especial obtenida en este mismo concurso santanderino le impulsó a preparar el traslado a Madrid, la consecución del premio le confirmó que no se había equivocado. En su tierrra empezaron a considerarle como un valor a tener en cuenta, y si bien no por ello le aumentaron la dotación de la beca, es verdad que los diarios locales anunciaban con satisfacción la existencia de otro pintor montañés. En agosto fue seleccionado para tomar parte en la exposición antológica «Pintores montañeses (1856-1956)», organizada en la Casa de Cultura de Santander, con motivo de su inauguración oficial. Para Celis significó una especie de premio el reconocimiento de sus paisanos, y ver sus obras colgadas junto a las de Riancho y Pancho Cossío, por más que su propia estética elegiese fórmulas distintas para encauzarse hacia la expresión original. Poco después la poesía española se ponía de gala al otorgarse el premio Nobel de Literatura a Juan Ramón Jiménez, un pintor frustrado que nos legó unos pocos y buenos paisajes impresionistas.

Las influencias más notables que sometieron a Celis durante su época de estudiante en Bellas Artes fueron emanadas de Vázquez Díaz y Pancho Cossío especialmente, y en general de la Escuela de Madrid; siempre quiso liberarse de ellas y a menudo se esforzaba en pintar de otra manera, incluso sin gustarle. Paralelamente a sus trabajos académicos iba desarrollando su propio estilo incipiente. Paisajes de Castilla, del mar y de la tierra, entrevistos en sus viajes de Madrid a Santander, junto con retratos y bodegones, todo dentro de la figuración, son los temas desarrollados en los lienzos datados en esa época. No quedan hoy muchas muestras de ellos; parece ser que dominaban los colores tenues, los grises, azules y amarillos. Era una pintura reflejo apropiado de la realidad, sin otras preocupaciones que las formales y sin otra intención que la de imitar a la naturaleza. No es fácil hablar de unas obras que pertenecen a coleccionistas particulares en su mayoría y, por ello, están fuera de nuestra contemplación; las pocas que pueden localizarse hablan de esa vaguedad colorista, así como de la firme factura del trazo.

Exigente consigo mismo y su crítico más feroz, Agustín Celis destruyó muchas pinturas que le parecían demasiado académicas. Sabía que los caminos del arte carecen de límites y evitó detenerse en una tendencia, para intentar descubrir su identidad. Al mismo tiempo, se hallaba convencido del interés cada vez mayor de sus intentos, de modo que se decidió a presentarse a otros concursos, tras los éxitos parciales obtenidos en su tierra natal. Así consiguió hacerse con el segundo premio en la II Exposición de

Pintura Universitaria de Madrid, organizada en el Instituto de Cultura Hispánica; otro cuadro suyo fue admitido en el Concurso Nacional de Pintura. Corría el año 1957, año veloz por demás, ya que conoció el lanzamiento de los dos primeros «sputniks» soviéticos al espacio; en Madrid se formó el grupo «El Paso» y en Barcelona se inauguró una Exposición informalista con el título de «El arte otro».

En la biografía de Celis este año resulta destacable porque mostró al público su primera exposición individual. Lo hizo en la Galería Dintel, de Santander, a finales de agosto, temporada ideal en una ciudad que en verano recibe su máximo impulso cultural a través de la Universidad Internacional y del Festival Internacional de Teatro, Música y Danza, para en seguida sumirse en un letargo inactivo que dura hasta el verano siguiente. Celis, que entonces firmaba Agustín de Celis (con toda lógica: un pueblo montañes tiene por nombre Celis), conoció su primer éxito, y la mayoría de las obras expuestas, 23 óleos y 3 dibujos a la cera, pasó a poder de coleccionistas particulares. La crítica local resultó favorable, aunque ingenua: aplaudió al joven pintor figurativo alegrándose de que no cayera en los «errores architrillados» del abstractismo europeo; por fortuna, el comillano estaba más al tanto de la vanguardia europea y española que sus paisanos, pese a que se mantuviera un poco al margen.

Hay que anotar nuevos concursos y nuevos premios. Entonces como ahora, Celis suele acudir con frecuencia a los concursos de pintura; el premio es un buen empujón publicitario,

de un lado, y una compensación económica al trabajo no siempre bien atendido. Sabemos que es usual la separación de criterios estéticos entre los poseedores del poder económico y los críticos; sólo al cabo de mucho tiempo confluyen las opiniones, a veces por motivaciones bolsísticas sometidas a la ley de la oferta y la demanda: los ejemplos, antiguos y actuales, son de sobra conocidos. Por eso el artista o el escritor se ven forzados a entrar en el juego de los concursos, aun en contra de su voluntad y a sabiendas de que la corrupción suele aprovechar la ceguera tópica de la justicia.

Consiguió en 1958 la beca de El Paular, tan codiciada entre los estudiantes de Bellas Artes, y participó en la exposición colectiva de la Residencia de Pintores de El Paular, en Segovia, haciéndose con la medalla de plata que concedía el Ayuntamiento de la capital castellana. Al pasar la muestra artística a Madrid, a la sala de la Escuela de San Fernando, le fue otorgado también el segundo premio de la llamada Exposición Nacional de Pensionados de Bellas Artes.

Su aprendizaje oficial en la Escuela de San Fernando terminó al año siguiente, y con él la beca santanderina, que si no representaba una gran ayuda, al menos le daba cierta seguridad. Antes de finalizar el curso, en el mes de mayo, tomó parte en la VII Exposición de Primavera al Aire Libre, que por aquellas fechas se montaba en el parque del Retiro. Su colaboración era bastante numerosa, siete cuadros, y la crítica madrileña reparó en su nombre. Esta es su primera aparición con un grupo de obras en la capital política y artística de España, de modo que

la opinión de los críticos pudo asentarse sobre un conjunto y no sobre una obra aislada. Le señalaron influencias, naturalmente, porque parece obligatorio descubrir algún rastro ajeno en todo novicio del arte, pero apostaron en su favor, viendo la claridad de su proceso colorista y la exactitud de su factura armosférica. Se juntaban, pues, un buen final y un buen comienzo. A Celis no ha dejado nunca de acompañarle la confianza con abundantes signos favorables. La Escuela le concedió su premio Fin de Carrera.

EUROPA, CAPITAL: EL ARTE

Otra vez París. En el invierno de 1959 metió su ropa en una maleta, embaló todos los cuadros de que disponía, y volvió a la que durante muchos años ha sido llamada «Ciudad Luz». Su pretensión era vivir de la pintura, sometiéndose a las penurias bohemias que hiciese falta. De acuerdo con la tradición más ortodoxa, alquiló una buhardilla que le permitía ver de cerca «el techo de París», y pasaba las horas pintando. La verdad es que el París de los años sesenta no tiene nada que ver con el de los comienzos de siglo, ni se libran en sus calles y en sus cabarés las batallas de la vanguardia. Sin embargo, el problema de conseguir un medio de subsistencia por medio del arte, cuando se carece de un nombre conocido, no ha variado nada en todo este tiempo.

Vivía en el Barrio Latino, donde es posible encontrar restaurantes baratos y turistas adinerados que

compran pinturas. Vendió varios paisajes castellanos, de tierra y mar, pintados en Madrid y en Santander, y de vez en cuando se vio obligado a solicitar un giro a sus familiares. Estaba seguro de que le era conveniente residir en París algún tiempo, antes de regresar definitivamente, según creía entonces, a Madrid, para empaparse de arte antiguo y nuevo. Por eso recorría los museos y las galerías, ansioso por estudiar los viejos y los nuevos estilos; Leonardo da Vinci y Bernard Buffet son el mismo pintor, pero sus obras quedan matizadas por el tiempo. Esta alianza de lo clásico y lo nuevo, presente siempre en la ideología de Agustín Celis, es definitoria de su estética formal. A los veintisiete años París no le deslumbraba en absoluto, pero sentía su beneficio.

Quizá fuesen decisorias las conversaciones mantenidas con otros artistas de diversas nacionalidades que buscaban en la capital francesa lo mismo que él. Largas horas de discusión de las que nunca salía la luz, por supuesto, aunque se mantenía un contacto dialéctico de sumo interés. Sus ideas estaban claras, ya sabía lo que deseaba hacer. Salía a las calles con un cuaderno y un lápiz, para abocetar rincones que le sorprendiesen; en su buhardilla trazó muchos dibujos parisienses, realizó algunos guaches, y al cabo de tres meses los embaló, guardó su ropa en la maleta, y regresó a Madrid. El hubiera querido permanecer más tiempo en Francia, pero no vendía los cuadros suficientes. De todos modos, había sabido apurar al máximo las posibilidades de conocimiento que le deparó su residencia en París; se hallaba al tanto de las últimas directrices y sacaba conclusiones

pertinentes. Pintar, podía hacerlo en cualquier lado.

En otra buhardilla de la madrileña Plaza Mayor, número 1, compartida con sus paisanos Eduardo Sanz, Jerónimo Gómez Cajigas y Rosendo Loriente, reanudó el trabajo. Lo primero fue realizar los cuadros que se trajo abocetados de París, paisajes urbanos y tipos populares; unos temas tan típicos y repetidos debían ser tratados de forma original, para que se distinguiesen, cosa que logró a base de colocar el pigmento directamente sobre la tela, consiguiendo cuadros matéricos que delineaban el Sena, la isla de Saint Louis, el Pont Neuf, Notre-Dame...

Y otro premio, seguramente el mejor que ha conseguido hasta ahora, le llegó en 1960: el premio de Roma, una pensión para residir en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. La noticia agradó a sus paisanos, siendo muy destacada en la prensa local (es decir, todo lo destacada que una noticia cultural merece en nuestros diarios), y antes de partir para la capital italiana quiso presentar sus últimas obras en Santander, esta vez en la Galería Sur. Expuso veinte cuadros, principalmente paisajes de París y Castilla, con algún bodegón y retratos. Lo vendió todo y la crítica local se deshizo en elogios y esperanzas.

Clausuró el 31 de agosto, e inmediatamente se preparó para ir a Roma. Este viaje tendría tanta repercusión en su formación artística y humanística como en su vida privada. Era director de la Academia de Roma el pintor Joaquín

Valverde, antiguo profesor de Celis en la Escuela de San Fernando. Todo le parecía fabuloso; se instaló en la Academia, donde disponía de un estudio magnífico, y se le facilitó cuanto un artista precisa para crear su obra, sin interferencias académicas o administrativas.

De momento dejó de lado la pintura; ver Roma era lo primero, visitar sus museos y sus monumentos. Y ver cine, siguiendo una vieja costumbre cada vez más arraigada. En la historia de la cinematografía italiana 1960 es un año clave: Luchino Visconti realizó *Rocco e i suoi fratelli;* Michelangelo Antonioni, *La notte,* y Pier Paolo Pasolini, *Accattone;* los tres realizadores son predilectos de Agustín Celis, especialmente Pasolini. Aún tendrían que pasar algunos años hasta que el pintor se asomase él también al cine desde el otro lado de la pantalla, siquiera en un plano modesto y sin pretensiones de emular a los maestros italianos. Además, muy sutilmente la técnica cinematográfica empezó a inquietarle por sus posibles adaptaciones a la obra pictórica; habría de transcurrir un período limitado para que tales inquietudes se concretaran en la práctica. Es claro que Celis, tan despierto para captar cualquier manifestación artística, debia fijarse en el llamado séptimo arte, el arte desarrollado en el siglo XX (*).

Quizá en esos momentos el centro de la vanguardia italiana estuviese establecido en Milán y no en Roma. En cualquier manera, sus deriva-

(*) Entregado ya el original de este libro, fue asesinado Pasolini. Tanto Celis como el autor de este texto hemos participado en el homenaje a su memoria, que, organizado por Studio Leví, fue inaugurado el 20 de febrero de 1976.

ciones alcanzaron al pintor español y le pusieron entre la espada y la pared, por emplear un modismo agresivo. Celis se encontró perdido entre los tesoros de la antigua Roma imperial y del Renacimiento, de un lado, y los movimientos visuales, ópticos y concretos, de otro. Se produjo entonces una indecisión en su carrera artística, un alto vacilante en su estilo, por primera y única vez; hasta entonces comprendía bien lo que debía hacer, pero en ese momento dudó. Resuelta la crisis, no ha vuelto a presentársele otra; lo cierto es que la estancia en Roma inicialmente estuvo a punto de arruinar su convicción en los valores adquiridos, empujándole a plantearse el problema de la creación artística desde un esquema inédito.

Todos sus amigos en Roma eran pintores figurativos; sin embargo, el informalismo pesaba mucho en ese instante, y Celis titubeó. La forja de un estilo propio no se termina en los años de estudio académico, por supuesto, y probablemente no se acaba nunca. Le pesaban los años pasados en la Escuela de Bellas Artes, tanto como la consistencia de las imágenes informales. Cuando volvió a pintar, después de un lapso contemplativo y turístico, se aproximó al borde de la abstracción, en una serie de guaches que todavía conserva en su estudio madrileño. Al fin zanjó la cuestión, resolviéndose por la figuración, matizada ya por las consecuciones del «arte otro».

En sus paseos continuos por el arte de siglos pasados descubrió un fresco que le entusiasmó; es del Pinturicchio, interesante porque se divide en dos zonas superpuestas: un primer plano

que relata una escena religiosa, y un segundo plano paisajístico. De aquí arranca toda esa larga serie de obras que Agustín Celis ha pintado en fechas recientes, y que se desglosan asimismo en dos planos, en ocasiones ambos externos, pero también es posible que uno sea externo y otro interno.

Terminadas, pues, sus incertidumbres, acordó concurrir a exposiciones y concursos italianos. En 1961 consiguió el segundo premio de pintura en la Exposición Internacional de Arte de Gubbio, la medalla de plata en el Concurso Internacional de San Vito Romano, y también participó en la exposición internacional «Premio Autostrada del Sole». Esto no es todo: en otro orden de cosas, y no menos importantes, hay que reseñar que ese año conoció a la escultora y poeta Miranda D'Amico, que asistía al estudio de desnudo de la Academia Española; licenciada en Letras Modernas, acababa de regresar de un viaje por Inglaterra y Francia. La simpatía mutua y los gustos comunes hacían innecesario un noviazgo largo, así que en octubre del año siguiente se casaban en Roma, lugar de donde es ella originaria.

El año 1962, a pesar del noviazgo y la boda, resultó fructífero para el pintor en el terreno artístico. Pintó mucho y se destacó más, puesto que en la Exposición Internacional de Arte Figurativo ORUR, en Roma, conquistó el premio del Ministerio de Asuntos Exteriores; en el concurso internacional de Gubbio se hizo con el primer premio de dibujo y el premio de pintura del Ayuntamiento de Perugia, y en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en Madrid, consiguió el premio del Ayuntamiento de Santander. Su

tierra le galardonaba así, aunque indirectamente, y él seguía en contacto con sus paisanos: en la última exposición había vendido todo, y en ese momento quiso volver a colgar en la misma sala, en Sur, durante la segunda quincena de julio. Mostró 22 óleos y 10 guaches, casi en su totalidad de temas italianos, y especialmente romanos, más dos temas parisienses. Tenía que demostrar el acierto de que se le hubiera concedido el gran premio de Roma por sus cualidades paisajísticas, y la exposición lo resaltaba.

Si comparamos estos cuadros italianos con los castellanos y parisienses de la exposición anterior, celebrada dos años antes, observamos una clara evolución colorista y formal. Los perfiles son cada vez menos nítidos y parece como si los objetos elaborados por el hombre se incrustasen naturalmente en el paisaje. En ciertos cuadros se diría que no existe más que un solo plano, resultante de la integración en una estructura única de los elementos componentes, realzado por su color. La gradación tonal es suave para identificar masas en vez de formas lineales, y hasta cabe notar un cierto deleite en la presentación de la materia cromática que linda con la abstracción. Pasada la crisis dubitativa con la derrota informalista, Celis se escapaba en lo posible (con sigilo, sin alardes) de la copia de la realidad tal como es en sí misma, para reflejarla en sus varias posibilidades morfológicas. Así como un poema no se copia, sino que se crea, decía Baudelaire hablando del realismo artístico, un paisaje no está hecho, sino que el pintor debe realizarlo. Es lo que intentó y consiguió Celis en sus primeras composiciones romanas.

Resulta curiosa la situación: en la capital del mundo antiguo occidental un pintor español se empapó de teorías evolucionadas, y supo aliar dos tendencias contrapuestas; se mantuvo fiel a la figuración aceptando las consecuciones de la abstracción mediante un ligero expresionismo. Es necesario anteponer el adjetivo para que resalte bien que no se afilió nunca a unos supuestos ya superados en 1962, limitándose a asimilar su herencia y añadir el resto de su propio conocimiento. Agustín Celis no es un pintor de clasificación sencilla porque no se ha detenido en una escuela o tendencia.

Si la maestría de un Corot, por decir un nombre cimero en el paisajismo, deriva precisamente de su torpeza en el acabado de la obra, no nos va a sorprender que otros pintores paisajistas eviten el acabado. Así Celis; sus cuadros romanos pasados por el tamiz expresionista se mantienen tan distantes de la ejecución detallista como de la abstracción orgánica, en un difícil centro equidistante de cualquier teoría. Como la ley del péndulo suele ser inevitable, más adelante volvería a necesitar la exactitud realista para expresar nuevas motivaciones, tal como hizo en los comienzos de su trabajo artístico, si bien desde una temática diferente. En el inicio de los años sesenta intentaba una simbiosis llamativa entre la naturaleza y las obras humanas. Un paisaje permite diversas contemplaciones, según lo vea un geólogo, un campesino, un turista, etc., y cada uno repara en los elementos que le preocupan; el artista milimetra el paisaje y elige los aspectos de su preferencia, de modo que el resultado será un paisaje naturalista, histórico, imaginativo, etc. La reproducción

fotográfica, cada vez más perfecta, propone al artista una competencia con doble solución: o copiarlo con la máxima exactitud, en el clima hiperrealista, o interpretarlo personalmente.

Al elegir este segundo supuesto, Celis abandonaba una metodología que le dio buenos resultados antes, pero no le proporcionaba una salida amplia para el porvenir. Por eso tomó las nociones formales y especulativas del expresionismo a fin de contemplar desde ellas, con su peculiar visión objetivadora, los paisajes de Italia, lo que ha hecho la naturaleza y lo que ha hecho el hombre a través del tiempo. La fórmula contenía dos estilos en apariencia antitéticos, y, sin embargo, disfrutó de un óptimo resultado. La copia textual de la realidad no llegará a ser nunca otra cosa que una imitación; en cambio, la interpretación subjetiva es una suerte de creación, y como consecuencia lógica se mantiene más viva que la copia.

La desfiguración limitada de la realidad anima el paisaje. Mientras que en la literatura del siglo pasado se practicaba aún la descripción de un paisaje, en la novela o en el poema, fuese romántico o naturalista o costumbrista, la literatura actual ignora el paisaje como no se trate de un paisaje interior del personaje, lo que suele llamarse un paisaje del alma. Sucede otro tanto en la pintura, de modo que la naturaleza no pasa al cuadro a través de los ojos del artista, sino de su mente consciente o inconsciente, por lo que su fisonomía quizá no sea reconocible para quien mira sólo con los ojos de la cara sin utilizar también los de la inteligencia. Crear un estilo es crear un mundo.

Con la elocuencia del predicador y la clarividencia del artista, más la sinceridad del orate, Van Gogh escribía a su hermano Théo su programa de acción, algo así como una norma estética aplicable a muchas de las tendencias actuales: «Dile a Serret *que a mí me desesperaría que mis figuras fueran buenas,* dile que no las quiero académicamente correctas, dile que si fotografiara a un hombre que cava, la verdad es que *no cavaría.* Dile que encuentro las figuras de Miguel Angel admirables, aunque las piernas sean decididamente demasiado largas, los muslos y las caderas demasiado anchos. Dile que a mis ojos Millet y Lhermitte son por esto los verdaderos pintores, porque ellos no pintan las cosas como son, de acuerdo a un análisis somero y seco, sino como ellos, Millet, Lhermitte, Miguel Angel, lo sienten. Dile que mi gran anhelo es aprender a hacer tales inexactitudes, tales anomalías, tales modificaciones, tales cambios, tales cambios en la realidad, para que salgan, ¡pues claro!... mentiras si se quiere pero más verdaderas que la verdad literal» (3). Estas palabras pueden aplicarse cabalmente a Celis durante su estancia en Roma, cinco años en los que pintó predominantemente paisajes, con alguna participación humana distanciada, tal como él los sentía subjetivamente y no como los capta el objetivo fotográfico del turista.

Clausurada la exposición en Santander, el pintor regresó a Roma, no sólo porque disfrutaba el premio de la Academia, sino muy principalmente porque en octubre debía contraer ma-

---

(3) VINCENT VAN GOGH: *Cartas a Théo,* Libros de Enlace, Barral Editores, Barcelona, 1971; pág. 143.

trimonio. Los amigos santanderinos creyeron que esta circunstancia (tan importante que se define como cambiar de estado civil) le afincaría en Italia quizá para siempre. Sospechaban que este hombre tranquilo, reposado, metódico que es Agustín Celis se quedaría en su hogar romano y tal vez no volvieran a verlo. Una gran equivocación, porque si bien es cierto que esas características le definen, no lo es menos que le atrae lo novedoso y la aventura. Por eso, los dos años siguientes están marcados perfectamente en su vida con rumbos viajeros; su signo astrológico es Piscis, correspondiente al elemento agua, símbolo de la fluidez.

Tranquilo y metódico, sí, volvió a sus ocupaciones, que consistían en pintar. «Haga líneas, muchas líneas», recomendaba Ingres a Degas; Celis siguió este buen consejo. En el Premio Internazionale di Gubbio recibió otro galardón, en 1963, esta vez el segundo premio de dibujo. En la última decena de agosto montó su primera exposición individual en Italia; sucedió en Verona, la ciudad consagrada por los amores de Romeo y Julieta. Celis colgó sus paisajes en la Galleria Ghelfi, consiguiendo pocas, pero elogiosas críticas; las ventas, en cambio, no alcanzaron en Verona las cifras de Santander, y no es de extrañar.

En efecto: aunque ya se anotaban en su haber varias distinciones, algunas de ellas italianas, el nombre de Agustín Celis era aún demasiado joven para despertar resonancia internacional. A ello hay que añadir su marcha en solitario, al margen de las tendencias. Ese año ha quedado marcado en la historia del arte italiano como el de la reacción contra el informalismo; Alberto

Burri abandonó los sacos para buscar la estética del plástico, lanzado ya hacia el descubrimiento del gran blanco. La posición un tanto ecléctica de Celis, le mantenía distanciado de unos y otros.

Pensó que le convendría un cambio de ambiente, a fin de tomar contacto con nuevas formas expresivas, antiguas y modernas. Así que el matrimonio se metió en un «Seiscientos», con una tienda de campaña, los bártulos caseros y los de la pintura, y se puso a recorrer Europa. Su viaje fue más artístico que otra cosa; visitaron museos, catedrales y galerías de arte, vieron las últimas olas del cine y el teatro, y hablaron con artistas de Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania y Dinamarca, que son los países por donde anduvieron. La Europa desunida política y religiosamente ha estado siempre unida por medio del arte: Miranda y Agustín Celis lo comprobaron durante su estancia en países de idiomas dispares e idéntica expresión estética.

En París se quedaron varios meses, casi medio año, siguiendo un curso de litografía y grabado en su Escuela de Bellas Artes. Como pintor es el que pinta, según su nombre indica, Celis pintó también en París, y hasta presentó un cuadro al XIV Salon de la Jeune Peinture; lo hizo más que nada para establecer contacto con otros artistas internacionales y contrastar opiniones o gustos. Si el arte ha mantenido a lo largo de la historia unas constantes temporales en todos los países cultos, hoy se da como nunca la posibilidad de internacionalización gracias al desarrollo de los medios de comuni-

cación de masas, y ya no cabe el artista solitario que se invente para sí mismo un arte a la medida. Los canales comerciales tienen sus opiniones controladas para evitar sorpresas.

En diciembre hizo un viaje rápido a Roma, para presentar una exposición conjunta con Manuel Alcorlo y Antonio Zarco, pensionados en la Academia de España, lo mismo que él; se presentó bajo el título de «Tre pittori spagnoli». Al año siguiente, en la primera quincena de marzo de 1964, los tres, junto con el madrileño Francisco López, igualmente pensionado en Roma, expusieron en la galería El Harka, en Palermo, por iniciativa del Centro Culturale Hispano-Sículo; acertaba el presentador, Francesco Carbone, al señalar en el catálogo: «L'umanitá della Spagna rivive oggi con decisione, quasi con generosa violenza, nella migliore espressione della sua arte.»

Al menos en el caso de Celis la humanización temática y estilística se realizaría en seguida. Las figuras humanas empezarían a dejar de ser un acompañamiento para adquirir preponderancia y convertirse en protagonistas absolutas de la obra, ganando terreno a los paisajes de una manera continua. Los años romanos le proporcionaron al pintor el convencimiento de que el hombre sigue siendo, y es de suponer que lo sea siempre, la medida de todas las cosas.

La aventura romana tocaba a su fin. Celis había ganado mucho con ella. En primer lugar, claro está, el encuentro con Miranda, su esposa; después, el hallazgo del arte renacentista

más bello del mundo en su marco adecuado, con el descubrimiento del Pinturicchio y su partición de la perspectiva en planos; al lado de ello, la cosmovisión del arte más joven filtrado hacia la antigua capital del mundo romano, y, por fin, la relación con otras artes, como peldaños del arte total ansioso de integración: el deslumbramiento literario de Cesare Pavese, que desde entonces será su lectura favorita, y el asombro de las realizaciones cinematográficas de los grandes directores Fellini, Antonioni y Pasolini, quizá entonces en su mejor momento, más ese genio de la imagen que es Luchino Visconti.

Como resumen de los cuatro años de pensionado, en la obligada exposición en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, presentó sus últimos logros y obtuvo entonces el título de Gran Premio de Roma. Fue el de 1964 un año triunfal para Agustín Celis, puesto que su salida de Italia se hizo por la puerta más ancha: la concesión de la Medalla de Oro del Presidente del Senado de la República Italiana, en la IV Exposición Internacional de Arte Figurativo ORUR. Participó en otras exposiciones además: en Italia, en el Festival dei Due Mondi, de Spoleto, y en la Galleria Cavallotto, de Caltanissetta, aparte la antes citada de El Harka, en Palermo; en España la relación es más breve, puesto que se reduce a su presencia en la Exposición Nacional de Bellas Artes y en otra organizada en Granada por la Fundación Rodríguez Acosta, a la que envió un grabado de tema taurino, asunto que no es frecuente en él.

Terminaba la pensión de Roma, pero no su relación con Italia, como es natural, puesto que

todos los veranos suelen ir a casa de los padres de Miranda, en los Abruzzos, de un lado, y de otro ha seguido colaborando en algunas exposiciones colectivas y hasta ha presentado otras individuales. En resumen, Italia sigue tan presente en él que incluso en la conversación acostumbra a emplear interjecciones italianas, y su recuerdo de los años pasados en Roma es afectuoso y un tanto nostálgico.

DATOS PARA LA CONTESTACION

En los primeros días de 1965 regresó a Madrid, con ánimo de reintegrarse inmediatamente a la vida artística nacional. El panorama estético se hallaba entonces en plena ebullición, dividiéndose entre arte social y arte imaginativo. En pintura se daba carta de naturaleza a la nueva figuración, única salida previsible del informalismo, aunque sin renegar por completo de la problemática desarrollada por las tendencias abstractizantes. Las artes plásticas debatían aún la disyuntiva del compromiso social o de la evasión, y algún crítico negó de plano la eficacia de la nueva figuración por carecer de un mínimo afán de denuncia social. Hacia 1964 se sitúa el nacimiento de la teoría llamada «Crónica de la realidad», con una ideología definida y unas intenciones sociales claras. La literatura, en cambio, se despegaba del realismo dominante en los años prece-

dentes; iba a nacer el llamado bárbaramente «boom hispanoamericano», denunciador de la monotonía realista; Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y otros novelistas de América constituían el gran descubrimiento editorial español hacia 1965, y poco después provocarían una polémica conocida en las revistas especializadas con el mote de la disputa entre el sándalo y la berza, es decir, de la imaginación un tanto preciosista y del realismo un mucho vulgar; los poetas jóvenes que se daban a conocer entonces eligieron la palabra culta. Se empezó a hablar del op-art tras la exposición «The responsive eye» de Nueva York, en 1965.

Tal era la situación estética en España cuando Agustín Celis regresó a Madrid; llevada a sus consecuencias finales, se desquiciarían muchos de los postulados renovadores y se caería en los más grotescos manierismos; pero eso es otro asunto. Lo cierto es que la temática social no estaba fuera de la órbita artística, seguramente debido a las circunstancias políticas, bastante inquietas en todo el mundo. El gran espectro de ese período es la guerra mantenida por los Estados Unidos en Vietnam, apoyando a los gobiernos del Sur contra los del Norte. En 1967 se produjeron dos acontecimientos de enorme resonancia: la muerte del «Che» Guevara en Bolivia, al frente de un grupo de gerrilleros, y la estrepitosa derrota de la coalición árabe contra Israel en la conocida como «guerra de los seis días».

Celis llegó a Madrid con deseos de experi-

mentar fórmulas nuevas; la etapa expresionista iba a ser clausurada en seguida, lo intuía, porque sus inquietudes apuntaban en otro sentido: el ser humano le interesaba más que su medio ambiente. Una exposición sería el final del capítulo.

Una exposición, por cierto, bien aireada, puesto que pasó por cuatro galerías, con pequeñas diferencias y omisiones de una a otra. Comenzó en Madrid, en Quixote, el 10 de febrero de 1965. La muestra comprendía 36 cuadros, con paisajes europeos y especial detención en los romanos. Para su reingreso al arte español quería dar cumplida materia de observación a la crítica; le importaba atender a sus comentarios, aunque estuviese decidido a intentar una pincelada diferente a partir de aquel momento: la decisión no era buscada, sino que le venía impuesta por una necesidad expresiva poderosa. Joaquín de la Puente, presentador del catálogo, atisbó que allí se clausuraba una etapa, y apostó a favor de Celis sin imaginar en qué espejos iba a mirarse. La crítica madrileña fue positiva al enjuiciar aquella especie de antología de una labor avalada por varios premios españoles e italianos, resumen de cuatro años muy significativos.

En la primera quincena de marzo pasaron a la Galería Sur, de Santander, 23 de esas obras. En esta ocasión fue el poeta santanderino Gerardo Diego el encargado de presentar el catálogo; yuxtapuso riqueza interior y oficio, para deducir una relación entre música y pintura que siempre ha gustado al autor de *Imagen,* por lo que se refiere a técnicas de composición.

Con parte de esos cuadros viajó a Italia, y el 6 de mayo inauguró otra exposición en la Galleria Scorpio, en Roma; los títulos de las 32 obras se repiten de las muestras anteriores, si bien hay algunos nuevos, como los titulados «La cogida» y «Muerte del toro», temas taurinos de muy escasa repercusión en él, poco amante de los folklorismos, pero que había tocado el año anterior cuando acordó concurrir a la convocatoria de la Fundación Rodríguez Acosta. Clausurada esta exposición romana, la mayor parte de los cuadros fondeó al Real Colegio de España, en Bolonia, sustituidos los adquiridos para que siguiesen siendo 32 los presentados.

El mes de agosto abrió sus puertas la IV Mostra Internazionale d'Arte, en Maratea; no se trata de un concurso, sino de una exhibición de calidades, hasta el punto de que el hecho de ser invitado a colaborar en el salón es semejante a un premio de prestigio muy valorado. Agustín Celis era uno de los maestros seleccionados. La alegría de verse allí fue duplicada con un acontecimiento esperado, pero no por ello menos alegre: el nacimiento de su primer hijo, Flavio. En septiembre estrenó el recién nacido un camino que le iba a ser habitual, y se lo es aún, el que une Roma con Madrid, porque la familia Celis D'Amico se trasladó a España para quedarse definitivamente en la capital de la nación. Trajeron consigo parte de sus obras respectivas, y otra parte continuó en casa de los padres de Miranda, en los Abruzzos, en espera de que se hallasen bien instalados.

Alquilaron un apartamento en la plaza de Almuñécar, destinando una habitación para estu-

dio. Entonces en su reloj sonó la hora de la revisión. Las cuatro exposiciones individuales señalaban el final de una etapa; por eso el afán de recorrer las ciudades donde antes se conoció su obra, Santander, Madrid y Roma, con objeto de marcar un alto bien notable. La crítica española e italiana lo aceptó, lo valoró y le dio carta blanca para que eligiese la continuación preferida. Pintaba muchas horas al día, mientras había luz natural en el estudio. Se enfrentó con el pasado sin perdonar ningún resquicio a la duda; no era momento de vacilaciones. Tenía treinta y tres años, una edad clave en el itinerario de la madurez humana, y al menos trece de ellos los dedicó al estudio de la pintura, sin contar los varios que pasó tanteando las artes a falta de una entrega total por motivos completamente ajenos a su vocación.

Las experiencias adquiridas en los períodos de aprendizaje, lo mismo en Madrid que en Roma, a pesar de las distinciones recibidas en los dos países, no le satisfacían como resultados; las consideraba fases determinantes de su evolución expresiva. Lo que debatía entonces en su interior era la continuidad: o seguir trabajando sobre su peculiar expresionismo característico del último período, o acomodarse a una hechura distinta. No es que renegase de cuanto hizo hasta entonces, sino que notaba la urgencia psíquica de renovarlo. Los encuentros con las variadas manifestaciones del arte europeo le impulsaban a modificar todas sus estructuras mentales y ópticas. Esto es lo que sentía; la dificultad, naturalmente, radicaba en el modo de proceder. Si el lapso precedente, y bastante amplio, constituía un aprendizaje, realizado

mediante el trabajo mantenido día a día, lo mejor era seguir trabajando; así llegaría la respuesta al problema.

Analizó todos los elementos de las obras anteriores, desde los comienzos serios hasta la víspera. A partir de las aleaciones entre el pasado cercano y las querencias del futuro dedujo toda una serie de principios estéticos continuables; así surgió una nueva realidad, cercana al neofigurativismo. Es preciso resaltar que Celis no se adscribió nunca a tendencias artísticas de ninguna clase, ni se ha integrado en grupos o ha firmado manifiestos; por eso conviene matizar con cuidado su relación con los estilos, pictóricos, en evitación de un confusionismo que ha atacado más de una vez a los críticos empeñados en el encasillamiento pleno de autores y obras. De otra parte, la pintura neofigurativa no es, ni lo era en 1965, uniforme; por el contrario, resulta imposible catalogar a sus representantes bajo esa denominación con las mismas características (4). Aceptemos, pues, que Celis marchó al paso de la nueva figuración.

El recuento de posibilidades estéticas llevaba consigo una toma de conciencia de su posición anímica frente al mundo. Hasta aquel momento, aun a costa de muchas contrariedades e incluso de sacrificios, lo primordial para él fue pintar, vivir para pintar. Ahora ya la perspectiva cam-

---

(4) Por ejemplo, el crítico MANUEL GARCIA-VIÑO distingue cuatro manifestaciones formales dentro de la nueva figuración: informismo neoobjetivista, pintura abstractiva, abstracción simbólica y expresivismo poético; cf. su ensayo *Pintura española neofigurativa*, Punto Omega, ed. Guadarrama, Madrid, 1968; págs. 41 y sigs.

biaba; los premios recibidos y las palabras elogiosas de la crítica le obligaron a repasar lo hecho y programar lo por hacer. Las indeterminaciones romanas que le llevaron a un acercamiento a la abstracción derivado hacia el expresionismo aparecieron con mayor ímpetu. Cuando Celis llegó a Italia portaba un equipaje intelectual claro, adquisición lograda en San Fernando más sus propias especulaciones sobre lecturas y visitas a los museos; iba a Roma como premio a la buena factura de su pincelada y para potenciarla; eso pertenecía al pasado, era otro tiempo.

Y la meditación sobre el tiempo empezó a pasar a sus obras. El tiempo que tanto echó de menos para contemplar las cosas, deleitándose con las preferidas, se convirtió en tema esencial de su pintura. Al principio de su retorno a Madrid no pintó cuadros, sino fragmentos de cuadro, un cuadro total que tendría al tiempo como protagonista. Las obras se dividieron en dos planos, uno real y otro posible o deseado; surgieron las rayas rectas divisorias de esos planos, tan características en seguida de su pintura en ese período, o entraron las ventanas al lienzo, con idéntica finalidad, separar los dos planos, el externo y el interno. Al mismo tiempo su paleta se tornó más transparente, con dominio de los grises y de los colores brillantes. La superficie de los cuadros era totalmente lisa, de una absoluta precisión en los contornos y las combinaciones cromáticas.

Creció el hombre sobre el paisaje hasta invertir los términos anteriores y ser él más importante que la naturaleza; el medio ambiente hu-

mano es desde entonces, en los cuadros de Celis, reflejo del mundo interior del artista, aunque permanezca sometido a las apariencias físicas, fuera de cualquier tono superrealista, por ejemplo. No es sorprendente, ya que dentro de la nueva figuración tienen cabida las conquistas anteriores, e incluso el superrealismo; Celis no perdió por entero el timbre expresionista, si bien lo redujo para adaptarse a otra intención.

Tiempo y hombre, pues, señalan la evolución de Agustín Celis a partir de septiembre de 1965. El ser humano es contemplado desde su tiempo, en la época dificultosa que nos ha correspondido historiar, hasta el punto de que las obras fechadas en esa época constituyen una interpretación sociológica del asombro de vivir, según lo comentó Giuseppe Ungaretti, otro de sus poetas predilectos, en *Il taccuino del vecchio,* publicado en 1960:

Per anni e lungo secoli
Ogni attimo sorpresa
Nel sapere che ancora siamo in vita,
Che scorre sempre come sempre il vivere,
Dono e pena inattesi
Nel turbinío continuo
Dei vani mutamenti.

Ese transcurrir siempre igual de la vida provoca hastío, desesperanza, dolor; en seguida los lienzos de Celis acertaron a reflejar unos sentimientos humanos desolados. No era el único que entre los pintores de la última promoción captaba el dolor del tiempo presente y la inseguridad del futuro. El informalismo se había preocupado por enseñar el vacío de la

existencia a cuantos dormían alegremente en las ramas de la vieja conformación, los fieles del «laissez faire, laissez passer», a estas alturas de la historia. Pues bien, la nueva figuración pretendió llegar más lejos, hasta poner el dedo en la misma llaga, en lugar de limitarse a señalarla. Es la razón de que aglutinase las tendencias anteriores. En tal aspecto, Agustín Celis se hallaba en óptimas condiciones para superar los estilos más próximos y encauzarlos hacia un mismo fin: la presentación de la problemática hombre-tiempo, es decir, la sociedad.

La primera exposición personal entroncada con el neofigurativismo se celebró en la Galleria Ghelfi, de Verona, la misma en que se presentase inicialmente ante el público italiano. La inauguró el 30 de julio de 1966, empleando el viaje veraniego a casa de sus suegros. Se trata de una exposición ecléctica, puesto que aprovechó algunos de los cuadros antiguos, precisamente pintados en Roma, además de colgar obra reciente. Es, por tanto, una exposición puente entre la manera de realizar la pintura ya superada y la que le preocupaba entonces. En esta sala se detuvieron por primera vez sus inquietantes vagones de tren, un tema en el que profundizaría mucho desde entonces y durante cuatro años. Volveremos sobre ello.

Además de esta exposición individual hay que anotar en 1966 su participación en la Nacional de Bellas Artes, en la que le fue adjudicado el premio de la Diputación de León, y en la que organizó la Dirección General de Bellas Artes en Madrid, con obras de los artistas que fueron pensionados en Roma. En Italia continuó su

buena racha, alzándose con el segundo premio de pintura Ciudad de Caltanissetta. Por otra parte, en ese curso comenzó a ejercer el cargo de profesor agregado en la cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, puesto que continúa desempeñando en la actualidad.

Infatigable en el trabajo pictórico, se dio cuenta de que la comodidad de tener el estudio en casa ofrece varias desventajas: poco espacio e interrupciones son las dos principales; así que alquiló un apartamento en Argüelles, una zona entre lujosa y universitaria, y sobre todo cómoda. Allí continuó «sin precipitación y sin descanso», como quería Goethe y formalizó Juan Ramón Jiménez. Integrado en el *status* artístico madrileño, Agustín Celis seguía con su libertad a cuestas; no es demasiado amigo de tertulias, como no se trate de algunas pocas personas de su intimidad, ni de grupos o capillitas tendenciosas. Sabe que las agrupaciones artísticas suelen acabar a puñetazos dialécticos en España, de modo que marcha a su aire, sin que por ello deje de estar relacionado con una parcela estética definida. Sus manifiestos o sus proclamas se incrustan en los cuadros, no necesitan otra publicidad. Es un hombre de ideas claras, sabe exponerlas y pasarlas al lienzo.

La obra terminada entre 1965 y 1969 —fechas aproximativas que no deben considerarse en toda su extensión, desde luego— se relaciona con la nueva figuración y los nombres de Barjola, Jardiel, su paisano Angel Medina, etc. Lo que le distancia es un afán geométrico, un amor a las líneas rectas que sólo encuentra superación

en Hernández Pijuán. Los cuadros de ese período llevan una gruesa línea recta por lo menos, cuando no son dos o tres (5); con ella se permite dar el salto entre los dos planos captados. Y ésta es otra característica del momento, la duplicidad atmosférica de un fuera y un dentro a menudo señalados por el cristal de una ventana, sobre todo una ventanilla de tren.

En la simbología más simple el tren representa el ansia de viajar, de escapar, de huir tal vez. En esos vagones sucede algo trágico, según logramos entrever desde este lado de la ventanilla. Hay unas formas angustiadas, de rasgos imprecisos, en actitud miedosa; también se vislumbran ciertas sombras con gorra de plato, quizá los revisores del tren, o quizá se trate de un registro en la frontera para impedir el exilio de alguien. Nada de literatura: esto es lo que se contempla en esos cuadros, cuyos títulos son «La fuga», «Algo que sucede», «Hacia la noche», «Crónica de una noticia»... Es pintura testimonial, por consiguiente, pintura de crítica social realizada en un lapso de tiempo especialmente inquieto: Washington ordenó bombardear Vietnam del Norte, el «Che» Guevara era muerto a tiros en Bolivia en octubre de 1967, en todo el mundo se propagaba una protesta estudiantil que culminaría en los sucesos del Mayo francés en 1968, mientras los «hip-

(5) Cf. la opinión de WASSILY KANDINSKY en su escrito teórico *Sobre la cuestión de la forma:* «Cuando en el cuadro una línea se libera de la necesidad de señalar una cosa, cuando actúa ella misma como cosa, su sonido íntimo no está debilitado por ningún papel secundario y cobra toda su fuerza interior»; citado por WALTER HESS: *Documentos para la comprensión del arte moderno*, trad. de Coco Ferraris, Nueva Visión, Buenos Aires, 1967 (2.ª ed.); pág. 129.

pies» recorrían el mundo repartiendo flores y pidiendo que se hiciese el amor y no la guerra.

No hace falta recordar que entre el realismo social y el neofigurativismo median todos los abismos posibles. La pintura de crítica social que realizó Agustín Celis en esos años de felicidad para la sociedad de consumo tiende a la sugerencia más que a la fotografía, dilapidando la herencia expresionista o llevándola a sus últimas consecuencias. No se busque sociología, sino arte, que son cosas diferentes, como bien recuerda uno de los teóricos máximos de la revolución, Herbert Marcuse: «El arte puede expresar su potencial radical sólo *como arte,* en su propio lenguaje y con su propia imagen, que *invalidan* el lenguaje ordinario, la *prose du monde.* El 'mensaje' libertario del arte *trasciende* también las metas realmente accesibles de la liberación, del mismo modo que trasciende la verdadera crítica de la sociedad. El arte sigue comprometido con la Idea (Schopenhauer), con lo universal en lo particular; y, si bien es probable que la tensión entre idea y realidad, entre lo universal y lo particular, se mantenga hasta el milenio que nunca llegará, el arte debe seguir siendo *enajenación.* Si el arte, en virtud de su enajenación, no 'habla' a las masas, esto es consecuencia de la sociedad clasista que ha creado y perpetuado a las masas. En el caso de que una sociedad sin clases lograse transformar a las masas en individuos 'libremente asociados', el arte habría perdido su carácter elitista, pero no su extrañamiento de la sociedad. La tensión entre afirmación y negación hace imposible cualquier identificación del arte con la *praxis* revolucionaria. El arte no

puede represenar la revolución, sólo puede invocarla en otro medio, en una forma estética en la que el contenido político se vuelva *meta*político, gobernado por la necesidad interna del arte. Y el objetivo final de toda revolución —un mundo de tranquilidad y libertad— se presenta en un medio totalmente apolítico, bajo las leyes de la belleza y la armonía» (6).

La primera exhibición al público español de su nuevo estilo se llevó a cabo en la Galería Kreisler, en Madrid, en abril de 1967. La crítica no retrajo los elogios, y, sin embargo, se vendió muy poco: ¿les molestaban aquellas figuras medrosas o amenazadoras a los detentadores del poder económico? La concesión de una beca de la Fundación March para que realizase una exposición constituía otro premio y otro refrendo de que las élites cultas valoraban altamente sus obras; esa exposición se inauguró en el mes de junio siguiente, en la Galería Sur, de Santander, donde no encontró eco ni entre el público ni entre la crítica provinciana, enojada ante los rumbos que seguía el pintor.

Me permito caer en la vulgaridad de la autocita, pero debo aclarar que al mes siguiente organicé, en la sala de exposiciones del diario santanderino «Alerta», una que representaba reunidos, después de muchos años, a los pintores montañeses de más significación; bajo el título

---

(6) HERBERT MARCUSE: *Contrarrevolución y revuelta*, trad. de Antonio González de León, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1973; pág. 116. Celis conoce bien la obra de Marcuse, y ha pintado un cuadro que titula «Homenaje a Marcuse», que pudo verse en su exposición celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en 1971.

de «Nueva pintura montañesa» agrupé a siete pintores nacidos en la provincia, comenzando por Celis —en estricto orden alfabético—. No se trataba de un certamen ni de una exhibición comercial siquiera, puesto que las obras colgadas no estaban en venta, sino de una simple reunión artística para llamar la atención sobre su número y su calidad.

Otras exposiciones colectivas a las que concurrió fueron el XVI Salón del Grabado, en el Museo Español de Arte Contemporáneo, y la V Biennale de Paris, celebrada en su Museo de Arte Moderno. Con todo, lo más importante sucedido para él ese año fue la invitación que le cursó el comisario de Exposiciones Internacionales, Luis González Robles, para que asistiese en representación de España a la Bienal de Venecia que se celebraría al año siguiente. Para cualquier artista es un honor ir a Venecia; en este caso, además, las circunstancias socioculturales y políticas doblaron el valor de la experiencia: la XXXIV Bienal fue la de la contestación, el epígono del Mayo francés.

Las obras que iban a ir a Venecia hicieron un alto en Barcelona y el pintor las expuso en la Galería Ten durante el mes de febrero de 1968. En mayo, París vivió uno de los acontecimientos claves de nuestra época; en las paredes se pidió que la imaginación fuese llevada al poder y se prohibió prohibir. Intelectuales de todo el mundo miraban hacia París, capital de la contestación, y los tanques rodearon a la vieja «Cité Lumière». En julio, Venecia era un cuartel; a las puertas de todos los edificios públicos montaba guardia el Ejército, y la Bienal no era una ex-

cepción. No se concedieron premios, ni le importaban a nadie, y tampoco a Agustín Celis, más convencido que nunca de la urgencia de incidir en el valor testimonial del arte. Firmó un manifiesto, pero no artístico, sino contra la coacción y la violencia y contra las estructuras caducas de un mundo necesitado de renovación. Los seis cuadros de Celis, de formato grande, estaban a tono con el ambiente de la ciudad maravillosa que se hunde en el mar. Pero se demostraba la tesis de Marcuse, y a fin de cuentas el arte no va a ser el factor que cambie las estructuras sociales, aunque deba acompañar a los que luchan por hacerlas más justas para todos. Aquellas Bienal de Venecia resultó importantísima en general; para Agustín Celis significó el enfrentamiento con una realidad presentida desde tiempo antes, que repercutiría en su obra.

CAMINOS DE LA INTEGRACION ARTISTICA

Si hasta ese año histórico por tantos motivos de 1968 Agustín Celis fue constante en la asistencia a concursos y en la celebración de exposiciones personales, así como en la participación en las muestras colectivas de mayor interés, desde entonces ha doblado las cifras; en el esquema biográfico final de este volumen están reseñadas, por lo que sólo comentaremos ahora algunas exposiciones que ofrecen una relevancia especial. Su nombre queda incorporado definitivamente al arte internacional dentro de la figuración.

Los cuadros fechados entre 1967 y 1969 configuran el espacio arquitectónico alrededor de la figura humana. Es período de ventanas incomunicadoras que separan a los que están dentro de los que siguen al otro lado como espectadores; las sombras siniestras toman forma a menudo y así

vemos qué asustaba a los viajeros. Las rayas continúan apareciendo, si bien no es raro que estén rotas ellas también. El paisaje se esquematiza mucho, llega a ser un horizonte escueto nada más, una playa con restos de barcas para dejar señal de la existencia del hombre, el *homo-faber* que también sabe fabricar armas para autodestruirse. Es una pintura que sigue dando testimonio de su tiempo de crisis, no copiando una escena bélica —un bombardeo aéreo, por ejemplo– o un acto reprobable —como un fusilamiento—, sino denunciando las causas remotas de que se llegue a esos extremos. Es una pintura que sugiere en vez de retratar, así como la pedía Paul Klee al comienzo de su ensayo de 1920 *Confesión creadora:* «El arte no reproduce lo visible, sino que *hace visible»;* sí, las obras de Celis hacen visibles las razones de la angustia solitaria del hombre actual.

La crítica era cada vez más elogiosa, pero el público se retraía más a medida que la denuncia social era mayor. En 1969 sus cuadros estuvieron expuestos en las galerias Sur, de Santander; Mainel, de Burgos; La Casa del Siglo XV, de Segovia, y Kreisler, de Madrid. Tres premios más se sumaron a los muchos en su haber: el segundo de la exposición «Pequeño formato», organizada por Círculo 2, en Madrid; el premio de la Federación Española de Baloncesto en la II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, y el del UNICEF, la organización de las Naciones Unidas para la ayuda a la infancia, en el certamen para artistas españoles. Acudió a la X Bienal de Sao Paulo, en Brasil. Su pintura se hallaba a la hora del mundo, aunque fuera de las tendencias admitidas; encuadrado

en la nueva figuración, adicto al geometrismo, con valor testimonial, conseguía ofrecer una aportación original bien clara (7).

El realismo crítico del arte es común a todos los países cultos en los últimos años sesenta, mientras la inflación mundial se adueñaba de ellos poco a poco y empezaba la agonía de la sociedad de consumo. En esa denominación tan amplia caben muchísimas formas expresivas; una de ellas es la técnica fotográfica o

---

(7) Han decaído las polémicas sobre la intencionalidad social del arte, pero todavía se condena a ciertos estilos como esteticistas e inoperantes. No se comprende que todo arte es social en su esencia y representa a su época. Repásese, por ejemplo, la opinión del psicólogo y tratadista de arte ANTON EHRENZWEIG: «Es imposible separar la creatividad de su base social. En el niño, la creatividad acompaña y sostiene el desarrollo de sus relaciones humanas. Si queremos enriquecernos como individuos hemos de reconfigurar y cambiar sin descanso nuestras relaciones humanas mediante la proyección y la introyección. Un fallo frecuente en las relaciones humanas es debido a la misma rigidez del ego que impide la creatividad. Tenemos que dar libremente nuestra sustancia, proyectarla en otras personas o en trabajos creadores para que se vaya transformando (...) La creatividad puede ser autocreación, pero sólo es posible a través del intercambio social, ya con otros individuos, como sucede en la creatividad social entendida en sentido estricto, ya por medio de una impersonal obra creadora. La obra de arte no es tan sólo, por cierto, proyección y reflexión directa de nuestro mundo íntimo a través de la 'autoexpresión', según se supone con frecuencia. La obra de arte recibe las fragmentarias proyecciones de nuestro mundo interior solamente para nutrirlas y transformarlas en su seno. El aspecto social de la creatividad tiene una importancia que no puede exagerarse. Por desgracia, casi no sabemos nada sobre la creatividad social ni sobre su más poderoso impulso, que es nuestro innato y hondísimamente arraigado sentido de la justicia» (*El orden oculto del arte*, trad. de J. M. García de la Mora, Biblioteca Universitaria Labor, ed. Labor, Barcelona, 1973; págs. 258 y sigs.

cinematográfica, intento de integración de dos artes que se influyen mutuamente: en el lienzo del pintor no se presenta una escena, sino una serie de planos de la misma escena a manera de secuencia cinematográfica. Es claro que la vieja afición de Celis por el cine tenía que llevarle sin falta a tocar ese tratamiento en sus obras; otros pintores españoles intentaban lo mismo entonces, como Genovés, Canogar, Equipo Crónica, etc. Sin embargo, Celis no se limitó a resolver el lienzo como una película cinematográfica, sino que fue más lejos y colaboró en una filmación.

Es un documental en 16 milímetros, titulado «El viaje», con música de Carmelo Bernaola, filmado en color y blanco y negro. Se realizó con la colaboración de un grupo de arquitectos de la cátedra de Fernández del Amo en la Escuela de Arquitectura: J. Hernández León, L. Aguilar, J. Perucho y P. Sanz Iglesias. La idea creadora consistía en aumentar la comunicación entre la obra de arte y el público, tomando la imagen como comunicación precisamente; también Vicente Aleixandre, uno de los grandes poetas de la generación del 27, define a la poesía como comunicación y dice que el poeta que escribe para sí mismo se suicida por falta de destino.

No es un documental para justificar la obra de Celis o una mera ilustración; es un documento, exactamente dicho, sobre su pintura y todo lo que la ha condicionado, con sus implicaciones éticas, sociales, políticas, etc. El montaje se llevó a cabo con lentitud durante varios meses, y cuando estuvo terminado decidieron presen-

tarlo a Cinestud 70, un festival internacional celebrado en Amsterdam en 1970; Celis recibió una invitación para asistir al certamen y presentar su documental, así que viajó a la ciudad holandesa.

Este trabajo le sugirió un nuevo planteamiento de su obra pictórica, a partir de la experiencia adquirida; potenció la aparición de imágenes seriadas, y también enmarcó a las figuras en símbolos abstractos. Sólo cuenta con una exposición individual en 1970, en la Galería Kreisler de Nueva York; en el catálogo se incluye un poema de su mujer, que coincide con lo expresado en las pinturas:

Spagna di silenzi
e di voci segrete
in te cerco una verità
che l'apparenza mi nega
—come una vela che s'apra
o un segno che si palesi—
Tu che vorresti accogliermi
ed io aspramente ti resisto

Preocupado por los problemas de integración de las artes, tomó contacto con los grupos de poesía experimental que buscan alcanzar un arte total por los caminos del arte conceptual. Entre ellos sobresalen los zaj, en Madrid, y los que en Cuenca se cobijan en torno a la colección El Toro de Barro, dirigida por Carlos de la Rica. El nombre de poesía experimental no es muy adecuado; bajo él se amalgaman diversas tendencias: letrismo, poesía visual, concretismo, grafismo, y otras. La razón de que utilicen como sustantivo común la palabra poesía

se debe a que saltan de la poesía en verso para llegar a una fórmula en la que ha desaparecido el verso y en la mayor parte de los casos también la palabra, quedando sólo letras o dibujos (8).

Celis se dejó tentar por las teorías experimentales y frecuentó a sus practicantes; si le interesaba investigar las posibilidades de comunicación estética, es lógico que se detuviera en la palabra y en su transcripción, la letra. En 1971 inició con relativa timidez el análisis de las posibilidades de incorporar la letra al lienzo; al

---

(8) Cf. el manifiesto que firman CARLOS DE LA RICA y LUIS M. MURO al frente de la antología *20 poemas experimentales:* «La palabra, tal como la hemos leído hasta ahora, tiene un margen de ambigüedad muy limitado, y lo ambiguo es un elemento clave en el arte de participación. Lo ambiguo es el agente que transforma al espectador en artista, y la obra es un vehículo de comunicación ida-vuelta. Dentro de la poesía, las últimas tendencias son más ricas en ambigüedad y nos ofrecen posibilidades de participación en un momento en que los medios de comunicación —tecnológicamente casi perfectos— empiezan a ser inútiles porque nos informan, pero no nos comunican. El arte es algo por hacer siempre. El poema no parece interesar a un hombre metido en la prisa, corriendo por las calles de sus ciudades monstruo, deshumanizadas y frías. Convertir en libro y sala de arte las calles es una política del poeta y del artista que desea comunicación y participación en este metamorfosearse en un momento de integración de las artes» (El Toro de Barro, Carboneras de Cuenca, 1972). La comunicación artista-público y el cese de las fronteras entre las diversas artes son, como se está explicando, intenciones predominantes en la obra de Agustín Celis. Quizá convenga recordar que la introducción de palabras en el cuadro no es invento de hoy: ya lo hicieron los pintores renacentistas para que sus personajes «hablasen», a la manera de las tiras dibujadas actuales; también los cubistas pasaron al lienzo letras y palabras. Sin embargo, las motivaciones son muy distintas y no guardan la menor relación entre sí.

tiempo, comenzó a dibujar archivadores, tema que no expondría hasta dos años después, y que va a caracterizar toda una producción pictórica de Agustín Celis.

El mismo año de 1971 hay dos noticias importantes en su biografía: la exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo, organizada por la Comisaría General de Exposiciones, y la concesión del Premio Nacional de Pintura a su cuadro «Iniciación al rito de las suplantaciones», en el Concurso Nacional de Bellas Artes. También colgó individualmente en las galerías Sur, de Santander; Galería 5, de Ibiza, y en la Sala Luzán de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, en Zaragoza. Le otorgaron dos segundos premios, en la I Bienal de Arte de Marbella y en la III Bienal del Deporte en las Bellas Artes, celebrada en Barcelona esta vez.

Venía alternando el óleo con los colores acrílicos, pero desde esa fecha puede decirse que todos sus cuadros están pintados con acrílicos. La superficie continúa siendo plana, con una enorme, soprendente exactitud geométrica. Se entregó a las construcciones formales, sin perder por eso la figuración, cada vez más. Las ventanas y las rayas desaparecían, ganadas por los archivadores; las caras con expresión de horror, asimismo, se desvanecían. Miranda D'Amico escribía otro poema en el catálogo del Museo:

Hai liberato una voce di fuga
segreta nel cerchio della memoria,
hai isolato la tua pena—
ma in quest'alba
il plauso non rischiara
notti che lentamente consumano—
Tu sei piú solo.

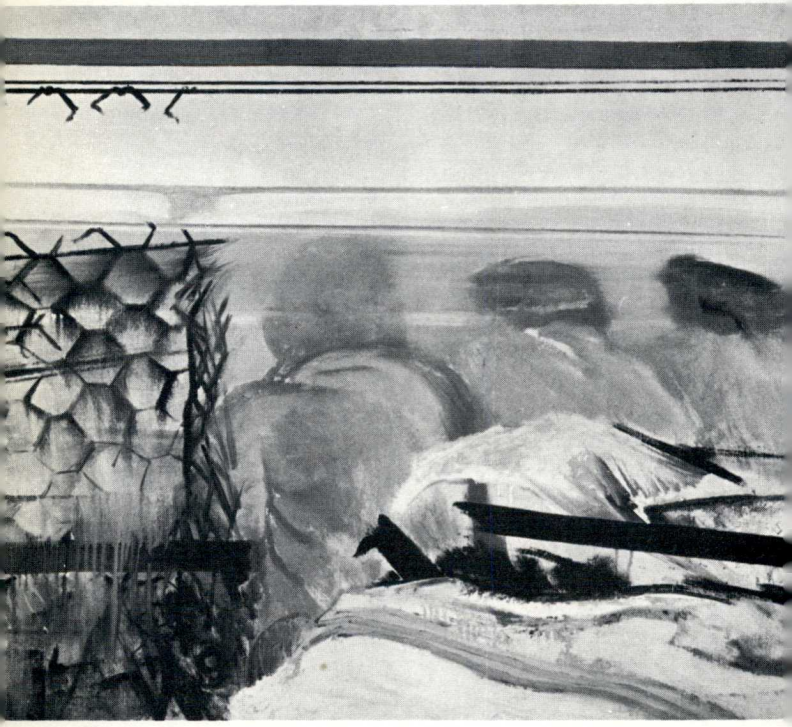
En 1972 conoció al director de cine Miguel Angel Nieto, y juntos filmaron otro documental, «Testimonio», en color, de diez minutos de duración, con música de Agustín González Acilú. Se basa en los tres cuadros que el pintor iba a enviar a la III Bienal de Arte de Medellín (Colombia), en un nuevo experimento plástico integracional. El documental anterior, «El viaje», se exhibió casi al mismo tiempo en los debatidos «Encuentros», de Pamplona. Sólo presentó una exposición individual este año, en la Galería Punto, de Valencia; noticia a destacar es la concesión del primer premio en la II Bienal de Pintura Félix Adelantado, en Zaragoza.

Los dos años de trabajo en torno a la integración de la poesía en la pintura y también sobre el tema de los archivadores, quedaron expuestos por primera vez en Madrid en la Galería Kreisler, en febrero de 1973. Dominaba las salas el tríptico «La palabra y el silencio», de 200 × 150 centímetros; cerrado, reproduce un poema de Carlos Oroza, considerado el poeta «beat» de España, tan displicente que no cede sus versos a los editores, y abierto muestra a un hombre atado y amordazado. La figura pintada por Celis no es una simple ilustración al poema de Oroza, sino que ambos se complementan, integrándose el poema en la obra plástica o viceversa, en perfecta igualdad.

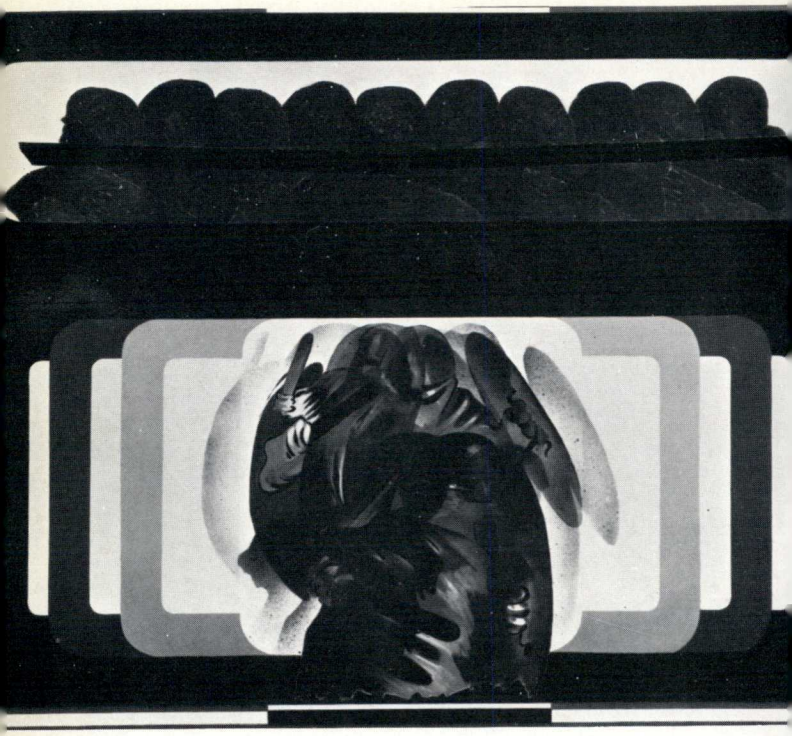
Han dado mucho que hablar los archivadores; suelen estar titulados con cifras capicúas («El 5005», «El 40004»...), y en su interior se encuentran objetos muy diversos, como en una oficina de objetos perdidos: frutas, aves, flores de plástico, desperdicios de toda clase, formas huma-

«Algo sucede». 1967

«Algo que sucede». 1966



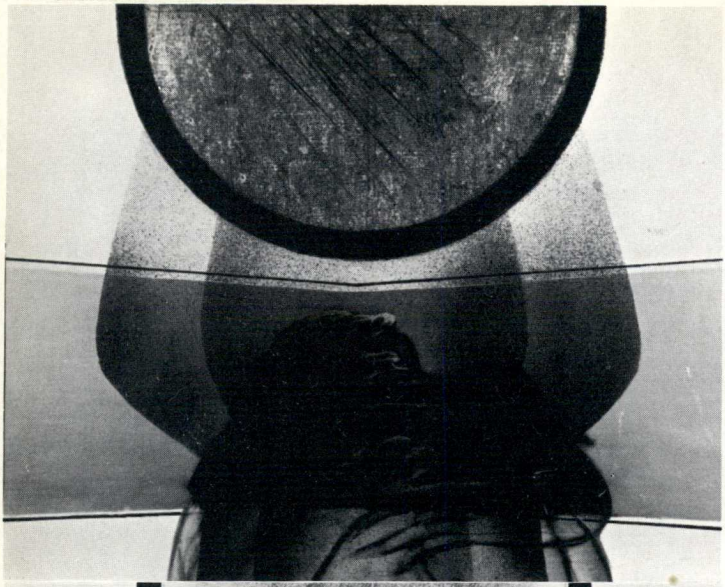
«Crónica de una noticia». 1968

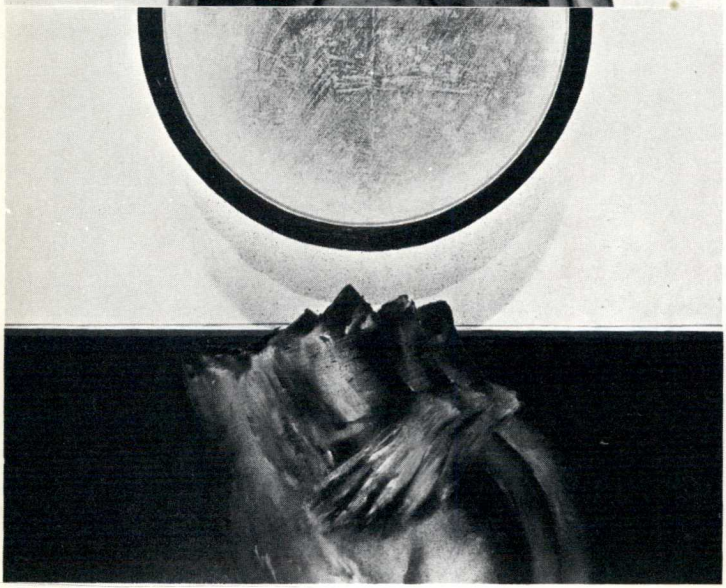


«Crónica I». 1971

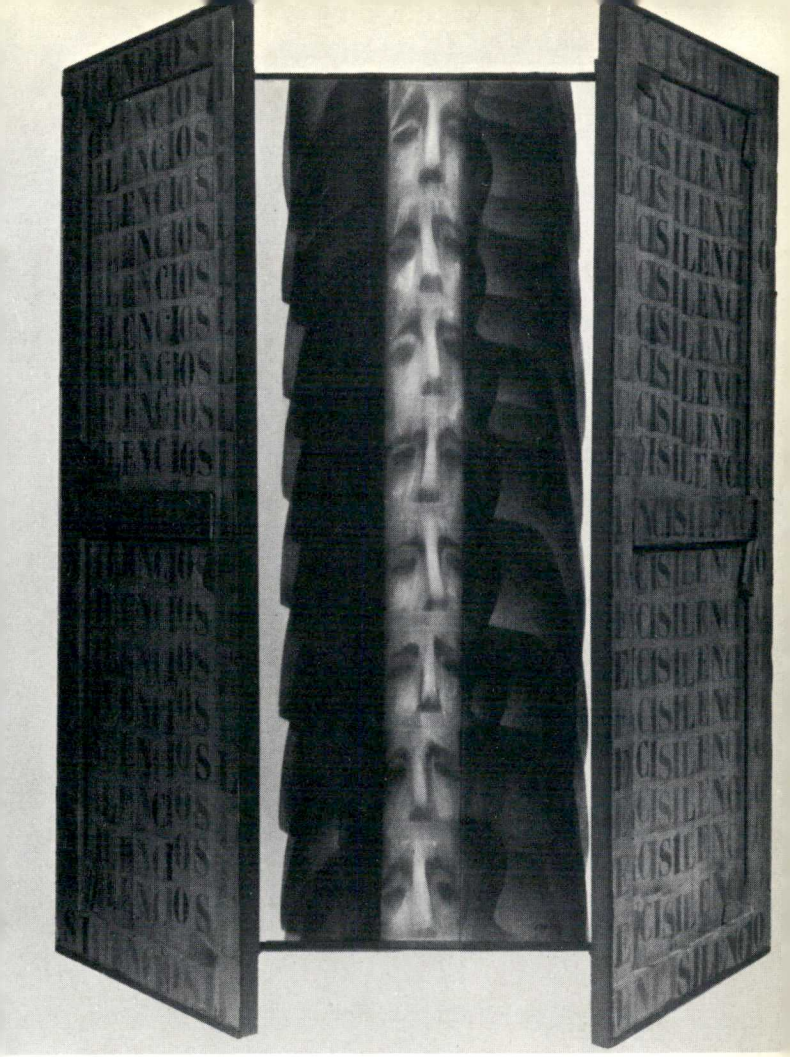
«Crónica II». 1971

«El círculo del amor». 1970



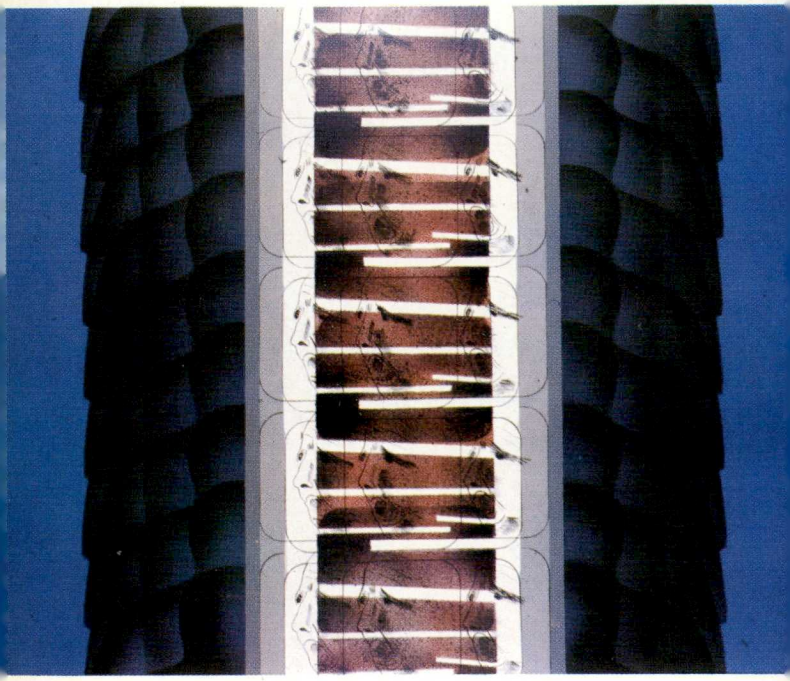


«En el principio». 1970

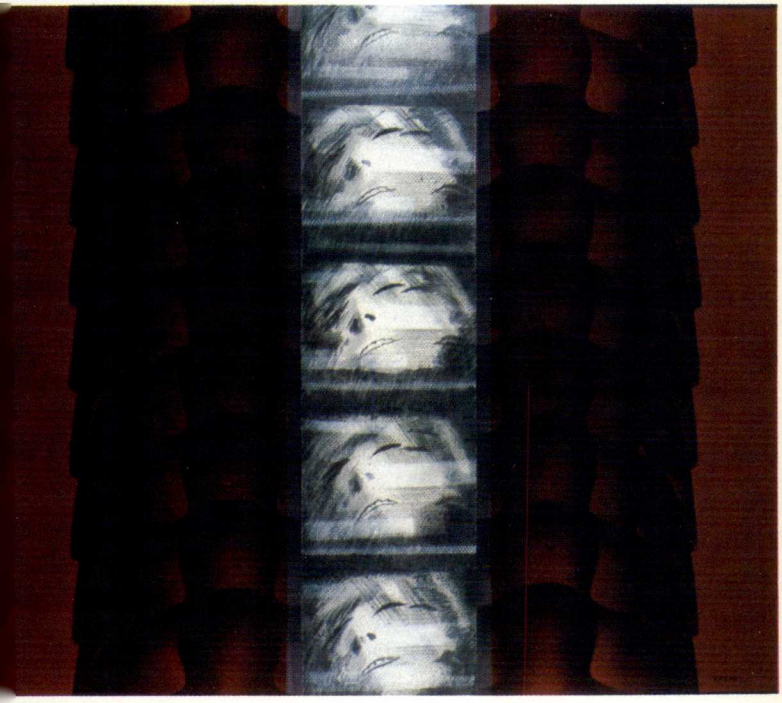


«Silencio» (Tríptico). 1970

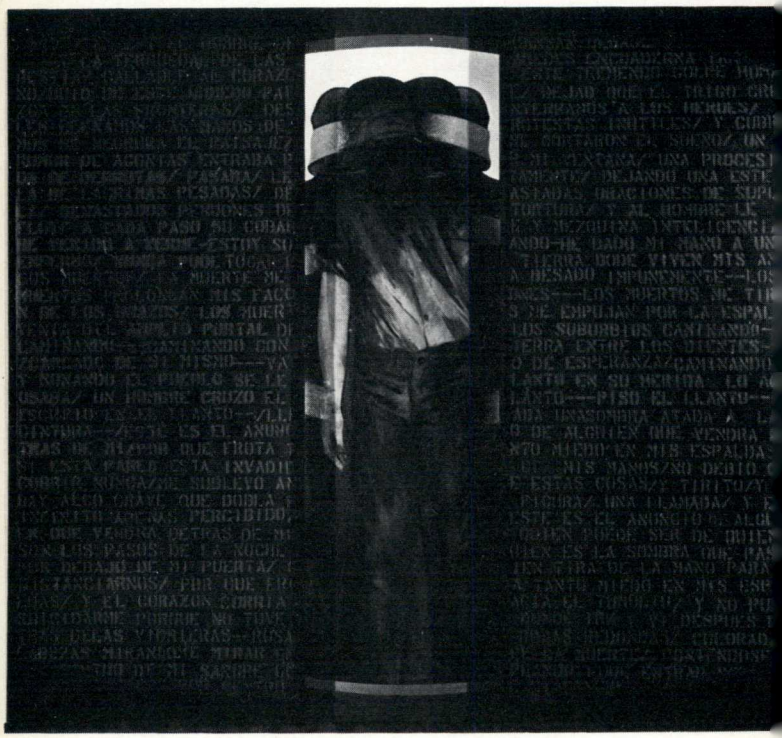
«Antes del eclipse». 1971



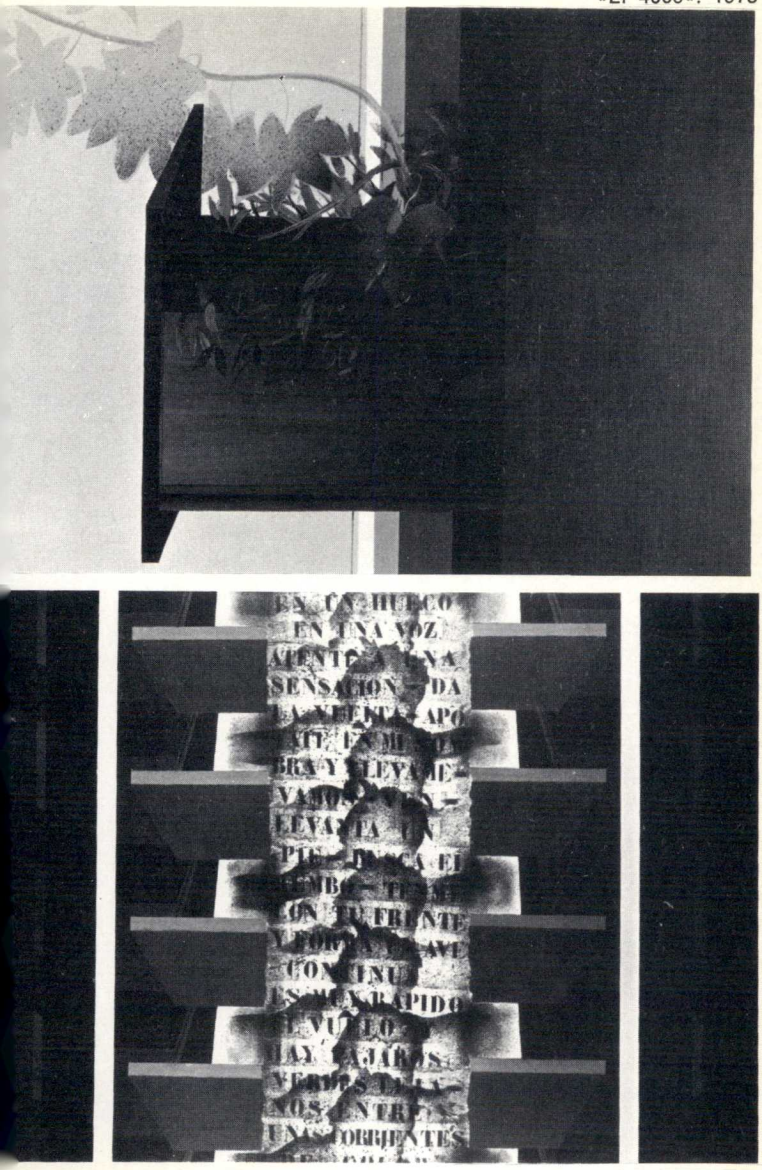
«El mito». 1971



«La palabra y el silencio» (Tríptico). 1972

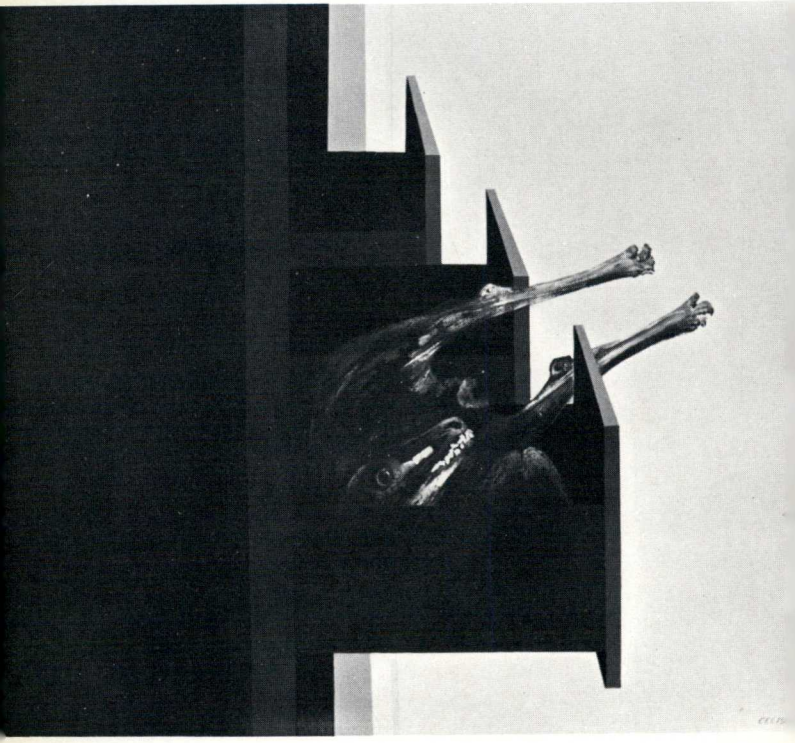


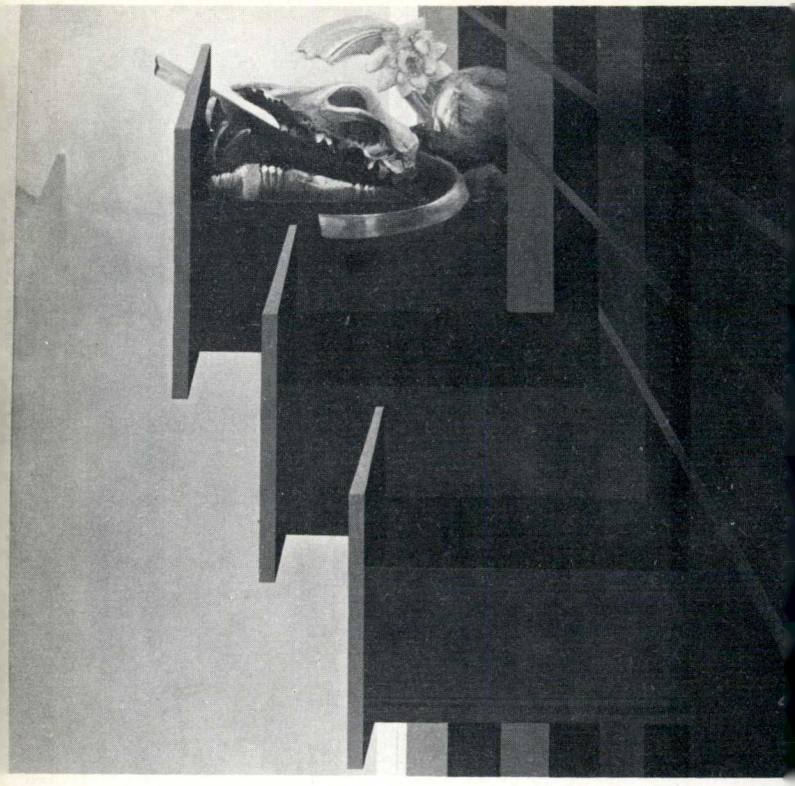
«El 4009». 1973



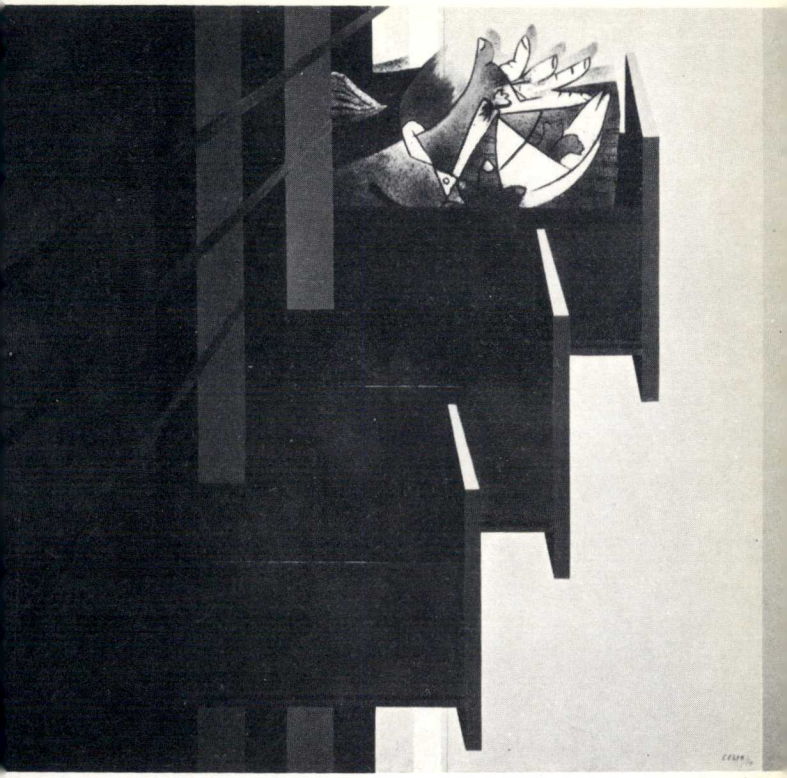
«El 6001». 1974

«El 5011». 1975





«Homenaje a Solana». 1974



«Homenaje a Picasso, III». 1974

«El 3014». 1975

nas, etc. Al comienzo solía presentar un archivador abierto, pero en seguida se multiplicaron y en cada cuadro aparecían dos o tres exactamente iguales, así como en una composición fotográfica, punto de unión con sus inquiétudes precedentes.

La palabra y el archivador son los dos asuntos que le dominan todavía, si bien es de sospechar que por poco tiempo más, teniendo en cuenta que su obra suele variar cada dos años, aproximadamente, desde su vuelta a Madrid en 1965. Las palabras, sean versos o no, han llegado a fundirse con las figuras humanas, si es que no componen dípticos o trípticos. Sin embargo, nada más lejos del «comic» o tebeo, manifestación que han acaparado el pop-art y algunos realistas críticos desde sus perspectivas características. En Celis la palabra está en el cuadro para que hable el cuadro, nunca las figuras que contenga; es decir, no se confundirá jamás con el «bocadillo» de la tira dibujada. Las palabras han invadido, asimismo, los cuadros con la temática de archivadores, como era de esperar, ya que se desarrollaron las dos formas al mismo tiempo; el resultado, en este caso, es frío, porque la palabra queda reducida a letra cuando acompaña a una naturaleza muerta, a diferencia de lo que sucede si queda junto a una persona.

Los archivadores han evolucionado también de su realismo primero hasta convertirse en símbolos, dejando de ser elementos naturales. Los de factura más reciente son cajas derivadas del archivador, cubos en muchos casos, la síntesis más absoluta de lo que empezó siendo un cajón de archivo, la pura geometría pintada. No

cuesta mucho interpretar la simbología manifestada por Celis: en nuestro mundo tecnificado, movido por ordenadores electrónicos, todas las cosas están archivadas, incluso las personas; por eso en sus archivadores caben tantos objetos. De insistir así, quedaremos convertidos en figuras geométricas iguales. Celis sigue siendo testigo de su época.

Unos pocos datos más nos faltan para continuar su biografía: en 1973 nació en Madrid su hija Bárbara; lo restante demuestra su dedicación plena al trabajo. Además de la ya citada exposición en Kreisler, iniciadora de su etapa reciente, colgó en La Casa del Siglo XV, de Segovia, y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, aparte de su presencia en varias muestras colectivas; en la II Bienal de Zamora le entregaron el premio del Banco Industrial de León. Los premios le son favorables, de modo que al año siguiente obtenía la medalla de oro y primer premio del I Concurso de Pintura Española Contemporánea, convocado por las líneas aéreas Iberia, sobre el tema «Costas de España»: el cuadro premiado, «Costa cantábrica», que irá en un «DC-10» de Iberia, se basa en vivencias personales del artista, recuerdos de la playa natal de Comillas. Expuso individualmente en Valladolid, Vigo, Zaragoza y Alicante, mientras que otros cuadros suyos viajaban por Europa. En 1975, a la hora de concluir estas líneas, ha expuesto en la Galerie Goya, de París; Dintel, de Santander, y Kreisler 2, de Madrid.

Agustín Celis tiene ahora su estudio en la Avenida de Valladolid, muy cerca de la ermita de San Antonio de la Florida pintada por Goya.

Allí pasa las tardes, trabajando y madurando proyectos. Hombre ordenado, en contra de lo que podía suponerse en un artista, conserva cuadros de los estilos que ha ido superando, de manera que es sencillo ver su evolución. Cuando se le presenta una nueva fórmula expresiva suele abordarla en una serie de cuadros de pequeño tamaño, y a medida que avanza en la profundidad del tema pasa a tamaños mayores. Detenido por ahora en lo que podemos llamar la desintegración de los archivadores con su variopinto contenido, es seguro que pronto nos sorprenderá con otro tema inédito. También lo es que continuará dentro de la nueva figuración y que tendrá un valor testimonial de este tiempo suyo y nuestro que tan perfectamente sabe retratar, porque su pintura documenta gráficamente la historia de la posguerra española.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

JOAQUIN DE LA PUENTE

Agustín Celis, por ahora, asciende por el camino del expresionismo atento a las humanidades esas de entre pucheros y alcobas, de entre realidades cotidianas, de que no hablan en las Facultades en que se imparte al prójimo el Humanismo libresco. O seudo libresco. O seudo Humanismo. Agustín Celis pinta paisajes con alientos de vida humana. Pinta paisajes, casi siempre, con seres humanos raídos por la oculta poesía de la prosa en que se vive.

Los pinta con excelente dicción. Con amplia factura, cuidada materia, calidades expresivas. Los pinta con algo más que por pintar o decirse a sí mismo cuánto es capaz de hacerse con las formas estrictamente plásticas, pura abstracción. Cree que primero es vi-

vir. Vivir para pintar lo vivido, y, vividura de lo tan vivido, como olvidado en sótanos, sotabancos, buhardas y rinconeras de la conciencia; allí donde el espectáculo exterior se hace carne de nuestra carne, pintura de nuestra alma.

Catálogo de la exposición en Quixote, Madrid, febrero de 1965.

A. M. CAMPOY

Es un pintor que, aunque maniqueamente se pretenda lo contrario, está inmerso en ese complejo de gustos y motivaciones que condicionan la estética de este momento. Muy tradicional y muy actual, Agustín Celis es principalmente un paisajista que tiene idea de lo que hoy se entiende por paisaje. En sus marinas hay lejanas reminiscencias de los hiperbóreos guaches de su ilustre paisano Pancho Cossío, y, como buen pintor montañés, Celis cuida su «cocina» y, tanto como el «asunto», está interesado en la intrínseca calidad pictórica de la materia.

«ABC», Madrid, 17 de febrero 1965.

RAMON FARALDO

Es un pintor «hecho» a sus treinta y dos años. Hecho no significa aquí realizado, sino capacitado para realizar. Para resolver cualquier problema de paleta o de formas. Para valerse y exigirse conscientemente...

Celis narra, cuenta sus temas. Acepta la literatura de paisajes desiertos o habitados, y ello es peligroso. Produce plástica ilustrativa cuando lo

que se cuenta prevalece sobre lo que se pinta, como en la llamada pintura social. En Celis, pintar es lo más fuerte: ello es lo que prevalece por inspiración de color, porque los pinceles tienen una vibración vertiginosa que lanza el cuadro en todas direcciones sin perder su centro, dispone lo luminoso y lo opaco según un orden original, desconcertante primero y convincente al fin.

«YA», Madrid, 24 de febrero 1965.

VILLAGOMEZ

Agustín de Celis es un pintor extraordinario. Sus cuadros, pintados hace treinta años, le hubiesen hecho merecedor de un indiscutible título de genialidad... Teniendo en cuenta que todavía es hombre joven, me atrevo a profetizar, con humildad de capuchino, naturalmente, que Agustín de Celis será una figura de relumbrón dentro de diez o quince años. Técnica depurada, prodigiosa capacidad de síntesis llevada hasta los límites de la abstracción, aliento humano con toda la carga de misterio que el hombre contiene y por encima de todo, sinfonista cromático de acentos y tonos exquisitos. Me felicito por haber conocido a este pintor y su pintura.

«LA CODORNIZ», Madrid, 28 de febrero 1965.

GERARDO DIEGO

Me parece que lo más característico en la personalidad actual de Agustín Celis es su modo de superponer dos planos a distante pro-

fundidad y lejanía. No me refiero a la perspectiva, así esquematizada, sino a lo que podría denominarse la imagen doble, emprestando el término de la poética creacionista de primera hora. Los más de los lienzos de Celis nos dan una realidad, aludida por el artista en el título del cuadro, y nos sugieren detrás otra. Y así a capricho graduamos nuestro enfoque y gozamos la una o la otra referencia. O, mejor aún, superponemos las dos, pero sin mezcla confusa. Poco importa que la imagen definitiva se acerque o se aleje de la realidad a la abstracción mental. Como todo verdadero artista plástico —o musical—, Agustín Celis sabe que hay que componer y organizar la obra de arte con perfecta autonomía. Su modo de construir es muy original. Consiste en lanzar sobre determinado sector del área un explosivo en irradiación, blancos de hielo cósmico, rojos de degüello de ave, azules o violetas en vorágine, y de este núcleo hacer propagar un movimiento continuo al continuo moderado de la armonía de fondo. Es como un grito que se mantiene en ecos cóncavos de silencio. Y el resultado puede ser la magia de la luna tras la montaña, los enormes deslizamientos de oleaje marino, el estupor infantil ante el paraíso huyente del tiovivo, las imágenes dobles de la calle y sus almas transeúntes.

Catálogo de la exposición en Sur.
Santander, marzo 1965.

JOSE HIERRO

Celis, que expone en Kreisler, se acerca cada día un poco más a una pintura visionaria. Tiene del expresionismo la distorsión, cierta intención

grotesca que convierte a los seres humanos en fantoches plasmados con terrible impiedad. Y tiene, también, una remota magia que deriva del surrealismo. Este maridaje del expresionismo —feísmo, distorsión, toque de color desflecado y nervioso— y del surrealismo —misterio y sorpresa— es lo que, en mi opinión, imprime a su pintura ese carácter peculiar que yo llamo visionario.

No debe pensarse que la pintura de Celis está «justificada» por su intención literaria. Por el contrario, es pintura puesta al servicio de una visión propia del mundo, en la que los medios expresivos se acomodan perfectamente a su visión. Arte, por tanto, en que no podemos separar el «qué» del «cómo». Una transparencia —mejor, un «ensuciamiento» de los tonos subyacentes— tiene intención expresiva, tiene necesidad. Una franja que parte en dos, a la vez que ella misma se rompe, la serenidad de una playa, es algo más que una originalidad rebuscada. Todo posee una intención, aunque ignore el espectador cuál es, que hace su pintura auténtica, interesante y llena de inquietud.

«EL ALCAZAR», Madrid, 6 de abril 1967.

J. R. ALFARO

En la nueva figuración narrativa el artista puede tomar posiciones, tanto estéticas como sociales. Pero la gran importancia de la figuración narrativa reside en que el pintor ya no trata de hacer con su pintura un bello objeto estético, sino expresar una angustia, un temor o una indignación, como pudo hacerlo Goya o lo hizo el cazador de Altamira.

La nueva pintura, afirmada en la figuración narrativa, busca una nueva toma de conciencia con la realidad más vigorosa y más precisa. Agustín Celis no se apasiona por el objeto o la materia, sino que busca el mundo sensible en las preocupaciones de su tiempo. Su lirismo surge de una emoción directa, como si se convirtiera en espejo del cuerpo y el espíritu del hombre actual.

«HOJA DEL LUNES», Madrid, 17 de abril 1967.

ISABEL CAJIDE

Hace falta saber en dónde está el punto exacto de lo que es verdadero arte, conocer a fondo todos los entresijos de la pintura y los mil planteamientos que requiere pintar un cuadro para transformar el sentido de una obra sin derribar los fundamentos del arte. Hace falta tener, como tiene este pintor, un historial ganado a pulso para que los nuevos caminos que emprende no lo transformen en un vagabundo del arte, en un experimentador permanente, en un inadaptado.

Si en la exposición que realizó hace ahora dos años en la Galería Quixote tenía rescoldos de cierto inevitable academicismo, ahora Agustín Celis ha roto con su servidumbre a la escolaridad para personalizarse.

Su obra actual se debate en los problemas de nuestro tiempo. Hay en ella la intención de encontrar un nuevo camino, un camino que conduce su arte hacia las zonas más comunicativas; es decir, hay propósito decidido a preocu-

parse por los problemas del hombre, por hacerlos notar, que es uno de los planteamientos de buena parte de los artistas actuales.

«ARTES», núm. 85, Madrid, mayo 1967, pág. 35.

RAUL CHAVARRI

Dos formas de hacer, aparentemente disociadas, constituyen, hasta el momento, la personalidad de este pintor. Una interpretación poética y casi onírica del paisaje, y un intento por reflejar el rostro de una de las determinantes más definitivas de nuestra existencia y de nuestra sociedad contemporánea: la prisa.

En sus paisajes Celis está lleno de poesía; su origen cántabro le hace ir, una y otra vez, con amoroso desvelo a la interpretación del mar, de su insistencia y su belleza siempre diferente. Pero el mar no es para Celis el reflejo de un academicismo frío, de unas formas rígidas y vacías en las que la técnica y las fuerzas del realismo maten a la propia esencia de la realidad. Por el contrario, más que la imagen del mar, lo que Celis intenta dar en sus cuadros es la sensación del mar, abriendo, por tanto, el paso, no ya a un nuevo impresionismo, a una nueva forma impresionista de reflejar el paisaje, sino a algo que provisionalmente podríamos rotular «sensacionalismo pictórico». El paisaje visto desde la experiencia de los sentidos que no es nunca el resultado de la contemplación visual, sino de la sensación del viento, la humedad, el sonido y la cadencia de todas estas fuerzas sobre la sensibilidad del espectador. Como en los ya antiguos manifiestos de los pintores france-

ses de principio de siglo, a Celis le preocupa en sus paisajes que la luz no nos engañe, que no cree un compromiso de irrealidad entre lo que sentimos y los aspectos con los que puede equivocar a la mirada.

Si interesante es este aspecto del pintor santanderino, mucho más lo es la nueva faceta que, sin abandonar su anterior y amoroso cultivo del paisaje, ha emprendido en su última, por ahora, exhibición madrileña. En ella, Celis intenta una y otra vez abrirnos a un mundo subyugante, el de los fantasmas que percibimos a través de la ventanilla de un ferrocarril, unas veces con la mirada distraída del viajero que ve confundirse la realidad en velocidad; otras en la contemplación del espectador al que, por un instante, se le suspende el paisaje y la visión de las cosas en un estrépito de máquinas en cuyo interior adivina, más que advierte, presencia de vida humana, conflictos, encuentros, quizá sólo fantasmas a los que da existencia la premura con que el tren escapa y la fantasía que intenta ayudar a la mirada en su empresa de ver más.

«IN», núm. 38, Madrid, septiembre-octubre 1967, págs. 57 y sigs.

MIRANDA D'AMICO

Día tras día he visto nacer estas telas grandes, violentas, de color disonante y agrio, cortadas por líneas que vienen a subrayar un ritmo de fuga, una urgencia de espacio. La palabra fuga estará con frecuencia en los títulos de sus cuadros; fuga de sí mismo, desde una realidad angustiosa y aprensiva, hacia un más profundo yo, o una visionaria orilla, o, rotos los cauces, hacia la renuncia y la nada.

He visto en estas telas el espacio monocromo, uniforme, medido en geométricas escrituras, hacerse más amplio, hasta lograr y superar la mitad del cuadro, y desde este punto límite surgir las figuras-emblema, sombras vagantes hacia espaciales arquitecturas, rostros olvidados, deformes, donde se vislumbra la soledad y el miedo. Alguna vez estas situaciones se definen detrás de la ventana de un tren o auto, casi a simbolizar una fuga en acto.

La coexistencia de distintos valores plásticos, este contraste de abstracción geométrica y figuración emotiva, da al cuadro una tensión extrema de rotura, un impulso visionario y sobrerreal.

El tema es el hombre, el espacio, el tiempo, y, alguna vez, la nostalgia hacia un mar ancestral, casi un perdido limbo, un semántico retorno aferrado a remotas raíces de su ser, mas de improvisto señalado por una línea vibrante; como a negarlo, anularlo para siempre de la memoria.

En las últimas obras el acento expresivo se define más hacia una urgencia crítico social; es esto, quizá, el inicio de una nueva etapa menos intimista y más abiertamente de denuncia.

Así la obra densa y determinante de Celis, a través de una visión fluente e inquieta del hombre, se evidencia como testimonio del propio tiempo, en el contexto cultural-estético de los actuales movimientos de imagen y figuración.

«DIARIO SP», núm. 139, Madrid, 18 de febrero 1968.

JOSE HIERRO

La pintura joven ha visto agotarse muchas tendencias —informalismo, pop, op— que si abrieron caminos estéticos cerraron caminos vitales. Celis camina ahora, bien abierto el compás, abarcando tendencias opuestas, tratando de hermanarlas. Le interesa lo que de disciplina, orden, frialdad inteligente hay en el constructivismo; igualmente, lo que de contrastes inquietantes hay en la forma barroquizada (no clásica) e ingeniosa (no inteligente) del op. No emplea estas soluciones de forma «pura», sino «aplicada». Es decir, que los planos geométricos están «justificados» desde el punto de vista de la realidad: son trenes o toldos de colores, no una mera construcción intelectual. Y contrastando con tanta fría pureza, resaltándola, el mundo bullente de los seres. Eso es lo que llevan esos trenes que no sabemos a dónde van. Lo que sí sabemos es que huyen de un arte que sólo revelaba al artista, no al hombre que antes, en medio y después de expresarse en el cuadro, hay en esa criatura que apresa sus sueños y sus experiencias con las formas y con los colores.

«DIARIO SP», núm. 139, Madrid, 18 de febrero 1968.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

Su trayectoria artística parece haber sufrido un camino frecuente entre los artistas más jóvenes. De un cultivo de la pintura abstracta e informal, al surgimiento de una nueva figuración. Pero, en todo caso, lo que cuenta es el modo particular de hacer de nuestro artista, en el que se conjugan una densa experiencia con

un certero sentido de la disposición de los elementos creadores. Hay en esta obra una feliz coexistencia de espacios abiertos en el cuadro, de muy finas calidades materiales y certeros tonos, con las imágenes de la nueva figuración, conjugados en forma tal que la intención de aislamiento humano, de problemática muy propia de nuestro tiempo queda sugestivamente realzada. La limitación del espacio, a través de una forma de ventana de vagón de ferrocarril, adquiere valores simbólicos que, junto a los materiales de sobriedad formal y precisión expresiva, dan a esta pintura un valor que trasciende mucho más allá de la primera apariencia de su escueto lenguaje.

«DIARIO DE BARCELONA», 24 de febrero 1968.

DANIEL GIRALT-MIRACLE

Partiendo de una conjunción exquisita del constructivismo lineal y la nueva figuración, llega a darnos una crónica de la realidad veraz hasta el extremo de ofrecernos testimonios sociales de una intención evidentísima, que si bien es sugerida por la facción figural, no carece de trascendencia y de objetividad. Su abstractismo es moderado, modulado en todo momento y sujeto a sus propósitos comunicativos. Una cierta tragedia, un trasfondo dramático, expresionista por su grotequismo, transforma a los seres humanos que él sitúa en ventanas de ferrocarril, apretujados por la masa, en barandillas de aeropuertos envueltos por entes ignorados, factorías y supermercados, sociedades al fin, sin amparo comunicativo ni posibilidad de relación.

Un planteo inteligente de la pintura óptica viene dado aquí por su delimitación de escenas. Listas azules y verdes, rojas o amarillas, marginarán las pantallas de sus narraciones. Narraciones de las circunstancias vitales, llenas de lirismo, misterio y angustia. Una pintura excelente.

«DESTINO», Barcelona, 2 de marzo 1968.

JUAN CORTES

En la pintura de Celis no podríamos encontrar ninguno de los descriptivismos que el empuje de los vientos actuales ha barrido del mundo sensitivo de los artistas del día, y sí, por otra parte, hallamos en ella —y no en pequeña proporción— una importantísima carga de esa especie de reticencia que es tan general, también, la cual no vela sino delata y acusa ese ceñudo sentimiento de reproche y acusación que recibe, entre otros, el nombre de angustia existencial, protesta o testimonio.

«LA VANGUARDIA ESPAÑOLA», Barcelona, 3 de marzo 1968.

FERNANDO GUTIERREZ

Un denso contenido social, en el más puro sentido de esta palabra tan desacreditada ya, vibra en este neofigurativismo de Agustín de Celis. Pintura profundamente dramática, obsesionada por el movimiento y la vida que el artista intenta y logra fijar en un sobrecogedor sentido de la angustia. A lo largo de estos lienzos de visionario, de estas pinturas convertidas en espectros vivos de la realidad, Agustín de Celis ha

abierto las ventanas de la soledad del hombre de nuestros días, para que quien ignore que el hombre está realmente solo no se llame a engaño.

Una buena parte del drama del hombre contemporáneo la reconocemos en esta pintura nerviosa, con una extraordinaria carga de sensibilidad, de agudeza y visión. El «hecho plástico» es, en ella, la expresión de un sentimiento de responsabilidad y la consciencia de un mundo infeliz.

«LA PRENSA», Barcelona, 5 de marzo 1968.

VENANCIO SANCHEZ MARIN

En la obra de Celis se aprecia, en primer lugar, la marcada, la deliberada coexistencia de una problemática de índole expresiva y de otra de índole espacial. En su obra general ambos aspectos se distribuyen el protagonismo de cada uno de los cuadros. Así vemos cómo unas franjas anchas y horizontales, situadas en la mitad inferior del cuadro, interponen su barrera cromática, su pared espacial entre el espectador y un mundo de naturaleza expresionista, emparentado, en cuanto a formas se refiere, con el neofigurativismo.

Se puede fácil y ciertamente deducir de la obra de Celis toda una simbología. Símbolos de avance, de progresión en contraste con otros extrañamente inmovilistas. Pero lo que importa subrayar, como aportación personal de este destacado pintor, es el clima inquietante, como

de fina angustia, que se deriva de la presencia simultánea y discriminada de tales símbolos antagónicos. Nos encontramos, sí, de este lado de la ventanilla, progresando racionalmente en la dimensión tempo-espacial, pero, al otro lado, encristalados en su acuario inmóvil, hay rostros inquisitivos o se proyectan sombras amenazadoras que nos advierten que «es peligroso asomarse al interior.»

Catálogo de la exposición en Kreisler, Madrid, octubre 1969.

TERESA SOUBRIET

También en Celis hay geometría. ¿Por qué esa geometría impuesta, ajena a la médula de las pinturas? ¿Son las barras rectas un intento de poner límites a lo transitorio? ¿Son, acaso, una barrera para detenernos? ¿Son un horizonte a sitio fijo de donde no pasaremos? El horizonte siempre nos burla y no es posible llegar a él. Más allá del horizonte está el horizonte como un espejismo perpetuo. Más allá del tiempo está el tiempo como una dimensión huidiza. Más allá de nosotros estaremos nosotros como un futuro de nosotros mismos. Más allá siempre de un límite físico, más lejos de un tiempo irrecuperable, más allá del presente que ya es pasado, hay siempre una continuidad cuyo final no alcanzaremos nunca.

«ARTES», núm. 101, Madrid, octubre 1969, pág. 16.

M. A. GARCIA-VIÑOLAS

Hay en su pintura algo más que movimiento (a veces delatado en claras secuencias cinematográficas); hay una pesquisa de dimensiones

nuevas que ofrecerle a la forma para que su realidad no se pierda por el sueño adentro. De ese afán —Celis será siempre un pintor de futuro— proviene el «subrayado» de sus cuadros con que zanja una escena o corta por lo sano con una franja roja o amarilla la mansa gama de color en que vivía un cuadro. Estos precintos no aprisionan su pintura, sino que la proyectan cada vez más hacia un reino de neorromanticismo donde toda su capacidad patética y lírica encontrará algún día el lugar que le corresponde. Yo asisto con verdadero gozo a esta pesquisa de sí mismo que hace Agustín de Celis, movido por la vitalidad de su obra, que aquí se nos ofrece como uno de los ejercicios más interesantes de la pintura española que se pinta hoy.

«PUEBLO», Madrid, 22 de octubre 1969.

ADOLFO CASTAÑO

Celis ha ganado en capacidad de resolución. Enuncia claramente, potencia las diversas partes de su discurso. No elude ninguna característica capaz de precisar el objetivo final de su intención, ni la poética, ni la mágica, ni la onírica. Traspone el hecho concreto a la pintura, con elementos pictóricos, y lo proyecta desrealizándolo, creando una nueva realidad...

Celis es un artista de su tiempo, consciente de la aventura que le ha tocado vivir en una época de transición entre la galaxia visual y la tecnología, época en la que el hombre lucha frente a todo para no perder su fisonomía.

«LA ESTAFETA LITERARIA», núm. 431, Madrid, 1 de noviembre 1969, pág. 29.

CIRILO POPOVICI

Su aportación original y que, además, valora su obra por vía de contrapunto es el «marco» en que se desenvuelven y que es absolutamente abstracto, o sea, perfectamente opart. Efectivamente, ese mundo infrahumano está tratado como un quirófano pictórico de una extraordinaria pulcritud. No sólo el sistema de rayas que simbolizan ciertos artefactos —trenes, ascensores, etcétera—, tratadas con todo el rigor geométrico, sino los fondos del cuadro, ejecutados con intención aséptica. Es precisamente este contrapunto, este contraste lo que otorga a la obra de Celis no sólo su originalidad, sino también su actualidad: axiologías que deben caracterizar a todo arte que aspire a definir una época.

«REVISTA SP», núm. 479, Madrid, 30 de noviembre 1969, pág. 45.

JULIAN CASTEDO MOYA

En la obra de Celis hubo siempre, y hay ahora, un no sé qué de misterioso. Se diría que desea situarnos en el umbral, ahí justamente, de ciertos acontecimientos terribles, cuyo desconocimiento nos produce real desasosiego, como ese singular cuadro titulado «El principio del fin». En el fondo, pienso que la titulación de Celis, tan peculiar, junto a su distorsión de la figura humana, poética y obsesiva, busca aproximarnos, si es preciso, hasta contra nuestra voluntad, a los miradores secretos desde los que puede observarse, con clarividencia, el vacilante y turbador desfile del carnaval de nuestro tiempo.

«MADRID», 4 de marzo 1971.

J. R. ALFARO

Su pintura compone y descompone la pintura en sus elementos, que para ser simples no están menos apoyados en el saber de la pintura. El gran mérito de la pintura de Celis está en la medida en que hace aparecer en la forma visible todos los gestos, actos, grafismos y superficies que pueden constituir la obra de arte.

«HOJA DEL LUNES», Madrid, 8 de marzo 1971.

CARLOS AREAN

Como sucede con todo el gran arte de nuestro siglo, es en él imposible la catalogación. Diríamos que su protagonista es el espacio, y que dentro de ese espacio se ordenan en un juego de verticales y horizontes unas formas disueltas, raspadas, con granulado de fotografía o punteado de TV y con neto recorte de sombras. Decir esto no es decir nada para quien no vea las obras directamente, dado que por tratarse de pintura del futuro y no de pintura de ayer o de hoy, no dispone el lector todavía de carriles orientadores... La gran novedad de esta obra radica, entre otras cosas, en que no quiere ser nueva, sino simplemente ella misma.

«LA ESTAFETA LITERARIA», núm. 464, Madrid, 15 de marzo 1971, págs. 41 y sigs.

JOSE DE CASTRO ARINES

El hombre en la imagen de su alienación. Pero no apliquemos como único valimiento de la inventiva de Agustín Celis la estampa de estas alienaciones. Ellas, al fin, están aquí para

apuntar en las imágenes de esta pintura la jerarquía de la pintura misma. Lo que importa es el modo como registra el pintor estos accidentes, cómo son ellos novelados. De momento, con una crudeza simbólica, ornamentados con extremada corrección, se podría decir que sin ofender, pero totalmente en su verdad, con las más atractivas palabras. La crudeza del testimonio en la imagen de su verdad, vertida de modo cautivante.

«INFORMACIONES», suplemento núm. 141,
Madrid, 18 de marzo 1971.

JOAQUIN DE LA PUENTE

Celis hace coexistir en sus lienzos —al óleo o acrílicos— la amplia, neta y contundente geometría del juego constructivista de los grandes rectángulos de ángulos incurvados; con figuraciones en que el hecho representado procura no decirse de inmediato, y compadrea con lo exotérico, sin duda que para dramatizar. Para desazonar cualquier primera contemplación superficial...

El inconfundible arte de Agustín Celis es arte de compromisos muy públicamente aceptados por él. De compromiso con la estructuración cinética del breve repertorio de sus geometrías enmarcantes. De compromiso con una firme voluntad de figuración. De compromiso con los angustiados trasmundos vitales del hombre de hoy que, evidentemente, sufre. Cual el de ayer y el de mañana.

Pero no se piense en soflamas «sociales». Todo arte es social. Si es arte. La *socialización*

temático-formal de Agustín Celis estriba en el intelectual dramatismo soterrado en la equivocidad y en la metáfora.

«ARTES», núm. 115-116, Madrid, marzo-abril 1971, págs. 22 y sigs.

VENANCIO SANCHEZ MARIN

Por lo general, divide cada cuadro en dos aspectos contradictorios: uno de índole expresivo, el otro de índole espacial. Así, vemos frecuentemente cómo unas franjas anchas interponen su barrera entre un mundo de naturaleza expresiva, emparentado, en cuanto a formas se refiere, con el neofigurativismo, y el espectador. Esta doble problemática se encamina a obtener una representación del movimiento, del espacio-tiempo. Las franjas sugieren el desplazamiento de un móvil a lo largo de un mundo o una situación. Y esta idea fugaz del movimiento, que lleva implícita cierta obsesión de cambiar, de superar, contrasta inquietantemente con el inmovilismo acechante al otro lado, visto como a través de una ventanilla. Se puede fácil y ciertamente deducir de la obra de Celis toda una simbología.

«GOYA», núm. 93, Madrid, noviembre-diciembre 1969, pág. 188.

E. L.-CHAVARRI ANDUJAR

Agustín Celis ofrece una exposición dotada de evidente inventiva; la fantasía del pintor se encuadra curiosamente en unos moldes temáticos como son archivadores y cajones; ambos, traducidos con no menos original perspectiva, se abren para mostrar, despiadados, imperti-

nentes y extraños, unos contenidos en los que torsos, vísceras, pelotas, flores y diseños brotan con metafórica profusión como elementos peligrosos que amenazan desbordar la estancia.

«LAS PROVINCIAS», Valencia, 16 de abril 1972.

JUAN RAMIREZ DE LUCAS

Celis ha llevado a la pintura estos ficheros como metálicos ataúdes, en los que un misterioso cajón se abre, apareciendo no un documento, no una carpeta, sino una extraña planta de hojas resecadas...

Celis utiliza en sus cuadros una superposición, una serieación de imágenes derivadas de las secuencias fotográficas o cinematográficas. El rostro que grita y gesticula, el cuerpo que huye o se desplaza, puede ser seguido en todas las fases de su descompuesto gesto, de su veloz carrera. Es un intento de producir efectos cinéticos no recurriendo a cambios de la luz con procedimientos mecánicos, sino exclusivamente pictóricos.

El cuadro-objeto también es abordado por Celis, con intencionadas puertas que se abren sobre retablos laicos de situaciones conflictivas...

«ARQUITECTURA», núm. 160, Madrid, abril 1962, pág. 56.

CARLOS AREAN

El primer premio general de la Bienal le correspondió al pintor Agustín Celis, por una obra verdaderamente modélica. Estaba pintada

con esa materia tenue y matizadamente colorida que caracteriza desde hace un par de años a la pintura de este joven maestro. Creo que precisamente esta materia es la única insustituible en una pintura que desea expresar una sensación de soledad o captar ese hallarse perdido en el mundo, que constituye el destino del hombre, y ofrecernos al mismo tiempo unas posibilidades de salvación a través de la ternura o de la concentración en nosotros mismos. Para que el espectador capte esta intención última de su obra, Agustín Celis ordena sus formas en largas bandas geométricas, perdidas sin delimitación ulterior en los dos lados verticales del campo cromático. Esta apertura a derecha y a izquierda del despliegue de sus formas introduce de lleno a Celis dentro de la problemática de la pintura espacialista, pero en vez de limitarse a la autosuficiencia no imitativa del espacialismo programático añade algo más, que nos comunica precisamente a través de este flotamiento incipientemente balanceante de sus composiciones ilimitadas.

«LA ESTAFETA LITERARIA», núm. 492, Madrid, 15 de mayo 1972, pág. 26.

RAMON SAEZ

Otro montañés de cepa irreductible es, sin duda, el pintor Agustín Celis. Digamos más. Digamos, incluso que, por haber nacido en Comillas, tiene como aleación marítima el fuego de San Telmo sobre sus pinceles. Es cifra emblemática entre el bisonte de Altamira y la percepción fantasmal del Holandés Errante.

«ARRIBA», Madrid, 24 de febrero 1973.

A. M. CAMPOY

El hombre, como un muñeco caído en una trampa, se asoma inquietantemente a la obra de Celis; el hombre y su tradicional cortejo de sueños y de pesadumbres, cierto que herido ese cortejo por unas geometrías que cortan como guillotinas tipográficas, surrealizando todo dentro del orden más abominable, que es el de la pulcritud lineal y la asepsia colorista...

«ABC», Madrid, 24 de febrero 1973.

JOSE HIERRO

Hay en esta etapa mayor fantasía y sorpresa, una dicción más primorosa, que hermana los planos asépticos con los fragmentos más vibrantes, más «realistas», entendiendo aquí la palabra con su carga de restricciones. La gama ha ganado, en mi opinión, al apoyarse los colores en acordes más elaborados y misteriosos. Podría decirse que Celis aparece aquí más artista y menos panfletario. Medita en lugar de gritar. No pierde en dramatismo, pero gana en intimidad.

«NUEVO DIARIO», Madrid, 25 de febrero 1973.

JOSE MARTINEZ DE VELASCO

El color en estos últimos cuadros, pintados al acrílico, es suave y sin mezcla. Lo mismo los rojos que los azules que cualquier otro se encuentran uniformes, en estado puro, dando una gran riqueza plástica al lienzo. La temática está constituida por un archivador abierto, del que sur-

gen todas esas cosas que nunca se encontrarían en un archivador: palomas, macetas, flores, objetos irreales, palabras, etcétera.

Agustín Celis, con estos archivadores de sueños abiertos, se hace una serie de consideraciones: ¿para qué sirve una cosa que no se ve, pues está encerrada?, ¿acaso sólo pueden ser archivados unos papeles?, ¿en qué acaba toda esta clasificación sistemática?

«DESARROLLO», Madrid, 25 de febrero 1973.

J. R. ALFARO

El gran mérito de la pintura de Celis está en la medida en que hace aparecer en la forma visible todos los gestos, actos, grafismos y superficies que pueden constituir la obra de arte. En la nueva figuración narrativa el artista puede tomar posiciones estéticas y sociales, pero la gran importancia de la figuración narrativa reside en que el pintor ya no trata de hacer con su pintura un bello objeto estético, sino expresar una angustia, un temor o una indignación.

«HOJA DEL LUNES», Madrid, 5 de marzo 1973.

MIGUEL FERNANDEZ BRASO

La obra de Celis se encuentra en una interesante etapa pictórica en la que intenta reflejar nuestro tiempo con movidas instantáneas, con fugaces imágenes, con nervioso detectar. Utiliza el pintor santanderino colores agresivos y bien distribuidos. Hay en su composición como una fría agudeza. Mueve sus figuras con evidente desapasionamiento. Pero cercana, con frecuen-

cia velada, se encuentra una ternura temblorosa, una poética distorsión que desdibuja las figuras y las encuadra en un área de misterio, de terror contenido, de miedo cerrado, oculto.

«PUEBLO», Madrid, 8 de marzo 1973.

M. A. GARCIA-VIÑOLAS

Celis investiga sin dramatizar su esfuerzo. Aquella sutileza florentina, que fue ánima del Renacimiento, hace que la pintura de Celis se conserve siempre en unas formas gentiles de adolescencia que nos sonríen bajo el rigor geométrico con que las sujeta el pintor. Ahora esa pintura se aplica a un tema que puede parecer chocante: los archivadores metálicos; pero de cada archivador entreabierto se derrama poéticamente un vario repertorio de las cosas que archiva la memoria del hombre.

«PUEBLO», Madrid, 8 de marzo 1973.

VICTOR NIETO ALCAIDE

En las últimas obras de Celis la realidad del mundo actual se nos define como una estructura arquitectónica que contrasta con el espacio indeterminado en que sitúa a sus figuras... Estos espacios, profundamente sugeridores y poéticos, al tiempo que nos muestran un panorama desolador y agobiante sugieren la posibilidad de su transformación en un mundo humanizado —no utópico— verificable y real. Y para que la efectividad del lenguaje alcance sus últimas consecuencias, el cuadro surge como una prolongación del mundo en que nos hallamos para

sugerirnos con más fuerza la necesidad y posibilidades de esta transformación.

Catálogo de la exposición en la Galería
Carmen Durango, Valladolid, febrero 1974.

VICENTE AGUILERA CERNI

El arte de Agustín Celis se ha venido planteando —en sus últimas evoluciones— como un intento de síntesis, dentro de las convenciones históricas del «cuadro». Esto equivale a decir que busca englobar una signalización polivalente y, en cierto modo, acumulativa. Sin embargo, ello no presupone la inexistencia de una clara idea vertebral, de un pertinaz mensaje que, a mi juicio, se centra en la soledad e incomunicación del hombre contemporáneo.

Pero esa llamada —o esa denuncia— se referencia en sistemas de imágenes que se conectan con el contexto de nuestro mundo tecnificado. Sea cual sea el momento concreto elegido, los cuadros se configuran mediante estructuras geométricas básicas, donde, de un modo u otro, surge una emergencia insólita, desde referencias figurativas procedentes de los «mass media» hasta metamorfosis detenidas en un instante de su hacerse, o palabras en trance de organizarse hasta constituir un poema visivo, todavía unido al soporte del lienzo.

Catálogo de la exposición en la Galerie Goya, París, abril 1975.

CIRILO POPOVICI

Lo que realmente sucede con este «mobiliario» es que dichos cajones con lo que hay den-

tro ostentan un valor *simbólico* y, como tal, suponen unas connotaciones que el espectador habrá de descubrir a medida que su reflexión gire alrededor de *todo* el conjunto de la obra. Así podrá descubrir un código —al principio serán más bien unos elementos codificantes— bajo la apariencia de unos letreros que cubren parcialmente algunos cajones entreabiertos y cuya lectura nos señala ya la pista, o sea, el auténtico código. La naturaleza lectiva del código supone la introducción de un segmento verbal dentro del sistema plástico, lo que hace aumentar su carga informativa y evitar los posibles «ruidos» o redundancias. Con otras palabras, esta codificación heterogénea que se inserta en el proceso nos descubre lo que efectivamente hay «detrás» de ese «símbolo-cajón», cuál es la verdadera connotación informativa.

Así se revela que todas aquellas cosas que están en el cajón pertenecen a una programación humana, de modo que lo que está metido allí no son unas cosas, sino el mismo hombre. Es el hombre encerrado dentro de su «cajón» social, etiquetado, clasificado y cosificado, con la personalidad totalmente aniquilada.

«ARTEGUIA», núm. 16, Madrid, mayo-septiembre 1975, pág. 25.

JOSE MARIA BALLESTER

Son constantes que han llegado a fundirse entre sí y se resumen en una síntesis representativa, casi diríamos que sígnica. Así, las estructuras geométricas, que adoptan formas de archivador unas veces, de cajón o de cuerpos simétricos, fieles a la división del espacio tan ca-

racterístico de este autor. La peculiar simbología de las imágenes y los juegos de palabras. Su referencia a los «mass media». Su denuncia de la soledad y de la incomunicación en que vive el hombre de nuestro tiempo, inmerso en la frialdad de la sociedad tecnificada.

«BATIK», núm. 19. Barcelona, noviembre 1975, pág. 23.

MIGUEL LOGROÑO

Una forma que se individualiza dentro del confluir de formas que se da cita en la pintura de Agustín Celis es la del archivador. Desde él se comprende todo el drama del hombre moderno, perfectamente tecnificado y programado, a partir, por supuesto, de la sinrazón. Archivadores que acaso sirvan para mantener a buen recaudo las escasas verdaderas razones que van quedando.

«BLANCO Y NEGRO», núm. 3.315. Madrid, 15 de noviembre 1975.

ESQUEMA DE SU VIDA

1932

— El 7 de marzo nace en Comillas (Santander) Agustín Celis Gutiérrez.

1946

— Se traslada a vivir a Santander.

1948

— Conoce al pintor y profesor de dibujo José Cataluña, que le da clases de dibujo y pintura; al mismo tiempo, trabaja y estudia.

1952

— Participa en la primera convocatoria del premio Estanislao Abarca para pintores montañeses, obteniendo una mención especial del jurado.

1953

— Participa en el I Salón de la Joven Pintura Montañesa. Se traslada a Madrid.

1954

— Ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Concurre al II Salón de la Joven Pintura Montañesa.

1955

— Invitado a tomar parte en el I Salón de Pintura del Ayuntamiento de Santander.

1956

— Obtiene el premio Estanislao Abarca. Con otros artistas montañeses viaja a París, y después colabora en la exposición «Carpeta de París», en la Sala Delta, de Santander. Figura en la exposición antológica «Pintores montañeses (1856-1956)», en la Casa de Cultura de Santander.

1957

— En la galería santanderina Dintel realiza su primera exposición individual. Segundo premio en la II Exposición de Pintura Universitaria, en Madrid. Participa en los Concursos Nacionales de Bellas Artes.

1958

— Pensionado en la Residencia de El Paular, en Segovia, obtiene la medalla de plata del Ayuntamiento segoviano en la exposición de pensionados, y el segundo premio cuando esta exposición se presenta en la sala de la Escuela de Bellas Artes, en Madrid. Premio Madrigal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

1959

— Premio Fin de Carrera de la Escuela de Bellas Artes. Participa en la VII Exposición de Primavera al Aire Libre, en Madrid. Nuevo viaje a París, donde reside durante tres meses.

1960

— Expone en la Galería Sur, de Santander. Participa en la VIII Exposición al Aire Libre, y en los Concursos Nacionales. Obtiene por oposición el premio de Roma de paisaje; fija su residencia por cuatro años en la Academia Española de Bellas Artes, en Roma.

1961

— Es galardonado en el Premio Internazionale di Gubbio (Italia). Medalla de plata en el Concorso Internazionale di San Vito Romano. Participa en la exposición internacional «Premio Autostrada del Sole», en Roma. En esta época pinta sobre todo paisajes, dentro de un cierto neoexpresionismo.

1962

— Se casa en Roma con la escultora y escritora Miranda D'Amico. Expone en la Galería Sur, Santander. Consigue cuatro importantes premios: el del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia en la III Mostra Internazionale di Arte Figurativa ORUR, de Roma; el primer premio de dibujo y el premio de pintura del Ayuntamiento de Perugia en Gubbio, y el premio del Ayuntamiento de Santander en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en Madrid.

1963

— Primera exposición individual en Italia: es en la Galleria Ghelfi, de Verona. Expone en la Galleria Trastevere, de Roma, con los pintores españoles Alcorlo y Zarco. Segundo premio de pintura y dibujo en el concurso de Gubbio. Con su mujer realiza un viaje de

estudios por Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania y Dinamarca. Residen unos meses en París, donde Celis se inscribe en un curso de artes gráficas. Participa en el XIV Salon de la Jeune Peinture, celebrado en París.

1964

— Obtiene la medalla de oro del presidente del Senado en la IV Mostra Internazionale ORUR, en Roma. Al finalizar el pensionado expone en la Academia Española de Bellas Artes, obteniendo entonces el título de Gran Premio de Roma. También en Italia participa en el Festival dei Due Mondi, en Spoleto, y en exposiciones colectivas de las galerías El Harka, de Palermo, y Cavallotto, de Caltanissetta. En España participa en los concursos Nacional de Bellas Artes, de Madrid, y de la Fundación Rodríguez Acosta, de Granada.

1965

— Nace en Roma su hijo Flavio. Exposiciones individuales en las galerías Quixote, de Madrid; Sur, de Santander; Scorpio, de Roma, y en el Real Colegio de España, en Bolonia. Es invitado a la IV Mostra Internazionale d'Arte de Maratea. Fija su residencia en Madrid. Su estilo sufre una modificación, acercándose al neofigurativismo; ahora priva la figura humana sobre el paisaje, en contra de su estilo anterior.

1966

— Es nombrado profesor encargado de la cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Exposición individual en la

Galleria Ghelfi, en Verona. Premio de la Diputación de León en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y segundo premio de pintura de la ciudad de Caltanissetta (Italia). Participa en la exposición «Premios de Roma», de la Dirección General de Bellas Artes, en Madrid.

1967

— Exposiciones individuales en las galerías Kreisler, de Madrid, y Sur, de Santander; esta última realizada por la concesión de una beca de la Fundación March. Participa en el XVI Salón del Grabado, en Madrid, y en la V Biennale de París. Seleccionado en la exposición «Nueva pintura montañesa», celebrada en la sala del diario santanderino «Alerta». Predominio temático de las ventanas de tren.

1968

— Exposición individual en la Galería Ten, de Barcelona. Participa en la XXXIV Bienal de Venecia, la llamada «Bienal de la contestación», y en las exposiciones de la UNESCO, en Roma, y «Pintura española contemporánea», en Puerto Rico.

1969

— Expone en las galerías Sur, de Santander; Mainel, de Burgos; La Casa del Siglo XV, de Segovia, y Kreisler, de Madrid. Participa en las colectivas «Pintores figurativos en la España actual», que recorre San Luis y San Diego (U.S.A.), y «Ultima frontera del arte», en Puente Cultural, Madrid. Asiste a la X Bienal de Sao Paulo (Brasil). Participa en los

concursos «Pequeño formato», de la Galería Círculo 2, donde obtiene el segundo premio, y en la II Bienal del Deporte en las Bellas Artes, logrando el premio de la Federación Española de Baloncesto; recibe el premio del UNICEF en el concurso para artistas españoles. Realiza un documental en 16 mm. sobre el entorno y su obra plástica, en colaboración con un grupo de arquitectos y con música de Carmelo Bernaola; se titula «El viaje».

1970

— Viaje a Amsterdam (Holanda), invitado a presentar «El viaje» en el festival de cine documental Cinestud 70. Expone en la Galería Kreisler, en Nueva York. Participa en las exposiciones colectivas «Hombre-Espacio», en la Galería Amadís, de Madrid; II Bienal de Arte, de Bilbao, donde obtiene un tercer premio; XI Salón de Marzo, en Valencia, donde le conceden el premio Jacinto Espinosa, y «Situazione 70», en Roma.

1971

— Premio Nacional de Pintura. Exposiciones individuales en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en Madrid; Galería 5, de Ibiza; Sur, de Santander, y Luzán, de Zaragoza. En la I Bienal de Arte de Marbella obtiene el segundo premio, y un segundo premio de dibujo en la III Bienal del Deporte en las Bellas Artes, celebrada en Barcelona. Participa en la XI Bienal de Sao Paulo, en Brasil; en la I Muestra de Artes Plásticas, de Baracaldo, y en la exposición «Una posición realista», en Rayuela, Madrid. Experiencias

sobre la integración artística: imágenes seriadas cinematográficamente, incorporación de palabras y aun poemas completos al cuadro pictórico, mezcla de las dos fórmulas... Comienza a pintar archivadores, pero no los muestra todavía. Deja el óleo definitivamente para usar colores acrílicos.

1972

— Primer premio en la II Bienal de Pintura Félix Adelantado, de Zaragoza. Expone en la Galería Punto, de Valencia, y en las colectivas I Salón de Invierno de Pintores Montañeses, en la Galería Mouro, de Santander; «Arte actual», en Santillana del Mar, y «El arte de España sobre el papel», exposición que recorre Panamá, Brasil, Colombia, Perú y Uruguay. Participa en los «Encuentros» de Pamplona, con el documental «El viaje». Con el director de cine Miguel Angel Nieto realiza otro documental, «Testimonio», sobre la obra que enviaría a la III Bienal de Arte de Medellín (Colombia), con música de Agustín González Acilú.

1973

— Nace su hija Bárbara. En la II Bienal de Zamora le conceden el premio del Banco Industrial de León. Exposiciones individuales en las galerías Kreisler, de Madrid; La Casa del Siglo XV, de Segovia, y Museo de Bellas Artes de Bilbao. Participa en los encuentros de Elche sobre «Función del arte en la sociedad», y en las exposiciones «Primer centenario de la Academia Española de Bellas Artes en Roma», celebrada en la capital italiana; «La ciudad», en la galería madrileña

Vandrés; «Homenaje a Gerardo Diego», en el Club Urbis, de Madrid; «Veinte años de arte al aire libre», en Madrid, y en «Panorama de la pintura española del siglo XX», celebrada en Varsovia, Katovice y Bylgos. Colabora en la exposición de poesía experimental internacional «Signos, espacio, arte», celebrada en el Club Pueblo, en Madrid.

1974

— Medalla de oro y primer premio en el I Concurso de Pintura Española Contemporánea, convocado por las líneas aéreas Iberia. Exposiciones individuales en las galerías Carmen Durango, de Valladolid; Van Gogh, de Vigo; Luzán, de Zaragoza, y Caja de Ahorros del Sureste de España, de Alicante. Colabora en los homenajes a Picasso (Galería Kreisler 2, de Madrid) y a Solana (Museo de Queveda, Santander). Participa en las muestras I Bienal Internacional de Obra Gráfica, de Segovia; 5'74, Feria Internacional de Arte de Basilea; Fundación Michetti, de Roma; Mostra d'art realitat, de Barcelona, y «Arte español de hoy», en el Musée Royal, de Bruselas, y Haus der Kunst, de Munich.

1975

— Exposiciones individuales en las galerías Goya (Hispacys), de París; Dintel, de Santander, y Kreisler 2, de Madrid. Es nombrado conservador del Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón). Asiste a la exposición colectiva «Realidad 2», en Madrid.

OBRAS EN LOS SIGUIENTES MUSEOS:

Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid.
Museo de Arte Contemporáneo, de Villafamés (Castellón).
Museo de Arte Contemporáneo, de Sevilla.
Museo de Arte Contemporáneo, de Quito (Ecuador).
Museo de Bellas Artes, de Bilbao.
Museo Municipal de Pintura, de Santander.
Museo de Elsedo, de Santander.
Museo de Arte Contemporáneo, de Toledo.

BIBLIOGRAFIA BASICA

AGUILERA CERNI, Vicente: Presentación del catálogo de su exposición en la Galerie Goya de París, abril 1975.

ALFARO, J. R.: «La soledad del hombre de nuestro tiempo en la obra de Agustín Celis», en «Informaciones», Madrid, 15 de abril 1967.

— «La figura narrativa de Celis», en «Hoja del Lunes», Madrid, 17 de abril 1967.

— «Agustín Celis», íd., 8 de marzo 1971.

— «Exposiciones de Agustín Celis», íd., 5 de marzo 1973.

AMON, Santiago: Presentación del catálogo de su exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en marzo 1971; repetida en el catálogo de su exposición en el Museo de Bellas Artes, de Bilbao, en abril 1973.

ANGELI, Gladia: «Agustín Celis», en «Scena Illustrata», año 78, núm. 8, Roma (Italia), agosto 1963; pág. 38.

ANONIMO: «Agustín Celis alla prima 'personale' in Italia», en «Arte Sintesi», núm. 8, Roma (Italia), enero 1964; pág. 24.

— «Spanish Artists», en «Art International», número especial dedicado a la XXXIV Bienal de

Venecia, XII/6, Lugano (Suiza), verano 1968, pág. 81.

— «Celis», en «Gazeta del Arte», núm. 4, Madrid, 15 de junio 1973; pág. 13.

— «Las costas, tema pictórico para los aviones de Iberia», en «Blanco y Negro», núm. 3.230, Madrid, 30 de marzo 1974; pág. 85.

— *«El hombre,* de Agustín Celis», en «Vía Libre», núm. 133, Madrid, febrero 1975; págs. 35 y sigs.

ARAZO, María Angeles: «Media hora con Agustín Celis, hablando de pintura», en «Las Provincias», Valencia, 20 de abril 1972.

ARCE, Manuel: Presentación del catálogo de su exposición en la Galería Sur, Santander, julio 1962.

AREAN, Carlos: «Siete pintores montañeses», presentación del catálogo de la exposición «Nueva pintura montañesa», en la sala de «Alerta», Santander, julio 1967.

— *Pintores figurativos en la España actual,* Cuadernos de Arte, Publicaciones Españolas, Madrid, 1969: monografía editada con motivo de la exposición antológica en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid y en San Diego (California) y San Luis (Missouri); sin paginar.

— *1971: Balance del arte joven en España*, Temas Españoles, Publicaciones Españolas, Madrid, 1971; págs. 49 y sigs.

— «Agustín Celis», en «La Estafeta Literaria», núm. 464, Madrid, 15 de marzo 1971; pág. 41.

— *Treinta años de arte español*, Punto Omega, Guadarrama, Madrid, 1972; pág. 147.

— «Inauguración de la Galería De Luis», en «La Estafeta Literaria», núm. 484, Madrid, 15 de enero 1972; pág. 34.

— «La II Bienal de Pintura Félix Adelantado, de Zaragoza: Agustín Celis, primer premio», íd., núm. 492, Madrid, 15 de mayo 1972; pág. 26.

AZCOAGA, Enrique: «Celis», en «Pueblo», Madrid, 15 de abril 1967.

AZPEITIA: «Agustín Celis, en la Caja de la Inmaculada», en «Heraldo de Aragón», Zaragoza, 20 de noviembre 1971.

BALLESTER, José María: «Agustín Celis en la síntesis», en «Batik», núm. 19, Barcelona, noviembre 1975; pág. 23.

BLAS, J. I. de: *Pintores españoles contemporáneos*, Estiarte Ediciones, Madrid, 1972; pág. 50.

CAJIDE, Isabel: «Agustín Celis», en «Artes», núm. 85, Madrid, mayo 1967; págs. 35 y sigs.

CAMPOY, Antonio Manuel: «Agustín Celis», en «ABC», Madrid, 17 de febrero 1965.

— *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973; págs. 83 y sigs.

— «Celis», en «ABC», Madrid, 24 de febrero 1973.

— «Les espagnols à Paris», en «Jardin des Arts», núm. 146, París (Francia), abril 1975.

CANNICI, Gino: «Pittori e una cittá», en «Nuovo Sud», núm. 1, Sicilia (Italia), octubre 1966.

CASTAÑO, Adolfo: «Agustín Celis», en «La Estafeta Literaria», núm. 431, Madrid, 1 de noviembre 1969; pág. 29.

— «Agustín Celis», en «Bellas Artes 73», núm. 23, Madrid, mayo 1973; págs. 51 y sigs.

CASTEDO MOYA, Julián: «Celis: imágenes, símbolos, claves», en «Madrid», Madrid, 4 de marzo 1971.

CASTRO ARINES, José de: «La imagen de Celis», en «Informaciones», Madrid, 18 de marzo 1971.

— «Agustín Celis», íd., 1 de marzo 1973.

— *Anuario del arte español,* Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1974; págs. 320 y 339.

CHABANON, Jean: «Le Salon de la Jeune Peinture», en «Le Peintre», núm. 257, París (Francia), 15 de enero 1963; pág. 20.

CHAVARRI, Raúl: Presentación del catálogo de su exposición en Sur, Santander, junio 1967.

— «Agustín Celis, un aspecto en la pintura de nuestro tiempo», en «IN, Revista de Información del Instituto Nacional de Industria», núm. 38, Madrid, septiembre-octubre 1967; págs. 57 y sigs.

— «Cuatro pintores», en «Bellas Artes 71», núm. 9, Madrid, mayo-junio 1971; págs. 46 y sigs.

— *La pintura española actual*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973; págs. 235 y 246 y sigs.

— *Nuevos maestros de la pintura española*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1974; pág. 73.

CORREDOR-MATHEOS, José: «XI Salone di Marzo in Spagna a Valenza», en «D'Ars», núm. 50, Milán (Italia), 1970; pág. 138.

— «Agustín Celis: el gran silencio que precede a la explosión», presentación del catálogo de su exposición en la Galería Punto, de Valencia, abril, 1972; reproducido en «Tropos», núm. 3-4, Madrid, 1972; págs. 129 y sigs.; traducido y reproducido en «Terz Occhio», núm. 1, Bolonia (Italia), enero 1975; págs. 28 y sigs.

CORTES, Juan: «Celis», en «La Vanguardia Española», Barcelona, 3 de marzo 1968.

D'AMICO, Miranda: «Giovane pittura a Parigi», en «Arte Sintesi», núm. 8, Roma (Italia), enero 1964; pág. 23.

— «Agustín Celis», en «Diario SP», núm. 139, Madrid, 18 de febrero 1968.

DIOGENE: «Alla ricerca dell'arte», en «Via Libera», núm. 7, Verona (Italia), septiembre 1963.

FARALDO, Ramón: «Los cuadros que se miran y los cuadros que nos miran», en «Ya», Madrid, 24 de febrero 1965.

FERNANDEZ BRASO, Miguel: «Celis», en «Pueblo», Madrid, 8 de marzo 1973.

FIGUEROLA-FERRETTI, Luis: «Celis», en «Arriba», Madrid, 9 de abril 1967.

FRESCHI, A.: «Tre pittori spagnoli a Trastevere», en «Autori d'Italia», núm. 1, Roma, enero 1964.

GENOVA, Giorgio di: «Arte», en «Vie Nuove», año XXXIII, núm. 28, Milán (Italia), 28 de julio 1968; pág. 41.

GARCIA-VIÑOLAS, Manuel Augusto: «Celis», en «Pueblo», Madrid, 22 de octubre 1969.
— «Celis», íd., 24 de marzo 1971.
— «Celis», íd., 8 de marzo 1973.

GIRALT-MIRACLE, Daniel: «Celis en Ten», en «Destino», núm. 1.587, Barcelona, 2 de marzo 1968.

GUTIERREZ, Fernando: «Celis en la Galería Ten», en «La Prensa», Barcelona, 5 de marzo 1968.

HIERRO, José: «Una pintura llena de inquietud», en «El Alcázar», Madrid, 6 de abril 1967.
— «Agustín Celis», en «Diario SP», núm. 139, Madrid, 18 de febrero 1968.
— «Celis», en «Nuevo Diario», Madrid, 19 de octubre 1969.
— «Agustín Celis», íd., 7 de marzo 1971.
— «Celis», íd., 25 de febrero 1973.

J. C.: «Colectiva homenaje a Picasso», en «Cazeta del Arte», núm. 14, Madrid, 15 de enero 1974; pág. 9.

LASO, Mercedes: «Celis», en «Cambio 16», Madrid, 5 de marzo 1973.

— «Las cajas negras», íd., núm. 205, Madrid, 10 de noviembre 1975.

LOGROÑO, Miguel: «Agustín Celis», en «Blanco y Negro», núm. 3.315, Madrid, 15 de noviembre 1975.

M. A. M. M.: «Celis», en «Gazeta del Arte», núm. 37, Madrid, 15 de febrero 1975; pág. 27.

MARCHAN, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Comunicación, Serie B, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972; págs. 77 y sigs.

MARCO, Eduardo: «Celis, premio Costas de España», en «Gazeta del Arte», núm. 21, Madrid, 30 de abril 1974; págs. 4 y sigs.

MARTINEZ BENAVENTE, Domingo: «Celis: una revelación», en «El Noticiero», Zaragoza, 18 de noviembre 1971.

MARTINEZ DE LA HIDALGA, Rosa: «Celis», en «La Estafeta Literaria», núm. 580, Madrid, 15 de enero 1976.

MARTINEZ DE VELASCO, José: «Celis y sus archivos de sueños», en «Desarrollo», Madrid, 25 de febrero 1973.

MOROSINI, Duilio: «Le mostre d'arte», en «Paese Sera», Roma (Italia), 4 de enero 1964.

NIETO, Carlos: «Agustín de Celis: la vocación resuelta», en «Alerta», Santander, 10 de septiembre 1957.

NIETO ALCAIDE, Víctor: Presentación de los catálogos de sus exposiciones en la Caja de Ahorros de Zaragoza, noviembre 1971, y en la Galería Carmen Durango, de Valladolid, febrero 1974.

PEÑA DELILLO, Fernando: «Pintores españoles contemporáneos», en «El Caribe», Puerto Rico, 10 de junio 1972.

PONTUAL, Roberto: «XI Biennale San Paolo: funzionalitá di una agonia», en «D'Ars», núm. 58-59, Milán (Italia), febrero-marzo 1972; pág. 62.

POPOVICI, Cirilo: «Exposiciones en Madrid: Celis», en «Revista SP», núm. 479, Madrid, 30 de noviembre 1969; pág. 45.

— «El *hombre cajón* de Agustín Celis», en «Arteguía», núm. 16, Madrid, mayo-septiembre 1975; pág. 25.

PRADOS DE LA PLAZA, Francisco: «Exposiciones en Madrid», en «Bellas Artes 75», núm. 47, Madrid, noviembre 1975; pág. 63.

PUENTE, Joaquín de la: «Paisajes con alientos de vida humana», presentación del catálogo de su exposición en Quixote, Madrid, febrero 1965.

— «Agustín Celis in crescendo», en «Artes», núm. 115-116, Madrid, marzo-abril 1971; págs. 21 y sigs.

RAMIREZ DE LUCAS, Juan: «Agustín Celis y sus secuencias de la humanidad amenazada», en «Arquitectura», núm. 160, Madrid, abril 1972; págs. 55 y sigs.

REFICE, Claudia: «Mostre romane», en «La Fiera Letteraria», Milán (Italia), 21 de junio 1964.

— Presentación del catálogo de su exposición en la Galleria Scorpio, Roma, 1965.

RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo: «Celis, en Galería Ten», en «Diario de Barcelona», Barcelona, 24 de febrero 1968.

SAEZ, Ramón: «Agustín Celis», en «Arriba», Madrid, 24 de febrero 1973.

SANCHEZ MARIN, Venancio: Presentación del catálogo de su exposición en la Galería Kreisler, Madrid, octubre 1969, y Nueva York (U.S.A.), marzo, 1970.

— «Crónica de Madrid», en «Goya», núm. 93, Madrid, noviembre-diciembre 1969; pág. 188.

— «La imagen: símbolo y comunicación», íd., núm. 101, marzo-abril 1971; pág. 371.

SCORZA, Vittorio: «Agustín Celis alla Galleria Scorpio», en «Il Giornale del Mezzogiorno», Roma (Italia), mayo de 1965.

SENTI ESTEVE, Carlos: «Estética e ideario de Agustín Celis», en «Levante», Valencia, 12 de abril 1972.

SIMON CABARGA, José: Presentación del catálogo de su exposición en Dintel, Santander, agosto 1957.

— Presentación del catálogo de su exposición en Sur, Santander, agosto 1960.

SOUBRIET, Teresa: «La cinemática expresiva de Agustín Celis», en «Artes», núm. 101, Madrid, octubre 1969; págs. 15 y sigs.

STEPANEK, Pavel: «Spanêlskâ kronika», en «Výtvarné Umêní», núm. 8, Praga (Checoslovaquia), 1968; pág. 406.

— «Spanêlskâ marginálie», en «Seŝity», núm. 32, Praga, 1969; págs. 51 y 55.

VARIOS: «Celis: del entorno», en «Tropos», núm. 3-4, Madrid, 1972; págs. 123 y sigs.

VAZQUEZ DIEGUEZ, Vicente: «En torno à pintura de Agustín de Celis», en «La Voz de Galicia», La Coruña, 4 de abril 1974.

VERZ, G. L.: «Mostre d'arte», en «L'Arena», Verona (Italia), 28 de agosto 1963.

VEYRAT, Miguel: «Agustín de Celis o el grito del hombre de la calle», en «Nuevo Diario», Madrid, 8 de marzo 1973.

VICENT, Manuel: «Arte», en «Madrid», Madrid, 25 de octubre 1969.

VILLAGOMEZ: «Agustín Celis», en «La Codorniz», núm. 1.215, Madrid, 28 de febrero 1965.

— «Agustín Celis», íd., núm. 1.533, 4 de abril 1971.

VILLAR, Arturo del: «La poesía experimental española», separata de «Arbor», Consejo Superior de Investigaciones Científicas, núm. 330, Madrid, junio 1973; pág. 53.

— «Los caminos del arte conceptual», en «Bellas Artes 74», núm. 31, Madrid, marzo 1974; pág. 31.

— «Agustín Celis, medalla de oro en el concurso de Iberia», en «Alerta», Santander, 16 de marzo 1974.

— «Agustín Celis y sus archivadores», íd., 11 de noviembre 1975.

— «Celis, archivero de la realidad», en «Bellas Artes 75», núm. 48, Madrid, diciembre 1975; págs. 46 y sigs.

INDICE DE ILUSTRACIONES

INDICE

COLECCION

«Artistas Españoles Contemporáneos»

1. **Joaquín Rodrigo,** por Federico Sopeña.
2. **Ortega Muñoz,** por Antonio Manuel Campoy.
3. **José Lloréns,** por Salvador Aldana.
4. **Argenta**, por Antonio Fernández-Cid.
5. **Chillida,** por Luis Figuerola-Ferretti.
6. **Luis de Pablo,** por Tomás Marco.
7. **Victorio 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 Francisco Ponce.
12. **Manuel Rivera,** por Cirilo Popovici.
13. **Barjola,** por Joaquín de la Puente.
14. **Julio González,** por Vicente Aguilera Cerni.
15. **Pepi Sánchez,** por Vintila Horia.
16. **Tharrats,** por Carlos Areán.
17. **Oscar Domínguez,** por Eduardo Westerdahl.
18. **Zabaleta,** por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. **Failde**, por Luis Trabazo.
20. **Miró,** por José Corredor Matheos.
21. **Chirino,** por Manuel Conde.
22. **Dalí,** por Antonio Fernández Molina.
23. **Gaudí,** por Juan Bergós Massó.
24. **Tàpies,** por Sebastián Gash.
25. **Antonio Fernández Alba,** por Santiago Amón.
26. **Benjamín Palencia,** por Ramón Faraldo.
27. **Amadeo Gabino,** por Antonio García-Tizón.
28. **Fernando Higueras,** por José de Castro Arines.
29. **Miguel Fisac,** por Daniel Fullaondo.
30. **Antonio Cumella,** por Román Vallés.
31. **Millares,** por Carlos Areán.
32. **Alvaro Delgado,** por Raúl Chávarri.
33. **Carlos Maside,** por Fernando Mon.
34. **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35. **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36. **Cirilo Martínez Novillo,** por Diego Jesús Jiménez.
37. **José María de Labra,** por Raúl Chávarri.
38. **Gutiérrez Soto,** por Miguel Angel Baldellou.
39. **Arcadio Blanco,** por Manuel García-Viñó.
40. **Francisco Lozano,** por Rodrigo Rubio.
41. **Plácido Fleitas,** por Lázaro Santana.
42. **Joaquín Vaquero,** por Ramón Solís.
43. **Vaquero Turcios,** por José Gerardo Manrique de Lara.
44. **Prieto Nespereira,** por Carlos Areán.
45. **Román Vallés,** por Juan Eduardo Cirlot.
46. **Cristino de la Vera,** por Juan de la Puente.

47. **Solana,** por Rafael Flórez.
48. **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe,** por Luis Núñez Ladeveze.
49. **Subirachs,** por Daniel Giralt-Miracle.
50. **Juan Romero,** por Rafael Gómez Pérez.
51. **Eduardo Sanz,** por Vicente Aguilera Cerni.
52. **Augusto Puig,** por Antonio Fernández Molina.
53. **Genaro Lahuerta,** por A. M. Campoy.
54. **Pedro González,** por Lázaro Santana.
55. **José Planes Peñálvez,** por Luis Núñez Ladeveze.
56. **Oscar Esplá,** por Antonio Iglesias.
57. **Fernando de la Puente,** por José Vázquez-Dodero.
58. **Manuel Alcorlo,** por Jaime Boneu.
59. **Cardona Torrandel,** por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. **Zacarías González,** por Luis Sastre.
61. **Vicente Vela,** por Raúl Chávarri.
62. **Pancho Cossío,** por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. **Begoña Izquierdo,** por Adolfo Castaño.
64. **Ferrant,** por José Romero Escassi.
65. **Andrés Segovia,** por Carlos Usillos Piñeiro.
66. **Isabel Villar,** por Josep Meliá.
67. **Amador,** por José María Iglesias Rubio.
68. **María Victoria de la Fuente,** por Manuel García-Viñó.
69. **Julio de Pablo,** por Antonio Martínez Cerezo.
70. **Canogar,** por Antonio García-Tizón.
71. **Piñole,** por Jesús Barettini.
72. **Joan Ponç,** por José Corredor Matheos.
73. **Elena Lucas,** por Carlos Areán.
74. **Tomás Marco,** por Carlos Gómez Amat.
75. **Juan Garcés,** por Luis López Anglada.
76. **Antonio Povedano,** por Luis Jiménez Martos.
77. **Antonio Padrón,** por Lázaro Santana.
78. **Mateo Hernández,** por Gabriel Hernández González.
79. **Joan Brotat,** por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
80. **José Caballero,** por Raúl Chávarri.
81. **Ceferino,** por José María Iglesias.
82. **Vento,** por Fernando Mon.
83. **Vela Zanetti,** por Luis Sastre.
84. **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. **Guijarro,** por José F. Arroyo.
89. **Rafael Pellicer,** por A. M. Campoy.
90. **Molina Sánchez,** por Antonio Martínez Cerezo.
91. **M.ª Antonia Dans,** por Juby Bustamante.
92. **Redondela,** por L. López Anglada.
93. **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. **Feito**, por Carlos Areán.
99. **Goñi**, por Federico Muelas.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.
101. **Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
102. **X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103. **Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.
104. **Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105. **Esteve Edo**, por S. Aldana.
106. **María Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
107. **E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
108. **Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109. **García Ochoa**, por F. 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 Aguimón**, por Josep Vallés Rovira.
116. **Hipólito Hidalgo de Caviedes**, por M. Augusto G.ª **Viñolas**.
117. **A. Teno**, por Luis G. de Candamo.
118. **C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119. **Beulas**, por José Gerardo Manrique de Lara.
120. **Algora, Vicente** y **Manuel**, por Fidel Pérez Sánchez.
121. **J. Haro**, por Ramón Solís.
122. **Celis**, por Arturo del Villar.

Esta monografía sobre la vida y la obra del pintor CELIS ha sido impresa en los talleres de ARTEGRAF, *Industrias Gráficas, de Madrid*

Aficionado al cine y a la poesía (está casado con Miranda D'Amico, escultora y poeta), Celis procura incorporar a sus lienzos las imágenes seriadas y las palabras, para aunar así tres artes diferentes. Artista de formación académica, premio Fin de Carrera de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, su inquietud le ha llevado a recorrer Europa en seguimiento de los orígenes del arte occidental y de sus últimas manifestaciones. Resultado del enlace entre lo clásico y lo nuevo es el afán de Celis por sacar a la pintura de sus límites y aliarla con el cine o la poesía.

Por otro lado, la investigación sobre las formas de comunicación con un sector del público cada vez más amplio le obliga a variar su estilo e incluso sus materiales. Ha abandonado el óleo por los acrílicos y ha pasado por varias temáticas: paisajes copiados de la naturaleza o modificados por el hombre, pero con mucho de su intimidad, casi «paisajes del alma»; ventanillas de unos trenes parados, tras de cuyos cristales atisbamos escenas penosas; gentes heridas con mordazas, archivadores donde cabe encerrar todo un mundo alucinante de objetos perdidos... Así es la historia del hombre en esta segunda mitad del siglo XX.

Los numerosos premios conseguidos por Agustín Celis en España y en Italia, y las críticas elogiosas que en los dos países han acogido sus exposiciones, ratifican la calidad de una pintura que tiene al hombre y a su tiempo como eje dominante, incluso cuando se halla ausente del cuadro. La pintura de Celis es una buena ilustración para la historia de estos años, por su calidad estética y por su valor documental.

SERIE PINTORES

MEC