

DIPUTACIÓN DE GRANADA

Presidente

José Entrena Ávila

Diputada de Cultura y

Memoria Histórica y Democrática

Fátima Gómez Abad

EXPOSICIÓN

Organiza y produce

Delegación de Cultura y Memoria
Histórica y Democrática. Artes Plásticas

Comisario

Pablo Sycet Torres

Coordinación

Miguel Muñoz-García Ligeró

Montaje

Domingo Zorrilla

Transporte

Óscar Torres

Seguro

Closa Seguros

Seguridad

Mevisa

Agradecimientos

A los autores, porque sin su colaboración y generosidad no habría sido posible hacer realidad este proyecto al pie de la letra.

CATÁLOGO

Edición

Delegación de Cultura y Memoria
Histórica y Democrática. Artes Plásticas

Coordinación

Pablo Sycet Torres
Marina Guillén Marcos

Textos

Pablo Sycet Torres, Julio Pérez Manzanares
e Ignacio Gómez de Liaño

Fotografías

Moisés Fernández Acosta, Luis Jurado,
Jaime Gorospe, autores y otros.

Diseño gráfico

Pentimento

Maquetación

Sercom

Impresión

Gráficas Alhambra

Encuadernación

Olmedo

© de esta edición, Diputación de Granada, 2016

© de las imágenes, sus autores y VEGAP, 2016

© de los textos, Pablo Sycet, Julio Pérez Manzanares
e Ignacio Gómez de Liaño

Los textos de esta edición están bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDeri-
var 4.0 Internacional, términos y condiciones en [http://
creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Al **E** X P O S I C I Ó N
pie
de la letra

Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



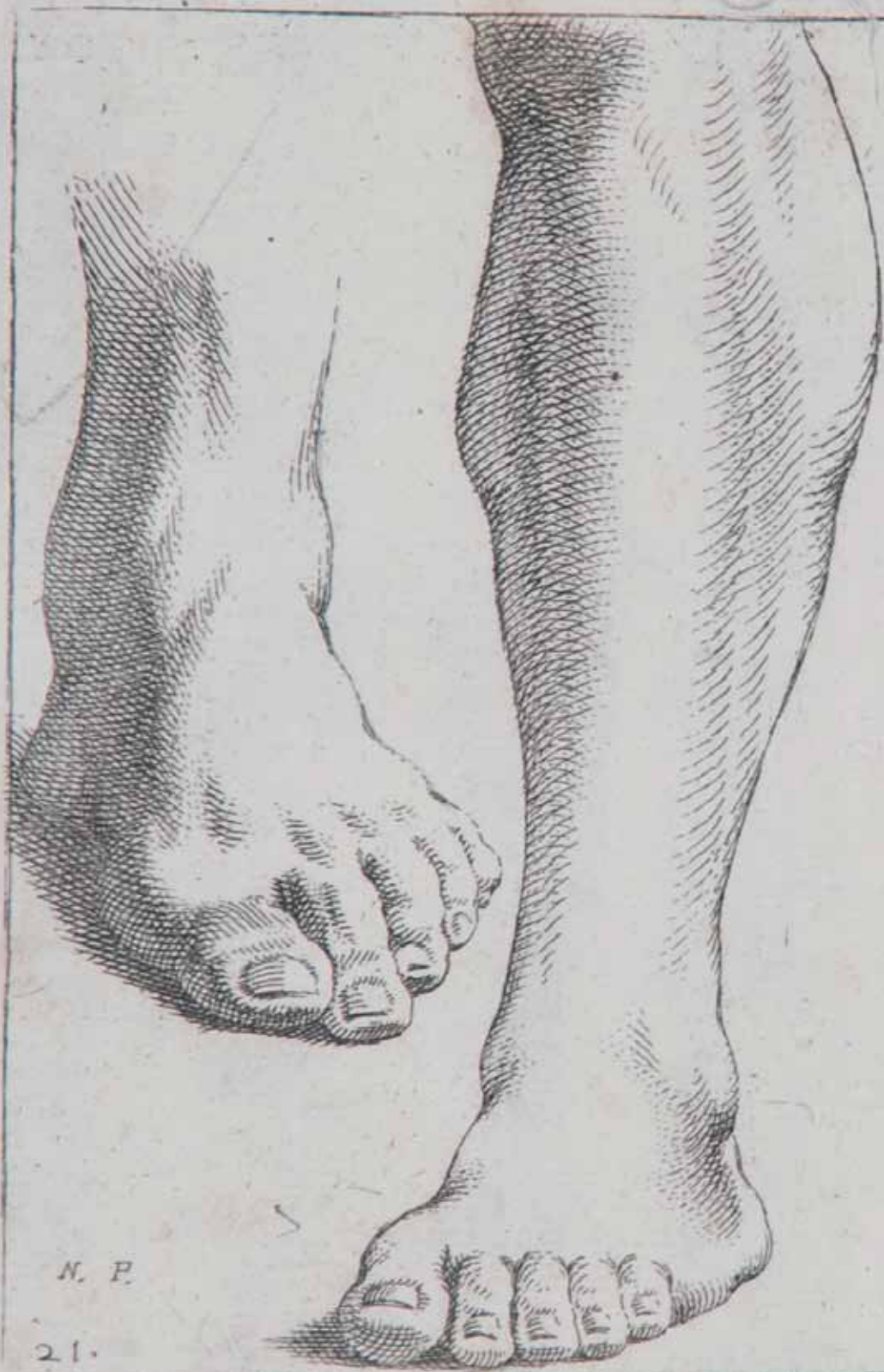
Fig. 6.



*Al.
pie
de la letra*

Í N D I C E

> Fátima Gómez Abad. <i>Una exposición al pie de la letra</i>	9
> Pablo Sycet Torres. <i>Al pie de la letra</i>	11
> AL PIE DE LA LETRA. <i>La colección</i>	17
> Julio Pérez Manzanares. <i>Dar el pie</i>	179
> <i>Sobre el pie</i> . Una pequeña antología de poesía en castellano	186
> Algunas publicaciones al pie de la letra	196
> Ignacio Gómez de Liaño. <i>El dedo gordo de Alma-Tadema</i>	203



N. P.

UNA EXPOSICIÓN AL PIE DE LA LETRA

El Palacio de los Condes de Gabia, sede de la Delegación de Cultura y Memoria Histórica y Democrática, ha sido un referente de vanguardia y contemporaneidad que podríamos considerar ya histórico; desde los años ochenta del pasado siglo ha sido hogar temporal de las mejores muestras de la práctica artística en todas sus manifestaciones. Sus salas han acogido en las últimas décadas desde la obra de artistas que hoy son referente de las vanguardias europea y americana al arte más contemporáneo, sin olvidar y mimar al arte emergente, en los ámbitos local, nacional e internacional. Esta es la trayectoria en la que deseamos continuar trabajando.

La muestra que nos visita en este comienzo de 2016 viene de la mano del creador Pablo Sycet, uno de los grandes del panorama plástico español. En calidad de comisario, este artista multidisciplinar presenta una magnífica muestra que como tema ha elegido un motivo singular: el pie, la representación de ese sur corporal delicado o robusto, ignorado o fetiche, esa parte de la anatomía humana que de natural nos mantiene en contacto con la tierra.

Esta muestra, que abarca todas las disciplinas artísticas, aglutina cerca de dos centenares de obras de creadores de diferentes nacionalidades, de artistas del panorama nacional poseedores de los más altos reconocimientos dentro del mundo de las artes plásticas y de la práctica totalidad de la sobresaliente nómina de artistas granadinos o íntimamente vinculados a nuestra provincia. Les invito pues a adentrarse en el universo plástico tan variado, vivo y singular que encierran estas páginas.

Fátima Gómez Abad
*Diputada de Cultura y
Memoria Histórica y Democrática*

Fig. 3.



AL PIE DE LA LETRA

En las líneas de los pies están escritas nuestras pasadas reencarnaciones.

Samuel Aun Weor. *Misterios Mayores*

Basta hacer un recorrido temático por la historia de la pintura occidental para concluir que los hombres, por encima de ciudades, paisajes, animales, o dioses –habitualmente representados como hombres en plena madurez– son los verdaderos protagonistas de esa extensa secuencia de la tradición figurativa, desde Altamira hasta nuestros días: así ha sido mientras se creyó rey de la creación y también desde que la ciencia lo bajó de su antiguo pedestal y le puso los pies en la tierra.

Y justamente han sido los pies de hombres y mujeres las partes más ignoradas, maltratadas o escamoteadas de la anatomía humana a través de los siglos: desde que el uso del zapato se extendió a todas las clases sociales, los pies tan solo han estado descubiertos cuando se han recuperado temas de la antigüedad o se ha recurrido a asuntos mitológicos. Y desde que la Iglesia dejó de ser el motor de la producción artística y las escenas de la vida de Cristo, sus apóstoles y los santos dejaron paso a otras temáticas más mundanas, ha sido necesario esperar al siglo XX o a las escenas eróticas o directamente pornográficas – habitualmente también ninguneadas o censuradas por el poder– para que los pies hayan recuperado su lugar en el arte, aunque nunca con el protagonismo que tuvieron en buena parte de la iconografía clásica y, sobre todo, en la obra del Caravaggio, uno de los grandes maestros que ha emergido sobre el juicio de los siglos tras ser cuestionado o arrinconado a poco de morir y durante mucho tiempo.

Son bien conocidas las dificultades que hubo de sortear Michelangelo Merisi frente al criterio de la jerarquía eclesiástica por su empeño en usar hombres y mujeres de baja extracción social como modelos para sus escenas de carácter religioso, porque ese gusto por restituirles su humanidad a esos personajes chocaba contra la idea de que justo por santificados debían ser sofisticados. Y entre los mendigos de la época eran sus pies las partes del cuerpo que llevaban la peor parte, y descalzos, maltratados y hasta sucios los pintó Caravaggio, muy consciente de que con su visión desafiaba de una sola tacada varios de los cánones establecidos, convirtiendo en algo sublime lo que estaba en el otro extremo del espectro por innoble y despreciado, allá donde nuestra anatomía empieza a perder su nombre: si a cada uno de los dedos de las manos nos podemos referir precisa e individualmente –pulgar, índice, medio o corazón, anular y meñique– en

el caso de los pies no es posible: aparte de designar al «gordo» por su tamaño, en tantos siglos de civilización parece que el hombre no ha encontrado un momento de sosiego para poner nombres a esas diez pequeñas y humildes penínsulas nerudianas que nos separan del mundo –y nos unen también– en su punto de contacto más directo con él.

Justo por estar en el otro extremo de la cabeza, como depositaria de la nobleza del pensamiento, y por ser nuestro punto de contacto natural con el suelo de este valle de lágrimas que debemos transitar desde que llegamos al mundo hasta que nos devuelven a la tierra que hemos venido pisando, los pies parecen faltos de esas cualidades que ennoblecen nuestras extremidades superiores para ser representadas a lo largo de toda la historia del arte y, por ello, a ser escondidos bajo cualquier tipo de calzado y ser despreciados en cuanto lo permite el guión o la iconografía al uso lo impone. Y por todas estas razones –y las propias de la psique– se presentan con frecuencia muestras de retratos, así como de trajes, joyas, zapatos y otros ornamentos ajustados a las modas, pero nunca jamás se hacen exposiciones con el pie como único motivo argumental, por lo que ha llegado el momento de reivindicarlo para que deje de ser solo un fetiche sexual y se convierta en materia de arte tan digna de serlo como cualquier otra parte de la anatomía humana.

Pocos episodios tan seductores en las últimas jornadas de la vida de Cristo –por lo que supone de gran gesto de humildad y entrega del Maestro para con sus discípulos– como el lavatorio de pies a los apóstoles recogido por Giotto, Tintoretto, y otros grandes maestros en obras que forman parte de nuestra memoria colectiva, que fueron ejecutadas por encargo de la Iglesia y que no tendrían sentido alguno si el pie no fuera el elemento iconográfico que determina, ilumina y secuencia la escena que representan: ya Cristo sabe que va a ser abandonado por sus discípulos y traicionado, y que el traidor está entre esos doce hombres a los que lava los pies antes de la última cena, para mediante ese gesto formular una metáfora de la enfermedad del alma y confirmar que «el de los pies es un lenguaje gestual mucho más complejo que el de las manos y también una forma de señalar la naturaleza de las acciones del hombre o de sus emociones», como dejó escrito la profesora M^a Dolores Villaverde, ya que «son muchas las interpretaciones y significados que se le pueden dar al pie según su posición, su aparición o no...»(*) invirtiendo, de paso, ese ritual de la sociedad judía en que los sirvientes lavan los pies de sus amos: aquí es el Maestro quien se los lava a sus discípulos, y levanta al vuelo las imaginaciones de todos aquellos que han querido ver en la relación de Jesús con sus discípulos algo más íntimo y secreto de lo que la Iglesia y la Historia nos quieren mostrar y transmitir.

Ignorados o maltratados, salvo en contadas ocasiones, los pies atesoran tantos valores simbólicos como otras partes del cuerpo más noblemente consideradas

a través de los siglos y más allá de la propia tradición judía que nos ha llegado a través de la cultura cristiana, porque acrisolan la ambivalencia de ser la parte de nuestra anatomía que nos vincula más directamente a la Madre Tierra, y porque al aparecer alados en tantas escenas de la mitología clásica nos ponen alas a las imaginaciones de cultos y profanos para ir mucho más allá de lo que los propios mitos representados nos quieren ilustrar, por toda la carga simbólica que puede derivarse de una u otra fórmula, tanto de su anclaje a la tierra y sus miserias como de su capacidad de elevarnos en el aire —en sentido real o figurado—, por no hablar de las ocultas connotaciones homoeróticas que puede llevar implícitas esa acción y que se pueden deducir de las palabras iniciales del relato de Jesús lavando los pies de sus discípulos que nos dejó escrito el apóstol Juan: «Como había amado a los suyos que estaban en el mundo, los amó hasta el fin». Y como oportuno contrapunto a esta, en el relato evangélico tenemos otra escena memorable con los pies como protagonistas: aquella en la que María Magdalena lava los de Cristo con sus lágrimas y los seca con sus cabellos, perfecta imagen de sumisión del pecado a la virtud, y de una entrega formal sin paliativos que redime a la pecadora.



Juan de Sevilla. *El lavatorio de pies*
Óleo sobre lienzo. Colección particular

Las múltiples interpretaciones a que se presta el tema, todo el abanico de significados que se le pueden otorgar al pie por su posición —o incluso por su ausencia— en muchas obras de arte que recrean escenas bíblicas o profanas de la antigüedad, le otorgan a los pies una amplia gama simbólica que a veces llega a ser independiente y autónoma respecto a la expresión del rostro del propio personaje representado, lo que no ocurre en el caso de las manos que, por su mayor cercanía a la cabeza y por la variedad de sus movimientos ejecutivos y de toda la capacidad expresiva vinculada a buena parte de la actividad que el cerebro produce, parecen estar siempre en relación directa con la variedad de emociones —del placer al dolor, del éxtasis a la desolación— que puede expresar el rostro humano.

Pensemos en la escena de la expulsión del Edén de los pecadores Adán y Eva, según la pintó Masaccio en la Capilla Brancacci, en la que el pie de Adán parece

que se resiste a abandonar el Paraíso y con ese gesto resume y explicita el dolor por la pérdida de todos los dones con más contundencia que la expresión de sus rostros, concentrando en el movimiento de ese pie toda la tensión del primer drama de la humanidad según el relato bíblico. O en la muy espectacular del «El lavatorio» terminado por Tintoretto en 1549 (Museo del Prado) en la que el pie se convierte en la clave que da sentido a tan compleja obra y determina esta composición en la que todos los personajes asistentes a la última cena, en muy distintos planos y actitudes, están concentrados en la atracción de un mismo imán: el pie que San Pedro se deja lavar por Jesús, los pies en el acto de descalzarse de otros discípulos que se disponen a ser lavados, o la contemplación con expectación, por lo inesperado del gesto de Cristo, de muchos de los asistentes a la escena. E igualmente ocurre en el lavatorio por parte de María de Magdala, pintada por tantos otros artistas, aunque ahí se invierten los papeles y es el pie de Cristo el que adquiere todo el protagonismo, como si el resto de la composición fuera del todo prescindible.



Instalación colectiva y popular en París con motivo de la Conferencia Mundial sobre el Clima, noviembre de 2015

En toda la iconografía generada por la pasión de Cristo, sobre todo en la incontable producción de imágenes que ha surgido de la crucifixión a lo largo de los siglos, los pies tienen idéntico protagonismo que las manos por haber sufrido idéntico martirio, y de ese

hecho se deriva la situación paradójica de que siendo la imagen del Calvario uno de los temas más frecuentemente representados de la historia, nos explicita hasta la saciedad ese plano de igualdad de manos y pies que en tan raras ocasiones aparece en la historia del arte occidental, a lo largo de muchas centurias, fuera de esta temática de la crucifixión, agonía y muerte del Mesías. Y ese efecto incluso se prolonga a las representaciones de la resurrección, puesto que su iconografía —cuando hablamos de obras en dos dimensiones— exige ese mismo plano de igualdad de manos y pies, pero acaba decantando la atención hacia estos porque, desafiando las leyes de la gravedad, da a la ascensión del cuerpo de Cristo con manos y pies heridos por los clavos ese necesario carácter milagroso que la convierte en una escena absolutamente mágica.

Como era de esperar, con los cambios sociales y políticos los temas tradicionales vinculados a la religión han ido dejando su sitio a otros de carácter profano, y esa escasa presencia del pie en el desarrollo de las artes se perpetúa, al menos en la cultura occidental, para llegar hasta nuestros días: al margen de dibujos académicos o esbozos, el protagonismo del pie en el arte contemporáneo parece radicalizarse, porque queda nuevamente relegado a una función secundaria o bien adquiere un protagonismo insospechado en la obra de artistas que lo hacen saltar de su papel de fetiche erótico íntimo a icono recurrente en su producción, y de distintas maneras: al pie que aparece pintado como elemento o parte de la escena representada, ya en el siglo XX se une otra variante que lo incorpora a algunas obras a través de su huella –literalmente la planta del pie impregnada de pigmento deja su impronta en la superficie y así entra a formar parte la obra como un elemento autónomo– con la misma naturalidad con que se incorporan las palmas de las manos en las obras de algunos artistas de largo recorrido –pensemos en Miró y Tàpies, entre los nuestros– para convertirse en una de sus señas de identidad plástica. Y en su obra presente en esta exposición, yendo más allá, es Dalí quien incorpora la planta del pie en su «Invierno».

Del mismo modo, las manifestaciones vinculadas al *body-art* y otras tantas otras variantes formales de *performance* han usado los pies como sujetos o como meros instrumentos de la acción, dejando su impronta efímera esparcida en múltiples espacios y recogida en docenas de documentales: los pies, como parte del cuerpo, pasan de ser elementos representados como una parte más de una escena a duplicar su presencia en esa obra de arte en acción, al ser ejecutante y parte importante del resultado final, de la imagen última de la *performance* que conservaremos en nuestra memoria. Y también nos propone duplicar su presencia en espacio y tiempo: el espacio real de la acción, y el que recoge la cámara y luego se presenta en otros espacios, al igual que se replica en el tiempo ese tiempo real de la acción *in situ* y su réplicas en otros momentos como unidades de una secuencia sin fin.

Esa fragmentación visual que llega a convertir el pie en iconografía fundamental, cuando no en el único protagonista de la obra, genera una suerte de sinécdoque continuada cuando los artistas toman la parte por el todo en su idea de poner la intención de presentación del pie como la real representación de la persona y su circunstancia, y esa voluntad estratégica de buscar nuevos encuadres y significaciones es la que conforma y da una nueva dimensión a esta exposición. Y así, partiendo de una modesta colección privada creada por un pintor español –que en su obra sí le ha prestado atención al pie hasta convertirlo en único protagonista iconográfico de alguna de sus series de pinturas– «Al pie de la letra» ha ido creciendo al amparo del interés generado por este tema en artistas españoles de distintas generaciones y opciones formales que, en lugar de asumir esta propuesta al pie de la letra, han decidido apostar por el talento de la fantasía.



Javier Campano. *A pie*. Impresión sobre cartulina

Por otro lado, no pueden obviarse las connotaciones políticas de una propuesta con este enfoque, puesto que la desnudez de los pies a día de hoy remite directamente a tantas imágenes de los desheredados del mundo que inundan los medios de comunicación y que algunos artistas han convertido en tema para su obra, de la misma manera que Caravaggio puso su atención en los mendigos de su

época para convertirlos en modelos de representación santificados en un momento en el que la Iglesia, ajena a problemas sociales de gran calado, daba la espalda a los descalzos, por más necesitados, para regodearse en el lujo y la aureolada pompa que el Papa y sus cardenales derrochaban y que remataban con calzado sencillo de formas pero realmente de lujo y fantasía.

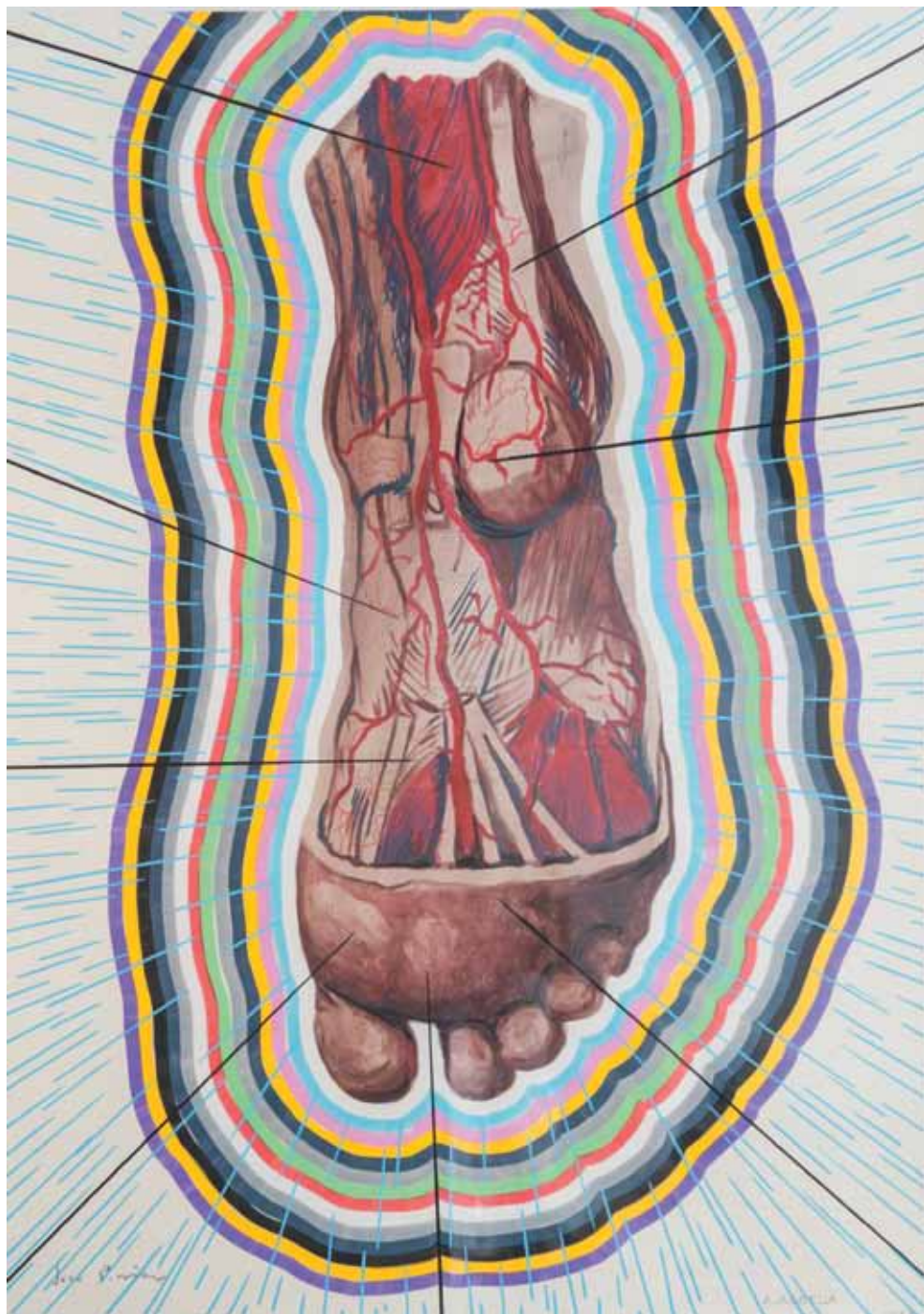
Para concluir, quiero dejar constancia de lo que quizás a estas alturas ya sea una evidencia: esta colección surgió por un azaroso capricho, y al amparo del azar se ha ido ampliando y completando: no solo compré las primeras obras porque se cruzaron en mi vida azarosamente, visitando galerías de arte y salas de subastas en una primera fase, sino que su crecimiento progresivo durante los dos últimos años también ha venido de la mano —o mejor dicho, del pie— del azar: a los artistas naturalmente cercanos a mí, por amistad o razones geográficas, posteriormente se fueron uniendo otros amigos suyos que ya habían tratado este tema en algún momento de sus carreras o que, conociendo por ellos la naturaleza de este proyecto, decidieron unirse a esta fantasía particular que, pie a pie, paso a paso, por fin camina por sí misma y ante los ojos del mundo.

Pablo Sycet Torres
Gibraleón / Madrid, 2015

(*) Villaverde, María Dolores: «La representación de los pies en el arte moderno y contemporáneo: su valor iconográfico, simbólico y compositivo». *Revista Internacional de Ciencias Podológicas*, n.º 1, Vol. 2 (2008). 27-3837

The background is a solid orange color. Overlaid on this are various hand-drawn, sketchy lines in a dark brown or black color. These lines include straight lines, curves, and some circular patterns, resembling a rough draft or a collection of calligraphic exercises. The main title is written in a large, blue, serif font. The word 'Al' is at the top, followed by 'pie' in a larger size. Below 'pie' is the phrase 'de la letra' in a smaller, italicized serif font. To the right of 'Al' is a small blue circle containing a white letter 'C', followed by the word 'OLECCIÓN' in a small, white, sans-serif, all-caps font.

Al **C**OLECCIÓN
pie
de la letra



ÁNGELES AGRELA + JOSÉ PIÑAR
Anatomía del pie Agrela/Piñar, 2013
Acrílico sobre papel
70 x 50 cm.



JUAN ANTONIO AGUIRRE
Huellas, 2011
Técnica mixta sobre acetato
30 x 21 cm.



CARLOS AIRES
Desastre CXXXIV-CXXXV, 2015
 Impresión digital en papel Hahnemuler y billete original
 25 x 33 x 3,5 cm.



ALFONSO ALBACETE

Derechos, 2012

Pastel sobre papel

70 x 50 cm.



La nueva Eva

J. Aledo, '15

JAIME ALEDO
La nueva Eva, 2015
Acrílico sobre papel
26 x 21 cm.



RAFAEL ÁLVAREZ ORTEGA
Niños, ca.1970
Tinta sobre papel
69 x 49 cm.



FRANCISCO APARICIO
Huellas y pies, 1980
 Bronce
 38,5 x 24,5 x 5 cm.



E. ARANDA
 Sin título, 1889
 Lápiz sobre papel
 34 x 29 cm.



ARTEFACTO MADRID
Gigantes, 2015
 Técnica mixta sobre cristal soplado
 30 x 30 cm.



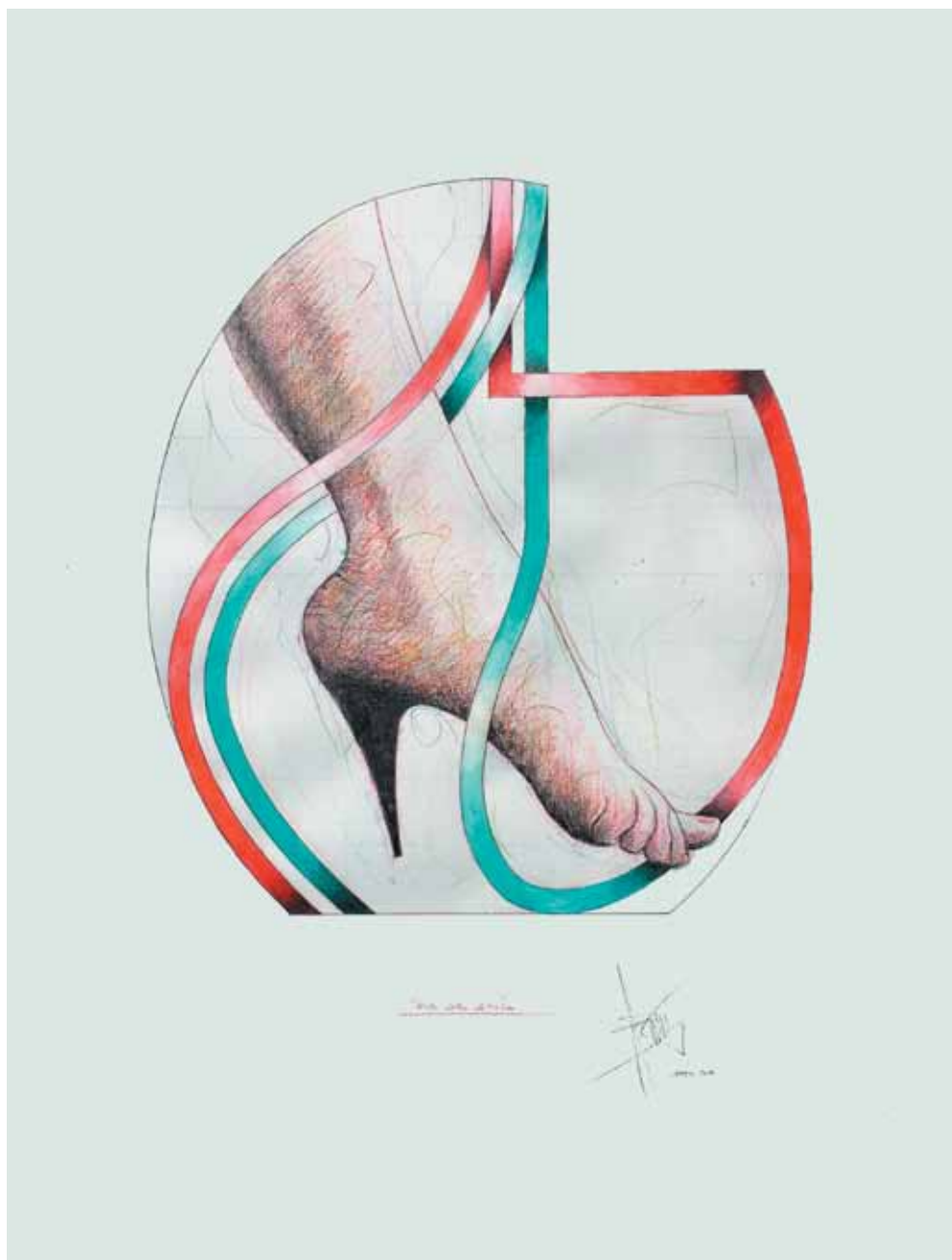
ATREZZO
Pie plegado, 2015
 Libro
 22 x 15 x 15 cm.



JOSÉ MARÍA BÁEZ
Los pies de una joven (Paris), 2015
 Técnica mixta sobre papel
 33,5 x 41 cm.



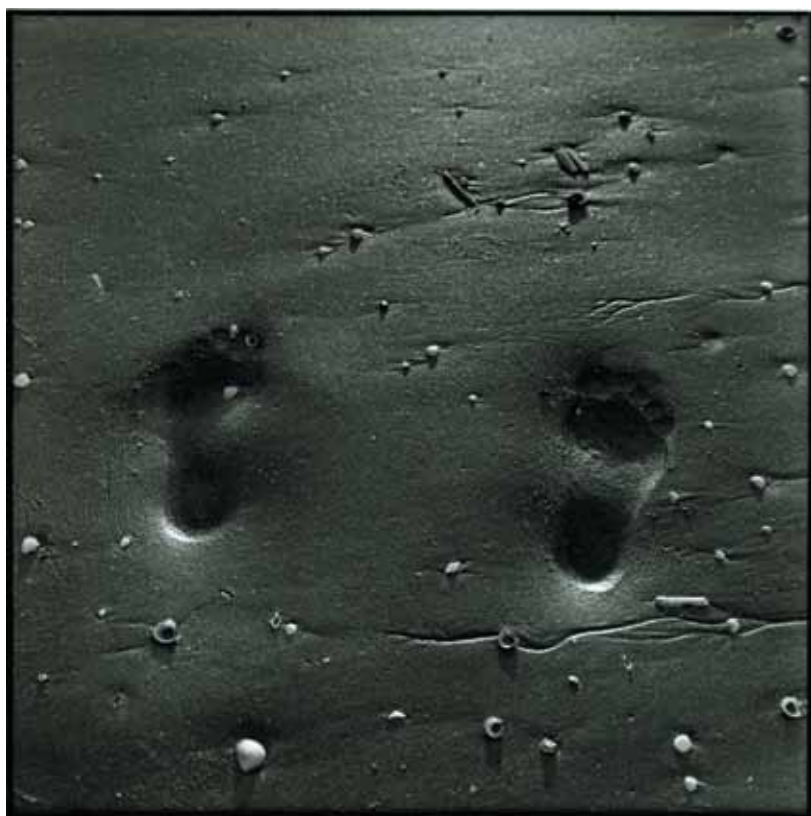
FELIPE BARRIOS
Pie de página, 2015
 Técnica mixta
 25 x 25 cm.



FERNANDO BAÑOS
Pie de aguja, 2014
Técnica mixta sobre papel
70 x 50 cm.



GEORG BASELITZ
Sin título / Dogana, 1994
 Litografía sobre papel
 40 x 30 cm.



LUIS BAYLÓN
Huellas en Playa Ladeira, 2002
 Fotografía sobre papel
 20 x 20 cm.



ANTONIO BELMONTE

Radiografía, 2015

Técnica mixta sobre papel

60 x 40 cm.



JOAQUÍN BERAO
Al pie de Pogany, 2014
 Técnica mixta sobre papel
 24,5 x 33 cm.



RORRO BERJANO
La Chancletera, 2015
 Óleo sobre chapa metálica
 26 x 37 cm.



CARLOS BERLANGA
Sin título, 1994
Técnica mixta sobre papel
30 x 30 cm.



ELENA BLASCO
A los pies del búfalo, 2015
Pastel sobre papel
50 x 70 cm.



DAVID BLAYA
Sandalio, 2015
Cerámica
27 x 29 x 13 cm.



BONUS-EXTRA
Tableau vivant 4.0: Pie, 2009
Fibra textil
50 x 25 cm.



FERNANDO BONO
A pie de casa I, 2014
Madera, hierro y barro cocido
26 x 12 x 10 cm.



BOYER TRESACO
Pellejo y huesos, 2005
Fotografía sobre papel [3/3]
100 x 77 cm.



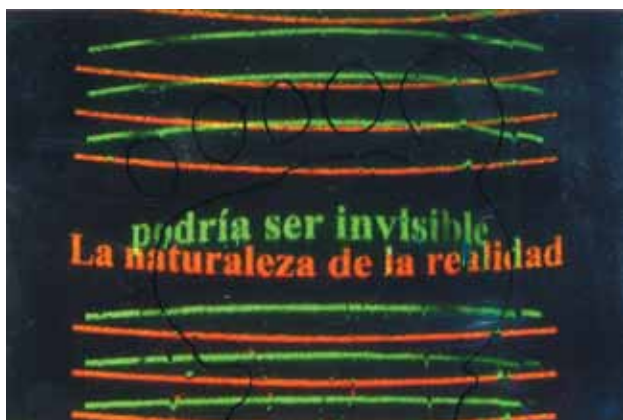
SONSOLES BRILHANTES
Andante, ma non troppo, 2013
Instalación
Medidas variables.



JOSÉ MANUEL BROTO
Sin título, 2015
Acrílico sobre papel
50 x 35 cm.



ROSA BRUN
Estela, 2013
Serigrafía sobre papel hecho a mano de Eskulan
72 x 50 cm.



PEPE BUITRAGO
La naturaleza de la realidad podría ser invisible, 2015
 Tinta sobre holograma de reflexión
 10 x 14,7 cm.



LINO CABRAL
 Sin título, 1990
 Óleo sobre lienzo
 81 x 100 cm.



ALEJANDRO CABRERA

Desnudos, 2014

Fotografía sobre papel

33 x 25 cm.



PATRICIO CABRERA
Sin título, 2014
Acrílico sobre papel
50 x 55 cm.



ANGELES CADEL
Sobre los escombros, 2015
 Acrílico sobre lienzo
 33 x 46 cm.



CARMEN CALVO
Doña María, 2015
 Ensamblaje
 23 x 16 x 7 cm.



MIGUEL ÁNGEL CAMPANO
Al pie de la letra, 2015
 Acuarela sobre papel
 27 x 37 cm.



PALOMA CANIVET
Collar Buenpié, 2015
 Plata
 Medidas variables.



RAFAEL CANOGAR
Sin título, 1975-85
Litografía sobre papel
76 x 56,5 cm.



PEDRO CASTORTEGA
Serie *Identidades*, 2008
Técnica mixta
25 x 23 x 4 cm.



CHEMA COBO
Pintando en el estudio, 1981
Técnica mixta sobre papel
75 x 51 cm.



COLITA
Pies en el estadio. Barcelona, 1992
 Fotografía sobre papel
 33,5 x 49 cm.



JOSÉ M. CAPULETTI
Amantes, s/f
 Lápiz sobre papel
 14 x 18 cm.



MIGUEL ANGEL CONCEPCIÓN

Habla!, 2015

Óleo sobre papel

42 x 60 cm.



* El arquitecto Abel Egurrola desciende a la planta baja del "Descarvajanes". La minuciosa atención que el pintor dirige sobre Fernando Mijangos (del pie al antepecho en la defensa de la seducción. Un refugio construido, a pie y sobre, bajo el suelo de Madrid, para el que también dibuja todo el mobiliario, como la escalera de caracol en madera oscura. La construcción, que se destaca por la luz que resalta de la decoración, se resalta en la tierra como una roca.

CARLOS COPERTONE

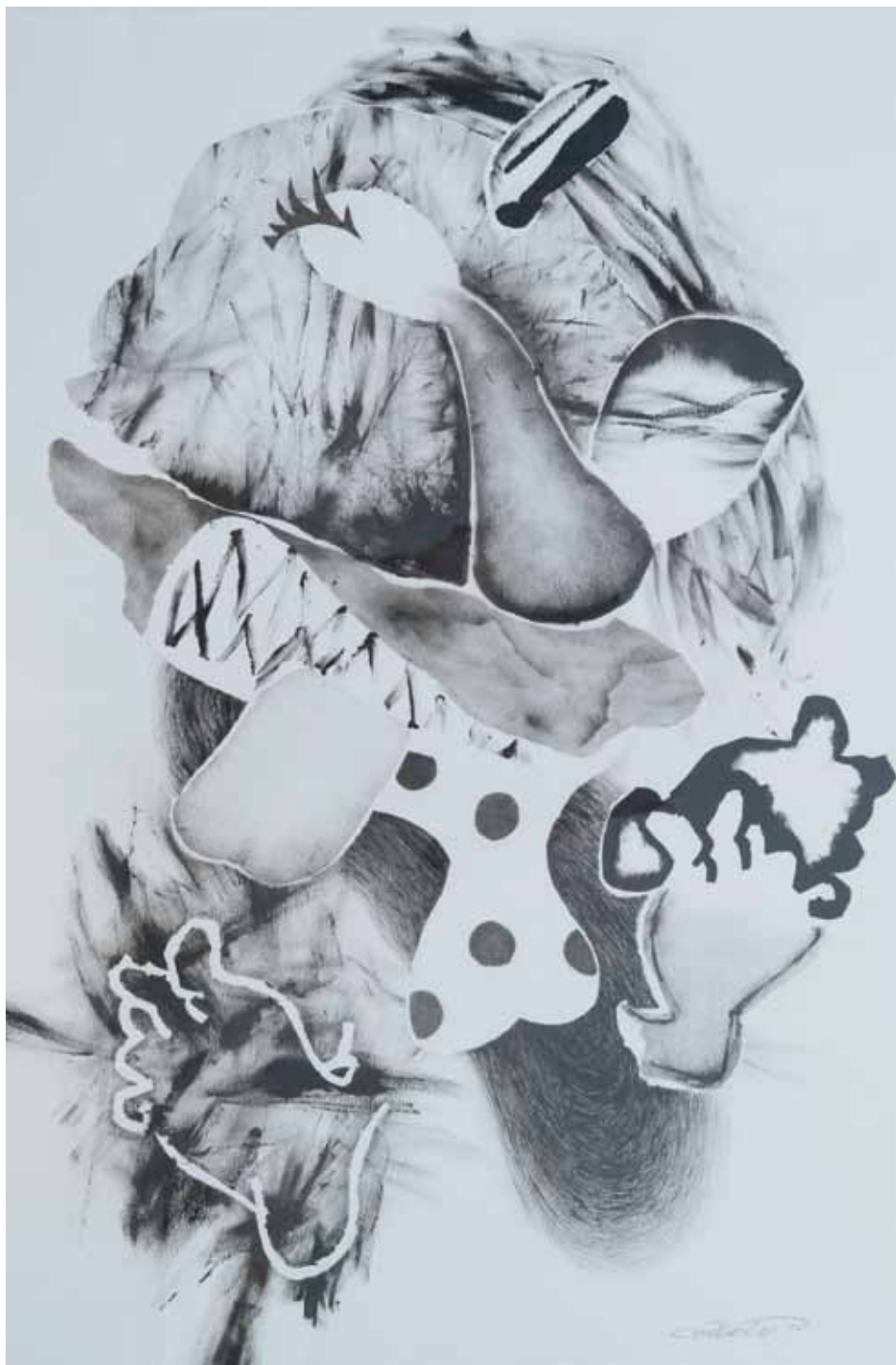
Pie de arquitecto con nota al pie, 2015

Fotografía sobre papel

50 x 60 cm.



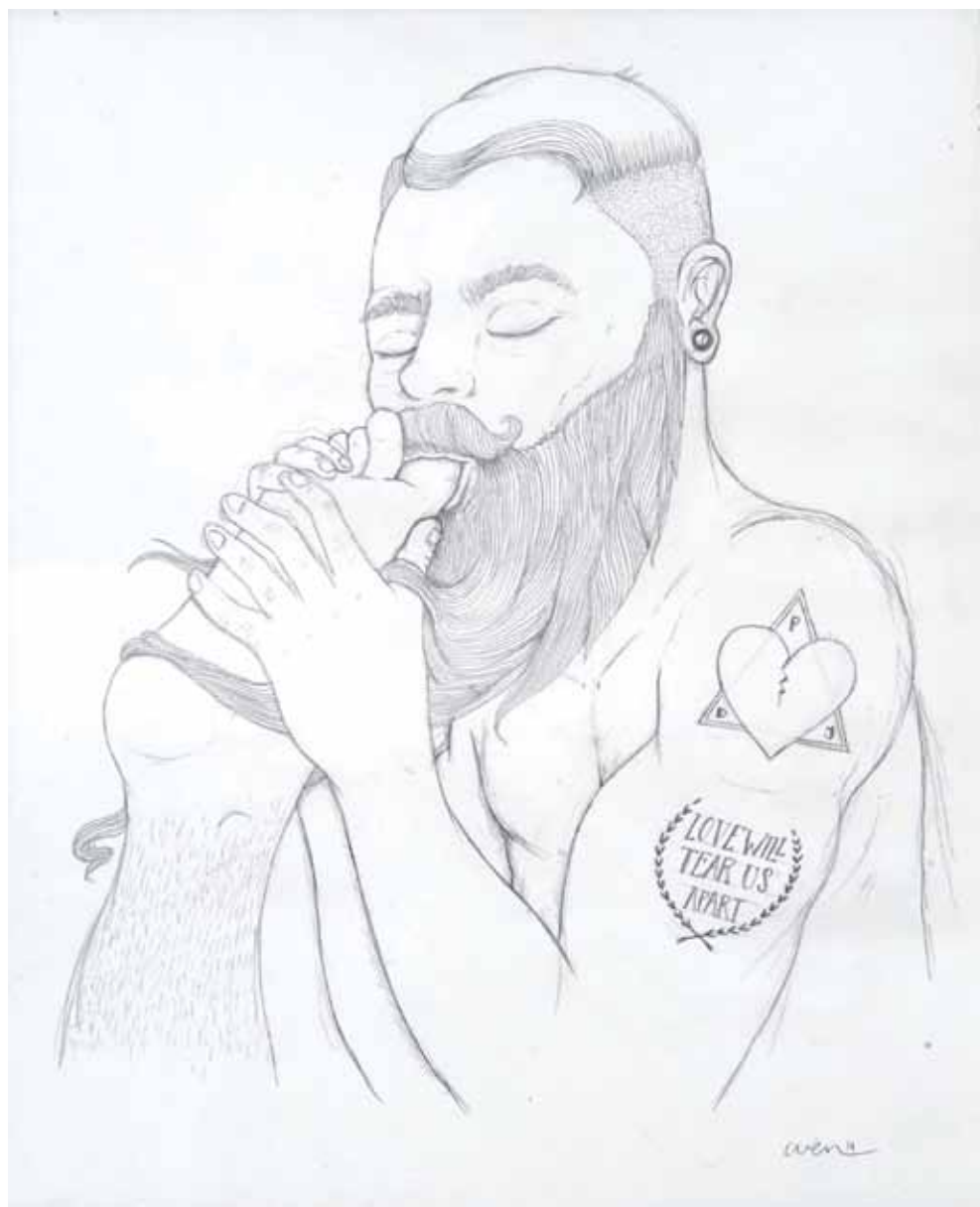
JESÚS CONDE
Retrato del coronel, 2015
Óleo sobre madera
50 x 40 cm.



TOMÁS CORDERO
Érase una vez..., 2014
Técnica mixta sobre papel
100 x 70 cm.



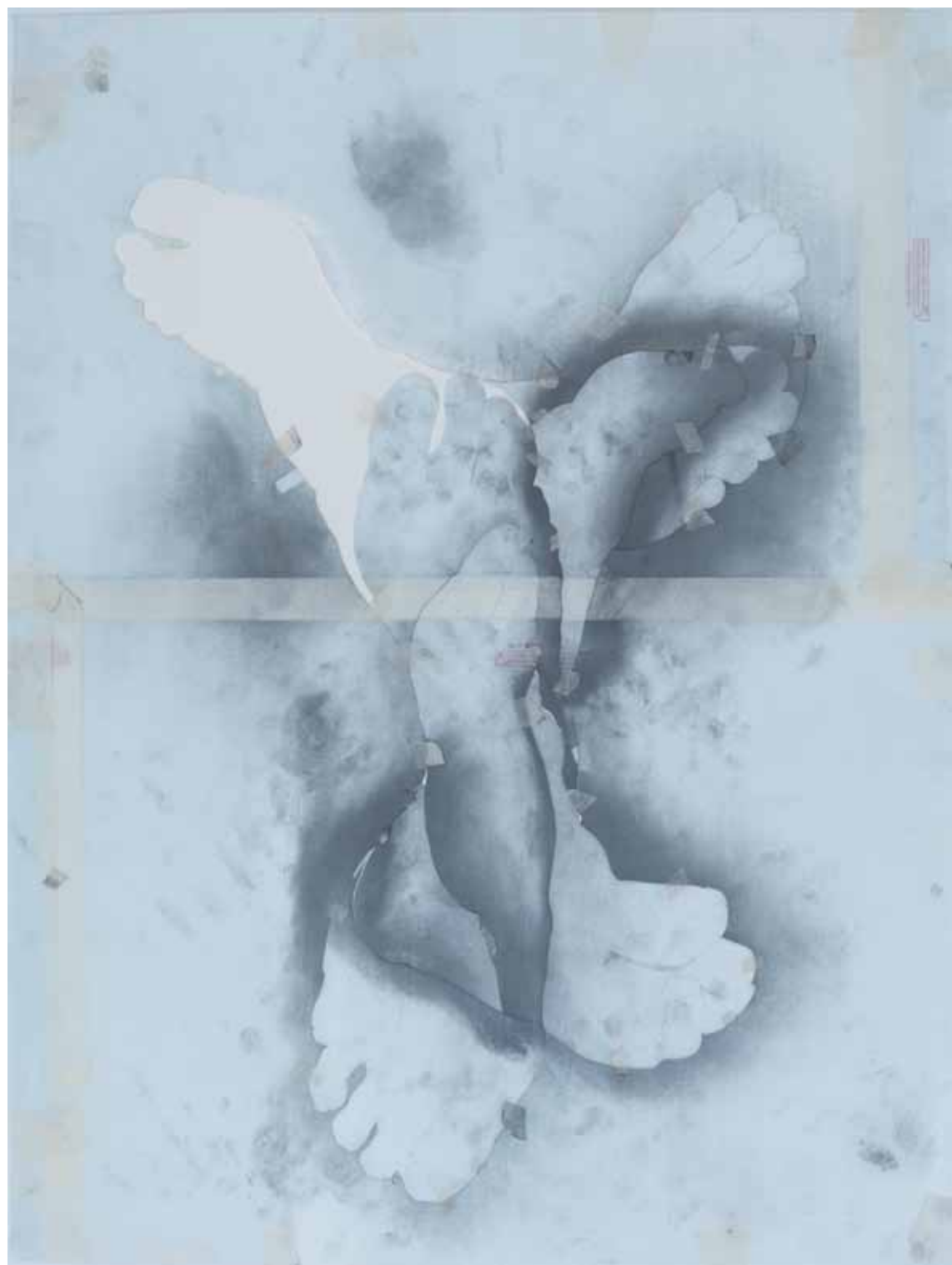
ROBERTO COROMINA
Pies blancos, 2015
Técnica mixta sobre madera
30 x 25 cm.



ALBERTO CUENCA
Love will tear; 2014
Lápiz sobre papel
38 x 30 cm.



MANOLO CUERVO
Frigoarte, 2014
Acrílico sobre papel
65 x 50 cm.





JOSÉ MANUEL CHICO LÓPEZ
Traspiés, 2013
Técnica mixta sobre papel
65 x 100 cm.



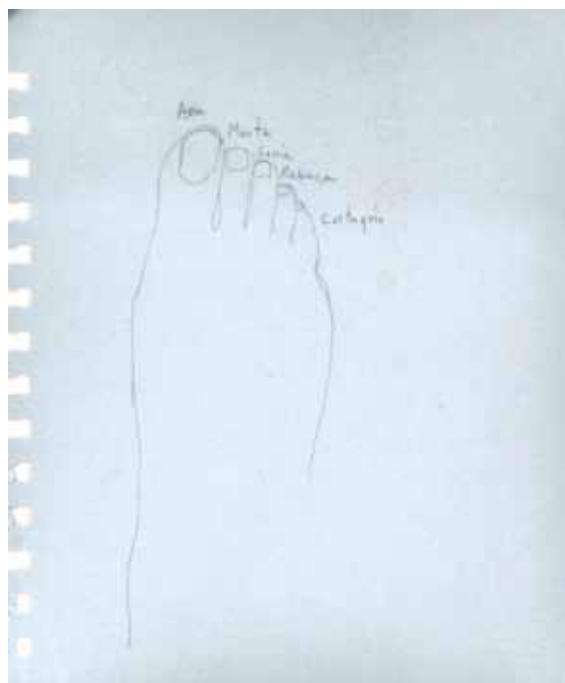
SALVADOR DALÍ
Invierno, s/f
 Litografía sobre papel [176/250]
 55 x 75 cm.



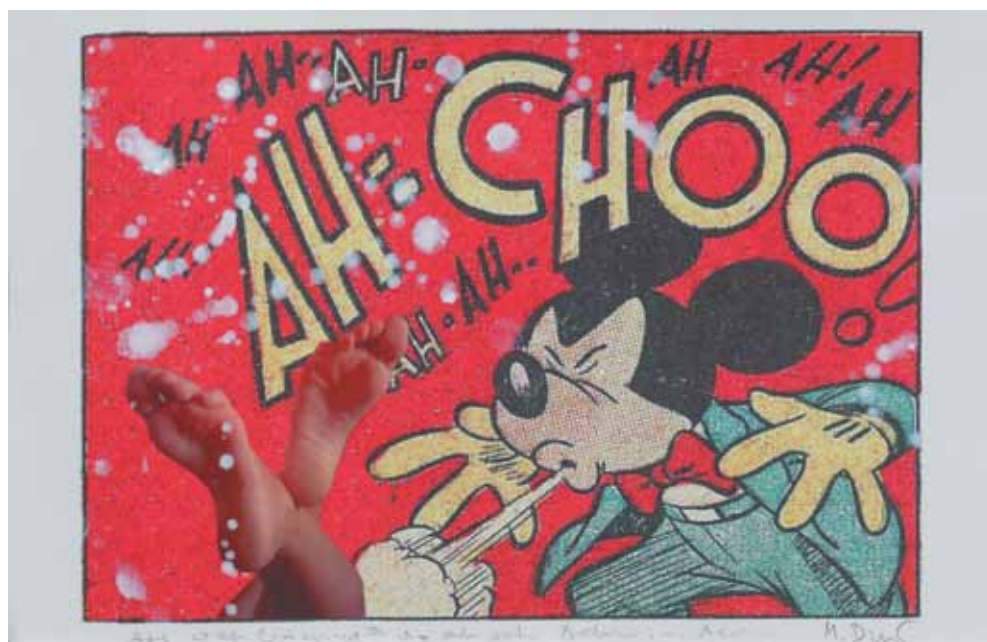
JOSÉ MANUEL DARRO
El sur de mis pies, 2015
 Mixta e impresión en chapa de aluminio
 anodizado y PVC espumado
 34 x 34 cm.



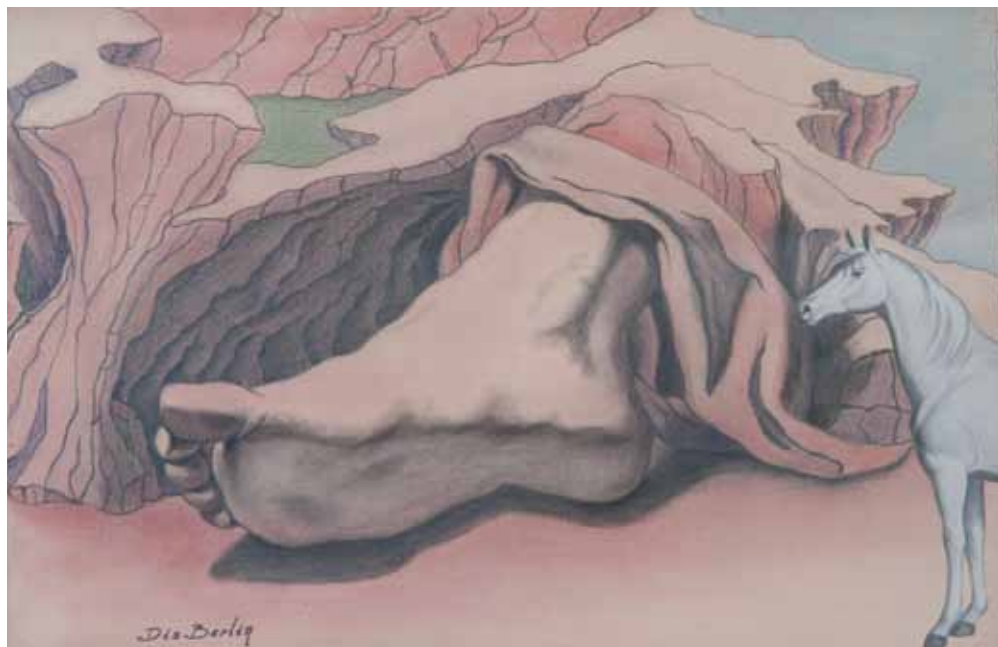
ALBERT DECARÍS
Sin título, s/f
Lápiz sobre papel
26 x 21 cm.



INMACULADA DÍAZ MIGUEL
Sin título, 1997
Técnica mixta sobre papel
14 x 24 cm.



MANOLO DIMAS
Ah... Choo, 2015
Técnica mixta sobre papel
32,5 x 50 cm.



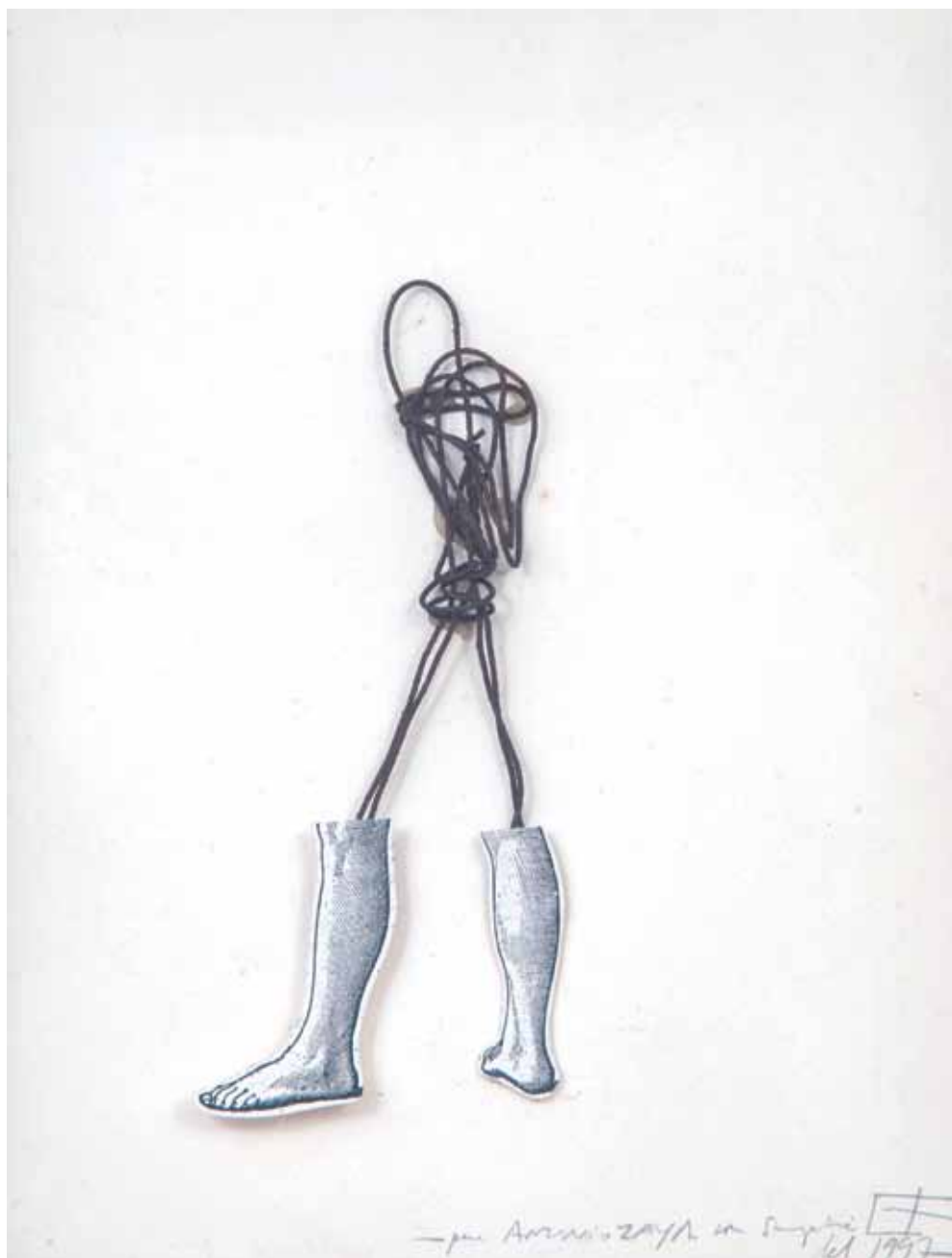
DIS BERLIN
Arqueología metafísica, 2012
 Técnica mixta sobre papel
 31 x 47 cm.



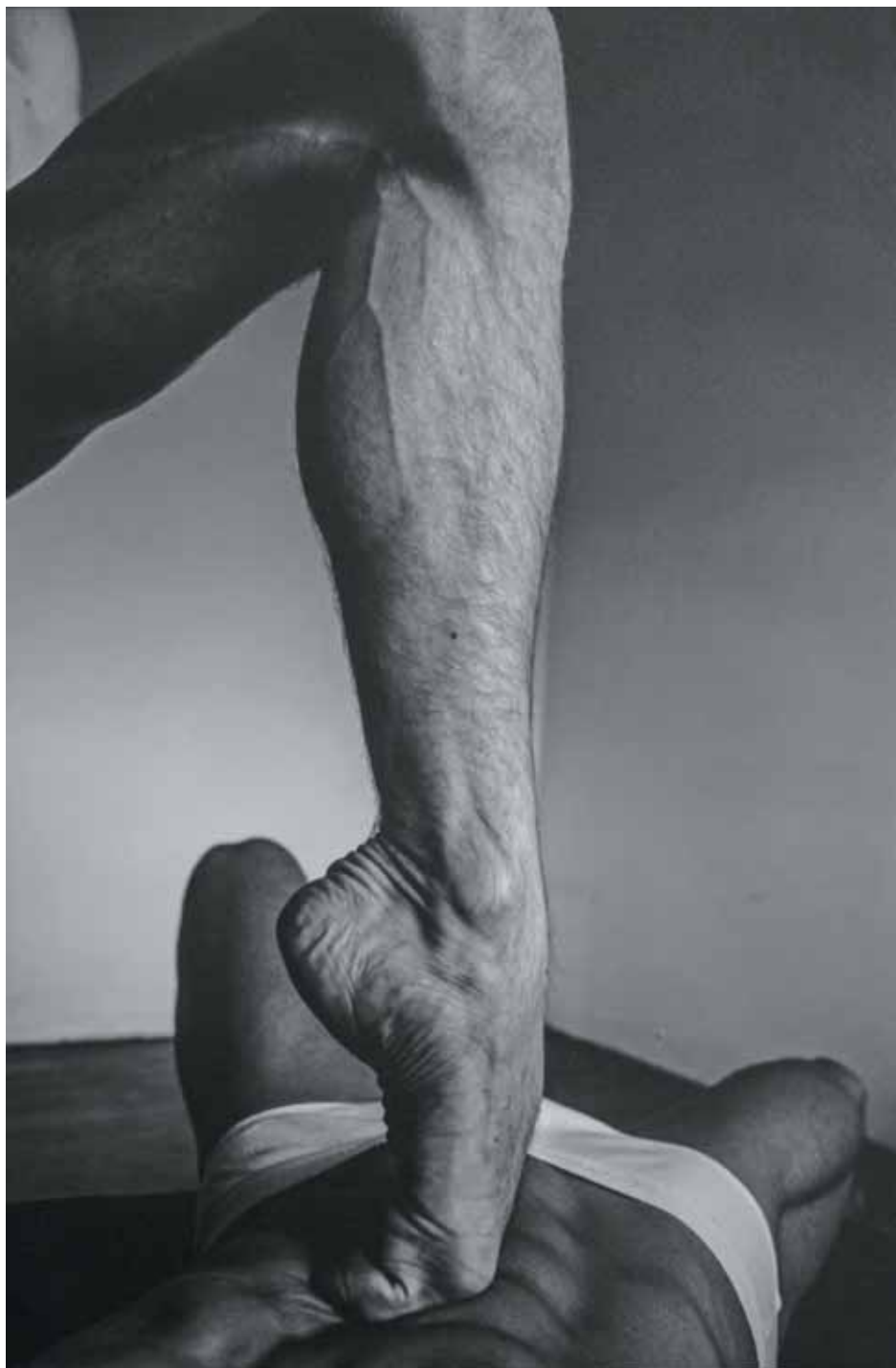
CRISTIÁN DOMECCQ
Six toe feet, 2013
 Óleo sobre papel
 29 x 40 cm.



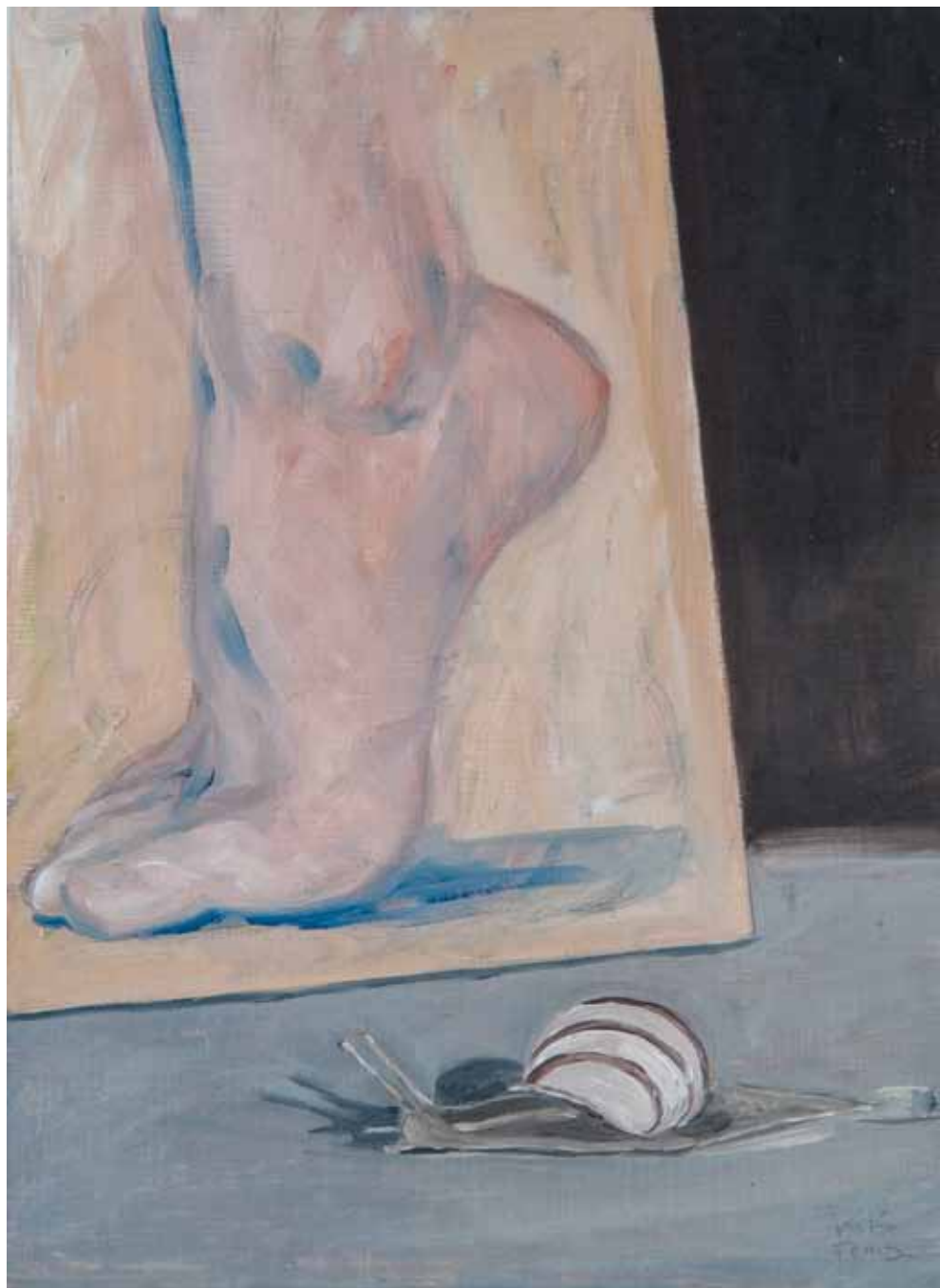
MANUEL ANTONIO DOMÍNGUEZ
Ciertos desempeños del pie, 2015
Técnica mixta sobre papel
29,7 x 21 cm.



PEP DURÁN
Sin título [A Antonio Zaya], 1995
Técnica mixta sobre papel
29,5 x 22 cm.



CONSTANTINO ESCANDÓN
Dominación clásica, 2014
Fotografía digital sobre papel
28 x 18 cm.



KIKO FERIA
Del caracol, s/f
Acrílico sobre papel
35 x 25 cm.



MOISÉS FERNÁNDEZ ACOSTA + JOSÉ MALDONADO

Entrañas, 2015

Fotografía sobre papel
29 x 29 cm.



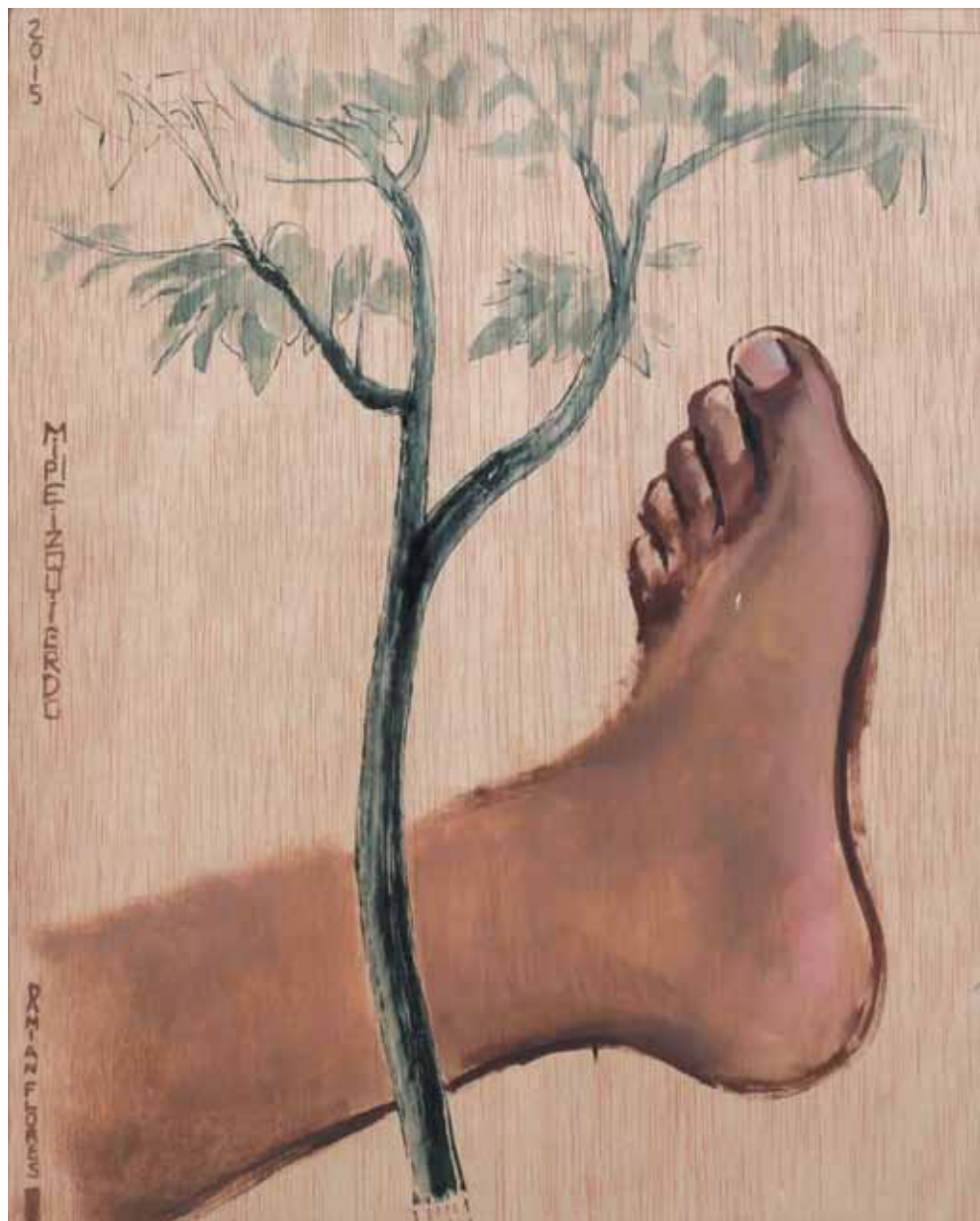
CÉSAR FERNÁNDEZ ARIAS

Pie-Pie, 2013

Esmalte sobre papel
29,7 x 21 cm.



DIEGO FIGARI
Sin título, 2011
Técnica mixta sobre cartón
61,5 x 43 cm.



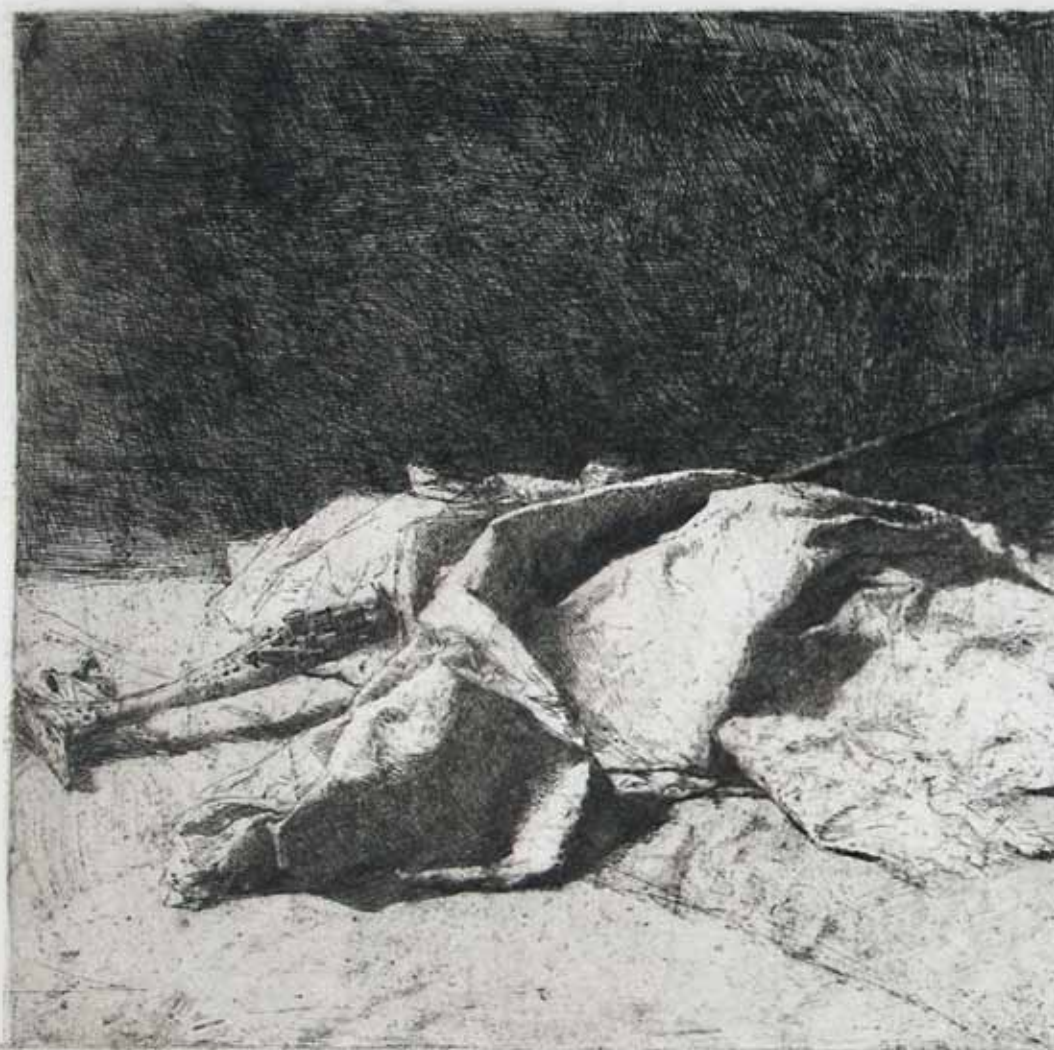
DAMIÁN FLORES
Mi pie izquierdo, 2015
Óleo sobre tabla
37 x 30 cm.



BELÉN FRANCO
Los cansados pies de Irma la dulce, 2015
 Técnica mixta sobre papel
 21 x 28 cm.



CARLOS FRANCO
Aedipus, 2015
 Acrílico sobre cartón
 50 x 70 cm.



KABYLE



MARIANO FORTUNY MARSAL
Cabileño muerto, 1867
Aguafuerte y aguainta sobre papel
21,5 x 41 cm.



JUANJO FUENTES
Pies, para qué os quiero, 2015
Técnica mixta
27 x 22 x 8 cm.



VALLE GALERA
De pie, 2013
 Fotografía sobre papel de algodón
 75 x 100 cm.



PALOMA GÁMEZ
Shirelle M4M7010113, 2013
 Acrílico sobre lienzo
 50 x 50 cm.





JAIME GARCÍA
Noche en Betania, 2015
Audiovisual
9'



ALBERTO GARCÍA-ALIX
Mis botas y el número 17, 1984
Fotografía sobre papel
18 x 14 cm.



RAFAEL GARCÍA TEJERO

Ícaro, 2015

Óleo sobre tabla

55 x 46 cm.



MIGUEL ANGEL GAÜECA

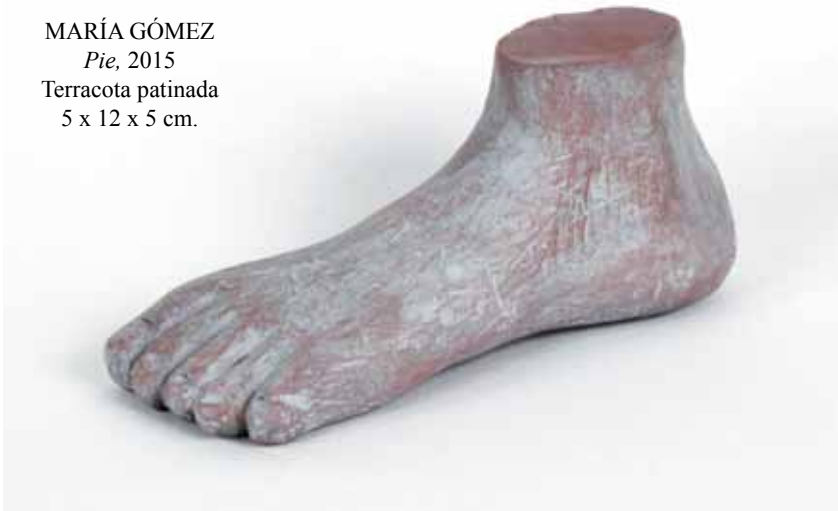
Foot, 2008

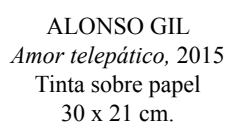
Fotografía sobre papel
20 x 20 cm.

MARÍA GÓMEZ

Pie, 2015

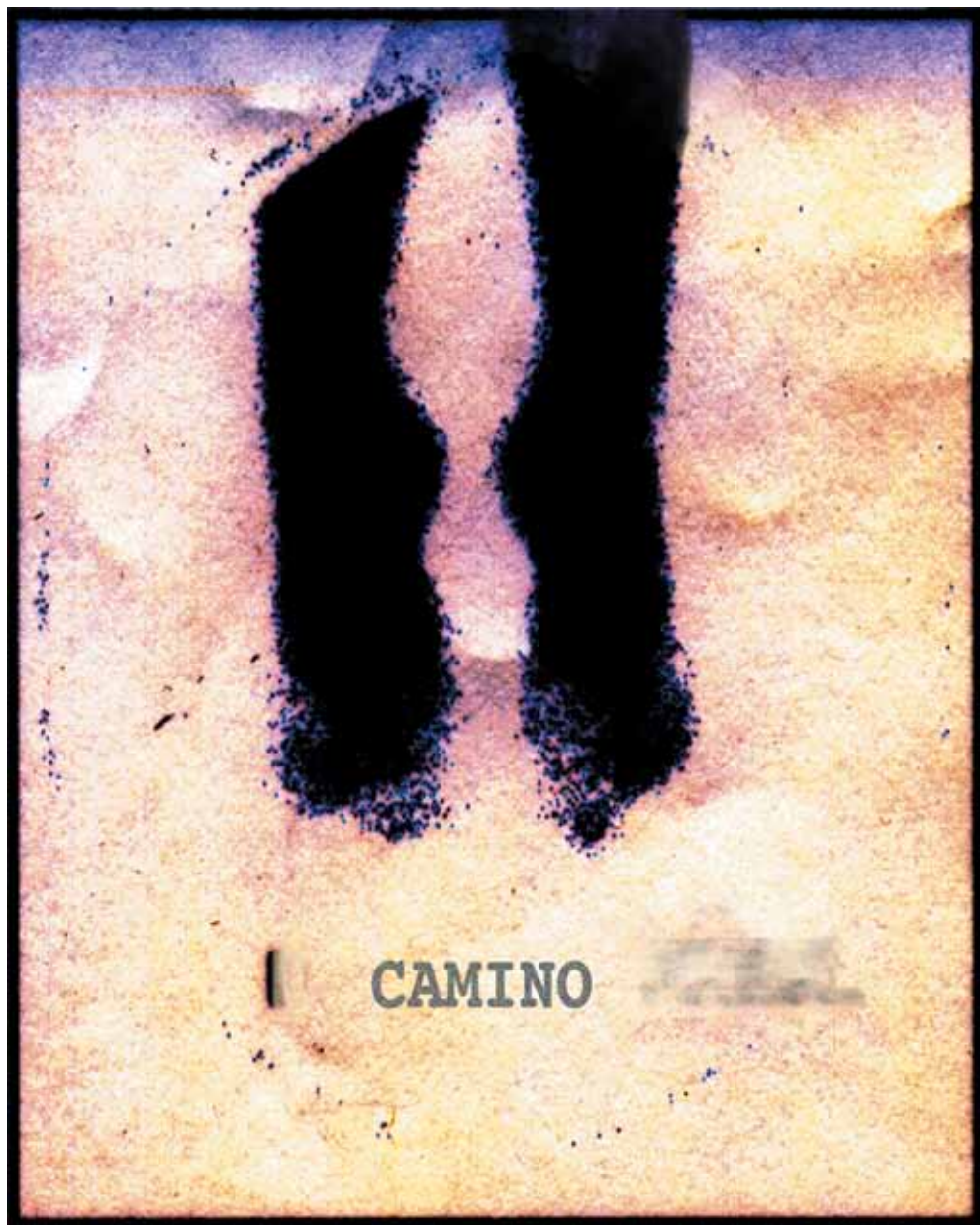
Terracota patinada
5 x 12 x 5 cm.







CURRO GONZÁLEZ
Blackfoot, 2013
Técnica mixta sobre papel
40,5 x 29 cm.



MARISA GONZÁLEZ
Camino con la cabeza, 2015
Fotografía sobre papel. 1/3
50 x 40 cm.



CARMEN GONZÁLEZ CASTRO
Zeus y Ganimedes, 2015
 Óleo sobre tela
 70 x 70 cm.



Detalle de efecto anamórfico en la obra
 de Carmen González Castro



JUAN ÁNGEL GONZÁLEZ DE LA CALLE

Pie, 2015

Acrílico sobre lienzo

46 x 55 cm.



ROBERTO GONZÁLEZ FDEZ

Stigmata I-II, 2015

Tintas pigmentadas sobre papel

Dos piezas de 29 x 20,5 cm c/u.



JAIME GOROSPE
Chinescas, 2015
Fotografía sobre papel cromógeno
60 x 50 cm.

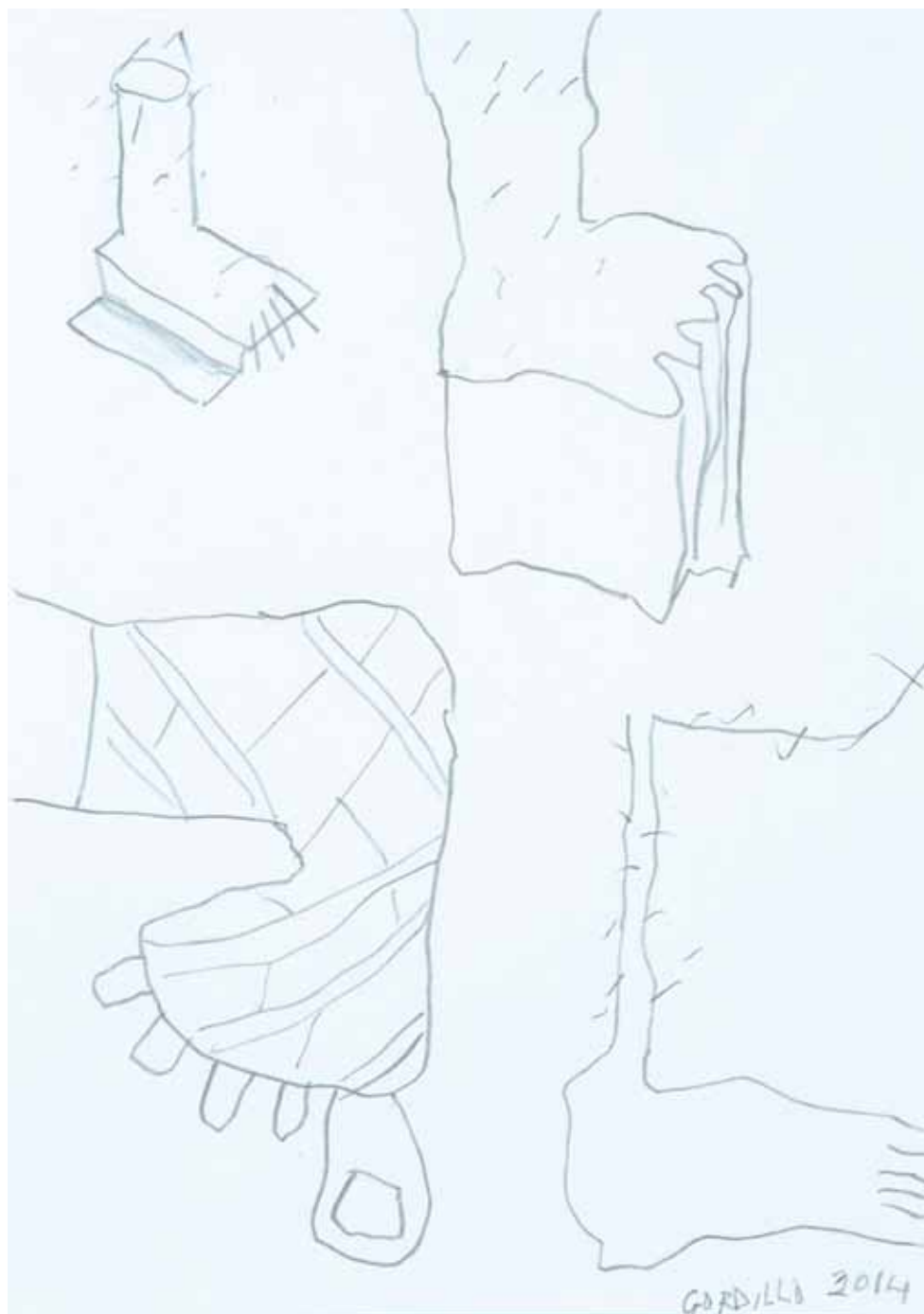


CIUCO GUTIÉRREZ

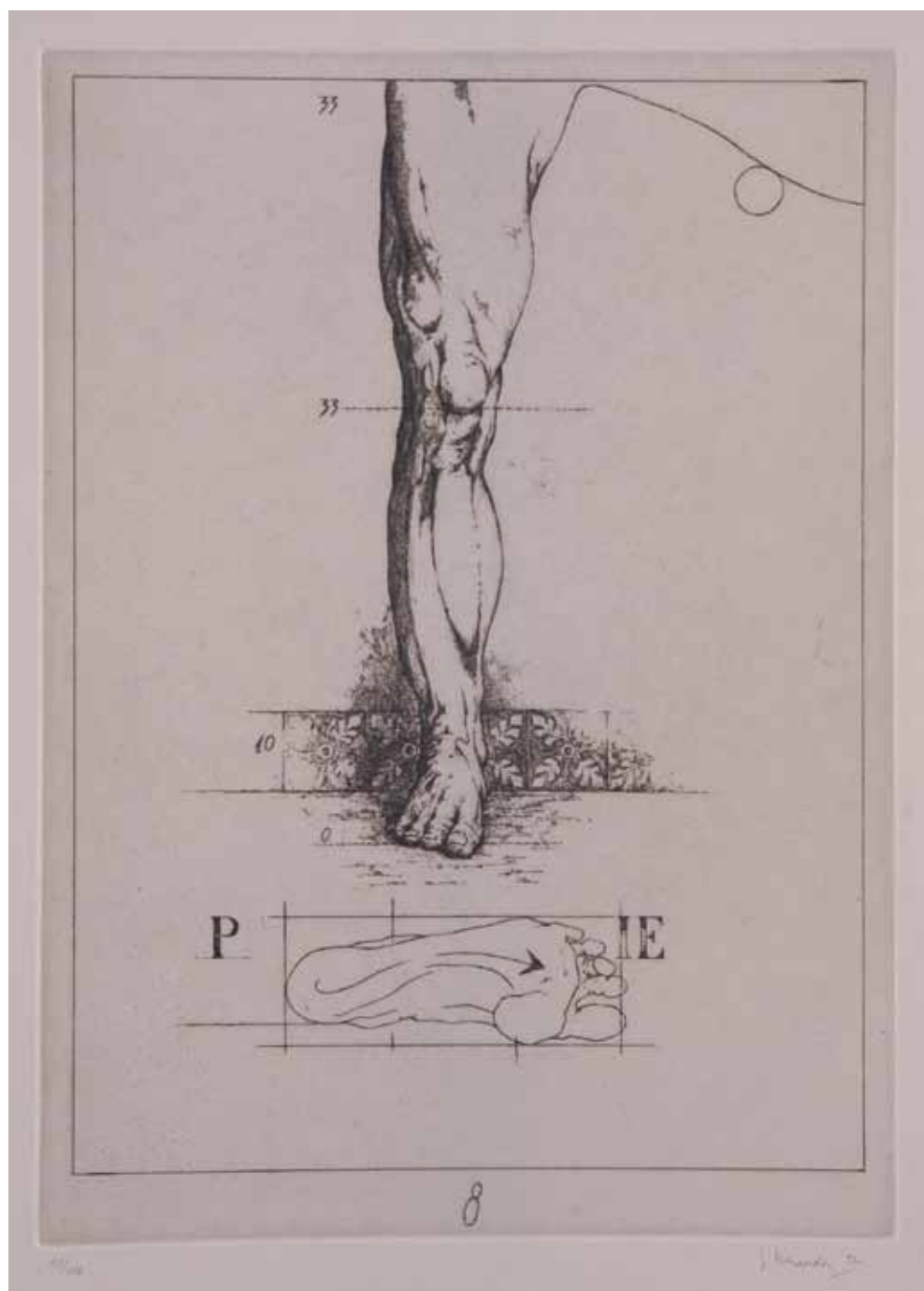
Caída, 2015

Fotografía sobre papel

60 x 45,5 cm.



LUIS GORDILLO
Sin título, 2014
Lápiz sobre papel
29,7 x 21 cm.



JOSÉ HERNÁNDEZ
Lección de anatomía, 1982
Aguafuerte sobre papel
56,5 x 38 cm.

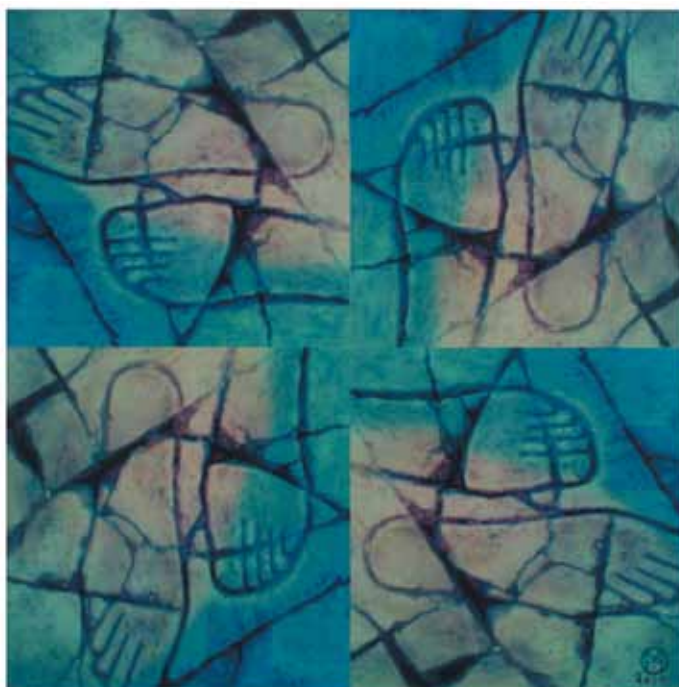


JOSÉ MANUEL HORTELANO

Pie, 2013

Acuarela sobre papel

30 x 40 cm.



VERÓNICA HERNÁNDEZ

Quo Vadis, 2015

Fotocollage sobre papel

40 x 40 cm.



HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES
Cristo atado a la columna, s/f
Técnica mixta sobre papel
100 x 70 cm.



IVÁN IZQUIERDO
Tempus fugit, sed ambulantes, 2015
 Técnica mixta sobre papel
 70 x 50 cm.



PILAR INSERTIS
 Sin título [Op. 428], 2015
 Infografía sobre papel
 21 x 30 cm.



AMELIA JIMÉNEZ.
Tan lindo pie, 2013
 Técnica mixta sobre acetato
 29,7 x 21 cm.



CAROL JIMÉNEZ
(Andar con) Pies de Plomo, 2014
 Impresión sobre papel
 25,5 x 20,5 cm.



LUIS JURADO
Por los clavos, 2015
Fotografía sobre papel
30 x 20 cm.



JULIO JUSTE
Mis pies se abren paso en la virtualidad, 2013
Pastel sobre papel
65 x 50 cm.



MARIA LAÍN & THE MISERIES
En el baño, 2015
 Fotografía sobre papel
 17 x 12 cm.



MARIANA LAIN
Pie, 2014
 Impresión sobre papel
 28,5 x 14,5 cm.



VIRGINIA LASHERAS
Algo sagrado, ca.1997
Técnica mixta sobre cartón
49 x 49 cm.





NONI LAZAGA
Suite d' Haiti, 2006
 Videocreación
 2'



CARLOS LEÓN
Talla 43, 2015
 Pintura industrial sobre plástico
 Medidas variables



RAFAEL LIAÑO
Miss pies, 2015
 Fotografía siliconada sobre dibón
 57 x 57 cm.



VÍCTOR LÓPEZ-RUA
La invención de la pintura, 2015
 Grafito sobre papel timbrado
 31 x 44 cm.

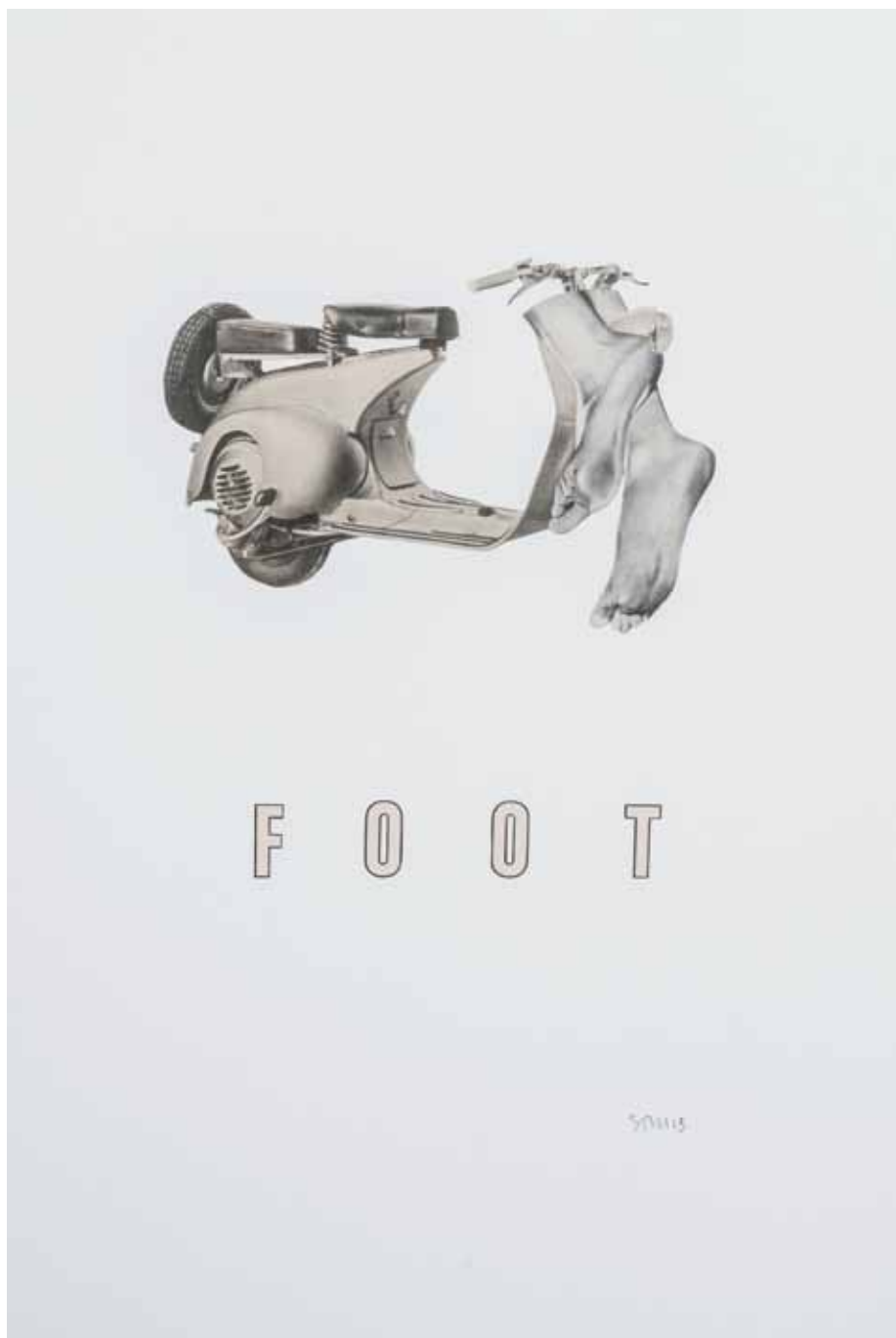


ROGELIO LÓPEZ CUENCA
Happy feet, 2014
 Técnica mixta sobre papel
 29,7 x 21 cm.

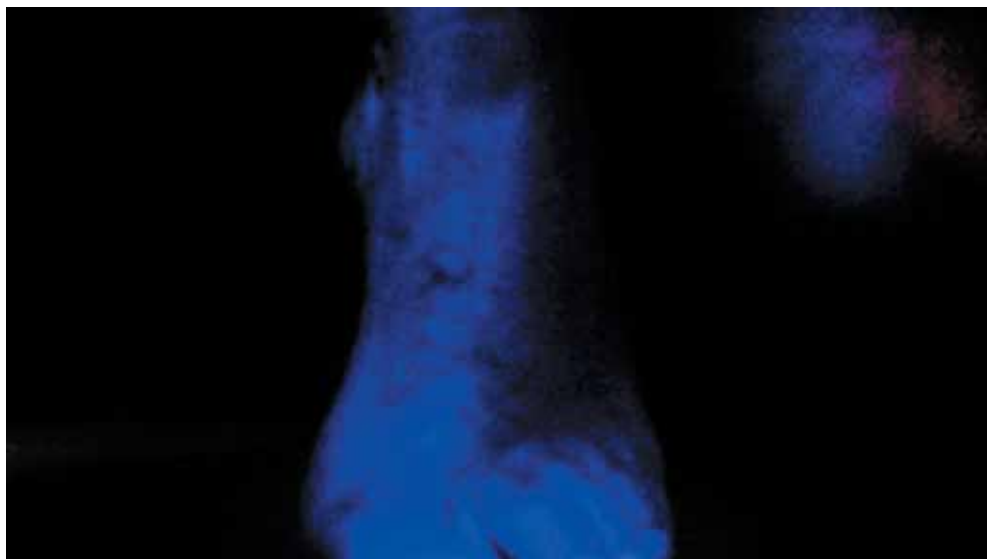




ROCÍO LÓPEZ ZARANDIETA
Walking Ballast, 2011
Videocreación
3'43"



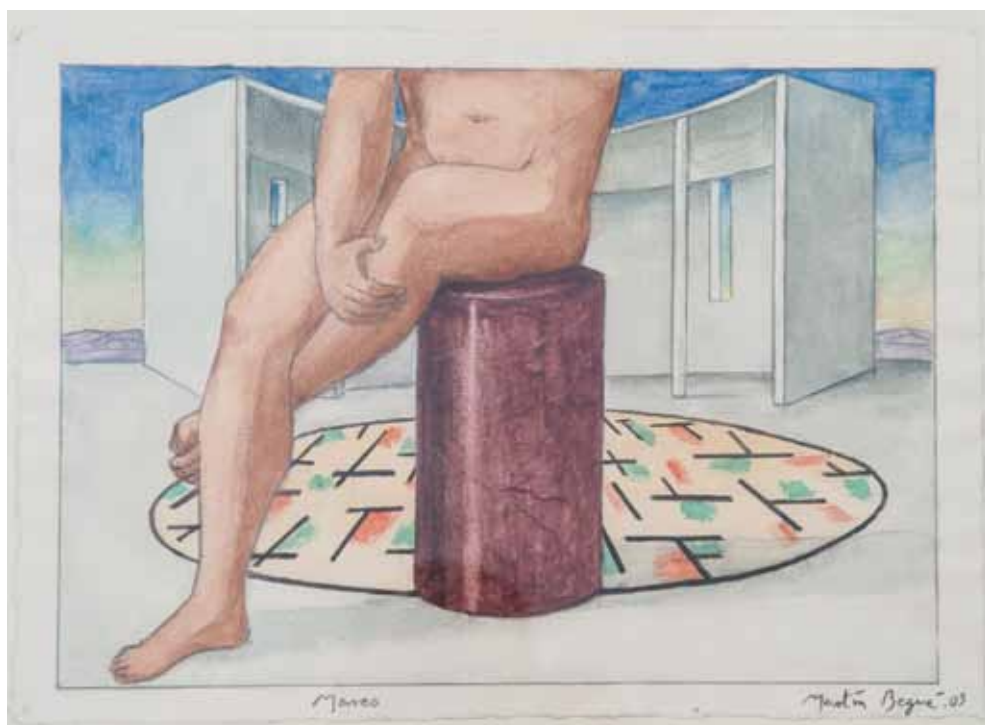
SEAN MCKAOUI
Foot, 2013
Collage sobre papel
50 x 35 cm.



DAVID MAQUEDA
Al pie de la letra, 2015
Videocreación
3'



ROSA MAROTO
Pie rosa, 1994
 Técnica mixta sobre papel
 65 x 50 cm.



SIGFRIDO MARTÍN BEGUÉ
Mareo, 2005
 Técnica mixta sobre papel
 32 x 44 cm.

JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ

Pie Luna, 2015

Piedra artificial

30 x 24 x 13 cm.



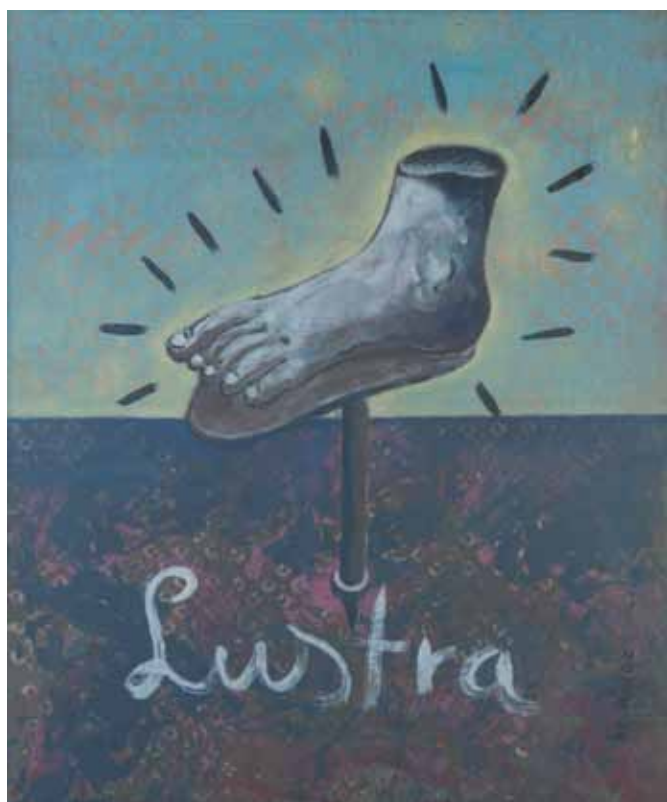


LUIS MAYO
La estatua del camino, 2015
Temple sobre lienzo
130 x 97 cm.



MANI J. MERCADO
Septiembre, 2011
Fotografía sobre papel
25 x 20 cm.

DIN MATAMORO
Un pie en el horizonte, 2009
 Acrílico sobre papel
 24 x 17 cm.



RUFINO DE MINGO
Lustra, 1992
 Técnica mixta sobre papel
 60 x 40 cm.



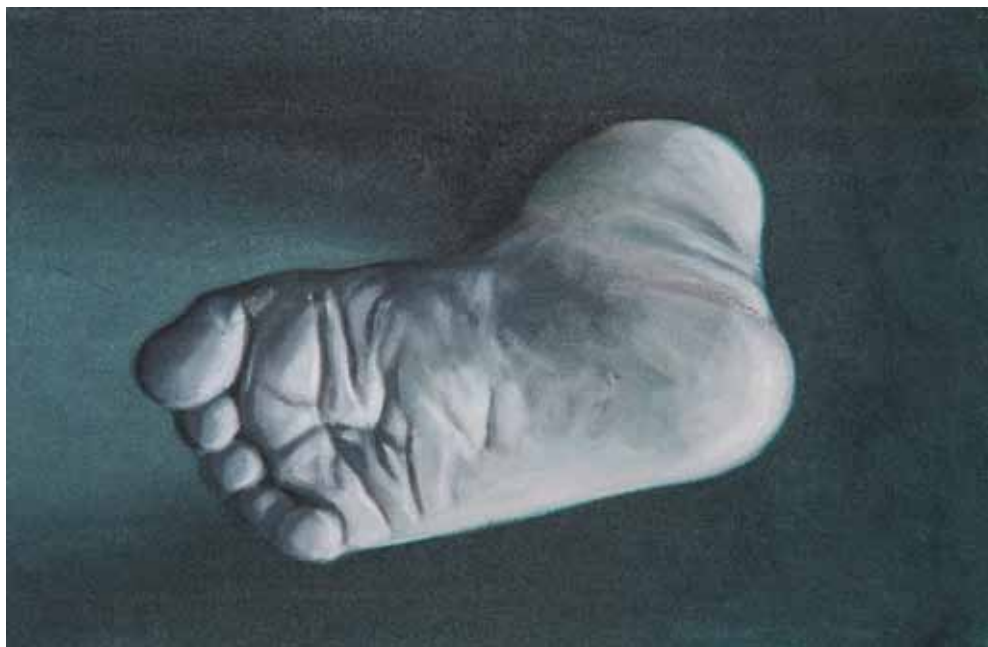
CARLOS MIRANDA

The Estate of Anonymous:

Estancias de Anonymous (Walk I Was), 2001

Barro cocido y esmaltado

Dimensiones variables en instalación (módulos de 20 x 20 x 1 cm).



ANTONIO MONTALVO
Pie derecho, 2015
 Óleo sobre lienzo
 27 x 41 cm.



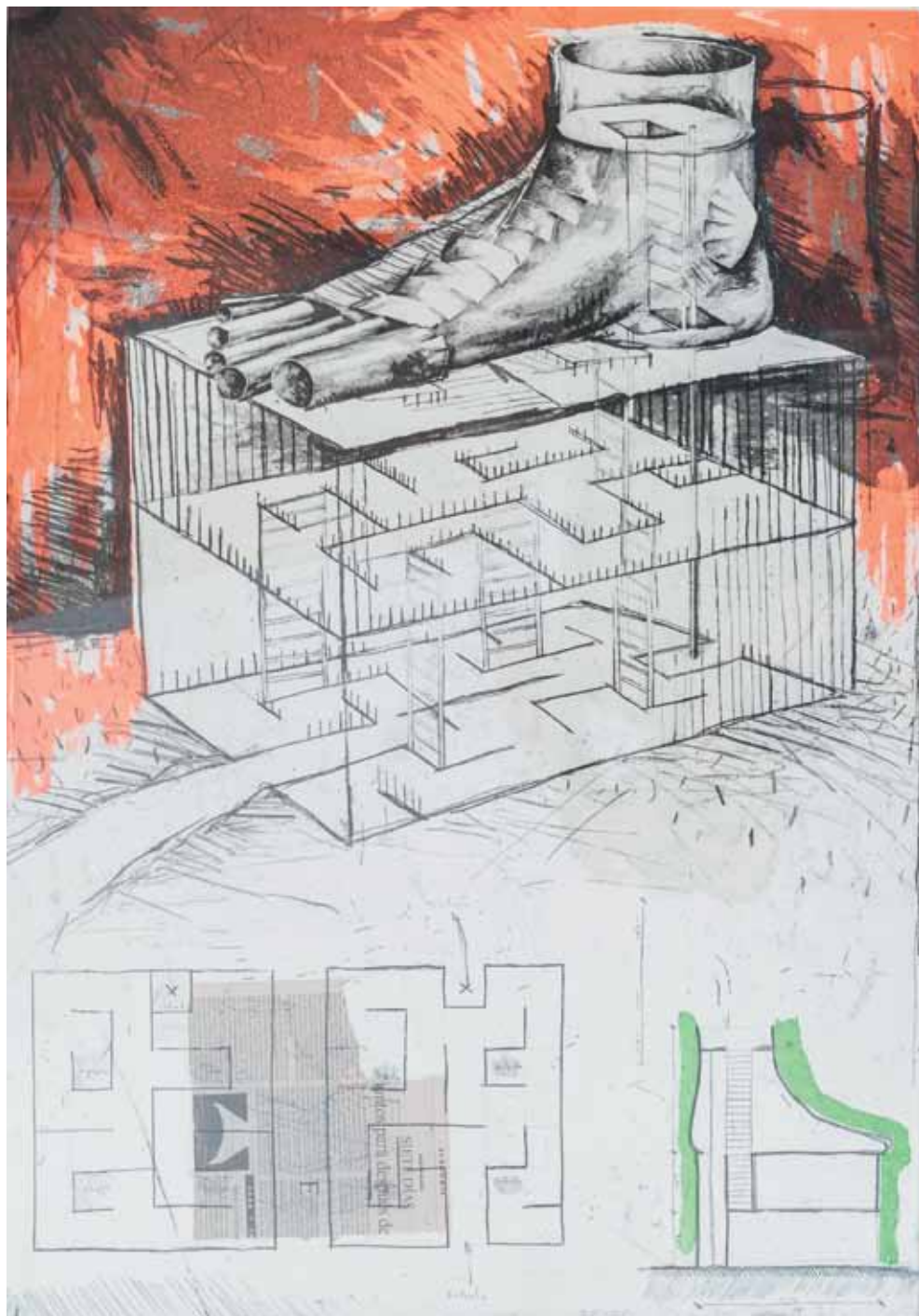
CARLOS MONTAÑO
Anduvo, 1987
 Acuarela sobre papel.
 29,7 x 21 cm.



LITA MORA
Andar de cabeza, 2012
Técnica mixta sobre Madera
90 x 35 cm.



JOSÉ MOREA
No tocar mi bunda, s/f
Acrílico sobre cartón
100 x 80 cm.



ANDRÉS NAGEL
 Sin título, s/f
 Litografía sobre papel [30/75]
 100 x 70 cm.



ANTONIO NAVARRO
No quiero despertarte, 2015
Monotipo sobre papel
71,5 x 49 cm.



TERESA NIETO
Una habitación con vistas, 2015
 Fotografía sobre papel
 70 x 60 cm.



JOSÉ CARLOS NIEVAS
Caminaran sobre ti, 2011
 Polaroid
 10,5 x 8,5 cm.





KIMIKO NONOMURA

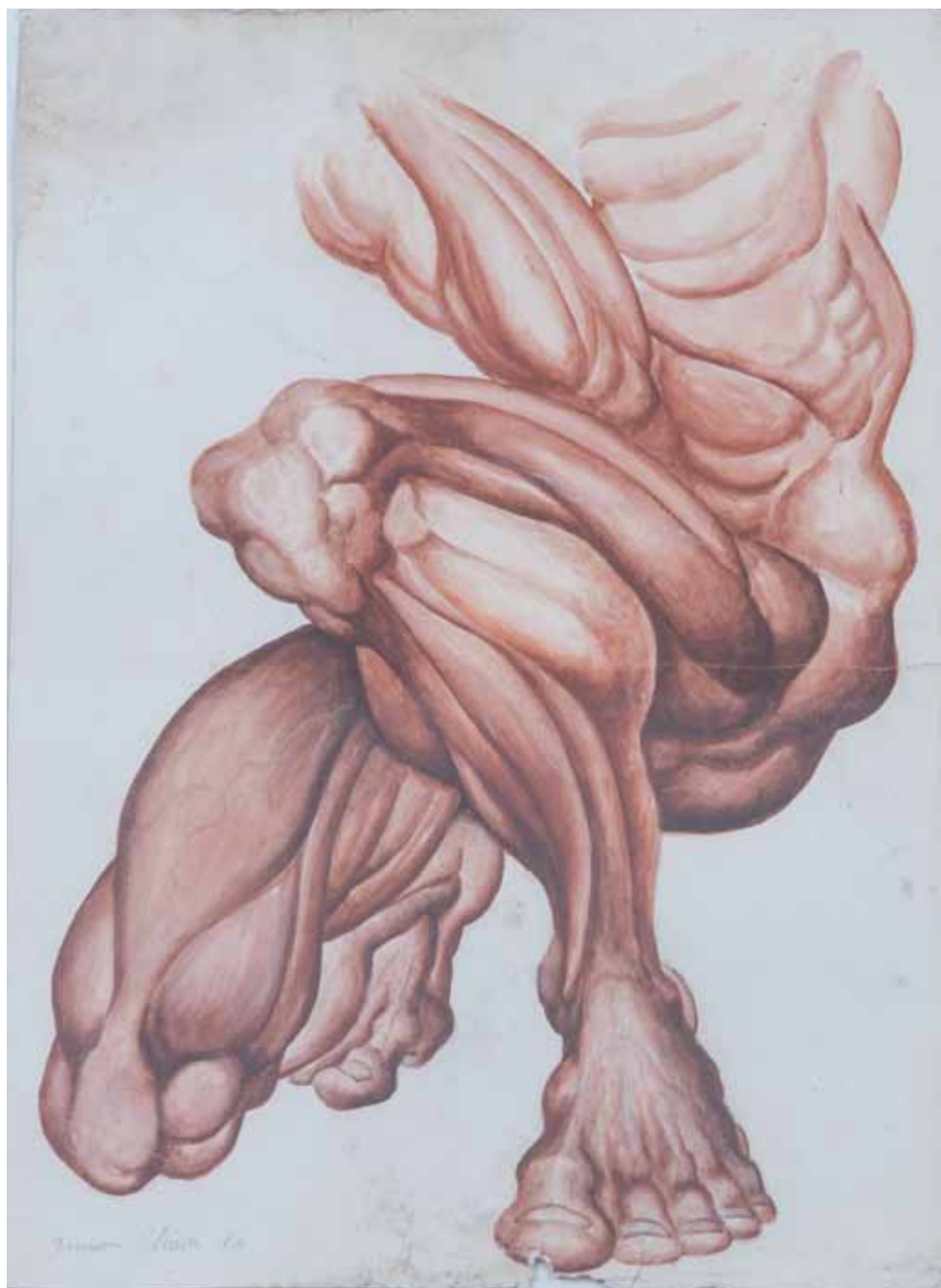
Sus calcetines rotos son incluso entrañables, 2015

Fibra textil

Medidas variables.



ANGELA NORDENSTED
Sin título, 2001
Brea sobre papel
100 x 70 cm.



GENISON OLIVEIRA
Sin título, s/f
Sanguina sobre papel
44 x 31 cm.



MIGUEL ORIOLA
Pisa con garbo, 1996
Fotografía sobre papel
48 x 36,6 cm.



ENRIQUE ORTEGA
Con los pies en el cielo, 2014
Óleo sobre lienzo
40 x 40 cm.



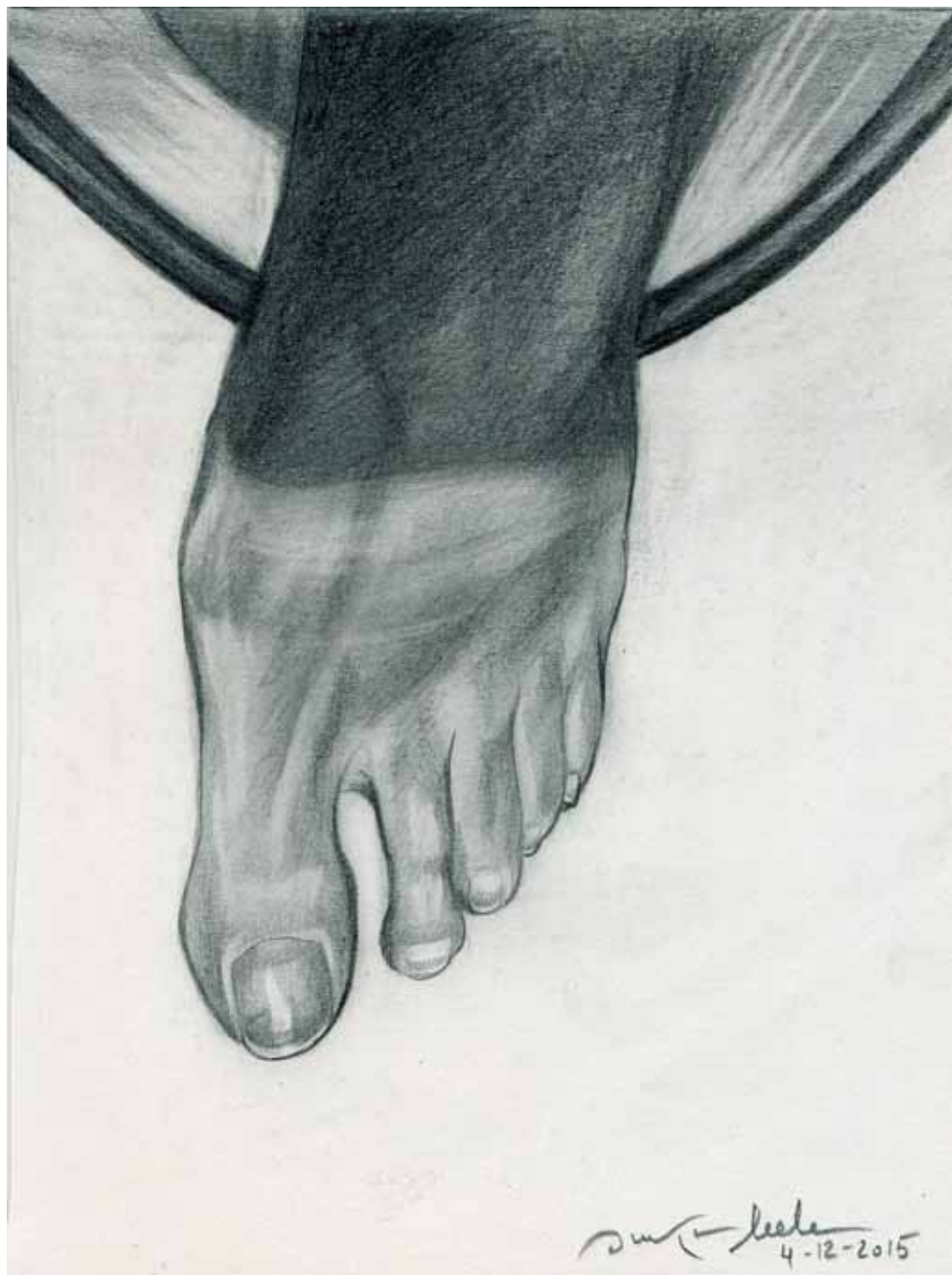
MANUEL ÁNGELES ORTIZ
Desnudo, s/f
Tinta sobre papel
32 x 18 cm.



FERNANDO OSORNO
Sirena con patas, 2013
Horma de zapato, acrílico y cristal
16 x 15 x 15 cm.



CARMEN OSUNA
Con las plantas de mis pies, 2015
Porcelana, jofaina y plantas
50 x 50 cm. Altura variable.



OUKA LEELE
Dale pie, 2015
Lápiz sobre papel
27,5 x 20,5 cm.



CARLOS PAZOS

Mua et Toi, 2010

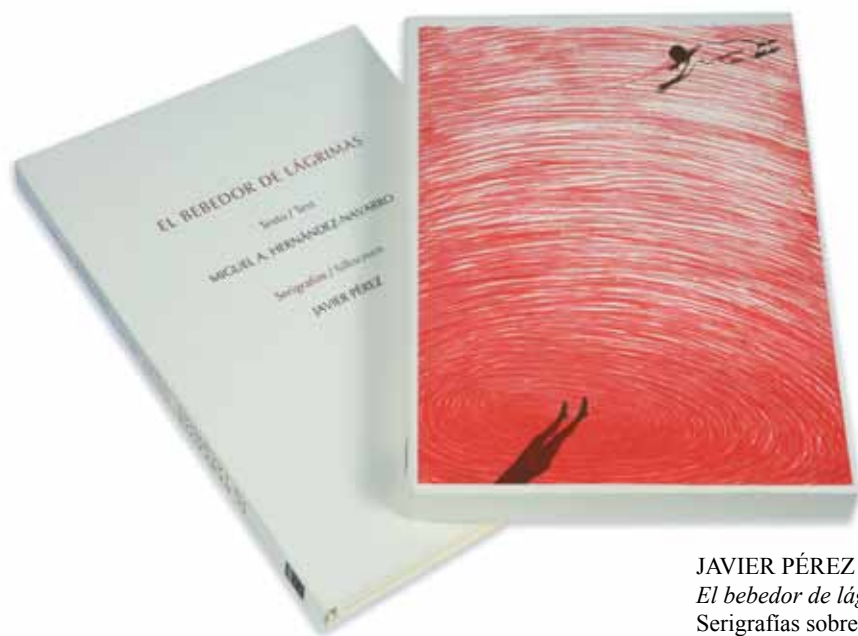
Estampación digital de Dismural, fotopolímero y collage sobre papel
192,5 x 96 cm.



MARIO PARDO
Angelo seduto, 2013
Inyección de tinta sobre papel de algodón
43,5 x 30 cm.



JOAQUÍN PEÑA-TORO
Un nuevo equilibrio, 2013
 Acrílico sobre papel
 22,5 x 32 cm.



JAVIER PÉREZ
El bebedor de lágrimas, 2008
 Serigrafías sobre papel
 43 x 31 cm.



ROSA PÉREZ CARASA
Pie de artista, 2014
 Óleo sobre madera
 32,5 x 41 cm.



ANDRÉS PÉREZ MELERO
Naturaleza muerta, 2015
 Fotografía sobre papel
 60 x 40 cm.



CARLOS PÉREZ SIQUIER

Figurado, 2015

Fotografía sobre papel

38 x 29 cm.



G.P.V.



GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
Paisaje de pie, 2012
Tinta sobre papel
34 x 40 cm.



PABLO PICASSO
Dos jóvenes, ca.1925
 Litografía sobre papel
 17 x 23 cm.



JOSEP PLA-NARBONA
Historia clínica, ca.1972
 Litografía sobre papel
 39 x 59 cm.



JAVIER PORTO
Contracorriente, 2015
 Fotografía sobre papel
 30 x 40 cm.



GREGORIO PRIETO
Mariposas, ca.1977
 Serigrafía sobre papel
 35 x 45 cm.



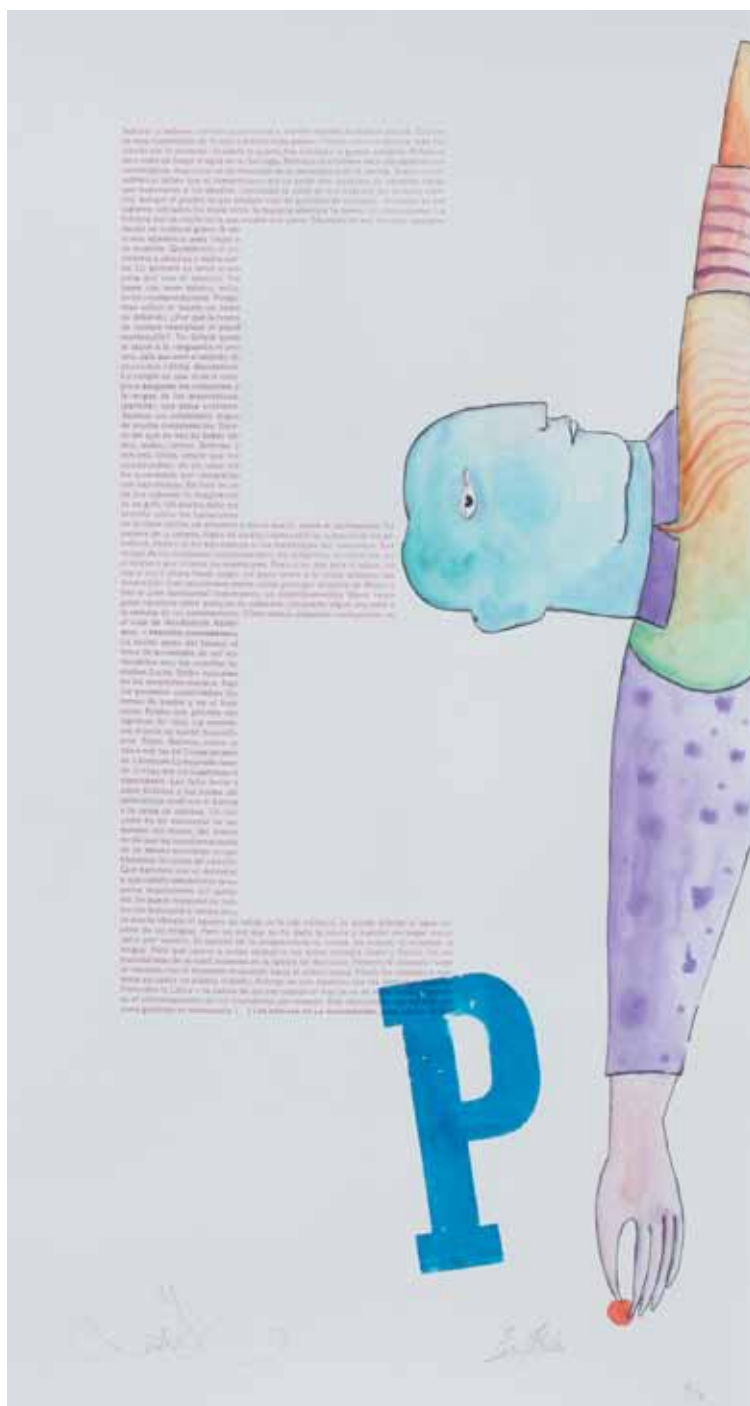
VÍCTOR PULIDO.
Abducido, 2005
Técnica mixta sobre papel
100 x 70 cm.



ANDRÉS RÁBAGO
Dafne, 2011
Óleo sobre lienzo
46 x 38 cm.



ERIK RIVERA
Retrato de Pablo Sycet, 2014
Óleo sobre lienzo
35 x 28 cm.



EVA DE LA ROCHA + JUAN CARLOS MESTRE
Pie, 2015
 Técnica mixta sobre papel
 65 x 35 cm.





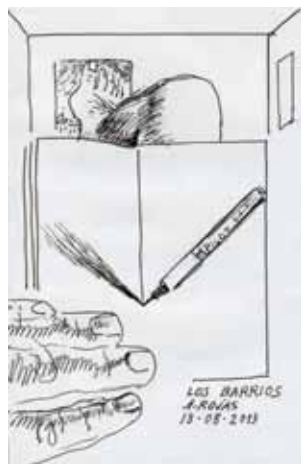
ALMUDENA RODRÍGUEZ.
Efecto Pigmalión XXI, 2015
Técnica mixta sobre cartón
35 x 50 cm.



FAUSTINO RODRÍGUEZ
Son dos, 2015
Técnica mixta sobre papel
33 x 25 cm.



DELFIN RODRIGUES
We all had a terrific time, 1992
 Acrílico sobre lienzo
 97 x 130 cm.



ANTONIO ROJAS
Los barrios, 2013
 Tinta sobre papel
 21 x 15 cm.



BALDOMERO ROMERO RESSENDI
Apuntes, s/f
 Lápiz sobre papel
 26 x 32 cm.



JORGE RONDA SUBERVIOLA
Fuego camina conmigo, 2015
 Acrílico sobre lienzo
 40 x 40 cm



E. ROSALES
Desnudo, s/f
 Sanguina y clarión sobre papel
 31 x 42 cm.



VÍCTOR ROYÁS
Cuando la naturaleza hierde I, 2011
 Impresión digital sobre dubón
 30 x 45 cm.



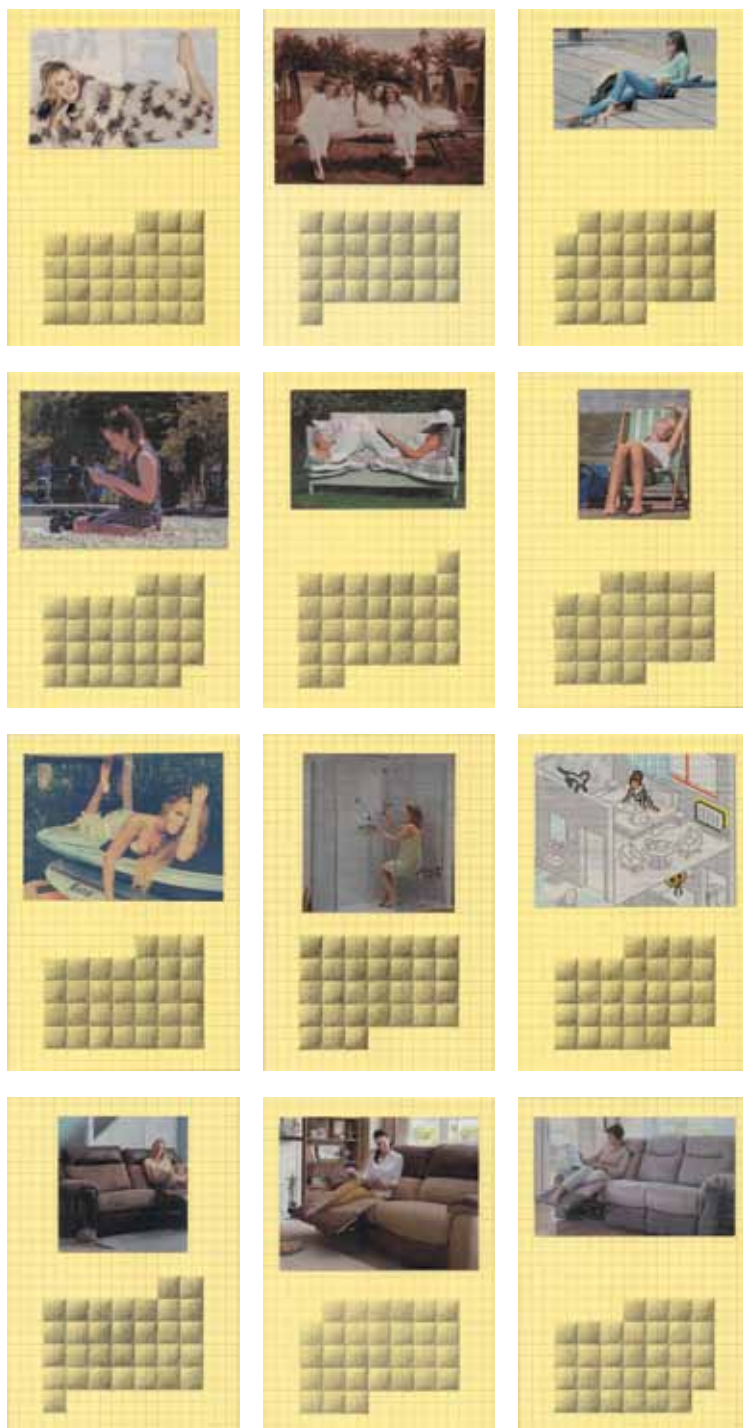
EMILIO SALA
Cruzadas, s/f
 Óleo sobre lienzo
 35 x 46 cm.



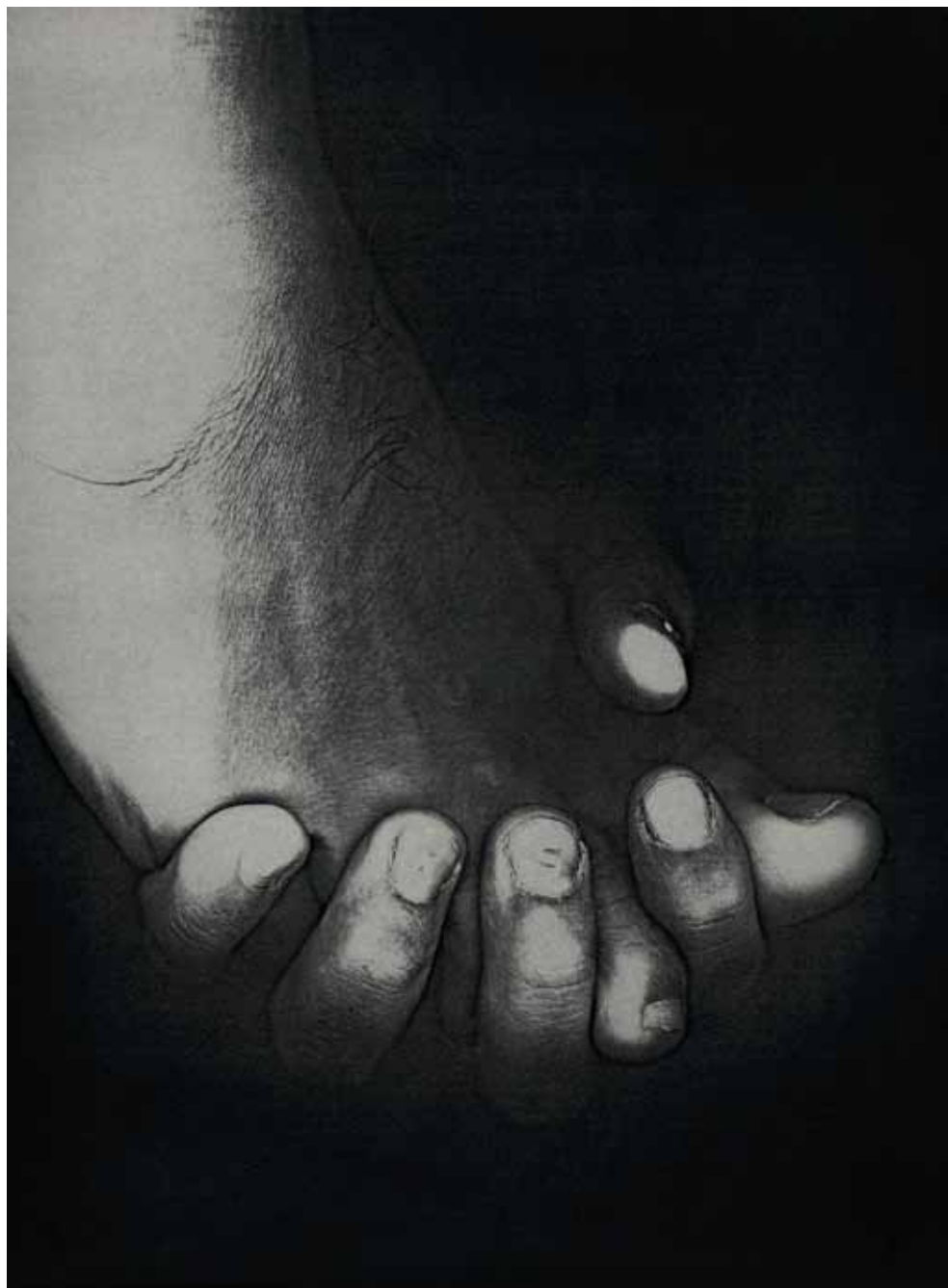
LUIS SALABERRÍA
Sin título, 2013
Técnica mixta sobre papel
75 x 79 cm.



MARTA DE SALAS
Un paso, 2015
Técnica mixta sobre papel
50 x 70 cm.



INMACULADA SALINAS
Calendario laboral, 2016
 Imágenes de prensa y grafito sobre cartulina
 12 fichas de 14,8 x 10,3 cm.



MARTÍN SAMPEDRO
Variaciones, 1997
Impresión tintas pigmentadas sobre papel
36,5 x 30 cm.



ALEJANDRO SANZ
Árbol podológico, 2015
Pigmentos sobre algodón
100 x 81 cm.



MILLÁN SALCEDO
Miss tobillos rotos, 2013
 Técnica mixta sobre papel
 45 x 32 cm.



ANGELA SÁNCHEZ
 Sin título, 2015
 Acrílico sobre papel
 35 x 50 cm.



BLANCA SÁNCHEZ
Anklet, s/f
 Collage sobre tela
 28 x 28 cm.



IRENE SÁNCHEZ
Sobre la nieve, 2015
 Óleo sobre lienzo
 60 x 73 cm.



OSCAR SÁNCHEZ
Un sueño, 1994
Fotografía sobre papel
20,5 x 32 cm.

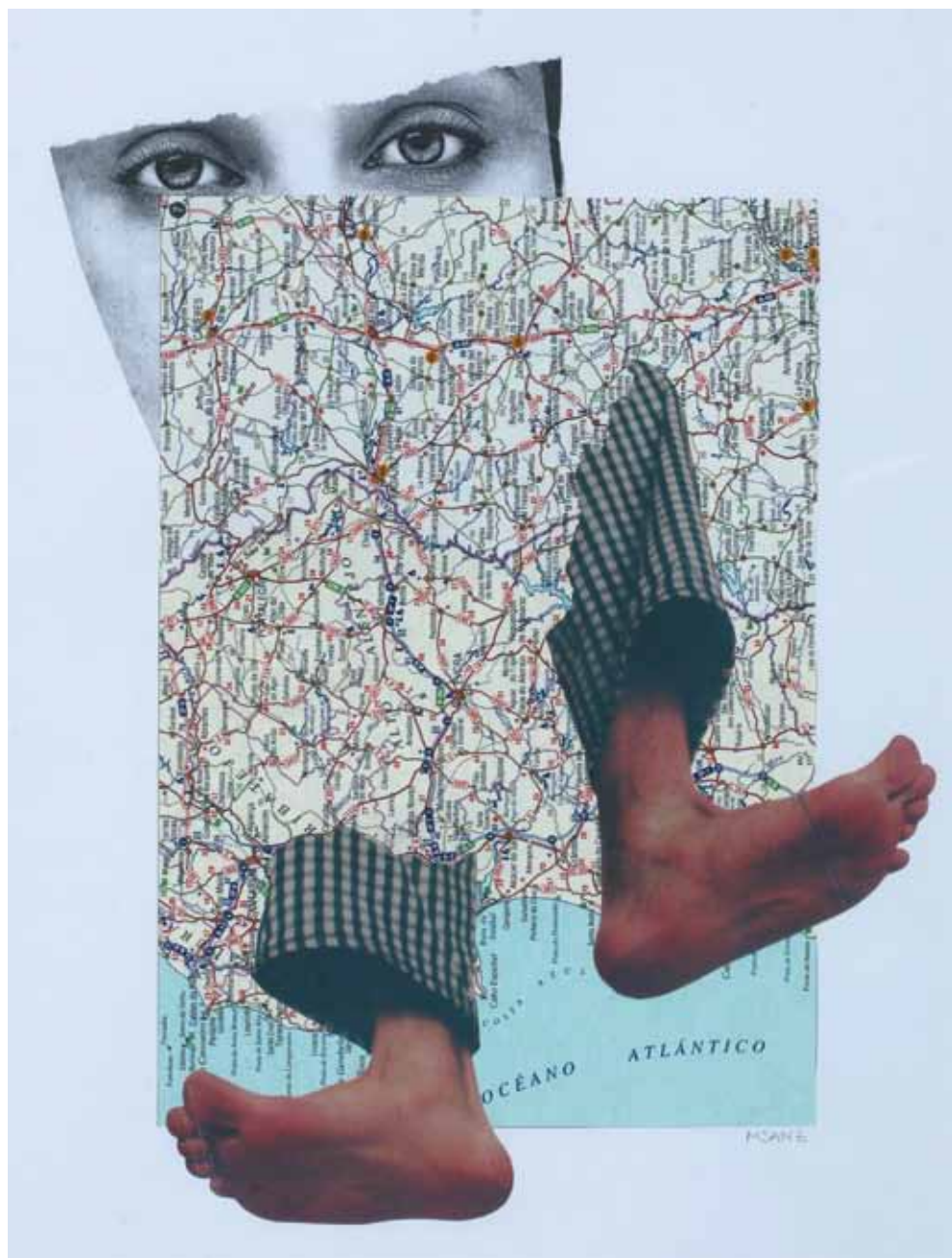




MATÍAS SÁNCHEZ
Ajourd'hui, 2014
Óleo sobre lienzo
82 x 81 cm.



ÁNGELES SAN JOSÉ
Sin título, 2015
Grafito y cera sobre impresión en papel y cristal ahumado
48 x 27 cm.



MILUCA SANZ
1 de Mayo / San Peregrino Lahosi [Patrono de los pies], 2015
Collage sobre papel
40 x 30 cm.



NIEVES SEBASTIÁN
Media que el torero vestía en la cita, 2014
 Rayón sobre media de algodón
 Medidas variables.



JULIÁN SARRIÓN
Pies con espíritus, 2015
 Técnica mixta sobre papel
 46 cm. Ø



LUIS SILVA CARVALHO

Feminino, 1993

Óleo sobre lienzo

122 x 89 cm.



JUAN MANUEL SEISDEDOS

Al pie enamorado, 2015

Técnica mixta

46 x 30 x 28 cm.



ANTONIO SEGURA

Al pie de la letra, 2015

Caligrama a lápiz, tinta

y glitter sobre papel

42 x 29,7 cm.



GONZALO SICRE
El pie de Pollock, 2015
 Óleo sobre lienzo
 36 x 48 cm.



CARMEN SIGLER
Presencia, 1996
 Huella sobre polvo de humo
 33 x 24 cm.



SOLEDAD SEVILLA
En el kilómetro enterrado de Walter de María, s/f
 Fotografía sobre papel
 18 x 24 cm.



PABLO SYCET
Para cuando no estás, 1986
 Técnica mixta sobre papel
 50 x 71 cm.



TALLER DE DOCUMENTACIÓN VISUAL
Sin título, 2007-14
Impresión sobre papel
25,5 x 19,5 cm.



ANTONI TÀPIES
Erinnerungen III, 1988
 Litografía sobre papel [96/100]
 46,5 x 58 cm.



MIGUEL TRILLO
Concierto en el Rock Club, 1988
 Fotografía sobre papel
 40 x 50 cm.





JORDI TEIXIDOR
Dar pie, 2015
Madera pintada
21 x 25 x 7 cm.



CLARA DE LA TORRE
Ciudad de Aquiles, 2015
 Collage
 53,5 x 66 cm.



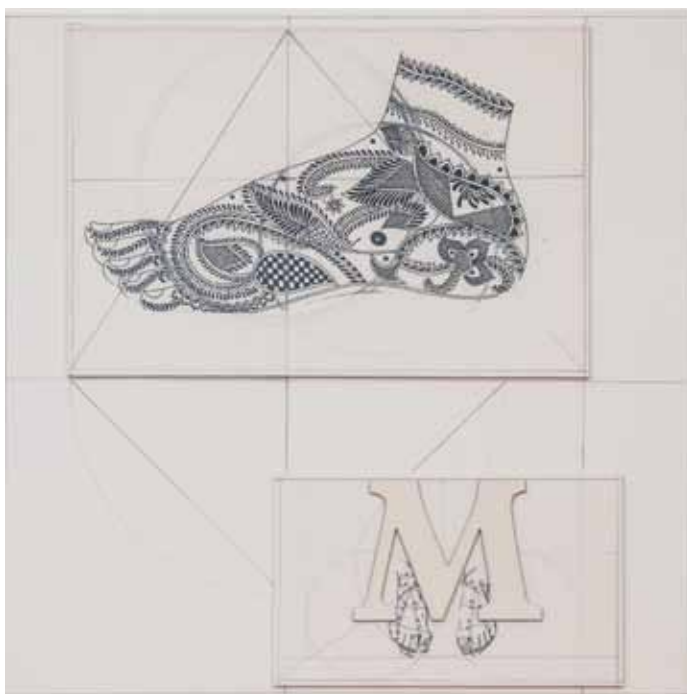
DAVID TRULLO
In living memory, 2000
 Emulsión fotográfica sobre marmolina
 13 x 18 cm.



JESÚS UGALDE
Mi eterna indecisión, 2015
Fotografía sobre papel
36 x 24 cm.



JUAN USLÉ
Pie, deseo y cristal, 2013
 Fotografía sobre papel
 21 x 27,5 cm.



VARGAS
Africano, 2013
 Técnica mixta sobre papel
 29,5 x 29 cm.



VÍCTOR VASQUEZ
Piernas con huesos, s/f
Fotografía sobre papel
50 x 50 cm.



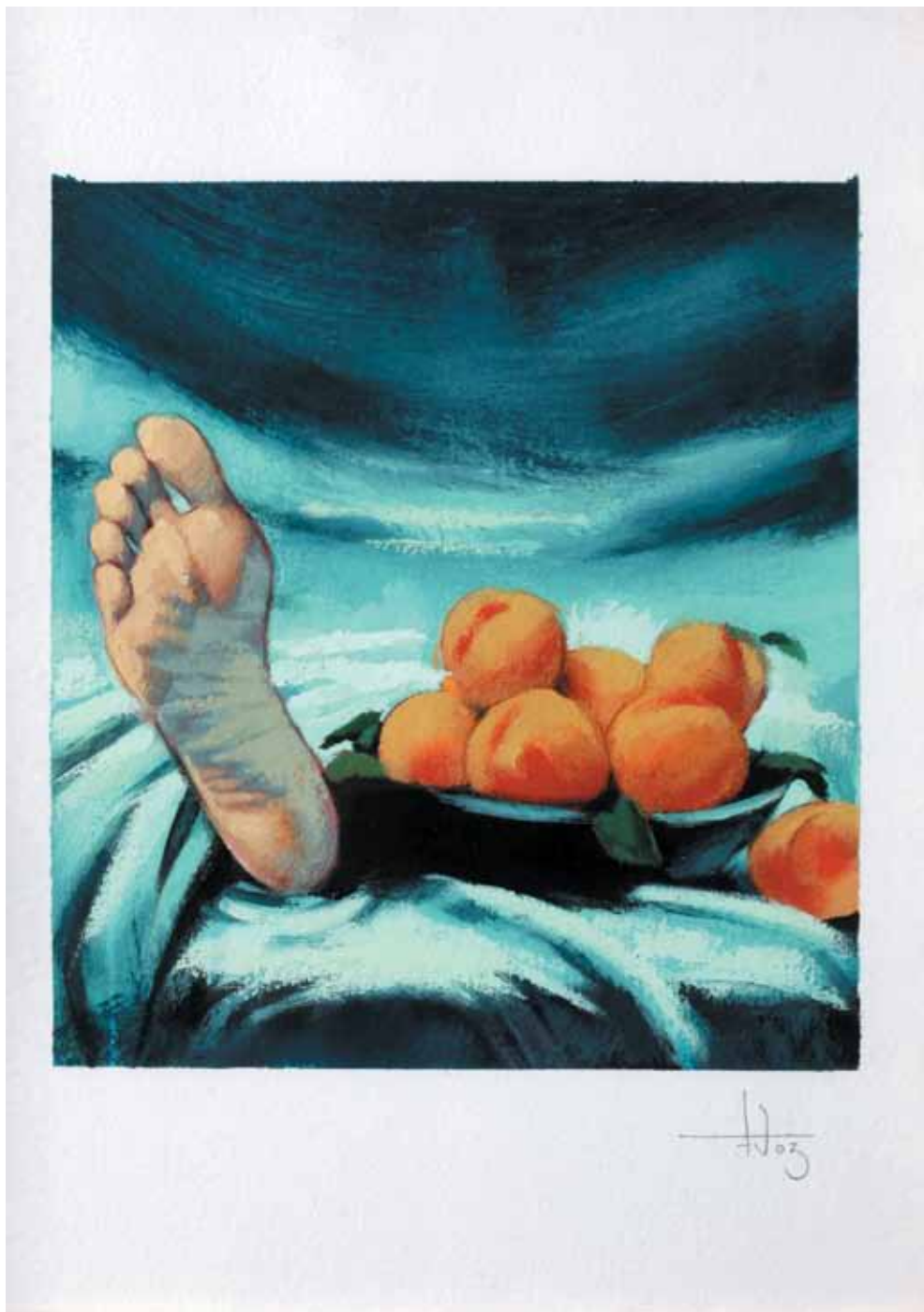
JAVIER VELASCO
Pies ahorcados Sharia, 2008
Carboncillo sobre papel
24 x 28 cm.



JOAN VERDÚ
Lettres au pied, 2008
Fotografía sobre papel
50 x 35 cm.



MAYA VERGEL
Egg Leg, 2015
Porcelana/cobre colloidal
19 x 8 cm.



FERNANDO VICENTE
Azar, 2002
Acrílico sobre papel
29 x 20 cm.



JUAN VIDA
Amor, 2012
Técnica mixta sobre papel
66,5 x 46,5 cm.



JUANJO VILLAR
Surfing, 2013
Técnica mixta
20 x 29 x 8 cm.



SANDRA VILA
A nadie le amarga un dulce, 2015
 Fotografía sobre papel
 30 x 40,5 cm.



SANTIAGO YDÁÑEZ
Un pie para PS, 2013
 Acrílico sobre papel
 24 x 43,5 cm.

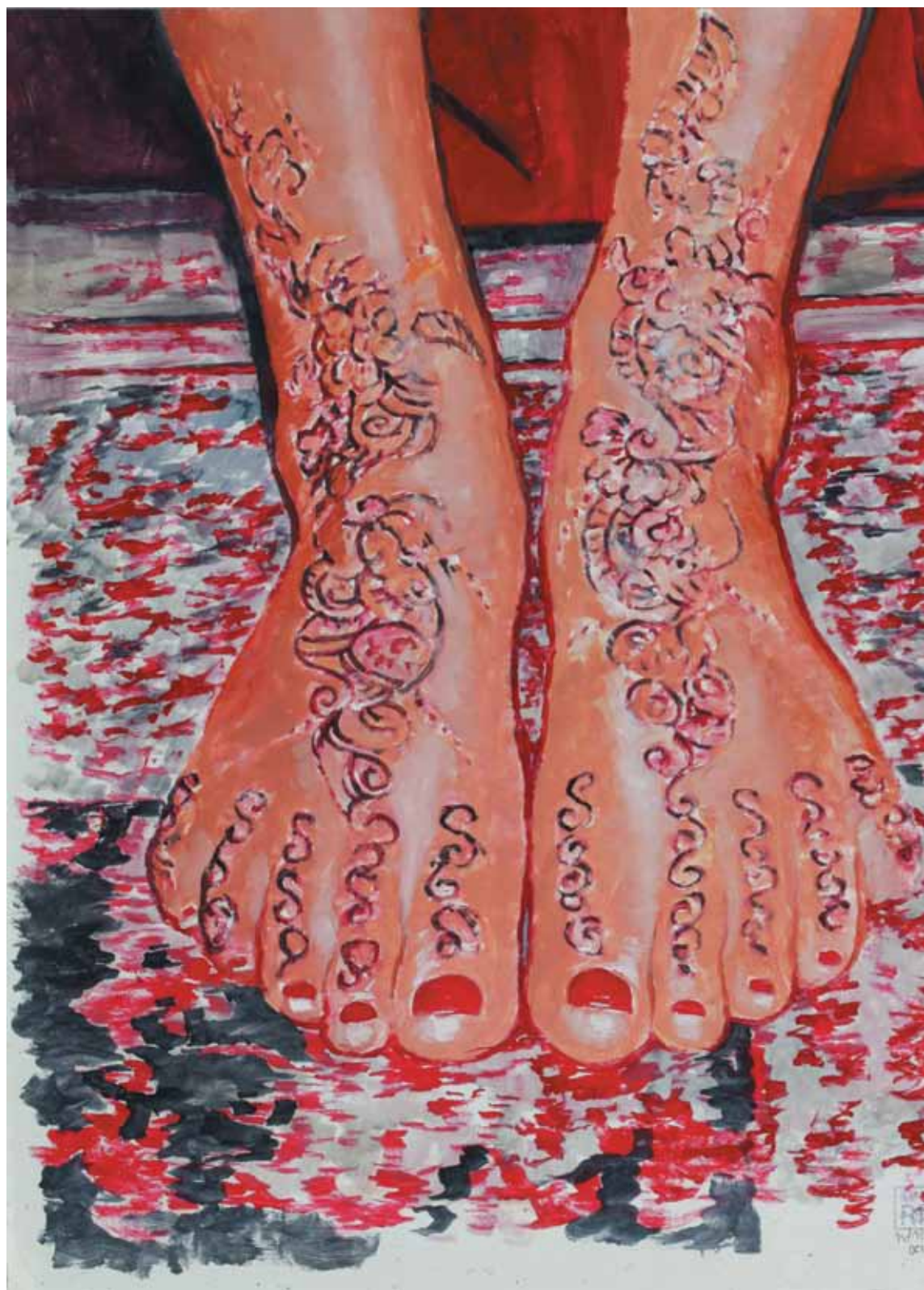


EDUARDO ZAMACOIS
Sin título, s/f
Lápiz sobre papel
31 x 21 cm.





SIMÓN ZABELL
Historia de lo mismo VIII, 2002
Óleo sobre lienzo
47 x 63 cm.

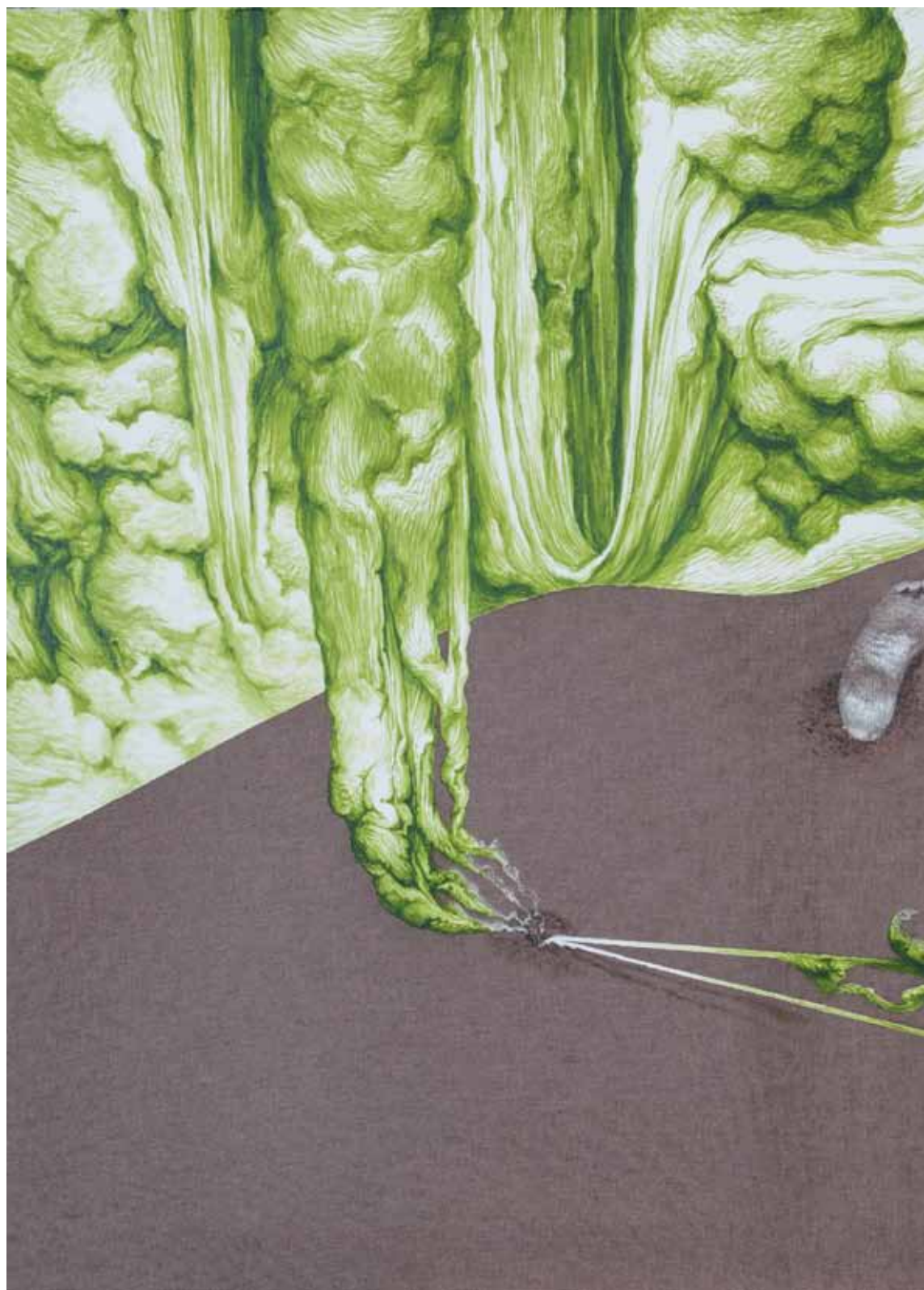


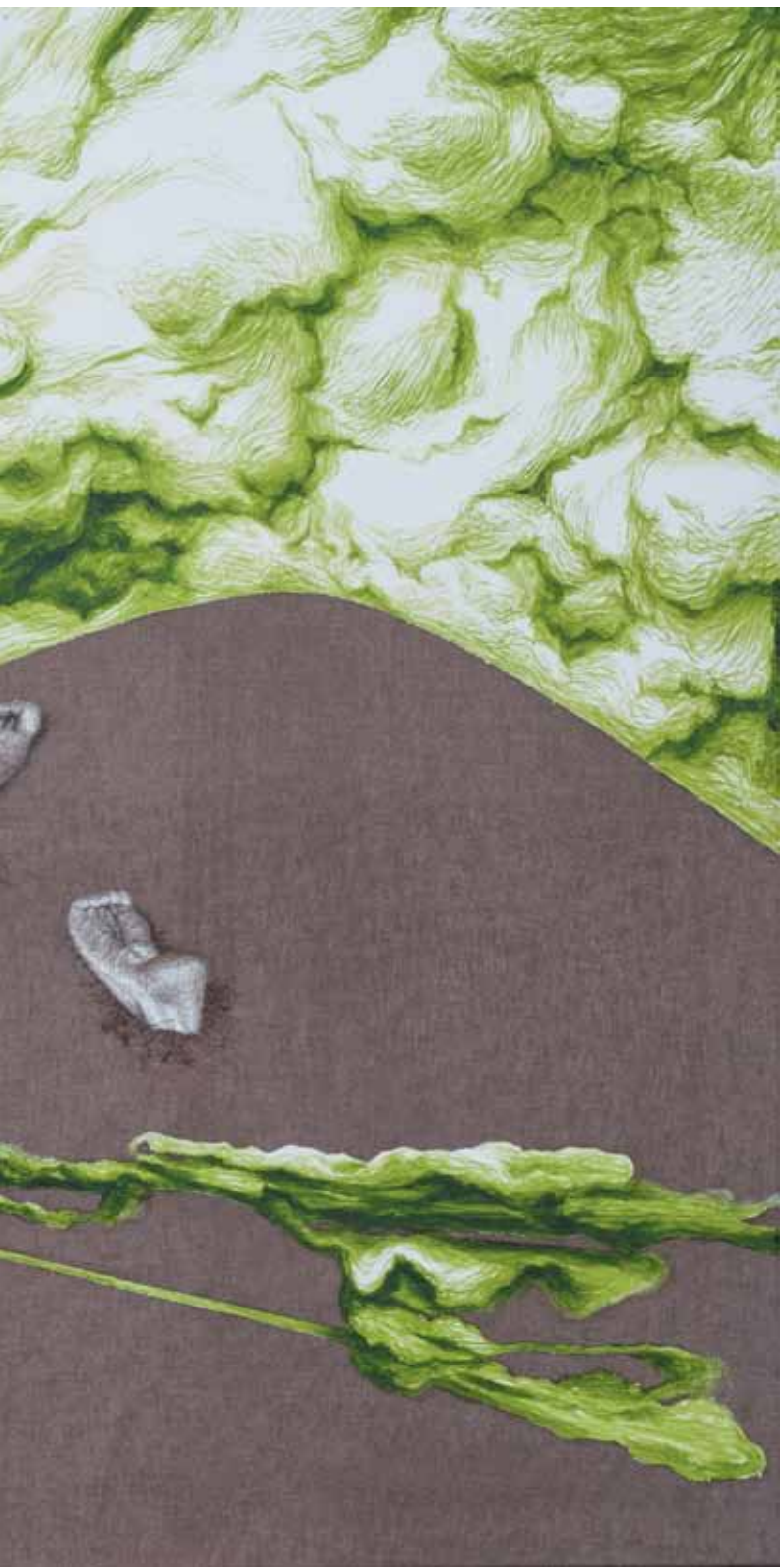


RAFAEL ZAPATERO
Odalisque, 2015
 Óleo sobre cartón
 52 x 42,5 cm.



ANÓNIMO
 Sin título, s/f
 Aguafuerte sobre papel
 30 x 21 cm.





JESÚS ZURITA
Calando lo hondo, 2013
Óleo sobre lienzo
81 x 100 cm.



DAR EL PIE

Parece extraño dedicar una exposición de arte contemporáneo a un tema como el pie. Y eso que las experiencias performáticas y del arte de acción, sobre todo desde mediados de los sesenta, con el feminismo a la cabeza, convirtieron el cuerpo –y la reflexión sobre el mismo– en la punta de lanza de buena parte de sus propuestas, releyendo incluso la historia del arte hegemónica –esa que cuentan los manuales– y rescribiéndola necesariamente. Esas experiencias que dejaban claro, hasta sin pintar, que, como decía el bueno de Merleau-Ponty, «el pintor pone su cuerpo».

El cuerpo, sin embargo, jamás ha desaparecido del arte, aun siendo el aparente gran ausente de nuestra cultura contemporánea –así a veces lo parece, a pesar del exceso de cuerpos (o apariencia de tal, pues son demasiado asépticos para ser verdaderos) que nos rodean diariamente–. Pero a través de él, como ya se dejaba ver en aquellas citadas experiencias de los sesenta, es posible aproximarse, incluso, a aquello que en apariencia no esperábamos encontrar. Porque hoy nadie dudaría, con todos los conocidos planteamientos «biopolíticos» de por medio, que cuando vemos un cuerpo, cuando leemos un cuerpo, incluso, a lo que nos enfrentamos es a una intrincada red de significados entrecruzados entre lo biológico y lo social, lo político, lo identitario, lo cultural y lo sexual. Una inextricable red en la que es fácil quedar atrapado, como en una tela de araña, aunque –incautos como torpes moscas– creamos poder atravesar indemnes la red invisible. Enfrentarse al cuerpo, así sea a un cuerpo completo o fracturado en partes, como en este caso, es ir mucho más allá –o no tanto– de lo que vemos aparentemente.

Y más si con lo que nos enfrentamos, como es este el caso, es con una parte del cuerpo tan significada (aunque sea mayoritariamente de forma negativa) como es el pie. Aunque, todo sea dicho, a cualquiera que alguna vez le hayan fallado sabrá –desasosegante sensación– que faltando el pie falta también la mano, torpe en tratar de suplir sus funciones, a pesar de que para los asuntos del arte –como Focillón pusiera de manifiesto claramente con su delicioso ensayo– parezca que siempre han sido mucho más importantes las manos que los pies. Ya se sabe que nada escapa de valoración polar en nuestro marco cultural: nada es posible de entender –qué absurda simplificación– si no es polarizado entre el bien y el mal, el hombre o la mujer, la cabeza o el pie, arriba o abajo, anverso y reverso... Por eso, entre bromas y veras, no hay metáfora que escape a estas consignas, y aunque «ir de cabeza» siempre sea un mal que hay que evitar, a nadie se le ocurriría «dar el

pie» si no es para avanzar en el relato, antes que «dar la mano» como «da uno la cara», para presentarse e identificarse como un «yo» ante los demás; porque ya se sabe que lo contrario de avanzar es «ir de culo», aunque tan malo –o peor– sea «perder pie» como «perder la cabeza».

Cabeza, pie o mano: metáforas anatómicas que van mucho más allá y que simbolizan, en muchos casos, toda una red de significados que se despliegan a partir de ellas. Trastocando a Wittgenstein cuando admitía que en nuestro modelo cultural, creado a base de certezas frente a incertidumbres, solo es necesario «dar una mano» para que nos sea «concedido todo lo demás», hagamos nosotros el ejercicio de «dar el pie» para intentar avanzar por un camino que, tal vez, acabe por hacernos perderlo.

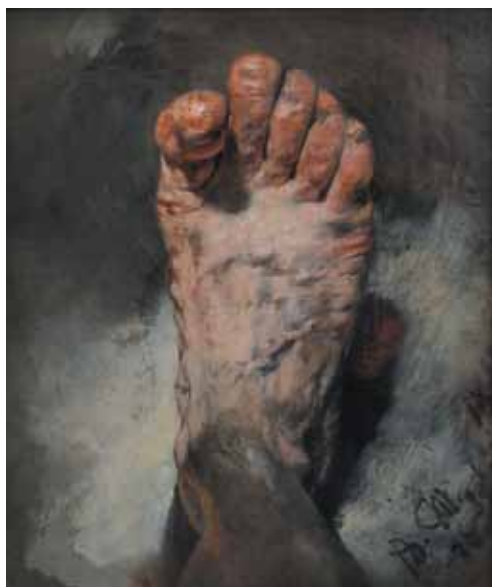
I. El pie griego

La costumbre de tomar el propio cuerpo como medida, o unidad de tal, para medir incluso el propio cuerpo y sus cánones de belleza, seguramente sea tan antigua como la historia de las artes plásticas –al menos, en Occidente–. Sin embargo, parece haber un paso fundamental desde las estilizaciones y esquematizaciones paleolíticas, mesopotámicas o egipcias hacia la plástica griega, verdadera cuna –en su período clásico, quizá por ello mismo– de la mayor parte de la historia del arte que estudiamos en los manuales. Una fórmula, se diría, que en una apresuradísima lectura parecería dar la razón a la famosa fase de Protágoras de que «el hombre es la medida de todas las cosas». Aunque, a poco que se escuche a Sócrates discutiendo la misma en el Teeteto, la aparente firmeza de este antropocentrismo se trastocaría en una fórmula de relativismo algo más notable que lo que la sentencia parecía anunciar.

Y es que no es necesario recordar, aunque hoy en día su permanencia se encuentre restringida al sistema métrico anglosajón, que fueron los griegos y romanos los que heredaron de los sumerios –frente a egipcios o mesopotámicos, no menos antropométricos con sus «codos»– la noción de «pie» como unidad de medida. No para todo, todo sea dicho, pues aquí tenemos que volver sobre las mencionadas jerarquizaciones para recordar que si de algo se ocupó la plástica griega (y continuó la romana) es de buscar ese llamado «canon»: es decir, la idea misma de la belleza hecha física, por medio de cálculos intelectuales y matemáticos. Un canon que Policleto cifró en cinco cabezas y Lisipo elevó hasta las siete –pues los cánones de belleza, aunque a menudo parezca lo contrario, no han sido ni son los mismos, aunque así lo pareciera a veces, cuando seguimos viendo a diario especies de cuerpos griegos modelados en gimnasios con aire acondicionado, y no en *gymnasiums* al aire libre, donde no solo trabajar el cuerpo–. Desde luego, los griegos fueron maestros en esa búsqueda mítica –y por tanto, imposi-

ble—, de la belleza «ideal». Y se usa el adjetivo de manera precisa, utilizando la terminología platónica acerca de la «idea» como noción perfecta imposible de alcanzar en el mundo físico, que Plotino convertirá más tarde en el primer modelo de belleza cristiano, equiparando de algún modo la belleza —imperfecta— de los hombres con la de ese Dios al que se encuentran hechos «a imagen y semejanza», como si el mundo fuese «Su enorme espejo, en el que verse reflejado, imperfecto y fragmentado».

Si la cultura griega fue pródiga, no obstante, en canonizar la belleza masculina por encima de todo, como verdadero ideal (pues no puede obviarse que se trataba de una sociedad eminentemente patriarcal y androcentrista), tampoco la mujer escaparía en ella a la verdadera «operación de cirugía estética» que supone el denominado «canon de Zeuxis»: aquel por el que el artista buscó a las mujeres más bellas de la región, y tomando la parte más hermosa de cada una de ellas —los ojos de una, los labios y las orejas de otra, o los dientes y cejas de otra— dio forma a una verdadera especie de monstruo de Frankenstein, construido con los fragmentos selectos de distintos cuerpos intelectual y artísticamente desmembrados y recompuestos, y que la actual y siempre polémica —y, por tanto, fascinante— Orlan, artista de la *performance*, ha puesto sobre la mesa —también del quirófano— con sus múltiples intervenciones quirúrgico-plásticas copiando los modelos de belleza femeninos elevados por la historia del arte al citado nivel de canónico, y dejando claro que con estas operaciones, como con la mencionada criatura de Shelley, lo único que puede conseguirse es la consecución de una muy lograda monstruosidad.



Adolph Menzel. *El pie del artista* (1876)

II. El pie cristiano

Aunque quizá para el arte cristiano hasta llegado el Renacimiento —donde nuevamente platonismo y plotinismo jugaban la partida del «cómo» representar la belleza más que del «qué» representar por medio de ella, en obras de clarísima ascendencia clásica y pagana— los pies, como la anatomía humana en general, más allá de sus connotaciones puramente simbólicas, tuvieron una escasa independencia e importancia en las representaciones artísticas, es indudable que si

se aproxima uno a los textos bíblicos en los que muchas de estas imágenes se inspiraron, es posible encontrar en ellos significados mucho más conocidos –y se diría que incluso, contemporáneos– acerca de la simbología oculta que esconde la poca «pura» parte de la anatomía humana, dignificada si acaso en las representaciones de la Madre de Dios que con su Hijo viene a acabar con el Mal en el mundo, aplastando la cabeza de la serpiente que trajo la muerte con su tentación.

Significados mucho más prosaicos, según pone de manifiesto el ya citado en estas páginas Ángel Fernández Dueñas (uno de los escasos ejemplos de dedi-



Fotografía de Alberto García-Alix para portada de la revista Sur Expres. Mayo 1988

cación iconográfica exclusiva a esta parte de la anatomía humana), se encuentra entre las páginas del Antiguo Testamento con la utilización de la palabra «pie» como eufemismo para no nombrar al pene, en pasajes como el que relata la circuncisión del hijo de Moisés y Seforá para calmar la cólera divina por el hecho de que el profeta no se encontrara circuncidado: «Cogió al momento Seforá un pedernal muy afilado y circuncindó a su hijo y tocando con la sangre los pies de Moisés, le dijo: ¡Tú eres para mí, esposo de sangre! Y el ángel le dejó estar, luego que hubo dicho ella con motivo de la circuncisión que hizo: Eres para mí, esposo de sangre». (Éxodo, 4, 25 -26).

Basándonos en alusiones y eufemismos como este, quizá cabría levantar la hipótesis de algunos de los múltiples relatos mas o menos apócrifos, más o menos literarios, que más tarde y hasta nuestros días han venido surgiendo sobre gestos como el de la Magdalena de lavar los pies de Cristo con sus cabellos, en un acto que parece tener tanto de sumiso frente a la Divinidad del Salvador como de erótico, apuntando a un ritual que parecía estar reservado para la noche de bodas.

Sea como fuere, precisamente algo en apariencia tan poco proclive a significaciones ocultas –perdonen la broma– como los textos bíblicos, podrían servirnos también, en este sentido, para aproximarnos a dos de las cuestiones básicas que andan rondando estas letras: la cuestión del fetichismo, y por tanto, del tabú sexual respecto al pie como elemento o sustituto fálico y, algo que va mucho más allá, a la configuración del mismo «falo» (casi como idea platónica, aunque en este caso sea más bien lacaniana, como símbolo y metáfora del Poder).

Por no apartarnos excesivamente de lo plástico, ya que es aquí lo que nos ocupa (si es que es posible realizar cualquier tipo de compartimentación a la hora de aproximarse a fenómenos culturales de toda índole), podríamos pensar que, quizá por esa implícita «indecencia» de la sustitución del pene por el pie como casi sinónimo de esa tan poco honorífica parte de la anatomía, por lo que la también citada aparición de ese impúdico pie en un primerísimo plano en la obra de Caravaggio creó tan tremenda conmoción en su momento, y no sólo por la evidente mugre que lo cubre, desviando la atención de la santa escena a una cuestión de inadecuadas representaciones relacionadas con la clase social de los sujetos representados. Para afrontar esta cuestión sería necesario –¿y cómo no, en lo que a fetichismos se refiere?– acercarse a los siempre necesarios textos del citado Lacan sobre el fetichismo, en los que la sustitución del pie por el falo (y viceversa) recibió su más completa explicación en el marco de la ideología dominante para la cultura occidental, al menos hasta que las investigaciones feministas sobre la materia las dotaran de una dimensión de la que, este texto, no puede –ni quiere– escapar.

III. El pie freudiano (o el fetiche lacaniano)

La secuencia es bien conocida, aunque fue el psicoanalista Lacán quien se aproximó a ella de manera mucho más clara y contundente que el maestro Freud, quien limitaba la cuestión fetichista a la sustitución del objeto sexual por otro que, en principio, no podía cumplir semejante función –y estos pies que nos acompañan son, sin duda, paradigmáticos al respecto–. Es sin embargo el adelantadísimo alumno de la escuela freudiana, que reformulará e incluso superará algunos de los presupuestos del maestro vienés, quien se acercará de manera más precisa a la cuestión del fetichismo que Freud limitaba –junto a otras muchas, hoy incomprensibles, como la homosexualidad– al territorio de las «aberraciones sexuales».

Para Lacán, quien explica al menos el proceso de manera más clara –todo lo claro que puede ser un discurso que se sabe inútil por encontrarse limitado a la necesidad de uso de un lenguaje imperfecto, como es el nuestro para el psicoanalista–: la relación que el fetichista establece, en este caso, con el pie, no obedece tanto a la mera sustitución errónea del objeto de placer como a causas más relacionadas con el eterno terror a la «ausencia» (del falo), provocada por el descubrimiento de esa aterradora «nada» en la figura materna. Un descubrimiento que, en recorrido inverso –empezando por los pies y continuando por las piernas– conduce irrevocablemente hacia esa «falta» que hace que el fetichista busque la seguridad ante el terror de la castración en el último elemento que aseguraba la existencia del «falo»: el pie materno, o la pierna, a menudo sustituida también de manera fetichista por la metonímica lencería.



Pepe Espaliú trasladado en brazos por una cadena humana durante la acción *Carrying*, en 1992.

La seguridad fetichista, de este modo (y de manera similar a la operación realizada por Zeuxis), se encuentra entonces sometida a la labor de descuartizar y sustituir entre sí las partes objeto del deseo: al desmembramiento de pies y piernas –zapatos y medias– en pos de la resignificación de esos elementos fuera del conjunto, lejos pues de la falta, de «la ausencia», incluso lingüística, de lo que no se puede nombrar –pues el verdadero trauma, para Lacan, es también la consecución de un «yo» como ser lingüístico, incapaz de enfrentarse a la realidad con esos términos imperfectos que no hacen sino dar vueltas, también, alrededor de la eterna ausencia que es la propia realidad reducida a lenguaje–.

Se trata, pues, de una cuestión que es tanto lingüística, por tanto, como visual, como parte del proceso de descubrimiento de la «pérdida» –del falo, y por tanto del poder, y de su sustitución por un nuevo «falo» que tranquilice el temor a la propia ausencia, a la castración, a la desmembración a la que, ya vemos, se ve inexorablemente sometido el cuerpo fetichizado– reducido a la parte por el todo, al fragmento frente a la unidad. Es precisamente esta cuestión visual la que ha llevado a críticas e historiadoras tan importantes como Laura Mulvey a preguntarse en su *Placer Visual y Cine Narrativo*, si quizá narración cinematográfica y placer «escopofílico» no son así, finalmente, sino prerrogativas de aquel que posee el «falo» –es decir, el poder– y que desde su posición organiza y ordena la forma de mirar. Y lo hace de manera narcisista, obligando a lo «para-ser-mirado», al «no-sujeto» o «falta-de-sí», a renunciar incluso a su identidad, prestada como objeto de deseo, como «fetiche», por la mirada deseante –y temerosa– que le ordena el qué y cómo debe ser.

En el fondo, la tradición visual de todo occidente –al menos, desde su configuración moderna mediante la perspectiva renacentista– no parece responder sino a esta mirada, a este poder controlador sobre «lo mirado», sin que el objeto pasivo ante la contemplación constituya ningún peligro real para esa mirada que se limita a ser mero espectador, completo fetichista resguardado ante el temor de «la pérdida». Quizá, de ser así, y como un buen número de las revisiones actuales sobre las construcciones históricas han puesto de manifiesto –aunque quizá se encontraban ya acaso esbozadas en estudios clásicos como el de Panofsky, para quien la formulación de la perspectiva renacentista formaba parte de una intrincada red simbólica– algo que nos parece tan natural como el «mirar» acabe por no serlo tanto. Pues, ¿quién puede mirar, a fin de cuentas? ¿Quién puede adquirir, en eso, como en casi todo, el privilegio de ser el «yo» activo que mira? ¿Quién, por tanto, es el «otro», siempre pasivo y presto únicamente a ser mirado

—proyección de mis propios temores y deseos, y por tanto pura fantasía—? Si siguiéramos la hipótesis propuesta (y que parece tan pertinente teniendo en cuenta que al mismo tiempo que se crea la perspectiva renacentista aparecen el género autobiográfico, el autorretrato como conciencia del «yo», el mapa como organización del territorio y fórmula de dominio geográfico y, sin duda a ello ligado, el espejo de alinde por medio del que el hombre pudo tomar conciencia de su propia corporalidad) quizá parecería que esta capacidad de «mirar», de ordenar por medio de la visualidad, y la necesidad en ello implícita de erigirse como un «yo», compacto y unitario, frente al «otro», fragmentado, fetichizado y, por tanto, desactivado como *locus* de la pérdida, no corresponde sino a quien ese sistema de control, como cualquier otro dedicado a la «canonización», fetichización y decisión de dónde se encuentran la medida, la forma y la belleza —el disfraz—, colocó en el vértice del cono que organiza la visión: el sujeto masculino, blanco, de clase media y heterosexual: la fórmula que resume en sí misma al «falo»: es decir, el poder, así como el temor a perderlo frente al «otro».

Así que sí, quizá como permitía intuir ese coetáneo «Hombre de Vitrubio», el orden del mundo tiene —sigue teniendo— aún hoy al Hombre como «medida de todas las cosas».

Julio Pérez Manzanares
Madrid, 2015



Sobre. el pie

*Una pequeña antología
de poesía en castellano*

A UNA SANGRÍA DEL TOBILLO DE UNA DAMA

Herido el blanco pie del hierro breve,
saludable si agudo, amiga mía,
mi rostro tiñes de melancolía,
mientras de rosicler tiñes la nieve.

Temo, que quien bien ama temer debe,
el triste fin de la que perdió el día
en roja sangre y en ponzoña fría
bañado el pie que descuidado mueve.

Temo aquel fin, porque el remedio para
si no me presta el sonoro Orfeo
con su instrumento dulce su voz clara.

Mas ¡ay! que, cuando no mi lira, creo
que mil veces mi voz te revocara
y otras mil te perdiera mi deseo.

Luis de Góngora y Argote
Del libro *Poesías*

EL INSECTO

De tus caderas a tus pies
quiero hacer un largo viaje.

Soy más pequeño que un insecto.

Voy por estas colinas,
son de color de avena,
tienen delgadas huellas
que solo yo conozco,
centímetros quemados,
pálidas perspectivas.
Aquí hay una montaña.
No saldré nunca de ella.
Oh qué musgo gigante!
Y un cráter, una rosa
de fuego humedecido!

Por tus piernas desciendo
hilando una espiral
o durmiendo en el viaje
y llego a tus rodillas
de redonda dureza
como a las cimas duras
de un claro continente.

Hacia tus pies resbalo,
a las ocho aberturas,
de tus dedos agudos,
lentos, peninsulares,
y de ellos al vacío
de la sábana blanca
caigo, buscando ciego
y hambriento tu contorno
de vasija quemante!

Pablo Neruda
Del libro *Los versos del capitán*

EL PIE EN LA ARENA

El pie desnudo. Solo
su huella; solo el leve
trasunto. Aquí el perfume
estuvo. ¡Quién pudiera
seguirte, aire que un día
arrebataste la última
sospecha de una carne!
Huella desnuda, intacta.
Plinto de mi deseo,
donde hoy se yergue entera
la irrenunciable estatua.

Vicente Aleixandre
Del libro *Sombra del paraíso*

PIES HERMOSOS

La mujer que tiene los pies hermosos
nunca podrá ser fea
mansa suele subirle la belleza
por totillos pantorrillas y muslos
demorarse en el pubis
que siempre ha estado más allá de todo canon
rodear el ombligo como a uno de esos timbres
que si se les presiona tocan para elisa
reivindicar los lúbricos pezones a la espera
entreabrir los labios sin pronunciar saliva
y dejarse querer por los ojos espejo
la mujer que tiene los pies hermosos
sabe vagabundear por la tristeza.

Mario Benedetti

Del libro *El olvido está lleno de memoria*

SOBRE LAS AGUAS

No es soportable el peso de la luz
cuando un enamorado
camina por primera vez descalzo sobre el mar.

(El tiempo sin raíz, aquellos días
fugitivos como las raras plantas
rodantes del desierto).

Unas pisadas en las dunas,
las tuyas, descalzo, sobre ellas.
El peso insoportable, el misterioso
peso de la luz.

Y el mar.

El mar que te dejaba caminarlo
ingrávido como un enamorado.

Juan Cobos Wilkins

Del libro *El mundo se derrumba y tú escribes poemas*

PIES

Dibujas con tus pies la coreografía de los días,
a través de las calles, de las oficinas, de los baños,
marcando pasos para interpretar el mundo.

Un pie tras otro, como en persecución de cuerpos,
siempre en eterna retirada, delante y detrás, simulando avance.

Los pies solo triunfan en horizontal, en su descanso, inertes, muertos,
cuando caídos sobre mi pecho describes
una caricia que se detiene malvada sobre las ingles.

Juan Luis Tapia

Del libro *Sexus days*

DIBUJO

A Rafael Pérez Estrada

Pie desnudo en el aire.
Cárcel dura, suavísima.
Ungir, qué leve, el tacto,
oro difícil, vena,
tan delicado azul.
Qué amor, qué hilo,
rama delgada finge
o mármol cruza.
Jazmín o tierra alzado,
oscura luz, la sangre
mínimamente gira.

José María Prieto
Del libro *Lector de Fausto*

HAIKUS

Entre las letras
arrastra la memoria
su pie de fuego.

Hoja que vuela,
sueño que se olvida
a pie de letra.

Trampa del tiempo,
el héroe en el suelo,
los pies alados.

Indescifrable,
capitular de oro
este crepúsculo.

Escriben luces
las diminutas letras
de tu sonrisa.

Juan Angona Álvarez
Del libro inédito *Haikus del abecedario*

FETICHISMO

Si dejaras descalzar por mano torpe
Tu delicado pie de absoluta reina.
Pasear podrías como el fakir el ascua
La pavesa de mi corazón desnudo.

Juan José Téllez

De la antología de poesía erótica *Polvo serán*

ALGUNAS PUBLICACIONES AL PIE DE LA LETRA

Aunque *Al pie de la letra* surgió y ha ido creciendo como una colección de artes plásticas, mi fijación con la iconografía del pie me ha llevado a degustar también otras manifestaciones artísticas o literarias en las que este también tiene protagonismo, y es por eso que para mí fue un momento mágico aquel en el que leyendo un poema de Pablo Neruda, siendo yo adolescente, el poeta chileno me deslumbró con un verso en el que se refería a los dedos de los pies de su amada como penínsulas, que como metáfora puede resultar una obviedad para otros, pero a mí me caló tan hondo en su día que estoy seguro de que me acompañará mientras viva. Y tras aquel hallazgo nerudiano, al correr de los años fueron apareciendo otros poemas con el mismo tema, que andaban por sí mismos...

De igual modo recuerdo con nitidez el momento feliz de 1974 en que vi por primera vez en el escaparate de una librería la edición del *Empedocles*, de Hölderlin, con la deliciosa ilustración de Mercedes de Azúa en portada, o en 1986, me cautivó el número 5 de la revista *El Paseante* con la poderosa imagen de portada que acompaña a estas líneas: ambas entraron a formar parte de mi vida, y ahora parecen encontrar junto a otras, tanto tiempo después y a través de esta exposición, un nuevo lugar en el mundo, ya con otra intención que implica tanto a mi mirada y a mi bizarro gusto, como a aquella obsesión primera que está en el origen de todo este delirio podológico.

Por tanto, es de ley que algunos poemas y trabajos gráficos que se han ido incorporado a mi vida durante estos años de travesía, se incluyan aquí, al pie de la letra, para quien quiera disfrutarlos.

P. S. T.

EL PASEANTE

N.º 5 - Invierno

800 pta.

"EL MAPA NO ES EL TERRITORIO"

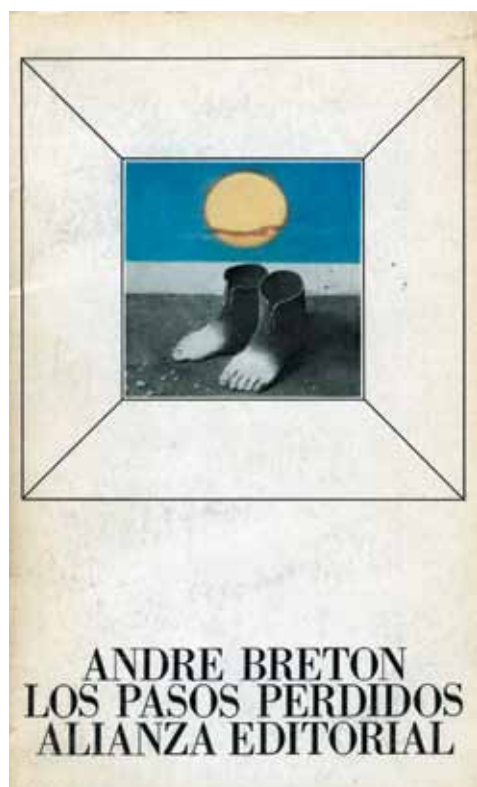


"MARTIR", tragedia inédita de SALVADOR DALÍ

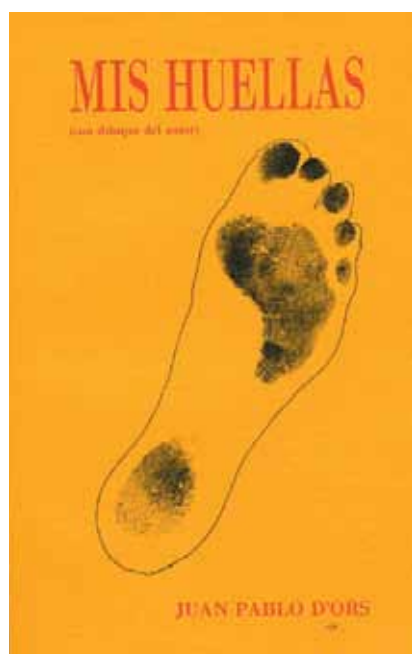
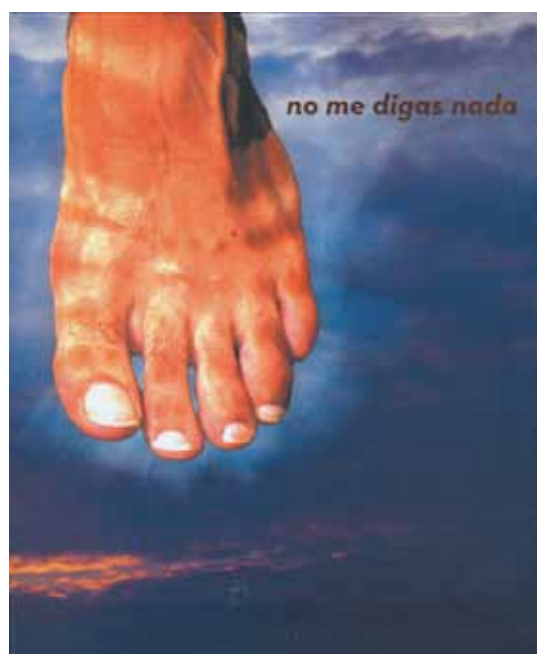
SUSAN SONTAG - JOHN BARTH - BOYLE FAMILY - RAFAEL PEREZ MINGUEZ

"EL NEGRO CEREBRO DE PIRANESI", por MARGUERITE YOURCENAR

BARBARA KRUGER - KIMA - LA FUERZA DE LOS 40 SEGUNDOS - BECKETT



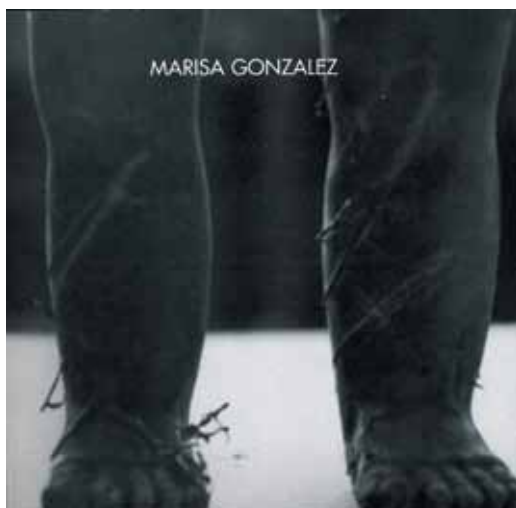
Portadas de André Breton, Friedrich Hölderlin,
Carlos Pazos y Juan Pablo d'Ors



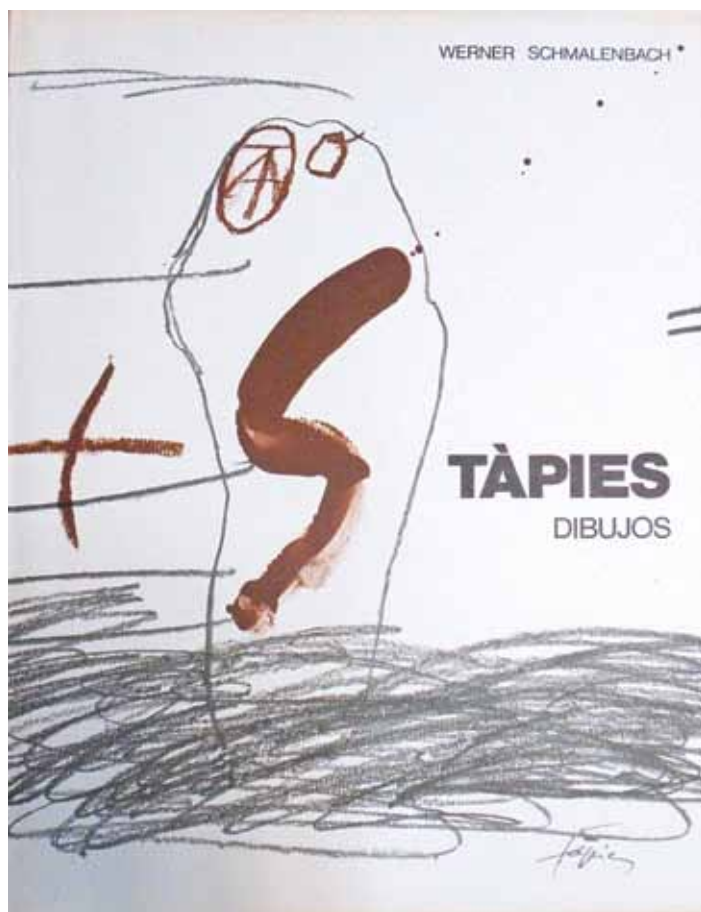


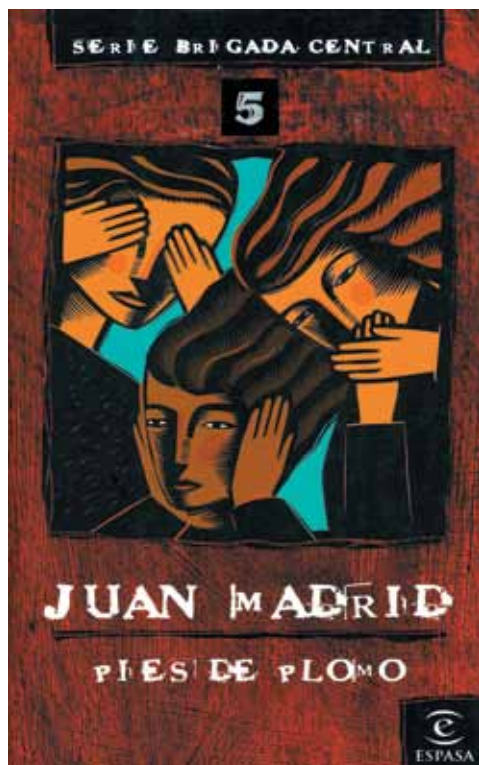
Portadas de Pablo Neruda y Jaime Gil de Biedma.
Obras de Manolo Blahnik y Javier Vallhonrat para *Visionaire fantasy*



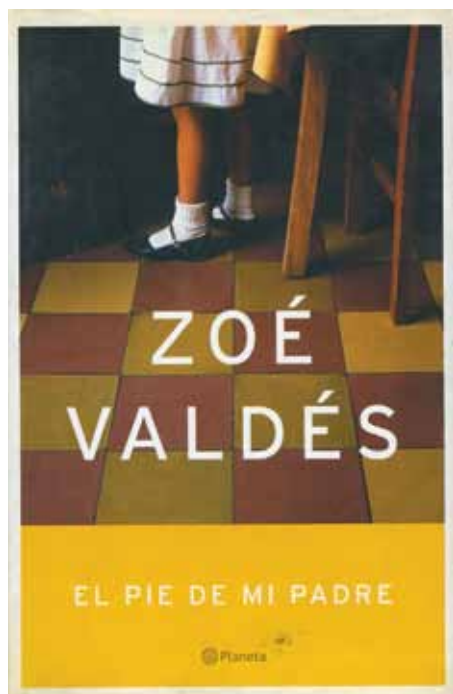


Publicaciones de arte contemporáneo español al pie de la letra:
Amaya Bozal, Marisa González y Antoni Tàpies





Literatura popular de aquí y de allí, de ayer y de hoy, al pie de la letra





Detalle del dedo en la obra de Alma-Tadema
que se reproduce al pie



ALMA-TADEMA

La siesta, 1868

Óleo sobre lienzo

130 x 369 cm.

© Museo Nacional del Prado

EL DEDO GORDO DE ALMA-TADEMA

Cuando el 1º de octubre de 1887 don Ernesto Gambart, cónsul de España en Niza, donó al Museo del Prado el único cuadro de Alma-Tadema que guarda la pinacoteca madrileña, la cosmopolita gente de su círculo –para ellos el señor Gambart era el Napoleón de los marchantes– estaba más que medianamente preocupada por el *affaire* de las condecoraciones. Era absolutamente deplorable que hubiera trascendido al gran público, con el consiguiente escándalo, la venta de cintas de la Legión de Honor. Lo peor era que el general Boulanger había aprovechado el suceso y no le había costado demasiado esfuerzo aglutinar a los descontentos con el lema «Disolución y Revisión». Cierto –se consolaban– que ese mismo año Francia había fundado la Unión Indochina. Pero, ¿qué les iba a ellos en países tan remotos y de nombres tan extraños como Laos y Vietnam?

La importancia del señor Gambart difícilmente se puede exagerar. En la Maas Gallery de Londres se guarda un hermoso retrato suyo. La blanca barba y la pechera de su uniforme cuajada de cintas y condecoraciones son un digno pedestal de esa cabeza de hombre circunspecto, elegante y decidido, de la que estaba a justo título orgulloso, y de esa amplia y despejada frente de patricio que, como un fanal, despidió un brillo que ilumina y se confunde con el fondo de la tela.

Tenía oficinas repartidas por toda Europa y estaba al tanto de las sutiles combinaciones diplomáticas con que el Canciller de Hierro quería arreglar, de una vez por todas, la desagradable crisis de los tratados. Ernesto Gambart sabía que Bismark había firmado un protocolo secreto por el que Alemania se comprometía a apoyar la política rusa de los Estrechos. No ignoraba tampoco que de esa firma se derivarían graves consecuencias, pero como hombre discreto sepultó en su pecho tan delicadas informaciones, mientras seguía hablando con sus amigos de los yacimientos de oro y diamantes que acababan de salir a la superficie en el África del sur. Al igual que sus contertulios, consideraba lógico que la reina Victoria –que ya era emperatriz de la India– se hubiera anexionado el Beluchistán.

En esa época, sobre todo durante el otoño, pasaba largas horas en su villa de Niza contemplando los cuadros que había adquirido en fechas ya lejanas y que se había reservado para sí. Entre estos figuraban varios de Alma-Tadema, que era uno de sus pintores predilectos. Lo recordaba perfectamente. La primera obra que le compró, en 1864, fue *La salida de una iglesia del siglo X* (Opus XXI).

Alma-Tadema era entonces un tímido joven de veintiocho años. Acababa de casarse y durante la luna de miel había efectuado su decisivo viaje a Pompeya. Se sonrió al recordar que fue a su estudio por equivocación: pensaba que el cochero le llevaba al taller de otro pintor. ¿Cómo se llamaba ese pintor?, se preguntó mientras dejaba descansar la barbilla en el pecho. ¿No era belga? Sí, en efecto, era Dyckmans. Aún gozaba de excelente memoria, se dijo con la complacencia con que siempre miraba lo que se refería a su persona. Con un deje de ironía agregó para sí mismo: «Fue, con todo, una equivocación afortunada, incluso para el pintor». En los cincuenta años siguientes Alma-Tadema disfrutó de un renombre y una cotización internacional equiparables a los que Picasso ha usufructuado en este último medio siglo.

Más de veinte años después de ese encuentro, por las fechas en que Gambart donó al Prado el cuadro conocido como *Escena pompeyana* o *La siesta* (tal vez se debiera llamar *La siesta pompeyana*, a fin de diferenciarla de las que ha hecho famosas el país destinatario de la tela) Gambart contaba con una importante colección de cuadros de Alma-Tadema y estaba tan absorto en ellos que apenas si se enteró de que dos años antes los señores Daimler y Benz habían puesto a punto el primer automóvil. Él se había acostumbrado a las ruinas de Cartago, los ambientes del Antiguo Egipto, los mármoles de las termas imperiales y las mujeres galo-romanas. Estas últimas –era un rasgo tan característico como encantador– siempre estaban recibiendo y mandando billetes amorosos o despidiéndose de alguien junto al mar, o luciendo en la frente guirnalda de flores. Le encantaba adivinar sus cuerpos esculturales bajo los amplios pliegues de los peplos griegos y las túnicas romanas. Al señor Cónsul General siempre le había sorprendido gratamente comprobar que esas antiguas damas se parecían como dos gotas de agua a sus adorables coetáneas.

En el año 1887, don Ernesto Gambart estaba muy lejos de prever las muchas cosas que traería el futuro y por supuesto jamás se le pasó por la imaginación que 99 años después, precisamente el 1º de octubre de 1986, un pintor de la provincia de Badajoz, Arsenio Lora, contemplaría con la más honda emoción su donativo «pompeyano» en el Casón del Buen Retiro.

Se sintió tan emocionado que, en esa primera visita, ni siquiera advirtió que el cuadro estaba ubicado en el lugar más extraño que cabía imaginar; en un angosto pasillo, entre la prosaica puerta de un ascensor y una escalera cuyo paso interceptaba una ingeniosa hilera de sillas, que tal vez había puesto allí una señora uniformada que, a unos pasos de la *Escena pompeyana*, se afanaba, delante de los aseos, en una incesante labor de punto.

Arsenio Lora no sabía qué admirar más, si la noble figura femenina de la izquierda que toca la flauta doble o el joven de pelo negro y ensortijado que,

echado en un diván, la observa con ojos velados por el sueño o por un presentimiento de deseo. Le pareció admirable, equívoco y enigmático que, un poco más allá, en el mismo diván durmiese un anciano. Al observarlo con detenimiento, le encontró un cierto parecido con los San José de Rafael y los de la pintura devota del siglo XVIII.

¿Había querido decir el pintor que la música y la belleza despiertan los sentidos en la juventud y los adormecen en la ancianidad? ¿Había querido aludir a la maravillosa concordia que es la vida, o a ese sueño que es el tiempo y las afanosas exploraciones de los sentidos? En el centro de la larga mesa que se extiende delante de los yacentes destaca una venus de plata que, de espaldas y desnuda, mira hacia el lado del joven.

Rodeada de rosas, como si fueran los pétalos del placer, la diosa está flanqueada por dos ritones de oro con forma de cabeza de ciervo –erguido el del lado juvenil, caído el del costado opuesto– y por los dos alimentos clásicos: el pan y las uvas. Arsenio se preguntó por qué el pan estaba del lado de la juventud y el racimo del lado de la vejez. Fantaseó muchas interpretaciones, hasta evocó el «ganarás el pan con el sudor de tu frente» dirigido a Adán y la primera embriaguez de que se tiene noticia, la del anciano Noé tras el Diluvio.

En esa primera visita consumió más de una hora contemplando el cuadro cuya presencia en el Casón tanto le había asombrado, ese cuadro que el señor Gambart noventa y nueve años antes había donado a la pinacoteca madrileña.

Arsenio Lora tenía veintiún años, pero desde hacía tres había quemado numerosas e importantes etapas. Había sido posminimalista, expresionista abstracto y figurativo tremebundo, para decirlo con la simpática expresión de su amigo el joven crítico Claudio del Coro. La piadosa leyenda del genio que lucha de fracaso en fracaso contra el mundo le había ayudado a soportar la incompreensión que se había opuesto a sus tentativas por salir de la pequeña pieza que constituía su estudio, a fin de enseñar a ese mundo desdeñoso e insensible los frutos de su vehemente imaginación.

Su proyecto de exposición minimalista fue abortado cortés pero tajantemente por los galeristas más avanzados de la ciudad. ¿Cómo iban a exponer tres triángulos de plexiglás y un círculo de alambre? Ni siquiera el tubo de neón verdoso que propuso Arsenio, para dar brillo a la sala, convencieron a la directora de la galería, que al observar el ímpetu y juventud de Arsenio, lamentaba de veras que aspirase a tanto dando tan poco. A Luisa Boreli, por supuesto, le parecía muy bien que el joven artista deseara acentuar el espacio, condensarlo y potenciarlo termodinámicamente –como él decía– mediante los trazos más elementales, pero ¿quién se iba a llevar eso a su casa? ¿Dónde iba a poner el cliente el triángulo de

plexiglás, el círculo de alambre y el tubo de neón? ¿Cómo iba, además, el supuesto comprador a envanecerse ante sus amigos, ya que no de la obra, al menos del nombre y la firma del artista?

Cuando consumió su breve pero intenso período figurativo tremebundo, hizo Arsenio, durante el verano de 1986, su primer viaje a Londres. La casualidad quiso que un decorador de Portobello con el que hizo amistad —en esos momentos se mudaba a Little Venice— le mostrase en la Tate Gallery algunos cuadros de Alma-Tadema. De pronto, el joven descubrió en ellos el reflejo más depurado de su mundo interior, lleno de nuevos y románticos contenidos, de ese equilibrio espiritual que tan insistentemente le había sido negado en los últimos años, incluso cuando se iba de vacaciones a la Emerita Augusta que había rodeado maternalmente sus juegos infantiles.

Pensó que si alguien se quedaba dormido debajo de uno de esos cuadros, por fuerza habría de tener sueños agradables, tan agradables como el de la dama romana que tenía frente a sí. Esa pintura detallista hasta la alucinación, vuelta de espaldas al presente, pero unida al tiempo actual en virtud de su mismo desvío, esa elegante dulzura e inexpresividad de los personajes, que parecen hollar el mundo disfrazados con los esplendores de la historia, incluso su aire de estar viviendo en un mundo de cartón piedra o de «película de romanos», esa exhaustiva y romántica arqueología de lo cotidiano, en fin, cautivaron a Arsenio, y Alma-Tadema se erigió en símbolo, ya que no en modelo, de su nuevo estado espiritual, de la madurez que creía por fin haber conquistado. Incluso el nombre del pintor vibraba con una eufonía tan congruente con su estado de ánimo como el de Picasso compendiaaba la era que acababa de superar.

La tercera visita que Arsenio Lora hizo al Casón fue sin duda la más importante. Al rato de estar contemplando La escena pompeyana —en la puerta del ascensor que la flanquea había un letrero de «No Funciona» torpemente caligráfico— hizo un descubrimiento asombroso. El hallazgo le desconcertó de una manera inexplicable. La «cosa», lo que había visto, se encontraba en el extremo izquierdo del cuadro. Era una criatura inclasificable, parecida acaso a la cabeza de una tortuga. Era exactamente un dedo gordo. El dedo gordo del pie del joven de pelo negro y ensortijado. En seguida se dio cuenta de que ese detalle revestía una vital importancia. Aunque no sabía por qué, estaba seguro de que era lo más importante, lo más significativo y también alucinante de *La siesta*.

Arsenio Lora perdió la noción del tiempo, mientras contemplaba con ojos devoradores ese dedo gordo absolutamente único en la historia de la pintura. Como una revelación, veía surgir del borde de la colcha el dedo gordo solitario, enigmático, desafiante. Ese astuto dedo se había reservado para sí nada menos que toda la amplia zona vacía de la izquierda sobre la que el dedo ejercía un indiscutible y

omnínmodo señorío. Despertado por la música de la flauta doble había salido a la superficie y ahora se desperezaba sobre fondo de oro, envuelto en amplio manto verde. Como un monstruo mucho más inquietante aún que la cabeza del perro de las pinturas negras de Goya o que el ojo del Polifemo de Odilon Redon, el dedo gordo del pie pintado por Alma-Tadema se apoderó tan imperiosamente de su imaginación que en noches sucesivas se le apareció en sueños, pasó a alguno de sus cuadernos de apuntes y bocetos y, por último, hizo que, a sus ojos, el arte de Alma-Tadema fuera por una razón que ni él mismo comprendía una anticipación de la pintura del futuro.

Ignacio Gómez de Liaño



Esta exposición está dedicada a la memoria de Francisco Rivas
Romero-Valdespino (Cuenca, 1953 - Ronda, 2008),
Quico Rivas para sus amigos y para la posteridad,
que siempre gustó de llevar sus zapatos
muy bien (i)lustrados, incluso en
los tiempos difíciles.



Este catálogo, editado con motivo de la exposición
Al pie de la letra
se terminó de imprimir el 18 de enero,
festividad de Santa Prisca.

Granada
2016

