



AGUSTIN DELGADO
LUIS MATEO DIEZ
JOSE MARIA MERINO

J. A. Díez

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS



José Antonio Díez nació en Villablino (León) en 1941.

Ocupado en actividades docentes desde que finalizó los estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, su dedicación a la pintura y, posteriormente, al campo creativo de la cerámica, se efectúa en una dimensión que cuestiona el propio concepto de artista.

Su encuentro con el barro se produce en el ámbito de la alfarería popular, y el aprendizaje de las técnicas más elementales en el mismo lugar donde el alfarero amigo invierte su cotidiana labor de tradicionales sabidurías. A ese sugestivo aprendizaje se añadirán después las personales investigaciones en el taller y en el estudio.

La obra de J. A. Díez desborda el estricto campo de la cerámica, nace y crece sobre una libertad que continuamente renueva los postulados de sus concepciones, acaso únicamente fiel al perenne designio de la imaginación. El término de "cosa cocida" que él emplea puede acercarnos a esa idea objetual en que se materializan las "imágenes-barro" de su vivencia.



J. P. Rice

AGUSTIN DELGADO
LUIS MATEO DIEZ
JOSE MARIA MERINO

Escritores

C 416 / 17



Jarvis

R. 177928

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

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

Imprime: Imprenta Industrial S. A. Bilbao

Depósito Legal: BI-3515 - 1977. I. S. B. N. - 84 - 369 - 0539 - 3

Printed in Spain

I. PERIPECIA VITAL ILUSTRADA

1941-1951

1941 es año de euforias bélicas: los alemanes avanzan en la Unión Soviética, sin imaginar el invierno que acaecería, y los japoneses bombardean Pearl Harbour, llevando la guerra al Pacífico. En septiembre se aplica por primera vez la moderna tecnología a la eliminación masiva de seres humanos: empieza a utilizarse el gas "Ciclón B" en el campo de exterminio de Auschwitz. También en septiembre se crea en España el Instituto Nacional de Industria, bastión de una pretendida "autarquía económica" que llenará el país de gasógenos.

En los diez años siguientes se suceden la Guerra Mundial, la posguerra, la **guerra fría**, la guerra de Corea. Fechas decisivas de la Guerra Mundial son: Stalingrado (1943), el desembarco de Normandía (1944) y la utilización del "arma definitiva" (la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki,

1945). La posguerra dará lugar al proceso de Nuremberg, a la constitución de la ONU y de la UNESCO (1945 y 1946), al Plan Marshall, a la remodelación de Europa y al nacimiento del Estado de Israel y de la República Popular China (1948 y 1949). La **guerra fría** y las zonas de influencia comenzarán a dividir el mundo en bloques enemistados (OTAN, alianzas soviéticas). En 1950 empezará la Guerra de Corea, y los avances y retrocesos sobre el paralelo 38. Los Estados Unidos tienen en 1951 el "arma definitiva" por segunda vez (bomba H). Para España estos años serán de depuración política, fervor imperial, insoslayable austeridad y pertinaz sequía.

Dos películas importantes de 1941 fueron "Ciudadano Kane", de Orson Welles y "El Gran Dictador", de Charles Chaplin. En 1943 se publica "El ser y la nada", de J. P. Sartre. 1944 conoce dos libros de poesía muy significativos: "Cuatro Cuartetos", de T. S. Eliot, e "Hijos de la Ira", de Dámaso Alonso. En 1947 se publica "La Peste", de Albert Camus, y en 1949 realiza De Sica "Ladrón de bicicletas".

Lecturas de los niños de esta época fueron los libros de la Colección Juvenil Cadete y muchos tebeos: "Chjcos" (con el Cuto de Jesús Blasco), "El Guerrero del Antifaz", de Gago; "Roberto Alcázar y Pedrín", de Vañó; el "Pulgarcito" y el "TBO". Películas de

mucho éxito a nivel infantil, las de Bob Steele, "Murieron con las botas puestas", de Walsh; "Las Cruzadas", de De Mille; los tarzanes de la RKO con Johny Weissmuller y la repetición ocasional de la serie Fu-Man-Chu. En 1950 se crea la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos, donde la jerarquía eclesiástica va a operar un incansable control represivo. Se establece el baremo moral de las películas: 1 (autorizada para todos los públicos), 2 (para jóvenes), 3 (para mayores), 3-R (para mayores con reparos), 4 (gravemente peligrosa).

La longitud de oro de los días felices

José Antonio Díez (Antón) nace el 29 de septiembre de 1941 en Villablino, un pueblo de la Montaña leonesa situado en el Valle de Laciana.

Entorno rural y minero. Años de infancia en contacto directo con la naturaleza, bajo el orden campesino de la vida cotidiana, en el ambiente de inmediata posguerra.

Escuela elemental en el Grupo de Escuelas Graduadas. Comienzo del Bachillerato en el Colegio de Nuestra Señora de Carrasconte.

Primeros contactos de aprendizaje artístico: el impacto del dibujo, los primitivos ejercicios de expresión plástica, bajo el aliento y el cuidado de un maestro nacional.

«Si tuviera que hacer recuento de aquel lugar de la infancia, encuentro ¡tantas imágenes subrayadas! Superficie sensible, todo lo recibió, cualquier impacto o leve roce tomó señal en ella. Otras capas “de la cebolla” la han cubierto, más gruesas, más ásperas..., pero allí permanece, distorsionada, en el fondo, tras la lejanía depositada. Allí hay montes con sentidos verde opaco, llamados Cueto-Nidio, Rapiguerras, Matalachana; hermosos otoños que se desnudan entre sonidos de humo-leña, tierras altas de vaivenes blancos, y están los primeros bocados a la libertad y el humo del aliento. Las historias que se escuchan al calor del pino o carbón y las cocinas con los cristales húmedos. Y hay una escuela rural con maestros liberales, catones enternecidos por el uso, ensoñadas lecturas en un Lazariello de Tormes. A uno de estos maestros lo recuerdo con la devoción que me queda, haciendo maquetas de mina en madera y hojalata, enseñando a “fabricar” carboncillos con palo de sauco en la estufa de su posible exilio. Me anima a tener tablero sobre el que un papel de dudosa pasta descubre con mi mano los hermosos objetos inmediatos: madreñas, estevas, pucheros, azadas y —¡oh maravilla!— una bicicleta amarilla de piñón fijo.»

Entronque cultural en la convivencia campesina, costumbres y tradiciones que sobreviven en la memoria colectiva del valle y de sus gentes: los calechos y los filandones, reuniones vecinales en los nocturnos invernales, las historias y los anecdota-

rios del pasado y el acontecer cotidiano. La medida precisa de las estaciones con sus usos y sus labores, los juegos infantiles para cada tiempo. Un marco humano y físico en el que se va forjando una imaginación y una sensibilidad.

El ambiente de posguerra, datos y detalles de una realidad latente: el racionamiento, los presos en la cárcel del pueblo, las noticias de los maquis en el monte.

«A la mirada de aquellos años también llegan las sombras de la posguerra, la amistad con los presos en sus canciones imantadas de nostalgia, en aquel calabozo del Ayuntamiento a cuya reja vamos los chavales. Los juegos prohibidos por los parapetos y las calicatas, rebuscando balas y casquillos; el recado de la madre con la cartilla del racionamiento, las reuniones clandestinas a fumar mataquintos, y un desván que hay en mi casa poblado de misterios, definidos apenas por la luz de la clara-boya. Instrumentos de un hospital de sangre, libros de requisa, catalejos de campaña y una enigmática emisora de madera y latón con relojitos de porcelana, que un día despanzurré para hacer mis propias imágenes.»

Allí los amigos, los sueños vividos, las primeras experiencias sexuales sumergidas en la curiosidad de una erección irreal y un pubis de niña partido en dos con ligeras sombras de vello. Y los "santos" en la nieve: desplome de capas negras que sujetan al cuello unos inmensos botones de hueso.»

Las materias y los objetos en la atención de una mirada primigenia, la destreza manual temprana, el gusto y la admiración por las sabidurías artesanales. Yacimientos de arcillas, barrancos, transversales, calicatas. Las tizas, los carboncillos hechos en la estufa, el papel de los infinitos recortables de las tardes de invierno, las masillas, los vidrios pulverizados. La atracción de la fragua, el lugar más sugestivo y casi misterioso. El carburo. Las zambombas de latas y carbón en brasa. La mina, las escombreras.



1952-1955

En el año 1952 es destronado el rey Faruk de Egipto. Luego se constituirá la República Árabe Unida, de la que será presidente Nasser (1954). En 1953 muere Stalin y termina la guerra de Corea. Son años en que se va definiendo la liberación colonial: los franceses son arrojados de Indochina (Dien-Bien-Phu, 1954) y la Conferencia de Bandung diseña las líneas de la política anticolonial (1955).

En España estos son años de misticismo y bendita sea tu pureza. Las películas definen el clima de exaltación clerical: "El Judas" y "Sor Intrépida" (1952), "La Guerra de Dios" (1953), "El Hereje" y "Marcelino pan y vino" (1955). También hay algún film insólito ("Bienvenido, mister Marshall", 1953).

Son los años del Libro Pulga y de los Breviarios Coes, pero también los años de leer "La isla del tesoro", Mallorquí, Scott, Salgari y Verne, las aventuras de Guillermo y sus Proscritos, y de conocer nuevos tebeos: las

Aventuras del FBI, de Bermejo, las Hazañas Bélicas, de Boixcar, Superman, la Pequeña Lulú, y los fondos de Hispanoamericana de Ediciones: Flash Gordon, Merlín el mago moderno, el Hombre Enmascarado. El cine americano trae el cinemascope ("La túnica sagrada") y la verborrea de Cantinflas se convierte en inextinguible fuente de imitación y regocijo.

No amanece.

Pasan los días y no amanece.

*Pasan las nubes sobre el mar
y no amanece.*

Comillas (Santander), estudios en la Universidad Pontificia. El "gramático" y el "retórico" de pantalones cortos, guardapolvo y sotanilla con fajín para los paseos y los actos. La mística de los arrepíos sentimentales. Una ruptura descompensadora con el mundo de la infancia anterior.

Entorno marino, enfermedades del alma, divagaciones medianamente liberadoras en la lírica adolescente: poemas, prosas poéticas, dibujos para ilustrar los textos. Años de profusión creadora a ese nivel primario: cuadernos, cuartillas, anotaciones en hojas volanderas. La dispersión y las liberaciones imaginativas terminan con la desvariada mística del adolescente ensotanado. Comillas quedará como un extraño recuerdo, casi un sueño de cuya realidad, a estas alturas, puede dudarse.

Los ingentes papeles (plumilla, ceras, acuarelas) fruto de esos años formarán la mitad del equipaje de regreso.

1956-1959

En 1956 las tropas soviéticas penetran en Hungría y la RAU nacionaliza el Canal de Suez. En 1957 son lanzados al espacio los "sputniks" I y II. En 1958 la guerrilla cubana plantea su lucha definitiva, que terminará con el triunfo de Fidel Castro en 1959. Juan XXIII es elegido Papa (1958) y los soviéticos fotografían la cara oculta de la luna (1959).

España ha ingresado en la ONU, pero la satisfacción gubernamental se ve crispada por las agitaciones estudiantiles en 1956. En 1959 se formula el "Plan de Estabilización", que intentará sacar al país de la "autarquía económica" para llevarle a la "planificación indicativa".

Se oye hablar de la "nouvelle vague" francesa. El cine no oficial aparece en "Muerte de un ciclista" (1956) y "Calle Mayor" (1957), de J. A. Bardem. En 1957 aparece "El Jarama", de Rafael Sánchez Ferlosio. Este es también el año de las "variaciones sobre las Meninas", de Picasso.

*Y así fuimos ampliando las nociones
de toda geografía
e imaginando un mundo
que nunca heredaríamos.*

León, los años del bachillerato. Colegio de Nuestra Señora del Buen Consejo, regentado por los Padres Agustinos.

Entorno provinciano. Aventura ciudadana. Amistades en el cauce común de la vocación artística cada vez más perfilada. Sigue la profusión literaria, eminentemente lírica, complicada ahora con arrebatos amorosos, que se desbordará hasta agotarse definitivamente. La expresión plástica recobra su interés independiente y acentúa su sugestión.

Iniciación en el óleo. Preaprendizaje libre. Ceras, acuarelas, dibujo.

Veraneos en La Magdalena, un pueblo cercano a la ciudad en el camino de la montaña. Primer estudio, habilitado en una casa abandonada perteneciente a los abuelos. Preocupaciones temáticas lastradas de elementos literarios. Elaboración de cuadros—distintas series— todas con componentes simbolistas.

«León para terminar el bachillerato. León provinciano, inmóvil, es mi primera ciudad, y mi decisión "de pintar" está definida. Aunque ser pintor no me parece más interesante que correr las medianejas aventuras, casi siempre sentimentales, de aquellas impenitentes tardes de domingo, provincianas y menos gloriosas de lo que uno quisiera.»

1960-1967

En 1960 se generaliza la guerra colonial (Congo, Mali, Senegal...) y J. F. Kennedy es elegido presidente de los Estados Unidos. 1961 conocerá los vuelos espaciales tripulados (Gagarin), la muerte de Lumumba y la proclamación de la República Socialista de Cuba. En 1962 Argelia es independiente, el Concilio Vaticano II comienza sus sesiones y la crisis cubana pone al mundo al borde de la guerra nuclear. Los años siguientes traerán sucesos violentos: el asesinato de J. F. Kennedy (1963), los primeros bombardeos USA de Viet-Nam del Norte, con la subsiguiente escalada, la intervención USA en Santo Domingo (1965), la guerra de los "seis días" entre israelitas y árabes y la eliminación de Ernesto Che Guevara (1967). En este mismo año, 1967, China se agita en la efervescencia de la Revolución Cultural.

En España comienza el "desarrollismo" (I Plan de Desarrollo, 1964-67) y el país va aproximándose incipiente-

mente a la sociedad "de consumo". Son años de agitación clandestina a nivel sindical y político (huelga de Asturias, ejecución de Julián Grimau, 1963). En las artes plásticas, culmina la corriente abstracta y se inicia la vuelta al realismo, con la aparición de una conciencia civil y de trabajo en equipo ("Equipo 57", "Estampa Popular", "Equipo Crónica", etc.). Llegan nuevas modas, extrañas a la fúnebre tradición oficial (Los Beatles, el "pop-art", el "op-art", el arte cinético, la doctrina Mac Luhan).

En el ámbito editorial, Seix Barral y Losada Argentina son pioneros en la difícil tarea de abrir alguna ventana a la cultura viva, más allá del "ghetto" cultural en que está convertido el país.

En el año 1963 aparece en León el número 1 de la revista "Claraboya".

En el ámbito cinematográfico se irá conociendo, aunque muy parcialmente (dado el rigor de la censura) la obra de Antonioni, Pasolini, Visconti... También se conocerá el "cine de terror" de la Hammer Films, y nacerá el mito Marilyn, que murió en 1962.

*Veníamos
del bosque de lo ignoto, apenas
limados ni pulidos.*

Madrid. Ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y primeros cursos en la Facultad de Filosofía y Letras. Abandono de la Facultad y estudios en la Escuela hasta completar los cinco años académicos.

La Escuela compatibilizada con la práctica libre de la pintura. Intereses teóricos sobre pintura y arte en general. Conocimiento y estudio de las vanguardias. Primeros viajes al extranjero: París, Florencia. Interés fundamental por las materias. Experimentaciones. Pintura dominada por esas experimentaciones matéricas. Ilustraciones, murales, dibujos.

El Madrid de las pensiones y del Colegio Mayor. Actor en grupos teatrales: "Escorial", de Ghelderode, "Fin de Partida", de Beckett. Decorados. Escenografías.

Conexión de amistades que se ahondan en el grupo de pintores y poetas leoneses de su generación, que en 1963 publicarán la revista "Claraboya".

«En esos años llegan las mejores amistades. Si hay algo decididamente importante en un tiempo tan mediocre ese algo es la amistad. Un amplio grupo con preocupaciones comunes va concretando el mejor ambiente para definir unas actividades que nos interesan y nos urgen. El empeño común nos lleva a una revista de poesía y crítica ("Claraboya"), donde hay poetas: Agustín

Delgado, Toño Llamas, Angel Fierro, Luis Mateo Díez, y pintores: Higinio del Valle, Javier Carvajal, yo mismo. La revista navega cinco años hasta su cierre administrativo.»

Vacaciones en León. El trabajo común de la revista. Los lugares habituales donde debatir los temas de la cultura: tabernas del Barrio Húmedo, Bar Monterrey. El estrecho marco de penuria para encauzar las inquietudes juveniles. Los libros prohibidos, las lecturas difíciles.

Obra mural y serie de cuadros para la sede del Sindicato Central de Riegos en Hospital de Orbigo. Oposiciones de Profesor Agregado de Dibujo, al finalizar los estudios de Bellas Artes.

Desde 1968

"Sed realistas, pedid lo imposible", proclaman las pintadas del Barrio Latino de París, en la nonata revolución de mayo de 1968. Fuerzas del Pacto de Varsovia invaden Checoslovaquia, frustrando la "primavera de Praga". Los asesinatos de Lutero King y de Robert Kennedy siguen ensangrentando los Estados Unidos. En 1969 comenzará la "era Nixon", que terminará con deshonor en 1974, tras el escándalo Watergate. Son los años del irredentismo palestino, del fin de la guerra de Viet-Nam (1973) y de la progresiva vuelta de las dictaduras militares en el "cono sur" de América: es significativo el golpe militar que derrocará y quitará la vida al presidente Salvador Allende, acabando con la "vía chilena al socialismo" e iniciando una represión sangrienta. Son también los años del primer hombre en la luna (Amstrong, julio de 1969), de la crisis energética cada vez más grave, de la conciencia ecológica, de la organización de movimientos

de liberación feministas o en pro de grupos marginados y discriminados, de la Revolución Portuguesa. Mueren viejos maestros (Pablo Neruda, Pablo Picasso, Pablo Casals) y políticos de larga andadura (De Gaulle, Kruschchev, Oliveira Salazar, Franco, Mao Tse Tung).

España alcanza el apogeo e inicia el declive del "desarrollismo", persiste en las declaraciones de estados de excepción (1969) y busca una salida al régimen (designación por Franco de Juan Carlos como sucesor, **en su día**, al trono de España).

Son los años de la Ley de Educación, de la vuelta de muchos emigrantes como consecuencia de la crisis económica europea, de la lucha armada en el País Vasco, del atentado que acaba con la vida de Carrero Blanco (1973), de la "fachada pseudoliberal" del régimen, que termina con los fusilamientos de 27 de septiembre de 1975, entre la protesta internacional. El 20 de noviembre fallece el General Franco, tras desmesurada agonía, y se inicia en España el lento y difícil camino de la normalización democrática.

*Y mirad en sus manos las sombras
del trabajo
y los peces helados y las estrellas frías.*

1968-70: Luarca, Asturias. Comienzo de la experiencia pedagógica. Preocupación ya constante por la pedagogía de la imagen, trabajos experimentales con los alumnos. Las técnicas de la expresión plástica en la enseñanza. Los grandes temas de la creación y de la imaginación.

Matrimonio con Mari Luz Rodríguez Guillén, compañera de estudios, pintora. Nacimiento del primer hijo. Siguen las experimentaciones matéricas. Acrílicos. Collages.

Crisis —largamente larvada— en su habitual medio de expresión: la pintura.

Nacimiento del segundo hijo.

Verano del 69: Jiménez de Jamuz, encuentro con la cerámica.

«Luarca y el Mar suponen una larga crisis en mi pintura: sentido, necesidad, identidad me preocupan seriamente. Los fuegos fatuos de la fama, la aureola del artista, ha tiempo que se van desmoronando.

Un verano, con Mari Luz y Pepe Cantero descubro la última tierra leonesa de alfareros, Jiménez de Jamuz. Y allí tras un seco recibimiento encuentro la amistad de Andrés Sanjuán, artesano de tierra, ordenado y lúcido. El nos muestra las técnicas milenarias del barro. Es el mundo de la arcilla, del torno a pie, del horno árabe con sus interminables cocciones de botijos, cántaros, jarras de trampa... El mundo donde —sin antes saberlo— estaban mis auténticas señas de identidad.»

Serie de barros derivados de formas populares. Experimentos con pigmentaciones. Diseños. Estudios. Planteamientos personales sobre el concepto de artista-artesano. Desmitificación de la idea del artista sacralizado, excepcional.

1970: traslado a Villarreal de los Infantes (Castellón). Dedicación pedagógica. Iniciación de la obra cerámica en su estudio. Adquisición de un horno eléctrico. Nacimiento del tercer hijo. Labor ya continuada con detallados planteamientos. Conocimiento y empleo de los barros de la zona. Investigación rigurosa de las técnicas relativas a todo el proceso cerámico.

«Villarreal fue un pueblo en mi vida sin casi memoria, y la poca que ha tenido, mediocre. Sin embargo, en esa "estadía" practico el torno con un alfarero (Antonio) en Onda, pueblo ceramista cercano a Villarreal, y bastante interesante a este nivel. Comienzo entonces una búsqueda de la artesanía de la zona, así como un curioso de los materiales cerámicos que se dan en la misma.»

1971: traslado a Puerto de Sagunto (País Valencià). Pueblo obrero con larga tradición combativa. Dedicación pedagógica. La enseñanza toma un nuevo sentido, más comprometido. Amistad con algunos compañeros (profesores y alumnos), mayor clarificación de una conciencia social y política. Obra ya definida. Arranque de una primera evolución.

1974: Estudio definitivo en Valencia.

«La ciudad y sus posibilidades me atrae. Encuentro, entre otras cosas, con una más clara identidad del País Valencià. Participo

con el "collectiu" en la exposición "Los otros 75 años del País Valenciá", réplica a una muestra oficial.»

Primera exposición: Barcelona, abril, Galería Nova: cincuenta y cinco piezas divididas en urnas, objetos, figuras y plafones.

Junio, exposición en Mataró: Galería Cap Gros.

1975: trabajo sobre la serie "Las ciudades".

1976: Septiembre, exposición en Denia. Diciembre, exposición en Madrid: Galería Arte Horizonte. Realiza una carpeta con cinco serigrafías.

«Para mí la ausencia de teorías, de explicaciones que quieren justificar, explicar inútilmente, el sentido de estos barrores descortezados, acaso esperpénticos. Ellos son así, entendidos en sí mismos. Y sólo pretendo que estos espasmos de mi imaginación, lugar donde también crece lo que queda por vivir, el hombre de otro tiempo menos opresor, se interrogue en la realidad.

Desde siempre busqué un compromiso con la realidad. La voz verdadera de mi sentido y pensamiento en esto es ahora mi barro, el que me ayuda también a no perder la conciencia de mi tiempo.

No pretendo la profesionalidad artística. Ser un hombre de mi tiempo, con todas las limitaciones y riesgos que esto supone, es lo que quiero. Y como hombre poder decir mejor mis sueños. Estas son, pues, las imágenes-barro de mi vivencia.»

LUIS MATEO DIEZ
JOSE MARIA MERINO

II. NOTAS SOBRE J. A. DIEZ

En el principio

Si tuviera que enumerar algunas imágenes significativas de mi infancia, y pienso que en la infancia todo es significativo, tendría que hablar de los largos inviernos, las nieves perpetuas, las emocionantes correrías en la libertad del monte, las historias escuchadas al amor de la lumbre en las cocinas familiares y una escuela rural con maestros, para mi fortuna, bastante liberales.

A la mirada primigenia de aquellos años también se une el ambiente de la posguerra, la amistad con los presos en los calabozos de mi pueblo, a cuya reja vamos los chavales; los juegos prohibidos por los parapetos y las calicatas, la rebusca de balas y casquillos, el recado con la cartilla de racionamiento, las escondidas chupadas al mataquintos, y un misterioso desván que hay en mi casa poblado de polvorientos fantasmas: instrumentos de un hospital de sangre, libros de requisa, ponchos y catalejos de campaña.»

El lector quizá haya percibido en esta nota autobiográfica inserta en el catálogo de una de las exposiciones de cerámica de J. A. Díez, algo que se podría denominar tufillo de nostalgia, pero puedo asegurarle que no hay tal, que J. A. Díez está en la antípoda de cualquier rememoración doliente. Y si he traído yo a colación las líneas anteriores, es por una constante vocación suya a hacer anotaciones, a escribir en blocs difíciles, notas, por lo demás, muy expresivas, muy ricas, valiosas luminarias tanto de su obra plástica como de su manera de ser. De hecho he de advertir que estas notas mías no son otras cosas que comentarios a sus escritos y, más que a ningún otro, a un manuscrito precioso que me ha enviado. Manuscrito, he dicho y he dicho bien. Manuscrito que preconiza otro "manuscrito": su inminente obra futura.

J. A. Díez tuvo la suerte de pasar la infancia en un pueblo de la montaña leonesa, minero además de ganadero, y cercano a Asturias. De ahí deriva esa gama de recuerdos postbélicos, cuando por allí se habían batido columnas falangistas contra columnas ugetistas sin apenas desmayo. Esa infancia compartida en otros pueblos similares por quienes después habían de ser el grupo de amigos provinciano que se preocupaba por las cosas del arte. Como homenaje a aquella infancia bivalente, dolorosa y feliz, recojo dos poemas. El primero de los dos, tan directamente evocador de aquel país inocente y destrozado, se titula "Os amo, Ana María". Lo escribió José María Merino:

Os amo, Ana María,
brillaba
una lágrima bajo el antifaz
pero no era una lágrima
era sólo
una miga de pan.

Aquellas tardes de antes de lo ajeno
de merendar membrillo
bajo la luz del flexo
de invierno y de colinas
muy grises
a lo lejos

tardes blandas y azules
sobre el hule
circular y doméstico
de apagón y brasero
en el reino
de las tapicerías de cretona
y de los tiernos tedios.

.....
mientras en la pared
llevando a los rincones
su implacable meneo
tartamudea la rubia
soledad de los péndulos
.....

Como contrapunto, el segundo poema tiene algo que ver con la descripción que, líneas arriba, ha hecho J. A. Díez, de la niñez en el pueblo de después de la batalla. Es de otro de los amigos del grupo, José Antonio Llamas.

PARA QUE CONSTE

A las ventanas de mi niñez llegaban
voces de soldados
y caballos que volvían de una guerra.

Venían cantando, porque eran
los vencedores.

A la puerta de mi niñez
llegó aquel hombre que acusaba
a los seres más queridos, y yo
salí corriendo.

Pero no pude levantar el brazo
contra él. Era mi hermano mayor
el que volvía de la guerra.

A los balcones de mi vida van llegando
los gritos de los que se defienden en Asia
los lamentos de los que lloran en Africa
y levanto el brazo en mi país
en mi país en desarrollo económico y social
en mi casa, en mi balcón
abierto.

Y me inundan los recuerdos de
aquella niñez primera.

No merece la pena insistir. J. A. Díez volverá de continuo a esa fuente sucia y limpia, generosa y torva de la posguerra española. Pero sin nostalgia. Mucho de lo que después sea en su obra sarcasmo burlón le vendrá de entonces. El maestro rural con tintes liberales —prolongación no "depurada" de la fundación pedagógica leonesa Sierra Pambley, especie de Institución Libre de Enseñanza local— conecta con ese amor a la naturaleza y esa prolongación de ella en el arte, a través de la copia y el dibujo de los aperos cotidianos. El niño J. A. Díez recibe así, por milagro del perdón a esos enseñantes liberales, la didáctica, en esa edad, más hermosa.

Estábamos, señores, en provincias

Muy lejos de la vida de Madrid. En la nota autobiográfica antes citada escribe J. A. Díez:

«En esos años provinciales llegan las mejores amistades. Si hay algo decididamente importante en un tiempo tan mediocre, ese algo es la amistad. Un amplio grupo con preocupaciones comunes va concretando el mejor ambiente para definir unas actividades artísticas que nos interesan y nos urgen. El empeño común nos lleva a una revista de poesía y crítica: "Clara-boya".

En esa revista J. A. Díez pertenecía al trío de artistas gráficos, o sea que era quien, junto con Higinio del Valle y Javier Carvajal, hacía los dibujos. La triste cultura de una bien triste enseñanza media constituía la cara dócil de un envés rebelde, agitado en la penumbra de la habitación solitaria, ansiedad, eros fuerte contra las heladas y carámbanos. La revista, recibida por las fuerzas culturales locales, siempre tan malas imitando a los payasos Tonetti, con esa leonina generosidad y leona gracia tan peculiares, anduvo a la deriva tres años o cuatro hasta que, urogallo inocente, entró en el círculo de tiro de la escopeta oficial. J. A. Díez, entusiasta febril de la idea, dibujaba pájaros nocturnos con una mancha negra grande y unos hilillos a pluma muy finos.

Como era muy activo, tampoco se privó de ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que entonces era como aprobar notaría. Incluso terminó la carrera.

De aquella había en Madrid, en el Colegio Mayor de los jesuitas, de Zorrila, un cineclub bastante concurrido por cineastas varios, que hoy son directores de primera fila (de butacas) y por algún que otro regidor de teatro marxista ortodoxo. Entonces era cuando Film Ideal no callaba con lo de Blake Edwards y la metafísica del champán, y con otros Howard Hawks que tiraban algo a fascistas. Le daba la réplica "Nuestro Cine", un poco ladrillo y seriota, bendita de Dios. De las exposiciones de pintura y del tingladero del arte mejor no menearlo, no vendía un cuadro ni Pancho Cossío. El abstracto estaba en trance de furor, porque como era abstracto, el mensaje era exclusivamente transcendente, etéreo, aséptico, nada que temer. Y la Comisaría de Bellas Artes de cuando Fraga jaleaba a Tàpies, por citar un ejemplo.

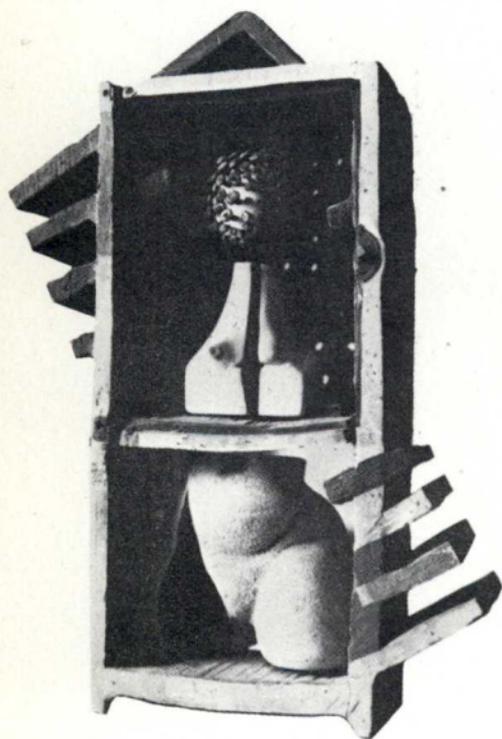
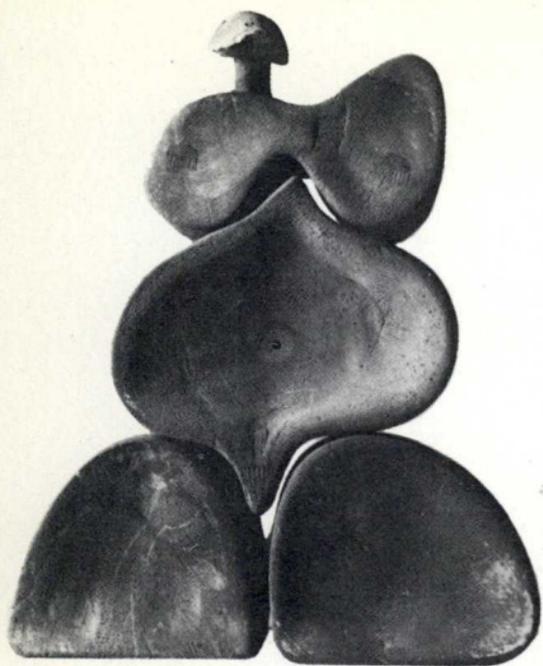
En síntesis que, estuviéramos en Madrid o no, estábamos, señores, en provincias.

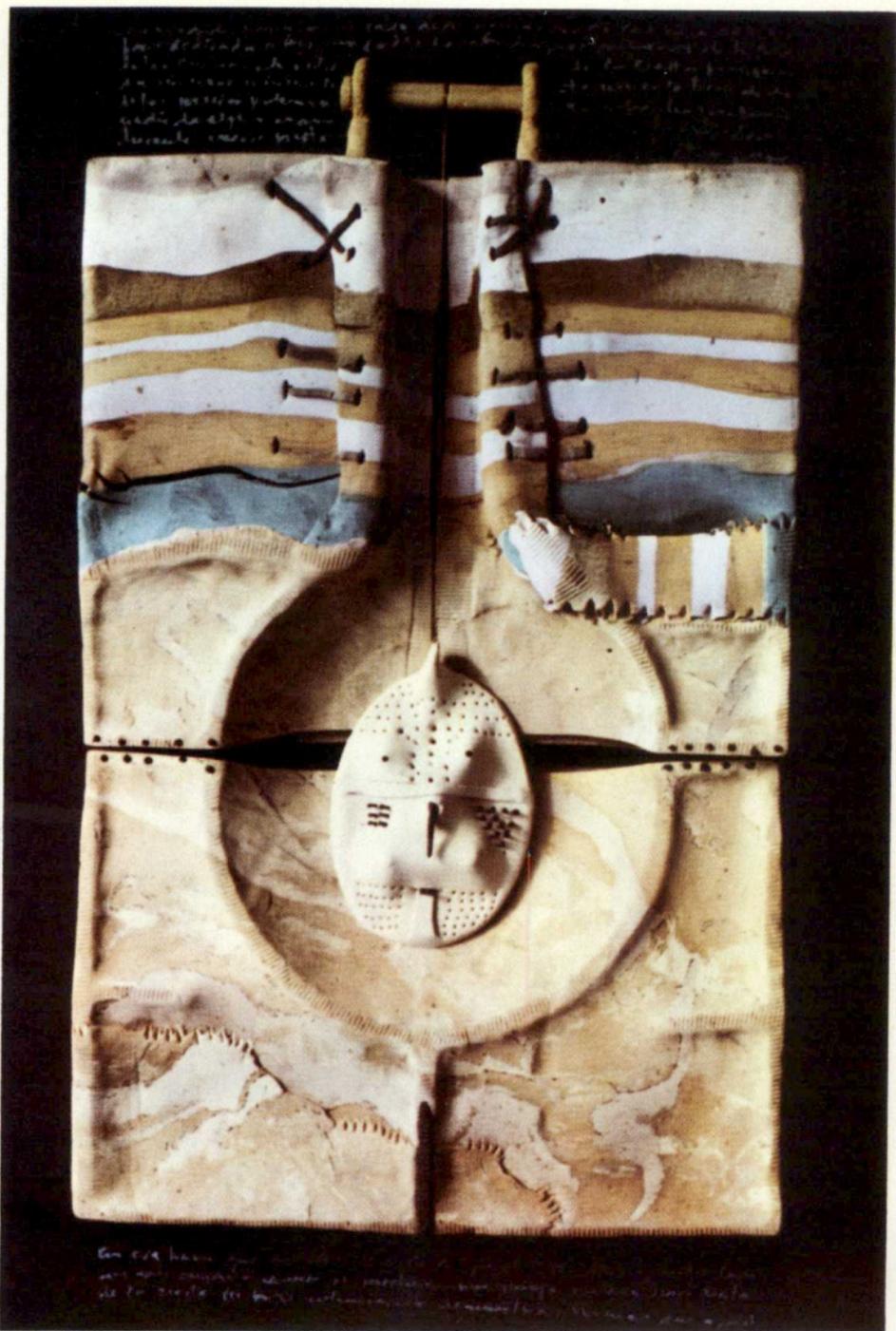
Los ojos del Guadiana

J. A. Díez desapareció de la circulación, terminados los estudios instrumentales —¿y qué sino?— de las Bellas, Bellísimas Artes, y se adentró en el secreto de la villa marinera de Luarca, se adentró allá, al rincón inaccesible, a hacer coincidir el secreto aquel con su personal, indefinible secreto.

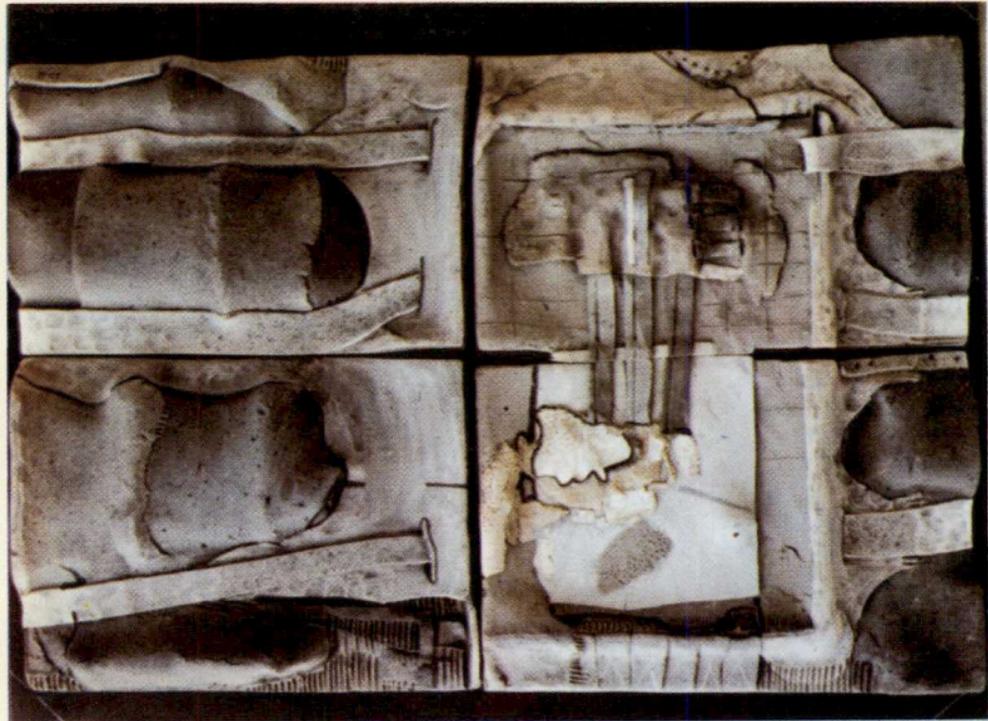
¿Qué había pintado hasta entonces? Pues muchas cosas: andaba en el ambiente de la década del sesenta la obsesión por la materia: pintura "materia", creo que decían. Yo recuerdo con especial devoción una serie de cuadros que J. A. Díez no llegó a colgar en galería y que estaban resueltos utilizando la protuberancia natural de los grumos de tierras







Plafón, 1973.



Plafón, 1971.



Urna, 1971/72.



Urna, 1971/72.



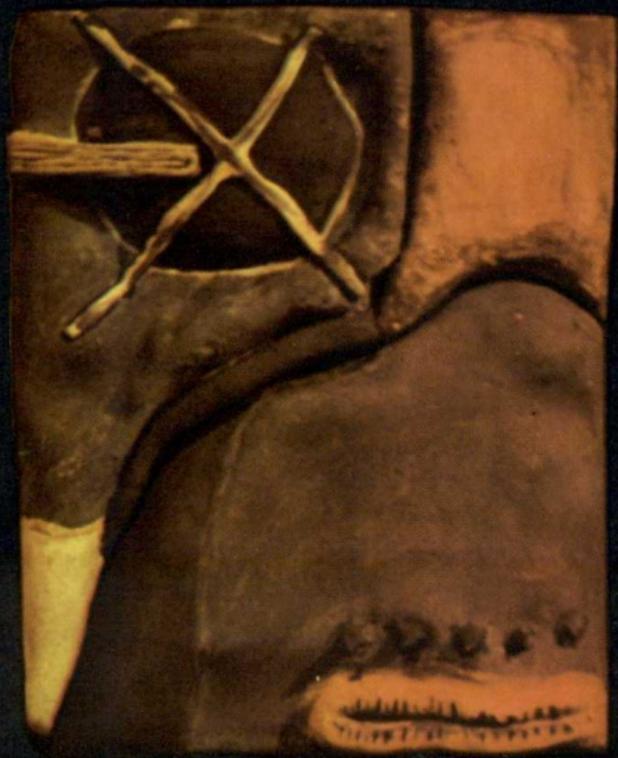
Figura, 1975.



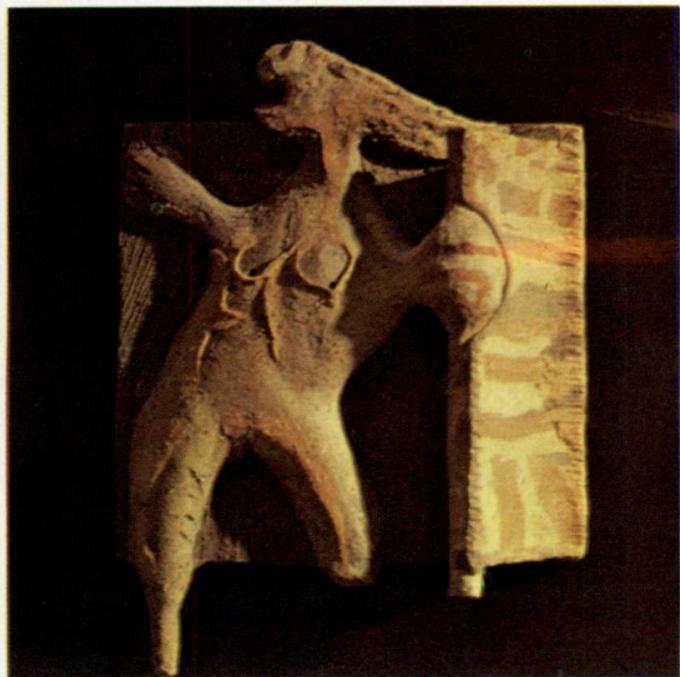
Figuras, 1974/75.







Plafones,
1976.



Plafones, 1975/76.



Urna, 1976.





Ciudad, 1976.



Ciudad, 1976.



Ciudad, 1976.



Ciudad, 1976.

(grumos matéricos) y entretejiendo en ellos empalizadas de palillos, que fingían como avenidas de ficción, redes urbanas. Ahora mismo estoy viendo uno que tenía en el comedor el novelista Jesús Torbado, cuando vivía en Moratalaz y la grey escribiente leonesa le visitaba con el aliguí del cubalibre. ¿Os acordáis un domingo que llovía y una poetisa sudamericana quería echarnos las cartas?

(Este paréntesis intenta ofrecer un homenaje de lesa justicia. Ya sé que todos mis amigos saben a qué me refiero. Exactamente: Pedro Castro. Homenaje de hospitalidad a hospitalidad. Su "estudio" de la calle San Bernardo fue posada baratísima de toda una legión de trashumantes cazurros. Posada gratuita para el desnudo, posada erótica para el peregrino. J. A. Díez, cómo no, tuvo allí su rincón. Te debemos, Pedro, una concentración de acción de gracias, y te la vamos a dar y pronto.)

De la misma época es el mural que J. A. Díez pintó para el edificio de la Comunidad de Regantes de Hospital de Orbigo, donde es de destacar otra de sus constantes más queridas, la fusión de pintura y texto literario. En todas sus obras aparece ese fragmento garrapateado, esa escritura a trechos simulada y a trechos legible, fragmento poemático quizá, quizá leyenda rota.

La crisis

En el aislamiento de Luarca la mera pintura se le ofrece al artista como algo muy insatisfactorio, cosa deliciosa y divina, carrera enraizada en la ley tajante del guiño al poder, inclinación de espinazo a las formas expresivas de moda, rigodón para una fanta-

sía neoclásica antes que libertad, libertad, libertad de vivir. Digamos que el artista, una vez obtenido el certificado de escolaridad, no se siente con ganas de enmarcarlo y colgarlo en el estudio a esperar que otros honores y medallas, según pauta fija, sobrevengan. Y no nos referimos sólo a la pintura de cámara; nos referimos a toda la pintura en tanto profesión, a la férrea dictadura del escaparate y el candelero, a los pasos medidos para situarse, a codazos, entre otros cientos de zorros, zorretes, zorracos, zorritos y zorrunos. (Y pintores, por supuesto.)

El hasta aquí artista quiere quitarse la cota de malla de esa imperiosa ley. Quiere hacer de su dedicación algo mucho más humilde, pero mucho más gratificante. Y comienza a pensar en la materia común, en los elementos: agua, aire, tierra, fuego. Viaja a Sargadelos. El verano de 1969 se instala en un pueblecito de la maragatería leonesa: Jiménez de Jamuz. Este pueblo de La Bañeza es tierra de alfareros; allí conoce a Andrés Sanjuán:

«Quien me enseña técnicas milenarias y me ayuda a entrar en un mundo que enseña logra apasionarme: el mundo del barro, de la tierra, del torno, el mundo donde, sin antes saberlo, estaban mis auténticas señas de identidad.»

Por ahí viene la solución de la crisis. No hay que olvidar que esa solución supone un esfuerzo profundo, un salto en el vacío. Atravesar la barrera de la estética para irse a dar de narices con lo cotidiano, abandonar todo eso que es en el arte el prestigio de materiales y el prestigio de formas. Aquí veo yo el punto clave de esta conversión a lo humilde, de este

abandono del "cursus honorum" para ree encontrar lo artesanal, la fruición. En último extremo, no otra cosa que conquistar una zona nueva de libertad.

Mejor que mi comentario, quizá sea aproximar hasta aquí los versos del poeta que simpatiza con esta ruptura radical del que ya no será más "pintor", entrecomillado, J. A. Díez. Angel Fierro, en un libro reciente, "Sobre el mar", dedica una de sus partes, la cuarta, "A J. A. Díez y su mundo de barro". Como canto de adhesión al modo de vida humilde de la alfarería de Jamuz y de Andrés Sanjuán, transmite en los tres poemas que siguen el universo de anhelos y de satisfacciones que convertirán a J. A. Díez a la verdad del barro cocido.

ALFARERIA DE JAMUZ

En Jamuz, León, España,
vive
Andrés el alfarero
que día tras día en la pausa
del páramo toma la tierra y urde
figuras familiares para seguir viviendo.

En Jamuz los terrones
arcillosos descuidan
la horizontal eterna cuando toma
Andrés el horno y funde
agua, pigmentos, sabiduría de tiestos,
fantasía de jarrones, fresco olvido
de botijos que cobran
cotidiano milagro entre sus manos.

Y vive
Andrés en Jamuz, León, España,
atento
al crepitar del horno, al signo
justo de la cocción, al suave escorzo
que dibuja su mano, con el mismo
temblor glorioso que le inunda el tacto
cuando acaricia el seno de una mujer.

Ajeno
a lacras tales como tasas, marketing
cibernética, acciones y convenios
colectivos, Andrés vive en Jamuz,
León, España,
en alta
clarividencia de aire, fuego y tierra,
elementos primarios
e irremplazables, pero que oscuramente
tienen los sabios relegados y ocultos.

ANDRES ALUMBRANDO VIDA EN SU ALFARERIA DE JAMUZ

Cada mañana un florero
para la hortensia o el jazmín.

Cada tarde un búcaro con asa
para el agua fría del tiempo.

Cada noche dice Andrés que el barro
debe dormir en sombras quietas,
el caolín ha de tomar el óxido
de cobalto y el horno
reverberar cada mañana
con la primera cocción.

Cada tarde fragua Andrés en su
torno
una teoría de claroscuros
una doctrina de curvaturas
para asombro del recipiente humilde
ya liberado para siempre
del adobe y la horizontal.

Y cada noche dice Andrés que el
tiempo
se le desgasta en apoyar sus manos
a las arcillas o feldespatos
encaminando, urgiendo
el polvo hacia la forma, la forma hacia
la vida,
la vida echarla a andar a la calle del
pueblo
entre los viejos y las niñas de suave
cintura, y así siempre
cada mañana, cada tarde...

DESDE JAMUZ SALE LA VIDA A LOMOS DE BORRICO Y ARRIERO

En la ventana de la niña de quince
suspira la begonia.
En la hornacina del párroco aroma
la liturgia del geranio,
para la aurora de la fiesta en las
tapias
modeló Andrés
un tiesto, una maceta, un búcaro
mil formas repetidas pero distintas
como la vida.

En los labios del pastor de fuego
una cuerna de frescura,
sobre el brocal del pozo se asoma
un cántaro cristalino a la sed,
ánforas, botijos, jarrones
conducidos de la alquimia a la forma
de la mano de Andrés.

En el poniente incierto del páramo
un arriero empuja su asno
cuya esterilla rebosante de barro
recién cocido prolonga más allá de
Jamuz
la margarita y el espliego,
el vino y el agua de azahar,
la fragancia y el rocío,
la vida.

El homenaje, la identificación de J. A. Díez con el mundo de los artesanos está bien patente en estas líneas del manuscrito:

«Yo aprendí muchas de estas cosas en la escuela abierta de un pueblo de La Bañeza. Por maestro tuve un alfarero. Horario, las veinticuatro horas del día, a escoger; local, un cuartocho pobre en mucho y limpio en mucho más (tablones de madera sin pulir, una pieza de horno —herencia familiar) y ese indecible olor-sabor-vaho de la tierra húmeda. Con un alambre de serralla se cortaba, un trozo de madera como de caja de farías azotaba o deslizaba, unas manos extrañamente delicadas hendían, moldeaban, acariciaban, golpeaban, y un tiempo

lento apagaba el ruido inútil. A veces salía el vino y la charla, todo breve, sustancioso, ahorrado. Era una escuela gratuita, escuela limitada e imperfecta. Allí nadie sabía de experiencias, teorías, didácticas, etc. A pesar de ello fue mi mejor y más aprovechada escuela.»

Agua, tierra, más tarde el fuego: eso es todo

La pasión del rumiante guía los actos del artífice J. A. Díez. No se zambulle con los ojos vendados en el caos de los elementos, en la manipulación de las sustancias. A cada momento el cerebro roe y desmenuza a la vez y juntamente con el fabril ajeteo de las manos. Véase lo que en el manuscrito nos dice del barro:

«Si tuviera que hablar del barro, procuraría no tocar, por inútil, ninguna anécdota especial, ninguna historia de su importancia, magnificencia. El barro tomado en la mano (barro alfarero, que es, su nombre) agua-grano-soja-aceite-perfume-paunada-semillas... y sobre todo mío... es un ingrediente humilde y abundante, ¿qué más se puede decir? Sobre él miles de manos buscaron miles y miles de formas. El dio cantidad de formas, él sugiere seguir buscando formas, él no tiene límite a sus posibilidades. Agua, tierra, más tarde el fuego: eso es todo. Lo demás son exploraciones de nuestra capacidad de soñar útil o inútilmente. Uno necesita hablar o se oxida. Lo mismito

que pasa con la herramienta. Mis sonidos elásticos se asientan en la lengua de la herramienta, ésta los transmite al material dúctil... la huella... entre ella mis palabras se endurecen.

El barro, aparentemente pasivo (bueno, realmente pasivo) supone "la verdad palpable" del hecho realizado, y testimonio no sólo de lo que se dice, sino de cómo se ha hecho-dicho. El trabajo con el barro es una operación densa, absorbente, no es dichosa o exultante, nada así. Ante lo que sale uno queda como relajado pero dolido, insaciable, insatisfecho; entonces te suena por los poros de la piel esa aridez del barro reseco, esa sensación de ahogo, uno desearía romperlo todo, golpearlo, machacarlo, verter esa violencia... y a veces se expulsa, uno se queda tras la euforia relajado, conviene pasear largo, silbando por la ciudad...»

J. A. Díez se expresa muy suficientemente bien. Esta que se diría "exultación del barro" ese encuentro jubiloso y doloroso con su seña de identidad genésica, es la clave. Andar con el barro, manipularlo, es lo que merece la pena.

Ahora bien, tampoco se trata de "ser" alfarero. La utilidad inmediata derivada de la manipulación del barro a J. A. Díez no le interesa. Como tampoco le interesa convertirse en un "artista" del barro, es decir, cambiar de materiales, pero que permanezcan las formas prestigiosas. Ni lo uno ni lo otro: este juego constante con el barro a lo que más se acerca, si se acerca a algo, es al juego erótico, al estado erótico primario. Dice:

«Me empieza a gustar esa identidad elemental con el que zurce, amasa, encala, revuelve, agita, muele, rasca, desconcha, tira, retuerce, alija, lija, junta, entrelaza, funde, vierte, escribe en una libreta y borra y vuelve a escribir. Para mí esa paja de la arcilla, ese discernir de granos y polvos, harinas y pastas, ese estrujeo. Lo contengo, lo ordeno, lo doy calor y cuerpo, lo siento como una piel sedosa o un muro áspero. Lo descubres, lo presientes más lejos, las largas horas de taller... en el fuego. Es un acto de amor, lento, caviloso, precipitado, hermoso y sórdido, donde se entretejen las intenciones y el deseo, adherido en la materia, deslizado a través de una herramienta, de metal caliente o madera tibia.»

Fusión con el barro, deseo del barro, homenaje minucioso. En el catálogo de la exposición de cerámica que J. A. Díez presentó en junio de 1974 en la Galería Cap-Gros, de Mataró, se leen estos versos:

Tierra,
madre de barro,
superpuestos arroyos que configuran
tu soledad hasta imprimir
la imagen;
tierra,
mujer de barro,
amontonados átomos de maternidad,
pirámides azules,
disparatadas piedras amorosas;
tierra,
color de barro, reconstruyendo
un sentimiento a base de cocción,
a base de mirar este montón de tierra
que parece madre
y es,
antes que nada,
BARRO.

Para mí la confusión

¿Bajo qué perspectivas se dispone el artífice a trabajar en su taller? ¿Qué estética le guía?

«No quiero maneras armoniosas, recetas al gusto. Pocas teorías y mucha mano (aquí se habla de las manos en la cabeza o al revés). La acción de la obra va más allá de la limitación de la vida, de las paredes que te cierran, de las normas que te explican, de las palabras relleno que te dicen o dices, o dicen que dices, o dices que dicen; uno ansía que se rasque, que se rasque, ese papel aparentemente dinámico, irrefrena-

ble, pero siempre igual, repetido, redicho, lamentable, "ché". Cuando yo tengo la intención de la obra —ese pensamiento subterráneo— la envuelvo en ese papel que antes comenté y la dejo un tiempo al relente a que tire cuajo y empieza a emporrar la materia gris de su alma y cuando ya empieza a oler a queso, comienzo el trabajo de obrador.»

El rechazo que J. A. Díez hace de la estética, de toda y cualquier estética aprendida, no es ni caprichoso ni disculpa para otra estética nueva. La necesidad de zambullirse en lo cotidiano, de dejarse mover en ese caldo de cultivo le induce. Declara en el manuscrito:

«Yo no era ni soy el Artista, un Artista, Artista... Ya lo he dicho: trabajo y mucha mano (¡y la cabeza en las manos!). No me gustan precisamente las bellas, elegantes imágenes del buen gusto, la distinción, el toque, el estilo, la sutil conducción de los componentes estéticos que dan moda y fama y dinero.»

No es gratuita la opción. No es que en un momento determinado el artífice decida desvincularse de un arte burgués y ponerse a servir a un arte no burgués. No es así. Hay que tener en cuenta, además, tanto en el caso de J. A. Díez como en el de tantos otros de su misma generación, nacida ya finalizada la guerra civil, pero recipiendaria de toda la mitología escolar de los vencedores de la guerra civil, esa ansiedad generacional, esa ausencia y vacío de vida auténtica:

«Pero, como decía arriba, este esfuerzo lo que hace en realidad es definir la mala uva que uno digiere día a día con sutileza y contumacia y ese día a día reconozco que estaría más en lo cierto si lo tradujera a veces por ese ayer a ayer. Pertenezco a una generación maldita y memorial.»

Y, a renglón seguido, J. A. Díez corrobora otra vez lo escrito contra el "arte":

«Procuro dejar el juego inocuo de las estéticas puras, altamente sutiles y bellamente inalcanzables, traducidas en las más punteadas teorías, y tanto, tanto, tanto que pocos son los que las alambican y se las catan. O sea, sé que estoy ya harto de lo bello-sutil-serio-transcendental-significativo.»

Modo de proceder

J. A. Díez dice, no sin cierta suave ironía, que se da la extraña casualidad que le llaman más la atención los calores de los talleres con clara historia gremial que lo que se puede hacer en los grandes estudios del arte.

Y que ese meterse dentro de la tradición artesanal, ese hacerse una sola carne y una sola sangre con ella alcance beneficios catárticos no es extraño tampoco:

«Yo quiero decir estas cosas, pegadas a la piel por dentro y por fuera, imaginadas

sin fronteras, prohibiciones, inhibiciones (que a la larga es lo que podrían ser), rencores, pero corrosivos e imprevisibles. Cosas más burdas, más lejanas de sus armarios, ausentes, pero buenos equilibradores de mi propia parte de locura.»

Con el agua magmática de lo cotidiano hasta el cuello, el artífice va trampalanteando formas, va aislando de ese "continuo" fragmentos sin significación aparente, al menos a primera vista. Tampoco el artífice es quién para definir lo que hace. Lo hecho, la obra, es muchas cosas y es ninguna:

«Yo, en cuanto a lo que hago, no hablaría de escultura al gusto del criterio y mercado del arte y me acercaría más a la obra —ladrillo, tierra, o "cosa cocida"— y más con habilidad de artesano o soluciones de aprendiz. Y desde luego me vería en un aprieto si alguien me pregunta si esto es realmente cerámica; bueno, no lo sé exactamente ni me importa porque aquí hay algo de cerámica - escultura - pintura - grabado - alfarería - pastelería - panadería - guarnicionería, etc., y más que va a haber.»

Con frecuencia suele resultar apasionante, o al menos eso se deduce de la curiosidad de los periodistas y los críticos, el perseguir los pasos del artista a la hora de ponerse a ejecutar y conducir hasta el acabado la obra. El artesano, más modesto, no suele exhibir gesticulación publicitaria en ese su quehacer: ni pinta a espada ni esculpe a lanzadera. J. A. Díez, ni lo uno ni lo otro, analiza de modo casi caótico, pero mediante intuiciones, a chispazos de

luz mental, ese trecho que lleva de concebir la pieza a dejarla lista para la fruición; parece preguntarse: ¿Cómo proceder? ¿De dónde partir y por qué escarpada senda caminar para llegar hasta esa "cosa cocida? Dejemos que sea su propio originalísimo raciocinio quien hable:

«Lo que pienso sobre un objeto-persona-hecho, asimilado en el caldo complejo de todos los días se convierte en la digestión calenturienta de lo que hago. Las formas que visten esa idea, que la pasan a lo visible, se realizan como una aventura azarosa siguiendo rastros de sugerencias (aquí una ruptura, allí una huella); ellas maduran al ser realizadas y en realidad podrían estar definiéndose incesantemente. Los entreciudadanos entretejidos en las entretelas de las entreciudades, esforzándose con manos ajenas de obrero en poner ladrillos, hierros, allí longitudes de calles; aluviones de ventanas, remaches de lo viejo, abandono intemporal de una puerta, o quitan paredes, destruyen cristales, rajan el único árbol, barren las huertas, navegan escorados en la noche, no suelen salir de sus jaulas, vierten la mierda, las grasas, el ruido...»

Cerebro que no cesa, enumeración caótica buscando expresar cómo es por la cara de dentro el proceso de la gestación y de la ejecución. Es muy interesante el párrafo del manuscrito que copiamos a continuación. Es muy interesante sobre todo cuando nos plantea el problema de la relación paradigma-dialéctica de lo concreto:

«Cuando contemplo, sumergido en el regodeo de la observación, un "tipo", no suelo pasar los datos a planos generalizantes, ni siquiera pienso hacer un arquetipo. Es su propia, peculiar e intransferible geografía lo que me va organizando la idea, pasando a ser una acción ilimitada de descubrimientos e interpretaciones sobre dicho "tipo" en su momento, por supuesto, fugaz. Sobre todo esto ando dándole vueltas. Yo creo que la carne-cuerpo humano es la primera gran lección de geografía a aprender. Pero la excursión sobre él suele ser difícil. Ha estado muy limitada, porque nosotros estamos demasiado cosidos, mal que nos pese, a cortos márgenes de expresión y recepción. Flotas como corcho contra corcho en baldas cerradas y muchas veces malolientes.»

Ruptura de las fronteras de incomunicación de los cuerpos, cuya expresión más alta es sin duda el acto sexual, una de las más reconfortantes y extraordinarias excursiones sobre nuestras mutuas geografías. Montes y valles que pasean lengua y sonido. Ejecutar la "cosa cocida" equivale a esa ruptura del acto sexual: romper las fronteras, el terror de la incomunicación, prolongar el acto insaciable o momentáneamente saciado.

De ahí la vinculación de las dos sensaciones paralelas: al término de la obra y al término del acto de amor:

«La cabeza se enfría, la obra se dispone tras la crisis en una continuidad deslizante; es bueno cuando terminas (si es que puede»

mos definir así el detenimiento), la conciencia del lugar se hace total..., la gran ciudad aparece sin límites, casi en la noche, como animal disconsciente, roncante. Tienes sentido del cuarto, la luz, las cosas que ayudan o delatan. Hay algo desnudo, seco, real...»

En otra página del manuscrito que hemos tomado como pauta de estas notas, J. A. Díez describe, aún de manera más reveladora, si cabe, el modo de proceder suyo en cuanto compositor:

«Yo hasta ahora he sido un almacenador de datos, datos de la más pertinaz y creo que insolente observación. Ahora tengo que organizar de nuevo los apuntes enganchados en el cacumen y empezar a darles intención. Suelo comprarme un enorme cuaderno y después de caligrafiar con título, nombre, etc., la portada, lo comienzo respetuosamente, dejo una hoja toda blanca, después y abajo, diminuto (es un juego de soledad) escribo una palabra: por ejemplo, "plastones", u otra cualquiera. En estos cuadernos lo echo todo.

Me consumo en reconstruir con tantos pedazos disgregados, disparados, por no decir disparatados, la imagen fantasma que lo identifique, que nos identifique. En esta empresa de atropamiento uno se pone a veces cargado, barroquillo, nublado, y es que tan depravado ejercicio no da para más. En este atropo uno sondeaba en la memoria, en el recuerdo. Pienso que mi gran preocupación hasta ahora ha sido la de bucear en el "tiempo perdido". De toda la

obra realizada bajo este signo hay mucha morralla, no creo que se salven muchas cosas, y de todas la última es la más aceptable en cuanto a "tipos": "Doña Argolla", "El Vendao", "Torre Pueblo". Para mí esta última parte sí es positiva, porque me está empujando tenazmente a seguir el trabajo. Soluciona, aclara formas con un nuevo significado más rico y corrosivo e imaginativo sobre todo.»

Las exposiciones

J. A. Díez pasó algunos años inmerso en este combate solitario, a bofetadas con la memoria, la fantasía y el barro. Un traslado profesional al País Valenciano y un taller definitivo (por ahora) en Valencia, con mufla propia, estabilizaron, que no profesionalizaron lo que sólo había sido hasta entonces buceos, retruécanos de la obra, intenciones, dibujos y bocetos, idas y venidas.

Hasta que un día...

«Metido en esto, me decidí por las exposiciones. Mis buenos amigos Antonio, Angel, Julio, etc., me movieron y ayudaron. Les debo esta importante experiencia.»

José Antonio Llamas, Angel Fierro, Julio Ferreras, ínclitos de "Claraboya", hicieron de su afincamiento en Barcelona puente para que las cerámicas o "cosas cocidas" de J. A. Díez pudieran acceder al público. El rechazo hasta entonces a esa clase de

vanidades se subsanó así y por fin en la Galería NOVA de la calle Consejo de Ciento (arteria de las exposiciones de la ciudad condal) mostró sus trabajos por vez primera del 18 de abril al 5 de mayo de 1974. Exposición bien acogida por el público y que tuvo un final precipitado con clausura judicial por motivos que no son del caso. Exposición que, como la que inmediatamente después fue presentada en Mataró, corrió, en el montaje músico-poético, a cargo de los ínclitos claraboyanos Llamas, Fierro y Ferreras.

Pasados dos años, J. A. Díez se decidió a exhibirse en la capital. Con la experiencia de las anteriores, aquí trajo un "corpus" mucho más coherente, y lo ofreció en Arte Horizonte, esquina de Claudio Coello y encrucijada de las galerías madrileñas.

¿Quiere esto decir que cedió, una vez siquiera, a la ley del dinero y la fama? ¿Qué repercusión ha tenido eso de "exponer" en su trabajo? ¿Se obligará a esa ley tajante de trabajar y vender, trabajar y vender? Escuchémosle:

«Mi trabajo tomó un cierto tic mecánico de cubrir los plazos de tiempo. Aquello me iba minando por un lado, por otro me hacía obligarme a trabajar, pero después de tenerlo hecho, lo más o menos previsto, me cansé de los que exponían, de los que compraban, del que vendía y, por último, viendo que de todo lo único válido eran mis amigos, decidí dejar estos grandes caminos capitalizados, más por intuición o mejor instinto que por una pequeña razón... Soy tímido, encima, con lo que esta marcha anterior no acababa de dejarme ser a mi modo. No acababa de satisfacerme el tiem-

po empleado, la herramienta se me ponía refinada sin quererlo y mis manos se enfriaban. En fin, era hora de ponerse en paro y empezar el análisis. Llevo cuatro meses dándole vueltas. Pronto comenzaré el manuscrito.»

LA OBRA 1

¿Que cómo es la obra, la cerámica, la “cosa cocida” de J. A. Díez? Pues bastante difícil de filmar con palabras. Pero sí muy sencilla de ver: disparatada, ingenua, irónica, golfa, con esa cazurrería burlesca de hombre de pueblo, fantasmagórica, disparatada, imposible de reducir a modelos anteriores, simple, jovial, y así sucesivamente.

La primera parte de la obra (La obra 1) es la que va hasta 1974, o sea la de las exposiciones de Barcelona, y quede claro que esta clasificación es tan caprichosa como cualquier otra y que si la he dividido así es porque he querido. Y he querido porque me parecía que en esta serie no hay principio de unidad alguno, sino fértil alegría de variedad. En el catálogo de la exposición, el índice ya es de por sí ilustrativo de lo que acabo de afirmar. Por decir de alguna manera, se divide dicho “corpus” en cuatro apartados: urnas, objetos, figuras y plafones. Tal división no prejuzga géneros: todas las piezas son clasificables como cerámica-escultura-pintura, etc.

Los títulos son literarios y llenos de humor poético. Tan es así que los poetas amigos no se han privado de glosarlos alargándolos hasta verlos hechos poema. Así el de Angel Fierro.

SECCION GEOLOGICA DE LA
MONTAÑA, CON MADRIGUERA
DE ZORRA Y SALAMANDRA

(Composición cerámica de J. A. Díez)

En la montaña lucha
el reino
mineral con los verdes
vegetales, el caos
del polen y el fugitivo
paso negro
de la zorra en la fría
madriguera.

En la montaña caen
los estuches
de las corolas sobre el cálido nido
de la salamandra,
alza
la raíz de los bosques su confuso
laberinto de lianas
y llama
gota
a
gota
el agua
cristalina.

Reinos
de plumaje sombrío
se disputan la entraña
de la tierra
como la superficie
los humanos.

Hay, en general, en los títulos esa coña rústica que los hace tan cabales, tan puestos con propiedad a la "cosa cocida" que designan. Algunos marcan más el acento en la crítica del entorno, así: "El poeta Cacahuete se deja retirar (cómodamente) del campo de batalla, enclaustrado en escatológicos pensamientos", "Máquina acertijo: busque usted al canónigo", "El hombre que nació antes de su madre, mató a la cuarta parte de la humanidad, y la enterró en las entrañas de su abuela", o directamente pega en el cacharro el dicho popular: "Buena moza y guapa y à mí me la dan, trampalantrán", otros llegan a tocar en un acorde sombrío. José Antonio Llamas lo ve en su poema:

LAS AHORCADAS

*(para una composición de
J. A. Díez en barro)*

Es la tarde en la meseta,
una plaza porticada
y la gruesa tolvanera del suelo arranca
los papeles, excrementos, las ideas
van volando hacia las cárdenas colinas,
los tejados.

Se avecina la tormenta.
Al rodar en lontananza el primer trueno
aparece en los portales el verdugo.
Detrás
los reos, vestidos de nazareno.
¡Santo, Santo, Santo!, rezan
las negras bocas.
Y en el centro de la plaza la horca
seca.

En las losas cenicientas
rebotan los goterones
que resbalan de las frentes. Y los reos
son mujeres
vestidas de nazareno.
Jura el verdugo tres veces. Suenan
cuatro campanadas.
Golpean sobre el mar cuatro cadenas.
Los curas llegan. Centellea
por el monte el primer rayo
y arropados en sus lúgubres manteos
huyen hacia los portales
los sacerdotes negros.
Sólo el verdugo y la plaza.
Cobertores de estameña. Sólo la horca
clavada en el centro de la tierra.
¡Santo, Santo!
Las ahorcadas
cuelgan.

Y, en fin, una tercera serie que aluden más a la magia y a las regiones fantásticas o de la ensoñación. En esta serie estarían: "Agua cautiva", "Puñetaspuzle", "Tioprimaveras", "Invención del Grifo Bolla", "Página azul", "Diógenes Laercio". Permitirá el paciente lector que le copie aquí un tercer texto que hilvané jugando con algunos de los lacustres vocablos del catálogo; no tiene título:

Copula el alavanco el agua negra
cual copa de alabastro volcándose.
Cardos quemados ciñen las sienes
de la opalescente laguna cautiva.

En el limado fondo riela la sombra
la quijada de vidrio la princesa de Eboli

Azul el manuscrito atesora un dibujo
con la piedra que anda y las páginas ahorcadas.

Puerta hervorosa anida solitaria
ensueños de lodo si falaces burbujas.
Orla de colgajos y camisas de culebra
corolan el erario del álamo yerto.

LA OBRA 2

Las ciudades de la ciudad

En lo que J. A. Díez ha hecho a partir de 1974 no hay desvinculación con la obra anterior. Sí mayor coherencia. Lo que se definía bajo la luz de la enumeración caótica, cosmos en que ha ido surgiendo separadamente cada una de las partes, obedeciendo no más que a la felicidad de que cada forma siguiera su curso, ahora va encadenándose de modo más sutil, y, sin perder libertad la fantasía, se quintaesencia y depura.

Aquí lo que prima es la ciudad, las ciudades, las muchas ciudades de la ciudad. Ciudades que fueron pero de las que quedan pedazos vivos, ciudadanos vivos, fantasmales, monstruosos, gráciles. Ciudades desgajadas a la vez que entrelazándose por debajo, merced a una invisible estructura que las hermana.

Vayamos a la exposición: los plafones bordean las paredes. Plafones como trozos de pared recién arrancados, ocres, cenizas, plomo, remisos a la hora de conceder significados. Podemos seguir el hilo de los títulos que el artífice les aplica, o tirar de la frase medio borrada que enhebra una esquina, una protu-

berancia. A lo mejor sacamos algo o a lo mejor sacamos lo contrario de lo que se dice, si algo se dice, allí. Verbigracia, en uno de los fragmentos, la nitidez del sueño se configura como una doble figura que se destapa y que se rompe. Las referencias a la realidad y las referencias a la monstruosidad nítida del sueño lo son, llenas de pinchos y de clavos, a partes iguales. En otras piezas las grietas se cosen con alambres quemados, con trozos de pana, con badanas que hacen de sujeción contra un último derribo. Véase, si no, el plafón titulado "La señal", montado con una superficie toda ella llena de clavillos amarillos, y una rotura de teja, y dientes blancos de cal. O el magnífico "Senador aséptico", asomado a un balcón colgante, patriarca de trompa lateral y de ojo polifemo.

Hay algo en esta serie última muy singular, y que quiero destacar antes de que se me pase: es el hermanamiento de los diversos materiales, la no contradicción. Objetos para derribo y objetos de la fantasía mezclan los pitos de barro con la miga de pan, son un libro abierto a la alegría fabril. No puede hablarse de materiales nobles e innobles, duraderos o que perecen: son materiales y basta. Arcillas, adobes, cales, maderas, metales, cuerdas, piedras sueltas.

Otros plafones, cual desarrollo de la serie de los derribos: "Tribuna": extraña familia de animales fantásticos, algo como canguroburros, asomados a un balcón muy serios, casi personas decentes; "Gran derribo blanco", combinación de cales y cosas ahumadas; una figura humana descoyuntada de pronto con huesos y vísceras fuera. En todos ellos, a pesar de la carga de destrozos, hormiguea algo hacia nueva vida. Sin prisa, eso sí: pausa sardónica un mucho insolente y cazurra.

A uno le viene a la memoria el famosísimo Macondo, el mundo fantástico de "Cien años de soledad". Sin que se quiera decir que J. A. Díez haga trasposición de ese mundo al área de la plástica, entre otras cosas porque el mundo de J. A. Díez es mesetario y paisano a más no poder, pero sí que hay identidad de aliento en la elucubración.

En la segunda serie de la exposición, las "Figuras", es donde la fantasía se vuelve más esperpéntica y atrabiliaria. Todo un tratado de imaginería se derrama ante la vista: la mano de tres dedos, la doble figura femenina llamada "Dentona", con una mandíbula que tiene los pechos salidos, el desnudo del que brota el grifo del costado de la teta mocha, el bajorrelieve en forma de caja con un extravagante y plácido huevo colgando, la caja de música para guardar agua, las urnas funerarias donde seden y yacen burócratas con falos de corte transversal, la mano de pinchos, la urna de Franco de grave detritus interior, el caballero con el cerebro destapado.

En las antedichas figuras utiliza J. A. Díez la técnica milenaria de la cordada, atando el barro con cuerdas, y, bien atado, dando forma a los objetos.

Dentro de esta serie no puede dejar de mencionarse una composición más compleja, que anunciará la saga de las CIUDADES, un fragmento de barrio de ciudad castellana en el que, ya derribado, emergen trozos de madera salidos de los soportales, ladrillos cebados, inserciones con desnudos entre las grietas, montones de vísceras, objetos, torsos.

Y llegándose así a la representación de ciudades, propiamente tal. Todo lo anterior funcionaba como elementos deslavazados de ellas. Ahora se intenta alcanzar una imagen de conjunto.

Así, verbigracia, la ciudad con nube azul, en la que navegan espacios interiores en hundimiento, arcos

con bocas que salen, piezas exentas al fondo de los zaguanes imaginarios, distintas fieras que montan unas sobre otras celosías blancas, un extraño trono, abombamientos carcelarios donde los armazones de madera. Frente a lo que en la obra 1 era ausencia de relación entre pieza y pieza, aquí hay ya construcción de un universo con relaciones atípicas, no homologables con la lógica, desde luego, pero tampoco venidas de lo inconsciente o de lo onírico. Más bien relaciones de aroma primitivista. Así esas caras agoreras o esas figuras con pechos que salen de estampida por una grieta. Se respira como un leve y aromado homenaje burlón al Bosco.

Además de la ciudad con nube azul está la ciudad en el aire. O la ciudad marina con los bajos hundidos, de bien difícil ejecución. O la ciudad lacustre, en la que sucede un cuento de inquisición medieval. Composición ésta, por lo demás, con gran variedad de color, montada sobre ladrillos compartimentados.

Las ciudades se entrecruzan, las ciudades se buscan y se persiguen y se huyen. De entre todas se eleva una como síntesis impávida.

Quo vadis

J. A. Díez cuenta en el manuscrito que anda dándole vueltas ahora a un "Adán hecho de barro". Narra previamente la anécdota, suponiendo una divertida historia de rabos, agujeros y malas colocaciones a causa del chapuzas moñón Jehová, y de cómo la reproducción es ahora como es y no como estaba prevista, con el dedo índice y uno de los agujeros de la nariz (de ahí que sean dos en vez de uno) y a escoger, haciéndoselo uno mismo todo o

escogiendo partenaire. Lo que sí parece traslucirse es que este sistema reproductor era de gusto más bien soso y sin poner cachondo a nadie.

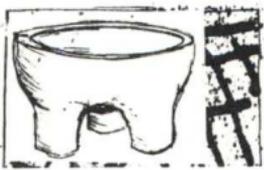
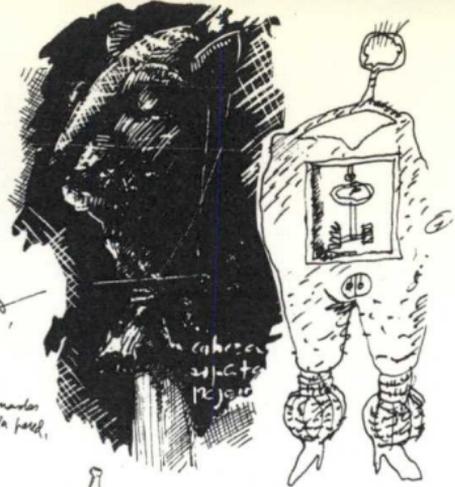
En otra ocasión asegura que pronto comenzará el "manuscrito" ¿Qué es ese manuscrito? No se sabe. Por lo demás, tampoco se trata de indagar en la cera virgen. Que nos sorprenda otra vez es lo que únicamente pedimos.

AGUSTIN DELGADO.



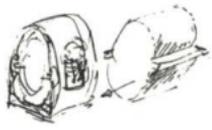
Ver la prueba realizada con zupfido de barro u abalricada al fuego

Los marcos en la pared

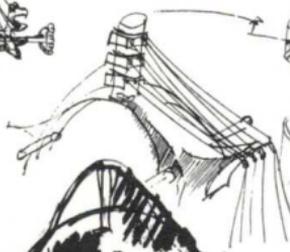


Eludio le tuvo razones para la venación de los granos

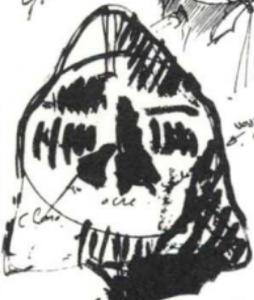
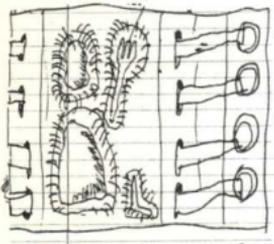
En/7. En un part. a) forma avay. si hacia un B.O.M. E-1.



utiliza para... cosas e... para... cosas



7/60



uso I. en... cosas

Eludio ambrosio

"para los cuadros."

- anotaciones de... 1972

III. JOSE ANTONIO DIEZ ANTE LA CRITICA

«Un ceramista que entiende la cerámica no como recipientes utilitarios que alcanzan su máxima razón de ser en el uso de la funcionalidad atribuible a sus formas, sino que considera la cerámica como un material más para expresarse, para plasmar una serie de opiniones que le sugiere el mundo en el que vive inserto.

Tanto es así que incluso se siente impulsado a incorporar en sus obras elementos literarios ajenos a toda cerámica tradicional posible —excepción hecha que, además, se proponía informar sobre el mundo y sus cosas no cerámicas (Vg., parte de la griega)—, literatura que, en ocasiones, es propia, y en otras, de amigos escritores que con el ceramista comparten sus puntos de vista.

Los mismos títulos puestos a las diferentes "urnas", "objetos", "figuras" o "plafones", son altamente sugerentes y orientadores acerca de la función no específicamente cerámica de esta presentación cerámica.

Ello convierte esta obra en algo que va desde un arte popular a un arte culto, sin que sea posible fijar límites precisos. Todo cabe ahí; con todo se juega o se le somete a dicción. Goce plástico y dimensión literaria andan de consuno; además, permite al espectador situarse en la perspectiva que más le acomode.»

A. P.

«Gazeta del Arte»
Julio 1974

«Dentro del no muy extenso panorama de nuestros ceramistas, la obra de J. A. Díez supone una de las propuestas más originales, en una línea de innovación que se aleja de los conceptos establecidos y a la que es difícil encontrar conexiones en su propio medio.

La labor ceramista de J. A. Díez, cercana en gran parte a lo que pudiéramos llamar cerámica escultórica, parece nacer de una libertad absoluta que no se atiene a esquemas aceptados, que busca su personal expresividad en un intento de ser únicamente fiel a sí misma, al mundo del artista, a su continua invención, dejando como en segundo lugar las intenciones formales, poniendo la materia al servicio de la idea que preside cada obra.

La técnica del ceramista, algo siempre mantenido en primera línea, deja de ser un valor primordial, visible antes que nada, y pasa a ocupar el lugar que le corresponde cediendo protagonismo a la intención. Una técnica en este caso asombrosamente empleada, hasta difícil de dilucidar en ocasiones.

Este mundo de barro parece buscar, en una amplia sugerencia, nuestra complicidad, encaminarnos hacia el lado oculto de lo cotidiano, despertar en nuestra imaginación una cierta fantasmagoría de contratipos no del todo ajenos a nosotros mismos y a quienes nos dominan.»

«Posible»

23-29, diciembre 1976.

«El barro, mate y de sobrio colorido, es el elemento esencial de sus cerámicas. Materia que somete a diversas técnicas siguiendo un proceso investigador-creativo, cuyos últimos resultados son unas extrañas figuras, humanoides, misteriosas, de rara calidad».

MERCEDES LAZO

«Cambio 16».
3-9, enero 1977.

«... Cerámicas de muy personal y dramática cavilación: barros descortezados y acaso esperpénticos, dice el autor; y digo yo, con garra, íntimos, sangrantes, fantásticos, poéticos por humanos.»

CASTRO ARINES

«Informaciones».
13, enero 1977.

«Algo hay de brujería medieval, Bosco adentro, en la imaginación de estas formas de barro. Y mucho hay de fuerza creadora en su técnica de sabia alfarería. Esta cerámica conformada al fuego y pintada en seco que elabora con tanto lujo imaginativo José Antonio Díez, es un apasionante espectáculo de formas, más bello cuando más se aparta de la alusión real.

Su fabulación del barro es extraordinaria, pero aun así no es la fantasía lo que a mi sentir prevalece en la obra de Díez, sino el tratamiento que le da al modelado, y a la pintura luego, de esas formas tan arbitrariamente imaginadas.

El barro que trabaja este ceramista es como de ceniza volcánica, un barro de dramática naturaleza y como recién sacado del cosmos. En él engendra este

pintor y escultor y alfarero todo un universo de imágenes que apasionan la imaginación y convierten en arte de ley su manipulación artesana.»

M. A. GARCIA VIÑOLAS

«Pueblo».
27, enero 1977.

«... Se trata de un artista auténtico a quien, por no haber cobrado conciencia hasta la primera madurez —nació en 1941— de cuál era la vía real para la actualización de las virtualidades estéticas cuyo rebullir interior lo desazonara durante largo tiempo, le ha sido dada la gracia de aunar el ímpetu del primer desbordamiento de lo estético con el demorado sosiego que sigue a una meditación artística ya antigua, el hervor del descubrimiento propio con la sabiduría de los otros, asumida y corregida, enriquecida por vía personal.

Se caracteriza la obra de José Antonio Díez, ante todo, por un escrupuloso respeto hacia la materia objeto de la metamorfosis estética: las formas que le confiere no atentan contra su naturaleza —no intenta imponer su sueño al sueño potencial de lo inerte— pero, y esto es esencial, esas formas no son aquellas establecidas y sancionadas por la costumbre, sino otras nuevas, extraídas del riquísimo repertorio de las posibilidades inexploradas de dicha materia. Y ello no puede ser calificado sino de insólito, pues las artes —como la cerámica— que han tardado mucho en superar el estatuto de lo artesano, constituyen un terreno de elección para lo tradicional, para las modestas actualizaciones de lo pasado.

La segunda característica básica del arte de José Antonio Díez, en fin, es su riqueza imaginativa; una riqueza imaginativa aún no controlada por completo

que le hace, en ocasiones, deslizarse hacia lo arbitrario, pero que casi siempre lo orienta hacia el corazón mismo del misterio, donde se agazapa lo nuevo —en el sentido baudelariano de esta palabra—, donde se agazapan las luces no vistas que en lo futuro arrancarán de los oscuros aspectos inéditos de la realidad.»

LEOPOLDO AZANCOT

«Don Pablo».

Febrero 1977.

«... Un aire de tradición renovada —están presentes ejemplos de cerámica ibérica y etrusca— configura todas sus obras, haciendo de los objetos utilitarios una base para la difusión de la sensibilidad y el buen gusto. En cada una de las piezas J. A. Díez ha buscado la manera de introducir un arte nuevo —en este sentido se afirmaba que su obra estaba ligada a los presupuestos de la escultura— y de hacer del arte mobiliario objeto de decoro.

Con una impronta terriblemente personal José Antonio Díez busca la forma concreta para distorsionar objetos tradicionales. Y esto es su inapreciable valor: hacer de la tradición un tema siempre vivo y candente.»

«Batik», n.º 30.

Febrero 1977.

«José Antonio Díez, alfar de barro fantásticos.

A la milenaria tradición del alfarero, artesano de barro domésticos tan viejo como el mundo, se une esa otra tradición del ceramista que, más allá del barro cotidiano destinado al uso o al adorno ocasional, busca expresar las significaciones de una creación artística depositada sobre esa misma materia tan común, tan noble, tan humilde.

Sin marcar una distancia insalvable con el alfar artesanal, de quien el ceramista es deudor de un cúmulo de técnicas y sabidurías, el artista del barro parece oficiar a ese otro nivel que se libera de las estrictas servidumbres del uso y del ornamento, para dar paso a la expresión de su propio mundo por unos caminos en los que la invención busca y reafirma su absoluta libertad. El barro sigue siendo la médula y la materia, y la imaginación y la fantasía el aliento que lo transforma. La obra tendrá como resultado final esa comunicación estética que nos procura su revelación, abierta a las sugerencias de nuestra misma libertad de espectadores.

Ante el alfar de barro fantásticos de José Antonio Díez, uno puede participar en la aventura de un viaje a lo maravilloso en los límites del barro, como sin despegarse de la tierra que desde todas sus figuraciones nos reclama y hasta nos conmociona.

La clave de este alfar inquietante debe encontrarse entre lo onírico y lo real, como en un trasmundo nutrido de ambas cosas, que el artista modela para convertirlo en una zona de misterio en la que resalta una cierta poesía de arcanas resonancias, una imaginaria que uno duda entre situar en el pasado ominoso o —y esto es lo más acuciante— el presente demoledor donde reside nuestro rostro oculto y, sobre todo, el rostro de aquellos que nos dictan su poder.

Esa impresión de viaje a lo maravilloso se hace más sugestiva cuando vamos comprendiendo los signos de un código expresivo en los que puede desvelarse una complicidad irónica, la referencia de distorsión que nos recuerda la mueca del esperpento, porque entonces nuestro camino de iniciación en ese mundo parece esclarecerse con alguna llamada que rompe las meras especulaciones imaginarias.

Lo maravilloso no es aquí estrictamente irreal, y la ironía lima algunos dramatismos casi sobrecogedores.

Yo no sé qué extrañas técnicas pone en juego José Antonio Díez para materializar estas piezas que conservan esa ambigua calidad que va de lo crudo a lo cocido. Su composición de la materia, árida, descortezada, con sinuosas fisuras y aéreos hundimientos, me hace pensar en una rara sabiduría aprendida de ancestrales legados.

Cuando uno supera el impacto de tantas y tan subyugantes invenciones, le entra la curiosidad de rozar con los dedos ese barro duro como una capa de lava recogida de algún antiguo volcán. Y reconozco que a la curiosidad sólo le responde una especie de mayor secreto, algo que todavía ahonda más el hermoso misterio de este alfar de barros fantásticos.

ERNESTO ESCAPA

«Plataforma».
17, marzo 1977.

«Sustancia del Tiempo».

«... El pasado más oscuro es, a la vez, futuro lejanísimo. Espejos ambos, se reflejan mutuamente: así permanecen en ellos todas las señales del ahora mismo. Presente, futuro, pasado, trinidad encarnada en la presencia única. En la paradoja de su imposible conjunción, están unidos por su misma ausencia, por el propio abismo inconmensurable que les separa, en el que reptaba silencioso Nyarlathotep. De aquella ausencia vienen estas formas, de tal Dios primigenio estos barros: están cubiertos de una pátina que, sin embargo, nunca disimulará el garabato de la zarpa de Aquel Que Acecha En El Umbral...

... Estos barros mantienen, petrificado, el desarrollo del desmoronamiento. En ellos, la descomposi-

ción se eternizó, sin acabar. Así las piezas adquieren su condición de momento, encaramándose victoriosas sobre un detritus de días y de meses, de años y de siglos, de milenios y de evos, sin alba, sin ocaso. Arrojadados a la orilla por las mareas del Tiempo y del Sueño, son escombros de R'lyeh, ruinas del País del Yann, cascotes de Carcosa...

... Dejo aparte la maestría del artista. No podría definir su tremenda capacidad para levantar el mágico artificio que me propone. No sé cómo, hace del barro paños, maderas, pringues. El viejo Khayyam exhalaba el responso de las manos, de los labios, augurándoles un destino de copas que otras manos llevarían a otros labios. Este alfarero misterioso trae, de los ignotos labios, de las manos anónimas, bustos sin identidad, edificios para siempre innominados, ciudades innombrables, metales que royó sin esfuerzo el Inefable Gusano.

... A la desazón que nos atrapa cuando nos constatamos frente a estas señales de un universo mucho más vasto, se une la de sospechar que los signos no nos son ajenos: en el subterráneo de nuestra realidad se encaraman estas catedrales arracimadas, estos restos corroídos que fueron paredes de alcobas arcanas, estos despojos en que funden su intimidad indestructible el esqueleto del guerrero y el esqueleto de su armadura...

... Contemplé ese universo secreto que enarbola todos los colores arcillosos, y volví a las tierras de Jamuz, donde fue transcurriendo mi ansiosa infancia, en el León de aquella España que tuve que abandonar un día. Nunca creí que iba a volver a esa nación que ya no es la mía en los papeles, nunca pensé que, de volver, las emociones sonarían de manera distinta al "ritornello" que la simple memo-

ria enternecida suscita. Pero cuando, muerto el dictador, he interrumpido, aunque brevemente, mi empecinado exilio, España me devolvió, también en la escultura de este joven paisano, la textura impía de que tan difícil resulta ser narrador, la misma sustancia del tiempo implacable...

SABINO ORDAS

«Tal Cual».

México, D.F., enero de 1977.

INDICE

	<u>Pág.</u>
I. PERIPECIA VITAL ILUSTRADA	7
II. NOTAS SOBRE J. A. DíEZ	27
LÁMINAS	33
III. J. A. DíEZ ANTE LA CRÍTICA	77

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 Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cermi.
- 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 Sebastià Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamin Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal 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 Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cermi.
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/José Planas Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.

- 57/**Fernando Delapiente**, por José Vázquez-Dodero.
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/**Zacarias González**, por Luis Sastre.
61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62/**Pancho Cossio**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.
65/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68/**Maria Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71/**Piñole**, por Jesús Baretini.
72/**Joan Ponç**, por Corredor Matheos.
73/**Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74/**Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75/**Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76/**Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77/**Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78/**Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79/**Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/**José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81/**Ceferino**, por José María Iglesias.
82/**Vento**, por Fernando Mon.
83/**Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84/**Camin**, por Miguel Logroño.
85/**Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
86/**Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87/**Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88/**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 del Villar.
96/**Orlando Pelayo**, por M.ª Fortunata Prieto Barral.
97/**José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98/**Feyto**, por Carlos Areán.
99/**Goñi**, por Federico Muelas.
100/**Manifiestos y Declaraciones del Arte Español de la Postguerra**,
por Vicente Aguilera Cerni.
101/**Gustavo de Maeztu**, por Rosa Martínez Lahidalga.
102/**Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103/**Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Balldellou.
104/**Néstor Basterrechea**, por Juan Plazaola.
105/**Esteve Edo**, por Salvador Aldana.
106/**Maria Blanchard**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
107/**Elvira Alfigeme**, por Vicente Aguilera Cerni.
108/**Eduardo Vicente**, por Rafael Flórez.
109/**García-Ochoa**, por Francisco Flores Arroyuelo.
110/**Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
111/**Maria Droc**, por J. Castro Arines.
112/**Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113/**Antonio Zarco**, por Rafael Montesinos.
114/**Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
115/**Daniel Aguilón**, por Josep Vallés Rovira.
116/**H. Hidalgo de Caviedes**, por M. A. García 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/**Cellis**, por Arturo del Villar.
123/**E. Boix**, por J. M.ª Carandell.
124/**J. Mercadé**, por J. Corredor Matheos.
125/**Echaz**, por M. Fernández Braso.
126/**F. Mompou**, por Antonio Iglesias.
127/**Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128/**Santiago Montes**, por Antonio Lara García.
129/**Carlos Mensa**, por José A. Beneyto.
130/**Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131/**María Carrera**, por Carlos Areán.
132/**Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133/**A. Orensanz**, por Michael Tapie.
134/**M. Nazco**, por Eduardo Westerdahl.
135/**González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136/**Urculo**, por Carlos Moya.
137/**E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.
138/**Boado**, por Ramón Faraldo.
139/**Martin de Vidales**, por Teresa Soubriet.
140/**Alberto**, por Enrique Azcoaga.
141/**Luis Sáez**, por Luis Sastre.
142/**Rivera Bagur**, por A. Fernández Molina.
143/**Salvador Soria**, por Emanuel Borja Jareño.
144/**Eduardo Toldrá**, por A. Fernández-Cid.
145/**Cillero**, por Raúl Chávarri.
146/**Juan Guillermo** por Lázaro Santana.
147/**Barbadillo**, por Jacinto López Gorgé.
148/**Fernando Sáez**, por Miguel Logroño.
149/**José A. Díez**, por A. Delgado, L. M. Díez y J. M. Merino.

SERIE CERAMISTAS

