

Nuestro ilustrador: «Corpus», de Luis Celorio

José Álvarez*

«La idea que los griegos tenían de la belleza natural era sin embargo muy diferente de la que tenemos los modernos, pues consistía en la perfección y proporción de miembros, colorido y en un cierto reposo y aire majestuosos que ocultaba en lo posible las imperfecciones de la humanidad, acercándose a lo divino. Nosotros, al contrario, estimamos bello lo que más se acerca a lo humano y a sus necesidades»

DE AZARA,
CITADO POR DE LA PUENTE, 1964

No ha de especular mucho el lector para inferir que, en nuestro entorno cultural, la percepción social del desnudo, tanto en los usos y costumbres como en el arte, ha sido un tema especialmente controvertido. Históricamente, la representación artística del desnudo ha evolucionado del mismo modo que lo ha hecho el pensamiento, acomodando su propósito a las diferentes épocas. Ritualismo, idealismo, realismo y naturalismo se han alternado en los modos de representación del desnudo, con diferentes acercamientos y actitudes. Se ha señalado un posible sentido mágico en las representaciones femeninas más antiguas, estableciéndose una relación con la fecundidad. En los albores del arte occidental, incluido el del antiguo Egipto, el desnudo ha estado presente en imágenes diversas; mujeres y hombres en pergaminos, pinturas murales y esculturas egipcias han mostrado la vida cotidiana del mismo modo que han representado a sus reyes y dioses. Las sugestivas imágenes de las saltadoras minoicas en sus evoluciones taurómacas darán paso a las innumerables representaciones que encontraremos en el arte helénico. Las diosas griegas, en sus diversas formas, colman de desnudos el arte y se relacionan estrechamente la desnudez y la belleza. No fueron los griegos los primeros en reproducir desnudos, sino que convirtieron el desnudo

«en un instrumento de pensamiento del que supieron extraer un canon matemático, una pauta de medida a través de la cual, mediante la proporción humana, se podía medir la regularidad de todo el universo y crear una especie de microcosmos humanizado. Pero, a través del desnudo,

no solo encontraron un sistema científico de proporciones, sino que buscaron un camino hacia la plena realización de la belleza, que para los griegos se relacionaba también con la verdad y el bien» (Calvo Serraller, 2005: 56).

Hay un hito en el imaginario colectivo, la *Afrodita de Cnido*, que Praxíteles esculpió en torno al año 360 a. C. De esta célebre escultura se maravilló la Antigüedad, como señaló Plinio el Viejo en su *Historia naturalis*: «por encima de todas las obras, no solamente de Praxíteles sino de toda la Tierra, está la *Venus*; muchos han viajado a Cnido para contemplarla» (Plinio el Viejo, xxxvi: 4.20). Los desnudos de héroes se hacen presentes en los vasos helénicos; es de suponer que fuesen en muchos casos versiones de obras célebres creadas por los pintores más en boga, como los legendarios Zeuxis y Parrasio. Roma cultivó el género con profusión, alternando el idealismo heredado de los griegos con una visión más prosaica e incluso procaz, como evidencian los restos conservados en los muros de Pompeya y Herculano. El cambio de era supuso la pérdida de muchos ejemplos del mundo pagano, reemplazados por una nueva visión del desnudo, contaminado por la idea del pecado original, pero que en los primeros tiempos del románico no desapareció, sino que adoptó un sentido ejemplarizante, descriptivo, simbólico, acrecentado en el gótico posterior, en el que vemos ejemplos naturalistas y, en muchas ocasiones, irónicos y humorísticos. El ideal renacentista supuso una nueva concepción del desnudo; del incipiente naturalismo que alumbró el gótico final se pasó a una calculada estetización que poco a poco fue perdiendo su carácter idealista e impersonal para desembocar en el rotundo desnudo que alumbraría el arte del Barroco.

En España, como señalábamos al principio, el desnudo —femenino, sobre todo— encontró gran dificultad en su difusión a partir del siglo XVI, durante el que, si bien se reciben con agrado las novedades renacentistas, el afán contrarreformista impone su visión del decoro amparado en la crisis religiosa. El ideal heroico renacentista no encuentra terreno abonado para su desarrollo y los desnudos se marginan a los temas mitológicos, siendo su difusión, como es de imaginar, casi inexistente, circunscrita a las colecciones reales y, raramente, a algunas particulares. Así, Pacheco, en su *Arte de la pintura* (1649), aun siendo valedor del Renacimiento esteticista italiano, comienza el capítulo II de su libro con el título «de la orden, decencia i Decoro que se deve guardar en la invencion», desarrollando en sus páginas las indicaciones correspondientes para quienes ejerciten el arte. Para Pacheco, el decoro es una virtud corres-

* Profesor de la Universidad de Córdoba (España), comisario, gestor cultural, editor y crítico. Dirección para correspondencia: josealvarez@uco.es.

pondiente a la excelencia del hombre, propiedad en la que difiere de la naturaleza del animal, y que consiste en tres cosas: «en la hermosura, en la orden i en el decente atavio», siendo esta la doctrina que se deberá aplicar «al decoro que se deve guardar en la pintura, ansi en lo general de las istorias como en lo particular de cada figura». Entre otras disertaciones, Pacheco cita a Ludovico Dolce, autor asimismo de un *Dialogo della pittura* (1557), quien señala que «si las leyes prohíben que estampen libros deshonestos, cuánto más se deben prohibir semejantes pinturas». Los textos que dejó escritos Pacheco son un claro indicador del estado de cosas en la España del siglo XVII. Otros tratadistas, como Vicente Carducho, no se muestran más liberales, como puede leerse en sus *Diálogos de la pintura*, en donde advierte a los artistas que «por ningún caso se abatan a pintar cosas viles y deshonestas, porque quanto en tal incurran, justamente merecerán ser expulsos, y echados de la veneranda y noble congregación de los doctos y célebres pintores, y aún desterrados por hombres perjudiciales y dañosos de la República» (De la Puente, 1964: 25). Jusepe Martínez, en su obra *Discursos practicales del nobilísimo arte de la pintura*, aunque inédita hasta 1854, abunda en las mismas consideraciones. Asimismo, Acisclo Antonio Palomino, en *El museo pictórico y Escala óptica* (1715) publica igual opinión. Sin embargo, era común sustraerse a estos embargos utilizando la coartada mitológica, como se atestigua en la relación de pinturas de las colecciones reales, en las que las llamadas *poesías*, de mano de Tiziano, son célebres. Son estas un grupo de pinturas de tema mitológico ejecutadas para Felipe II entre 1553 y 1562, compuesto por *Dánae* (hoy en la Wellington Collection), *Diana y Acteón* y *Diana y Calisto* (en las National Galleries of Scotland), *Venus y Adonis* (en el Museo del Prado), *Perseo y Andrómeda* (en la Wallace Collection) y *El rapto de Europa* (en el Isabella Stewart Garden Museum). No obstante, y pese a todo, el siglo XVII alumbró la maravillosa *Venus del espejo*, prodigio del arte velazqueño, precisamente por ser, al contrario de lo que su título indica, una magistral representación naturalista.

El siglo XIX se inicia el desnudo en el arte español con la célebrima *Maja desnuda*, que Francisco de Goya ejecutó entre 1797 y 1800. A finales de siglo, el género historicista inunda las salas de exposiciones con desnudos ambientados en las más

variopintas escenas. La tradición académica ha aceptado la representación del desnudo, y su estudio forma parte de los planes académicos, nombrándose *academia* al estudio del desnudo realizado al natural. De la escasez a la eclosión de imágenes de todo tipo y consideración. De las muchas obras que salen de los pinceles españoles se suele señalar por su valentía el desnudo titulado *Mujer al salir del baño*, de Eduardo Rosales, realizado circa 1869, en el que el infortunado artista representa una escena de íntima sencillez con un modernísimo *non finito* a base de una paleta sobria y voluntariamente reducida en tonos, así como un acabado comedido en el empaste. Es una obra notabilísima que introduce novedad en la ejecución y moderniza la pintura española, la cual, en pleno furor historicista, recrea las más intrincadas escenas de la Antigüedad. De este modo, el desnudo abandona la coartada mitológica por la histórica, dejando apreciables obras en la historia del arte español, aunque

«a diferencia de la francesa, la italiana o la británica, la pintura española fue poco proclive a la exhibición de desnudos femeninos. En general concentró sus aparatos retóricos en la exaltación de valores morales, heroicos o políticos de carácter histórico, que tradujo connotativamente a las coordenadas históricas de su presente» (Brihuaga, 2003).

El fin de siglo alumbró definitivamente la modernidad en la pintura y focaliza su interés en la figura femenina, que se prodiga en las obras de Eduardo Chicharro, Beltrán Massés, Josep de Togores, Anselmo Miguel Nieto, Ignacio Zuloaga, Julio Romero de Torres y Gutiérrez Solana, entre otros muchos, acometiéndose el desnudo desde una amplia perspectiva que va desde la sugerente visión decadentista al más objetivo realismo, estado de cosas que evolucionará hasta nuestros días.

Fuera de nuestras fronteras es necesario reseñar aquí la innovadora reinterpretación del desnudo que, en la segunda mitad del siglo XX, llevaron a cabo los artistas adscritos a la denominada *Escuela de Londres*, término impreciso pero que relaciona a una generación de artistas decantados por la figuración y, que, desde esta fórmula, acometen el desnudo con un acercamiento muy distinto del tradicional. Sus inicios están en la pintura de

*Redondas ancas ecuménicas,
espalda sin fin, súbitas,
mullidas asperezas del pubis:
Carne enmudecedora y cegadora,
carne ensordecedora aunque callada.*

Muro de las Hetairas
FERNANDO QUIÑONES
(CÁDIZ, 1930-1998)

*Tus muslos como la tarde
van de la luz a la sombra.
Los azabaches recónditos
oscurecen tus magnolias.*

Eros con bastón
FEDERICO GARCÍA LORCA
(GRANADA, 1898-1936)

*¡Oh mujeres de vientre madurado
En cuya piel antigua desfallece el tiempo
[del desnudo
Y se hace honda en la frente
La señal de parir.*

Mi amado
EUNICE ODIO
(COSTA RICA, 1919-1974)

*En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño*

Romance de la luna
FEDERICO GARCÍA LORCA
(GRANADA, 1898-1936)

Walter Richard Sickert y Stanley Spencer, quienes mostraron en sus obras unos desnudos naturalistas, parcos en concesiones esteticistas, objetivos y directos y con unos encuadres en las composiciones que denotan la influencia del cine y la fotografía, por sus cortes, descentramientos, primeros planos, perspectivas forzadas y otros recursos. Es asimismo notable el uso de una textura extrema y el gusto por dejar constancia de la huella en la pincelada, con gruesos empastes. David Bomberg, William Coldstream, Frank Auerbach, Leon Kossoff, Euan Eglow y Lucien Freud son los nombres más característicos del grupo. Esta relación formal, salvando las naturales distancias, la incluimos como muestra de los diferentes posicionamientos que en torno a la representación del cuerpo humano vemos en el arte contemporáneo. La selección de obras que conforma la exposición «Corpus» es un recorrido por la pintura de Luis Celorio en los últimos años, en los que el desnudo ha tenido un especial protagonismo —si bien ha alternado temáticamente— dentro de su personal figuración encuadrada en el moderno realismo.

«Corpus» compila una porción de la obra realizada por Luis Celorio con el desnudo como eje temático, un género del agrado del artista y en el que ha desarrollado una amplia producción, presentada en diversas exposiciones. La forma de abordar el género por parte del artista se encuadra en las propuestas más alejadas de un sentido esteticista del desnudo, siendo que el interés de Celorio es tanto por la forma y el volumen como por una cierta reflexión en cuanto al tiempo y sus huellas, en lo que podemos ver escrito como surcos en la piel. En sus obras alternan los cuerpos jóvenes, tersos, de gran belleza plástica, con otras representaciones donde las arrugas, la flaccidez y la rotundidad en las formas muestran el paso de los años mediante una recreación de arrugas y estrías que dotan de un relieve casi cartográfico a las composiciones. Celorio utiliza diversos recursos que capturan con fuerza el interés del espectador: el plano forzado, el primerísimo plano y el detalle fotográfico, recursos que, como decimos, atraen la mirada hacia la obra, pero deja fuera de su pintura el virtuosismo, la mimesis fotorrealista y la recreación en el detalle para ofrecer, con su resolutiva paleta, una visión de la carnalidad escultórica y rotunda en ocasiones, así como ligera y sugerente en otras.

Para el artista, su propósito no es pintar cuerpos bellos, al menos no en el sentido tradicional, pues como reconoce, «prefiero encontrar la belleza de otra forma en las figuras, de modo que nos conduzca a pensar en el ser humano desprotegido, que traslado al lienzo, alcanzando un realismo explícito e impúdico, pero nunca obsceno». De ello dan cuenta algunas de sus series, como la titulada *Pachamamas*, en la que las figuras femeninas, de rebosante carnalidad, refuerzan la idea primigenia de fecundidad y del origen. Son formas que, en su volumetría y composición, adquieren un carácter montañoso, con cumbres y valles, resueltas en una agrisada paleta y un violento claroscuro. «Creo —dice Celorio— que es en el desnudo donde reside el misterio singular de la creación artística, y es aquí donde el pintor, el escultor, es capaz de desvelar la asombrosa profundidad humana». Sus pachamamas nos transportan a las primeras manifestaciones artísticas, a las primitivas representaciones de

lo mágico y lo ritual, en las que el cuerpo de la mujer adquirió un sentido esencial, con clara referencia a las llamadas *venus paleolíticas*, así denominadas por considerarse en su momento que representaban un ideal de belleza prehistórica, idea que ha sido descartada por la comunidad científica no obstante la pervivencia de término. Alejada frontalmente de esta concepción pétrea del volumen, la serie *Senos* se nos presenta casi etérea en su pequeño formato, en la levedad de la pincelada y lo armónico de su colorido. A modo de mosaico la presentamos en la exposición, y el resultado es semejante a una colección de postales donde el paisaje natural se transforma en un paisaje íntimo y sugerente. Este mismo acercamiento intimista es visible en su serie *La rodilla de Clara*, que toma el título de la obra cinematográfica homónima del director francés Éric Rohmer (*La genou de Claire*, 1970). En este caso, una luz cálida y sensual alumbra una serie de composiciones a base de primeros planos en los que se muestran partes del cuerpo que se entrelazan y ofrecen una sugestiva visión llena de sinceridad en la representación. En estas obras, reconoce Celorio, «se recrea una atmósfera que puede desconcertar al espectador, ya que parecería que, en cada cuadro, se tiene la oportunidad de acceder a un acto voyerista, como si se fuera un intruso en la vida íntima de los otros». En la serie *Siesta* se aborda igualmente la exploración de lo íntimo a través de las fugaces visiones de los cuerpos desnudos, en un ejercicio claro de observación de las cosas más cercanas y cotidianas, sencillas, alejadas de artificiosidad y teatralidad. Visiones representadas de una forma absolutamente distanciada de la corriente exhibicionista, hedonista e irreal que satura los *mass media* y las redes sociales con imágenes que se conforman como altavoces del más impúdico consumismo.

Queremos cerrar esta breve presentación con las palabras del artista sobre la muestra: «Con la selección de obras que comprende “Corpus” quisiera hacer reflexionar al espectador sobre la belleza y sus límites, explorados desde una perspectiva muy particular, introspectiva, donde la voluptuosidad y textura del cuerpo humano quedan reflejadas en mi mirada». Celorio quiere plantearle así al espectador la posibilidad de realizar un nuevo descubrimiento a partir de la observación que, hasta ese momento, le es desconocida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De la Puente, Joaquín (1964): *El desnudo femenino en la pintura española*. Madrid: Novarte.
- Calvo Serraller, Francisco (2005): *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus.
- Plinio el Viejo: *Naturalis historia*, XXXVI.
- Pacheco, Francisco (1649): *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas, en Seuilla: por Simon Faxardo...*, 1649. Copia digital (en línea) realizada por la Biblioteca de Andalucía [archivo PDF] <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=8906>>.

Brihuega, Jaime (2003): «Los signos de la piel. El desnudo femenino en el arte español del primer tercio del siglo xx», en *Desnudo. Una tradición moderna en el arte español* (catálogo de la exposición). Fundación Rodríguez-Acosta: Granada.

INFORMACIÓN DEL ARTISTA

Nacido en Madrid en 1954, Luis Celorio se forma inicialmente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, si bien abandonó la institución académica antes de finalizar sus estudios reglados para formar parte del grupo de ilustradores que, desde las páginas de revistas contraculturales como *Guadiana*, *Ozono* o *La Bicicleta*, y políticas como *Cuadernos para el Diálogo* o *Renovación*, modernizaron el panorama editorial español con una acercamiento crítico y contestatario a la sociedad de la época. La vinculación de Celorio con la realidad social data de estos momentos de su eclosión como creador, interesándose por el realismo como forma de diseccionar la sociedad, siempre desde una perspectiva analítica y veraz. Realizó su primera exposición individual en el año 1973 en la galería santanderina Trazos Dos, fundada dos años antes y situada como lugar de exhibición de las nuevas propuestas artísticas. La exposición mostró una serie de dibujos en gran formato, ya plenamente decantado por el estilo figurativo que cultivará a lo largo de su carrera. La vinculación artística de Luis Celorio con la ciudad



Luis Celorio. Fotografía de Braulio Valderas



Las rodillas de Juan (fragmento), témpera sobre tabla, 42 cm x 51 cm

de Córdoba se remonta al año 1978, en el que presenta su primera exposición en la desaparecida Librería Científica, a la sazón uno de los espacios culturales alternativos de la ciudad. Colabora como ilustrador en la revista *El Pregonero*, publicada en 1982.

Durante la década de los 80 realizó diversas exposiciones tanto colectivas como individuales, participando en la exposición «Arte de diario: Diseñadores andaluces» (Pabellón Mudéjar, Sevilla, 1989), ampliando desde entonces sus trabajos como diseñador al ámbito institucional, en el que realiza de forma continuada numerosos proyectos de diseño gráfico desde entonces. Plenamente volcado en su pintura al cambio de siglo, se van sucediendo las exposiciones, de entre las que destacamos «Personal mente» (Galería José Pedraza, Montilla, 2011); «Perfectos desconocidos» (Galería Carlos Bermúdez, Córdoba, 2013); «Venus encinta» (Galería Arc-en-ciel, Córdoba, 2014); «Luis Celorio, Paco Luque & Juan Vicente Zafra» (Galería Javier Román, Málaga, 2015); «El dedo verde» (sala Galatea-Casa Góngora, Córdoba, 2021) y «Retratos al límite», con Ángel Corral (Fundación Caja Rural del Sur, Sevilla, 2022). La Colección Contemporánea - Universidad de Córdoba tiene entre sus fondos la obra *Paisaje interior* (2010), estudio de desnudo procedente de la donación Begara-Perea, que ha formado parte de las exposiciones «Tradición y ruptura» (Centro UCOCultura, Córdoba, 2020) y «Generaciones. Pintura contemporánea en Córdoba» (Museo Histórico y Arqueológico de Baena, 2021).