

SUAREZ. PINTURA 1959.
Colección Barón ELY DE ROTHCHILD.



I

EL retraso que separaba a España de los restantes países cultivadores de una pintura no sometida a pretextos inspirados en la realidad natural, fué segura y rápidamente colmado a lo largo del último quinquenio. Antes de 1955, la figuración tradicional era preponderante, y todos los intentos renovadores eran más bien tímidos. A partir del año 45 la tercera escue-

la de Madrid, a dos de cuyos más ejemplares artistas —Alvaro Delgado y Agustín Redondela— estudié en un anterior artículo en esta Revista, comenzó a abrir el horizonte, haciendo comprender a una gran parte del público que la realidad exterior podía dejar de ser utilizada como soporte imprescindible de los valores plásticos de los lienzos, para pasar a convertirse en simple pretexto de los mismos. El paso inmediato debería ser la supresión de todo pretexto objetivo,

pero dicho paso no se dió en Madrid, sino en Barcelona. Allí, a partir de 1948, coincidiendo con la fundación del grupo «Dau al Set» y con la apertura del primer «Salón de Octubre», una nueva generación pictórica, encabezada por el genial Antonio Tapies, se decidió a inventar las formas de sus lienzos, en vez de limitarse a transfigurar de una manera más o menos reconocible la realidad natural. Dicha revolución acaeció en España cuando el arte llamado abstracto, lo mismo que el que luego fué impropriamente llamado informal, contaban el primero con casi cuarenta años de vida y con más de veinte el segundo.

Madrid, tal vez más tradicional, fué algo más lento en su renovación, ya que tan sólo en el año 51, con motivo de la «Primera Bienal Hispanoamericana», en la que exhibió Mampaso su entonces revolucionario y ya casi no objetivo cuadro «Verdes y redes», fué admitida aquí, en un certamen oficial, una pintura sometida a unas leyes diferentes de las de la figuración tradicional. Hubo luego diversos, aunque no demasiados, abundantes tanteos, hasta que en el año 55 la «Tercera Bienal Hispanoamericana», celebrada esta vez en Barcelona, acabó de romper el hielo, haciendo que a partir de entonces la nueva pintura no sometida a pretextos naturales, y en la que el valor de la propia materia pictórica se considera preponderante, pasase a ser habitual y sinceramente admirada por amplios sectores del público. Cabe afirmar que a lo largo de este renovador quinquenio los más importantes creadores pictóricos de España han cultivado con hondo rigor la pintura de la forma fluctuante, llamada también, aunque con notoria impropiedad, lógica e idiomática, informal. Dos escuelas principales existen hoy en España dentro de esta nueva tendencia: la de Barcelona, cuyas figuras señeras son Tapies, Cuixart, Tharrats, Mier, Planell y Vallés, y la cuarta escuela de Madrid, en la que destacan, además de los dos excelentes artistas estudiados en este ensayo, Canogar, Manrique, Echevarría, Lucio Muñoz y una larga docena más de importantes pintores. Aunque ambas escuelas poseen marcadas notas diferenciales, siendo preponderante en Madrid el asordado del color y la preferencia por la forma única, constituyen en conjunto la nueva escuela española de pintura no objetiva que ha logrado alcanzar ya un lugar de excepción en el mundo. Muchos de sus miembros, tales como Tapies, Cuixart, Feito, Vallés y Suárez, han logrado los máximos galardones en diversos certámenes internacionales y bienales. Ello prueba que si España llegó con retraso a la gran cita mundial de la nueva pintura, ha sabido recuperar con creces el tiempo perdido, encaramándose con vertiginosa rapidez al puesto privilegiado.

II

EN Madrid, entre los cultivadores de la pintura de la forma fluctuante, existe un grupo que emplea preferentemente nuevos materiales, desconocidos antes de nuestro siglo, tales como tablas quemadas y ero-

sionadas, harpilleras recosidas, telas metálicas, etc., y otro que sigue cultivando la técnica del óleo a la manera tradicional, aunque las nuevas formas que pueblan sus lienzos sean enteramente actuales, inventadas por ellos mismos, y sin que se pretenda que se represente en ellas ningún reconocible fragmento de la naturaleza exterior. Entre estos últimos, herederos en gran parte de la tradición museal, aunque la hayan renovado de acuerdo con su más íntima necesidad expresiva, destacan Vela y Suárez, objeto de la presente reseña. Ninguno de ellos ha nacido en Madrid, pero pertenecen ambos, con el más absoluto rigor, a la nueva escuela no objetiva, es decir, a la cuarta gran escuela pictórica de la capital de España. En Madrid residen, en Madrid han completado su formación y a Madrid le deben su preferencia por los colores inspirados en el cromatismo de la meseta, el amplio despliegue de sus formas y la preocupación por la luz y la modulación del amplio empaste y de la sensibilizada materia. Dada la imposibilidad de estudiar aquí la evolución total de estos dos admirables artistas, me limitaré al análisis de la última de cada uno de ellos, la más lograda en ambos y la más henchida de futuras posibilidades.

III

LA reciente exposición de Vicente Vela (Jerez de la Frontera, 1931), celebrada en el mes de noviembre del año 60 en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid, ha permitido al público madrileño, así como a los marchantes y crítica, conocer las nuevas altas cimas alcanzadas por este riguroso pintor. Mantiene ahora Vela, al igual que en sus anteriores etapas, un extremado cuidado de la final superficie pictórica, trabajando exhaustivamente sus ultrasensibilizadas texturas, pero concede todavía más importancia al problema de la luz y a la reinstauración de la forma. Todo lo que en la pintura de la forma fluctuante existía de amorfo, difuso y disperso, antes de la creación de las grandes síntesis posfluctuantes, gloria máxima de la nueva escuela española, se supera ampliamente en Vicente Vela. En él, aunque las formas puedan ser buscadamente imprecisas en su delimitación, existe una total contención de las mismas en lo que a su emplazamiento sobre el campo pictórico respecta. Heredero aquí Vela de la mejor tradición clásica, ordena los volúmenes de su lienzo en una armoniosa serie de masas contrapesadas, distribuidas a lo largo de ideales líneas de fuerza.

La más radical innovación veliana radica, empero, no en la ordenación subyacentemente constructivista, sino en la luz. Vela, que empasta a la manera de Tiziano o el último Goya, llena de luminosos oros sus lienzos. La limitación bidimensional de la primitiva pintura de la forma fluctuante desaparece aquí totalmente, y Vela ahonda, merced a su recreación de la luz, el campo cromático en emotiva profundidad. Juega así en estos lienzos la luz como una forma más, fundiéndose íntimamente con el color y con la forma,

siendo así lícito hablar en el caso de Vela, no sólo de color-luz y color-forma, sino de una auténtica síntesis de forma, luz y color. Esta luz que parece emerger desde el interior del soporte conduce automáticamente la mirada del espectador hacia las zonas del lienzo infaliblemente elegidas por el artista. Alrededor de ellas condensa Vela sus texturas, merced a una factura apoyada, lenta y dirigida, en la que mediante anchos pinceles logra intencionales empastes, haciendo que la materia pictórica se extienda en emotivos acantilados a través de los bordes de los mismos. Las restantes formas, logradas, las unas, en zonas intermedias, merced a un grueso y plano relieve y muy moduladas de superpuestos raspados las más oscuras y alejadas del chorro de luz, crean como ondas de flexible expansión lumínica, contrapesando la emotiva tensión de los más vibrados sectores del cuadro. En ellos, la luz, protagonista aérea, instaura una nueva modalidad de perspectiva y simula ascender, a veces, deseosa de taladrar el límite superior del soporte, encrespándose, otras, y pareciendo volver sobre sí misma, mediante pinceladas semicirculares, rodeadas de aguadañadas formas subrayadoras de su dinámico ritmo.

Merced a la genialidad de este trabajado pintor de vigorosos trazos, delicadas matizaciones y permanente irisación lumínica, ha logrado la pintura madrileña de la forma fluctuante sintetizar en una emotiva conjunción la tradición museal que simboliza el Museo del Prado y la más rigurosa y extrema vanguardia contemporánea. Vela, heredero directo de Velázquez y Goya., es al mismo tiempo hermano de Tapies y Fautrier, puente entre la más alta pintura de ayer y la más depuradamente plástica pintura de hoy; pintor eterno, en suma, creador de un nuevo lenguaje de formas y espiritualizador de la materia, el color y la luz.

IV

SI en la recién descrita obra pictórica de Vicente Vela predominan los trazos angulosos o aguadañados y los empastes casi raspados, en la de Antonio Suárez (Gijón, 1923), destaca ante todo el redondeado final de sus empastadas manchas y la enorme modulación de los acuchillados que parecen, tan matizada es su sensibilización, vivientes y dotados de alma. Sobre un fondo casi raspado, tenue y más bien neutro, implanta Suárez una forma en apariencia única, que suele cubrir la casi totalidad del campo pictórico. Esta forma se halla constituida, en realidad, por un número indefinido de manchas redondeadas, montadas, muy frecuentemente, las unas sobre las otras, formando emotivos encadenamientos de manchas secundarias sobre la muy bien construida mancha general. Realiza así Suárez, en su delicada pero poderosa pintura, no sólo la reinstauración del objeto, ya que la forma central actúa como tal dentro de la problemática del cuadro, sino que mantiene simultáneamente

vigente la nueva estética de la mancha, al graduar, hacerse, estirarse, interpenetrarse y deshacerse de las que constituyen su forma primera. Esta forma fundamental que emerge sobre los lienzos suarecianos, tenía en sus obras de hace dos o tres años un no sé qué de visceral, debido a lo cual, tanto Cirlot como Castro Arines, la relacionaron acertadamente con la sangre. Aunque ello no enturbiase la calidad de la obra, esta sugerencia de vísceras sanguinolentas podía conturbar excesivamente al espectador, cosa que perjudicaba la reposada degustación de sus lienzos. Dicho inconveniente ha desaparecido en los grandes logros suarecianos del último bienio. En ellos, toda posible alusión a una realidad natural ha sido disuelta dentro del puro juego de la forma, la cual pierde además ahora algunos de los pseudópodos que antes lanzaba, para tender a redondearse volviendo sobre sí misma, obediente a ritmos misteriosos, dotados de una irreprimible capacidad de sugerencias líricas.

En Suárez la pasta pictórica se halla aún como palpitante y podría creerse que el artista, lleno de ternura hacia ella, no se ha atrevido en ningún momento a aplastarla ni a erosionarla, sino que se ha limitado a extenderla suavemente con la espátula, dejando que su liso grosor resalte emotivamente sobre la tela. Cada uno de estos extensos acuchillados ofrece infinitas modulaciones, formadas por nuevas y apenas perceptibles aplicaciones, y se halla como recorrida por abundantes, minúsculos riachuelos de alguna otra tonalidad, aunque casi siempre dentro del mismo color. Domina así, Suárez, y la lleva además, en España, a máxima altura, la ciencia de los pasajes, haciendo que ningún color o matiz se quiebre bruscamente ante su contiguo, sino que crea entre ambos, difusos y siempre armoniosos, puentes amortiguadores.

En semejante pintura, al lado de la sabia maestría de la ejecución destacan, como virtudes preponderantes, una delicadeza y un refinamiento que no se entroncan probablemente en ninguna tradición o aprendizaje, sino que son un espontáneo producto de la propia mentalidad y vida interior del artista. Al hallar Suárez una nueva síntesis —formas fluctuantes integradas dentro de un consciente deseo de recrear una nueva objetividad—, no se ha apoyado para ello, como Vela, en la tradición museal, ni como Tapies, en el inicial neoplasticismo, sino que ha actuado desde dentro de sí mismo. El objeto que surge ahora, con redondeces casi orgánicas y sensibilizaciones de terciopelo o de seda, no obedece ni a recientes ordenaciones de inspiración constructivista, ni ha sido recreado reactualizando las formas eternas de la eterna pintura española, Suárez, como un nuevo Colón, lo ha inventado y le ha dictado sus propias leyes, producto de una inmanente dinámica. A través de esta obra tan personal y lograda, hace el alma de la España actual algunas de sus más imprevisibles confidencias y asciende la pintura de la forma fluctuante en Madrid a una de sus más altas cimas.

CARLOS ANTONIO AREÁN

LA INMIGRACION MAS IMPORTANTE EN MADRID ES LA DE SU PROVINCIA



Cada año unos dos mil provincianos madrileños se afincan en la capital

UNO de los más principales orígenes de la inmigración hacia la capital de España es, precisamente, la provincia de Madrid. Esto es enormemente significativo, a mi juicio, puesto que pone de manifiesto el indudable atractivo que para el lugareño tiene la ciudad. Pero es de resaltar aún más el hecho, como lo hizo el Presidente de la Corporación provincial, el Marqués de la Valdavia, durante el acto celebrado en el castillo de Buitrago con motivo del «Día de la Provincia». Recuerdo sus palabras, que deberían llegar a lo más hondo de los corazones de los provincianos madrileños. «Es aquí, en la tierra, en esta bendita tierra que Dios os ha dado, donde tenéis que afincar vuestro hogar, donde deben nacer vuestros hijos y florecer vuestras haciendas. No sigáis el espejismo de otras voluntades que tienden hacia vidas de oropel y artificiosas. Es aquí, en la propia tierra en que se nace, donde existe la realidad, la verdad y lo sincero.»

El que la Diputación haga cuanto puede y más que puede para que no se despueblen nuestras ciudades y villas es una tarea que debe ser impulsada también por aquellos organismos estatales que tienen en sus manos los resortes indispensables para vigorizarlas.

Nos referimos al plan de desconcentración de la capital. Pues precisamente uno de los sectores en que se ha de prestar mayor atención es la misma provincia de Madrid. El que en dicho plan se mencionen Alcalá de Henares, Navacarnero, El Escorial, etcétera, ya es un paso importante para evitar esta emigración que tan-

to daño hace en el origen como en el destino.

Tenemos a la vista los últimos datos estadísticos, correspondientes al año 1959. Es un botón de muestra de lo que ha venido sucediendo en los veinte últimos años.

La provincia de Madrid es la que da el mayor porcentaje de emigrantes hacia la capital, si se exceptúa Toledo. Castilla la Nueva se lleva la palma en este fenómeno demográfico, pues alcanza el 32,077 por 100 de la inmigración total de la Villa. Pues la provincia de Madrid consigue el 7,529 por 100, sólo superado —como antes decimos— por Toledo, con el 8,324 por 100. Badajoz, en otra época foco importante de la inmigración madrileña, se redujo en el año que comentamos al 4,295 por 100, donde se advierte sin ningún género de dudas la influencia del «Plan Badajoz». Jaén, otro interesante origen del mismo fenómeno, no llega a superar a la provincia de Madrid.

Cada año unos dos mil madrileños provincianos dejan sus lares para trasladarse a la ciudad. El aumento de la población de la provincia durante los últimos cinco años ha sido de unos 22.000 habitantes, es decir, cuatro mil y pico por año.

Se deduce todo esto de las siguientes cifras:

En 1956 la provincia de Madrid tuvo un censo de población que llegó a los 336.886 habitantes, a 350.431 en 1957, dando un paso bastante importante en el aumento demográfico; pero, en 1958, bajó a los 340.062, para ascender después, en 1959, a los 353.782 y a los 359.589 en 1960. Entre la población de 1956 y la de 1960

Sin embargo, entre ellos no se encuentra ningún agricultor

En cinco años, la población de la provincia ha aumentado en 22.000 habitantes

existe una diferencia en más de 22.703 habitantes. Cuatro mil y pico por año, según decimos anteriormente.

En 1959 los inmigrados fueron, en total: 892 varones y 726 mujeres. De ellos, la mayor parte, sin condición profesional, 614 mujeres y 446 hombres; de oficios varios, 74 mujeres y 121 hombres; un habitante dedicado al culto; 38 mujeres del servicio doméstico; seis vecinos pertenecientes a las Fuerzas Armadas; uno de profesión libre; 301 peones, 11 de la construcción; uno del comercio; dos del transporte; dos industriales y ningún agricultor.

Ningún agricultor; la mayor parte sin condición profesional y 301 peones. Esto es bastante significativo. De haber habido otras fuentes de trabajo, tanto en la construcción como en la industria, este personal se hubiera dirigido a ellas, evitando que en Madrid fueran a engrosar las filas de inmigrantes que tanto influyen en el desarrollo de la vida normal de la capital. El agricultor, como se ve, pervive y se aferra al terruño. No se marcha, y por eso recibió el homenaje de las palabras del Marqués de la Valdavia en el «Día de la Provincia».

Hay que vigorizar la provincia de Madrid como se ha hecho en otras regiones. Los planes de desconcentración no deben quedar en el papel.

FRANCISCO HERNÁNDEZ MORCILLO



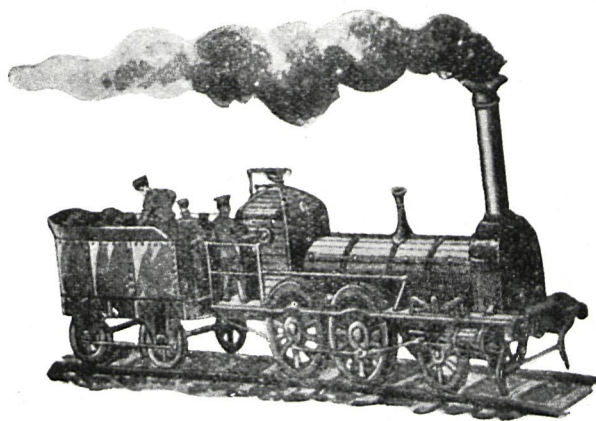
hora. Fué un tren compuesto por 34 pequeños vagones —los que en su estructura tenían gran semejanza con nuestras desaparecidas y añoradas jardineras tranviarias—, el que revolucionó totalmente los medios de comunicación. La Humanidad ha cambiado el polvo de las carreteras por la carbonilla ferroviaria. Estamos en 1825 y un monstruo de alta chimenea y larga cola de colorines va de Liverpool a Manchester en un tiempo prometedor. Concluye la época romántica de la diligencia, con su rumor de campanillas, y surge la era de la máquina entre pitidos estridentes y velocidades de 20 kilómetros a la hora.

Bélgica fué la primera nación continental que se aprovechó de este invento. Más de 70.000 viajeros transportaron en su primer año de funcionamiento, 1835, las dos líneas construídas entre Bruselas y Malinas y entre esta ciudad y Amberes. Luego vienen Francia y Alema-

EL FERROCARRIL

EL pasado día 28 de octubre de 1960 nuestro flamante ferrocarril ha cumplido nada menos que ciento doce años. Un centenario rememorado y festejado por tirios y troyanos; aunque a mi me hayan sonado tales alabanzas, más que a elogio sincero, a porfía obligada. Me ha recordado un poco los cumpleaños de los abuelos de avanzada edad, en los que nadie osa enojar al anciano festejado, por ser fecha propia para olvidar molestias y fracasos, a la par que adecuada para evocar con agrado alegrías y triunfos, principalmente por aquello de «pobrecito, le resta tan poca vida», que nosotros ahora, cuando el óbito no tardará en acontecer, no queremos ser una excepción odiosa. Unamos nuestras voces al coro de las alabanzas y pensemos que, afortunadamente, el industrialismo moderno, la energía eléctrica y atómica, harán desaparecer en breve este incómodo y lento procedimiento de viajar que nuestros antepasados consideraron como el «sumum» de lo veloz y del bienestar. ¡Qué felicidad cuando el viajero terrestre pueda desechar definitivamente la antipática, sucia y entrometida carbonilla!

El 28 de octubre de 1848, día de San Simón, se pone en marcha el primer tren español. Por tanto, este centenario que celebramos es un centenario exclusivo de nuestra patria, y también algo retrasado. Cuando en España se inaugura la línea Mataró a Barcelona, entre comentarios más dispares de una muchedumbre asombrada que vestía levitas abotonadas y miriñaques, ya hace tiempo que recorre las vías europeas la caldera con ruedas que inventara Stephenson, capaz de arrastrar en sus principios 30 toneladas de carbón a una velocidad de 7 kms. por



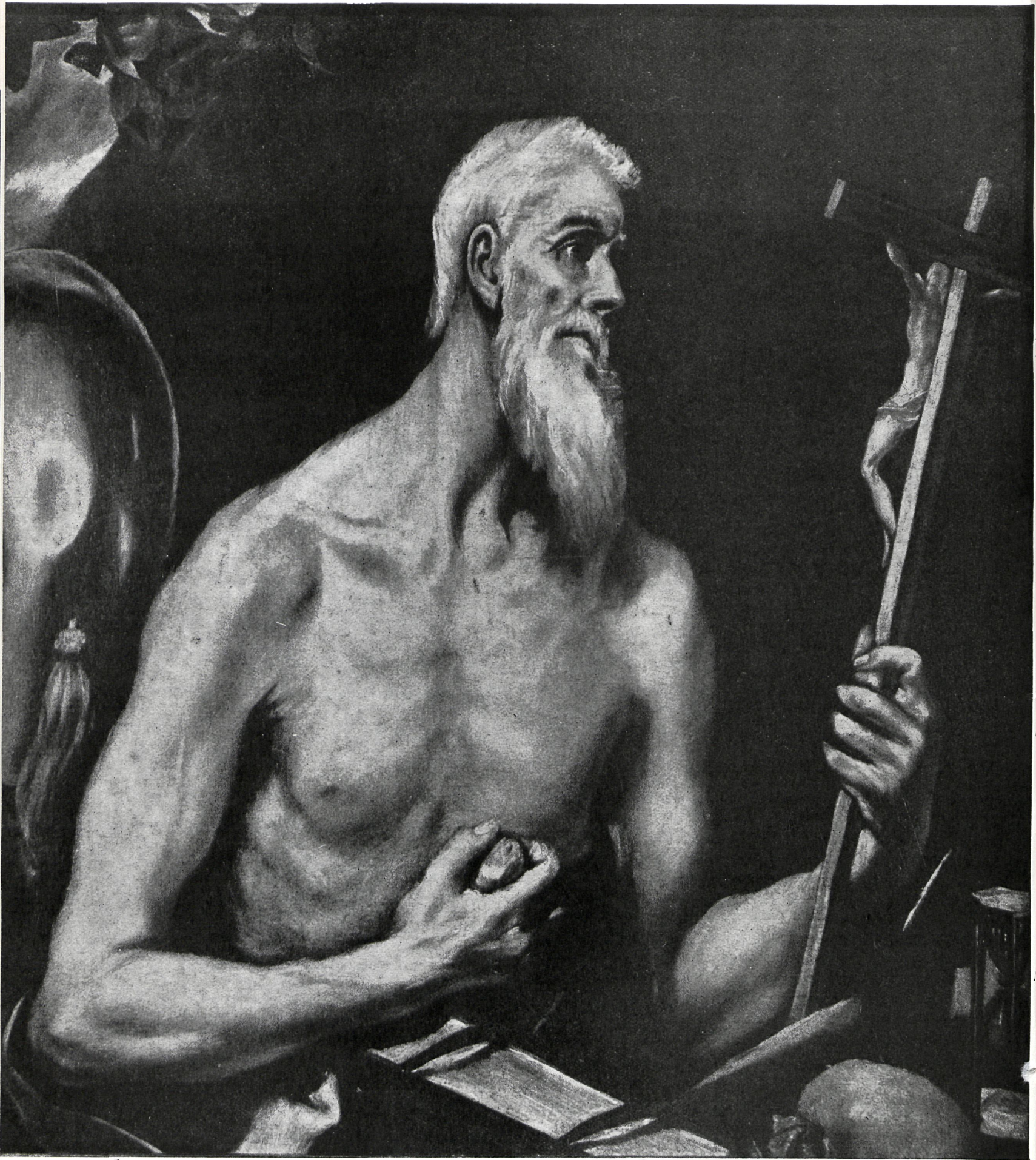
nia, ambas naciones en fechas muy cercanas; la primera en 1838 y la segunda en 1839, y después España, en el año ya citado de 1848, casi cuando los habitantes de la vieja Europa habían empezado a perder el miedo a los ferrocarriles.

¡El miedo! He aquí el mayor enemigo que encontró en su prosperidad. ¿No se corta la respiración con tanta velocidad? ¿No estallará la caldera? ¿No descarrilará? Preguntas y más preguntas que se oponían al triunfo total de la locomotora. Thiers, que combatió en el Parlamento francés el proyecto de instalar líneas ferroviarias, no encontró mejor argumento para oponerse a ello que considerar a la locomoción por vapor bastante más peligrosa que la tracción animal.

¿Cumplirá otros ciento doce años? Verdaderamente, son muchos años para que pueda perdurar en medio de tanto progreso inevitable. Los elogios de este centenario se me antojan que suenan a honras funerarias algo anticipadas.

ANTONIO GULLON WALKER





«San Jerónimo», obra de El Greco, de extraordinario valor artístico, que se encuentra en el Salón de la Presidencia.

(Foto Loygorri.)

PINACOTECA PROVINCIAL

Ciento diez cuadros, distribuidos por los distintos establecimientos dependientes de la Diputación, forman nuestra pinacoteca provincial.

* * *

En ella están representadas escuelas pictóricas de las más variadas tendencias.

* * *

El valor total de las telas expuestas sobrepasan los siete millones de pesetas.

* * *

Sólo el «San Jerónimo», obra magnífica de El Greco, está tasado en cuatro millones de pesetas.

* * *

El Museo Taurino, que posee muy meritorias pinturas, tiene considerable valor para el estudio exhaustivo de la historia de nuestra Fiesta Nacional.

TODA obra de arte es producto de un conjunto de circunstancias. El artista no se halla aislado. Influyen en él, no sólo la escuela a que pertenece, sino también el país, la época en que vive, e incluso, casi, de forma decisiva, la trayectoria política imperante, pues está demostrado que existe una armónica alianza entre los artistas y sus contemporáneos. Sabemos que la tragedia griega alcanza su cúspide, con Esquilo y Eurípides, en el preciso momento de las grandes victorias, cuando conquistan su independencia las pequeñas ciudades republicanas. Y si entramos en otros períodos florecientes, tal como el Renacimiento y el Siglo de Oro español, veremos que Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Rafael y Tiziano trasladan a sus obras el brío y la sensualidad de aquellos tiempos, junto al más exquisito y poderoso sentido poético, mientras, por cntraste, los grandes artistas españoles de los siglos XVI y XVII —Velázquez, Murillo, Zurbarán, Calderón, Cervantes, Tirso de Molina, Quevedo, entre otros— reflejan en sus realizaciones las grandes emociones y las ambiciones gloriosas que alentaban a sus coterráneos. Es más, ellos mismos, en su vida, se convierten en protagonistas de los ideales nacionales. Han sido soldados aventureros, duelistas, enamorados y hasta eclesiásticos.

Estas reflexiones y otras parecidas venían a mi mente cuando recorría la Casa - Palacio de la Diputación Provincial y contemplaba las obras pictóricas expuestas en sus muros. Me acompañaba en esta visita un buen amigo y compañero en los menesteres de la Prensa, con el que cambiaba impresiones. Al llegar frente al «San Jerónimo», de El Greco me preguntó: «¿Qué te dice este cuadro?» Confieso que, al principio, no supe qué contestarle. Hablar así, de improviso, sobre uno de los mejores pintores del mundo, es algo que sobrecoge. Ya se sabe, nunca se dice nada interesante y casi siempre se cae en la vulgaridad. Sin embargo, en esta ocasión la anécdota vino en mi auxilio. Y empecé por relatar la historia de cómo fué identi-

ficado. Le conté que don Gregorio Marañón lo «descubrió» en un desván de la Sala de locos del Hospital Provincial y lo salvó de las iras de un pobre esquizofrénico, que se valía de un largo palo, coronado por dos o tres clavos, para destrozarlo, ya que no alcanzándolo con la mano —el cuadro se hallaba en la parte más alta de la pared—, había inventado este curioso y destructivo artefacto. Pero mi amigo, que me escuchaba con cierto interés, no cejaba, sin embargo, en su primitivo empeño y me dijo insistentemente: «Me hablabas antes de la huella indeleble que un conjunto de circunstancias deja en todo artista; pues bien: ¿qué aprecias en este San Jerónimo?; ¿qué nota dominante ves en él?».

De repente me vino la inspiración y le dije: «En toda obra superior impera un estilo, una manera de hacer que en El Greco se acentúa como fundamental razón pictórica. En este maravilloso lienzo que estamos contemplando, El Greco se halló plenamente, y su factura, además, responde a moldes definitivos. No se trata de una pintura que corresponda a una época de transición. Es una obra realizada durante su estancia en Toledo, cuando El Greco encontró la plenitud, y en ella se reconoce, en cuanto a inspiración, la influencia de las costumbres y del espíritu de los hombres de su nueva patria. El Santo aparece de medio cuerpo, con el torso desnudo y la mirada hacia lo alto, sosteniendo en la mano izquierda un crucifijo, al que mira con extremada unción y piedad. El artista ha puesto en sus pinceles los anhelos de perfección espiritual que vive en el ambiente denso, profundamente religioso e idealista de España. La figura de San Jerónimo presenta esa perspectiva irreal, esa expresividad parcial acentuadísima que había de ser una de las mayores audacias creacionistas de la pintura, conformada con rasgos y líneas de arrebatada violencia espiritual, cuya culminación se logra en esa serie de retratos que integran las efigies de los apóstoles.»

Mi amigo asentía, más con el gesto que con la palabra, mientras miraba el magnífico lienzo desde dife-