

Iconografía de una pasión. El vía crucis de José Andrés Gutiérrez Alonso para la parroquia de San Nicolás de Bañugues*

Gerardo Díaz Quirós
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Obra temprana del pintor José Andrés Gutiérrez Alonso (Luanco, 1959 - Oviedo, 1994), el vía crucis realizado para la parroquia de San Nicolás de Bañugues (Gozón) entre 1975 y 1977 es uno de los conjuntos pictóricos de temática religiosa contemporánea más interesantes de Asturias. Se estudia en este artículo prestando particular atención a sus aspectos iconográficos, contextualizando la obra en el panorama del arte sacro español del siglo XX y en la biografía de su creador.

PALABRAS CLAVE:

José Andrés Gutiérrez, arte sacro, vía crucis.

ABSTRACT

We studied in this article a parochial *vía crucis* (San Nicolás de Bañugues, Gozón). It is a work of the painter Jose Andrés Gutiérrez Alonso (Luanco, 1959 - Oviedo, 1994) and it allows to come near to the sacred art of century XX in Spain and to the artistic biography of the painter.

KEYWORDS:

José Andrés Gutiérrez, sacred art, vía crucis.

* * * *

* Ha sido fundamental para la redacción de este artículo la colaboración prestada en todo momento por la familia del pintor, y muy especialmente la de su madre, M. Teresa, que además de permitirme el acceso a la parte del archivo personal de José Andrés que custodia me ha regalado largas horas de conversación y de emociones.

Arte sacro contemporáneo

La interpretación del capítulo dedicado al arte y los objetos sagrados en la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, primer fruto del Concilio Vaticano II¹, más allá de la literalidad de un texto breve y extremadamente cauteloso, supuso el espaldarazo definitivo a la incorporación de los *nuevos* lenguajes artísticos al contexto de lo sacro. Restañando viejas heridas –cierto que existentes más *de facto* que *iure*–, el capítulo séptimo se abre subrayando la dignidad del arte sagrado, recordando que “entre las actividades más nobles del ingenio humano se cuentan, con razón, las bellas artes” y reconociendo que arte religioso y arte sacro están relacionados con la belleza infinita de Dios. La abierta proclamación en el punto 123 de que “la Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y las condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo” y que “también el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia” dejó en segundo plano otras reflexiones y matices², consagran-

do o permitiendo desarrollar iniciativas artísticas ya puestas en marcha en los años previos al Concilio y estimulando otras.

Si las precipitadas intervenciones de posguerra habían dejado en España escasas piezas de temática o destino religioso de verdadero interés artístico³, cumpliéndose en buena medida las premoniciones que Eugenio D’Ors formulara en 1939 en el contexto de una Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria que pasó completamente desapercibida en el panorama artístico nacional⁴, pasada la mitad de la década de los 40 del siglo XX se irían desarrollando algunas iniciativas que denotan una preocupación artística más honda. Las obras de restauración de la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha de Madrid, por ejemplo, bajo el manto arquitectónico de la fidelidad al barroco madrileño, darán la oportunidad de trabajar en su ornamentación durante los años inmediatos a su inauguración a un amplio grupo de artistas jóvenes –estudiantes de arquitectura y de bellas artes vinculados a la residencia universitaria de los dominicos– entre los que se encuentran Rafael de La Hoz, Manuel S. Villaseñor, Ramón Lapayese, Carlos Pascual de Lara, Ramón Vázquez Molezún, Pablo Rema-

¹ Fue promulgada por Pablo VI el 4 de abril de 1963 y entró en vigor el 16 de febrero de 1964. Usaremos como referencia para la citas: “Constitución sobre la sagrada liturgia” [en adelante CSL], en *Documentos del Vaticano II. Constituciones, decretos, declaraciones*, Madrid, BAC, 1968, pp. 134–176. Capítulo VII “El arte y los objetos sagrados”, pp. 173–176.

² En la redacción del texto, casi cada idea que pudiera denotar franca apertura al arte contemporáneo viene compensada por una matización, coda o prevención. Así, por ejemplo, se insiste en la necesidad de *colaborar*, pero se remarca la condición de *árbitro* que la Iglesia ha ejercido “discerniendo entre las obras de los artistas aquellas que estaban de acuerdo con la fe, la piedad y las leyes religiosas tradicionales y que eran consideradas aptas para el uso sagrado”. De igual modo, el reconocimiento de las posibilidades del arte contemporáneo viene condicionado por un contundente “con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia”. De hecho, explícitamente traza esas coordenadas de “libertad controlada” para el arte en el punto 124, pidiendo vigilancia a los Obispos y exhortando a excluir de los templos aquellas obras artísticas que “repugnen a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan el sentido auténticamente religioso, ya sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte”. Evidentemente, como se ha señalado, se había erigido la propia Iglesia en árbitro y juez de esas cualidades. CSL, en *Documentos del Vaticano II. Constituciones, decretos, declaraciones*, Madrid, BAC, 1968, pp. 134–176.

³ Algunos testimonios próximos a los acontecimientos son particularmente elocuentes. El director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla señalaba en los años 40 los momentos difíciles que al arte sagrado vivía en España, obligado sin preparación a una producción desmesurada que había llevado a la producción de verdaderos “muñecos” a manos de escultores improvisados. [Citado en UREÑA, G., “La escultura franquista: espejo del poder” en BONET CORREA, Antonio. (Coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 104, 105] En la misma línea, insistía a mediados de los 60 Juan Antonio Rivera, canónigo archivero de la Catedral de Toledo, en la escasa calidad de la obra de posguerra. Habla de templos llenos de “objetos de pacotilla, de imágenes dulzonas de pasta-madera o cartón piedra, de retablos sobrecargados de pseudobarroquismo, de altares de yeso”, de “víctimas de mercaderes” de un arte religioso “industrializado y anodino” en el contexto de “donaciones caprichosas” y buena voluntad sin conocimiento. *Vid.* RIVERA, Juan Francisco., “La Comisión Diocesana de Arte Sacro”, en AA. VV., *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León, Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, p. 446.

⁴ Advertía el entonces director general de Bellas Artes del Gobierno Nacional, tras constatar la destrucción de templos y objetos de uso religioso, que “la obra de reconstrucción, una vez esta barbarie vencida, podría quizá traer equivalentes desafortunados” si se emprendía “sin la vigilante asistencia de un doble espíritu de estética dignidad y pureza litúrgica”. D’ORS, Eugenio, *Las ideas y las formas*, Madrid, 1966, p. 103.



Fig. 1. José Andrés Gutiérrez en un concurso de pintura c. 1972 (Archivo familia Gutiérrez Alonso).

cha, Juan Antonio Morales, Benjamín Mústieles, Jesús Zamorano o Alcázar. Detrás del proyecto estaba el impulso de Fray José Manuel de Aguilar, entonces prior de los dominicos en Atocha y figura fundamental –junto con el obispo Almarcha y Juan Plazaola, en el panorama del arte sacro español del siglo XX⁵.

La propia fundación en 1955 bajo la dirección del mismo Aguilar del Movimiento de Arte Sacro (MAS), y de modo general el compromiso de la orden de Santo Domingo con las nuevas expresiones artísticas manifestado en obras como las ejecutadas por Miguel Fisac para Arcadas Reales (1952) o el conocido proyecto de Francisco Coello de Portugal para el Santuario de la Virgen del Camino de León (1961)⁶; la convoca-

toria en 1958 de la I Semana Nacional de Arte Sacro, los proyectos de erección de templos en Vitoria propuestos por el obispo Peralta Ballabriga a Javier Carvajal⁷, y de forma especialmente significativa el tortuoso proceso de erección de la basílica de Aránzazu⁸ por lo que tiene de síntesis de las distintas

do, "La orden dominicana y las artes: conversaciones con el Padre Coello de Portugal, OP", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, nº 311, 1997, pp. 32–34; FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban (Coord.), *Fray Coello de Portugal, dominico y arquitecto*, Madrid, Fundación Camuñas-Senesteban, 2001.

⁷ DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Porque vivir es difícil. Conversaciones con Javier Carvajal*, Ávila, Servicio de Publicaciones de la Universidad Camilo José Cela, 2002, p. 44.

⁸ Los franciscanos, rectores del santuario guipuzcoano de Aránzazu, y bajo el impulso del padre Pablo Lete, se habían decantado en 1952 por el proyecto de Oteiza para el complemento escultórico de la gran basílica, diseñada según el proyecto presentado al concurso de 1950 por Luis Loarga y Francisco Sáenz de Oiza. Oteiza, que ejercerá como *padre espiritual* del grupo de artistas convocados para los distintos trabajos, siempre consideró el Santuario como núcleo originario de la Escuela Vasca. Conforme avanzan las obras avanzan

⁵ De ellos ha hablado reiteradas veces Esteban Fernández Cobián como verdaderos «agitadores».

Sobre la trascendencia para el arte sacro español contemporáneo de la figura del Padre Aguilar puede verse: GARCÍA CRESPO, Elena; DELGADO OROUSCO, Eduardo, "El padre Aguilar y su tiempo", *Patrimonio Cultural. Las nuevas expresiones artísticas y el lenguaje de la fe*, nº 44, 2006, pp. 51–69.

⁶ Sobre el compromiso de los dominicos con los nuevos lenguajes plásticos, véase: DELGADO ORUSCO, Eduar-



Fig. 2. Fotografía a modo de estudio de anatomía. Trabajos preparatorios del vía crucis para San Nicolás de Bañugues (Gozón), 1975. (Archivo familia Gutiérrez Alonso).

sensibilidades, dificultades e ilusiones, hablan a las claras de un período de intensa creatividad en el campo de la arquitectura y de la plástica que, jugando con los términos acuñados por Eduardo Delgado para los capítulos de su tesis doctoral sobre la arquitectura sacra española entre 1939 y 1975, va de la *utopía* a la *mayoría de edad* pasando por *experiencias ejemplares*⁹.

también las protestas, que terminan por hacer que el obispo Font Andréu solicite documentación a los franciscanos y la someta al juicio de la Comisión Diocesana de Arte sacro. Se abre un proceso que habría de llegar a la Pontificia Comisión de Arte Sacro y dilatarse en el tiempo. En distintos números de la revista ARA se encuentran notas referidas al proceso de erección del santuario vasco y sus problemas, pero puede consultarse con particular provecho: ARA, nº 31, Año VIII, Madrid, Enero-Marzo 1972.

⁹ DELGADO ORUSCO, Eduardo, *Arquitectura sacra española, 1939-1975. De la posguerra al posconcilio*, Tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Baldellou Santolaria y defendida en la Universidad Politécnica de Madrid en 1999. Algunos aspectos analizados en su tesis habían sido adelantados en forma de artículo. Pueden consultarse al respecto: "Arquitectura sacra en España, 1939-1975: una modernidad inédita", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, nº 311, 1997, pp. 11-16; "Arquitectura sacra española,

Las ascuas de esta incipiente renovación estética en el ámbito de lo sacro fueron avivadas por la primera constitución emanada del Concilio. En el mismo año de su entrada en vigor el Padre Aguilar funda la revista *ARA. Arte Sacro Actual*, llamada a convertirse en el más destacado y eficaz órgano de difusión de los lenguajes artísticos contemporáneos en el ámbito de lo sacro a partir de la divulgación de los distintos niveles de significación –teológico, litúrgico, estético, sociológico– del documento conciliar¹⁰. Probablemente sólo el clima

1939-1975: quién es quién", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, nº 311, 1997, pp. 22-31 y "Selección de espacios sacros españoles, 1939-1975", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, nº 311, 1997, pp. 35-46.

¹⁰ Sobre la aplicación en España de la reforma litúrgica puede verse: FANJUL GARCÍA, Manuel, *La aplicación en España de la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II de acuerdo a lo mandado en la Constitución "Sacrosanctum Concilium" y los sucesivos documentos para su aplicación*, Tesina de licenciatura realizada bajo la dirección de Andrés Pardo Rodríguez y defendida en la Facultad de Teología de San Dámaso el 6 de marzo de 2006. Para una revisión exhaustiva de la amplia bibliografía sobre el tema: AROCENA, Félix María, "Biblio-



Fig. 3. José Andrés Gutiérrez. Estaciones del via crucis. Templo parroquial de San Nicolás de Bañugues. 1975–1977. Fotografía: Díaz Quirós.

de apertura generado por el Concilio puede explicar que en noviembre de 1968 los *Apóstoles* de Oteiza para Aránzazu se *levantasen* de las márgenes del camino de acceso al santuario para *andar* de nuevo en el friso de su fachada proclamando la “trascendencia religiosa de lo estético” en una obra que, según recoge la Dra. Álvarez Martínez, culmina el sentido metafísico que Oteiza Buscaba en la escultura¹¹.

La aplicación de la reforma litúrgica supondrá una intervención más o menos drástica sobre prácticamente todos los presbiterios del orbe católico y el desarrollo de intensos debates artísticos en muchos casos nunca cerrados. El esfuerzo por dar a conocer las nuevas disposiciones en materia litúrgica llevará a que se conozcan también las reflexiones realizadas sobre el arte sacro y estimulará a algunos párrocos en los años siguientes a asu-

mir obras con valentía. El pulso artístico de los años anteriores al Concilio, la renovación del arte sacro en España y la calidad tanto de la arquitectura como de las artes plásticas no se mantuvo, sobre todo entrada ya la década de los 70. Sin embargo, será entonces cuando las ideas de renovación o la asimilación de nuevos lenguajes alcancen a las parroquias menos ligadas –por proximidad física o contacto personal– a centros efervescentes. Éste será el caso, precisamente, de la obra de Bañugues.

José Andrés Gutiérrez Alonso¹² y el encargo para la parroquia de Bañugues

Hijo de Antonio Gutiérrez y Teresa Alonso, José Andrés nació en Luanco el 30 de noviem-

grafía: *Sacrosantum Concilium* (1963–2003)”, en *Recursos y Fuentes, Lex Orandi*. Disponible en Web: <http://www.lexorandi.es/Recursos/bibliografiaSC.htm> [Consulta: 2 de febrero de 2009]

¹¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Soledad, *Oteiza, pasión y razón*, San Sebastián, Nerea, 2003, p. 108.

¹² Hasta el momento la biografía más completa sobre José Andrés Gutiérrez ha sido la trazada por Ramón Rodríguez para el proyecto editorial *Artistas Asturianos* de Hércules Astur de Ediciones. (RODRÍGUEZ, Ramón, “José Andrés Gutiérrez”, en *Artistas Asturianos*, tomo VII, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2006 pp. 396 – 420 [texto entre las páginas 396-409] Con todo, siguen siendo imprescindibles para profundizar en su figura los apuntes de su íntimo amigo José Francisco



Fig. 4. José Andrés Gutiérrez. Estaciones del via crucis. Templo parroquial de San Nicolás de Bañugues. 1975–1977. Fotografía: Díaz Quirós.

bre de 1959, festividad de San Andrés. El segundo de tres hermanos, compartió infancia con Marco y Santiago, cómplices a veces de su creatividad y modelos para algunos de sus tanteos compositivos, como demuestran distintas fotografías.

Diagnosticado de hipoglucemia a los trece años, los ingresos hospitalarios se convierten en hecho frecuente en su vida. En ellos encontró, a pesar de las molestias, ocasión para profundizar en el ejercicio del dibujo y

la pintura, alentado incluso por un equipo médico del que formaba parte el doctor Rodríguez Vigil¹³. A los 10 años remonta el propio artista en ocasiones sus inicios en la pintura –cuando en 1981 redacta un breve curriculum para su participación en la Bial Nacional de Pintura *La Carbonera*, por ejemplo –; “Nací hace quince años y desde los doce vengo pintando”, escribe, sin embargo, para el díptico de la exposición compartida con Carlos Miguel en la Galería Amaga en junio de 1975. Vocación precoz, en cualquier caso, que se verá espoleada por algunos premios tempranos¹⁴.

Álvarez-Busto, autor, entre otros, de un breve pero sentido y preciso artículo incorporado al catálogo de la exposición que con carácter póstumo le realizó la Caja de Asturias en 1995, así como la nota biográfica de ese catálogo: ÁLVAREZ-BUSTO, José Francisco, “Entornar la vista”, *José Andrés Gutiérrez*, Oviedo, Obra Social y Cultural de la Caja de Asturias, 1995, pp. 9– 12. Precisamente en la presentación de ese mismo trabajo se manifestaba el deseo de que la muestra abierta entonces fuese compendio y resumen de una más importante e iniciase un proceso de análisis y revisión de la obra de José Andrés. Sin embargo, aún no se ha abordado el estudio sistemático de su obra completa.

En otro orden de cosas, quede anotado que no pretendemos en este artículo repasar con detalle la totalidad de su biografía, sino perfilar tan sólo aquella parte que permite encuadrar la obra cuyo análisis se aborda.

¹³ José Andrés mantendrá siempre la práctica de trabajar durante sus estancias hospitalarias. Con una sola mano realizó, por ejemplo, el autorretrato fragmentario de una sesión de diálisis y se conservan bellos cuadernos en los que se acumulan ideas y dibujos de enorme expresividad. (Archivo de la familia de José Andrés Gutiérrez).

¹⁴ En 1972, con 12 años, obtiene el tercer premio de dibujo en el XIV Certamen Juvenil de Artes Plásticas convocado por la Delegación de Juventud de Asturias. Seguirá en los años siguientes presentándose a este certamen, así como al Concurso Provincial de Tarjetas de Navidad y al Concurso Provincial de Pintura al Aire Libre, alzándose con dos terceros premios, dos segundos y tres primeros. Es galardonado también en el I Cer-



Fig. 5. (A) José Andrés Gutiérrez. Boceto para la estación: *Y habitó entre nosotros y contemplamos su gloria*. 1975. Via crucis del Templo parroquial de San Nicolás de Bañugues. (Archivo familia Gutiérrez Alonso) Reproducción fotográfica: Díaz Quirós.



Fig. 5. (B) José Andrés Gutiérrez. *Y habitó entre nosotros y contemplamos su gloria*. 1975. Via crucis del Templo parroquial de San Nicolás de Bañugues. Fotografía: Díaz Quirós.

Al tiempo que realiza sus estudios de bachillerato, comienza a asistir a las clases de dibujo y pintura que impartía en Avilés Vicente Santarúa, ya con la intención de prepararse para un futuro acceso a la Escuela de Bellas Artes. Era entonces un joven de semblante un punto triste y mirar etornado tras cuya aparente desgana se escondía un vigor inusual –según evocación de su compañero, de pinceles primero y de *pintura* siempre, unidos por la amistad, Álvarez Busto¹⁵–.

Junto con catorce más de sus compañeros, expone en 1974 en la galería Amaga de Avilés. Santarúa escribe en una nota para el folleto que presenta la exposición que “el Grupo Santarúa vio la gran necesidad de creatividad por concepto, figurativo, expresionismo o nuevo figurativismo, es cuando lleva con responsabilidad la premisa investigar, como estandarte”¹⁶; están ya

algunas palabras clave para enmarcar la obra temprana de José Andrés. Al año siguiente repite, pero en esta ocasión compartiendo espacio solamente con Carlos Miguel Gutiérrez y presentando al público quince obras de paisaje. Escribía entonces: “La atracción que la pintura y el arte en general ha venido desarrollando sobre mi persona, sinceramente, no sé a qué es debido. Pero la verdad es que el interés medra cada día”¹⁷.

Conocedor de su afición por la pintura y habiendo visto algunas de las obras premiadas en un concurso de postales convocado en el Instituto Cristo del Socorro en el que estudiaba, el sacerdote Ángel Fidalgo, profesor de religión en el centro y párroco de San Nicolás de Bañugues, le propone la ejecución de las catorce estaciones de un vía crucis para las naves de su nuevo templo parroquial¹⁸. El encargo se redu-

tamen San Miguel de Agones, en el convocado por la Sociedad Ovetense de Festejos en 1974 bajo el título de *Las fiestas de San Mateo a través de los niños* y en el I Certamen de Pintura de Soto del Barco de 1975.

¹⁵ ÁLVAREZ-BUSTO, José Francisco, “Entornar la vista”, *José Andrés Gutiérrez*, Oviedo, Obra Social y Cultural de la Caja de Asturias, 1995, p. 9.

¹⁶ SANTARÚA, Vicente, “Grupo Santarúa”, folleto de exposición, Avilés, Galería Amaga, 1974.

¹⁷ GUTIÉRREZ ALONSO, José Andrés, “Presentación”, dip-tico de la exposición *Óleos y Acuarelas de José Andrés y Carlos Miguel*, Avilés, Galería Amaga, 1975.

¹⁸ Bañugues contó con un primer centro de culto en la zona de La Ribera, próximo a la ensenada, que con distintos intervalos funcionó como templo parroquial –en algunos momentos fue hijuela de la parroquia de San Jorge de Heres-. En el siglo XIX, dada la inestabilidad del terreno en el que ese primer templo se emplazaba

cía en principio a la copia de unas láminas que el propio sacerdote le facilitaría, pero el joven pintor habría de ejercer aquella sinceridad que enunciara con inusitada madurez en la presentación de la exposición avilesina para convertir la propuesta en otra cosa.

Catorce enormes paneles de madera contrachapada de 300 x 183 cm y un puñado de láminas piadosas para copiar le esperaban en un bajo situado en el mismo edificio donde vivía. Sólo los quince años y el latido intenso de la pintura pueden explicar la ascensión del reto; hay que apoyarse en lo segundo para explicar la calidad del resultado.

Aborda la primera de las estaciones conforme a lo solicitado, en forma de copia aseada de una lámina –es posible que aún visible en la trasera de una de las tablas definitivas–, pero el pintor que había aprendido los primeros secretos del oficio en la academia de Vicente Santarúa se revela y se rebela. José Andrés se reconoce como pintor y rechaza lo pintado precisamente para pintar. Una sola estación le había servido para completar su camino, o para iniciarlo.

Probablemente la pura necesidad de *amueblar* la desnuda nave de un templo¹⁹ recibido

por la acción de las mareas, se erigió nueva iglesia en la zona alta de la parroquia, en Cerín. Este segundo templo sufrió una importante reforma a principios del siglo XX, es posible que llegando a modificarse la orientación de su planta. D. Ángel Fidalgo asumirá la tarea de realizar un nuevo templo a principios de los 70 con la idea de contar con instalaciones adecuadas para una parroquia que entonces experimentaba una importante expansión demográfica y que recibía un notable incremento de población en los meses de verano como consecuencia de su desarrollo como destino turístico.

¹⁹ El templo presenta una amplia nave rectangular que remata en presbiterio ligeramente más estrecho de muro frenado. A los pies se abre pórtico sobre el que se emplaza una tribuna. Torre de base cuadrada que remata en su tercio superior con templete de hormigón se adosa en el lado derecho. Por el costado izquierdo corre pórtico sobre pilares que enlaza con el volumen cúbico de la sacristía, levantada a la altura del presbiterio y comunicada interiormente con él. Edificada en hormigón armado y ladrillo macizo de cara vista, los pilares de sustentación de la nave, funcionando como pilastras al cerrarse el muro, articulan los costados, generando siete grandes paños ligeramente rehundidos en cada lado que serán los aprovechados para alojar las escenas del vía crucis.

El interior del templo se concibe con enorme sencillez. En ausencia del conjunto pictórico, el juego del ladrillo con los tramos de muro enlucido y pintado de blanco y los efectos lumínicos provocados por sumaria vidriera que corre a modo de faja por la parte superior de los muros laterales –en el imafrente se traza un óculo de despiece cruciforme interior y en uno de los laterales

por los fieles con frialdad absoluta –al menos en dosis similar a su valentía en el compromiso con los nuevos lenguajes artísticos en el espacio sacro– llevó al párroco a mantener el encargo a pesar de que el joven plantease con claridad que sólo en libertad estaba dispuesto a seguir pintando.

En un arriesgado ejercicio de profética –y seguro que inconsciente– consagración bautismal y dando muestras de una temprana *rebeldía sensible* que marcaría toda su obra, José Andrés se embarca en la colosal obra con particular empeño. Se sumerge en la Pasión de Cristo para dibujar sus esencias y traerlas a la vida diaria. Recorre palmo a palmo un relato conocido para sacarlo del bisbiseo del “adorámoste Cristo y bendecímoste...” y encarnarlo. Los distintos bocetos conservados, y muy especialmente el esmero con que selecciona los temas, rompiendo con el esquema más clásico del vía crucis tradicional para *crear* también en lo temático cuando parecía obligado el corsé de las estaciones tipificadas en la piedad popular, dan prueba del rigor de su trabajo; trabajo que interrumpe la incorporación a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y que retomará en los veranos de 1976 y 1977.

Con el estímulo de su profesor –y sobre todo con el apoyo de su madre– realiza los exámenes de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia²⁰. A pesar de su juventud, supera las pruebas de Preparatorio e Ingreso y, sin terminar el bachillerato –habrá de hacerlo en los años siguientes, en clases nocturnas–, se instala en Valencia para con-

del presbiterio vidriera de mayor desarrollo dedicada a la Virgen del Carmen– constituyen prácticamente los únicos elementos ornamentales.

El espacio presbiteral se adelanta por medio de unas gradas, aprovechando el retranqueo de la zona donde se emplaza el altar para ubicar, en los ángulos del encuentro de la nave con el presbiterio, la pila bautismal y el sagrario. En ambos casos el muro recibe un contraplacado de travertino a media altura que singulariza el espacio. La sede se sitúa al fondo del presbiterio, adosada al testero y destacada en origen por su elevación y por disponer un paño de tabla de madera claveteada enmarcado por cenefa de mármol.

Ejemplo de asimilación estandarizada de las nuevas disposiciones conciliares, las únicas imágenes previstas fueron un crucificado; el titular del templo, San Nicolás, y la Virgen María en su advocación de El Carmen, que tenía en la parroquia especial devoción de antiguo. Las tres piezas, de madera en su color, son obra de catálogo de Talleres de Arte Granda.

²⁰ Allí había ya algunos asturianos, como Francisco García (Pachín) y Amado González, (Favila).



Fig. 6. (A) José Andrés Gutiérrez. Boceto para la estación: *Obligaron a un cierto Simón de Cirine a llevar la cruz*. 1975. Via crucis del Templo parroquial de San Nicolás de Bañugues. (Archivo familia Gutiérrez Alonso) Reproducción fotográfica: Díaz Quirós.



Fig. 6. (B) José Andrés Gutiérrez. *Obligaron a un cierto Simón de Cirine a llevar la cruz*. 1975. Via crucis del Templo parroquial de San Nicolás de Bañugues. Fotografía: Díaz Quirós.

tinuar los estudios artísticos. “Es el benjamín de un grupo de asturianos que llegarían a hacerse famosos por sus *desmadres* contestatarios, con el barrio de El Carmen como fondo”²¹, reseña Álvarez Busto. Depositario de tantas conversaciones, partícipe sin duda de multitud de anécdotas, su amigo presenta ese tiempo como frenético. Años de formación en muchos órdenes, de enseñanza académica, pero también de contacto con la modernidad expuesta en algunas galerías valencianas, de experimentación con técnicas como el aerógrafo, la fotografía o nuevas concepciones artísticas como las performances y el uso de maquillajes sobre el propio cuerpo²². Años de trato y amistad con artistas –entre

otros con Juan Uslé y Victoria Civera, que terminarían por tener estudio en Nueva York– que le enseñan a entender la pintura y de algunos viajes que habrán de resultar definitivos para su trayectoria, como el realizado a Cuenca para ver el Museo de Arte Abstracto Español²³.

Y tras cada curso, la vuelta a Luanco y el trabajo en el proyecto del via crucis, que a pesar de la dilación en el tiempo, mantendrá una gran unidad²⁴. Aun cuando el encargo le

²¹ ÁLVAREZ-BUSTO, José Francisco, “Entornar la vista”, en *José Andrés Gutiérrez*, Oviedo, Obra Social y Cultural de la Caja de Asturias, 1995, pp. 9, 10.

²² *Ibidem*. De alguna manera rebrotarán estas experiencias con el tiempo y acompañadas de cierto sentido lúdico. Así, por ejemplo, se conserva una amplia serie fotográfica realizada un día de Carnaval en la que José Andrés se autorretrata maquillado y maquillando él mismo a varios amigos. Por la fotografía manifestó siempre gran interés, llegando a montar un pequeño laboratorio fotográfico y contándose por cientos las

fotografías que pueden ser leídas como experimentación y ejercicio plenamente artístico. Se conserva documento mecanografiado de cuatro páginas bajo el título de *Trabajo teórico sobre secuencias*, realizado para una signatura de la Escuela de San Carlos, en el que José Andrés realiza breves pero interesantes observaciones teóricas sobre la imagen fotográfica y que puede haber estado en la base de su investigación práctica. Consta igualmente que leyó y anotó los capítulos dedicados a códigos visuales de *La Estructura ausente* de Umberto Eco y *Semiótica y teoría del conocimiento* de L. Reznikov (Archivo de la familia de José Andrés Gutiérrez)

²³ Realizó un amplio reportaje fotográfico sobre los contenidos del museo, reproduciendo detalles de buena parte de las obras. (Archivo de la familia de José Andrés Gutiérrez)

²⁴ Como se tendrá oportunidad de analizar en el apartado siguiente, sólo la primera tabla presenta rasgos marcadamente diferenciados respecto al resto.

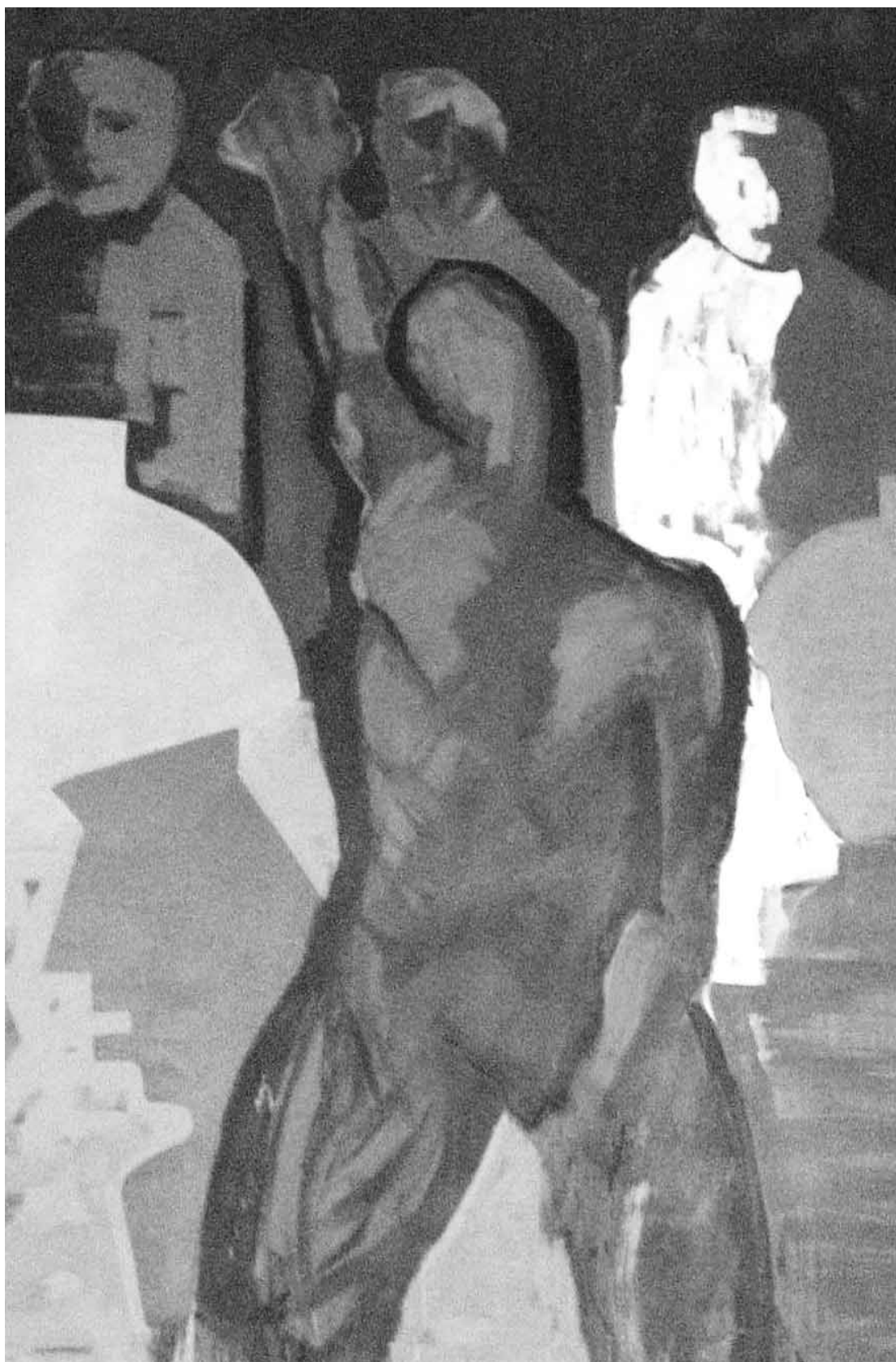


Fig. 7. José Andrés Gutiérrez. *No lloréis por mí, llorad más bien por vosotras mismas*. Via crucis del Templo parroquial de San Nicolás de Bañugues. Fotografía: Díaz Quirós.

va pesando cada año en mayor medida, deseo sin duda de trabajar en otra línea, se enfrenta a los soportes con una fuerza que transmite a la pincelada y que llega en la composición a ser casi violencia. De algún modo en esta fuerza del trazo, prefiguración de una parte de su obra, está ya la que evoca esa nota hilvanada en tercera persona en la que el propio artista traslada a un estudio en el que alguien “con las manos ocupadas y el pensamiento diluido en aguarrás comenzaba a darle un color a las horas y un espeso barniz a los sentimientos”; donde el pintor “revolvía la materia de los pigmentos mientras comía el tiempo reflejado en el espejo de las formas indefinidas, entonces asaltaba la tela, a veces a machetazo limpio, otras llegaba a ella deslizándose suavemente, a veces de lado, otras de frente. Hurgaba, arrastraba, retorció, arrancaba materia, absorbía y escupía aguarrás”²⁵. Probablemente ya entonces, enfrentado a aquellos enormes paneles de madera y a una temática que le permitía ligarse con la historia pero al tiempo le resultaba tan lejana, deseaba en algún modo “perpetuar el sabor de los días”, aunque aún no pudiese “tomarlos con calma”²⁶.

José Andrés trabaja en el que habría de ser su estudio a lo largo de su vida; temenos particular del artista al que Ángel Camacho dedica las páginas iniciales de un pequeño catálogo sobre obra inédita expuesta en 1997 en la Galería Durero y que refiere como “asombroso, caótico, rebosante de vida y de pintura, en el que el óleo y los pigmentos se desparraman, en el que las bolsas de plástico, los botes de pintura, los papeles, las telas, las botellas de cerveza, de agua, de champán, los paquetes de tabaco, las cintas de cassette, los libros, los bolsos, las sillas y los marcos, se superponen, inmóviles, pero vivos”²⁷. La estampa encaja más con el espacio del artista maduro que con el del joven valiente de nuestra obra, pero ayuda a entenderle: “bastaría un tajo en el piso para rastrear la estratigrafía de sus búsquedas”²⁸.

²⁵ GUTIÉRREZ ALONSO, José Andrés, “Esencia pura de trementina”, en *José Andrés Gutiérrez*, Oviedo, Obra Social y Cultural de la Caja de Asturias, 1995, p. 15.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ CAMACHO ÁLVAREZ, Ángel, “Estudio de artista”, en *José Andrés Gutiérrez. Obra inédita*, Gijón, Galería Durero, 1997, p. 7.

²⁸ ÁLVAREZ BUSTO, José F., “La noche reveladora”, en *José Andrés Gutiérrez*, Santander, Galería Siboney, 1990.

Ciertamente, como señala Ramón Rodríguez²⁹, la obra manifiesta titubeos, casi podríamos decir que imprescindibles, pero al tiempo está en ella todo el José Andrés futuro. El propio artista confiesa en una breve anotación bajo el epígrafe de “infancia”, refiriéndose a la infancia pictórica: “primero pinté lo que me había quedado de la realidad y mis fantasías; en realidad pinté mi torpeza”³⁰. “Luego –continúa– mis habilidades crecientes reflejadas en un paisaje, retrato, casa o lo que fuera. Después fueron sensaciones confusas reflejadas en cuadros medio nada medio algo”³¹. Pero si una reflexión del propio autor resulta definitiva para entender la concepción del *via crucis* de Bañugues es la que señala que “los sufrimientos de un hombre no se reconstruyen por medio de líneas suaves y curvas en actitud teatral; la línea, la masa de pintura son ahora los que asumen la responsabilidad expresando con su propio desgarramiento la narración de la vida”³².

En el *via crucis* se atisba ya ese artista “enamorado de la materia y del color y de sus recursos, incorporado a las tendencias expresionistas de su tiempo” del que habría de hablar Rubén Suárez para *La Nueva España* a propósito de la exposición póstuma de la Caja. Francisco Zapico interpreta la obra de José Andrés como lucha entre un “naturalismo de melancólicas miradas” y el “expresionismo de rabiosos raptos, que pone en primer término el principio de que la vida es pelea y desgarramiento”. Contraste entre una “cruda visión existencial” y un “inercial ensimismamiento contemplativo”³³. En Bañugues arranca la primera fase de esa ecuación, que habría de ir despejando sus incógnitas, fruto de un trabajo arduo y constante, en los años siguientes y que truncaría, prematura, la muerte³⁴.

²⁹ RODRÍGUEZ, Ramón, “José Andrés Gutiérrez”, en *Artistas Asturianos*, tomo VII, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2006, p. 397.

³⁰ GUTIÉRREZ ALONSO, José Andrés, “Esencia pura de trementina”, en *José Andrés Gutiérrez*, Oviedo, Obra Social y Cultural de la Caja de Asturias, 1995, p. 16.

³¹ *Ibidem*.

³² GUTIÉRREZ ALONSO, José Andrés, “Esencia pura de trementina”, en *José Andrés Gutiérrez*, Oviedo, Obra Social y Cultural de la Caja de Asturias, 1995, p. 17.

³³ ZAPICO, Francisco, “El reflejo de lo industrial en el arte”, en *La industria en el arte*, Avilés, Centro Municipal de Arte y Exposiciones, 2004, p. 26.

³⁴ En julio de 1979, ya con sus estudios de Bellas Artes finalizados, presenta una exposición en la Casa de Cul-

tura de Luanco. Un mes después participa en una colectiva en la sala de la Caja de Ahorros de Asturias de Avilés junto con otros seis pintores con los que comparte amistad y entusiasmo por la pintura. Profundiza en la esencia del arte y repiensa la pintura, de tal forma que cuando regrese a la misma sala en mayo de 1981 junto a Favila, Laredo, Pachín y Sarelo, la crítica le reconocerá como artista con preocupaciones de altura. En cinco ocasiones se presenta al Certamen Nacional de Pintura de Luarca, recibiendo varias menciones honoríficas y una medalla de bronce. Tras un año de ausencia, y estimulado de nuevo por sus amigos, se alza en 1990 con el Primer Premio y Medalla de Oro.

Profesor interino de dibujo en Oviedo y Fabero (León), consigue la oposición de profesor agregado en 1984, trabajando como docente en Avilés. La estabilidad económica le permite enfrentarse a la pintura de nuevo con esa honestidad ansiada desde sus inicios, convirtiéndose la materia en aspecto clave de una pintura que se adensa y oscurece.

En 1986 participa de nuevo en una exposición colectiva que recorre Gijón, Avilés, Mires y La Felguera. Ese mismo año consigue una ayuda de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias para la realización de su primera exposición individual; exposición que se montará en diciembre en la Casa Municipal de Cultura de Avilés y que le presenta como un artista de extraordinaria madurez a pesar de su juventud. Ramón Rodríguez le incluye un año más tarde en la colectiva "Nuevos Paisajes de Asturias". A partir de estos años será una constante que la crítica le considere como uno de los pintores más destacados del panorama asturiano.

Solicita en 1989 una excedencia voluntaria con la intención de dedicarse exclusivamente a la pintura que rubricará con su participación en la exposición inaugural de la nueva Casa de Cultura de Avilés y en distintas bienales fuera de las fronteras asturianas. En 1990 realiza su segunda exposición individual en la galería Siboney de Santander con obras sobre papel y algodón. Álvarez Busto sintetiza perfectamente el estadio de José Andrés al escribir para el catálogo que "anda ahora ocupado en la invención de su propia luz, mientras un rumor le recuerda constantemente la cercanía del mar". La obra de 1991 refleja particular hondura. Decantación y síntesis que toma forma en telas que tienden a la monocromía y que se pueblan de líneas mínimas que conforman desnudos, evocan o sugieren algunos elementos de entornos portuarios o marinos. Junto con alguna pieza volumétrica, presentará estas obras en una muestra titulada "Tres" –formaba terna con Paco Fernández y Álvarez Busto– en 1992. Ese mismo año es seleccionado para la Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo y la Galería Vértice le elige también para representarla en la II Feria de Arte de Santander y le incluye en una exposición de trabajos sobre papel.

Su enfermedad se agrava y en 1993 sufre una operación de trasplante de riñón. Fruto de las largas sesiones de diálisis son algunos dibujos tan hermosos como estremecedores. Decide reincorporarse a la enseñanza en el curso 1993/94, siendo destinado al Instituto Alfonso II de Oviedo, donde había fijado su residencia, aunque no llegará a ejercer. En 1994 se casa con Esmeralda Pinín y ese mismo año, la galería Vértice le incluye entre su representación en el stand de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO). En mayo del mismo año presenta dos exposiciones individuales, una en la galería

El domingo 25 de septiembre de 1977, coincidiendo con el día grande de la peculiar fiesta del Carmen de Bañugues, la obra será bendecida por el deán de la catedral de Oviedo Demetrio Cabo. Las catorce estaciones aguardan desde entonces en un silencio de Viernes Santo; aceptadas con el tiempo entre los fieles más por la fuerza de la costumbre que por la que irradia su pintura, esperan quizá también la *estación* definitiva de una *resurrección* que pasa, entre otras cosas, por el estudio completo de la obra de José Andrés que dé la verdadera dimensión de su pintura y por una intervención que garantice la conservación de esta obra.

Iconografía de una pasión

Como quedara señalado, a pesar de su juventud, José Andrés se enfrenta al proyecto del via crucis con enorme honestidad. Del mismo modo que no puede aceptar la copia servil de unas estampas, tampoco puede afrontar el tema sólo desde una renovación epidérmica. Se documenta con rigor, repasa y selecciona los pasajes evangélicos que dan cuerpo a la devoción del via crucis e interioriza sus claves con la intención de actualizar el mensaje no sólo en una dimensión estética sino ontológica. En 1975 realiza al menos 9 bocetos³⁵ que en la versión definitiva seguirá en distinta media. Preocupado por la concepción anatómica, realiza también con la ayuda de sus hermanos amplios reportajes fotográficos reproduciendo algunas de las posturas que considera pueden resultarle de interés para el correcto encaje de figuras de las distintas escenas³⁶.

Vértice y otra de nuevo en la Casa de la Cultura de Avilés, dando muestras de plena madurez creativa.

Su salud sufrió un importante revés y el 11 de julio de 1994 falleció en el Hospital de Oviedo. Al año siguiente Vértice, sumándose al homenaje de tantos amigos y al elogio de la crítica, le incluía de nuevo entre los presentes en ARCO. La Caja de Asturias habría de organizar también una exposición póstuma a la que se añadirán en los años siguientes algunas otras, pero sin llegar a montarse la antológica que merecería.

³⁵ Ocho de ellos al carboncillo, pastel y tiza blanca sobre papel y uno al aguazo sobre cartón. (Archivo de la familia de José Andrés Gutiérrez) Se corresponden con el tramo central de las estaciones, estando ausentes las primeras y las últimas.

³⁶ El esmero con que preparó algunos trabajos para la asignatura de dibujo de anatomía de la Escuela de San Carlos y que conservase numerosos apuntes del tema entre sus papeles más usados invitan a pensar en que fue asunto que le interesó expresamente en esos primeros años de formación. (Archivo de la familia de José Andrés Gutiérrez).

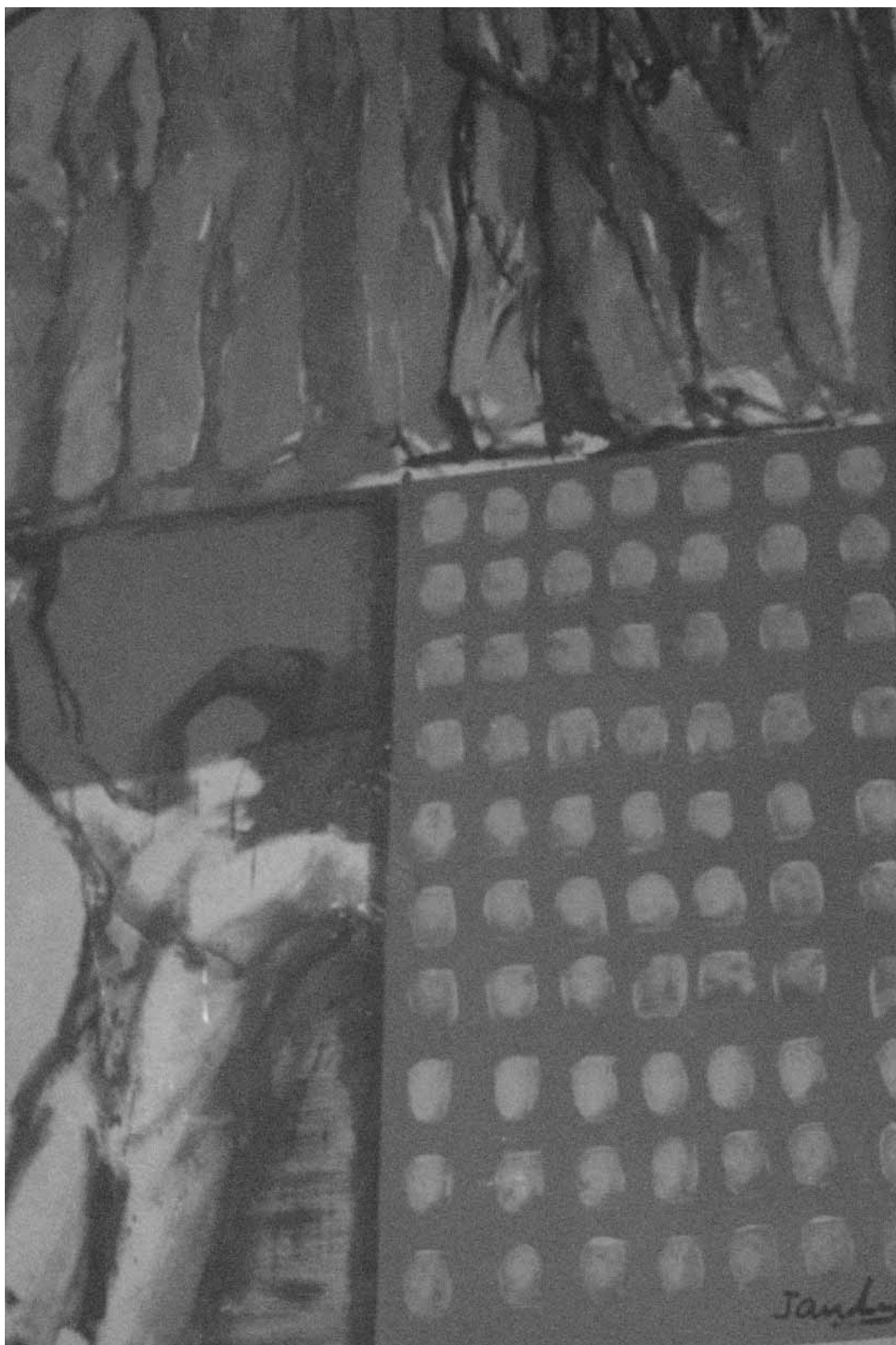


Fig. 8. José Andrés Gutiérrez. *José de Arimatea lo depositó en su propio sepulcro*. 1977. Via crucis del Templo parroquial de San Nicolás de Bañugues. Fotografía: Díaz Quirós.

José Andrés reserva en cada una de las tablas, de marcado sentido vertical, una faja en el extremo inferior, siempre de la misma anchura pero entonada de color con el resto de la composición –en gama de grises, azules o rosa-, para incorporar citas textuales alusivas a la estación correspondiente. Redactó todos los textos una vez concluida la obra y, aunque parece que había pensado en una cuidada caligrafía, terminó por resolver con espontáneas mayúsculas a mano alzada. En todos los casos las frases proceden de textos neotestamentarios; recurre a los cuatro evangelistas e incorpora una expresión de los Hechos de los Apóstoles para evocar la tercera caída de Jesús. Los cambios introducidos por el joven pintor respecto al esquema popular son notables y denotan una vez más la profundidad de sus planteamientos.

La tercera estación –“Jesús cae por primera vez” en el vía crucis clásico- se transforma en la obra de Bañugues en una cita del capítulo primero de Juan: “Y habitó entre nosotros y contemplamos su gloria” de gran profundidad teológica; subraya el hecho de la Encarnación y anticipa ya en la primera caída la victoria definitiva de la Resurrección. La escena en que Jesús se encuentra a su madre en el camino del Calvario queda aludida aquí, en una suerte de juego de rica exégesis una vez más, por la frase que Juan pone en boca de Jesús en lo alto de la Cruz para entregar al discípulo amado como hijo. El conocido: “Mujer, ahí tienes a tu hijo” (Jn 19, 26-27) funciona ahora como presentación a María de su hijo, maltrecho y condenado.

José Andrés se permite variar el lugar del encuentro con Simón de Cirene, llevándolo a la séptima estación, para evocar de nuevo con absoluta libertad la generosidad de la mujer que se arriesga a limpiar el rostro de Jesús citando un versículo de ciclo no pasional: “Y vio una viuda menesterosa que allí echaba monedas” (Lc 21, 1). De igual modo que pretende subrayar la actualidad de la Pasión, incide en aspectos dotados de validez universal.

La segunda caída de Jesús supone una vez más la oportunidad para ir más allá de lo narrativo y buscar una referencia que confiera sentido. Así, el fiel puede encontrar respuesta en los propios textos sagrados a la pregunta del por qué del sufrimiento: “Si el grano de trigo no cae en tierra y muere quedará solo” (Jn 12, 24).

Recuperado el orden de escenas, tras el encuentro con las mujeres de Jerusalén, que José Andrés pinta aquí como un auténtico

grito que nos recuerda el Cristo Rojo de Basterretxea para Aránzazu, vuelve en la tercera caída a huir del mero enunciado para profundizar. No se queda en la caída, sino en el después y busca en los Hechos de los Apóstoles para extraer la lección: “No decaigáis de ánimo rendidos por la fatiga” (Hc 12, 3).

Entre las escenas finales, la más interesante por la riqueza de significado de la cita es la número trece. Sin soporte en los textos evangélicos para narrar el dolor de María con su hijo muerto en brazos que la piedad popular exige, José Andrés recurre a una referencia epifánica de Mateo: “Y le vieron con María, su madre” (Mt 2, 11) que le permite incorporar ese juego temporal según el cual la joven madre presiente el dolor que ha de de atravesarle el alma con su niño en brazos y la madre vencida ya por el peso del cuerpo de su hijo muerto vuelve sobre sus pasos para acunarlo de nuevo.

Salvo la primera escena, donde convive con el sentido expresionista –la pincelada larga, vivaz y constructiva- una forma de hacer distinta, de contornos estrictamente perfilados de negro, dibujística y un punto naïf (en lo que tiene de “grata sencillez”), con ecos del Pop y hasta –por citar un nombre propio-, del primer Úrculo-, el resto presentan una gran unidad de factura y de concepto. El protagonista de la Pasión se concibe como una figura esencializada, desnuda y sin rostro, alejada de cualquier estereotipo iconográfico de Cristo; un cuerpo musculado de viva carnadura que el sufrimiento y el dolor van bajando de tono. Un hombre que carga con el peso del propio hombre; de un hombre sin nombre, convertido en silueta y que se multiplica hasta hacer caer por tres veces.

Mediados los setenta del siglo XX, José Andrés reconoce la dureza del camino del Calvario en la vida cotidiana; en la mirada burlesca y la bofetada gratuita, en el consumo desordenado, en el dedo acusador e implacable, en la planta del pie del semejante que el artista traza como apéndice de una máquina pesada, en la vida misma desnaturalizada y convertida en auténtico engranaje de ruedas dentadas dispuesto a tragar al hombre de estos *Tiempos Modernos*. Pasión cotidiana en el odio, la destrucción y la guerra, como anotaba el propio artista en uno de los bocetos firmados en 1975, aunque luego no pasase de modo explícito a la versión definitiva.

Túnicas, mantos, sayones y romanos desaparecen de unas escenas que se transforman

en apretada síntesis de la realidad. Empapado de las ideas sociales de su momento –y que están también en el espíritu de muchos documentos eclesiales y del propio Concilio, hasta el punto de ser ese compromiso social uno de los elementos más importantes para entender la deriva del arte sacro en el último tercio del siglo XX- el luanquín confiesa su pretensión de “hacer una crítica de la sociedad de consumo y la alienación del ser humano, además de reflejar la vida de Cristo”. Así lo vio el cronista de *Región* al cubrir el acto de bendición de la obra: “El Via Crucis de José Andrés simboliza en Cristo la palpitante actualidad de la crucifixión de la sociedad moderna: un Cristo condenado y crucificado en todas las cosas que hoy crucifican la humanidad, a saber, los coches, la moda, el consumo”³⁷.

Ya lo hemos citado: “Los sufrimientos de un hombre no se reconstruyen por medio de líneas suaves y curvas en actitud teatral; la línea, la masa de pintura son ahora los que asumen la responsabilidad expresando con su propio desgarramiento la narración de la vida”³⁸, defendía el artista. Y qué otra cosa era la Pasión sino una historia de sufrimiento por coherencia. La crueldad del camino de la cruz se hace pintura; se forma y se deforma; encuentra un cauce de expresión en la pincelada y el uso libre y violento del color, en siluetas y escorzos al servicio de una poderosa y contundente figuración que, como bien apreciara Covadonga Álvarez Quintana³⁹, tiene algo de la retórica del muralismo mejicano, especialmente de Alfaro Siqueiros. Por otra parte, la huella del cubismo aparece en algunos fondos y en la descomposición geométrica de cuerpos y elementos.

Particular belleza adquieren algunas de las últimas escenas. El Jesús de José Andrés entre-

ga el espíritu tendido sobre ruedas dentadas, pero deja caer el brazo, quebrada la horizontal del reposo, como en las piedadés nórdicas, como en la *pietà* vaticana. Y al pie del fallecido, la figura definida en negro, abocetada pero insistida, con rostro, de un joven que mira al espectador y que bien pudiera ser autorretrato del artista. Ante el madero perfila en la estación siguiente a una mujer que entierra su dolor entre las manos –para la que hizo posar a una de sus primas- confortada por un varón – utilizó como modelo a uno de sus hermanos-. Son María y San Juan y son al tiempo categoría universal.

Divide en su mitad el campo dedicado a la escena del último panel. La faja superior quedará ocupada por un rosario abocetado de transeúntes; ir y venir indiferente; la vida que continúa despreocupada de la tragedia –de tantas tragedias-. La inferior se compartimenta de nuevo para hacer angosto el espacio donde reposa el cuerpo lacerado. Cuerpo sin rostro una vez más que tiene nombre en las llagas vivas de una mano y el costado; llagas que han empapado la tierra vecina, sin signos aún de la futura victoria.

En definitiva, por más que las tablas colosales de Bañugues son obra primera y primeriza, se escriben ya con la voz del pintor que habrá de ser. Está la contemplación de lo cotidiano. Está la pulsión expresionista. Está la afirmación de la voluntad. Está el amor por la materia. Están la sinceridad y la hondura que marcó toda su obra. “Lo que en la actualidad les presento –escribía para una de sus primeras exposiciones- es un poco de mi ser, de mi sentir. No busco otras cosas que ser sincero con ustedes y, sobre todo, conmigo mismo”⁴⁰. Eso fue también esta obra temprana: la iconografía de una pasión personal, la pasión de crear.

³⁷ A. G. “La parroquia de Bañugues estrena un vía crucis original”, *Región*, 27 de septiembre de 1977, p. 19.

³⁸ GUTIÉRREZ ALONSO, José Andrés, “Esencia pura de trementina”, en *José Andrés Gutiérrez*, Oviedo, Obra Social y Cultural de la Caja de Asturias, 1995, p. 16.

³⁹ ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, “El trece y la costura”, *Papeles/Plástica*, Casa de Cultura de Avilés, 1986, p. 349.

⁴⁰ GUTIÉRREZ ALONSO, José Andrés, “Presentación”, dip-tico de la exposición *Óleos y Acuarelas de José Andrés y Carlos Miguel*, Avilés, Galería Amaga, 1975.