

Tàpies, Barceló, Broto, Mira y mucho más...

Así se titula la exposición inaugurada en la galería Cristina Marín, el 11 de septiembre, como inicio de temporada. A dichos apellidos hay que añadir los indicados en la tarjeta de invitación, con otros artistas como Juan Genovés, Salvador Victoria, Jaume Plensa, Josep Guinovart, Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta, Jorge Gay, Kounellis, Juan José Vera, Pepe Cerdá, José Guerrero, Paco Simón, Antón González, Ángel Maturén, Ángel Orensanz, Gejo y otros. En nuestro caso es infrecuente que escribamos sobre una colectiva, sin idea temática, con acumulación de artistas por muy buenos que sean. Hay excepciones. En la exposición nos interesa que los artistas aragoneses están a la par, en cuanto a categoría artística, que los restantes españoles. Ni uno desmerece o se queda en la lejanía. De los aragoneses son conocidos a nivel nacional los ya sabidos: Salvador Victoria, Juan José Vera y José Manuel Broto, pues no olvidemos que los dos últimos figuran en el libro de Valeriano Bozal *Arte del Siglo XX en España. Pintura y Escultura 1900-1990*. Se le olvidaron, dentro de la publicación, históricos como Antón González, con sus espléndidas abstracciones a finales de los cuarenta, y más recientes, época de José Manuel Broto por fijar una ondulante línea, como Ángel Orensanz, Paco Simón y Ángel Maturén. Saldrán.

Expresionismo de Mariano Gómez Calvo

Mario Gómez Calvo (Zaragoza, 1959), tiene su primera individual en 2001, con 42 años, lo cual significa una entrada tardía en el circuito expositivo. Sin importancia. Afirma en su texto que *está influenciado por el mundo del comic, la televisión y el cine*, mientras que en sus exposiciones combina *la obra original (dibujo a lápiz, escultura, pintura) con técnicas actuales (dibujo digital, vídeos)*. Lo indicado a través de un expresionismo feroz, con una serie de obras que inauguró en la galería Finestra el 18 de septiembre.

Ocho dibujos con lápiz graso marcan la línea expresiva mediante rostros deformes de notable atractivo, uno vomitando, y con grandes sombreros para multiplicar el toque exclamativo. El resto de la obra con técnica digital se caracteriza por un muy marcado expresionismo a través de la superficie inundada sin dejar huecos para el reposo. Tal derroche visual se acompaña por colores intensos, muy notable movimiento, un rostro calavera, otro con cruz y expresión facial de miedo y otro con escarabajo y figura dantesca. También figura el típico contraste entre la bella, aquí sin pupilas, y la bestia, rostro masculino de auténtico espanto. La obra de mayor tamaño es *Homenaje a Lucien Frevo*, basada en numerosas figuras expresionistas que contrastan con la serenidad de Lucien Frevo en el centro de la composición. Tema que repite en otra obra. Lo negativo y lo positivo, desde la realidad vital humana, traza senderos de angustia como llamada sobre cierto matiz negativo que permanece sin aparente solución en áreas de algunos países. Esto por no adentrarnos en el subconsciente de algunas personas, que vive atrapado entre ángulos perversos para transformarse en bestias sin control. La realidad circulando sin descanso.

Deducimos, no sé, que Mario Gómez Calvo se quedará muy relajado tras acabar semejante parto de tantas horas, como si fuera una terapia íntima que, encima, se transforma en arte. De nuevo, a seguir.

Esculturas alteradas de Marina Rubio

Marina Rubio (Zaragoza, 1986), concluye estudios en la Escuela de Arte de Zaragoza, 2007, y es Licenciada por la Facultad de Bellas Artes de la Facultad de Sant Jordi, Universidad de Barcelona, 2012. Inaugura en fechas recientes su exposición *La Boîte (La Caja)*, Sala Lateral del IAACC Pablo Serrano. Esculturas, tal como se indica en la presentación anónima, suponemos de la artista, que trazan *una instalación formada por una serie de cabezas talladas en madera reciclada y ensamblada entre sí generando diferentes calidades cromáticas y de textura*.

La exposición se acompaña por un alto número de serigrafías, mediante la misma cabeza que las esculturas pero alterando el rostro a través de variados colores y dispares estructuras geométricas, sin duda muy sugestivas y con impecables dosis de sutil imaginación aliada al atractivo visual. Mismo tema con variantes embebido de tono artístico.

Las esculturas, en buen número, son la misma cabeza sobre pedestal. La diferencia, para evitar su monótona repetición, es que incorpora en su interior ahuecado dispares temas, como un nido de aves o diminutas esculturas abstractas geométricas, sin olvidar la escultura abstracta geométrica pintada de verde

que nace de la cabeza y se prolonga entre sugerentes quiebros. El resultado final lo definimos como un alarde de la imaginación partiendo del vacío interior de cada cabeza o una prolongación hacia el exterior. Idea transformada.

Cold Meat, by the Butchers: Acción sin domesticar

Acción y acción artística como rutina natural sin descanso, sin duda aquella noche del 30 de agosto en la calle Las Armas. El público, incluyendo matrimonios con niños, mudo de placer y medio perplejo ante una especie de frenesí muy articulado con dosis espontáneas. Pero antes de una breve reseña, memorizada sin medios para tomar apuntes, citamos a los protagonistas. Gonzalo Alonso (Granada, 1970), músico y compositor aragonés con gran trayectoria, Lucio Cruces "Delucius" (Zaragoza, 1962), vídeo *jokey*, músico, artista multimedia y compositor de arte sonoro y Sergio Muro (Zaragoza, 1974), artista multidisciplinar, en el sentido de pintor, diseñador, ilustrador, presentador y performer. Si los dos primeros citados se ubican en el escenario con sus instrumentos musicales, a Sergio Muro le corresponde la acción con una permanente actividad dentro y fuera del escenario, siempre conectando con el público gracias a un excepcional dinamismo apoyado por el variado discurso oral con toques provocativos. Múltiples significados alterados por el cambio de vestuario y los mensajes de Sergio Muro, pero siempre acompañados por una música capaz de acoplarse y potenciar tan cambiante dinamismo. Como para describir y analizar tan compleja acción habría sido necesario grabar su largo recorrido temporal, cabe sugerir que

Sergio Muro, como remate final, bajó a la altura del público y con suma tranquilidad, casi beatífica, se desnuda ante el serio jolgorio interno del público. A continuación, de nuevo sobre el escenario, se viste como si acabara de tomarse una manzanilla. ¿Y el público? Chicas entusiasmadas subiendo al escenario deseando participar. De los espectadores el mejor fue un espontáneo, de unos 60 años, paseándose entre el público con suma lentitud y sin hablar, vestido como si estuviera en el hospital, llevando un maletín de oxígeno y en la boca un aparato para respirar. Siempre muy serio, claro. Queda el deseo por volver en otra ocasión, pero esta vez bien preparado para que nada se nos escape.

Grabados de Rafael Aranda Oliva

Los monotipos de Rafael Aranda Oliva, Zaragoza, 1976, desde el 3 de septiembre, han sido una positiva sorpresa ofrecida por el espacio de Arte Nazca, pues nunca habíamos visto obra suya.

Imaginemos cualquier ondulante circuito para motos o coches de carreras, incluso un scalextric, pues dicho tema es el planteamiento base para los monotipos, los cuales ofrecen inusitadas formas geométricas mediante fragmentos de tan singular punto de partida. Salvo una obra en rojo y otra en negro y rojo, las restantes son en negro, siempre, como es lógico, sobre fondo blanco. A partir de aquí, lo indicado sobre el campo geométrico: círculos, rectas, geometría dentro de la geometría, círculos concéntricos y ondulaciones paralelas a la base, eco del circuito, que la mirada completa

sin saber su destino. Geometría alterada, como otra riqueza visual, mediante manchas irregulares que trastocan su feliz cotidianidad. En realidad, tal como indicábamos, estamos ante fragmentos de un circuito, como la ineludible ruptura sin motivos aparentes. Destrucción de un sueño. Todo permanece quieto, móvil, incluso rugiendo pese a los inexistentes motores, para potenciar una especie de íntimo latido aflorando con suma delicadeza. Pero, ¿y la aventura del espectador? Al mando de un inexistente cochazo de carreras, que sepa conducir da lo mismo, atraviesa el aire y vence cada kilómetro hacia un cambiante destino. ¿Placer de conducir?, ¿Quién esperará?

Marco Velásques/Gómez, Navarro Chueca

El espacio Arte Nazca ofrece la exposición *Tripersonal*, desde el 16 de julio, con dos enfoques muy diferentes, pues Francisco Javier Marco trata temas muy diferentes a los ofrecidos por Javier Navarro Chueca y el equipo Velásquez / Gómez, que se basan en el dolor humano.

Las excelentes infografías de Francisco Javier Marco, todas de 2014, consisten en rutilantes colores muy bien combinados y formas expresionistas con trasfondo geométrico o la combinación de ambos. Lo figurativo se sugiere, desde la afortunada lejanía, en obras como *Tornado*, con la indicación de un tornado mediante formas ovaladas concéntricas formando una espiral, *Reflejos en el mar*, con extraordinarios reflejos móviles, *Pajaritos*, a través de numerosas formas con pico que evocan a aves, y *Caballitos*, también como si fueran disimulados caballos. Abstracciones con lejanos resortes

figurativos que se diluyen entre sí, pero existiendo ambos enfoques, para ofrecer máximas posibilidades visuales.

Su inclinación natural expresionista abstracta geométrica, que fluye por doquier cual incontenible fuerza invasora, se manifiesta en obras tipo *Estás detrás*, mezcla de áreas móviles y geometría, y *Splash*, máximo expresionismo ondulante como si fuera aquel azar sin control jamás pensado. Artista que tiene una feliz adherencia emergiendo de cada poro.

Sugeríamos que los restantes artistas exponen el dolor humano. El equipo formado por los escultores y pintores Velásquez / Gómez presenta la serie *Alzheimer*, de 2011, ejemplo de enfermedad canalla, hay tantas, mediante sugeridos perfiles humanos y abstracciones móviles, siempre dentro de dominantes colores apagados para sintonizar con el tema. No captamos que expongan obra de 2011 en el año 2014, pero deducimos que es algo muy personal. Serie lejos de su línea habitual.

Javier Navarro Chueca expone la serie *Homenaje a mi padre*, de 2013-2014, lo cual debió suponer para el artista un absoluto dolor, pues evocar tal pérdida, quizá una enfermedad incurable, supone el desgarró anclado mientras se realiza el conjunto de obras. Tal situación anímica determina que los cuadros expresionistas abstractos estén rotos, incluso el marco, siempre con cambiantes texturas para acompañar lo expresivo y alguna zona geométrica para atemperar la composición.

Cuadros de Juan Antonio Díaz

y Tradicción pictórica de Juan Mari Navascués

En la galería Itxaso, desde el 4 de julio, Juan Antonio Díaz (Madrid, 1965), expuso 12 cuadros figurativos de mediano y gran formato, que por tema y enfoque pueden llevar a la extremada confusión, en el sentido de satisfacer a un amplio público incluyendo el minoritario pero en un cuadro. El título de la exposición, *Filantropófagofobias*, es tan rebuscado que mejor olvidarlo.

Se parte de colores sobrios y fondos neutros. A partir de aquí tenemos retratos de rostros, masculinos y femeninos, siempre realistas, sin olvidar la vista parcial de un rostro. El definido como amplio público queda evidente en la figura femenina con peineta. A tener en cuenta los desnudos con expresión facial de asombro susto en medio de una intrigante atmósfera, la figura masculina desnuda desde la cintura con mirada fija y serio semblante y el primer plano con ropa de mujer colgando en un armario. El cuadro que ofrece la medida de sus posibilidades, pintor con 49 años, se reproduce en la tarjeta de invitación. Qué casualidad. Estamos ante el típico fondo abstracto geométrico, de notable sobriedad cromática, con un gran plano medio oscuro que sugiere ese ámbito perfil intrigante habitación sin definir capaz de potenciar cambiantes sensaciones. Impecable sobriedad alterada por un varón asesinado y el gran acierto de que lo contemplamos tumbado dándonos la espalda, de modo que vemos su rostro al revés. A sumar los brazos inertes sobre el suelo del piso y la sangre en el rostro y la camisa blanca como otro acierto para destacar respecto al traje oscuro con buen juego de luces y sombras. Lo natural es que todos sus cuadros tuvieran este nivel. La peineta y aledaños muy bien pero hace unos 100 años.

Desde el 5 de septiembre, galería Itxaso, se pudieron contemplar dos líneas temáticas de un irreprochable pintor tradicional nacido en San Sebastián el año 1941. Con transcribir algunos títulos es suficiente para mostrar cada tema. Tenemos, por ejemplo, *Embarcadero de Pasajes*, *Guetaria*, *Marea baja*, *Zarautz*, *Pescadores*, *Barco varado*, *Rincón del muelle*, *Amanecer en Pasajes* o *Día gris (San Sebastián)*.

Aquí lo importante es su capacidad evocadora y la precisa serenidad desde tanta quietud. Figuras de pescadores con chapela, panorámicas de San Sebastián, un desfiladero con toque medio amenazante por el énfasis de la soledad o barcos de pescadores pero de madera, los de hierro se niega a pintarlos, son ejemplos de su buen hacer, sin duda con un especial aroma como si vibrara cierta nostalgia del pasado aunque siga existiendo. Pasado y presente, fusionados por un especial aroma que impregna cada cuadro al posar cada color natural con la exacta pincelada. Sus últimos cuadros, por otra parte, son bodegones de gran serenidad y dominantes colores templados.

La tortura en el rostro: Las Parcas de Goya en las fotografías de Laurent

El óleo de Francisco de Goya conocido como *Las Parcas* es una

de las obras más herméticas de cuantas constituyen sus célebres *Pinturas Negras*, realizadas por el pintor en las paredes de su estancia: la Quinta del Sordo, entre los años 1819 y 1824. Las cuatro obras grandes del primer piso: *Paseo del Santo Oficio*, *Duelo a garrotazos*, *Asmodea* y *Las Parcas*, a diferencia de lo que sucede en las pinturas que decoraban la planta baja de su Quinta, ofrecen amplios paisajes abiertos sobre los que Goya incorporó, posteriormente, las figuras que actualmente vemos. Recordemos que todas las obras de esta serie, constituida por 14 pinturas, sufrieron profundas transformaciones, especialmente las pinturas de gran formato, cuando fueron extraídas de los muros que las albergaban y trasladadas a su nuevo soporte: el lienzo sobre bastidor, tal y como ahora se conservan en el Museo Nacional del Prado.

Afortunadamente, el fotógrafo francés instalado en Madrid Jean Laurent, tomó en varias ocasiones fotografías de las obras; las primeras de ellas por encargo de Luis Rodolphe Coumont, propietario de la Quinta del Sordo entre los años 1863 y 1866, y posteriormente en los momentos previos al arranque de las pinturas ordenado por el barón Frédéric Émile d'Erlanger tras la adquisición del inmueble en 1873. La defectuosa y problemática extracción de las obras dio lugar a las intervenciones sistemáticas de su restaurador, Salvador Martínez Cubells, con el objeto de reponer las numerosas pérdidas de pintura ocasionadas por el citado cambio de soporte. En el cuadro de *Las Parcas* dichos retoques o añadidos se extendieron sobre el paisaje del fondo, pero también modificaron en diversas ocasiones las mismas figuras que configuran esta composición.



Fig. 1. Francisco de Goya, *Átropos o Las Parcas*, 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, 1866-73. *Goya-Sociers voguant en láir et operante des maléfices (au Musée du Prado)*. IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

La pintura en las fotografías de Laurent.

En el actual trabajo de investigación veremos cómo el restaurador de la obra modificó deliberadamente algunos detalles realizados por Goya que son fundamentales, a mi modo de ver, para la adecuada interpretación de lo sucedido en esta escena. Por este motivo, las fotografías que Laurent realizó sobre las *Pinturas Negras*, una vez digitalizadas en alta resolución por el Ministerio de Cultura en 2009, son un documento fundamental que nos permitirá constatar el estado de las obras tal y como se encontraban antes de su desafortunada restauración. Debido a ello, ahora podemos ver, por ejemplo, los gestos estriados característicos del pintor, concretamente en la sombra situada a la izquierda de la mano de Cloto cuando

sujeta el muñeco de trapo, que el restaurador cubrió en su intervención posterior con una mancha uniforme y totalmente negra (fig. 2).



Fig. 2. Francisco de Goya, *Átropos o Las Parcas* (detalle), 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, 1866-73. *Goya-Sociers voguant en láir et operante des maléfices* (au Musée du Prado). IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Sobre el realce blanco del lago el artista aplicó igualmente transparencias de extraordinaria frescura a la derecha de las ramas que observamos en la parte inferior del mismo detalle. Estas veladuras albergan únicamente dos valores de intensidad, como todas las fluctuaciones aplicadas por Goya en esta superficie, que fueron totalmente eliminadas en las sucesivas restauraciones que ha sufrido la pintura. También se han perdido los gestos estriados que vemos en las ramas y en los troncos de los árboles. En mi opinión, la naturaleza de estas huellas en la pintura original obedece a la amplia experiencia gráfica obtenida por Goya en sus grabados, que posteriormente repercutirá en sus pinturas. En este óleo, dichos trazos aplicados representan o expresan el movimiento de dichos elementos en el paisaje. Recordemos, a propósito de estas modificaciones, que Nigel Glendinning ya advirtió –en su publicación pionera sobre esta materia– que el restaurador había transformado los degradados más oscuros en el plano del cielo, que vemos tras las figuras en la pintura original, en función de los análisis realizados sobre los positivos de las fotografías de J. Laurent pertenecientes a la colección Witt del Courtauld Institute en Londres. También señaló algunos cambios muy llamativos en la configuración de los árboles situados en el lado izquierdo de la composición, donde Martínez Cubells fusionó dos de dichos árboles en uno solo [\[1\]](#)

Pero con independencia de los análisis técnicos de esta obra que presentaré en próximas publicaciones, en este trabajo deseo destacar otras variables, realmente significativas, descubiertas en la figura apresada por las Parcas que se encuentra en el centro de la composición, en la medida en que son determinantes para la interpretación de la escena

representada por Goya. En los siguientes detalles de esta última figura (fig. 3 y 4) apreciamos algunos cambios en el modelado del pecho y en el hombro del protagonista, ya señalados por Glendinning en las citadas copias analógicas de las fotografías de Laurent (Glendinning, 1975: 475). No obstante, habíamos aceptado que este personaje miraba al frente con sus dos ojos abiertos, en función del actual estado de la obra conservada en el Museo del Prado, tras las transformaciones obradas por su restaurador, quien repintó el ojo izquierdo (derecho según nuestra posición) de esta figura con una mancha negra que simula que el mismo está abierto[2]. La escasa definición de los ojos de este personaje en las reproducciones analógicas de las fotografías de Laurent impidió detectar este cambio sutil, pero importante a la hora de concretar el verdadero estado del protagonista de la escena. Ahora bien, si prestamos atención al detalle aportado sobre esta última fotografía veremos sin dificultades que el ojo izquierdo de su rostro está, por el contrario, completamente cerrado, pero también especialmente hinchado. Además, Goya ha aplicado una sombra negra muy contrastada que enmarca perfectamente su cuenca orbital. De ello se infiere, en mi opinión, que este ojo revela un claro hematoma, tal y como sucede en el rostro humano cuando es golpeado con violencia, de ahí que permanezca cerrado. Por otra parte, se aprecian igualmente diversas magulladuras en otros lugares de su cara, como por ejemplo en la boca. Todo ello pone de relieve que este personaje ha sido castigado con una considerable paliza. Este último aspecto resulta fundamental para comprender el alcance de la escena representada en *Átropos o Las Parcas*, dado que pone de relieve a mi juicio las brutales represalias y torturas sufridas por los liberales con la llegada del segundo periodo absolutista de Fernando VII en 1823, tal y como veremos en el apartado destinado a su interpretación.



Fig. 3. Francisco de Goya, *Átropos o Las Parcas* (detalle), 1819-1824. Fotografía de J. Laurent, 1866-73. *Goya-Sociers voguant en láir et operante des maléfices (au Musée du Prado)*. IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Las Parcas de Goya y sus críticos.

Tradicionalmente esta obra se ha interpretado desde variados

puntos de vista en función de los personajes mitológicos que Goya trae a colación. Pero dicho análisis se efectúa siempre en términos muy generales que finalmente no explican la razón por la que Goya incorporó *Las Parcas* en las paredes de su casa. En consecuencia, no ha quedado suficientemente esclarecido el sentido de su presencia del contexto de las obras del primer piso de la Quinta del Sordo, y tampoco la relación específica de cada uno de los cuatro personajes que la constituyen con el entorno político y social que motivó su elaboración.

El primer relato sobre *Las Parcas*, más allá de los breves comentarios realizados por Valentín Carderera sobre las *Pinturas Negras* o la simple referencia a su título que registró Brugada en el inventario de las obras (Brugada, 1950; Carderera, 1835 y 1838), lo encontramos en el libro de Charles Yriarte, que publicó en 1867 tras su visita a la Quinta del Sordo, cuando las pinturas se hallaban todavía sobre sus muros. Tal y como indicó textualmente el autor francés en su descripción de las pinturas del primer piso de la Quinta: «El primer mural de la izquierda podría llamarse *En las nubes*. Para juzgar la composición es preciso imaginar el espacio. La dominan los árboles, cuyas cimas aparecen y sirven de base a la composición. La tierra parece escapar y una nube opaca la domina, nube compacta y en primer plano en la cual cuatro brujas están en cuclillas» (Yriarte, 1997: 247). He citado intencionadamente la descripción de la obra llevada a cabo por Yriarte porque a mi juicio refleja la lectura o impresión que Goya deseaba producir en sus espectadores, es decir, el pintor aragonés, como medida de precaución ante las amenazas recibidas por parte de la Inquisición, quiere que su obra sea interpretada como un delirio, en modo alguno relacionado con la crítica política que en mi opinión alberga [\[3\]](#). Para Glendinnig esta cautela es una de las razones que explican el carácter hermético de las obras que Goya realizó en el último periodo de su estancia en España, tal y como indica textualmente: «Es posible que esta falta de claridad le haya

servido a Goya para expresar las ideas disidentes que sintiera sin concretarlas; fustigar las autoridades establecidas encubiertamente, sin que las imágenes del artista pudieran identificarse con la monarquía y el régimen absolutista de Fernando VII» (Glendinning, 1998: 216). Este aspecto fue señalado igualmente por E. Helman o Priscilla Muller a propósito de las estampas de sus Caprichos; para Helman Goya «se refugiaba en elementos fantásticos, figurando frailes como loros o duendes, o declaraba que sus brujerías espeluznantes se le habían presentado en pesadillas» (Helman, 1993: 96). Pensemos que las Pinturas Negras, al igual que había sucedido anteriormente con los Caprichos, fueron proyectos un tanto clandestinos, tal y como sugiere Priscilla Muller, «Como sus contemporáneos, Goya sin duda vivía muy atento a las cautelas que imponían los continuos vaivenes de la situación política en España y en Europa» (Muller, 2002, 84-86).

Las primeras críticas que suscitaron las *Pinturas Negras* abundaron en dicha dirección pretendida por el pintor para protegerse de sus censores; de hecho este enfoque ha prevalecido y dominado en las lecturas efectuadas sobre estas obras hasta nuestros días, de manera que ello corrobora la eficacia de la estrategia proyectada por Goya en las pinturas de su Quinta. Cuando en 1878 cinco de ellas se exhibieron por primera vez en el Palacio del Trocadero durante la Exposición Universal de la capital francesa, el crítico de la revista *La Ilustración Española y Americana* indicó textualmente a propósito de las *Pinturas Negras*: «Pertenecen indudablemente al orden de sus aguas fuertes [...] parecen pesadillas de un espíritu soñador é inquieto» (Escobar, 1878: 43-44). Esta interpretación surrealista, e incluso instintiva con respecto a la actitud de Goya en la creación de las *Pinturas Negras*, siguió presente en las críticas realizadas durante la primera mitad del siglo XX. Pensemos, por ejemplo, en las publicaciones realizadas por August L. Mayer o André Malraux (Mayer, 1923: 91-93; Malraux, 1950).

Posteriormente, la puesta en relación de la obra del pintor aragonés con la de otros pintores de sesgo romántico, puso finalmente de relieve la singularidad y la modernidad de Goya con respecto a estos últimos (Licht, 1980). Para Valeriano Bozal la relación inmediata que propician las *Pinturas Negras* con el espectador desborda el marco propio de la ficción romántica, dado que «ponen en pie un sistema de mediaciones en la imagen misma que resulta inmediatamente significativa para el sujeto concreto» (Bozal, 1978: 277). En este sentido, Bozal destaca la relación directa –y también dialéctica– que establece con el espectador la figura maniatada en *Las Parcas* (Bozal, 1997: 88). Sin embargo, no queda esclarecido el motivo por el Goya incorporó esta escena en las paredes de su casa, y tampoco su verdadero significado.

Por su parte, la denominada interpretación iconológica de las *Pinturas Negras* que inauguró Diego Angulo junto a Folke Nordström, propone el carácter melancólico de la serie, dominada por la figura de Saturno, que identifican con el propio Goya. Si bien Nordström aplicó dicho enfoque únicamente sobre las pinturas de la planta baja de la Quinta del Sordo (Nordström, 1989), Angulo vinculó el muñeco que porta Cloto en el extremo izquierdo de la composición de *Las Parcas* con el personaje central que figura junto a ellas (fig. 4), de modo que este último es el recién nacido que sujeta Cloto «hecho ya hombre, que es esclavo de su destino» (Angulo, 1962: 175). Alcalá-Flecha relaciona igualmente el muñeco citado con un recién nacido, esta vez por su relación con los que figuran en la estampa del *Capricho nº 44* del pintor (Alcalá-Flecha, 1997: 337). En esta línea, Santiago Sebastián considera que *Las Parcas* es la composición que domina el primer piso de la casa de Goya, correspondiente al ámbito de lo terrestre. Con respecto al personaje central de la escena interpreta que «carece de la libertad y dignidad, propias de los dioses, y está sometido al libre albedrío de las Parcas» (Sebastián, 1980: 135). En este mismo sentido, para Bozal este último personaje «es uno de los mortales sometidos a la terrible

cólera de las diosas, camino de un castigo promovido quizá por el único delito de vivir» (Bozal, 2005 vol. II: 265). En la citada tendencia iconológica, tanto John F. Moffitt como José Manuel López Vázquez relacionan de manera elocuente la figura apresada por las Parcas con el personaje de Prometeo, pese a que en mi opinión no queda esclarecida la verdadera razón por la que Goya creó este personaje.



Fig. 4. Francisco de Goya. Detalles de *Dos viejos comiendo* y *Paseo del Santo Oficio*. Fotografías de J. Laurent, 1866-73. Fototeca del IPCE. Créditos: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca del Patrimonio Histórico.

Finalmente, la alusión explícita del entorno político y social que motivó la elaboración de las *Pinturas Negras* se ha considerado por parte de algunos autores que citaré brevemente a continuación, en la medida en que resultan un claro precedente de las conclusiones aportadas en este trabajo. Nigel Glendinning ya valoró dicho contexto como una de las claves para la adecuada interpretación de esta serie de pinturas. El investigador plantea una relación entre las cuatro grandes obras del primer piso de la Quinta del Sordo: *Paseo del Santo Oficio*, *Duelo a garrotazos*, *Las Parcas* y

Asmodea, dominadas por la violencia y la muerte. Tal y como señala con respecto a *Las Parcas*, de la destrucción del hombre por el hombre hasta la destrucción del hombre por la muerte o el destino hay sólo un pequeño paso: «From man's destruction by man to the destruction of man by Death or Fate is an easy step». Para el hispanista inglés, en ningún otro periodo Goya había estado tan preocupado por este asunto como después de la Guerra de la Independencia, cuando los españoles se mataron unos a otros: «At no period does Goya seem to have been so preoccupied with this subject as after the Peninsular War, or the War of Independence as it is called in Spain, when Spaniards killed one another» (Glendinning, 1977: 29).

Otros autores como Muller, Baticle o González de Zárate han señalado el trasfondo político y social que subyace a estas pinturas, a pesar de que no se detalla suficientemente su relación específica con los detalles de cada obra, especialmente con *Las Parcas* (Muller, 1984: 91 y sigs.) Jeannine Baticle opina también, en términos muy generales, que las *Pinturas Negras* son «el último grito de protesta del pintor ante el regreso irremediable de la monarquía absolutista en 1823» (Baticle, 1995: 294). Por su parte, González de Zárate, si bien enfoca las *Pinturas Negras* y con ellas *Las Parcas* desde el conflicto político que tras la Guerra de la Independencia enfrentó a los liberales con los defensores del Antiguo Régimen, en lo que respecta a esta última obra refleja en su libro lo ya aportado por Diego Angulo (González de Zárate, 1990: 93-98).

Ciertamente, hay que tener en cuenta que la mirada re-creada por el restaurador Martínez Cubells en el personaje central de *Las Parcas* dio lugar a una expresión más complaciente que no ha ayudado a interpretar la circunstancia descrita por Goya en su versión original. Pero veamos el análisis de *Las Parcas* en función del entorno político y social de su elaboración, teniendo en cuenta asimismo el contexto de la propia sala donde se alojaba.

La interpretación de *Las Parcas* en el contexto político y social de su elaboración.

El guión descrito por la misma disposición de las pinturas del primer piso de la Quinta del Sordo fue relatado en mi aportación al *Seminario Internacional sobre Goya y su Contexto* (Foradada, 2013: 201-209). Pero si prestamos atención a la ordenación de las obras de gran formato que acompañaban a *Las Parcas* en el primer piso de la Quinta de Goya, obtendremos algunos elementos de juicio que serán de utilidad para la interpretación del contexto que envuelve la escena. Recordemos que en la sala del primer piso de la Quinta el pintor elaboró las escenas de *Duelo a garrotazos* y de *Las Parcas* en la misma pared, y frente ellas el *Paseo del Santo oficio* y *Asmodea*. Se trata, sin lugar a dudas, de la representación del escenario político y social que vive España cuando termina el Trienio Liberal (1820-1823). Tal y como adelanté en la revista *Artígrama* (Foradada, 2011), Goya nos ofrece en esta sala, por un lado, los personajes ya obsoletos de la Inquisición, representados con la indumentaria propia del siglo XVII en *Paseo del Santo Oficio*, y frente a ellos «el duelo» que vive la España reformista en manos de un reavivado Antiguo Régimen; en estos momentos apoyado por las monarquías europeas. Del otro, la representación de los Cien Mil Hijos de San Luis a los pies de *Asmodea*, y enfrente las consecuencias lamentables que dicha ocupación traerá para las libertades conquistadas, tal y como se representa en la figura presa y maniatada por las Parcas.

Este giro político que Goya hace explícito en *Duelo a garrotazos* dará lugar a la represión y a las venganzas generalizadas por parte de los sectores afines al régimen absolutista de Fernando VII. Por este motivo el artista desea poner de relieve, en la siguiente obra que linda con *Duelo a garrotazos*, las derivas de dicho enfrentamiento dramático en las brutales represalias que sufrieron los liberales tras su

derrota en el otoño de 1823, y por primera vez Goya muestra en su pintura los efectos de la «tortura» en *Las Parcas* (fig. 3). Recordemos que durante la primera mitad de 1824 Fernando VII intensificó la represión a través de diversos decretos mediante los que organizó a la policía (establecida el 8 de enero) y a las comisiones militares ejecutivas (creadas el 13 de enero) destinadas a llevar a cabo feroces persecuciones (Fontana, 1988: 244), y Goya corría un serio peligro. Por este motivo el pintor se vio obligado a ocultarse en casa de un buen amigo oscense, el capellán José Duaso y Latre, redactor en aquel momento y posteriormente director de la *Gaceta de Madrid* (órgano oficial del gobierno de Fernando VII). En su casa, Francisco de Goya pudo permanecer oculto y a salvo desde finales de enero de 1824 hasta mediados de abril de ese año (Ansón, 1995: 234-236).

En estas circunstancias, la gravedad que implica el argumento de este cuadro requería una estrategia especialmente elíptica, de manera que dicho relato pasara inadvertido ante los ojos de los mismos torturadores que representa, dado que en ese momento acechaban igualmente a Goya. De ahí la inopinada presencia de las tres Parcas en las paredes de su casa, si tenemos en cuenta que estas pinturas murales se ofrecían inevitablemente a la mirada que cualquier visitante que entrara en su vivienda, a diferencia de lo que sucedía con los dibujos reunidos en el *Álbum C*, donde Goya representa de manera más evidente los variados métodos de tortura empleados por los órganos de gobierno de Fernando VII[4].

Con el objeto de evitar las identidades explícitas en los personajes de esta composición, Goya utilizó –a mi modo de ver– una estrategia inteligente cuando trajo a colación en *Las Parcas* la vieja disputa que enfrentó en su momento a las divinidades presocráticas, vinculadas a la justicia natural, con los dioses helénicos, más racionales y democráticos. De ello se infiere una certera correlación entre ambos escenarios, el sucedido en la antigua Grecia y el acontecido

en España durante el primer tramo de siglo XIX, donde vuelven las viejas disputas, esta vez entre el Antiguo Régimen y los liberales[5].

El mundo de la noche –la Nix–, así como las divinidades telúricas que surgen de ella, envuelven como una sombra amenazadora la dramaturgia hermética de las *Pinturas Negras*. En este contexto las Parcas encarnan no tanto la justicia –en el sentido contemporáneo del término– cuanto los diferentes modos de *ajusticiamiento* en función de determinadas leyes naturales poco adecuadas al dominio de la razón, y de este modo explican, con audacia, las tensiones manifiestas entre los ámbitos de la razón –ya sea de los dioses homéricos o de los liberales ilustrados del siglo XIX– y la justicia irracional –de las divinidades presocráticas o del entorno absolutista de Fernando VII.

La información sobre los orígenes de la cultura griega es muy escasa y se limita en los hallazgos arqueológicos que no dan fe de su estructura social. Sin embargo, su eco permanece como un telón de fondo que enmarca toda la configuración mitológica posterior. Por otra parte, la antigua filosofía griega incorpora una serie de dogmas de origen presocrático cuya finalidad es la cohesión del grupo social, de manera que mantienen su presencia en la tragedia griega posterior. Algunos investigadores consideran que estas divinidades de origen prehistórico consolidaron su presencia en las religiones minoica y micénica, y extendieron posteriormente su dominio sobre la mitología griega (Nilsson, 1969).

Sobre este último aspecto, hay que tener en cuenta que «la naturaleza» de la que nos hablan los presocráticos es además una entidad metafísica dotada de ciertos poderes sobrenaturales que guardan una estrecha relación con la función moralizante del mito. La presencia de este lado oscuro, no visible, de la justicia natural hallará posteriormente un cierto eco en los coros de la tragedia griega, tal y como apreciamos en el coro de las Erineas de

Esquilo en *Las Euménides*, donde las hijas de la noche son portadoras de las sentencias que finalmente deciden sobre la vida o la muerte de sus personajes (Bermejo, 1996: 57-58). Su poderosa presencia se relata igualmente en *La Iliada*, esta vez como Parcas, con gran respeto (Homero, 2006: 176). Las hijas de la noche, como señala Hesíodo, toman diferentes nombres, llámense Erineas, Moiras, Keres o Parcas, pero su propósito obedece siempre a la ejecución de las sentencias establecidas en su antigua religión natural, como relata Hesíodo en su célebre Teogonía: «la oscura Noche, dio a luz, sin acostarse con nadie [...] a las Moiras y las Keres, vengadoras implacables: a Cloto, a Laquéis y a Átropo que conceden a los mortales, cuando nacen, la posesión del bien y del mal y persiguen los delitos de hombres y dioses. Nunca cejan las diosas en su terrible cólera antes de aplicar un amargo castigo a quien comete delitos» (Hesíodo, 1978: 80). La relación de este universo con la España que Goya deja a sus espaldas cuando en 1824 parte hacia Burdeos, resulta esclarecedora si consideramos la naturaleza simbólica del mundo de la noche en relación a la libertad que proponen los dioses en el periodo homérico. En realidad, considero que todas las *Pinturas Negras* son el escenario de la tensión entre los propósitos de la razón, ya sea la helénica o la ilustrada, y su fracaso final ante el dominio de los poderes irracionales, tal y como expresan de manera elocuente las escenas de *Saturno*, *La romería de San Isidro*, *Duelo a garrotazos* o *Las Parcas*. De hecho, los diferentes modos de ajusticiamiento y tortura que observamos por ejemplo en *Las Parcas* de Goya, están directamente relacionados con los métodos utilizados en ese periodo por la Inquisición, puesto que esta última se atiene igualmente a los dogmas religiosos, del mismo modo que las Parcas aplican las leyes de su antigua religión. Recordemos que el Tribunal de la Inquisición fue restablecido en España en 1814, tras la Guerra de la Independencia, por real decreto promulgado el 21 de junio. La Inquisición fue abolida definitivamente el 9 de marzo de 1820, una vez iniciado el Trienio Liberal. Sin embargo, continuó

actuando, aunque de manera no oficial, a partir del mes septiembre de 1823.

Dicho enfrentamiento entre ambos dominios encuentra una clara referencia en la tragedia griega. Como nos recuerda Heidegger: «En la tragedia no se presenta ni se representa nada, sino que se combate la lucha entre los dioses nuevos y los antiguos» (Heidegger, 1960; 35). Un buen ejemplo de ello lo encontramos en *Las Euménides* de Esquilo (Esquilo, 2001), donde se establece un verdadero conflicto entre ambos mundos y sus derechos. Los «viejos poderes» protestan contra los «nuevos dioses» en boca de los coros de las Erinias, de tal modo que no vemos la multiplicidad sino el carácter fundamental de la vieja religión telúrica. Las Erinias se llaman a sí mismas Hijas de la noche. Sus hermanas, las Moiras (Cloto, Láquesis y Átropos) que vemos representadas en el cuadro de Goya, son consideradas como las «veneradísimas», puesto que deciden sobre el destino y están presentes en el nacimiento, en las nupcias y en la muerte. En el juicio relatado por Esquilo, Orestes recibe la acusación implacable de las Eríneas, representantes de la justicia natural, frente a Atenea, de manera que es defendido por Apolo, dios liberal que simultáneamente se confiesa inductor al tiempo que razona y justifica el crimen cometido por Orestes, cuando da muerte a su madre Clitemnestra. La naturaleza implacable y la razón se enfrentan, y así se produce un choque entre los dioses antiguos y los nuevos. El viejo derecho (la venganza) protesta contra la razón que propone el nuevo espíritu helénico (la justicia), y de este modo ambas partes revelan su verdadera naturaleza. En este sentido, la vejez en las *Pinturas Negras*, a diferencia de lo que sucede en dibujo *Aún aprendo* realizado posteriormente por Goya en Burdeos, no responde tanto al reflejo de la ancianidad de Goya, cuanto a la caracterización de los verdaderos agentes del Antiguo Régimen, tal y como figuran en las escenas de *Saturno*, *Dos viejos comiendo*, *Dos viejos o Dos Frailes*, *Paseo del Santo Oficio* y *Las Parcas*. Se observa, de hecho, un denominador común en la caracterización

asignada por Goya a dichos personajes en esta serie. Veamos, por ejemplo, la resonancia manifiesta entre las Parcas y las ancianas tanto del *Paseo del Santo oficio*, en clara alusión a la Inquisición, como la que protagoniza la escena de *Dos viejos comiendo* (fig. 5). En esta última obra observamos una «lista negra», ya sugerida en su momento por Nodström, que en mi opinión hace una clara referencia a la amenaza que suponía la Inquisición durante este periodo.

La representación de *Las Parcas* en las *Pinturas Negras*, por tanto, obedece a una «elipsis» oportuna con la que el pintor aborda el objeto de su crítica. Pero en esta escena Goya nos muestra por primera vez el cuerpo de un «torturado» preso y maniatado por las Parcas, sobre el que ofrece detalles sutiles, pero a mi juicio reveladores de dichas prácticas que hasta ahora habían pasado inadvertidos (fig. 4). Lamentablemente el restaurador Martínez Cubells difuminó los detalles comprometedores tanto en esta como en otras obras de la serie, pero el atento análisis en la fotografía de Laurent de la figura central retenida por las Parcas, nos revela claramente el inmenso hematoma causado por los golpes que mantiene su ojo izquierdo completamente cerrado; algo que ha desaparecido en la versión restaurada que se conserva en el Museo del Prado, puesto que dicho ojo fue repintado por su restaurador en disposición abierta, tal y como se ha comentado anteriormente. La fotografía de Laurent nos muestra además los labios del protagonista con fisuras, y la comisura derecha de su boca probablemente está cosida con hilos que adivinamos sobre su piel. Es evidente que se trata de un cuerpo magullado y que su aspecto nos indica que ha sido objeto de torturas por parte de quienes lo mantienen apresado (fig.4). Por consiguiente, dicha figura central en este contexto representa claramente el fruto de la venganza, ejercida por los órganos represivos del gobierno de Fernando VII entre los liberales constitucionalistas derrotados por los absolutistas en 1823.



Fig. 5. Francisco de Goya. Detalles de *Dos viejos comiendo* y *Paseo del Santo Oficio*. Fotografías de J. Laurent, 1866-73. *Goya-Sociers préparant un breuvage* (au Musée de Prado) y *Arrivée des sorciers au Sabbat* (au Musée du Prado). IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

[1] Véanse los detalles indicados en la pintura, tal y como se conserva actualmente en el Museo Nacional del Prado, en el siguiente

enlace: [https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/las-parcas-o-atropos/?tx_gbgonline_pil\[gocollectionids\]=6&tx_gbgonline_pil\[gosort\]=d](https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/las-parcas-o-atropos/?tx_gbgonline_pil[gocollectionids]=6&tx_gbgonline_pil[gosort]=d)

[2] Podemos apreciar el detalle de los ojos de este personaje tal y como figuran en el actual estado de la obra conservada en el Museo Nacional del Prado ampliando la imagen, en el mismo enlace

Web: [https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/las-parcas-o-atropos/?tx_gbgonline_pil\[gocollectionids\]=6&tx_gbgonline_pil\[gosort\]=d](https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/las-parcas-o-atropos/?tx_gbgonline_pil[gocollectionids]=6&tx_gbgonline_pil[gosort]=d)

[3] Goya confirmó dichas amenazas recibidas por parte de la Inquisición una vez instalado en Burdeos, cuando su amigo Joaquín María Ferrer desde París le pidió nuevos ejemplares de los *Caprichos*. Tal y como puso de relieve el pintor en su testimonio manuscrito que redactó en 1825: «Lo que me dice Usted de los caprichos no puede ser, porque las láminas las cedí al Rey más ha de 20 años como las demás cosas que he grabado que están en la calcografía de su Majestad, y con todo eso me acusaron a la Santa [Inquisición] ni yo las copiaría por que tengo mejores ocurrencias en el día que se vendieran con más utilidad» (Canellas, 1981: 389-390).

[4] Véanse los contenidos de esta serie de dibujos, reunidos en el *Álbum C*, que hacen alusión a las citadas torturas, como por ejemplo en los dibujos: *Por descubrir el movimiento de la tierra* (Álbum C, 94), *Por liberal?* (Álbum C, 98), etc., en el siguiente enlace

Web: https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pil%5Bgocollectionids%5D=14&tx_gbgonline_pil%5Bgosort%5D=d&tx_gbgonline_pil%5Bpoffset%5D=9

[5] Con respecto a los mencionados periodos del mundo helénico, J. Bermejo propone una distinción entre «los dioses prehelénicos, los dioses helénicos más primitivos y los propia y plenamente griegos que componen el Panteón Olímpico». Esta precisión es importante dado que el hecho de admitir un primer grupo de «dioses prehelenos dentro de la religión griega permite colocar en él todos los rasgos, figuras y mitos que puedan parecer incompatibles con el pueblo griego y su racionalidad» (Bermejo, 1979:119-120). Ver igualmente sobre este aspecto (Otto, 1997).

Conversando con Gerardo Delgado

Luz Marina Salas.— En 1967 finaliza sus estudios de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Durante estos años comienza con sus primeras pinturas abstractas o figurativas hasta evolucionar a una pintura más geométrica. Si su formación fue en el ámbito de la arquitectura. ¿Cómo gana posiciones “la pintura” en sus comienzos creativos?

Gerardo Delgado.— Eso no fue así. Mientras estudio la carrera de arquitectura tengo afición por pintar pero jamás pienso en ser un profesional de la pintura. Por aquel entonces estudiaba arquitectura, una carrera bastante absorbente. Me hospedaba primero en el colegio Mayor y después en unas casas particulares donde tengo una pequeña habitación. Entre lo que me ocupaba la carrera más mi afición al cine, al que iba todos los días, no me quedaba tiempo ni tenía sitio para pintar. En cambio en los veranos, cuando no viajaba, podía hacerlo. Pintaba cualquier cosa y al verano siguiente volvía a pintar: lo que pintaba en ese verano no tenía nada que ver con lo anterior. Algunas veces era figurativo, otras veces abstracto, un día jugaba con materiales a la manera informal y al siguiente con cosas muy formales. Esos fueron mis comienzos.

Luego, en el verano del 66 realicé una obra de configuración más geométrica. Recuerdo un cuadro basado en uno de los planos de la película “los pájaros”. Reproduje el cabecero de la cama donde se apoya la madre después de sufrir el ataque de los pájaros. Poco después de hacer esta pintura me fui a Alemania para trabajar, con la idea de seguir con lo que había hecho el

verano anterior, por eso me llevé papel, incluso tiralíneas, para seguir realizando dibujos geométricos, pero no fue posible. Fue un año en blanco. Regresé a Sevilla donde terminé la carrera y seguí con la geometría e introduje los volúmenes. Llevaba dos años trabajando, de una forma mucho más reflexiva y se hacía presente de una manera más pura la geometría.

L.M.—¿Cómo se inició en el mundo de la pintura?

G.D.—Por aquel entonces, me reunía a trabajar con José Ramón Sierra (también de Olivares) que estudiaba arquitectura. A él le interesaba la pintura de una manera más profesional que a mí. Digamos que tenía las ideas más claras que yo. De ahí que organizara exposiciones amateurs invitándome en varias ocasiones, aunque mi participación siempre fue muy informal.

El trabajo de esos años podemos decir que ha desaparecido. Lo que se conserva (poca cosa) es porque lo regalé a parientes y amigos. Como dije anteriormente, en estos años nunca me tomé la pintura como algo serio.

En la escuela de arquitectura éramos un grupo amplio. Además de José Ramón, estaba Victor Pérez Escolano, ..., y otros arquitectos que también hacían sus pinturas y exponíamos. El grupo se caracterizaba no sólo por *pintar moderno* sino también por un afán de conocer todo lo que se estaba haciendo en ese momento: alguien relevante del mundo del arte venía por Sevilla y rápidamente le hacíamos entrevistas o tratábamos de hablar con él. También creábamos y escribíamos en revistas, organizábamos ciclos de conferencias, íbamos a exposiciones, éramos asiduos a la casa Americana donde veíamos libros de arte Moderno, sobretudo norteamericano... en fin, gente intelectualmente muy ávida por conocer todo lo que pasaba a nuestro alrededor.

L.M.—Las reuniones en casa de Torner en Cuenca supusieron un caldo de cultivo para intelectuales del momento, ¿Podría hablarnos de ellas?

G.D.—En aquel momento conozco a Carmen Laffón, que juega un papel muy importante al ser el enlace de la galería Pasarela con la galería Juana Mordó. En la galería la Pasarela expusieron todos los artistas de Juana Mordó. Los artistas de esta galería madrileña se quedaban en casa de Carmen Laffón. Nosotros íbamos y les hacíamos entrevistas; conocimos a artistas como: Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Fernando Zóbel, Millares, Lucio Muñoz... De todos ellos Zóbel se quedó deslumbrado con Sevilla, hasta tal punto que puso casa-estudio debajo de la de Carmen Laffón. Pasaba grandes temporadas aquí. Nos hicimos grandes amigos. Este contacto nos acerca a Cuenca, y a su grupo de pintores. Había sido un grupo que había pasado desapercibido. Dentro del informalismo español, se había considerado más la *veta brava*: a Saura, Lucio Muñoz,..., de una gran transcendencia en el panorama internacional. Pero este grupo empezaba en aquel momento a tomar relevancia. Era un grupo distinto, más lírico y de tendencia constructiva, gente más culta y abierta. Y además tenían algo en común y es que todos eran solteros, se trataba de gente sin carga familiar, muy accesibles, muy receptivos a la hora de recibir en sus casas a gente nueva.

Por aquel entonces, en España se estaba produciendo una cierta reacción al informalismo español: los jóvenes artistas se agrupaban aglutinados por Juan Antonio Aguirre. Por un lado estaba la figuración madrileña liderado por Luis Gordillo, y por otro un conglomerado más heterogéneo alrededor de lo geométrico, lo constructivo.

Me invitó a pasar el verano en Cuenca, Fernando Zóbel, que sabía de mi afición al cine. Me quiso proporcionar una cámara para que empezara a rodar un documental de arte. Estuve esperándola con el guión casi escrito todo el verano, pero por una razón o por otra la cámara nunca llegó. Ese mismo verano

nos organizó una exposición en la Casa de la Cultura de Cuenca. Íbamos a exponer en principio, cuatro artistas de Sevilla: Molina, Soto, Sierra y yo. José Soto dejó de pintar pronto, Molina estaba desaparecido y como en esos tiempos no había móviles ni nada parecido pues no pudimos saber de él. Así que Sierra y yo estuvimos montando la exposición en un espacio enorme dejando un hueco para la obra de Molina por si a última hora se presentaba. Se inauguró la exposición con la obra de nosotros dos, y Molina no apareció.

Me quedé en el estudio de Gerardo Rueda. Eso hizo que mi amistad con ellos fuese muy intensa ya que pasamos todo un verano —más de un mes—, viéndonos todos los días. El sitio de reunión nocturna era el estudio de Gustavo Torner, un estudio magnifico con unas vistas impresionantes a una de las hoces del Júcar donde terminábamos todos y hacíamos una cena informal con unos quesos exquisitos disfrutando de largas conversaciones. Siempre fueron muy generosos. Este fue el año previo a la inauguración del Museo de Arte Abstracto. Aunque en ese momento se estaba montando, entrábamos y salíamos constantemente de él. La Cuenca vieja estaba en plena efervescencia, era un hervidero de artistas; tanto de artistas de esa generación (tenían casa Torner, que era de Cuenca, Saura, Guerrero, Zobel, Rueda, Sampere, Antonio Lorenzo, Millares) como de artistas amigos que llegaban los fines de semana o de artistas jóvenes que vivían en aquel momento.

Allí se hablaba de arte, de literatura, de teatro,...Del último libro leído o de la última exposición vista. También de lo que estaba haciendo cada uno en su estudio y que los demás habíamos visto, uno o dos días antes.

L.M.—¿Qué transcendencia tuvo aquello?

G.D.—Tuvo trascendencia cuando se inauguró el Museo. Fue en ese momento cuando se consolidó el término *Grupo de Cuenca* en

el arte español. Será estos tres artistas: Zóbel, Rueda y Torner a los que se reconocerá como Grupo de Cuenca, aunque fueran artistas muy diferentes; sobre todo Zóbel de Rueda y Torner. Las obras de los dos últimos podían tener más relaciones entre sí.

Mi obra de aquel momento a nivel formal se acercaba más a Rueda. Torner era el que más me hacía pensar y de Zóbel estaba más alejado. Pero este era el que traía las novedades ya que era el que más viajaba.

L.M.—En todo este contexto inicia su andadura por la abstracción¿Cuáles fueron sus referentes en aquella época?

G.D.—Mis referentes en aquella época no era el grupo de Cuenca, me unía una gran amistad pero mis referentes estaban más entre la gente joven. Ese verano en Cuenca estaban Teixidor e Iturralde como becarios del Museo, con ellos entablé una amistad que dura hasta ahora. También estaba Miura: Miura me gustaba mucho. Cuando iba a verlo siempre estaba haciendo una cosa distinta, manteniendo la belleza del color y la composición, pero siempre haciendo algo nuevo. Estaba claro que yo tenía más que ver con esos artistas que eran de mi misma edad que con los otros. Expuse en la galería Edurne en una colectiva y me incorporé inmediatamente al grupo de Aguirre participando en las exposiciones con el grupo de Nueva Generación.

Por otro lado, me interesaban muy distintos artistas: por ejemplo Millares y el equipo 57. Estos para mí fueron la gran referencia, sobretodo en mi primera etapa, no tanto en lo formal como en lo conceptual. Por ejemplo, con mi obra *manipulada por el espectador* la mano del artista desaparecía, un carpintero podía realizar la obra sin la intervención manual del artista, importaba la idea. Aunque el Grupo 57 no me parecían entonces tan radicales en sus obras, sí lo eran en

sus escritos que encontré en una vieja revista y que más tarde publiqué en la revista *Separata*. A mí esos textos me influyeron mucho. Y fundamentales eran las referencias extranjeras, sobretudo norteamericanas. Me interesaban los expresionistas abstractos, en especial Rothko y Newman. Y de la generación siguiente Kelly y Stella. De los pintores europeos Fontana, Klein, Manzoni,...

L.M.—¿Qué valor tiene para usted la geometría?

G.D.—En el fondo la geometría siempre ha estado presente, aunque me separé de ella en los años 80. Quizás fuera el espíritu de la época, aunque permaneció en mis gustos particulares. Una persona no sólo está en lo que hace sino también en lo que a uno le gusta: soy un devorador de exposiciones y nunca dejó de interesarme la geometría.

L.M.—En 1968 comienza su actividad como profesor de Elementos de Composición en la Escuela de Arquitectura de Sevilla y un año más tarde en 1969 forma parte del Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, siendo coordinador durante 1970-71. Combina todo esto con exposiciones internacionales del grupo basadas en las investigaciones que allí tenían lugar. ¿Podría hablarnos de sus experiencias en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid?

G.D.—Bueno yo hacía geometría, como dije antes. Conocía a Teixidor, Iturralde,..., a una serie de gente que se movía con la geometría. Por otro lado, siempre que podía me escapaba a Madrid; era lo más cerca que tenía en España para ver cosas interesantes relacionadas con el arte. Andaba siempre escaso de dinero, por eso quizás Barcelona me cogía lejos; así que siempre que podía iba a Madrid. Allí fui a ver una exposición titulada *Formas computables* (Universidad de Madrid) y conocí a

algunos artistas que exponían. Estuve hablando con algunos de ellos, Soledad Sevilla y su entonces marido José Miguel Prada (arquitecto), junto con Tomas García de Huelva.

Fueron ellos los que me informaron del seminario del Centro de Cálculo que se estaba iniciando en Madrid. En aquel momento se necesitaba un coordinador para el seminario y como siempre el tema económico era un problema para mí, se pensó que yo lo ejerciera y pagándome los viajes podía estar en el seminario. Me encargaba de gestionar con los participantes las fechas de las secciones y recogía las conclusiones de cada jornada. Durante un año o año y medio hice esta labor. Toda la investigación en el Centro fue muy lenta. Los artistas no tenían ni idea de ordenadores y dependían de los programadores. Y los programadores no tenían ni idea de arte. Te encontrabas con un grave problema: eran dos mundos con dos lenguas sin traductores.

Lo que hicimos en aquella época hoy día es muy simple y a pesar de todo era muy avanzado comparado con lo que se hacía en el extranjero, porque había una diferencia entre lo que creamos nosotros y lo que hacía el resto del mundo. Nosotros éramos artistas que se acercaban al ordenador, mientras que lo que se hacía fuera eran imágenes de ingenieros que hacían con el ordenador, cosas muy frías, en blanco y negro; las nuestras estaban llenas color. En las exposiciones internacionales por Estados Unidos, Europa, etc... nuestras obras destacaron bastante.

L.M.—¿Ese contacto con el Centro de Cálculo le influyó en su creación artística?

G.D.—En el momento en que tomé contacto con el Centro, mi obra era constructiva y racional, desarrollándose entre la pintura y la escultura, con superficies de colores planas sobre estructuras volumétricas cambiantes. Poseía un fuerte carácter

didáctico, probablemente resultado de mi formación arquitectónica post-Bauhaus. Estaba muy interesado en cómo la obra se iba a percibir y a utilizar, y exigía un papel activo del espectador.

Desde el principio, el juego entraba dentro de su concepción y entre las obras que más satisfacción me producen de aquel entonces están un juguete para una guardería y un mural para una escuela que iba a construirse. Pero el juego era sólo un medio lúdico de entrar en los mecanismos de la percepción y de la creación plástica. Era el medio para que el espectador tomase conciencia de sí mismo y de su papel activo en la construcción del mundo.

L.M.—¿Qué finalidad perseguíais?

G.D.—Lo que se perseguía era usar el ordenador como herramienta para la creación.

Al centrarme en la creación de estructuras manejables por el espectador, me di cuenta que el campo de posibilidades por mí planteado era rebasado por la utilización arbitraria de dichas estructuras. Se obtenían formas no previstas, ambiguas, que no obedecían o no dejaban ver sus leyes internas. Investigando en el concepto de “obra abierta”, -siempre dentro del campo de la manipulación físicae independientemente de las distintas interpretaciones de contenido a que diera lugar-, llegué a la conclusión que su cualidad intrínseca debía ser, junto con la mayor amplitud del campo previsto, la “precisión” de las distintas situaciones que toma la obra. Así el espectador localizará como “distintas” cada una de ellas, con sus cualidades propias. Esta precisión, contraria a la ambigüedad e indeterminación con que generalmente se cualifica a la obra abierta, es lo que trato de definir, con la ayuda del ordenador. Todos los elementos componentes de la misma (punto básico de partida, estructura de la obra, composición,

color,...) deberán ser sometido a análisis. Para simplificar comencé trabajando en obra plana. La primera fase consistió en la ampliación del campo de posibilidades: pasé de la fijación de una estructura que daba origen a una familia de composiciones, a una familia de estructuras que obedeciendo a unas mismas leyes internas, son base, cada una de ellas, de otras tantas familias con características propias. Esto lo realicé en un primer programa en el que tomé como elementos básicos 16 cuadrantes distribuidos en una cuadrícula de 8x8 que formaban curvas como perfiles de módulos en positivo-negativo. Creé obras planas que permiten un gran control y dan como resultado situaciones de gran claridad.

Manteniendo las mismas leyes básicas, la sustitución de los cuadrantes por las diagonales de los módulos que los contienen dan lugar a nuevas obras fácilmente comparables con las anteriores. Un análisis comparativo de cómo se perciben las distintas obras, dará como resultado el estudio del grado de complejidad de las formas constituidas por elementos básicos diferentes, ya que los demás elementos (color, composición, estructura...) permanecen fijos.

En programas actuales se están realizando estos análisis.

En 2010 trabajé en unas animaciones que realicé con Gonzalo Rueda con las curvas que obtuve con el ordenador. Ya entonces quise animarlas, que no fueran estáticas. Creo que en ese momento el avance de una animación hubiese sido realmente importante y novedoso pero eso no fue posible. Hoy día un interés crítico renovado por las investigaciones del Centro de Cálculo, me hicieron volver a las curvas danzantes que conseguí con la computadora, comencé la obra *Danza informática* (animación todavía en proceso), que se presentó en el Instituto de América, Centro Damián Bayón Santa Fe (Granada).

L.M.-1972-75. Muestra interés por la temática del espacio

envolvente con las instalaciones hechas por la unión de piezas de telas que se cuelgan del techo de la galería y se adaptan a sus espacios actuando como paredes articuladas que filtran la luz y el color. La primera "Muro" (1972) se expone en "Nuevos Pintores de Sevilla" en la galería Juana de Aizpuru. Esta muestra ampliada se traslada a Madrid, Barcelona y Valencia, con nuevos montajes. Dedicadas a estas instalaciones serán las exposiciones de Galería Vivancos, Córdoba (1975) y "Biografía en espacios reales e imaginarios 1974-76" de las Galerías Juana de Aizpuru y Casa Damas de Sevilla (1976). Periodo intenso de dibujos sobre papel, que se articula con el trabajo de las telas con interferencias recíprocas. ¿Qué le hace saltar del plano bidimensional al plano tridimensional?

G.D.—Entre 1972 y 1975, retomé la temática del espacio envolvente. Las instalaciones hechas por la unión de piezas que se cuelgan del techo de la galería y se adaptan a sus espacios, actúan como paredes articuladas que filtran la luz y el color.

Encontré una tela de forro con una extensa gama de colores y de una anchura coincidente con lo proyectado sobre el papel. Las tomé y ¿qué ocurrió? Por el sistema de colgaje, sin bastidor, y las transparencias, donde existía un plano rígido e impenetrable, había como un velo que dejaba pasar la luz e incluso la emanaba, al reflejarla; y el color, y los brillos dejaban al descubierto todos los defectos y arrugas. Lo que se perdía en rigor constructivo se compensaba con un acentuarse de los aspectos mágicos e imprevisibles.

L.M.—¿La instalación es algo puntual en su obra en aquellos años o por el contrario es una constante en ella?

G.D.—En un primer momento a mí me atraía la instalación por lo que conllevaba de reflexión sobre espacio. Un juego entre el espacio que yo creaba y el espacio real donde me iba a

desenvolver.

Después, ante la imposibilidad de realizar este tipo de iniciativas en España, porque no había galerías que te permitieran abordarlo, me puse a pintar. Pero siempre he aprovechado encargos para hacer intervenciones de diverso tipo, fuera de la pintura. Tampoco la crítica apoyó las instalaciones. De lo que yo hice se rieron todos los críticos avanzados del momento, de un modo más o menos velado.

El problema, si miro atrás, es que me ha faltado valentía o he tenido mala suerte o una mezcla de las dos cosas, pero no he encontrado un sitio donde desarrollar todo esto. Además en aquel momento empieza a llevarse *la pintura* como tradicionalmente se entiende. Así que las instalaciones duraron unos años, aunque siempre me ha gustado esta vertiente.

Al mismo tiempo de las telas empiezo con el dibujo. En parte, eran una vista de la instalación; dibujos pequeños o sobre tableros grandes y con grafismo.

Hice una exposición donde se conjugaban ambas cosas: la instalación de telas y los dibujos grandes. Fueron expuestos en la galería Juana Aizpuru. Los dibujos fueron mejor aceptados ya que se acercaban más a la pintura. Como dije antes, era el momento de la *pintura pintura* y esos dibujos aunque de forma más lírica, menos teórica, se acercaban más a ese concepto. Así que todo se confabuló para que mi trabajo derivase más hacia la pintura. Por otro lado, las telas también eran caras: había que comprarlas, coserlas, montarlas con las barras, a las que se le añadían plomo, en fin, que se convertía en todo un problema. No sé, si hubiese insistido firme en esa idea igual hubiese desarrollado más ese camino; pero lo cierto es, se dieron una serie de circunstancias que me hicieron dirigirme hacia el terreno de la pintura.

Durante esa época comencé a trabajar en unas pinturas

abstractas que fueron expuestas en el *Palacio de Cristal* y en la Fundación Miró de Barcelona junto con el grupo Trama (Broto, Grau, Rubio y Tena, con Jimenez Losantos como teórico). Ese grupo me despreciaba y no consideraban mi trabajo, era un grupo muy cerrado, ambicioso, y no querían intromisiones de ningún tipo.

L.M.—1978-81. Aparición de formas con los Dípticas y Trípticos. Durante 1980 las formas se vuelven más alusivas (“La Cabeza del Bautista, 1978-80”, se termina en ese año), y posteriormente, en 1981, los paneles se van independizando. ¿Cómo llegas a esas nuevas formas?

G.D.—El díptico ha estado presente en mi obra desde el principio porque, al tener dos mitades independientes, nunca se sabe cómo se van a combinar las partes. Siempre dejo la unión final abierta, de manera que es posible tomar un rumbo inesperado. Interesándome esa apertura a la espontaneidad.

Los trípticos y dípticos primero fueron abstractos apareciendo nuevas formas; triángulos, círculos,... Recuerdo que en un viaje a Madrid con un par de folios doblados iba dibujando y jugando con formas y el formato hasta encontrar una composición. Estos dibujos espontáneos me interesaron mucho y empezaban a incorporar nuevos elementos a los cuadros. Los llamé naturalezas muertas: eran formas como manzanas, patatas, pimientos,..., era el típico producto de un desahogo.

L.M.—¿Considera que esta es su etapa cuantitativamente más productiva?

G.D.—Todo esa etapa desde cuando comienzo a pintar los tableros abstractos cubiertos con una especie de grafismo hasta la aparición de nuevas formas ocupó bastantes años. Fue una etapa muy productiva e intensa. Podríamos decir que sí.

Todos estos trabajos fueron expuestos en Madrid y Barcelona. Recuerdo que uno de estos cuadros surgió de una película, otro de una pieza de música. El que surgió de la música estaba basado en la ópera "Salomé" de Richard Strauss. El cuadro estaba pintado con tonos rojos y tenía cierto clima morboso, sanguinolento, del recuerdo de todo este clima surgió una forma redonda y al lado otra cortante, punzantes que me llevó a titularla: "La cabeza de Juan el Bautista" (1978-79). Aunque la obra era abstracta le puse un título figurativo. Luego, años más tarde, en 1983, surgió otro cuadro viendo una película, que transcurría en Lisboa. "En la Ciudad Blanca" contenía una masa casi abstracta como una cabeza. Era mi primer cuadro con una figura.

L.M.—1981-84. Comienza de manera continuada a trabajar en el Diseño gráfico y Montaje de Exposiciones con la Fundación "La Caixa" en Madrid y posteriormente con el Museo Reina Sofía, la Fundación El Monte de Sevilla y otras instituciones, interviniendo en más de setenta exposiciones. ¿Cómo empieza con el montaje de exposiciones?

G.D.—Como sabes, soy arquitecto. Comienzo con la organización de las exposiciones cuando era asesor cultural en el Colegio de Arquitectos. Nunca he construido siempre me he dedicado a eventos culturales, a la organización y montaje de exposiciones de Arquitectura y diseño para nuestro colegio profesional que a finales de los 60-70, tuvo una actividad muy importante. De ahí surge el trabajo de montaje y diseño de catálogos con la Fundación la Caixa, primero en colaboración con Juan Suarez y fundamentalmente con Soledad Sevilla.

L.M.—¿Fue difícil compaginar esas actividades con su producción creativa? ¿Conlleva ello una reducción en su producción?

G.D.—Cuando comencé con el montaje en la Fundación la Caixa no me parecía difícil. Las exposiciones no eran de gran envergadura y los catálogos no muy grandes. Digamos que era una cosa esporádica. Pero a medida que pasaba el tiempo las exposiciones eran cada vez más importantes y los catálogos más gruesos. Así que ese trabajo empezaba a tener más continuidad y a ocuparme mucho tiempo.

Me gustaba ese trabajo y, por otro lado, me daba para vivir (de la pintura no se vivía y de los ingresos de profesor en la escuela tampoco). En ese momento yo tenía una gran capacidad de trabajo, venía de Madrid y entraba en mi estudio o venía de cualquier viaje y me ponía a dar mis clases, en fin que tenía bastante capacidad para llevarlo todo a la vez. Pero visto ahora, en la distancia, creo que ha sido negativo respecto a mi trabajo en la pintura: la gente en general no ha sabido en qué ubicarme, —si artista, si montador de exposiciones, si diseñador, si profesor... Para la escuela, por ejemplo, he sido profesor contratado y nada más. Ahora estoy terminando mi tesis después de jubilado cuando debería haberla hecho en aquel momento. También los montajes me han quitado muchísimo tiempo de pintar.

Pienso que tenía que haber pintado y expuesto mucho más. Al igual que debería haber tenido más relaciones con las galerías. El vivir ajeno a las galerías me ha hecho no entrar lo suficiente en ese mundo; pero si eres pintor tienes que tratar de convivir con ellas, y no sólo tener relación de visitante.

¿Qué ha ocurrido? que no he sido cien por cien profesor, ni pintor, ni montador,..., considero que las fuerzas las tienes que concentrar en un punto, hacia una sola cosa; si no la centras en un punto te dispersas.

L.M.—¿Crees que tu trabajo en estos terrenos ha sido positivo?

G.D.—Puedo decir que sí. Cuando yo empecé en esos años tanto el montaje como el diseño de catálogos no tenía nada que ver con lo que se hace ahora y puedo afirmar que mi influencia ha sido importante.

L.M.—1984-85. Traslada su estudio a Olivares. ¿Por qué se traslada a Olivares?

G.D.—Me traslado a Olivares principalmente por ahorrar tiempo. En aquel entonces, soy profesor de la escuela de Arquitectura, trabajo de montador y de diseñador de la Fundación la Caixa, y por último y más importante para mí soy pintor.

En Olivares tenía una nave heredada de mi padre sin usar y un pequeño estudio en Sevilla. Así que pensé que podía compaginar mi vida entre Olivares y Sevilla. Confieso que me daba un poco de miedo irme a vivir a Olivares. Los amigos que conocía se habían marchado pero por otro lado podía aprovechar mucho más el tiempo. Las horas en Olivares cunden mucho más. Podríamos decir que el día no tiene 24 horas sino 36. En fin estuve en esa época entre Olivares y Sevilla manteniendo aquí mi estudio como almacén ya que por aquel entonces la nave tenía goteras.

Me vine principalmente porque estaba sobrecargado de trabajo y el tiempo me cundía bastante. De mi casa de Sevilla entraba y salía siempre mucha gente; esto me hacía perder mucho tiempo. En cambio en Olivares estaba más recluido. En Sevilla, por otra parte, entre los jóvenes artistas encontraba un ambiente agresivo al que no estaba acostumbrado.

En Olivares me encontraba muy bien. Retomé la amistad con un grupo que anteriormente no eran amigos míos por la diferencia de edad, pero cuando se van cumpliendo años las distancias generacionales no son tan grandes. En fin que salíamos juntos y nos divertíamos, me encontré muy a gusto con ellos.

L.M.—¿Hay una vinculación importante entre su trabajo y el lugar donde vive?

G.D.—Siempre hay vinculación entre donde vives y lo que haces, por lo menos en mi caso.

L.M.—La música y el cine juegan un papel importante en su vida, ¿se refleja esto de alguna manera en su obra plástica?

G.D.—Evidentemente mis referentes son: el cine, la música y las reflexiones teóricas de distintos autores. Por ejemplo, en uno de mis textos decía que como Matisse, no hacía coincidir la pintura con los límites del color o la línea. Sobre este concepto también reflexiona el cineasta Renoir: del análisis de Bazin de una película concreta. Que nos dice que la cámara en vez de seguir al personaje se desvía por otro lado haciendo un giro hasta encontrar de nuevo al personaje, y que este desbordamiento de la cámara nos enseña que no sólo existe el personaje sino el resto del mundo. Esto lo hacía ver en mis cuadros a través de esas reflexiones de Matisse y a su vez de Renoir. Me he movido mucho alrededor del cine y de la música. Han estado muy presentes siempre.

Cómo dice Yvan Nommick:

si un cuadro contiene elementos que evocan directamente al arte de los sonidos la asociación será, evidentemente, mucho más fácil para el espectador. Pero en un nivel más abstracto, la música puede estar presente en la pintura, no a través de personajes, objetos o símbolos explícitos, sino como fuente de inspiración puramente sonora y formal, o como modelo de arte temporal: así, a modo de ejemplos, Kuppka plasmó en el espacio del lienzo formas musicales como la sinfonía o la fuga que se desarrollan en el tiempo y tienen una sólida arquitectura; Kandinsky tradujo en su pintura la emoción que le producía la música de Schoenberg, cuya atonalidad correspondía a su propias aspiraciones

artísticas, y Chillida se inspiró en la música y los manuscritos de Bach para componer su libro de arte Hommage à Johann Sebastian Bach en el que las estampas del gran escultor vasco dialogan con los manuscritos autógrafos de Bach y textos del propio Chillida y de grandes pensadores y creadores.

A su vez, los músicos pueden inspirarse en la pintura para crear. Los Nocturnos del pintor norteamericano Whistler fueron, por ejemplo una de las fuentes de inspiración de Debussy al escribir "Nubes", el primero de sus Nocturnos para orquesta, pieza que el propio compositor describe con un vocabulario propio de las artes plásticas[*\[1\]*](#).

L.M.—¿Existe un hilo conductor en cada una de las etapas que atraviesa o por el contrario las diferentes obras van surgiendo de manera intuitiva?

G.D.—Conscientemente no sigo un hilo conductor pero a veces me detengo y veo que un dibujo que se me ha ocurrido hoy aparece hace tres años en uno de mis viejos cuadernos. Podemos decir que el trabajo surge de una mezcla de ambas cosas, de la consciencia y de la inconsciencia. A veces intentas dar un salto en tu trabajo pero hay hilos conductores subterráneos y te das cuenta que ya estaba previsto. Pretendes dar un vuelco o quieres romper, coger otro camino: por ejemplo con respecto al color, después de hacer una serie toda negra, me impongo que no aparezca ese color en mi trabajo; Otra serie hecha toda con líneas rectas pues como contrapunto me apetece que aparezca la línea curva. Pero al final todo se recupera,..., las cosas tienen más lógica de lo que parece.

L.M.—¿Cuál es tu metodología de trabajo?

G.D.—He trabajado siempre por series. El tema es importante

como punto de arranque, pero luego es necesario un periodo reflexivo sobre el mismo. A menudo las series se enlazan, forman ciclos en los que la transición es muy imprecisa.

El tema, el título, es muy fundamental porque delimita un marco en el que actuar. Este marco acota un territorio, eliminando infinidad de elementos que no son válidos, y dejándome libertad para ver y elegir aquellos otros que son necesarios en ese momento preciso, clarificando su importancia y su función dentro del cuadro.

Por otro lado, necesito un contexto para trabajar, y no me refiero solamente a un espacio físico, sino también y sobre todo a un clima intelectual; si no logro que ambos se unan, no produzco. Hay trabajos que por lo que sea quedan aparcados, no lo veo claro en ese momento, y se quedan en bocetos, como intentos... Hay ideas que permanecen totalmente agarrotadas cuando no se llega a una trasposición pictórica. Toda reflexión tiene sin duda un carácter literario pero luego ha de tener una transcripción muy clara a una imagen pictórica.

L.M.—¿Cómo te gustaría que se leyera tus obras?

G.D.—A mí no me interesa que mi pintura se lea como una pintura culta y evito los recursos alambicados; en el fondo me planteo el peso de la historia, pero no quiero que mis cuadros dependan de esa lectura. Quiero que en mi pintura haya una espontaneidad y una inmediatez, no una dependencia. Cuando hablo de una estructura fija nunca la entiendo como literaria sino con un carácter plástico.

A la hora de pintar necesito destruir la claridad de lo pensado de antemano. La teoría me sirve relativamente, necesito que la pintura se desenvuelva como intuición, fruición...que se viva, que se disfrute como una vivencia particular, que se dé una visión directa. Después evidentemente puede haber una evocación de lo pensado, de lo

concebido.

L.M.—1993-94. Exposición “Gerardo Delgado. Biografía” del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla que luego se traslada al Palacio Episcopal de Málaga. ¿Qué siente al tener una retrospectiva de su obra?

G.D.—Fue una exposición de la que tengo un buen recuerdo sobre todo en Málaga. El espacio era más grato que el de aquí en Sevilla. En Málaga quedó muy bien.

La exposición partía de la instalación con telas. Aquí en Sevilla las telas estaba en una situación difícil por ser expuestas en una sala abovedada con pilares de piedras; era una sala muy potente para esa obra de manera que el espacio donde se ubicaba no era el más adecuado.

La exposición comenzaba en la etapa posterior al Centro de Cálculo y terminaba cuando empiezo a limpiarme de la etapa más expresionista volviendo a recuperar la geometría. Todo lo que ha pasado en mi pintura posterior naturalmente no estaba. Como punto central la obra se basaba en el trabajo de los años 80; lo anterior a ese año y hacia dónde derivó después. No había nada de mi primera etapa, de la obra constructiva en madera, ya que estaba deteriorada y se reconstruyó recientemente, tampoco estaba todo lo que trabajé en el Centro de Cálculo.

Hace ya tanto tiempo que no tengo ningún recuerdo particular de aquello, salvo el contraste entre los dos espacios Málaga-Sevilla.

L.M.—¿Cómo ve el panorama artístico en la actualidad?

G.D.—En la actualidad estoy un poquito perdido. Como te decía antes yo he estado muy al día con todo lo que pasaba a mi alrededor pero desde que se han roto las fronteras de nuestra

cultura occidental y han entrado África, Asia,..., me cuesta mucho más seguir lo que pasa. Antes era Europa, Norteamérica y acaso algún artista latino. Dominaba lo que pasaba y lo entendía. Pero desde que se han ampliado las áreas culturales los nombres de los artistas me son imposibles de retener y recordar.

De pronto se está imponiendo un gusto por lo narrativo y por lo naif. No pasa nada si en ciertos países se da eso, el problema es que el mercado nos lo está imponiendo; de manera que la moda nos inunda a nosotros con esa especie de arte naif figurativo. El mercado lo que marca según veo es un retroceso hacia el pensamiento anterior, todo se ha vuelto mucho más superficial y banal.

L.M.—¿Y en Sevilla?

G.D.—En Sevilla seguimos en las mismas pautas. Me cuesta mucho trabajo seguir lo que pasa.

L.M.—¿Cree que en la actualidad su trabajo (como el de otros artistas de su generación) está suficientemente reconocido entre especialistas, o cree que se está prestando mucha más atención a artistas con mucho menos recorrido, en muchos casos con una obra rayando en la mediocridad, pero que tienen la única ventaja de que son jóvenes? ¿Se puede ser Artista con 20 años?

G.D.— Artista a los 20 años... Se puede ser artista siempre. Los artistas han sido artistas a los 20 años o cualquier otra edad. El problema viene después. Se encumbra demasiado a la gente y luego hay grandes batacazos. Hay gente que deslumbra en un momento dado y luego no da más de sí. Eso se une a que el mercado, desde hace 20 años, ejerce una especie de tiranía enorme donde se impone todo y se quema todo rápido. Arte de

rápido consumo. En los 80 un artista exponía en una galería y compraba la obra otra galería, eso creaba un mercado artificial de precios artificiales.

L.M.—¿Cómo ve el futuro para la enorme cantidad de artistas que han surgido en estos años de bonanza? ¿Cree que muchos de ellos terminarán por dedicarse a “otros quehaceres” para sobrevivir?

G.D.— No sé cuál es la solución pero habrá que sobrevivir. En mi caso, jamás he vivido del arte. He sido profesor en la Escuela de Arquitectura y sobre todo el trabajo en la Fundación la Caixa y otras instituciones son los que me han dado para vivir. Unos años me fue bien en la venta de cuadros pero fue poco tiempo. Ahora vender un cuadro al año no da para vivir, como mucho para tirarte una juerga.

L.M.—Hoy en día....¿Es fundamental la galería de arte para el artista? ¿Puede sobrevivir el artista sin ella?

G.D.—Los artistas hoy en día no pueden vivir sin las galerías. Es verdad que hay artistas muy hábiles que pueden vivir sin ellas. A través de centros o de museos hacen que su obra se vea y se distribuya muy bien. Pero no es la norma, la mayoría de artistas dependen de ellas.

L.M.—¿Cómo intuye el futuro de la galería de arte tal y como la hemos conocido hasta hoy?¿Cree que habrán cambios a corto plazo?

G.D.—Se dice que es un sistema en crisis que se tiene que transformar, pero no creo que las galerías desaparezcan. Más bien pienso que habrá varias formas que convivirán: por un lado estará la galería como la conocemos tradicionalmente y

por otro estará otro tipo de galería con nuevos sistemas informáticos que distribuyan a través de las redes.

No olvidemos que también están los museos que dan mucho poder a la obra, dan mucha garantía al público y eso creo va seguir existiendo.

[\[1\]](#) Texto de Yvan Nommick, catálogo *Noches*, Centro Cultural Manuel de Falla. Fundación Francisco Ayala, Granada, 2007, p. 9-10.

Fotos & Libros. España, 1905-1977

Desde el pasado 28 de mayo hasta el 5 de enero del próximo año, tenemos la oportunidad de contemplar esta magnífica muestra en el Museo y Centro de Arte Reina Sofía.

En el amplio lapso temporal que abarca la exposición, encontramos publicaciones de muy diferente naturaleza, aunque todas ellas observan varios factores en común. Quizás el principal de ellos tenga que ver con la puesta en práctica de una nueva manera de difundir la fotografía en el panorama nacional a través de la edición de libros. Una de las iniciativas pioneras son los trabajos de José Ortiz-Echagüe, principal adalid del tardopictorialismo hispano (recuérdense, entre otros, su *Tipos y trajes* (1930), *España, Pueblos y Paisajes* (1939), o *España Mística* (1943). A pesar de todo, no dejaban de ser iniciativas más bien excepcionales en el contexto de las agrupaciones fotográficas, siendo el principal medio de darse a conocer para la mayoría de los fotógrafos

amateurs españoles las diferentes convocatorias de concursos y salones organizados por estas entidades de presupuestos organizativos y estéticos muy conservadores, las cuales ejercían un control muy férreo sobre sus miembros. En las obras de Ortiz-Echagüe hay un deseo innegable de trascendencia, de intemporalidad, a partir, por ejemplo, de la presencia de los religiosos cartujos en su *España mística*, o la recopilación de “tipos” de las distintas regiones españolas, en *Tipos y trajes*, o con las panorámicas de los más importantes castillos de nuestro país, en *Castillos y Alcázares*, símbolo del esplendor cultural del pasado. Esta sería una vertiente que, desde la tradición y la permanencia, se imbrica de pleno en el asentamiento de una serie de aspiraciones de adscripción histórica con el pasado glorioso de España; una imagen que estaba siendo potenciada por las instancias del régimen de Franco. Quizás también por esto las obras de Ortiz-Echagüe han sido objeto, en ocasiones, de injustificadas críticas obviando cualquier otra clase de valoración artística sobre las mismas.

En otro orden de cosas, y de muy diferente carácter, debemos considerar la importante labor desempeñada por la editorial barcelonesa Lumen, de la familia Tusquets, a la hora de poner en marcha una serie de proyectos que tuvieron la característica de reunir el trabajo de escritores y fotógrafos en igualdad de oportunidades a partir de los años sesenta del pasado siglo. Se trata de importantes y reconocidos literatos que colaboraron junto a jóvenes fotógrafos (De la Higuera: 1967) que en aquella época empezaban a tener cierta presencia a través de sus primeras exposiciones y gracias a las reseñas en el *Boletín* de Afal (Agrupación Fotográfica Almeriense), una de las entidades que va a liderar el proceso de renovación de la fotografía española a partir de los años cincuenta, y a su presencia en el significativo *Anuario* editado por esta misma agrupación en 1958.

Fue a través de la colección “Palabra e Imagen”, que Lumen

llevó adelante un buen número de libros: *Libro de juegos para los niños de los otros* (Texto: Ana María Matute/Fotografías: Jaime Buesa, 1961); *Neutral Corner* (Ignacio Aldecoa/Ramón Masats, 1962); *Toreo de salón. Farsa con acompañamiento y murga* (Camilo José Cela/Oriol Maspons y Julio Ubiña, 1963); *La caza de la perdiz roja* (Miguel Delibes/Oriol Maspons, 1963); *Viejas historias de Castilla la Vieja* (Miguel Delibes/Ramón Masats, 1964); *Izas, rabizas y colipoterras. Drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón* (Camilo José Cela/Juan Colom, 1964); *Los días iluminados* (Alfonso Grosso/Francisco Ontañón, 1965); *Los cachorros* (Mario Vargas Llosa/Xavier Miserachs, 1967), etc. En otros casos, se hacen interesantes reediciones de escritores ya fallecidos, como el caso de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, con fotografías de Oriol Maspons y Julio Ubiña, en 1966.

Volviendo con la colección "Palabra e Imagen", la misma editora, Esther Tusquets, explicaba en sus memorias los orígenes de su iniciativa:

"Habíamos pensado empezar con libros que incluyeran imágenes. Nos parecía un campo en España casi virgen, donde quedaba mucho por hacer..."

(...) "En unos momentos en que acariciábamos la idea de hacer libros ilustrados; Barral utilizaba fotografías para las cubiertas de su Biblioteca Breve; se publicaban, sobre todo fuera de España, hermosos libros de fotografía; se oía con frecuencia la ingeniosa y dudosa suposición de que "una imagen valía más, o decía más, que mil palabras", y todos defendíamos con fervor que el cine y la fotografía eran artes a tan justo título como las cinco artes tradicionales que habíamos heredado de la Antigüedad" (Tusquets, 2005: pp. 31 y ss.)

A partir de este testimonio, Esther Tusquets estaba justificando y defendiendo la independencia creativa de la fotografía con respecto a la literatura, es decir, no se

trataba de ofrecer meras ilustraciones para los textos; se situaba de esta manera a la imagen en igualdad de condiciones con la letra impresa, otorgándole así un reconocimiento artístico, descartando los prejuicios que podrían desprenderse de esta cohabitación

Por otra parte, tales palabras muestran implícitamente un cambio substancial que obedece a la consideración de la fotografía como medio de expresión y al fotógrafo como artífice. Interesa citar aquí igualmente los comentarios de Josep María Casademont, promotor de la galería Aixelà de Barcelona, en cuyas instalaciones presentaron su obra algunos de los jóvenes fotógrafos citados más arriba. La existencia de dicho espacio es también síntoma de la ruptura con las viejas estructuras del pasado, en el sentido de ofrecer una alternativa expositiva a los viejos salones de las sociedades fotográficas:

"... la fotografía importante no es en el seno de aquellas organizaciones (sociedades fotográficas) donde se produce, ni son los amateurs –por muy galardonados que estén- los autores de ella."

"Abriendo cualquier revista no especializada en fotografía, lo mismo en el campo de la actualidad que en el sofisticado campo de la moda, que en el interesantísimo de la publicidad, contemplamos fotografías que son las únicas que despiertan el interés del literato, del crítico de arte, del hombre de letras; en suma, del único contemplador verdaderamente autorizado para calificar artísticamente, aun sin estar investido de calificar de "artista" a los respectivos autores."

(...) "Pero, querámoslo o no, las cosas han cambiado: no sólo en nuestro país, sino en todo el mundo."

"Una mayor difusión editorial; el uso, cada vez más intenso de la fotografía aplicada; el surgimiento de los

grandes repertorios mundiales, con ocasión de la última gran guerra, han variado el criterio de valoración, no sólo de las fotografías en sí, sino también de la función y misión del amateur.” (Pujol, 1961: 723-727)

Ciertamente, uno de esos “repertorios mundiales” a los que aludía Casademont fue el libro de fotografías *Nueva York*, del autor estadounidense William Klein, publicado en París en 1956.

Este reportaje sobre la “Gran Manzana” contiene abundantes instantáneas que presentan las calles pobladas por ciudadanos anónimos, paseantes, por las aceras junto a los teatros de Broadway cuyas fachadas están cubiertas por luces de neón, etc., desinteresándose, por tanto, de la arquitectura en favor del factor humano: son tomas muy cercanas a estas personas, decidida y conscientemente descentradas, incurriendo en ocasiones en el desenfoque y al grano, etc. Por todo lo expuesto, supone todo un referente para buena parte de los fotorreporteros nacionales y extranjeros preocupados por recurrir a la ciudad como escenario de sus experiencias creativas (como resulta evidente en *Poeta en Nueva York*, de Maspons-Ubiña o en el *Barcelona, blanc i negre*, de Xavier Miserachs), y, concretamente, como espacio donde se desenvuelven las vidas de sus pobladores. En este sentido, en conclusión, hallamos sendas influencias a partir de varios factores: en primer lugar, desde el punto de vista formal y estético, y segundo, por el formato y vía de difusión, el libro fotográfico (Juanes, 1960: s/p.).

Una visión a veces dura y descarnada, profunda y militantemente realista, como podemos encontrar en el libro de *Izas, rabizas y colipoterras*, de Camilo José Cela y Joan Colom, ambientado en el barrio chino barcelonés, espacio por excelencia de prostitución de la ciudad. Unos planteamientos que, paralelamente y como consecuencia, generaban una importante polémica con el *establishment* socio-cultural del momento. Hasta el punto de que, en no pocas ocasiones, acarreó

problemas con la censura, creándose en este sector editorial un nuevo y activo núcleo para la disidencia cultural y, por extensión, política(Rojas, 2006: 59-80).