DISCURSOS ACADÉMICOS 21

REAL ACADEMIA CONQUENSE DE ARTES Y LETRAS

MANCHAS DISTANTES: LA PINTURA COMO ACONTECIMIENTO

Discurso de ingreso del

ILMO. SR. DON JOSÉ MARÍA ALBAREDA ORTIZ

en la Real Academia Conquense de Artes y Letras,
leído en Cuenca el día 13 de octubre de 2015

y contestación a cargo del

ILMO. SR. DON HILARIO PRIEGO SÁNCHEZ-MORATE

CUENCA

2015

REAL ACADEMIA CONQUENSE DE ARTES Y LETRAS

Edificio Antiguas Escuelas de San Antón
C/ San Lázaro, 2, segunda planta

Serie: DISCURSOS ACADÉMICOS, núm. 21

Depósito Legal: CU 181 - 2015
Imprime: Imprenta de la Diputación Provincial de Cuenca

DISCURSO DE INGRESO DEL
ILMO. SR.
DON JOSÉ MARÍA ALBAREDA ORTIZ

Ilmo. Sr. Director de la Real Academia Conquense de Artes y Letras. Ilmos. Sres. Académicos, familiares, amigos, señoras y señores,

Sean mis primeras palabras de agradecimiento a la Institución que en este acto de recepción pública me acoge hoy entre sus miembros; a su actual director, el Ilmo. Sr. don Miguel Jiménez Monteserín, y al que lo era en el momento de mi nombramiento, el Ilmo. Sr. don José Ángel García; a sus respectivas juntas directivas y a todos los miembros de la Academia que han tenido a bien conferirme el honor de entrar a formar parte, junto a ellos, de esta ilustre institución. Para todos, mi más sincero y emocionado agradecimiento, y en particular para los Ilmos Sres. don Hilario Priego, don Pedro Miguel Ibáñez y don Miguel Ángel Moset, que fueron quienes tuvieron la deferencia de proponer mi nombramiento como nuevo académico, Poder contarme a partir de ahora entre los miembros de una institución tan importante para la vida cultural de Cuenca representa no sólo un gran honor, como ya he dicho, sino también un logro personal y profesional largamente deseado, todo lo cual me produce, como es obvio, una gran satisfacción.

Durante muchos años he seguido la labor de la Academia con admiración y respeto, y conozco a todos sus miembros, entre los cuales tengo desde hace tiempo algunos buenos amigos; el más antiguo, quizá, porque lo es desde el mismo momento de mi llegada a Cuenca como profesor del Instituto de Enseñanza Secundaria "Fernando Zóbel", es el Ilmo. Sr. don Hilario Priego, a quien tengo que agradecer hoy muy especialmente que aceptara responder a mi discurso de ingreso adentrándose en un mundo –el de la pintura– en el que seguramente no se encuentra tan cómodo como en el de la literatura, al que ha dedicado la mayor parte de sus trabajos. Gracias también, finalmente, a los Ilmos. Sres. Don Pedro Miguel Ibáñez y don Miguel Ángel Moset que han tenido la amabilidad de aceptar ser mis padrinos en este acto.

La cortesía y las buenas maneras piden que, en actos como éste, el nuevo académico haga un elogio de su antecesor. Cumplo gustosamente con esa obligación no escrita y rindo aquí sincero homenaje de respeto y admiración al Ilmo. Sr. don Florencio Martínez Ruiz, que fue quien me precedió en la letra X que hoy entro a ocupar en esta Academia. Por desgracia, no alcancé a tratar al señor Martínez Ruiz, pero sé de sobra que su papel ha sido central en la cultura conquense durante los últimos decenios. Su amplísima y profunda formación humanística y el bagaje intelectual que su dedicación periodística y literaria le fueron proporcionando con el paso de los años, hicieron de él una referencia imprescindible, una de esas figuras a las que tenemos que recurrir constantemente para poder comprender en toda su amplitud el devenir de nuestra cultura. Florencio Martínez Ruiz era seguramente el mejor conocedor del mundo intelectual y artístico conquense, en particular el de los últimos cuarenta o cincuenta años. Todos recordamos sus trabajos y su asombrosa capacidad para desvelarnos hasta los aspectos más ocultos de todas aquellas realidades a las que dedicaba su atención. En su poesía, en sus artículos periodísticos, en sus estudios literarios, en sus trabajos sobre cualquier tema que tuviera que ver con la actividad intelectual del ser humano y, en particular, sobre la cultura conquense, Florencio Martínez Ruiz nos dejó un legado que, estoy seguro, será más y más valorado con el paso del tiempo.

Manchas distantes. La pintura como acontecimiento.

No hay reglas en pintura.

Hace dos siglos, Goya pronunció estas elocuentes palabras en la insigne Academia de Bellas Artes de San Fernando. La verdad de su mensaje sigue hoy plenamente vigente.

He dedicado una parte fundamental de mi vida a practicar esta actividad sin reglas, a impregnar en una materia sensible una verdad pictórica, a perseguir una visión muchas veces difusa de unas imágenes que se hallaban en el interior de mi mente y que luchaban por manifestarse. Pintar es consustancial con lo más profundo de mi ser; de hecho, siempre he tenido claro que se pinta como se es. No hay escapatoria: para que la pintura sea una verdad plena tiene que haber desnudez, tienes que ser tú con todo tu equipaje. Ser pintor es una opción que ocupa y determina toda la vida. Uno pinta para entender mejor el misterio de la vida, o, como decía Bacon, para escapar de ella.

A la hora de hacer algunas reflexiones sobre la pintura y, particularmente en este caso sobre mi oficio de pintor al abordar este discurso, siento sobre todo tres temores: el de aburrirles diciendo cosas que ya saben, el de no encontrar las palabras justas que expresen estrictamente mi pensamiento sobre el particular y, por último y más importante, el de referirme demasiado a mi obra, pues pienso que, de este oficio tan personal, hay que hablar con prudente reserva o, mejor todavía, no decir nada en absoluto.

Intentaré, pues, desvelar en qué consiste mi compromiso con la pintura.

Resulta difícil convertir en palabras las múltiples significaciones que poseen las imágenes, ya que unas y otras pertenecen a dos tipos de pensamiento que funcionan de forma diferente. Los últimos estudios sobre la creatividad ponen de manifiesto que el arte figurativo surge y es realizado en un lugar previo al lenguaje, lejos de la mente discursiva. Comparte este espacio –el lugar de la vacuidad– con lo que las prácticas budistas desarrollan a través de la meditación. A partir de este momento, convertidas en signos, palabras e imágenes discurren por distinto camino, si bien, como comentaré más adelante, las palabras hechas poesía estrecharán sus vínculos con la pintura. Las imágenes son al lenguaje visual lo que las palabras al lenguaje escrito. Sobre este particular, el gran ensayista de arte John Berger en su libro sobre el dibujo dice: *Cuando las palabras se aplican a las artes visuales, tanto unas como otras pierden precisión, punto muerto. Un cuadro se ve al instante o no se ve nunca, las explicaciones no sirven para nada, son simples aproximaciones*. O como decía también Giacometti:

donde las palabras ya no sirven, es necesario el dibujo. Teniendo en cuenta estas incontestables referencias presentes, y para mayor claridad en esta exposición, he intentado ordenar algunas de estas meditaciones o *aproximaciones*.

Cada pintor siente y crea de manera puramente personal. Esa es también la razón por la cual no podemos enunciar ninguna regla universalmente válida (como decía Goya) sobre el enigmático proceso que late en el nacimiento de una obra pictórica. No obstante, se puede arrojar un poco de luz sobre la forma de enfrentarse de manera individual al soporte pictórico. Por eso he elegido un título que, siguiendo este criterio, abarque de forma explícita y aproximada una parte del denso y difícil campo del arte plástico, el que creo se aproxima y ajusta a mi obra. Sobre todo teniendo en cuenta humildemente que **para hablar de pintura es preciso conocer las posibilidades de la pintura.**

La pintura es, por encima de todo, comunicación; un diálogo entre el cuadro y el espectador, pero una **comunicación especial basada en el lenguaje plástico**. Al ver una pintura construimos una relación temporal que nos lleva a un proceso formativo que implica tanto al que observa, como al objeto de la pintura y al pintor; todas las partes interactúan y enriquecen el proceso interpretativo. El soporte plástico no es, por tanto, algo estático, ya que comporta un conjunto de significados derivados del propio proceso activo y participativo. Por eso, el cuadro encierra dos lecturas bien distintas pero indisociables: una nos habla de su propia existencia, de su simbología, de su esencia; la otra nos explica su presencia física, su estado material. La una depende de la otra y es necesario analizarlas en conjunto para llegar a la comprensión de la obra. El resultado de esta combinación es la respuesta emocional del espectador. Para que una emoción sea pictórica, es necesario que sea provocada por un conjunto de elementos pictóricos, es decir, pertenecientes al lenguaje plástico. En el siguiente apartado hablaré más extensamente de la importancia de *la piel* de la pintura, su consolidación en la materia y su aportación a los temas en algunas de mis obras.

Pero volviendo al eje principal de esta exposición, me permitirán que recurra otra vez a los clásicos para explicar otro apartado fundamental de mi forma de entender el hecho pictórico. *El arte* –ha dicho Borges– *es una revelación inminente que no se realiza.* Esta inapelable definición me sirve para resaltar la manera en que baso el trabajo en el estudio desde hace años**: la búsqueda de la ausencia**, una combinación de elementos presentes y otros que se desvanecen. Un proceso mediante el cual me enfrento a las incertidumbres pictóricas para descubrir otras realidades y, que también genera en mi esa mezcla de frustración y esperanza, tan familiar, tan reconocible entre los pintores, con la que

creo que muchos de nosotros nos enfrentamos cuando colocamos el soporte y ponemos a trabajar nuestras manos, basándonos en el instinto, tan alejado tantas veces de la razón.

Es interesante observar la importancia que el elemento ausencia/vacío genera en el arte actual. Es una aproximación a la pintura desde la perspectiva de la no pintura o de su ausencia, en cierto modo es un cambio de estrategia en cuanto a los procesos artísticos, donde se cuestiona la idea de la representación tradicional a través de conceptos como vacío, sombra y huella. Se elabora un nuevo discurso pictórico más poético que sobrepasa el uso convencional del pincel, el soporte y la factura de la pintura. Lo no corpóreo, lo inmaterial, se presentan no solo como un valor en sí, sino que se convierten en protagonistas de gran parte del arte del s. XX y de las dos primeras décadas del XXI. La ausencia y el vacío potencian la imaginación, llaman a la creatividad. El gran artista de las vanguardias Malevich lo definió rotundamente: *Si es que hay una verdad en pintura, sólo puede hallarse en lo informal, en la nada*.

Lo formal y lo informal, la regla y la ausencia de reglas (recordando a Goya), la aspersión y la fluidez, todo forma parte del mismo procedimiento que se mueve constantemente entre la abstracción y la figuración. La larga tradición de la pintura figurativa no ha concluido, y entre la representación figurativa tradicional y la representación abstracta existe un universo de sentimientos que acoge a todo el mundo de las artes plásticas. Últimamente los críticos ya han dejado claro que no existe una demarcación definitiva entre lo abstracto y lo figurativo. Estoy convencido de que no es necesario enfrentarlos, ya que ambos se funden dando lugar a un vasto campo de exploración en el que me encuentro inmerso. Giorgio Morandi, el gran pintor que mencionaré repetidamente en este discurso, lo manifestó así: *Creo que nada puede ser más abstracto, más irreal, que lo que vemos realmente*. Podemos incluso ir más allá y decir que en las pinceladas de Rembrandt está todo el expresionismo abstracto.

Pintar es descubrir. Lo fundamental está en el propio proceso de creación que **empieza en el mirar**, y que después, mediante un recorrido neuronal sumamente complejo, pasa a nuestro cerebro y llega a nuestra memoria, que es dinámica, lo que nos permite dar sentido a lo que vemos. Mirar una obra de arte y olvidarnos inmediatamente de ella sería tan terrible como ser ciegos. El arte que nos interesa debe perdurar en nuestra memoria o resulta baldío. Una obra no vale tanto por su contenido sino por lo que queda en potencia, por las posibilidades que de ella se pueden conservar, y que van más allá del que la creó.

En su recomendable obra *Los misterios del rectángulo,* Siri Hustvedt afirma lo siguiente: *Me gusta la pintura porque en su inmutable inmovilidad parece existir fuera del tiempo como ningún otro arte…Un cuadro crea la ilusión de un presente eterno, un lugar donde posar la mirada como si por arte de magia se hubiera detenido el reloj.*

Y Álvaro Mutis, en un artículo sobre la pintura de Frederic Amat, nos deja esta clara aproximación a lo que intento explicar sobre la trascendencia del arte pictórico: *De todas las artes es la pintura la que celebra con mayor certeza el milagro de la creación absoluta. Un solo cuadro enriquece y modifica para siempre la plenitud del universo. El pintor no tiene intermediarios, sus herramientas y su materia son la esencia misma de lo que crea.*

Todo pintor fabrica objetos planos, silenciosos, inertes, pero que, misteriosamente, parecen desprender una energía que nos atrapa, un área emocional en la que nos sentimos involucrados. Rubens pintó muchas veces a su esposa Helene Fourment; unas veces es un magnífico retrato que no pasa de ser un ideal pintado, pero otras el espectador siente que **la obra le llega de otra manera**. Hay un cuadro de Morandi de 1949 que representa un jarrón de rosas, las flores se acercan hasta tocar al espectador. Hay un retrato de una mujer romana pintado sobre madera, que data de hace dos milenios, cuya participación seguimos sintiendo. En los enanos de Velázquez, en las obras de madurez de Tiziano, sentimos que, cuando logran el equilibrio, cuando los colores son rotundos y están llenos de vida, ya no se nota el esfuerzo, sólo se nota la pintura. Cuando contemplamos la vista de Delft, de Johannes Vermeer (según el escritor Muñoz Molina, el cuadro más bello del mundo), el canal pintado nos obliga a detenernos y entrar en su tiempo; el momento pintado ha permanecido inalterable durante tres siglos, y sin embargo ese momento, cuando lo miramos, ofrece una plenitud y una realidad que sólo experimentamos en raras ocasiones durante la vida; pasa igual con las grandes manchas abstractas de Rothko, en todos estos cuadros se encuentra esa forma de magia que refleja **la voluntad de ser vistos.**

Es tentador, pero difícil, razonar desde dentro sobre pintura, definir este *profundo arcano* sobre el que también nos advertía Goya, sobre todo porque existe para ser contemplado en un encuentro silencioso entre el observador y el objeto. Y lo que hace aún más insondable su misterio es que transmite sensaciones a las que resulta difícil poner nombre, pues las emociones escapan a cualquier posibilidad de nominalismo. No siempre está claro por qué un cuadro nos afecta y, es que **la mayoría de las veces el sentimiento es el significado. O dicho más exactamente, una pintura no debe significar, sino ser.**

Un primer acercamiento se basa en entender que todo empieza con la visión, **en aprender a ver**. Y es que en este oficio del pintor lo importante está en la mirada; no se puede ser pintor en el estudio y luego pasear y dejar de ver el mundo si no es a través del crisol de la pintura. El arte es mucho más que erudición o técnica, al Arte se llega con estudio y con trabajo constante; se llega sobre todo con el corazón. Puede afirmarse que la estética es el conjunto de relaciones entre el pintor y el mundo exterior y que afectan al tema, y la técnica es el conjunto de relaciones entre las formas y colores que las contienen. La relación entre mirar, vivir y actuar es lo que Foucault ha denominado *la estética de la existencia*.

La pintura, al igual que el resto de las artes, es un goce solitario, un placer privado. Aunque se esté en un museo, una exposición o en una concurrida galería, uno está solo ante el cuadro. La contemplación de la pintura requiere cierta atención, cierto recogimiento. La visión del arte es compleja y depende de múltiples factores. Se trata de un intercambio de emociones. El hecho de mirar, debería comprender el de ver. Hoy en día ante la saturación de imágenes este esfuerzo supone a veces un problema. La esencia de la pintura es que deja un tiempo para el contacto con el espectador, a diferencia de otras artes, el tiempo de la pintura no existe, es opcional, es particular y personal.

El espectador debe dejarse emocionar, debe hacer una elección con su mirada. Pero vivimos en un mundo de impaciencias, de sobresaltos visuales, de estallidos de colores y formas. Miramos mucho y vemos poco. Por lo que un arte estático como la pintura requiere un esfuerzo extra para que no desconcierte, para saborear de ese acto de magia.

Para que el acto de ver, de provocar emociones se concrete, se precisa una pausa, un alto en el tiempo, un instante de aislamiento por parte del espectador, del contemplador, del que va a mirar. Solo existe lo que se ve, mucho más que lo que se mira. *Son las miradas las que hacen el cuadro* dijo Marcel Duchamp.

En mi caso, este descubrimiento trascendental se produce en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, donde, aconsejado por mi profesor de Instituto, me matriculé en un curso que se llamaba (digo se llamaba porque desapareció al siguiente año) *Preparación Ingreso en Bellas Artes*, ya que aún no había Facultad tal y como hoy la conocemos.

En esta Escuela tomé mi primer contacto con esa forma de ver y con el proceso específico de mirar. Allí me enseñaron que la mirada se educa como el oído o la lectura, y se educa a través del ojo, mirando. Una línea, una zona de

color, no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo. Me enseñaron la importancia de la precisión, que todos y cada uno de los trazos deben ser, finalmente, explícitos e inequívocos tras un proceso que avanza corrigiendo errores; **dibujar es corregir**.

Me enseñaron que sólo se llega al fundamento de las cosas cuando se asume su construcción desde el principio y que, con perseverancia, se llega al conocimiento técnico del oficio, pero sobre todo con una filosofía del trabajo que me permitirá descartar cualquier gesto gratuito, cualquier montaje pretencioso que me haga conformarme y alejarme de lo más importante; **el sentido del rigor**. Un rigor absoluto que a mi modo de ver es imprescindible en cualquier labor artística. Ese rigor tan olvidado, tan perdido, sustituido en muchas obras de nuestros días por el *todo vale*, obras que sin embargo son elevadas al rango de Arte contemporáneo en virtud de ciertas especulaciones intelectuales. De alguna manera, hoy en día cualquier cosa puede ser Arte; basta con proponerlo como tal.

Permítanme que aproveche la oportunidad y la solemnidad de este acto para rendir un sentido homenaje a **D. Amadeo Ruiz Olmos**, gran escultor e imaginero de los años sesenta (primera medalla nacional de Bellas Artes concedida por la Real Academia de San Fernando en 1948), y con él a aquellos profesores que nos intentaron transmitir el sentido e importancia del dibujo y cuya huella imborrable permanece en quienes tuvimos la suerte de asistir a sus inolvidables clases. Guardo en mi memoria, todavía, algunas de sus lapidarias frases: *Dibujar las sombras es lo primero que debe aprenderse, por ser lo más difícil.* O aquella otra: *Que tú mandes en el cuadro, no que el cuadro mande en ti.*

El dominio de la disciplina del dibujo clásico suponía el aprendizaje en esa forma de mirar a la que me refería anteriormente, a traducir lo real, (representado en las estatuas clásicas que nos servían de modelos), a unas formas representadas en los trazos a carboncillo, y las manchas posteriores en lápiz conté. (Fig. 1). Hoy el dibujo ha quedado postergado a una especie de lugar fantasma, parece que a los planificadores de los planes modernos de estudios artísticos les cuesta entender que el dibujo es algo fundamental, sea pintura o video. O tal vez no quieren aceptar el hecho de que nada ha venido a ocupar el lugar del dibujo como base de la enseñanza del arte.

Esta actividad académica de la que hablo la compaginaba con la visita diaria al Museo del Prado, ya que se encontraba de camino a mi residencia. Entonces esta gran pinacoteca era un lugar poco frecuentado y no participaba

de la tendencia actual de muchos organismos que han convertido el arte en una especie de espectáculo de la industria cultural; las enormes salas estaban prácticamente vacías y los consejos de mi profesor de tomar apuntes de los grandes clásicos, más que en una tarea se convertía en una pura delicia, allí practicaba el encaje y llenaba un cuaderno con esbozos y bosquejos. Descubrí que El Museo del Prado es un lugar de encuentro único, hay obras a las que es imprescindible *hacer la reverencia,* especialmente y, entre otras grandes pinturas, a los bufones y enanos de Velázquez, que encierran un secreto que lleva años comprender y que todavía se me escapa; en la mirada de esos personajes hay algo cómplice, los ojos inertes de Juan Calabazas nos miran a través de la eternidad, están detenidos en el tiempo. Por eso, cada vez que vuelvo al Museo del Prado voy a refrescar mi memoria, a meditar con su contemplación, y siento que los grandes Maestros me transmiten, como siempre lo hicieron, una renovada lección de lo que es verdaderamente pintar. La luz de esas creaciones sigue iluminándonos a través del tiempo, a través de tantas catástrofes y naufragios, sobrepasándolos, porque quizá en ella está lo mejor de nosotros mismos, lo mejor que el hombre ha podido inventar.

Ramón Gaya definía el Prado como una roca, y María Zambrano añadía que *sólo la pintura nos ha acompañado siempre y en los momentos de máxima desgracia nacional serán Velázquez, Zurbarán. Goya, Solana, Picasso o Miró los que, en la desdicha y orfandad de nuestra ajetreada historia siempre nos han asistido, nos han restituido a nuestro lugar.*

Por todo ello, no hay otro lugar, lejos de casa, donde me encuentre más seguro que en el Museo del Prado. Es un segundo hogar al que siempre vuelvo, no me parece un cementerio de la memoria, sino un organismo vivo que me ofrece la oportunidad de reconocer los viejos compañeros de aprendizaje.

En aquella primera época entré en la pintura como se entra en una religión, con una fe que se basaba en la búsqueda constante, en la lucha, aspectos de mi trabajo que aún mantengo. Descubrí que yo no vivía para pintar, sino que pintaba porque vivía, y que **un pintor no debe aspirar sólo a ser bueno en su oficio, o tratar de pintar la vida, sino que además debe hacer viva la pintura.**

Mi paso por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos consolidó lo aprendido y me descubrió cuántos y cuán distintos son los caminos que conducen a la creación, obras con formas y apariencias distintas pero que llevaban al mismo sentimiento delante del gran misterio del Arte. El ansia por conocer fue lo que hizo que tuviera en mi itinerario una auténtica revelación, al

descubrir en otros compañeros que compartíamos las mismas ambiciones, las mismas dudas, las mismas angustias y las mismas contradicciones. Todo esto me enriqueció y, al mismo tiempo, me hizo más consciente de mis raíces manchegas, y acrecentó la necesidad de profundizar en mi cultura de origen, de la que no me he desprendido nunca. Por el descubrimiento de la pintura mediterránea, y por la calidad de sus enseñanzas, guardaré siempre un profundo reconocimiento a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos y, por extensión, a Valencia, a su luminosidad, al azul del Mediterráneo, al estudio de las pinceladas diestras y coloristas de Sorolla, Pinazo y otros pintores que dominaban la espontaneidad impresionista y su potencial virtuosidad.

Todo lo que hago día a día gira en torno al dibujo y a la pintura. A través de ellos, como decía antes, arranco un poco del gran misterio de la vida, y cada pequeño logro me anima a seguir adelante, luchando siempre con esa inevitable y tenaz compañera que es la duda. Se trata de un camino agotador pero apasionante. Hace poco cayó en mis manos una anécdota sobre Renoir, con la que me identifico plenamente; en sus años finales, el gran pintor necesitaba la ayuda que le brindaba su hijo, el cual, mediante unas correas, ataba las manos del anciano genio al caballete, ayudándole así a sujetar los pinceles. Lo entiendo perfectamente: **no sé por qué pinto, pero sé que seré pintor de por vida**.

La poética de la imperfección. El trabajo pictórico.

Plinio nos contó en su *Historia Natural* cómo *la pintura nació de manera accidental* cuando Kora, hija de un alfarero de Sición llamado Butades, tuvo la idea de fijar la imagen de su amado circunscribiendo (es decir, dibujando) el contorno de su sombra reflejada en la pared con la ayuda de una vela. Por tanto, ya desde su origen la pintura integra el juego presencia/ausencia que vengo comentando en este discurso.

El cuadro es una estructura detallada que pretende expresar experiencias plásticas. Se convierte en soporte de una acción en la que dialogan azar y cálculo, y a través del gesto se transforman en cuerpo pictórico. Lo ocasional y accidental se integran en esa búsqueda de un orden. Es un viaje que invita a descubrir lo desconocido, Bran van Velde, el gran pintor holandés, dice que pintar es acercarse a la nada, al vacío. **El misterio del arte pictórico es el de cómo plasmar las apariencias**. Se sabe cómo se pueden representar, se pueden fotografiar, pero lo más difícil es captar el misterio de la apariencia y que surja dentro del misterio de la ejecución plástica, que mediante los pinceles y la accidentalidad que vengo comentando la apariencia brote con vigor y nos

emocione. Tener la posibilidad de reproducir con pinceles y pigmentos la sensación visual exacta causada por un aspecto particular de la realidad.

Todo arte es, sin duda, instintivo, pero en pintura se da, además, una mezcla de accidente y espíritu crítico. En todo cuadro existe una realidad material y existe una clara intención de manipular la materia, la cual debe convivir con la realidad que se quiere representar. Mediante el proceso de elaboración se intentará mantener la vitalidad del accidente y, al mismo tiempo, preservar una intención de continuidad.

La pintura permite, además, realizar un viaje interior. Todas las imágenes que la imaginación crea pueden ser expresadas por la pintura, muchas veces los medios plásticos nos limitan y es preciso volver una y otra vez a insistir en los mismos procedimientos, en retornar a la primitiva idea, en hacer fluir el tiempo por la superficie de la pintura hasta encontrar lo que se busca, en conferirle cierta materialidad a lo que se tiene en la mente. Insistir en que los hallazgos plásticos van siempre por delante de la idea. El proceso de creación artística evoca un estado de ánimo que puede llevar incluso a olvidar cómo ha surgido, pero mediante los procedimientos plásticos aparecen, casi por azar, las formas que buscas, surgidas del caos.

Si hablamos de los componentes fundamentales de la pintura, hay que insistir una vez más en la importancia del dibujo y la forma, porque el color es el medio para representar la realidad, pero el dibujo es el asesor que nos indica como disponerlo., y para construir la realidad pictórica hay que representar la superficie en formas.

Con Cézanne la forma se bastó a sí misma para componer el cuadro, sin otro significado que ella misma. Como señalan todos los grandes historiadores del Arte, Cézanne y Van Gogh reinventaron el espacio pictórico. Cézanne destruyó la noción tradicional de escalonamiento regular de planos, introdujo la base de cierto escorzo espacial y, al mismo tiempo, la necesidad no ya de representar objetos, sino de crearlos.

La propuesta central de Cézanne es que la naturaleza –el mundo conocido– y la pintura en el cuadro son dos mundos que nunca se tocan. Es decir, el genial artista francés dejó claro que el pintor es un inventor que propone un mundo nuevo a partir de lo existente. Un creador de nuevos códigos para reordenar el caos permanente de la naturaleza, como diría el propio artista. *El arte no representa lo visible, lo hace visible* dijo Plaul Klee.

Ambos pintores crearon un proceso a través del cual la representación pictórica se desinteresa de los problemas de la representación realista, del princi-

pio naturalista de la imitación. Formularon así plásticamente la noción de signo, confiriéndole a la pintura su calidad de rango entre los lenguajes humanos. Van Gogh agregó, además, la noción de que un color puro posee en sí todos los valores de sugestión en relación a las tres dimensiones del espacio clásico. En definitiva, Cezanne y Van Gogh sentaron las bases acerca de los mecanismos que llevan la representación pictórica tanto a desentenderse del mundo como temática exclusiva, como a reflexionar sobre sí misma.

La desaparición del espacio euclidiano abrió el camino para una nueva forma de representación, **el cuadro deja de ser ventana para tomar conciencia como superficie.**

La forma, incluso si (como ocurre en nuestro caso) se manifiesta en la mancha accidental, es la manera que tiene el arte plástico de existir; toda creación artística, desde la concepción hasta la realización, es una búsqueda de la forma, es lo que llamamos *la voluntad de la forma*, una voluntad absoluta común a todas las artes plásticas y que no se identifica con ningún estilo en particular. Pero esta forma no es independiente y debe ser contenida en la imagen que le da el significado; se trata de hacer formas a partir de los colores, de pensar en colores: esta es la gran lección de Rembrandt o Tiziano.

La cuestión del espacio pictórico es en buena medida una cuestión de los métodos a utilizar para dejar constancia de la forma, de descubrir maneras de crear y plasmar la forma. El escritor Amo Vázquez va más allá de lo puramente estético y nos vincula las formas con partes del universo. Para él, cualquier forma, textura, mancha, etc., existe en alguna parte del cosmos; no las inventamos, forman parte de otras que ya existen. Pasa igual con los colores: ninguno se puede inventar; simplemente se manipulan o mezclan los ya existentes. En un sentido específico, la pintura es un problema de formas igual que la poesía es un problema de palabras.

Cada forma en un cuadro ha de responder a tres cuestiones fundamentales: al elemento que representa, al color que contiene y a otras formas que componen con ella la totalidad del cuadro. Ha de responder a la estética que mencionaba anteriormente, tener un valor absoluto en el conjunto de relaciones con experiencias estéticas exteriores y un valor relativo en su determinación particular dentro del cuadro.

El arte es inseparable de la imagen, la forma es su conclusión. La forma es la esencia del lenguaje plástico, escribió Gao Xingjian, artista y premio Nobel de Literatura. Las formas se organizan en lo que llamamos composición, su función es crear un espacio de significación. La composición de un cuadro está sujeta a

dos formas determinantes: el cuadrado y el rectángulo. Sin el marco, es decir, sin estos límites, no existiría la composición. Una sola pincelada en el lienzo en blanco y los bordes de la superficie dejarán de ser un lugar de una tela sobre un bastidor y se habrán convertido en el espacio de un microcosmos.

Las manchas de color se colocan una al lado de otra y crean el efecto a cierta distancia; es lo que se ha llamado el efecto *des-figurativo* que se asume como lección desde Velázquez y adquiere toda su contundencia con Goya. **Es el fin y el principio de la liberación de los contornos**, que supone la independencia formal de la pintura como materia. Los espacios intermedios, en blanco, que Albert Camus señala como definitivos, nos revelan que la pintura es, en esencia, la personificación de la cosa ausente. Pero, sobre todo, componer es colocar en el interior del formato. Nos servimos de las formas y los colores, pero pintamos con los sentimientos.

Más que entender, es necesario comprender, Ramón Gaya, cuando habla de la crítica artística, lo refleja en estas contundentes palabras: *Lo más patético del crítico de arte –de poesía, de música, de pintura– no es tanto que se equivoque y no entienda, sino que entiende de una cosa que no comprende.* Comprender un cuadro es algo definitivo, es como apresar, como acoger algo en su totalidad esencial, como sentir en un abrazo algo que te aprisiona fuertemente. El artista tampoco pinta para informar pensamientos que no sean los propios del lenguaje plástico. Rilke decía que la mayor parte de los acontecimientos se consuman en un ámbito en el que jamás ha penetrado palabra alguna. En última instancia, el sentido de un cuadro es una estructura de sensaciones que hay que sentir como si fuesen un regalo, y dejarse llevar por ellas. Y es que mirar un cuadro supone un esfuerzo, y entender que detrás de él hay una historia vivida.

Para un pintor, la nada es el lienzo en blanco; la indefinición, la imposibilidad o el abismo de la frustración residen en él como, al mismo tiempo, sus contrarios, el poder, el triunfo de la luz y de la forma. Si lo pensamos, sentimos lo mismo que sintió el que realizó el primer trazo con la mano temblorosa y se atrevió a ensayar en un muro el dibujo de la amante que mencionaba al principio. Hoy en día, esa historia del origen se repite cada vez que otra mano realiza la misma acción; aquella línea fue, además, el rayo de luz que permitió a los primitivos escapar del agujero negro que contenía el informe caos del principio de los tiempos, dar el enorme salto que nos alejaba de la naturaleza. Todavía hoy continúa siendo el acto imprescindible para dominar el desorden y la confusión del Todo, para conseguir visualizar un tipo de orden y dar armonía a lo que nos rodea. Decía Nietzsche que *tenemos el arte para no sucumbir a causa de la verdad.*

En la abstracción matérica y figurativa que encierra la mayor parte de las obras que aparecerán en esta exposición, se trata de plasmar una insinuación de la realidad donde las imágenes muchas veces, y dependiendo de los temas, como veremos en los siguientes apartados, se van desvaneciendo, uniéndose con el fondo, con el espacio que los rodea, donde las leyes de la perspectiva se van descomponiendo según las necesidades del cuadro. Los objetos flotan entre nieblas y vaporosidades salpicados por la luz.

La poética de la imperfección describe perfectamente el tipo de pintura que abordamos en este discurso. Hay un claro juego entre ausencia y presencia, no como hechos contradictorios, sino complementarios, recogidos en el mismo espacio pictórico; en algunas obras en las que aparece un objeto material se percibe, a pesar de ello, una sensación de que alguien ha estado presente en esa escena, como la huella del paso del tiempo. El intimismo, la reflexión, la contemplación, el cuidado y cierta sensación de seguridad son los motores de esta forma de entender la pintura. En su memorable ensayo sobre la pintura de Velázquez, Ramón Gaya nos describe cómo acercarse a la visión de la substancia interior de la pintura: *El sentimiento de la pintura, o mejor, el sentimiento que más tarde ha de convertirse en pintura es… una especie de jugosidad encerrada, contenida en la carne de la realidad que el pintor puede ver por un milagroso acto de transparencia. Sólo la imaginación que sueña materias bajo las formas, permite suministrar al pintor una auténtica substancia poética y artística de la creación.* Es decir, crear la trascendencia y dar el salto al vacío que implica salir de los límites de la experiencia conocida para acercarse a lo que puede surgir, buscar configuraciones visibles de lo invisible, abriendo nuevos caminos y sugerencias.

Según René Char, el poeta debe dejar huellas, no pruebas, lo mismo sucede en pintura. Sólo las huellas hacen soñar. En este sentido, la relación entre poesía y pintura se hace evidente al revelarse en los espacios –en blanco– de las ausencias. En claras referencias desde los clásicos, la poesía y la pintura se entrecruzan interdisciplinarmente. En los estudios sobre ambas artes se ha afirmado repetidamente que la pintura es poesía silenciosa y la poesía una pintura que habla. Viene siendo comúnmente aceptado referirse con el término *poético* a la realidad que implica la totalidad del cuadro, la suma total de sus partes, visibles e invisibles. A fin de cuentas, toda obra artística es una suma de hallazgos, de accidentes, de azares, de imprevistos y certezas asumidas a lo largo del recorrido. Por todo lo dicho, en el caso de la pintura, ésta ofrece un variado y amplio conjunto de posibilidades que el pintor puede explorar. Es decir, entre una extensa gama de medios tradicionales y las aportaciones más

actuales, se trataría de buscar diferentes estrategias, diferentes poéticas que ubiquen el medio pictórico en el contexto del discurso contemporáneo.

Hay algo de mágico en la tarea del pintor, y por eso despierta la admiración de quienes cultivan otras artes; los pintores transformamos las sustancias inanimadas en vida, la tela y los pigmentos en objetos y seres que viven merced a la gracia de nuestra mano. Mezclamos colores, los combinamos, los disponemos y recreamos en un nuevo mundo de sensaciones. **Somos alquimistas de la materia.**

La realidad de la materia.

Por ser determinante en todo acontecimiento pictórico, pero más en el contexto que encierra el presente discurso, voy a comentar algunos aspectos sobre la importancia de la textura física de la pintura.

El cuadro es una superficie plana y no quiere ser otra cosa (una escultura por ejemplo); lo que se pretende es buscar una plasticidad táctil. Todos los elementos del cuadro danzan en la superficie pictórica en un claro esfuerzo por mantener una tensión entre un plano transcendente e ilusorio y, otro material y real. Es como estar atrapado entre dos mundos; se trata de invertir constantemente los planos de significación, de modo que lo que puede parecer un cielo, un horizonte o una viña, antes de tener valor como elemento figurativo se convierta en una cosa material, en una sustancia próxima, densa, compacta y táctil. Es decir, lo que me interesa es utilizar la realidad física de la obra, de la envoltura de esa obra.

Apollinaire dijo que la pintura era materia encantada.

La materia es siempre sustancia primordial, ya que se convierte en vehículo que transmite energía; me sirvo de ella para transmitir sentimientos e intenciones, su presencia me da seguridad y soporte para encarnar los temas. Esta dimensión material debe considerarse como uno de los elementos constitutivos, como un componente mayor de la obra. La singularidad del lenguaje plástico resulta de conciliar ideal y realidad física. No olvidemos que la vida real es materia, y la abstracción de la vida real es la condición necesaria para la creación de la obra de arte.

Entendemos por materia la calidad dada al material pictórico, el material al que se le ha dado sentido. El material es inerte, pero la materia se transforma y se carga de sentido pictórico, es esa magia que venimos comentando

donde, a través de los medios técnicos, el material adquiere sus verdaderas connotaciones.

Me interesa el poder de sugerencia que aportan los pigmentos aplicados con espátula, que dan lugar a superficies densas y coaguladas, extrañamente agitadas y confusas, que a veces parecen representar algún estado primitivo y amenazante. Últimamente voy abandonando los pinceles y sustituyéndolos por otros medios, los trapos, o las salpicaduras de color muy diluido, cuyas confusiones y raspaduras fortuitas me permiten reflejar de forma más auténtica y directa la energía incontrolada que necesito para transmitir las emociones que me pide el tema. El cuadro lo tumbo en el suelo durante el proceso, lo que me permite una forma distinta de contemplar lo que va sucediendo.

También es necesario aclarar que, en pintura, **materia** no sólo significa el espesor de la capa pictórica. El término *materia* viene a significar más bien, y en un segundo plano, el poder expresivo conferido a los materiales y, aún más allá, la adecuación entre esta idea conductora y los medios materiales empleados. Entendemos por materia la calidad dada al material pictórico, el conjunto de recursos plásticos al que se le da un sentido; el material, que es inerte, adquiere una nueva dimensión pictórica trascendente. *Toda creación espiritual depende de la materia. Sin ella no habría transmisión posible. En esta colaboración de la materia con el espíritu reside el misterio del arte*. (Nicolás Wacker).

Es también preciso matizar que no puede existir el color sin materia, que en mi caso, esta última tiene un valor expresivo propio, el color posteriormente se convertirá en un accidente más de la propia materia.

El término más apropiado para entender esta cualidad de la materia y su adecuación al soporte es el de **precisión**. De la misma manera que buscamos la palabra más precisa posible para la expresión literaria o, en términos musicales, el timbre más apropiado para la expresión de una armonía o línea melódica, así decimos que la precisión del tratamiento de la materia libera el mensaje pictórico. Se trata de agudizar la sensibilidad a las diferentes naturalezas de la pintura, para lo cual podemos resumir en dos palabras la toma de conciencia de esta vida propia de la materia: comprensión y respeto. Rembrandt entendió algo que más tarde se convertiría en lugar común de la pintura moderna: que la superficie tosca y matérica involucra y estimula la actividad del ojo mucho más poderosamente que una superficie plana y lamida. El simple trazo gestual que se manifiesta a través de la pincelada cargada de materia del genio holandés, puede verse como un salto en el tiempo y acercarse con la misma

intensidad expresiva, a los expresionistas abstractos modernos. Los elementos representados en sus obras van perdiendo definición en aras de la luz y de la sombra, de la materia, alcanzando así la abstracción.

Tanto Rembrandt, cuya paleta final se reduce al famoso rango de los cuatro colores (negro, blanco, ocre amarillo y rojo terroso, los colores que Plinio decía que había necesitado Apeles), como Tiziano en sus etapas finales o Turner más actualmente, actúan desde un punto de vista tridimensional en cuanto a la materia de sus trazos, con su pintura opaca y laboriosamente trabajada buscan el relieve. Parecen espontáneos, pero esa aparente espontaneidad es resultado de su maestría, del dominio absoluto de su arte. **Es el acto puro de pintar**. En otras palabras, es un esfuerzo por poner de manifiesto la supremacía de la pintura.

La técnica y los temas.

Como forma de trabajo trato de adentrarme en los soportes a través de un proceso en que pretendo que el tiempo se detenga, que domine la idea de lo atemporal, de caminar hacia lo desconocido, de acercarme a la nada, al vacío. Toda conquista es parcial y los hallazgos no son nunca definitivos. A medida que voy trabajando sobre el cuadro ocurren cosas; es como caminar entre penumbras acompañado de la presencia constante de la duda. Como decía Giacometti: *las cualidades del arte sólo existen más allá del fallo, del fracaso, de la posibilidad de perderse*.

El azar, como vengo señalando a lo largo de este discurso, es muy importante. Necesito en todo momento de él, pero no un azar ciego, sino que sea a la par previsto y sorprendente. Lo casual añade diversidad a lo concreto y premeditado. Se trata en todo momento de buscar sensaciones y sugerencias. Berger lo explica perfectamente cuando dice: *Lo que sucede sorprende más que lo que se inventa*.

El cuadro no ofrece respuestas, sino que formula continuamente preguntas que se manifiestan en los límites. Las manchas de color se mueven tanteando el espacio sin abandonar el lugar de su configuración; como afirma Rothko, se trata de penetrar en las cosas para poder llegar a estratos más íntimos. Borrar, destruir, rectificar, superponer… El dibujo se hace flexible y permanece la idea de comenzar de nuevo. Es mantenerse constantemente en el difícil equilibrio entre la imagen difusa, inmaterial y su estabilidad y razón interna. El **no color** es buscado intencionadamente. Con ello se implica al observador

y su razonamiento para que participe en ver más allá del cuadro, más allá de lo pintado. Se usa como elemento no dominante, pero siempre evocador, iluminador y sugeridor de sensaciones; con la debida modestia, una forma de trabajar como la paleta final de Rembrandt o Tiziano. Es una especie de disolución del color a través de la aplicación de la espátula y la frotación continua.

Se trata de crear una **atmósfera de cualidades táctiles** en la que los objetos no se muestran en su individualidad, sino separados, fragmentados; una atmósfera común envolvente, una fractura del significado de los límites. Pintura-pintura, de carácter casi abstracto, aunque resuelta con elementos figurativos. El dibujo y la línea ocupan su peso específico, sujetan la composición. Ambos, como el color, son usados como elementos gráficos a la vez que representativos, ayudan a crear volumen y contornean la forma, contribuyendo a narrar el contenido. Es, como comentaba anteriormente, la realidad al límite de la abstracción. Como ya vieron los románticos, en la búsqueda de lo más esencial de la naturaleza siempre sobreviene la abstracción, los perfiles se pierden. Como decía Rothko: *los ambiguos límites del misterio.*

Mi pintura se mueve en una corriente que algunos críticos han llamado nueva figuración con matices expresionistas, cercana a una realidad lírica que se basa en el uso predominante de la materia y una gama restringida de colores. Hay componentes evidentes del expresionismo abstracto, que se manifiestan en zonas en que se libera el tema a favor del procedimiento. Lo fundamental no es tanto el motivo a representar como el propio acto físico de pintar.

Para esta práctica, lo más importante es conjugar materiales que enriquezcan el soporte, trabajar sobre bases matéricas. El proceso de preparación tiene dos partes. La primera trata de crear una superficie suficientemente rica y variada sobre la que empezar a trabajar, para lo cual se comienza con la preparación de la base, lo que llamamos *imprimación*; seguidamente se extienden manchas en su aspecto más puro, dándole a la superficie volumen, ambientación y riqueza plástica. La segunda fase da paso al mundo de las veladuras, de las que hablaré seguidamente. En estas primeras partes del trabajo lo importante es que el cuadro adquiera una apariencia física creando una "cama" donde se manifieste la supremacía de la materia. Seguidamente, y dependiendo del tema y de las sensaciones que se quieran conseguir, se dan sucesivas capas que van a sugerir los diferentes aspectos atmósfericos o la base para las carnaciones, en el caso de los retratos.

La riqueza plástica es la que nos transmite el mensaje y nos invita a comprender su porqué y su simbología. Es aquí donde los recursos técnicos

adquieren su papel protagonista y dotan a la obra de la transcendencia buscada. Pasadas estas primeras etapas pasamos a dar cuerpo con **el uso de las veladuras**. Pocos recursos combinan de una manera tan magistral la sutileza del "velo" con la rotundidad de la transparencia, que a la vez encubre y potencia el poder de la materia y hace que ésta respire. Ha sido, desde la invención del óleo, la técnica más utilizada por su versatilidad y posibilidades. Según su aplicación o forma, "falsea" la pintura de las capas inferiores, de modo que la pintura gana en consistencia física, consiguiendo unidad entre lo sutil y lo corpóreo. Se sitúa entre los límites del orden y la casualidad, entre lo premeditado y lo fortuito.

Cuando necesito color, recurro siempre al óleo. Y, por supuesto, a las pátinas. En la medida de lo posible, **las pátinas** son lo más parecido a los accidentes de la naturaleza, a las oxidaciones o las decoloraciones. Me interesa, por tanto, no sólo la consistencia conceptual de la obra, sino su realidad, lo que comúnmente llamamos **factura.**

Necesito dibujar, pero mis dibujos no son bocetos para otras obras; el dibujo tiene una consistencia autónoma, es el primer soporte de los temas. Dibujo de forma automática en distintos momentos del día; lo hago especialmente cuando viajo y no tengo los cuadros a mano. Dibujo por el placer de hacer trazos y porque a través de ellos me relaciono más intensamente con lo que me rodea: con los trazos me apropio de las cosas. Dibujo lo que veo, no lo que pienso. Posteriormente, a la hora de afrontar los soportes, el dibujo es vía para representar el tema. Todo sale a través del dibujo; después, los colores son inevitables.

Es un trabajo que se refleja en el rehacer continuo, un trabajar sobre lo realizado. Hay un momento del proceso en que se produce el hallazgo, buscar, crear situaciones para que ese momento se consiga.

Una vez que la obra va llegando a su fase final, el elemento formal pasa a un segundo plano a favor de la representación. La materia convive con la realidad que quiere representar. Hay que trabajar cada fragmento del soporte al mínimo detalle, de modo que en cada fracción del mismo parezca un sugerente juego de luces y sombras, de vacíos y saturados que confluyan reduciendo su importancia frente a la complejidad del todo. Es la lucha que se establece entre la gravedad y la levedad. Por eso últimamente trabajo sobre tabla; su consistencia me permite atacar sin miedos la superficie y me da la seguridad de enfrentarme con un rival contundente que me exige destreza y seguridad. Los pintores y los escultores tienen una relación íntima con los materiales que

utilizan; los medios escogidos requieren una empatía mutua. El papel, la tabla, los pinceles, la espátula tienen su propia idiosincrasia, que deben ser respetados y honrados.

El misterio de la geometría invisible. Temática aplicada.

No hay reglas en pintura.

Antes de caer enfermo en 1792, Goya pronunció una conferencia en la Real Academia de San Fernando sobre los métodos de enseñanza de las artes visuales. En ella defendió con vehemencia la importancia de crear a partir de la naturaleza*: El que quiere distanciarse, corregir la naturaleza, sin buscar lo mejor de ella, puede caer en un estilo reprobable y monótono*.

Los temas son casi siempre los mismos, inspirados en la naturaleza entendida en forma de cuerpos y espacios. Todos tienen relación con lo mirado que comentaba al principio y con lo vivido. Pintar los mismos motivos una y otra vez, paisajes, bodegones y retratos. Siempre he tenido claro que, cuanto más sencillo es el tema, más cercano está a la presencia humana. La temática central es el silencio, la quietud e incluso la detención del tiempo. Son elementos aparentemente inconsistentes, pero solo aparentemente, ya que todos los temas participan de esa sumisión al vacío, pero entendido como una entidad espacial más, como el esqueleto que lo ordena todo, que lo unifica.

Quiero destacar, en este punto, que a pesar de inspirarme en la realidad, mis pinturas no pretenden ser una reproducción mecánica del entorno, sino que pretendo que se conviertan en realidades en sí mismas, una nueva cosa, un objeto fruto de la creación. La realidad, siendo imprescindible, no es decisiva; es en su interpretación donde se manifiesta: es la trasparencia lo que intento pintar.

Los temas se convierten ante todo en visiones, objetos con cualidades de una visión total. El realismo en arte, como en otras facetas de la vida, es una ilusión, como vienen sentenciando los grandes pensadores. Los inmensos campos manchegos y las sugerencias del abrupto paisaje conquense son una fuente inagotable de inspiración: la luz cegadora entre las infinitas líneas de cepas, los enormes espacios, las rotundas y alzadas peñas de la capital conquense y sus juegos de textura y geometría son los temas a los que vuelvo una y otra vez. Yo no trabajo del natural –decía Picasso–, sino delante de la naturaleza, con ella misma.

En realidad, el tema en sí no es lo más importante, sino la excusa que se nos ofrece para desplegar las infinitas posibilidades del lenguaje plástico. La abstracción de la vida real es la condición necesaria para la creación de una forma de hacer palpable la incertidumbre, de dar intensidad y cuerpo a lo efímero de lo que nos rodea. La pintura que vengo realizando surge de la dicotomía entre su papel como superficie plana y la transcendencia del plano, es una encrucijada constante entre ser ventana o espejo. La condición de lo plano de la pintura moderna se combina con la condición de ventana pictórica donde llevar los temas figurativos.

Como vengo recordando, el pintor invita al espectador a emprender un viaje por el interior del ámbito del cuadro, a que participe de la experiencia pictórica. Para ello, como en otras actividades humanas, es necesaria una cooperación y concentración ante lo que allí está sucediendo.

El paisaje

Uno de los mejores críticos actuales, Robert Hughes, reflexiona sobre este género y nos deja esta idea: *uno de los proyectos del arte es reconciliarnos con el mundo, no a través de la protesta, la ironía o la metáfora política, sino gracias a la estática contemplación del placer que reside en la naturaleza. Repetidas veces los artistas nos ofrecen atisbos de un universo donde podemos desenvolvernos sin esfuerzo. No es el mundo tal y como es, sino como nuestros sedientos sentidos quieren que sea: ni hostil ni indiferente, mas lleno de significado: el paraíso terrenal cuya puerta no se nos abre por el simple hecho de nacer.*

El paisaje como mirada humana sobre la Naturaleza y como concepto, sentimiento estético y género pictórico, ha dejado de ser algo definitivamente fijado, y su condición y su imagen se ha transformado, adaptándose a los tiempos y dando lugar a múltiples versiones. Como género pictórico, surge en las obras castellanas antiguas con el sugerente nombre de *pintura de lejos o visión de larga perspectiva*. Para un pintor de la Edad Media, el paisaje era un fondo imaginario, un decorado que acogía la escena principal. Posteriormente, en contraste con la concepción medieval, el surgimiento del paisaje en el *Trecento* anda parejo con el nuevo tratamiento que el arte da al hombre. La Naturaleza queda reducida a ser un elemento decorativo. Con la llegada del Renacimiento y el descubrimiento de la perspectiva, se vuelve a dar al paisaje una función relevante; La Naturaleza se transforma en el marco que magnifica el cuerpo humano. Se convierte en *asunto* de la pintura. Más tarde y, frente a esta con-

cepción, **en la pintura romántica el género paisajístico se hace autónomo, se aleja de las figuras y se convierte en protagonista**. Los románticos, incluso lo trascienden convirtiéndolo en algo trágico al exagerar esa escisión entre la Naturaleza y el hombre. Es lo que llamaron *la atracción del abismo*.

Hay que tener en cuenta que, gracias a la pintura de paisaje, Europa alcanzó la modernidad a través de un proceso que parte de la experiencia del pintoresquismo inglés, se consolidó en el ámbito del romanticismo alemán y, conquistó un sistema autónomo de expresión con las aportaciones del realismo y las diversas tendencias impresionistas francesas.

En estos momentos, este género pictórico ha dado soporte a algunas de las investigaciones plásticas más fructíferas de varias generaciones de creadores de vanguardia. De hecho, existe un paisaje vinculado a los diversos movimientos artísticos del siglo XX y XXI. Ha tenido una importancia extraordinaria en los grandes artistas de estos dos siglos como Mondrian y sus sugerentes visiones de la Naturaleza, dentro de lo que se ha llamado el neoplasticismo, o las versiones simples y sintéticas del constructivismo. Hay que citar aquí los paisajes fauvistas, expresionistas, las particulares interpretaciones de la naturaleza del cubismo, los paisajes metafísicos o las visiones surrealistas. Más recientemente, ha cobrado una vigencia sorprendente en casos tan destacados como el de los grandes horizontes matéricos de Anselm Kiefer.

Como resumen y punto final a esta introducción histórica sobre el paisaje, valgan, mejor que las mías, estas clarividentes palabras de Berger:

> *Los paisajes pueden ser engañosos.*
>
> *A veces da la impresión de que no fueran el escenario en el que transcurre la vida de sus pobladores, sino un telón detrás del cual tienen lugar sus afanes, sus logros y los accidentes que sufren.*

En una clara tendencia a la búsqueda del espacio sin límites y la persecución del infinito que me hace volver siempre a los mismos paisajes, encuentro una clara aproximación a esta inercia temática en una cita de la gran escritora Silvia Plath, con la que me identifico plenamente: *El paisaje de mi infancia no fue sino el límite de la tierra*. Hay que buscar la ampliación del horizonte, la apertura de nuevos espacios, incluso no solo a nivel de la perspectiva, sino también a nivel temporal, ya que lo que se representa aparece en un tiempo determinado, interesando representar el tránsito. El horizonte se va transformando hasta convertirse en superficie, la línea que define el paso entre cielo y tierra hace que la obra no sea una superficie plana. Los fragmentos de realidad, se combinan con planos absolutamente abstractos.

Los paisajes son construidos sin puntos de fuga, siendo suplantados por planos de grises, los cuales organizan rigurosamente la espacialidad del cuadro. La franja de luz del horizonte divide el mundo en dos zonas, de manera que la oscuridad y el misterio de la naturaleza acercan, en términos generales, a planteamientos románticos. Y, más recientemente, las texturas gruesas e incrustadas, las superficies densas y coaguladas que evocan el suelo primitivo de los campos de girasoles (que recuerdan mares agitados, casi abstractos, en los que aparecen y se desvanecen figuras que desafían la ley de la gravedad) (Fig. 2).

En las viñas (Fig. 3), en los campos sanclementinos yermos e inmensos, las tonalidades creadas por la pintura se derraman abriendo grandes posibilidades pictóricas capaces de provocar revelaciones. Las formas se transforman en atmósferas donde desaparecen los contornos: no hay líneas en la naturaleza, que decía Delacroix. Es como dibujar desdibujando.

Vuelvo a Goya para recoger otra parte de aquel discurso en la Academia del que hablaba al principio: *Yo no distingo en la naturaleza más que cuerpos luminosos y cuerpos oscuros, planos que avanzan y planos que se alejan, relieves y concavidades. Mi ojo no percibe nunca líneas ni detalles y mi pincel no debe ver más ni mejor que yo.* Estas palabras parecen dichas por el mismo Cézanne dos siglos más tarde; es ahí donde radica la grandeza pictórica el genio aragonés.

Es también en este género en el que tuve la primera gran satisfacción, al otorgarme un importante premio con un cuadro titulado *Antenas sobre Madrid* (Fig. 4) sobre un paisaje desolado y amenazador que pinté en esa ciudad. La falta de esa esencia *horizontal* manchega que no tenía en la capital me hizo realizar aquella obra cargada de un alto contenido metafísico reflejado en un cielo plomizo y desafiante que resalta la clara y agobiante presencia de las antenas. Por las casualidades de la vida, el cuadro llegó a Cuenca, y actualmente se encuentra en el Auditorio de nuestra capital, lo que supuso para mí un sorprendente y agradable hallazgo.

Últimamente estoy trabajando sobre el paisaje que más llega a mi retina: **el paisaje conquense;** mejor dicho, sobre el entorno paisajístico de la ciudad alzada (Figuras. 5, 6) . No me canso de volver una y otra vez a esa pugna entre la verticalidad aérea y la gravedad de las masas que luchan por no desplomarse. Y emergiendo, triunfantes, los edificios que coronan el casco histórico. Intento que esta variedad de contrastes se plasmen en capas de claros y obscuros, de trazo contenido y pinceladas agresivas y expresivas para llegar a un paisaje casi abstracto y onírico. Aunque figurativo, es un paisaje de la memoria, un paisaje

construido desde la mente, un escenario ambiguo, inestable e impreciso; es decir, antes que nada, una creación mental. El tema no interfiere las posibilidades de lo que se puede conseguir con la pintura en sí misma.

María Zambrano, en una conversación literaria con Ramón Gaya, expresa de forma admirable la sensación que sentimos a la hora de afrontar los paisajes: *Nostalgia de la gravedad, de los cuerpos que pesan, nostalgia de la tierra. La gravedad es la raíz de lo que no la tiene y tampoco está hecho para volar, es la fuerza que nos mantiene en contacto con la tierra, pegados a ella, criaturas de su suelo. Es la raíz que, uniéndonos a la tierra, nos permite, elástica y flexible, permanecer hasta separarnos momentáneamente sin sufrir las angustias del destierro.*

Las naturalezas muertas.

En su dimensión más tradicional, el bodegón pretende destacar por encima de todo la inanimación de los objetos; por eso las acepciones de esa palabra en los distintos idiomas hacen alusión clara esta condición. En francés es muy conocida como *nature morte* o naturaleza muerta, denominación en que queda patente su esencia dramática y que, dado el liderazgo del idioma francés en el mundo de la pintura de los últimos siglos, pasó a generalizarse en este género. En inglés, el nombre remarca sobre todo la falta de movimiento, ya que es conocida como *still-life* o "vida suspendida". También es muy sugerente su acepción en alemán, idioma en el que es denominada *stilleben,* término que se traduce por "vida silenciosa" y en el que se refleja muy explícitamente la idea de la creación de objetos en un acto íntimo con el que construir relaciones ideales.

Sin embargo, a pesar de la muy extendida aceptación de la denominación *nature morte* para este género en multitud de idiomas, es en España donde tendrá un nombre específico. Ya en 1599 el término de *pintura de bodegón* se utiliza para denominar a un conjunto de cuadros en la testamentaría del notario Pantoja de la Cruz, lo que indica que era una terminología extendida y aceptada de forma popular. Covarrubias a su vez, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, publicado en 1611, recoge ya el término *bodegón*, aludiendo precisamente a que es en la bodega en donde se guardan los alimentos para que puedan conservarse un tiempo. Como nos dice acertadamente Alberto Corazón, *esa cualidad temporal y la penumbra propia de la bodega de donde proceden los modelos conformarán, desde su nacimiento, la sobria y fuerte personalidad del bodegón español.*

El bodegón, como todo arte, tiene lugar a través de la selección: un objeto es elegido por encima de otros. La disposición de los elementos, permite centrarse en diversas preocupaciones plásticas, en la luz, las transparencias, en sus cualidades dramáticas, en los destellos de color, en las agrupaciones compositivas… Todo ello conforma un acto íntimo con el que construir relaciones pictóricas. **En su representación se produce una transformación**, que es precisamente el objeto de la obra de arte, ya que le otorga una nueva realidad que trasciende en este caso su caducidad y, en referencia al término francés, a la muerte. Algunas frutas, como las manzanas, tienen una significación simbólica y transcendente añadida (sobre todo en el arte español desde el siglo de Oro), asociada al fruto del Árbol del Bien y del Mal, ya que forma parte de una cultura fuertemente impregnada del sentimiento religioso. Siguiendo con Alberto Corazón; *El hombre se representa a sí mismo y a lo que le rodea para escapar del tiempo*.

Curiosamente, de los géneros que engloban esta temática a la que vengo aludiendo, el bodegón es históricamente el más representado. Durante cuatro mil años, no hemos dejado de representar alimentos. No ha sucedido igual con los otros géneros. El retrato, al que dedicaré el siguiente apartado, aparece y desaparece de forma intermitente. El paisaje no tenía el menor interés ni para los romanos ni los griegos, y hasta época reciente sólo se utilizaba para realzar las figuras. El bodegón es, desde sus orígenes, de pequeño formato, cada mínima parte es tratada con atención, no hay segundos planos, no hay fondos.

Hay algo de tiempo suspendido en cualquiera de las pinturas que recogen objetos y alimentos; la cesta de Caravaggio puede colocarse sin problemas al lado de la mesa con manzanas de Cezanne. Por su alusión a la vida real, a un momento que se ha quedado detenido en el tiempo. Las botellas, vasos, jarrones y manzanas o granadas de un bodegón cambian la percepción que de ellos tenemos como simples objetos y suman el interés de representar también el espacio que los rodea, cualidades que dotan a este género de una fuerza expresiva y lo hacen territorio apropiado para experimentar y expresar la esencia misma del hecho de pintar, para ratificar la pintura como trazo y como afirmación. Los objetos del bodegón trascienden su carácter narrativo; como refleja el término inglés, más que muertos están inanimados, suspendidos.

La ausencia de tema otorga al bodegón su esencia. Basta con asignar el título de bodegón y, automáticamente, para el espectador todo se ordena y adquiere sentido. La función de su construcción está en el propio cuadro. A diferencia de otros géneros, su idiosincrasia compositiva sólo remite a sí misma.

Por eso siempre ha sido el refugio íntimo del pintor, el lugar al que siempre se regresa. Nadie pregunta lo que significa un bodegón.

La atracción por el bodegón se refuerza, en mi caso, por la incorporación de un surtido variado de objetos que abarcan los recipientes para sujetar los pinceles, las botellas de aguarrás, los tientos, las espátulas esparcidas sobre la mesa… De hecho, he realizado una serie sobre **las mesas de trabajo de pintores;** la primera obra de esta serie es precisamente un homenaje a la relación entre la pintura y la fotografía, ya que en uno de sus primeros ensayos Niepce dispuso una mesa en su estudio con algunos objetos que le eran queridos. *Naturaleza muerta* es el nombre de la primera mesa con objetos fotografiada. (Fig. 7). He pintado también la última mesa del estudio de Cezanne (fig. 8), la de Bonnard, (Fig. 9),y próximamente las de Rembrandt y la de Bacon. En todos estos cuadros me planteo resaltar esa íntima relación del pintor y su mesa de trabajo, el lugar donde se produce la alquimia de la materia.

El bodegón ha sido siempre un territorio experimental en el que el pintor puede volcar todas las obsesiones de su oficio. No importan las épocas; prácticamente todos los pintores han encontrado acomodo en este género.

Cuando pinto manzanas, (Fig. 10) no intento imitar las que observo al natural, sino que intento que trasciendan su condición y se comporten como *presencia* en sí mismas. Se convierten en "otra cosa", abriéndose a otra dimensión en la cual la ilusión real se ha desvanecido. Me interesa establecer una conexión pictórica con lo ausente. (Fig. 11).

Esta variada acepción del bodegón y sus infinitas posibilidades en que me encuentro, queda recogida en la acertada cita de la escritora que nombraba anteriormente Siri Husveet, gran amante de la pintura, quien define la técnica de Morandi cuando trabaja el bodegón en estos términos: *Las milagrosas botellas de Morandi están dentro del género de la mesa y cautivan por una extraña relación entre la fe y la duda, sugieren al mismo tiempo su identidad de botellas en el mundo y una existencia tan espectral como las sombras platónicas.*

El retrato.

Qué podemos comprender de un retrato de Rembrandt, es el caso típico de esos pintores que abren un mundo de sensaciones nuevas, y nos sitúan en el nudo de lo que el artista llama realidad*, una realidad pictórica, formal que es la única que cuenta en el despertar de la experiencia estética.* Francis Bacon describe en estos términos, que recogen la idea de lo que quiero transmitir, la admiración

que siente por el gran genio holandés al abordar la reflexión sobre este género. Rembrandt pintó el retrato de Jeremias de Decker en 1666. Lo hizo a la muerte del poeta como un acto de amistad personal, sin pedir ningún pago a cambio (aunque era precisamente la época en que más problemas económicos tenía, rodeado de deudas y acuciado por los acreedores). El cuadro es uno de los estudios más conmovedores y poderosos de todos los tiempos, y junto con el de Jan Six que pintó en esos años, es considerado el mejor retrato del siglo XVI. Es como si Decker estuviera contemplando su propio fin. El juego entre luz y oscuridad recoge el proceso que dominará el trabajo del genio hasta el final de sus días. El rostro del poeta está modelado con una pintura densa y gruesa, como si, más que pintarlo, el artista lo hubiera esculpido a mano. El cuadro es una despedida fraternal, y está realizado de forma tan entrañable que ha mantenido su misterio tantos años en la envoltura misteriosa que dan las sombras del retratado.

Los retratos más antiguos que se conocen son los de El Faium, datan de la época en que se escribió el Nuevo Testamento y fueron creados para ocupar el lugar del rostro en la carcasa del sepulcro; son retratos asociados con el deseo de sobrevivir y suponen ya una metáfora de la ausencia. Tienen un aire más contemporáneo que muchos retratos posteriores del arte europeo. Pintados sobre tabla con materiales toscos, sin embargo su presencia nos llega con una fuerza sobrecogedora; aún conservan la huella del pintor al raspar la superficie. Representaban a personas de clase media. Pretendían rescatar la última mirada impresa en el tránsito de la vida a la muerte; el último gesto.

La representación del rostro ya se da en las primeras manifestaciones artísticas, coincidiendo con la historia de la imagen pictórica, ya que se identificaba con aquello que mejor reflejaba el alma. Tanto en relieves y frescos como en máscaras mortuorias, nos intentan transmitir de alguna forma la presencia del ausente, su recuerdo más próximo. Hasta el siglo XX, las características pictóricas del retrato eran constantes tanto en la forma como en la semejanza del retratado. A partir del siglo XX, se produce una transformación significativa, persiguiéndose unas renovadas señas de identidad que han dado continuidad y pervivencia al género hasta la actualidad, centrándose exclusivamente en **la verdad de la presencia,** lo que potencia y ennoblece su cometido tradicional y hace que encuentre su sitio de forma renovada en el campo pictórico actual.

La experiencia del retrato es una continua reflexión sobre la insatisfacción del autor de la que hablaba anteriormente, lo que se manifiesta especialmente en el siglo XX. La superficie pictórica se convierte en un verdadero mapa de identidad del propio sujeto a representar, lo que se manifiesta especialmente

es una búsqueda constante de los límites entre la figuración y el terreno de la abstracción. Aparece en este siglo, como aspecto relevante, la interpretación del propio pintor, importando muchas veces no tanto el retratado como la aportación del sujeto-pintor. Con frecuencia se produce un claro distanciamiento entre la forma de la representación y la forma de su referente.

En la actualidad, el retrato sigue generando controversias; se emborronan las formas faciales y la nitidez que ha tenido el sujeto del cuadro ha perdido su anterior importancia. El género se ha convertido en arte de artistas, un enorme autorretrato del propio artista.

Este género ha sobrevivido a todas las épocas porque tiene su potencial en esa relación con la verdad, con las verdades más actuales de la pintura. En mi caso, se basa en la búsqueda de la esencia del ser en los grandes rostros. A través de ellos busco la grandeza del arte pictórico, que pretende reflejar la aparente presencia de un sujeto aun cuando no está. Su construcción ilusoria nos enlaza directamente con el retratado, en un salto vertiginoso a través del tiempo. Es ésta su fundamental característica, la que le da su idiosincrasia y constituye el paradigma, desde tiempos inmemoriales, de **la representación de la ausencia.**

En los retratos de los enanos, en el de Jeremías de Decker, en el autorretrato de Tiziano, en los de Bacon, la sabiduría pictórica explica que al parecido y a la expresión verdadera se puede llegar, paradójicamente, desde la imprecisión de los contornos.

España es un país de grandes retratistas (desde antiguo nuestro país es conocido por sus grandes especialistas). Los retratos de los principales protagonistas de nuestra historia han dado a este género una gran personalidad, incrementada por el deseo que la ha acompañado de **transmitir un claro carácter dramático**. Su labor como referencia histórica y como obra de arte ha sido decisivo en la consolidación de su importancia en nuestro país.

El del retrato ha sido un campo donde la imagen ha trascendido su forma significativa para adquirir contenidos más complejos, una frontera donde convergen aspectos artísticos y sociales, planteando claramente problemas específicos que han sabido resolver con maestría nuestros antepasados en el dominio de los pinceles.

El retrato es un reto a solventar en tres niveles: el sentido de la identidad del modelo, la percepción del pintor a la hora de transmitir esa identidad y los gustos estéticos de la sociedad en que se encuentran ambos. La clave está en que no sea un facsímil del modelo, sino una síntesis visual de sus cualidades esenciales.

El valor estético del rostro se basa en ser portador de una de las facultades fundamentales del ser humano: **la capacidad de crear unidad en la diversidad**. De ahí la importancia de cuidar cualquier pincelada, cualquier trazo que no sea necesario, lo cual desvirtuaría el resultado final.

La aventura, la gran aventura –señalaba Giacometti a uno de sus modelos– es ver surgir algo desconocido cada día en el mismo rostro; esa es una aventura mayor que todos los viajes alrededor del mundo.

Conseguir el parecido, ése es el gran problema: captar la esencia; el acto de retratar es una interacción entre el pintor y el modelo que trasciende la frontera de la pura imitación. *El parecido* de los retratos siempre será un misterio, como dice Berger; *en las fotos no hay nada semejante al parecido de los retratos, es algo que ni siquiera se plantea en el caso de una foto.* El parecido no tiene que ver con las proporciones o con los rasgos; es lo que he comentado sobre Rubens o Velázquez, se transforma en otra realidad que trasciende. (Fig. 12).

Hay un retrato de mi padre que no tiene nada de extraordinario; lo realicé hace muchos años, pero *el parecido*_que mencionaba anteriormente hace que funcione con las mismas esperanzas e intenciones que han llevado a otros pintores en tiempos pasados a realizar sus obras. En vez de ser un lugar de partida, se ha convertido en lugar de llegada; cada vez que lo veo vuelve un poco de la vida de mi padre, como si se asomara a través del marco del cuadro. (Fig. 13).

Berger en su libro sobre el dibujo dice; *La función de la pintura es llenar una ausencia con el simulacro de una presencia*. En los retratos de mi familia intento conseguir ese destello de tiempo que Rembrandt nos dejó en el retrato de su amigo, el poeta Jeremías de Decker; los retratos de mi madre, los de mis hijas, buscan que en sus actitudes cotidianas, sin posar, su presencia sea parte de esa forma de concebir el retrato.

La última serie de retratos que he hecho es un intento de ir más allá y, aprovechando los grandes formatos, buscar la expresión de unos rostros marcados por una enfermedad que impresiona por sus secuelas. Quise que en mi pequeña contribución se sienta de alguna forma la angustia que gira en torno a ellos**. La mirada del olvido** es la última serie que sobre este género he llevado a cabo y con la que aún estoy trabajando. (Fig. 14).

Con fecha de 30 de agosto pasado obtuvo el primer premio de pintura en la decimo octava exposición intenacional de pintura, convocada por el Excmo. Ayto. de Alcázar de San Juan.

No voy a defender la pintura. Notas finales.

La pintura ya no es una obra de arte. Las últimas tesis sobre la significación de la pintura insisten en que ha quedado caduco el papel de ésta como novedad para presentar la forma como instrumento de crear algo nuevo en el ámbito de la imagen. Lo pictórico plástico hace tiempo que ya no puede ni tiene que ser novedoso, lo que le deja el camino libre para centrarse en su propia esencia; ya puede aparecer silenciosa solicitando su silencio. Ya no necesita ser una obra de arte, pero puede "pintar" el mundo y sus realidades con otras miradas. Su propia idiosincrasia le dará su mejor versión; la pintura no puede ser repetida, no puede ser reproducida y no puede ser clonada.

Siempre queda mucho o casi todo por hacer. Si todos los futuros son inciertos, más aún en el género pictórico. Quizás en ningún momento en la historia se ha pintado más que ahora, y al mismo tiempo la pintura nunca ha tenido menos peso en los circuitos del arte. La caída de la pintura tiene que ver con el auge del video, la instalación, la *performance* y otras manifestaciones artísticas. Proclamar la muerte de la pintura ha sido una obsesión del arte moderno hasta nuestros días. Sin embargo, pintores como Barceló insisten en establecer la supervivencia de la misma… *La pintura es como Drácula, nunca muere*.

Mi intención a lo largo de este discurso ha sido solamente hablar de pintura, de su pervivencia y actualidad, y utilizar el término de arte lo menos posible, porque creo que actualmente, y desde ciertos postulados teóricos, se está denominando arte a una serie de objetos o montajes que, con el carácter de artísticos, acaparan las noticias envueltos en un aura de provocación y escándalo que no ayudan, sino que a menudo desvirtúan el carácter trascendente de lo que he intentado transmitir con esta exposición. Y es que tengo claro que la pintura y el arte que me interesa es ante todo una **invitación al pensamiento, y no a un puro espectáculo.**

Decía Alberto Corazón que *un cuadro no se acaba, se abandona*. La vida y el soporte pictórico nos llevan donde ellos quieren, nos enseñan la belleza y la sabiduría si nos dejamos llevar de sus manos. La pintura es, como la vida, final y viaje a la vez. Pocos gozos, como decía al principio, hay mayores que sentirse en medio de las fuerzas que forman la vida y la obra pictórica. Hay que dejarse llevar por su magia, hay que mirar y dejar que la mirada nos lleve al lugar donde se empieza a ver. Lo asombroso de la pintura es que nos invita a pasar a un espacio donde se contempla un mundo que se extiende más allá.

Gaya insiste continuamente en que la pintura y el arte creador *no se dirigen a nadie ni a un lugar alguno, la creación no va a ninguna parte, sino que viene de muy lejos y muy dentro hasta alcanzar una superficie real. No se puede decir que la pintura de Velázquez o de van Eyck se hiciera al servicio de unos Reyes o comerciantes. Hoy sabemos que no es verdad: el retrato de los esposos Arnolfini fue emprendido, no por honesto y vil encargo, sino porque* ***necesitaba urgentemente pintarse.***

Los lenguajes artísticos establecidos a partir de la segunda mitad del siglo XX han mantenido una relación ambivalente con la tradición de la pintura: a la vez que la rechazaban como medio contemporáneo, de ella heredaron discursos y posibilidades para la construcción y desarrollo de sus medios expresivos. Querer pensar la pintura hoy es una tarea compleja, sobre todo ubicarla en el variopinto contexto del arte contemporáneo.

En un reciente artículo, el crítico David Barro insiste en que estamos asistiendo a una nueva posición de fuerza de la pintura, afianzada por una nueva generación de artistas nacidos en los años 80 que han surgido como contrapunto a la tendencia vigente desde los años 90 como rechazo a todo lo relacionado con el cuadro. Según este autor, hoy la pintura manda de nuevo, volviendo a reivindicarse en la tradición y sacándole partido otra vez a la técnica más conocida desde todos los tiempos. Se ha convertido para muchos en lugar de llegada, una especie de refugio en estos tiempos tan agitados, un lugar seguro en el que el orden finalmente controla el caos, el lugar en que la belleza es casi inevitable. Posiblemente lleguemos a un momento en el que todos los artistas se vuelvan a definir como pintores: hartos de ruido y agitación mediática, volverán a este espacio sin límites y sin reglas que es la pintura.

Este es un discurso que viene repitiéndose continuamente, y por mucho que desde postulados considerados modernos se empeñen en matar y acabar con los cuadros, la pintura resucita siempre porque es inherente al ser humano. La pintura, desde sus orígenes, es señal de afirmación de la humanidad, sinónimo de vida. Desde entonces, hemos interpretado la realidad y hemos utilizado símbolos por medio de colores y líneas, ofreciendo a la memoria colectiva imágenes surgidas de las propias experiencias e imaginaciones. El espacio pictórico es un lugar inevitable, ya que todo el conocimiento cabe, desde el arte cinético, el *patchwork*, el cibernético, el *pop*, el *op art*, la abstracción lírica, el gestualismo…, es decir, todo el campo imaginativo del arte, se cruza para seguir construyendo propuestas personales y complementarias. La pintura nació con el hombre y morirá con él. Leonardo nos dejó una reflexión que pervive a

través de los tiempos porque se asemeja a la vida misma: *La pintura, una composición de luz y de tinieblas.* Y Bacon sentenciaba que *Sólo el tiempo es el juez de la pintura.*

El futuro que pueda tener este conjunto de habilidades y técnicas que es la pintura no depende tanto de su presencia como arte (es decir, de su estado como metáfora donde desarrollar la contemplación y trascender su apariencia como objeto), sino más bien de los contextos que vayan surgiendo. Serán precisamente los aspectos concretos de su amplia tradición los que puedan desarrollarse para competir en la búsqueda de nuevas direcciones.

En el momento actual, donde estamos rodeados de los medios de comunicación y donde prima la inmediatez, la pintura se ofrece como alternativa, ya que hay ciertas cosas que sólo se pueden decir o experimentar a través de la lentitud. La fotografía y el vídeo tienen acceso a muchas cosas, pero hay verdades que estos medios de masas no pueden mostrar. Cuando miras un bodegón o un paisaje, tardas un rato en captarlo con la mente, ahí no hay nada instantáneo.

Para acabar, me gustaría recordar que mi recorrido pictórico no lo he realizado yo solo. Por eso, además de rendir homenaje a mis maestros en las enseñanzas artísticas, que ya he mencionado, y a algunos profesores de la Facultad, que me han ayudado en este ajetreado proceso, quisiera también incluir a tantas personas que con su inestimable ayuda, en el duro día a día, con su dedicación, con su cariño, con su comprensión, con su paciencia, han contribuido a que hoy esté aquí hablando de lo que me apasiona. Unos me acompañan en este acto que son mi familia y amigos, otros lo hubieran deseado, pero están lejos: mi madre, que he querido que esté aquí a través de su retrato. Y de alguna forma, mi padre, que ya no está en este mundo pero que, desde donde esté, me acompaña. Juntos me dan el empuje para acabar este acto y disfrutar de su solemnidad. Para todos, mi más profundo agradecimiento y mi más afectuoso recuerdo.

Mi gratitud también para las inestimables aportaciones que para este acto y para el texto de mi discurso han hecho el *Chache* Boni, el secretario de la Academia, Ilmo. Sr. don José Antonio Silva, por sus correcciones y saber literario, y Jesús Caballero, por sus conocimientos informáticos.

El poeta Paul Claudel en un artículo sobre la pintura de Fantin-La Tour, describe genialmente y en pocas palabras lo que intento transmitir en todo este

discurso: *Cada pintura encierra dentro de ella un rectángulo de silencio y una razón para perturbar nuestra trama interior.*

Tengo la certeza de que en pintura, como en la vida, nunca está dicha la última palabra, el último cuadro.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA. POR AUTORES Y TEXTOS.

AMO VÁZQUEZ, Juan. *Elementos de teoría de las artes visuales.* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Murcia, 1993.

BARRO, David. "¡A los márgenes!". *El Cultural*. Diario *El Mundo*. 9 de enero de 2015.

BELL, Julian. *¿Qué es la pintura?. Representación y arte moderno*. Galaxia Gutemberg. Círculo de lectores. Barcelona, 2001.

BERGER, John. *El sentido de la vista*. Alianza Forma. Madrid, 1990.

BERGER, John. *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2014.

CEES NOOTEBOOM. *El enigma de la luz. Un viaje por el arte.* Ediciones Siruela. Madrid, 2007.

CORAZÓN, Alberto. *Una mirada en palabras.* Seix Barral. Los tres mundos. Ensayo. Barcelona, 2008.

CREGO, Charo. *Geografía de una península. La representación del rostro en la pintura*. Abada ediciones. Madrid, 2004.

GAO XINGJJIAN. *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura*. Ediciones Cobre. Barcelona, 2004.

GAYA, Ramón. *Naturalidad del Arte. (Y artificialidad de la crítica*). Editorial Pre – Textos. 1996.

GRIS, Juan. *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1980.

HUGHES, Robert. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Círculo de lectores. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2000.

HUSTVEDT, Siri. *Los misterios del rectángulo*. Circe. 2006.

LAFFON, Carmen. *El paisaje y el lugar*. Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía. Sevilla, 2014.

MUTIS. Alvaro. *Frederic Amat en México*. Catálogo de la exposición Cuatro paisajes de fondo. 1975-1992. Generalitat de Catalunya. Departamento de Cultura. Barcelona 1991.

VEGA, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Siruela. Madrid 2010.

GALERÍA DE IMÁGENES.

01. Dibujo de Miguel Angel

02. Antenas sobre Madrid

03. Viñas 1

04. Centinelas del llano

05. Cuenca desde el
Castillo al atardecer

06. Cuenca Alzada

07. Mesa Niepce

08. Mesa Cezanne 2

09. La mesa de Bonnard

10. Bodegón de San Clemente

11. Bodegón del pescado 40 x 40 cms.

12. Carmen 2014-2015

13. Último retrato de mi padre

14. La mirada del olvido

CONTESTACIÓN A CARGO DEL
ILMO. SR.
DON HILARIO PRIEGO SÁNCHEZ-MORATE

Ilustrísimo señor director, ilustrísimos señores académicos, queridos José María y familia, señoras y señores.

La Real Academia Conquense de Artes y Letras es una corporación que tiene entre sus objetivos básicos los de difundir el conocimiento de los valores culturales y patrimoniales de Cuenca y su territorio provincial, así como promover la investigación de tales valores; en este contexto me parece que encaja perfectamente el perfil del nuevo académico que hoy ingresa en la Institución, ya que tanto su dedicación intelectual como su valía profesional pueden ayudar a la Racal a conseguir aquellos objetivos. Permítanme, por tanto, que mis primeras palabras sean de felicitación al nuevo académico numerario don José María Albareda Ortiz, a quien agradezco además que tuviera la deferencia de elegirme para contestar su discurso de ingreso. Una elección la suya no exenta de riesgos, pues como todos ustedes saben y él mismo ha dicho al principio de su exposición, no es el de la pintura un terreno que yo haya pisado con frecuencia; esa es la razón de que, en un principio, me resistiera a asumir el papel que en estos momentos estoy desempeñando, llegando incluso a sugerirle –ya se ve que sin ningún éxito– nombres más cualificados que el mío para responderle en este acto. Mi preocupación era, obviamente, no estar a la altura de las circunstancias en un tema tan técnico como el que él ha desarrollado esta tarde, pero una vez aquí el riesgo ya está asumido y sólo espero no defraudar ni la confianza que José María ha depositado en mí ni las expectativas de todos ustedes.

Vayamos por partes. Antes de pasar a contestar al discurso propiamente dicho me gustaría dar unas breves pinceladas sobre su actividad profesional, lo que me permitirá situar en su contexto esta respuesta. Lo haré de forma muy breve pues, como es preceptivo, el señor Secretario General de la Academia ya nos ha ofrecido al principio de esta sesión el curriculum del nuevo académico.

José María Albareda Ortiz (San Clemente, 1960) es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Valencia y en la actualidad ejerce como catedrático de Dibujo en el I.E.S. "Fernando Zóbel" de Cuenca. Además de su labor docente en este centro y de su colaboración con la Universidad de Castilla La Mancha, dentro del ámbito de la formación del profesorado, en el Practicum del Master Universitario de Profesores de Educación Secundaria de la Consejería de Educación, viene realizando desde hace ya algunos años una interesante labor artística que se ha plasmado en su participación en numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas en distintas ciudades españolas, entre las que podemos citar Albacete, Oviedo, Valencia, Cuenca, Sagunto, o Requena, por ejemplo; asimismo, ha participado en relevantes certámenes como el Concurso Nacional de Valdepeñas, la Exposición Nacional de Pintura de Alcázar de San Juan o el Salón de Primavera de la Caja de Ahorros de Valencia, en algunos de los cuales ha obtenido importantes premios y distinciones entre los que cabe mencionar los de Daimiel, Herencia, Artes Plásticas de Castilla-La Mancha, Villarrobledo o MUFACE, así como aquellos que llevaban anejos la compra de obra como los de Tarancón o VII Bienal de Pintura "La Carbonera". Valdepeñas, Premio Nacional de Pintura de CCM, etc. Junto con Ángel Izarra, es autor también de un libro titulado *Cuenca, rumor de la piedra* (editado en su día por la Diputación Provincial), en el que las pinturas de ambos artistas aparecen acompañadas por textos de prestigiosos escritores, y ha ilustrado la publicación de la conferencia de D. Luis Astrana Marín sobre la Villa de San Clemente en el *Quijote*, dentro de la conmemoración en Castilla-La Mancha del IV Centenario de la publicación de la inmortal obra cervantina.

Hecha esta breve presentación, pasamos al núcleo esencial de mi intervención, es decir, a la respuesta, propiamente dicha, a su sugerente discurso. El nuevo académico lo ha iniciado con la frase *No hay reglas en pintura* que pronunció Francisco de Goya con motivo de su presencia en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, antes de caer enfermo en 1792, para disertar sobre los métodos de enseñanza en las artes visuales hace ya más de dos siglos. En aquella ocasión, el gran artista aragonés defendió con vehemencia la importancia de crear a partir de la naturaleza y no de otros cuadros, esculturas o moldes, que era la práctica común en las academias de arte de toda Europa en la época. A partir de ahí, nos ha contado José María Albareda cómo ha ido desarrollando su actividad pictórica sin someterse a ningún tipo de regla porque, según él, el quehacer pictórico parte de una visión a veces vaga que se instala en el cerebro y que pugna por manifestarse como obra de arte. La obra de arte es, ante todo, un proceso comunicativo entre el artista, que actúa como

emisor, y el espectador, que es el receptor. Ese proceso comunicativo entre el pintor y el espectador se materializa en el cuadro concreto, en el que va cifrado el mensaje mediante el código del lenguaje plástico o pictórico (de naturaleza estética), transmitido hasta el receptor mediante el canal visual; y todo ello en un contexto que, como ocurre en otras manifestaciones artísticas, presenta casi siempre la peculiaridad de no ser el mismo para el emisor y el receptor. Así pues, la pintura es, por encima de todo, comunicación y, como tal, responde al esquema que formuló Jacobsen hace ya muchos años, según acabamos de comprobar; y es una comunicación en la que se requiere una implicación muy intensa tanto del artista como del espectador. Para el primero no hay escapatoria, afirma Albareda: para que la pintura sea una verdad plena tiene que haber desnudez, o, para decirlo con sus propias palabras, "tienes que ser tú con todo tu equipaje". Ser pintor es una opción que ocupa y determina toda la vida; uno pinta para entender mejor el misterio de la vida, o, como decía Bacon, para escapar de ella. A partir de este planteamiento, el nuevo académico nos ha ido desvelando a lo largo de su discurso su compromiso con la pintura.

Decía Fernando Zóbel que hay muchísimas formas de enfrentarse con una obra de arte, y quizás faltaría tiempo en una vida para irlas describiendo y explicando[1]. Cierto tipo de artista nos comunica secamente el "aspecto" de la realidad que le rodea sin juicios ni comentarios; esta postura es tan extraña que, cuando se comunica con eficacia (como lo hacen a veces Velázquez y Monet), nos deja sobrecogidos por el misterio de lo visible. Esta captación directa de ese misterio puede ser la intención y temática de otro tipo de artista. Su mirada es sutil, hipersensible y analítica; siempre busca y a veces encuentra; busca el misterio en lo cotidiano y, cuando lo encuentra, se ve obligado a inventar la metáfora visual capaz de recrearlo y expresarlo. Esto es, a mi juicio, lo que se podría aplicar a la pintura de Albareda.

Para Julia Kristeva, en una concepción clásica del arte la pintura está considerada como una representación de la realidad, ante la cual se pondría en posición de espejo; un cuadro cuenta o traduce un hecho, es un retrato de algo que ha existido realmente. Para esta utilización se emplea un lenguaje particular de formas y de colores que, en cada cuadro, se organiza en sistema fundado sobre el signo pictórico[2].

---

1. *Torner*. introducción de Fernando Zobel y Textos de Gustavo Torner. Ediciones Rayuela, 1978, pág. 4.

2. KRISTEVA, Julia. *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística.* Traducción de María Antoranz. Ed. Fundamentos. Madrid, 1987. Pág. 317.

Habla a continuación Albareda de lo que él denomina la búsqueda de la ausencia, esa combinación de elementos presentes y ausentes. Decía Cauquelin que la ausencia, el espacio no habitado por la materia, el hueco, lo no visible, lo no corpóreo, lo inmaterial, se presenta no solo como un valor en sí, sino que pasa a ser protagonista de una parte del arte que se ha producido en el siglo XX y en las dos primeras décadas del XXI[3]. La ausencia y el vacío potencian la imaginación, llaman a la acción creadora, y revelan nuestra condición humana dentro del fracaso del proyecto modernista. El arte –ha dicho Borges– es una revelación inminente que no se realiza. Esta definición sirve a José María Albareda para resaltar la manera en que basa el trabajo en el estudio desde hace años: la búsqueda de la ausencia, una combinación de elementos presentes y otros que se desvanecen. A propósito de esta misma definición de Borges, Vaquero Turcios, en su discurso de ingreso como académico electo de la Real Academia de San Fernando, titulado *No hay reglas en la pintura*, y leído en el acto de su recepción pública el día 25 de enero de 1998, afirma que esa definición de ausencia expresa exactamente la mezcla de frustración y esperanza con la que se vive la actividad pictórica, que si bien pertenece al territorio del espíritu, se hace con las manos y guiándose por estímulos instintivos, básicamente ajenos a la razón[4].

Pintar es descubrir el proceso creativo, ese proceso que comienza en el mirar y que, a través de un procedimiento neurofisiológico, termina en una obra de arte. Pintar es abrir la puerta de las emociones, es ver el mundo con una mirada distinta, más intensa. Pintar es dejar que el alma se exprese sin condiciones, es descubrir un sinfín de matices y de colores profundos que surgen directamente del latido de la vida. *José María Albareda o la pintura de la duda*[5] titulé yo mismo, hace ya algunos años, un artículo de presentación de una exposición de Albareda, celebrada en nuestra ciudad. La duda, decía Aristóteles es el principio de la sabiduría (*dubium sapientiae initium*), y mucha sabiduría es lo que tiene el pintor a la hora de plasmar en sus cuadros las sensaciones recibidas. De ello nos ha dado cuenta hoy en su discurso acerca de su quehacer artístico. La duda, la inseguridad y la imprecisión crean en el artista el enigma. Y es ese enigma el que da verdadero sentido a la creación artística.

---

3. CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. Martins Fontes. São Paulo. 2008. p. 77.
4. VAQUERO TURCIOS, Joaquín, *No hay reglas en la pintura*, discurso leído en el acto de su recepción pública como académico electo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 25 de enero de 1998 con contestación a cargo del Excmo Sr. D. José Luis Sánchez Fernández. Madrid, MCMXCVIII. Págs. 9-10
5. PRIEGO SÁNCHEZ-MORATE, Hilario, "José María Albareda o la pintura de la duda", en el catálogo *La Memoria y el Signo*. Edición de la Obra Social y Cultural de la CCM. Cuenca, 2007. Págs. 7-9

"Los artistas –se ha dicho– no miran el mundo como el resto de los hombres; la realidad es para todos la misma, pero no todos la vemos de la misma manera. El artista contempla el mundo y, cuando nos lo devuelve en su obra, nos lo ofrece como algo nuevo, distinto, reinventado; el tamiz de su mirada reordena la realidad y la reinterpreta, de modo que, al plasmarla como creación estética, la convierte en algo diferente, dotado de significados que antes no tenía. La realidad que el artista nos propone no es, por tanto, la misma que se ofrece a nuestros ojos, sino que se nos presenta como un universo autónomo, cargado de complejidad"[6]. En la escena más célebre de *Un perro andaluz*, Buñuel y Dalí tuvieron la idea de cortar el ojo de una mujer con una navaja, cruel metáfora de lo que proponían los surrealistas: acabar con la mirada tradicional. Giacometti estaba obsesionado con la mirada; era, para él, el alma, la esencia de la vida. Esa mirada que atrapa el artista para mostrarla al espectador es lo que caracteriza a nuestro flamante académico.

La relación entre mirar, vivir y actuar es, como él mismo nos ha contado, lo que José María Albareda descubre en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, donde, aconsejado por su profesor de Instituto, se matriculó en el curso Preparación Ingreso en Bellas Artes, ya que aún no había Facultad tal y como hoy la conocemos. En esa Escuela tomó su primer contacto con esa forma de ver, y con el proceso específico de mirar. Allí le enseñaron que la mirada se educa como el oído o la lectura, y que se educa a través del ojo, mirando.

El proceso creativo de las artes es íntimamente espiritual y está relacionado con los sentimientos sublimes que el hombre inherentemente posee y, en alguna medida, ha desarrollado. Es necesario que el ser humano estreche una relación con su espíritu para llegar a producir obras de arte que realmente alcancen a ser "obras maestras". Uno de los más importantes pintores del siglo XX ha sido Wassily Kandinski, considerado como el padre de la pintura abstracta. En el tratado escrito por él *De lo espiritual en el arte y de la pintura en particular,* el autor describe la belleza como algo eminentemente subjetivo y como un fruto que el alma aflora en la obra artística. Ésa es la razón de que la creación artística no pueda juzgarse del mismo modo que se juzga la realidad. Genovés decía que un cuadro se comenta solo, y añadía que todo lo que se diga de un cuadro una vez creado es secundario con respecto al esfuerzo que el pintor hubo de hacer para crearlo. En otras palabras: ni desde el lado literario ni desde el plástico el artista es responsable de lo que se pueda decir de su obra una vez que ésta es sometida al espectador. En el caso de José María

6. Hilario PRIEGO y José Antonio SILVA. Introducción a IZARRA, Ángel y ALBAREDA, José María. *Cuenca, rumor de la piedra*. Diputación Provincial, Cuenca, 2001, página 7.

Albareda, es evidente que todo lo vivido con anterioridad a la presentación del cuadro "en sociedad" es muy importante, especialmente en lo que se refiere al dibujo y a los materiales. Albareda parte de lo asimilado, de lo aprendido, para traspasarlo y dejar que luego haga su trabajo la intuición; el pintor somete todas sus obras a una profunda reflexión que sólo termina cuando finaliza el proceso creativo (aunque, como decía el gran director de cine Akira Kurosawa, las obras de arte no se acaban nunca, sino que se abandonan), y durante su elaboración sigue la máxima de Giacometti de que, en arte, la duda es el motor de todo.

Como es lógico, su búsqueda estética está en íntima relación con el tipo de material empleado; así, saca partido a cada recurso técnico y da forma a unos medios que no por conocidos son menos problemáticos. Albareda elige temas cotidianos para poder dejar que la imagen pictórica se materialice y para que sea vehículo del mayor número posible de soluciones plásticas. Por eso, su verdadero motor de trabajo es una continua búsqueda que muchas veces más que en disfrute se convierte en desazón, aunque en momentos excelsos puede transformarse en auténtica dicha.

En cuanto al proceso de creación de la obra artística, comienza en el mirar y, mediante una acción neuronal compleja, se instala en la memoria y nos permite dar sentido a lo que vemos; se trataría, por tanto, de descubrir qué es lo fundamental en la creación de una obra de arte. En nuestro artista es fundamental el trabajo previo, la preparación de la tabla, que es donde empieza lo duro, ya que los efectos de textura y corporeidad se muestran desde el principio como parte fundamental. José María Albareda somete la tabla a un auténtico proceso de desgaste para que aproveche para el resultado final; más tarde recurre a la "veladura", que desde el Renacimiento ha sido la gran aportación a la pintura y de la que han sacado partido los pintores más grandes de todos los tiempos, como Rembrandt o Velázquez. A través del "velo" se obtiene una gama magistral de sutilezas, conseguidas por las transparencias que hacen que la materia "respire". Se trata de buscar la unidad entre lo sutil y lo corpóreo, entre lo premeditado y lo furtivo. A Albareda le interesa también jugar con los límites de la forma, que sean difusos por indefinición, que se rompan los contornos para que el espectador recomponga lo que falta y participe en la obra. En su obra *Los misterios del rectángulo* afirma Siri Hustvedt: "Nunca me enamoran los cuadros que puedo abarcar por entero; mi amor necesita tener la sensación de que algo se me escapa"; y continúa diciendo que el atractivo de un cuadro radica en su misterio, pues más allá de lo visible, el rectángulo del lienzo es una ventana abierta a un mundo donde el pintor ha dejado parte

de sí mismo. A veces, en sus trazos; otras, en ciertas referencias en apariencia ambiguas, que siguen suponiendo un verdadero enigma[7].

Al hablar de la pintura de José María Albareda, decía Javier Martínez que el artista trabaja en líneas que exploran los extremos de la experiencia del horizonte, como en "Mar de la Mancha" (2006) y "Viñas" y "Masegares" (títulos bajo los que se esconde una serie que sigue dando sus frutos a día de hoy). Añadía que, al pintar Cuenca, Albareda la mira desde una perspectiva distinta al representarla. El resultado es una mirada diferente sobre la ciudad, alejada del tipismo y del pintoresquismo que tanto abunda y que tanto embota. Pero también se distancia de esa ciudad onírica que otros han tratado de evocar con mayor o menor fortuna[8]. En la historia de la pintura el paisaje fue adquiriendo cada vez más relevancia, desde su aparición como fondo de escena de otros géneros (como la pintura de historia o el retrato), hasta constituirse como género autónomo en la pintura holandesa del siglo XVII. También es un motivo esencial para la pintura japonesa. A nuestro nuevo académico el paisaje le sirve como elemento evocador de realidades que permanecen ocultas y que sugieren lugares conocidos; así sus viñas, evocadoras del paisaje manchego o esos paisajes de distintos lugares de Cuenca que se presentan al espectador muy tamizados.

En cuanto al color, sobre todo en su obra última parece que tiende a la paleta de Rembrandt o Goya, quienes simplificaron el color reduciéndolo a unos pocos tonos de tierras y ocres combinados con los negros. Como sabemos, Rembrandt utilizó la técnica del claroscuro, pero de una manera personal; en sus obras, las luces no proceden del exterior, sino que forman parte de la obra misma. Goya, por su parte, recogió las enseñanzas de Velázquez y del propio Rembrandt, sobre todo en sus pinturas negras. El color es una creación subjetiva, no está en las cosas ni en los agentes intermediarios, y como tal la sinfonía cromática de una obra de arte es el resultado de una combinación en donde el artista es quien da vida gracias a su inspiración y a su técnica. El gran genio de la pintura, Leonardo da Vinci, es quien ensaya y crea nuevos tonos de color, que gracias a sus teorías y definiciones influirán irremediablemente en la historia del arte universal. En José María Albareda, el color se convierte en elemento no dominante, pero siempre evocador y sugeridor de sensaciones; se trata fundamentalmente de utilizarlo para crear emoción. Esencial es también

7. HUSTVEDT, Siri, *Los Misterios del rectángulo. Ensayos sobre pintura*. Traducción de Aurora Echevarría. Editorial Circe. Barcelona, 2007

8. MARTÍNEZ, Javier, "Liberación del horizonte en el catálogo" *La Memoria y el Signo*. Catálogo de la Exposición realizada en el salón de actos de la CCM. Cuenca, 2007. Págs. 11-13

la línea, importantísima en la creación de volúmenes y direcciones, y elemento gráfico y geométrico que ayuda a componer y equilibrar las fuerzas que interactúan dentro de cada cuadro.

En todo proceso creativo hay que ser enormemente riguroso y el de la pintura no es una excepción; dibujar es corregir, nos dice Albareda, y está en lo cierto. Sólo se llega al fundamento de las cosas cuando se asume su construcción desde el principio y, con perseverancia, se llega al conocimiento técnico del oficio; pero, sobre todo, con una filosofía del trabajo que permita al artista descartar cualquier gesto gratuito, cualquier montaje pretencioso que haga conformarlo y alejarlo de lo más importante: el sentido del rigor. Un rigor absoluto que es imprescindible en cualquier labor artística. Ese rigor tan olvidado, tan perdido, sustituido en muchas obras de nuestros días por el todo vale, obras que sin embargo son elevadas al rango de Arte en virtud de ciertas especulaciones intelectuales; de alguna manera, hoy en día cualquier cosa puede ser Arte; como nos dice el propio Albareda, basta con proponerlo como tal. Pero en arte no todo vale; una obra de arte tiene que trasmitir algún tipo de emoción, tiene que provocar en el espectador un impulso o una cierta conmoción. Si no es así, carece de sentido. Quizá por eso a lo largo de su discurso Albareda ha hablado siempre de pintura y no de arte. Lo explica perfectamente: hoy en día se denomina arte a una serie de objetos o montajes que, bajo una apariencia de carácter artístico, aparecen envueltos en la provocación y el escándalo, cuando no en la mentira y el engaño, desvirtuando todos los postulados que él ha ido defendiendo en su exposición

Además de las influencias ya señaladas, la obra de José María Albareda puede encajarse, con matices, en una especie de impresionismo expresionista que podríamos calificar de matérico. Se trata de un claro intento por acercar lo real mediante el uso de la materia y el color. En cualquier caso, más que de influencias directas quizá cabría hablar de que el pintor recoge elementos de distintos estilos, e incluso se podría relacionar con el expresionismo abstracto o la estela dejada por pintores como Gerhard Rcichter (uno de los nombres más influyentes del arte del último medio siglo, al que *The Guardian* califica como el "Picasso del siglo XXI) o Anselm Kiefer, uno de los artistas por los que más admiración siente Albareda.

Podríamos decir que el trabajo de José María es un claro proceso mental en el que, partiendo de las sensaciones de lo visual (de la retina), se conciben las ideas que van a ser convertidas en materia pictórica, en una mezcla de dibujo, de materia generosa, de veladuras y de efectos accidentales. La veladura, que él trabaja concienzudamente, consiste en capas muy delgadas de pintura,

de forma que se transparente la capa inferior; así, el color que se ve es el resultado de la mezcla del color inferior más el de la veladura. En la antigüedad se utilizaba frecuentemente una base de temple sobre la que, una vez seca, se iban añadiendo las sucesivas veladuras de color al óleo. La transparencia y la profundidad conseguidas de este modo dan una calidad inimitable a las obras pintadas enteramente siguiendo esas técnicas.

El rigor con el que José María Albareda ha afrontado su discurso, engrandece su aportación al conocimiento tanto de su obra como de las claves de la pintura actual. Si a ello le añadimos la importante bibliografía que ha manejado en la confección del mismo podemos concluir que nos encontramos ante un trabajo riguroso, serio y enormemente atractivo. Un trabajo que resultaría erróneo interpretar como una mera reflexión sobre su pintura, pues lo que en realidad pretende el autor es transferir la información desde lo particular individual a lo general.

Gracias, pues, José María, por tu compromiso a la hora de presentarnos tu discurso. No me cabe duda de que tu aportación será beneficiosa para la Real Academia Conquense de Artes y Letras a la que hoy, en nombre de todos sus miembros , te doy la bienvenida.