

21 Noviembre • 20 Diciembre

Los cuadros de las Estaciones

RAMÓN GAYA

Homenaje a Galdós

Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. 1995



Ante un homenaje a Galdós

Aparece muchas veces Galdós en la obra de Gaya. Tantas como Cervantes. Aparece en sus escritos y aparece en sus pinturas; en una reciente, Homenaje a Galdós (1995), lo hace de manera explícita.

Encontramos siempre algo de galdosiano en la obra de Gaya, un amor a la vida y una piadosa mirada a la realidad. Hasta sus mismos temas, la modestia material de la mayor parte de sus cuadros, nos recuerda a Galdós, un compromiso moral que le pone al lado de todo lo que ocurre, no tanto co-

mo sujeto o protagonista de ello, sino como el testigo. No juez, sino testigo, el ser necesario para dar testimonio de que las cosas ocurren.

Lo galdosiano, al fin y a la postre, es una determinada manera de estar en el mundo. No es, como propalaron con mala intención y ninguna misericordia algunos escritores del tipo de Valle-Inclán, algo chusco, espeso, pringoso, sino lo contrario; algo muy fino, rescatado de tales cavernas asfixiantes y elevado a un aura que tiene mucho de sagrado. Sagrado pese al anticlericalismo de su autor, en la paradoja de acercar la divinidad a todo lo que era demasiado humano.

Gaya ha traído ese aura, un tanto oleosa y dorada, a los pequeños objetos que ya eran en Galdós toda una manera de entender la vida; qué elocuente el pericón, la taza de porcelana traída del chinero, los frutos del mercado (en Galdós no hay huerto como en Gaya, sino mercado). En un rincón del cuadro vemos un libro. Es Galdós poco libresco. Lo es menos Gaya. ¿Qué hace, pues, aquí tal volumen? Quizá sea una ironía, porque sabemos que de Fortunata y Jacinta se publicaron cuatro tomos y aquí sólo vemos uno. Sin duda, Gaya ha querido dejar que los tres restantes anden ahora corriendo el mundo. Nada tan galdosiano como un libro descabalado, sin valor bibliofílico, con la parte de verdad que le corresponda, como si fuera el libro que acaba de hallar abandonado un mendigo sobre un banco del parque y que va a leer para acortar el tiempo.

Dice Gaya en un breve y precioso texto sobre Galdós que la grandeza de éste viene dada en la relación armoniosa que supo establecer el novelista entre él y la Realidad.

Idéntica armonía encontramos en este Homenaje, porque está hecho de lo que queda de realidad, de esa descabalada realidad donde todo es en sí mismo completo, aunque esas cosas, que han venido de muy lejos a reunirse ante nuestros ojos, sean todas y cada una de ellas, para decirlo de una manera castiza y encarnada, de su padre y de su madre.

Andrés Trapiello

21 Diciembre • 5 Febrero

Los cuadros de las Estaciones

PEDRO FLORES

El cojico de Yeste

Óleo sobre lienzo, 46 x 33 cm. 1922



artes gráficas
Novograf, s.a.



El cojico de Yeste

Allá por los años veinte del presente siglo, en una sala de la casa de la familia Gaya en la plaza de Santa Gertrudis, de Murcia, instalaron su estudio los pintores Pedro Flores y Luis Garay, y, muy pronto, tras dejarle un espacio en el que montase su caballete, también, Ramón Gaya, entonces un rapaz de pocos años ya entregado a la pintura y ante el que se sentían deslumbrados.

Eran años de silencio en una Murcia polvorienta y adocenada y todavía popular, en la que no faltaba el rumor de voces de los huertanos que acudían al mercado de los jueves en el Plano de San Francisco y llegaban limpias en resonancias que hablaban de un mundo vecino y propio y que se confundían con las campanadas solemnes dadas en la torre de la catedral o las saltarinas de las parroquias. Más de una vez se asomaron al balcón del estudio para ver pasar a aquellos huertanos de estampa inconfundible y humilde y para contemplar las palmeras que crecían en los huertos que asomaban sobre los tejados.

Pero allí, junto a la aventura apasionada del arte, estaba el oficio que procuraba el sustento diario y por el que se presentaban mozos con blusa de la litografía Pagán a recoger las pinturas hechas por Garay para las estampaciones industriales, o personajes singulares, como el Miceno, que acudían a Flores para recoger las fotografías que a modo de mascarillas de pobre, vendían por los caseríos de la huerta y que en más de una ocasión llegaron a suplir, por la falta de previsión en vida y haberes, por una aproximación retocada, para suplantar la imagen que había dejado en el recuerdo el familiar fallecido hacía poco tiempo.

Y así, como fotógrafo buscavidas, Pedro Flores también solía emprender algunos viajes por los pueblos de la provincia y por los de tierras vecinas, lo que hizo que en uno de ellos fuese a dar en Yeste, en la provincia de Albacete, después de pasar por Elche de la Sierra y Calasparra, donde, tras cumplir con el oficio y la alquimia de la cámara oscura, si había tiempo, se dedicaba a andar por las calles del caserío en busca de la referencia necesaria que le podía servir de modelo para pintarlo. Y así, llamado por la curiosidad, fue a conocer a un muchacho enteco y renco, que solía andar descalzo y que curiosamente se ufanaba de unas habilidades que le daban renombre de cazador de pájaros a pedradas y al que pidió que posase para él sentado en

una silla de anea en postura cómoda y familiar.

El cuadro se tituló en un primer momento El zagal que cazaba gorriones con piedras y más adelante pasó a hacerlo de manera definitiva como El cojico de Yeste, y como obra cimera pronto se colgó en lugar destacado en los muros del estudio.

Sin duda alguna, este cuadro es la primera muestra que dice con rotundidad de la recepción en Murcia de las nuevas miras y formas del arte moderno que irradiaban al mundo desde París y por las que se venía anunciando una nueva concepción de la pintura que, ante todo, expresaba una emoción sentida por el artista que conducía hasta lo que era una chispa de vida, también una humilde chispa de vida. La referencia narrativa había quedado perdida en un pasado que ya aparecía lejano para abrir paso al arte como ofrenda que consagra a ese flujo apasionante del hombre situado en el mundo y en el que el artista es su oficinante.

El cojico de Yeste es prueba de esto que apunto, pero es también algo más que un mero cuadro hecho dentro de los presupuestos que infunden a la pintura moderna; es el testimonio cabal que dice de la fuerza y competencia de pintor que en un momento dado tuvo Pedro Flores y que le condujo a ese punto preciso y equidistante en que mana algo que parece indefinido, impreciso, y que es último también, para que podamos comprenderlo como existencia esencial en unas formas. En alguna ocasión, este cuadro ha sido comparado con uno que poco antes pintó Matisse y que fue titulado El muchacho de la gorra azul y hasta es posible que le hubiera servido de referencia formal, pero situándonos ante ellos, debo decir que ello es posible, aunque ello sea lo de menos, incluso como alusión erudita. El cuadro de Matisse, en toda su belleza y plasticidad, está marcando una presencia ajustada a una manera de hacer que ya tiene una huella en el camino, pero en el cuadro de Pedro Flores hay algo más, hay un áurea que lo termina y que ya es la firmeza y seguridad de un pintor que ha encontrado algo que le pertenecía y que permanecía en un secreto bien guardado hasta ese momento y que había sido desvelado desde el argumento de un nuevo impulso en el que germinaban unas formas hechas de manera plena para augurar una visión inédita de la realidad hecha desde el hombre y trazadas para alzar un final que es principio.

Francisco J. Flores Arroyuelo

6 Febrero • 20 Marzo

Los cuadros de las Estaciones

JUAN BONAFÉ

El gato en el jardín

Óleo sobre lienzo, 81 x 75 cm. 1962



Juan Bonafé

El tiempo posee diversas lecturas en Bonafé. Desde la hora ideal para pintar: a mediodía en Murcia, porque "al atardecer -decía-, las cosas se encienden". El tiempo pretérito y añorado, cuyo recuerdo se evoca en los retratos familiares que introdujo asiduamente en los cuadros de las últimas décadas. Es éste un tiempo recobrado por el arte con cuyo artificio se logran unir pasado y presente, como pensaba Proust, escritor

predilecto de Bonafé. Nostalgia del quehacer primero, como ponen de manifiesto los comentarios que realizaba ante sus obras de juventud: "¡Qué bien pintaba yo entonces!". Finalmente, el tiempo como transcurrir, el paso de las estaciones, la primavera que aparece en El jardín, un óleo de 1962, que, como todos, Bonafé deseaba "pintarlo con idéntica intensidad de acción" que una acuarela.

Lo que hace verdaderamente diferente a Juan Bonafé es su forma de percibir cuanto había a su alrededor y su capacidad para saber transmitir una impresión. No se trata sólo de aprender a mirar y a descubrir la belleza de un fragmento y saber plasmarla. La contemplación siempre fue algo fundamental para Bonafé, pero el pintor iba más allá, consciente de que la observación le depararía una suerte de descubrimientos insospechados. Fuese un paisaje, un retrato o un bodegón, su enfrentamiento con los temas -con respeto, con naturalidad y con ilusión- era singular. Hay todo un mensaje para los sentidos en la representación del patio de su casa de La Alberca visto desde el interior y del gato blanco que establece un punto focal ligeramente excéntrico, en los efectos preciosistas cromático-lumínicos y en el encanto con el que Bonafé nos narra sus vivencias y nos introduce en el mundo de lo cotidiano.

Desde la corrección y el dominio técnico, este pintor poeta, como lo llamaba Ballester utilizando el símil horaciano, logró un arte henchido de formas clásicas, como tan bien señaló Antonio de Hoyos; una pintura sencilla, íntima y poética, en palabras de Cristóbal Hall. Términos como gusto, armonía, medida, sutileza se agolpan cuando se define el arte de este pintor al que le gustaba el aislamiento de La Alberca y su paisaje, por su "suavidad, delicadeza y atenuación del color". Este pintor que creía que "la escuela o el estilo dependen de la conformación espiritual de cada uno".

C. de la Peña Velasco

21 Marzo • 6 Mayo

Los cuadros de las Estaciones

RAMÓN GAYA

Retrato de mi padre

Óleo sobre lienzo, 57 x 51 cm. 1926



El "retrato de mi padre"

Cuadros como el "retrato de mi padre", pintado en 1926, cuando Ramón Gaya tenía tan sólo dieciséis años, constituyen el mejor testimonio biográfico que podemos utilizar a la hora de entender, o de aproximarnos, a las juveniles preocupaciones estéticas de nuestro pintor. Desgraciadamente es una de las pocas obras que han quedado de esa primera época de formación —la mayoría de ellas perdidas durante la guerra civil—, aunque sabemos que no era una excepción como tema, ya que formaba parte de los muchos retratos que por aquellos años realizó de sus padres, a los que utilizaba continuamente como modelos del natural.

Pero hablando de las preocupaciones estéticas de ese momento, el mismo Gaya ha comentado hasta la saciedad sus inicios junto a Pedro Flores y Garay o sus inquietudes hacia la modernidad pictórica, por entonces únicamente referenciadas en las reproducciones gráficas de unas cuantas revistas de arte que llegaban a Murcia de la mano de los pintores ingleses Hall, Japp y Tryon. Y es que, gastados y anquilosados los modelos decimonónicos que en la aburguesada Murcia de principios de siglo representaban las obras de Alejandro Séiquer, Sánchez Picazo, Atienza o Gil Montejano, el contacto con otras tendencias, con otras pinturas como las de Picasso, Gris, Braque, Matisse, o en menor medida Cézanne, iba a suponer una importantísima salida, un verdadero chorro de aire fresco para unos artistas que buscaban, acaso un poco a la desesperada, la mejor forma de romper, no tanto con la tradición, como con unos amanerados y

gastados lenguajes de inspiración decimonónica.

En el "retrato de mi padre", extrañamente, el estilo utilizado es totalmente cezanniano tanto en la pincelada como en la concepción, aunque no así en el color, sobriamente reducido a negros, grises y ocre, lo que demuestra no sólo una necesidad de variación sobre el modelo, sino también un espíritu crítico para con todo aquello que tanto le impresionaba y atraía. Sin embargo, ese mismo espíritu juvenil y crítico, ansioso de novedades y de información y que tanto iba a ayudar a nuestro grupo de pintores para superar los problemas del ostracismo cultural de la provincia, también iba a proyectar y ejercer sobre ellos los tiránicos efectos de la moda. En este sentido, resulta curiosa esta primera y temprana aproximación a Cézanne, puesto que se trata de un pintor que Gaya abandonaría enseguida y al que, según sus propias palabras, "pronto cogería cierta manía". A pesar de que en Gaya algunos de estos indagadores pasos por los estilos "duraban escasamente una semana", sería, lógicamente, el Cubismo, con su marcado sello revolucionario, lo que más seriamente le atraería e influenciaría. Acaso encontraban en esa geometrización de la naturaleza la mejor forma de sintetizar tradición con modernidad.

Así, pues, este retrato es uno de los primeros contactos de Gaya con el que ha sido considerado, no sin fundamento, como padre de la pintura moderna, aunque, como decíamos anteriormente, pronto lo abandonaría. Sólo bastantes años más tarde sería Cézanne entendido por Gaya, y hasta seguido, pero entonces no ya como modelo de lenguaje a imitar, sino como ejemplo, como actitud ante la realidad y ante la vida. En la actualidad, la obra de Cézanne, aunque no está presente de una forma visible, o superficial, en la pintura de Gaya, sin embargo subyace en ella con mucha más consistencia, con más peso y profundidad. Ya no es la superficie lo que interesa, sino la arquitectura interior, aquello íntimo y eterno que Cézanne alcanzaba a expresar con su lenguaje y que sólo es posible seguir desde la autenticidad de una aportación personal.

Juan Ballester

7 Mayo • 20 Junio

Los cuadros de las Estaciones

LUIS GARAY

Tejados urbanos

Acuarela sobre papel, 43'5 x 51 cm.



Recuerdo del pintor Luis Garay

Era yo muy joven todavía. Recién llegado a Murcia —desde Lorca—, el único estudio de pintor que había visitado era el de Almela Costa. Otro pintor, joven, que conociera, sólo Blas Rosique. Quizá fue Luis Esteve, articulista de viejas historias murcianas, quien me llevó a la casa de Don Luis Garay (costaba trabajo llamarle Don Luis, porque te miraba irónicamente).

Hombre de naturaleza asténica, tenía fama de comer con frecuencia frutos secos, fumar hojas de verónica y cosas así. Se entiende, en las excursiones al monte con sus grandes amigos Clemente Cantos y Antonio Garrigós. Cuando le conocí, estaba pintando un techo, no grande, con veladuras grises, suaves nubosidades en que flotaba un repetido perfil amado por él. Carlota, su hija —¿quince, dieciséis años...?—, sonreía encogiéndose de hombros.

Nos invitó a una copita de licor suave con el sabido cerco de avellanas finas, si queríamos. En una pared adornada con cuadros suyos, también había una pequeña pintura lorquina de Cristóbal Hall. Enmarcado por los maderos de la ventana, su propio paisaje urbano, vivo, del barrio de San Juan. En un altílo, creo recordar, lienzos vueltos a la pared que pausadamente nos fue mostrando. Elogiábamos y él comentaba. Hubo un momento en que me atreví a insinuar la lejana influencia de Corot y Degrain. No le disgustó que advirtiera aquella impronta y se extendió en el comentario: no solamente aquellos pintores, sino muchos más. Trabaja el artista y de vez en cuando le parece haberse sentido ayudado por alguien cuyas obras miró interesadamente. Eso es todo.

Esta acuarela limpia, sencilla, sin grandes efectos técnicos, en la que Garay condescendió con el trazo exacto del barandal, con los balcones próximos y la lejanía de las áreas deportivas de la Condomina, apenas indicadas, esta acuarela es una hermosa y tranquila historia que nos dejó Don Luis. Uno de los muchos momentos bellos de su vida.

Manuel Muñoz Barberán

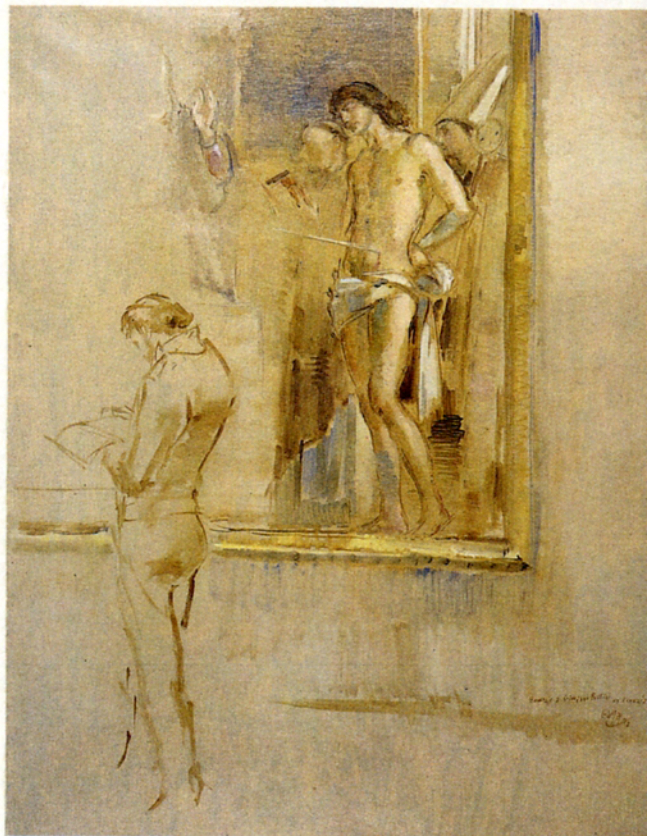
21 Junio • 29 Julio

Los cuadros de las Estaciones

RAMÓN GAYA

San Sebastián de Bellini

Óleo sobre lienzo, 91 x 72 cm.



antes gráficas
Novograf, s.a.



Encuentro improbable

En el cuadro de Gaya "Homenaje a Bellini", un atractivo joven camina por una sala de la Academia de Venezia absorto en la lectura, ajeno a la belleza que se le ofrece justo al lado. La tabla de Bellini que va dejando a la derecha, objeto del homenaje del pintor murciano, no consigue atrapar en ese instante su atención.

Tampoco Gaya se ha detenido en la totalidad de la escena que tan bien conoce: la madonna y los santos a ambos lados, los ángeles a sus pies y la imponente y cuidada arquitectura sobre sus cabezas. De la obra original, ha obviado en su pintura casi todo, centrando su interés en el ángulo inferior derecho, en el que resplandece la figura precisa de San Sebastián —igualmente hermoso y joven—, bastante ajeno a la historia en la que participa un poco de comparsa, absorto también él en sus propios pensamientos, vigilante quizá de lo que pasa a su lado en el mundo "del otro lado del espejo".

La púdica desnudez del mártir se contrapone en el lienzo a la figura del joven carnalmente vestido, estableciéndose entre ellos un invisible juego de atención y de ignorancia, de seducción y menosprecio; un mudo diálogo rítmico de cuerpos curvados que se alejan y miradas perdidas que, no sabemos por qué, no han llegado a encontrarse.

Y en eso desemboca finalmente este cuadro: en un encuentro imposible entre dos figuras distantes atrapadas en un momento intemporal.

O puede que el encuentro tan sólo sea improbable y, un instante después al de este instante, el joven gire la cabeza y su mirada se una a la del santo.

Pero esto, de ocurrir, tendrá que ser en otro cuadro.

José Martínez Calvo

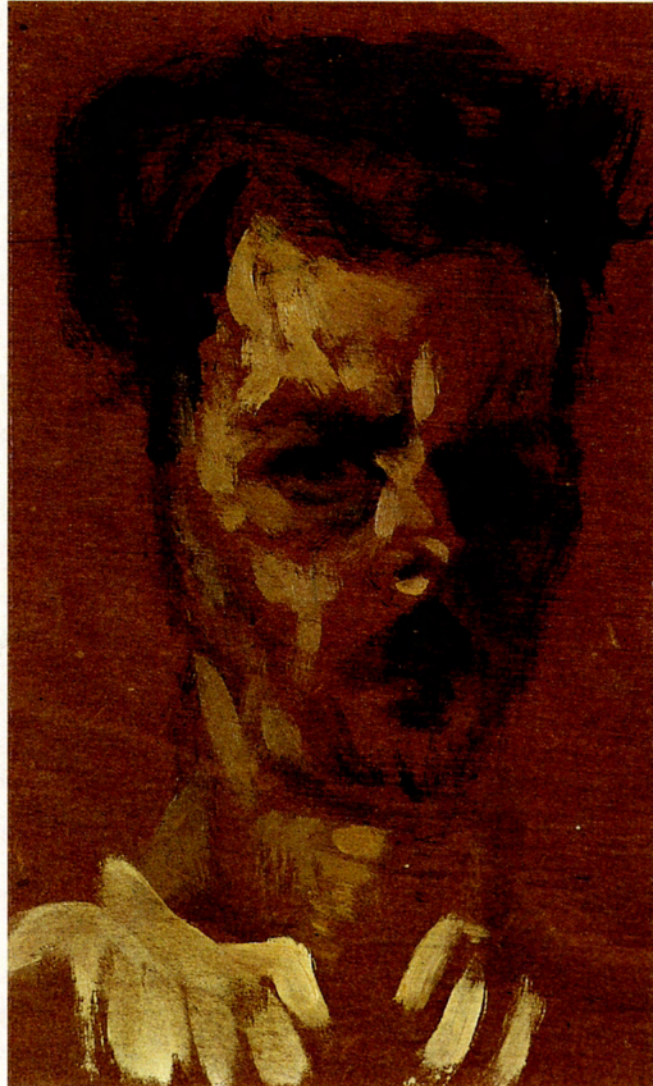
30 Julio • 20 Septiembre

Los cuadros de las Estaciones

JOAQUÍN

Autorretrato

Óleo sobre table, 18 x 12'5 cm.



antes gráficas
Novograf, s.a.



Autorretrato de Joaquín (1894-1956)

El retrato es pintura sobria, reflexiva, que cuando llega a ser creación, cosa que no suele ocurrir con frecuencia, lejos de la funcionalidad social del parecido, los rasgos, la actitud, el gesto adquieren una categoría expresiva que supera la imagen para trascender a un complejo concepto cultural. Si el retrato es un género que asombra por toda su capacidad

de revelación, el autorretrato, automirada del artista ante el espejo, sin ningún filtro, desnudo, en la soledad del estudio, supone una enorme dosis de íntima creatividad. Si recordáramos los autorretratos de Rembrandt que evolucionan hacia una alucinante alteración de sus rasgos, los aúlicos de Velázquez y los de Goya, el gran espectador, los treinta y cuatro autorretratos de Van Gogh, entrañas de su espíritu, refugio de sus sentimientos, y tantos otros, en esa egregia cadena de la historia pictórica, nos pondrían de manifiesto la justa valoración del género del retrato y su aportación artística.

Joaquín (1894-1956), pulcro en el vestir, aunque llevara la ropa gastada, correctamente acicalado, aristocrático en sus gustos, se muestra descuidado, abandonado, con una austera y profunda expresión de tristeza. El artista se autorretrata con el pelo revuelto, frunciendo el ceño, con bigote de mosca a la moda, en vigorosa síntesis expresionista.

Sobre la tabla modela el pintor, con un mínimo de materia, el dibujo, acertados trazos que juegan con luces y sombras, en una acentuación de los rasgos. La cabeza ofrece la instantánea y dura mirada de este difícil personaje que jugueteó entre la ternura de sus cuadros y la acritud de sus aseveraciones. Una dominante de ocre contrasta con el negro y las pinceladas blancas, ambas tonalidades luminosas.

El retrato, pintura inacabada, abocetada, como se consideraba la obra de Joaquín, no necesitaba más, siguiendo su propia estética de Joaquín, entre el simbolismo y la expresión.

La pintura es el triste testimonio de posguerra, durante su período de "libertad condicional con destierro", donde la carne se hace expresión y el drama personal ejemplifica el fracaso de lo colectivo. La pintura es un alarde de verdad plástica y sabia austeridad.

Martín Páez Burruezo