

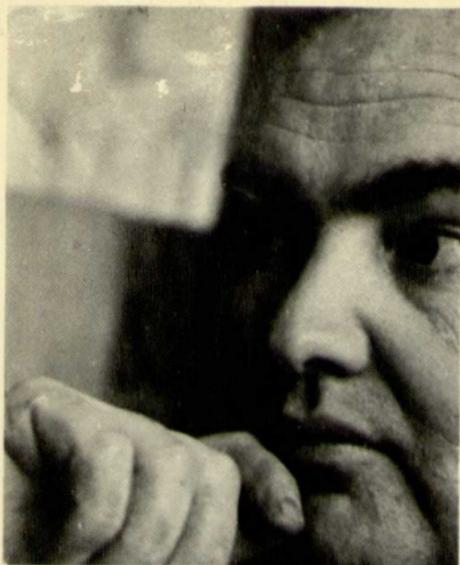


LUIS SASTRE

Zacarías González

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





9523

No es Zacarías González pintor de fácil conocimiento, dada su rica intimidad y su cerrazón al más natural y simple exhibicionismo artístico, como es exponer unos cuadros.

Nacido en Salamanca el año de la Dictadura, en Salamanca ha seguido viviendo y pintando. Profesor de dibujo en dos prestigiosos centros de enseñanza, alterna la docencia con su gran pasión, la pintura, su único oficio, su oficio de siempre. «Si no hubiera lienzos —dice— pintaría coches, pintaría paredes, pintaría no sé qué, pues sólo entiendo la pintura como oficio».

Estudiante en San Fernando y en Santa Isabel de Hungría, expone durante unos años en diversas capitales españolas, consiguiendo el Premio Biosca en 1960. Expone después en París, en la Galería Lambert. Desde abril de 1963 no ha vuelto a exhibir sus cuadros.

9.523

Zusammenfassendes

0523

LUIS SASTRE
Escuela de la Facultad de Filosofía y Letras
Escuela de la Facultad de Filosofía y Letras
Escuela de la Facultad de Filosofía y Letras

zacarías gonzález

LUIS SASTRE

*Licenciado en Derecho,
Graduado en Periodismo,
Director de la revista "Bellas Artes 73"*



9523

EL PINTOR

Nace Zacarías González Domínguez en Salamanca, el 11 de febrero de 1923, año de la Dictadura.

No eran tiempos fáciles en ningún lugar de España. Tampoco lo eran fuera en el mundo, un mundo de angustias de esa época.

zacarías gonzález

Con la vida con el momento de «ligeros felices años veinte». Frivolidad y amor siempre fueron compañeros.

No era Salamanca, ciudad con vida fácil para la escritura. Necesita de más que un amigo.

El mundo de los años treinta. Ojalá a la vida con el momento de «ligeros felices años veinte».

El mundo de los años treinta. Ojalá a la vida con el momento de «ligeros felices años veinte».

El mundo de los años treinta. Ojalá a la vida con el momento de «ligeros felices años veinte».

R. 34-196



Σ 578

LEON CASTRO

Licenciado en Ciencias

Grado de Pedagogía

Director de Estudios, 1960-1973

Tratado de Pedagogía



Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Secretaría General Técnica

Imprime: Grafinasa, Manuel de Falla, 3. - Pamplona

I. S. B. N. 84.369-0271-8 — D. L. NA. 754-1973

EL PINTOR

Nace Zacarías González Domínguez en Salamanca, el 11 de febrero de 1923, año de la Dictadura.

No eran tiempos fáciles en ningún lugar de España. Tampoco lo eran fuera, en el mundo, un mundo recién salido de una Gran Guerra y en el que estaban germinando las razones de una guerra mayor. Pese a todo, aquellos años pasaron a la Historia con el remoquete de «los felices años veinte». Frivolidad y miopía siempre fueron gemelas.

No era Salamanca ciudad con pie fácil para la ensoñación. Nunca fue más que, por contraste, un aguijón. El secano la circundaba. O realidad o ensueño. Es Salamanca una extremosidad, frontera está Extremadura, frente —o cara— a la Meseta y a sus faldas. Tierra de secano y fruta tardía, granada muy contra nieblas y heladas, madurada por el sol que reseca mie-

ses y montes, que enceguece hasta los pozos del alma.

Reino de León, padre feliz de una versátil Castilla, reino de León donde el pan fue siempre de trigo candéal y el vino de uva negra. Tierras en las que la imponente realidad no propicia al Arte, que donde la vida es dura no se desperdician soplos en sonos de flauta. En tierras así, el artista, desde que nace, ha de probar cada día el temple de su vocación, ha de forjar cada minuto la autenticidad de su obra.

Y allí nació un pintor que, ya desde chavea, empezó a pintar en las mesas de mármol de un bar que su padre tenía en la calle de San Pablo, justo al lado de una relojería en cuyo remetido escaparate un enclenque infantito de porcelana subía y bajaba a cada segundo en el balancín de un reloj, acaparando los ojos de cuantos entonces éramos niños.

A la sombra de la Diputación Provincial, antes Palacio de la Salina, pues en él tuvo su asiento el monopolio de la sal, y, mucho antes, cuando se construyó, albergue —dícese— de una dama despechada por los nobles de la ciudad —viejos chismes— allí estrenaba el pintor en ciernes sus primeros lapiceros tomando, en gigantesco bloc, apuntes del natural. Aquellas mesas y la curiosidad fueron sus primeros maestros.

Una carta

Guardaba de Zacarías González un neblinoso recuerdo, más claro de sus pinturas que de su

persona, de allá por los últimos años del cuarenta, por los cincuenta y tantos, cuando se celebraban exposiciones de artistas locales en el Casino y en San Eloy, fortificados reductos de las artes plásticas en la ciudad leonesa.

Y a Zacarías escribí para comunicarle el propósito de hilvanar estas páginas. Su respuesta sirve como inmejorable presentación:

«Tengo mucho material fotográfico. Y rebuscando (he de confesar que soy muy despistado para esto) he encontrado catálogos de algunas exposiciones individuales de hace, años. Desde 1960 ó 62 no he vuelto a exponer en España. Me he dedicado a pintar y a dibujar. No me tiente el exhibicionismo. Pedanterías aparte, puede decirse que vivo para la pintura, no de la pintura. Comparando mi vida con las de otros, llenas de premios, viajes y exhibiciones, resulta tan sin importancia, que me pregunto si estará bien esta idea tuya, que tanto me gusta, de dedicarme un pequeño libro. En fin, como pronto nos veremos, no quiero extenderme ahora en confidencias...».

Apostillemos que su última exposición individual se celebró en Alicante, en abril de 1963. Después ha participado en algunas colectivas, como un pintor más, en la Galería Lambert, de París. También, nos escribe, «en una colectiva internacional de Tokio, cuyo catálogo (remitido por la citada Galería Lambert que fue encargada, o así, de enviar algo de participación española), y perdona una vez más, siento o presiento que lo he extraviado. Bueno, ya habrás notado que

todo esto de relaciones, fechas y números, me resulta odioso».

En tan breve carta se define un hombre que confiesa tener a la pintura como oficio, «mi único oficio de siempre. Si no hubiera lienzos, pintaría coches, pintaría paredes, pintaría no sé qué, pues sólo entiendo la pintura como oficio».

La entrevista

El pintor tiene su estudio en los altos de una alta casa y, en el estudio, a veces, debe sentirse señor y dueño de Salamanca toda, derramada a sus pies.

Hemos dicho estudio y hemos dicho mal, pues es un piso-laboratorio-taller con cuarto de estar, almacén de cuadros y tres estudios.

—Cuando me canso de estar en uno, me voy al otro. A veces, tengo tres o cuatro cosas en marcha, cada una en su sitio.

En cada estudio hay una mesa, un caballete, tubos, frascos, trapos y cuadros, muchos cuadros en sus paredes. Algún cacharro que sirvió como modelo, papeles y libros. Los tres estudios son pequeños.

—Necesito que las ideas crezcan en sitios reducidos, en habitaciones pequeñas, para que reboten con fuerza hacia mí. Y sólo pido seis metros cuadrados para pintar. No me hace falta ni ir a París ni viajar hasta Florencia...

Al final del pasillo, ocultas sus paredes con tanto cuadro, hay una verdadera «selva selva-

ggia», todo un museo desordenado o, mejor dicho, con un orden que sólo conoce el pintor. Cuadros de todos sus tiempos apoyados en cartones, que va sacando de entre hileras y quitándoles el polvo —«el polvo conviene», nos dice— para que podamos verlos a la luz que por una ventana entra.

—Yo, es que soy muy egoísta. Por eso hay aquí tanto cuadro. Pinto porque me gusta, pinto para mí; me molesta venderlos, porque tengo que desprenderme de ellos... El otro día, un señor se me llevó una chavala que parecía hermana del príncipe Baltasar Carlos y que no me deja dormir...

Junto al museo-almacén, sobre una gran mesa, hay montones de dibujos, algunos de otros pintores y miembros de su familia.

Recorrer la casa, andar por el pasillo, es recibir buena enseñanza, pues en sus paredes está la mejor exposición antológica que ha celebrado el pintor en todos sus días.

Nos sentamos en una habitación luminosa que semeja el cuarto de estar de una familia. Zacarías pinta solo y sólo pinta. Charlamos.

—¿Mis primeros estudios? ¿Generales o de Arte? Los primeros estudios los hice aquí, en Salamanca. Mis padres trabajaban y, a los tres años, como yo estorbaba en su trabajo, ya me tienes apechando con las monjas y con las primeras letras y con los primeros números. Enseguida aprendí a leer, uno de mis vicios. Luego el bachillerato, un accidentado bachillerato

en el que hubo suspensos y matrículas de honor. Nada de términos medios. Después, acabado el bachillerato, aprobando en un curso una serie de asignaturas referidas a la Pedagogía principalmente, me concedieron el título de maestro. Esto me valió para enrolarme en las Milicias Universitarias, recién fundadas. Soy de la segunda remesa, o promoción, para decirlo en fino, que salió con la flamante estrella de alférez. Pero antes estuve «sudando» dos veranos en Monte la Reina.

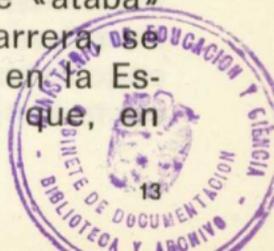
—Las prácticas las hice en tiempos del «maquis» y demás fricciones con Francia, entre marzo y setiembre, en el Pirineo navarro: Garralda, Roncesvalles, Orbara... La verdad es que el «maquis» y las antedichas fricciones con Francia, en aquellos años míos, cuando yo tenía entre 21 y 24, no eran nada del otro jueves ni del otro viernes. Los ocios militares eran frecuentes. Disponía de un sueldo que no sabía cómo gastar. Así que me encargué una caja de pinturas en una serrería del pueblo. La más lujosa que he tenido, de nogal. Fui a Pamplona y compré colores y pinceles. Y me puse a pintar. Fijate qué tarde empecé con la pintura. A los 24 años. En cambio, con el dibujo, ya sabes cuán precoz me mostré.

—Me inventé un impresionismo para mi uso particular, entre Degás y Nonell, con apoyos temáticos más o menos intimistas: los puentes del Irati; un río truchero por el que se transporta la madera; los cestillos de fresas silvestres que el correo de Orbaiceta nos enviaba con frecuencia; unas flores de verbena, que abun-

dan mucho por allí; la mujer de algún oficial que se prestaba con paciencia a que yo hiciera mis primeros pasos como retratista... Cuadros que he perdido, no sé si añadir que por fortuna.

—Al volver, el «veneno» de la pintura ya había hecho presa en mí. El empleo fijo, seguro, que los padres desean para sus hijos, surgió un año después: la Escuela de San Eloy que, tutelada por la Caja de Ahorros, volvía a abrir sus puertas después de un largo período de inactividad, convocó oposiciones para cubrir las plazas de profesores. De Madrid, como cabeza del tribunal que las juzgara, vino don Julio Moisés, al que en todas las Historias de Arte Español califican de superacadémico. Por lo que supe, a don Julio le entusiasmó mi trabajo en el examen de dibujo de figura y creo que, gracias a él, se me concedió una de las plazas de profesor de dibujo.

—¿Y después? Metido ya de lleno en el terreno de la profesionalidad del arte, empecé la carrera de Bellas Artes, haciendo el ingreso en la de San Fernando. Tenía 27 años. Alterné, por circunstancias familiares —una hermana mía vivía por entonces en Sevilla— con la de Santa Isabel de Hungría, en dicha capital andaluza. Pero, excepto un curso de enseñanza oficial en Madrid, tanto en una como en otra escuela, cursé por libre. Mi puesto de profesor de dibujo en la de Bellas Artes de San Eloy, me «ataba» a Salamanca. Después de acabar la carrera, se me contrató como profesor de dibujo en la Escuela del Magisterio, puesto para el que, en



1960, gané la oposición, con lo que los lazos a Salamanca se estrecharon aún más.

—Recuerdo, con mucho «chiste», no encuentro otra palabra que pueda definir una extraña mezcla de vergüenza, osadía, placer, inocencia, etcétera, que, recién ingresado en San Eloy, es decir, cuando tenía 25 ó 26 años, hice en la propia escuela mi primera exposición de Dibujos y Pinturas. De la manera más improvisada posible. Hasta hubo que clavar puntas en las paredes de una de las clases, en época de vacaciones, claro. La exposición era una ensalada de estilos, malas y buenas influencias, técnicas varias, temática de toda índole. En fin, había de todo, cosa que a mi juicio no debe suceder en una exposición particular, pero sí ponía en evidencia que yo trabajaba mucho. Modestia aparte, creo que abrí en aquella ocasión, si me permites hablar en sentido figurado, bastantes ventanas en el ambiente calmo y pasivo, y provinciano, de nuestra ciudad. Salamanca, la población burguesa de Salamanca, admiraba, en razón a sus gustos, los retratos serios, las pinturas de flores y bodegones de buen oficio que, de tarde en tarde, se exponían en algún salón del Casino o de alguna institución oficial. Ver dibujos surrealistas y pinturas de colores enteros más o menos expresionistas, era un auténtico «tortazo». Ya te digo, había de todo. Yo leía y devoraba, con indigestiones a veces, lo que buenamente caía en mis manos. Tal vez porque, entonces, los libros de arte eran de publicación rara y difícil, yo —y otros como yo— nos engolosinábamos con más placer que ahora, presente de tanta abundancia.

Tiene el pintor abundante y manoseada biblioteca que habla de antiguas devociones y acredita sus actuales dedicaciones.

—Con mis alumnos de dibujo —paso el día con ellos— aprendo más que enseño. Los dibujos torpes, a veces muy torpes, de los chavales me enseñan más que muchos maestros.

—¿En museos? En museos no hay obras mías. En colecciones particulares de Suiza, Francia y, por supuesto, España, sí que las hay. También en Norteamérica. No es cuento.

Otra carta

Lejos de Salamanca, ordenando las notas tomadas durante nuestra charla, quise aclarar algunos puntos, insistir en otros, rellenar huecos. Nueva carta. Quería saber con quienes aprendió el abecedario de la pintura, pues —como Santa Teresa decía— «en todo es menester experiencia y maestro».

«¿Que quiénes han sido mis maestros? Todos. Todos me dicen algo. Desde los que están en la Gloria, Velázquez, o Picasso, o Gris, o Zurbarán, o Ernst, o Chirico, hasta los que nunca podrán llegar a ella. Unos me informan de cosas buenas; los otros, de cosas malas. De todo se saca partido. Lo que hay que hacer, los ejemplos que hay que seguir. O lo condenable, lo que hay que dejar a un lado. Todo es provechoso y yo soy aprovechado. Y es que no sólo de lo bueno se aprende. Se me ocurre que la frase de San Pablo: **Conviene que haya herejes**, tiene un sentido, un transfondo que, referido a la pin-

tura, me viene al pelo en esta ocasión. Lo que sí puedo puntualizar son mis preferencias. En arte prefiero el orden, lo tranquilo, lo pensado con reflexión. Prefiero Velázquez a Goya. Prefiero Gris a Picasso. Prefiero Morandi a De Pisis. Prefiero Vermeer a Rembrandt. Prefiero Tappes a Pollock. Y así sucesivamente».

«¿Cuáles han sido los acontecimientos más importantes de mi vida? Supongo que te refieres a mi vida profesional del arte. Y, aunque así no fuera, es decir, que te refirieses a la generalidad de mi vida, el suceso que me «marcó», en el sentido de hacerme para siempre servidor de ese matrimonio que se llama Dibujo-Pintura, aconteció el día, o la noche mejor, en que Juan Aparicio, que era director, por aquellos tiempos de la guerra, de «La Gaceta Regional», le dijo a mi padre, al ver los dibujos en las mesas de mármol, que me presentara a él en la redacción del periódico. Yo tenía trece o catorce años. Me convertí en un dibujante de Prensa. Empecé a creer en mí mismo. En mi casa creyeron también. ¿No te parece esto muy importante? Era la fe que se metía dentro, bien dentro de uno».

Aquellos primeros dibujos que, yo recuerdo, eran caras de Hitler, de Mussolini, de los políticos de entonces, de la Segunda Guerra Mundial y aparecían firmados por «Zaca», un nombre breve, rápido, muy de dibujante, muy de acuerdo con su apunte y su pluma.

«Igualmente recuerdo como un hecho clave que, poco después de terminada la guerra, fui a Madrid y vi una Exposición Nacional. Yo era

muy «chaval», es decir, muy ingenuo, pero descubrí la pintura viva de Solana, de Palencia. Todo me gustó en aquella exposición, y eso que acababa de salir del Prado. A todo le di el visto bueno porque comprendía que, a pesar del mal gusto de los cuadros de género, de las aldeanas con botijos y gallos, de los floreros cursis, era una pintura recién hecha por gente que vivía».

«Respecto a los acontecimientos de mi entorno, no sé cómo contestarte. Su influencia no ha sido lo suficientemente agresiva para talar la coraza de esa servidumbre mía a la Pintura. O sea, que no han tenido importancia.

«Y lo de los viajes por España y el extranjero, tiene una contestación rápida: Casi nada, casi ninguno. Es cierto que he ido a París como una media docena de veces, para los asuntos de las exposiciones. Y ahí se acaba lo del extranjero. Las amistades, y en casa, se extrañan de que nada de Italia, nada de Grecia, o nada de Inglaterra o de Holanda. No es ninguna **boutade**, pero la verdad es que no me hace falta sacar billete de avión o de tren para pasear por Roma. Llámalo pereza o exceso de imaginación o ambas cosas al mismo tiempo».

«Te envió una nueva foto mía para la solapa del libro. Me sigue gustando más la que te llevaste, aunque no se me reconozca. Tal vez sea por eso, porque no se me reconoce».

«Le estoy cogiendo gusto a esto de los balances vivenciales».

SU PINTURA

El pintor, una buena mañana, se levanta con ánimo de hacer algo como lo haría Velázquez si vida tuviera. Otros días, sus caprichos van hacia Zurbarán. Por supuesto, paso previo es la preparación de lienzos y colores a la manera de estos maestros.

Como un simple ejercicio de dicción pictórica, con mucho de diversión pero también de disciplina, traza y mima una cabeza del príncipe Baltasar Carlos que jamás pintó Don Diego, pero que bien pudo pintarla.

Estos sus divertimientos todavía confunden más al espectador de pasillos y paredes, donde los estilos se mezclan y las maneras se confunden. Parece que por allí han pasado cien maestros.

Zacarías prepara minuciosamente los lienzos pegándolos a un cartón o madera, pues nece-

sita soportes firmes. Prepara los colores... y pinta.

Selva selvaggia

Hablábamos de confusión y de cien paletas. Y es que Zacarías, caprichos aparte, ha sido, es, un pintor de etapas.

—Antes, en mi pintura, la forma dominaba la materia. Después quise conjugar materia y forma, armonizándolas, compensándolas mutuamente. Ahora, pienso que la materia domina a la forma.

—Pero, dentro de la teoría general de los estilos, ¿cómo, en qué se han traducido estos cambios?

—Pues, primero fue figurativo; después, abstracto y, ahora, hiper-figurativo. Claro, no ha habido cambios tajantes. Es más, del 55 al 65, algún crítico me echó en cara, y con razón, que sacrificaba en dos altares. Y te diré más: mi marchante francés, mis compañeros de Francia —adonde mando algunos cuadros cada año— no saben que yo sigo pintando estas cosas más o menos figurativas. Allí sólo me conocen como pintor abstracto, como pintor de cuadros de pequeñas dimensiones. La verdad es que, de un modo permanente, no puedo volverme de espaldas a lo natural.

De todas estas épocas y maneras guarda cuadros el pintor. Repasándolos y volviéndolos a remirar se llega a una conclusión: la serenidad.

—Siempre, mi afán fundamental es poner orden, hacer una pintura ordenada. El orden es el todo; por eso, en mis cuadros, hay algo que pone orden a la pintura. Creo que el ojo es un órgano tiránico y tajante. Quiere y busca que se le irrite y que se le tranquilice al mismo tiempo y en partes iguales. Si pinto un paño blanco, pinto en él una arruguita que dé sentido del centro...

—Tu pintura, se ve en seguida, está materialmente muy trabajada. ¿También mentalmente das muchas vueltas a lo que vas a hacer?

—Elaboro mucho mis cuadros... Casi te diría que más mentalmente. Huyo de la dispersión, de la vida de relación, porque creo que inevitablemente trae consigo una pérdida de intensidad en las ideas.

Otro detalle que llama pronto la atención es el acierto, y previa rebusca, con que titula sus cuadros: «La Francesita», «Hierro florecido», «El asesinado», «El invitado silencioso», «Recuerdo de Pompeya» (¡y nunca estuve en Pompeya!, exclama), «La cicatriz», «Viejo, viejo Modrian», «La caja abierta» « $X=0$ » (es que, nos aclara, aparte del cero que sobre la pared pone un marco vacío, hay un papel en el suelo con un problema que acaba así, $X=0$), «La puerta condenada», «El abandono», «Los malos pensamientos», etc.

—Me gustan mucho los títulos, les doy también muchas vueltas. Tal vez se trasluzcan en ellos influencias de la literatura. Pero también creo que la palabra fue, es y será siempre

algo, en el mundo, en la creación entera. Ya no se hace cine mudo...

Y a ti, que tan poco te gusta alejarte de tus cuadros, que no buscas al comprador, ¿en quién piensas cuando pintas?

—Pienso en el espectador. Bueno, antes y sobre todo, pienso en mí.

Tras la claridad, en gozosa serenidad, el espectador analiza y resume detalles constantes en la pintura contemplada, detalles que, piensa, dicen más que una firma:

- El pintor, no en vano es dibujante, siente predilección especialísima por los papeles, papeles doblados dos, cuatro veces, sobre los que, a veces, pone una llave. Papeles y llaves que le bastan para llenar un cuadro. Papel blanco y llave redonda, rotunda.
- Al pintor le gustan los paños, casi siempre blancos y casi siempre con esa «arruguita que centra». Todos los bodegones tienen esta base.
- El color blanco atrae por su predilección. En «El bodegón de los ajos», no hay más que blancos y unos ligeros trazos amarillos. Marrones, casi negros y amarillos auridorados vienen después.
- Hay una copa cilíndrica, blanca unas veces, azul puro otras, que aparece y desaparece a través de tiempos y temas.

- Constante de sus interiores es una bombilla desnuda, pendiente de arriba a abajo de un cordón, con casi invisible casquillo. Vertical que centra.
- Siempre le han atraído las puertas y las ventanas, que tienen una armonía propia, preestablecida.
- En los bodegones, fruta casi constante es el melón, con sus rugosidades, que le hacen, al exterior, más significativo que la sandía, más hermosa en su interior.
- Creciente entenebrecimiento y complicación del color y de la línea.
- Ausencia de paisaje. A lo sumo, un lejano mar que es verde y azul. Si el paisaje es cercano, se convierte en tema y este tema siempre es Salamanca.
- Preferencia decidida por lo humilde, por lo pequeño, por lo silencioso.
- Cuando pinta figuras humanas, muchas veces son payasos o comediantes; otras, muñecos.
- Gran imaginación, desbordada imaginación en todas las fases del proceso pictórico, característica fundamental.

Por encima de todas estas constantes está la obra del pintor, cada uno de sus cuadros, como resultado único, del que nada puede des-

gajarse, pues nada le sobra, y al que nada puede añadirse, pues ya todo está consumado, cogolmado. Obra bien hecha, mimada en todas y cada una de sus pinceladas. Mirada y remirada cien veces y a cien distancias hasta que, ella sola, queda terminada, vencida y ganada. No ha sido fácil. A veces, al pintor se le olvida firmar y casi siempre fechar. Pero ahí está, entre fidelidad y dificultad, entre naturaleza y técnica, hija de una tensión, que tensión es humanidad, la pintura de Zacarías González.

La agenda verde

El pintor sorprende, cambiadas tres palabras, porque es hombre de profundo decir, casi sentencioso. Después vemos su biblioteca, generosa y manoseada. Al final, nos descubre la existencia de un diario artístico, lleno de resonancias aubianas, una agenda de piel de Rusia verde que, desde 1960, guarda sus pensamientos, su filosofía —en la que no podía faltar el humor— a medida que va brotando.

Zacarías ha puesto un título en la página primera: «Notas para el carnet de un pintor», y una advertencia que, escrita con lápiz, así reza: «Esto no es un diario. Es sólo lo que su título indica. Si fuera un diario, tendría un sentido de relación que estas simples anotaciones no pueden ni deben tener. Por lo demás, yo no pretendo descubrir América, ni siquiera una dimensión nueva. Estas pocas líneas son una simple advertencia por si acaso (hay tres palabras tachadas con bolígrafo) tientan a la lectura a alguien que se encuentre con ellas».

Las anotaciones, más largas, más breves, unas de varias páginas, otras de dos líneas, llegan hasta el jueves, 7 de abril. Están escritas, a lo largo de doce años, en distintos lugares, con pluma las primeras, con bolígrafo después. Todas giran en torno a la pintura y a los pintores, aunque se refieren a mil temas.

La primera de ellas dice así:

«Un cuadro es tanto más narrativo cuanto más largo sea».

La segunda, también breve:

«Van Gogh es la pasión. Cézanne es la razón. Imposible unir la pasión y la razón. Una destruye a la otra, y a la inversa».

Antes de seguir adelante con nuestra tarea, otrora excelsa, de copista, y a la que nos entregamos con fruición, reconsideramos su conveniencia: Nadie mejor que el propio pintor puede juzgar su obra, aunque sea de tan, en apariencia, indirecto modo, como es exponer sus ideas sobre la pintura en general.

Seguiremos el clásico proceso del espicilegio, proceso que ahora se llama espigueo. Seguiremos también el orden en que fueron escritas:

«Un cuadro será tanto más ideativo o «espiritual» cuanto más alto sea. La palabra espiritual, entrecomillada, indica ciertas reservas».

«¿Qué es la pasión en la pintura? ¿Un dejar correr la mano al compás del ánimo? Bueno, puede ser. Pero el resultado depende de la calidad de ese ánimo. Porque Poussin también tenía un ánimo; eso no hay que negarlo.

«¿Y la razón, en pintura, qué es? ¿Depende también del ánimo? No. De ciertas verdades que han existido siempre y que han sido verdades siempre; porque hay verdades del XIX que ahora son mentiras.

«Conclusión: Un apasionado no puede ser nunca razonable. Un pintor razonable puede ser apasionado a veces».

«Cuando D. Eugenio D'Ors dice que, en caso de incendio del Prado y tener que salvar una obra, elegiría el Mantegna, se olvida de acompañar a la razón espiritual la material: La de que el cuadrito de Mantegna se puede llevar debajo del brazo. (Luego resulta que el mismo D. Eugenio, en otra ocasión en que repite lo del incendio, da también esta razón material)».

«Cuando yo quiero pintar un cuadro, lo primero que hago es adquirir la tela o la madera o el cartón y hacerme con los demás

materiales. Luego pinto. Hay quien, por el contrario, cuando quiere pintar un cuadro da en imaginárselo y así se le va el tiempo. Y resulta que no pinta. Como mejor se piensa en el cuadro que se va a hacer es preparando las cosas para hacerlo».

«Es más importante dibujar que pintar. Aun cuando se pinte. Pues en una pintura vale más el dibujo que el color.

Un dibujo se sabe cuándo se termina.

Una pintura, no.

Es posible que esto fuera uno de los principales motivos para la tan movida (por otros, claro, no por él) tragedia de Cézanne: No saber cuándo dar por terminados los cuadros».

«Lo malo de Rafael es que le puede llegar a gustar a cualquiera».

«Paletas:

1.^a Rojo, amarillo y azul.

2.^a Naranja, verde y violeta.

3.^a Carmín, verde y gris.
(Van Gogh. Los chinos. El Greco).
Gana el verde por «puntos».
(Pero hay muchos verdes)».

«Lo de las constantes históricas es muy cierto; pero lo mismo podría hablarse de inconstantes históricas. Y éstas, ¿no serán también, al fin, constantes? ¿Y no se podrá hablar de la constancia de lo inconstante?».

«Hay tres maneras de componer un cuadro: Por medio de líneas (el dibujo) es la primera y principal. Por medio de los colores que producen las masas y manchas, puede ser la segunda; y la tercera, la que basa la distribución en el juego (de alguna manera hay que llamarlo) de luces y sombras. Por último, podría añadirse una cuarta manera de componer un cuadro que es no componerlo. Pero sólo le está permitido a Goya y alguno que otro genio».

«Me gustaría conocer las obras de un buen pintor que no tuviese imaginación. Sería algo

así como descansar en un sillón muy cómodo, pero dentro de una cárcel».

«Hay colores que sólo se deben usar en muy contadas ocasiones, como los trajes de etiqueta en la vida social. Pero, por lo visto, hay pintores que están siempre festejando algo. ¡Qué felices!».

«Con la abstracción, la Pintura, no sé si dando un rodeo o por un atajo, puede sentirse más hermanada, a como lo hacía con la figuración, con otras artes como la Música y la Arquitectura. Al hacerse no figurativa, en esencia, no hace por el arte más que las dos hermanas antes citadas, que tampoco representan objetos, ni se sirven de la naturaleza».

«El dibujo es como un señor de edad, muy serio, al que hay que respetar; aunque algunas veces se le caiga alguna pedantería. Con la pintura no pasa esto. Es como una chica que tenga hasta su poco de fama dudosa. Es decir, que con el dibujo no se puede jugar y con la pintura sí».

«Un cuadro con figuras, para que esté bien compuesto, no debe sujetarse al enunciado:

$$1 + 1 + 1 + 1 + 1 = 5$$

si fueran cinco las figuras representadas; sino, por ejemplo, a:

$$2 + 3 = 5, \text{ ó } 4 + 1 = 5.$$

Una composición basada en la primera igualdad, es decir, en la suma de unidades, no sería una composición en el verdadero sentido de la palabra, ya que no habría nexos de unión, relaciones. Así, no se puede hablar de composición ante el cortejo de la Emperatriz Teodora en Rávena. En cambio, sí viene a nuestra memoria el cortejo de la reina de Saba, de Piero de la Francesca. Ya no sumaremos una unidad más otra, más otra, sino varios números. ¿Y cuando sólo son dos las figuras del cuadro?

No hay ninguna complicación. En vez de la ecuación $1 + 1 = 2$, en la que ya hay en el primer término la suma de dos individualidades, la composición tendrá el sentido de la igualdad: $2 = 2$. Aparte de que el autor de tal composición siempre obra con más elementos que las dos figuras, por lo general. Así, en un cuadro de Adán y Eva, el tronco del árbol puede hacer de tercera figura y ya habría: $1 + 2 = 3$, en el caso en que la composición estuviese bien hecha. Y si no ya se sabe: $1 + 1 + 1 = 3$ ».

«Renoir decía: Te acercas a la naturaleza y

en un momento ella echa por tierra tus teorías.

Remedio: No acercarse a la naturaleza.

Remedio condicionado: De acercarse a ella, no llevar teorías».

«He llegado a una conclusión sobre mis colegas los pintores; que se dividen en dos clases: Los que usan la paleta redonda, alveolada, y los que la usan cuadrada. Y me fío más de la rectitud del cuadrilátero. Hay demasiada espectacularidad en un señor con blusa y paleta redonda. En el cine siempre salen así».

«Se dice que la primera característica del arte barroco es el movimiento. Pero yo creo que con decir esto no basta. Hay que decir: El Movimiento Desordenado. Los relieves de la Tribuna de los Cantores, en Florencia, tienen un movimiento muy agitado y nadie diría que aquello es barroco; y es que Donatello los hizo con orden. Con Orden».

«Un cuadro no está compuesto porque esté lleno de cosas. Lo importante para la composición es que, esas cosas, estén equilibradas, aunque por sí mismas no «llenen» materialmente el cuadro. Esto da lugar al

pintor a obrar con «vacíos», que, plásticamente, en el modo de actuar en cuanto a la composición, tienen el mismo valor o importancia que las figuras».

«Max Ernst, catedrático de Anatomía, surrealista.

Giorgio de Chirico, profesor de Melancolía».

«Algunos cuadros de Picasso se podrían definir así: Conjunto de fuerzas anárquicas al servicio de dos o tres formas reconocibles. Pero estas dos o tres formas reconocibles sufren el influjo de esas fuerzas en la misma medida que un jefe de Estado pueda recibir los «golpes» de su pueblo».

«En la pintura figurativa, una línea puede significar un músculo, una colina, una fruta...

En la pintura abstracta, una línea no puede ser más que una dirección de fuerza».

«El estilo llega a definirse a causa de la su-

ma de muchas habilidades (Rubens) o de muchas torpezas (Cézanne)».

«Cuando se es joven, uno es esclavo de los propios convencionalismos; contrariamente a lo que sucede cuando ya no se es joven, cuando los convencionalismos que dictan los demás (la sociedad) son los que mandan. En arte sucede lo contrario. Por ejemplo, Rembrandt. De joven estaba esclavizado a percibir un mundo que le imponían los otros; y, hasta a Saskia, la pintó así para que gustara a los demás yo creo que más que a él. De viejo, sólo admitió sus propios convencionalismos. Sus barbas ralas y blancuzcas, Hendricke Stoeffels y los judíos, lo prueban. Su pintura ya no gustaba más que a él mismo.

Y hablando de convencionalismos. Sólo ha habido un pintor no convencional: Velázquez. Pero Velázquez desde Madrid hasta su muerte. En Sevilla usaba todavía un lenguaje dictado por los gustos de su suegro o por las frases aprendidas rápidamente de los tenebristas. Al llegar a Madrid, las cosas que pinta, incluidos Felipe IV y familia, no dicen más ni menos de lo que son: cosas y reyes».

«El gozo de contemplar una materia rápidamente trabajada es privativo de la pintura dicha informalista. En una excelente obra fi-

gurativa, por ejemplo, un autorretrato de Rembrandt o un apóstol de Ribera, la visión de unas hebras de pintura, maceradas, pulidas, entrecruzadas, bañadas en oscuro barniz, nunca podrán ser aisladas del conjunto; siempre representarán unas barbas o lo que sea y, al imponerse esta figuración, reclama su parte el placer a la contemplación de la obra de arte».

«Los movimientos artísticos que se fundamentan en la descomposición (descomposición de la luz —impresionismo—; descomposición del objeto-volumen —cubismo—) han tenido una existencia breve, intensa y agitada. Los de signo contrario, los que componen, los que construyen, han tenido, a la inversa, un período de gestación más lento. Siempre ha sido más difícil construir que destruir».

«Exposiciones de Arte Románico en Santiago de Compostela y Barcelona. Los críticos vuelven a preocuparse por un problema que califican de insoluble: Saber si las torpezas o inhabilidades de los desconocidos maestros del Románico eran voluntarias o no. Hay partidarios de una y otra idea. ¡Con lo fácil que

es —al menos para mí— comprender que el meollo de la cuestión es unir ambas partes! Era una torpeza instintiva, pero voluntaria. Que ellos estaban satisfechos con su rígida falta de naturalidad lo prueba el que, teniendo «a mano», como tenían, las obras del arte clásico romano, copias griegas y demás, alguno hubiera intentado seguir fielmente los cánones de ese arte clásico. Y no lo hubo. A esto hay que unir otros motivos; quizá era que la religión cristiana, afianzada, estrenaba símbolos. Y también, y con razón, se le daba la importancia máxima a la Arquitectura. A ésta, se supeditaban escultura y pintura; la servían, diré, humildemente; de aquí su grandeza. La Pintura y la Escultura «adornan» a la Arquitectura y, tanto una como otra, se convierten en arabescos, en decoración noble, en arte el más espiritual: «Nada hay más espiritual que un arabesco» dice, poco más o menos, Baudelaire. Y tiene razón. El pliegue de un manto que se hace voluta no «explica» la materia. El amo entonces es el espíritu».

«La impresión que saca uno después de leer el libro «Picasso en el ruedo», es que la autora (que, por lo leído, resulta ser una amiga íntima del pintor) ha querido mostrar al lector una idea de Picasso genio en zapatillas; y al fin, lo único que se ve son las zapatillas, esto es, los desenfadados, humoradas,

arbitrariedades «originales» de Picasso convertido así en un rapazuelo mimado al que hay que permitirle todo. Es lastimosa la importancia que le da la autora, en el capítulo de las corridas de toros, a la ingeniosidad del pintor que, ante los gritos de los espectadores que solicitan la actuación del torero Ordóñez, se une a ellos, pero gritando otro nombre, el de su amigo Sabartés. Me temo que Picasso y ella, la autora, se creían que al gritarlo y escribirlo estaban descubriendo una teoría del humor... También aquí, como en «El Misterio» de Clouzot, Picasso reconoce a veces que van mal algunos trabajos, pero uno no ve hasta dónde es sincero, lo que, en el filme, a la vista de la imagen desnuda del pintor, con su gesto muy humano, hombros cargados, manos en las rodillas con el pincel entre los dedos como una larga boquilla de cigarro, presentándose en su íntima soledad de creador, parecía hablar de verdad; verdad que aquí, en el libro, se encarga de empañar la autora, quizá inconscientemente, con la presencia de otros personajes, entre ellos la repetida autora que quiere dejar bien demostrada su amistad con Picasso, y que al lector le tienen sin cuidado. Por lo demás, este libro tiene un precedente en el de Gertrudis Stein, del cual dista mucho en mérito».

«El Museo del Louvre es un sitio donde se

puede pasear. Y se puede pasear no sólo porque tiene patios y galerías lo suficientemente amplias, sino porque en esos patios y galerías no hay obras de arte lo bastante fuertes como para hacer detener a uno. No quiero decir con esto que todo el museo sea así. Allí están tres cuadros por los que yo daría todo: La Piedad de Avignon, con la Cena de Emaús y el Buen Samaritano, de Rembrandt. La Piedad me gusta más; Rembrandt tiene que perdonarme. La Piedad es uno de esos cuadros raros (por lo escasos) con los que uno puede vivir y que, además, deben ayudar a morir. Porque yo creo que, cuando uno muere, sólo debe querer lo que sea verdad; y esa Piedad es una verdad más grande y «verdadera» que una catedral. Y además vale por varias catedrales».

«Goya 1961, se titula el Catálogo de la Exposición de Cuadros, Grabados y Dibujos de Goya que estos días se realiza en Madrid con motivo de no sé qué centenario. Dichosos los propietarios de algunas obras que allí se exponen, pues sabían que Goya, además de lo del Prado, sabía pintar a la marquesa o duquesa o vizcondesa, o lo que sea, de Baena, de la manera que la ha pintado. O poner debajo de esos vestidos del muchacho y curandero del Garrotillo esas pastas tan bien y despreocupadamente trabajadas. Pero yo creo que más dichosos lo hemos sido

aún nosotros, los que no sabíamos que Goya también pintaba así; porque le hemos añadido el placer de la sorpresa. También están los esperpentos de Sus Reales Majestades, en serie, con una cabeza igual para todos, repetida con desgana por Goya o algún chico aplicado de su taller; como entonces no había fotos, si el Ministerio de Tal o la Embajada de Cuál necesitaba para efectos de protocolo la efigie de Sus Majestades, se solicitaba un retrato del pintor real y allí estaba la cabeza a la que se le añadía casaca de terciopelo con banda o uniforme de raso con condecoraciones. ¡Cómo se debió de reír Goya de este teatro! Se le nota por los rincones de esos retratos. Hay una corona real en uno de María Luisa que más parece una tortilla de patatas con gambas y alguna otra cosa. Y la cabeza, aislada, que le servía de modelo, para la repetición en serie debía parecerle o aparecérselo como una ofrenda de algún ganapán que hubiera estado al lado de una guillotina española. Goya hoy, debía de haberse titulado el Catálogo para, de algún modo, dejar bien patente que él (Goya) y otros como él, siempre tienen permanencia de presente. Dentro de dos o tres años, 1961 será casi un pasado lejano. Y Goya, no».

«Muchos centímetros cuadrados de muchos cuadros de Rembrandt podrían pasar por ex-

celentes pinturas informalistas; pero no pasan; porque un cuadro, en principio, es = a una superficie + una cierta cantidad de pintura + una idea. El tercer sumando, el más importante en este caso comparativo, es el que produce el desacuerdo».

«Respecto a lo de partir de cero, el caso de Paul Klee es curioso. Ha sido un pintor que, más que ningún otro, ha querido nacer todas las mañanas. Y ha añinado desde las relaciones más exquisitas en los arabescos más complicados de las composiciones sobre telas bordadas orientales, hasta lo que tenía más a mano, las pinturas cubistas. Me ha tentado siempre la pintura de P. K., hasta el punto de desear escribir un libro (más bien pequeño, como sus pinturas) con el título (que me parece muy atractivo) de «El caso Klee». Me imagino escrito y publicado el libro, y comprado por esos viajeros de comercio entusiastas de lo policíaco, parroquianos constantes de las librerías de ferrocarril, cuyo chasco, al leer la primera página, sería bastante cómico».

«Si la Gioconda es misteriosa porque se

ríe, no hay tal misterio. No se ríe. Ni siquiera sonríe. Fórmula: Se parte la mitad de la boca de dicha señora, de arriba abajo (si no en el Louvre —que no nos dejarían— en una simple reproducción de su boca sola) y se verá que ni el lado derecho ni el izquierdo sonríen. Únicamente parece que lo intenta con los ojos. Pero a los novelistas les ha venido muy bien eso de la Sonrisa de Gioconda (y a los críticos de arte del XIX, sobre todo), tapa muchos defectos, mucha torpeza, mucha bobería y muchos platos equivocados, como la mayonesa en ciertos comedores de ciertos hoteles».

«Repasando el otro día a los impresionistas, o a los que se consideran como tales, en el Pabellón del Juego de Pelota, del Louvre, me di cuenta de que a Renoir le hubiera fastidiado mucho pintar los tulipanes de Cézanne y a éste, las rosas de Renoir. La rosa y el tulipán pudieran ser las enseñas que figuraran en el escudo de armas de Renoir y Cézanne respectivamente. La rosa es una flor de pinceladas múltiples, de sucesivas graduaciones de tono, de límites imprecisos entre pétalo y pétalo. El tulipán, en cambio, es una flor neta, precisa, sin mutaciones; dispone de un solo color-base y sus límites son bien evidentes, y sus pétalos se pueden contar; es una flor ordenada».

«El turista que va a París se cree en la obligación de visitar no sólo el Moulin Rouge, sino los cuatro o cinco museos que toda guía debe aconsejar. Es posible que el Museo de Arte Moderno figure entre ellos y, al buen provinciano, la sección de pintura, le dejará exhausto. Hay muchas salas, hay muchos cuadros. Pero el otro día vi que se había aprovechado una especie de sótano donde antes se exhibían exposiciones ambulantes o retrospectivas, o de aniversarios de pintores, etc., para colocar las esculturas del museo. La amplia nave-cripta, fresca y con luces dirigidas que dejan al espectador en una descansada penumbra después de los gritos de los colores del piso de arriba, le debe parecer al desprevenido visitante una sala de los horrores, una bajada al infierno, a pesar de las condiciones de ambiente y temperatura antes dichas. Y es que, si antes se encontró con superficies que no le decían nada, por lo menos tenían, las dichas superficies, un resto de inocencia, en que se patentiza su poca o ninguna agresividad; una pintura, aunque sea del impresionista-informalista (o al revés) más feroz, siempre está dispuesta a dialogar con el que la observa, es decir a negociar. Pero la escultura es diferente. El volumen es agresivo. Las primeras armas que se conocen pasarían hoy por esculturas. Y allí, en la cripta del Museo de Arte Moderno de París, más. Más, porque parece que las cosas se han dispuesto así por los organizadores para asustar en el mayor grado posible a los ingenuos burgueses

(ingenuos artísticamente hablando, se entiende) aparte de la expresividad particular de cada figura o mejor de cada escultura, tenga la categoría que tenga: Figura, elemento, bloque, etc. Las figuras impresionantes de Germaine Richier en su alcoba, o el laberinto asfixiante, hecho de cartón, yeso y escayola, materiales bien provisionales por cierto (que me hacen pensar en una exhibición transitoria) que nos impide el paso en otra célula dependiente de la gran nave central, pueden hacer creer a ese supuesto ingenuo burgués que ha bajado al infierno. Un infierno, repito, para mí muy fresco y agradable después del calor colorista de arriba».

«Vuelvo a leer los «Paseos por Roma» de Stendhal. Ahora que «se lleva» la novela objetiva resulta más moderno que nunca, si se le observa así, por fuera, por la piel. Y por dentro, quiero decir en cuanto a las ideas, no parece trasnochado si se olvidan ciertas devociones al Corregio y otras dos o tres cursilerías más. Seguramente, en cuanto al estilo, en literatura (¿y por qué no en pintura también?) ciertas sequedades y disciplinas exteriores impiden caer en muelles, morbosas y fáciles perezas «internas». Hoy nos parece más intenso, espiritual y plásticamente considerada esa intensidad, un Piero della Franchesca (por cierto nombrado sólo una vez en la obra de Stendhal, y para eso de pasada) que el tan mimado y citado Corregio».

«El público que se define a sí mismo como sensible y educado para el arte, tiene, con la pintura abstracta (desde Kandinsky hasta hoy, en que vive el movimiento informalista, que, por cierto, no es pintura abstracta, aunque por comodidad en la definición la incluyamos en ella) tiene, digo, un buen medio para acusar su mucha o poca sensibilidad. Uno, que, aparte de otros vicios, tiene el de observar, le ha tomado el pulso a dicho público; y a lo más que llega (ese público) es a creer que la última pintura informalista es algo así como un vehículo para que la imaginación del que la observa, viaje. De aquí, a pensar que pueda ser, o sea, (según tal público), un acertijo, hay sólo unos metros; unos metros para lo que, por otra parte, no se necesita vehículo alguno si se desea recorrerlos. A no ser que sufra cojera total o ceguera congénita».

«Después del movimiento informalista, todas las pinturas que se tengan por eso, por pinturas, han de tener mucho cuidado con lo que digan; también con la manera en que vivan y envejecan. Ya no se podrá ver un cuarteado accidental sin pensar que es una cosa hecha como a propósito para un refinamiento material, al igual que ciertos ceramistas chinos, de hace algunos siglos, los provocaban. Y en cuanto a lo que nos digan, ya no volverá a tener esa tiránica importan-

cia el asunto que narren, como antes. Esta pintura abstracta, informalista, no objetiva, o como se quiera, nos ha liberado de muchas cosas —de la oratoria más pedante, entre otras—, pero nos ha hecho esclavos de otras, de las más allegadas a lo material, de esas sustancias de que se nutren. Por cierto, que esta última consideración me hace pensar en que, quizá, los mejores pintores de cada época puedan ser los que menos sufran esas imposiciones, y en vez de dominados, sean los que dominen».

«La fealdad, según se la entiende comúnmente, es más expresiva en pintura (y en escultura también), que la belleza. Es más expresiva porque se acerca más a nuestros sentidos. No hay duda que un friso griego también es expresivo; pero su lenguaje se dirige más a nuestra poca o mucha inteligencia. Esto de que la fealdad sea más expresiva y traduzca mejor las emociones sensuales me trae a la memoria el que ninguna gran actriz de cine o de teatro ha sido lo que se dice guapa».

«Una de las características más importantes de esta pintura dicha informalista es su

agresividad. Casi toda ella está resuelta con salientes, relieves y asperezas. Es algo que «sale» en busca del espectador. De aquí que rechace los marcos, esos marcos de la pintura figurativa que la encuadran y encierran como cajas, en las que el fondo es la misma pintura».

«Los impresionistas empezaron su pequeña revolución intentando acercarse a la Realidad por otro camino que el que habían recorrido sus antecesores inmediatos. Pero al final, los últimos cuadros de Monet (arquetipo de pintor impresionista) demuestran que no les interesaba tanto la Verdad De Fuera y sí la Verdad De Dentro. También el viejo Renoir, en los últimos años de su vida, da a entender que si se apoya en la Realidad es para recrearla después. El peligro de lo fotográfico había sido superado. Y se ponía en evidencia, una vez más, que el verdadero problema del pintor es dar forma a lo que lleva dentro, si es que lleva algo».

«Ese azar que puede hacer que, a través del producto de una serie de casualidades, el resultado de una pintura no sea el que uno se

propuso en un principio, y que, sin embargo, hace que ese resultado quede respetado y cuidado con amor, en vez de rechazado, ¿es legal? Yo creo que sí. Es cierto que ese supuesto resultado no se buscó, pero, al fin, fue una consecuencia de cosas voluntariamente provocadas. Sólo una objeción: que esto de favorecer al azar, la casualidad, lo imprevisto, no se haga por método, porque entonces el resultado sí es espúreo, y los enemigos de la pintura informalista (tan expuestos a estos accidentes del azar) apoyándose en esos «logros» a trasmano, no vacilan en condenar a la totalidad porque parten de un punto de razón. Pero el tiempo no se equivoca nunca. Y así como ahora no se necesita ser un lince para descubrir un Zurbarán bueno de «otro» malo, así se podrán descubrir las bondades nerviosas y auténticas de un Jackson Pollock respecto a las de «otros» Pollocks generados por simple accidente».

«¡Cuadros de Piet Mondrian de la última época! A punto de morir, el pintor no cede a la tentación de lo oblicuo. Lo categórico invariable, lo horizontal y vertical, encarcelan colores enteros que no admiten matices, ni medios tonos, ni la aspereza de un grumo de pintura que mañana admitirá polvo y suciedad en la sala de un museo. Colores que

no puedan variar, líneas que no puedan sufrir alteración alguna, quietud geométrica, razones cerradas al sentimiento. Los símbolos de la inteligencia descarnada, y por tanto, desapasionada, de una frialdad difícil y sobrecogedora, quedan reducidos a parcelas cuadradas, peligrosas de cultivar para los sentimentales que se alimentan de lo sensual, pero muy familiares para los cartesianos que (¡ojo con el peligro!) allí campean como Pedro por su casa. Digo que, ojo con el peligro, porque un razonador frío no debe campear nunca como Pedro por su casa. Así es que a los cuadros de Mondrian no se les podrá nunca amar apasionadamente ni aún por los espíritus más adictos a él, o mejor, a ellos (a los cuadros)».

«Mondrian es el que más se ha aproximado a eso que yo llamo el «estado de gracia inalterable», en un artista. Es posible que esto haya sucedido a causa de que él creó para sus cuadros un mundo herméticamente cerrado, donde no eran posibles infiltraciones extrañas. Por mi parte, no puedo dejar de admitir esa imperturbabilidad tan parecida a la que puedan reflejar una serie de cuadros de Zurbarán, quien también se aproximó mucho a ese estado de gracia inalterable. Pero, en el caso de Zurbarán, no hubo tanta rigidez, tanta disciplina, aparte de que sus metas eran muy distintas. Zurbarán admite in-

fluencias, si las considera de provecho para sus obras. Mondrian se cierra con siete llaves, «inventa» las verticales y horizontales, y de esa cárcel estremecedora, por lo enrejada, no quiere salir. Se debió sentir muy limitado, pero sobre manera seguro. ¿Se sentirá uno feliz en ese forzado y voluntario estado de gracia inalterable?».

«El caso de Klee es lo contrario de Mondrian. Si éste me parece duro y mineral, impasible y servidor de una razón pictórica por él creada, Klee puede definirse por los adjetivos contrarios; no es duro, sino suave y dócil; no es impasible sirviente de una razón, sino de un mundo en el que caben todas las sugerencias, influencias y apasionamientos de fuera y de dentro, un mundo poroso, en fin. Sólo se le puede echar en cara que es un mundo pequeño; y aún así, Klee se evade del peligro de lo menudo, no limitándose, no cerrándose. En cualquier momento podemos hacer que se estire o se ensanche. Hay una cualidad aumentativa en la obra de Klee. Y si nos parecen menudas y pequeñas, esa misma capacidad de aumento nos da a entender que si son así es por puro azar; un azar que en ningún momento ha sido ayudado por la voluntad del artista. De ahí, su gracia. Como un comerciante que tuviese una enorme cantidad de géneros para exponer en los escaparates de su tienda, y esa riqueza de material le proporcionara una variedad constante en sus vitrinas, así Klee parece disponer en los áticos de su inteli-

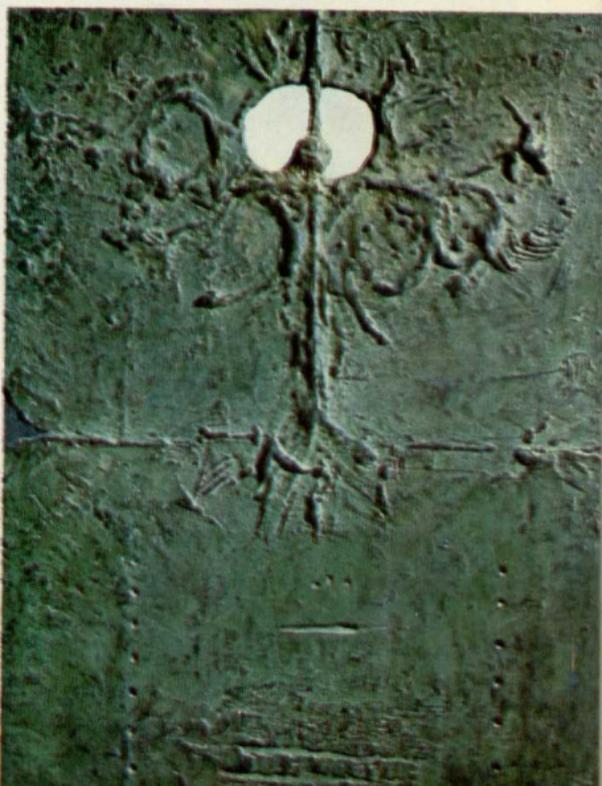


Trío. 1967.



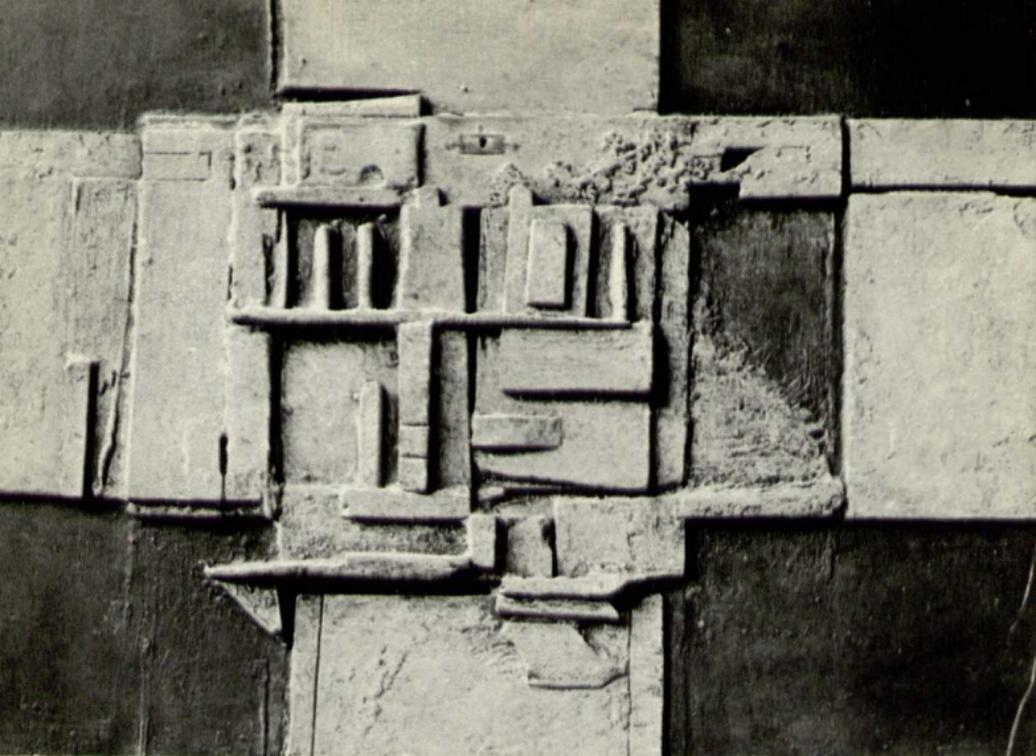
La copa azul. 1958.

Recuerdo de Pompeya. 1959.





El asesinato. 1964.



La caja abierta. 1960.

Viejo, viejo Mondrian. 1960.





La francesita. 1960.

Nueces sobre un papel. 1973.



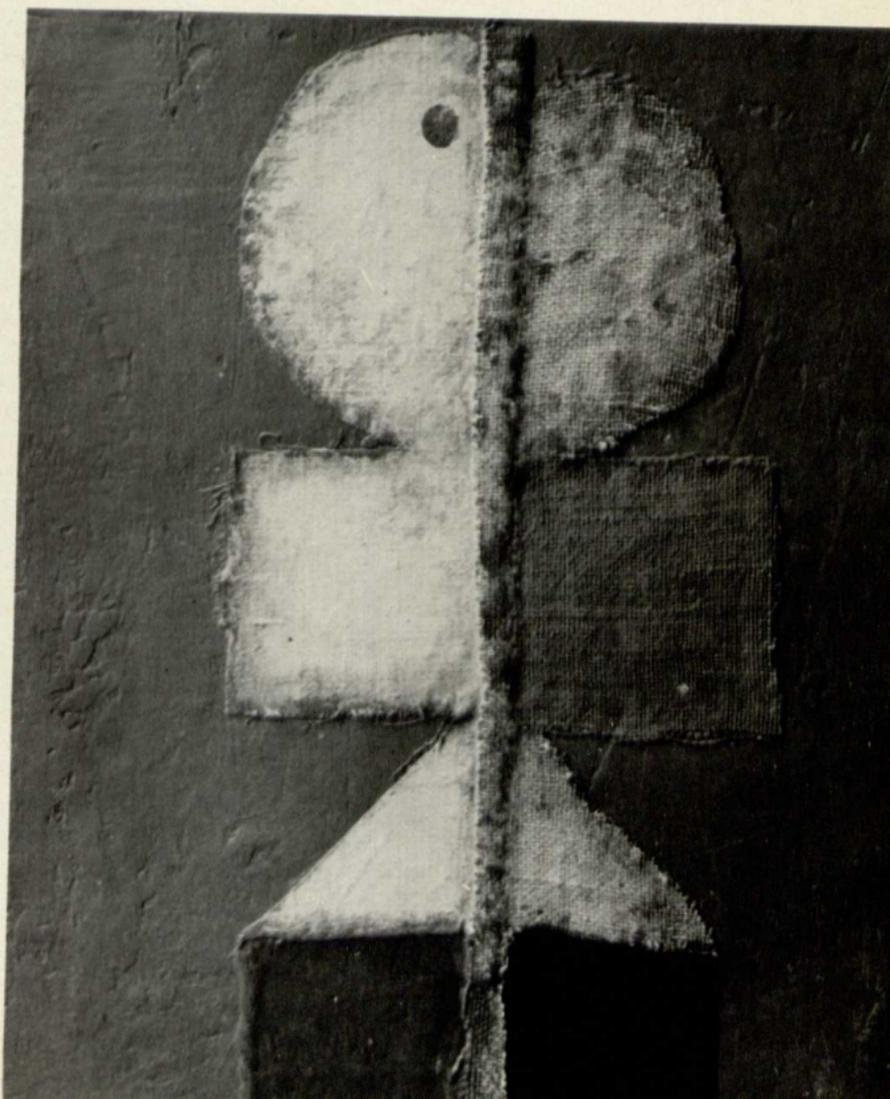


El sueño. 1970.



Negro y gris. 1961.

Jugete. 1962.





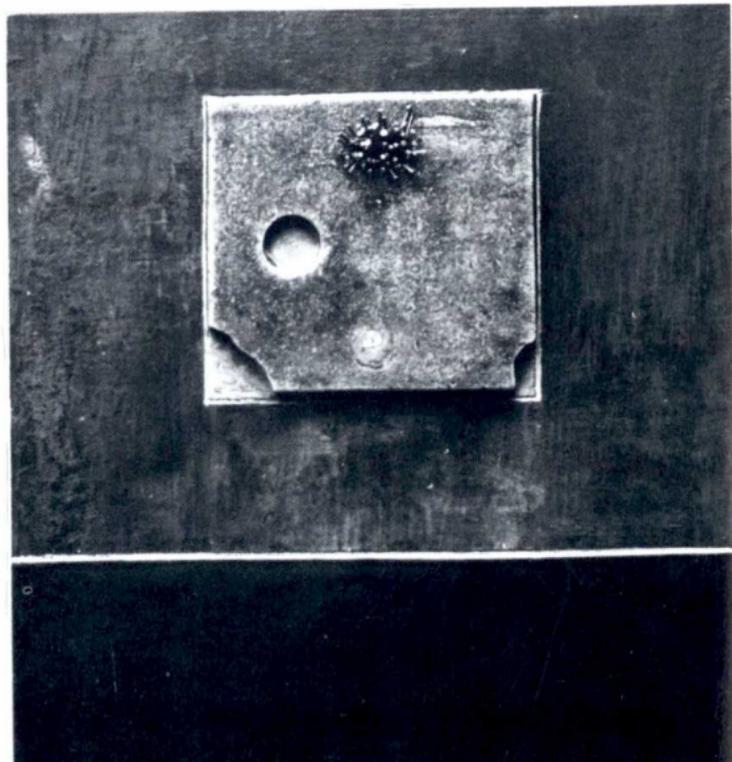
X = 0. 1971.

El abandono. 1972.



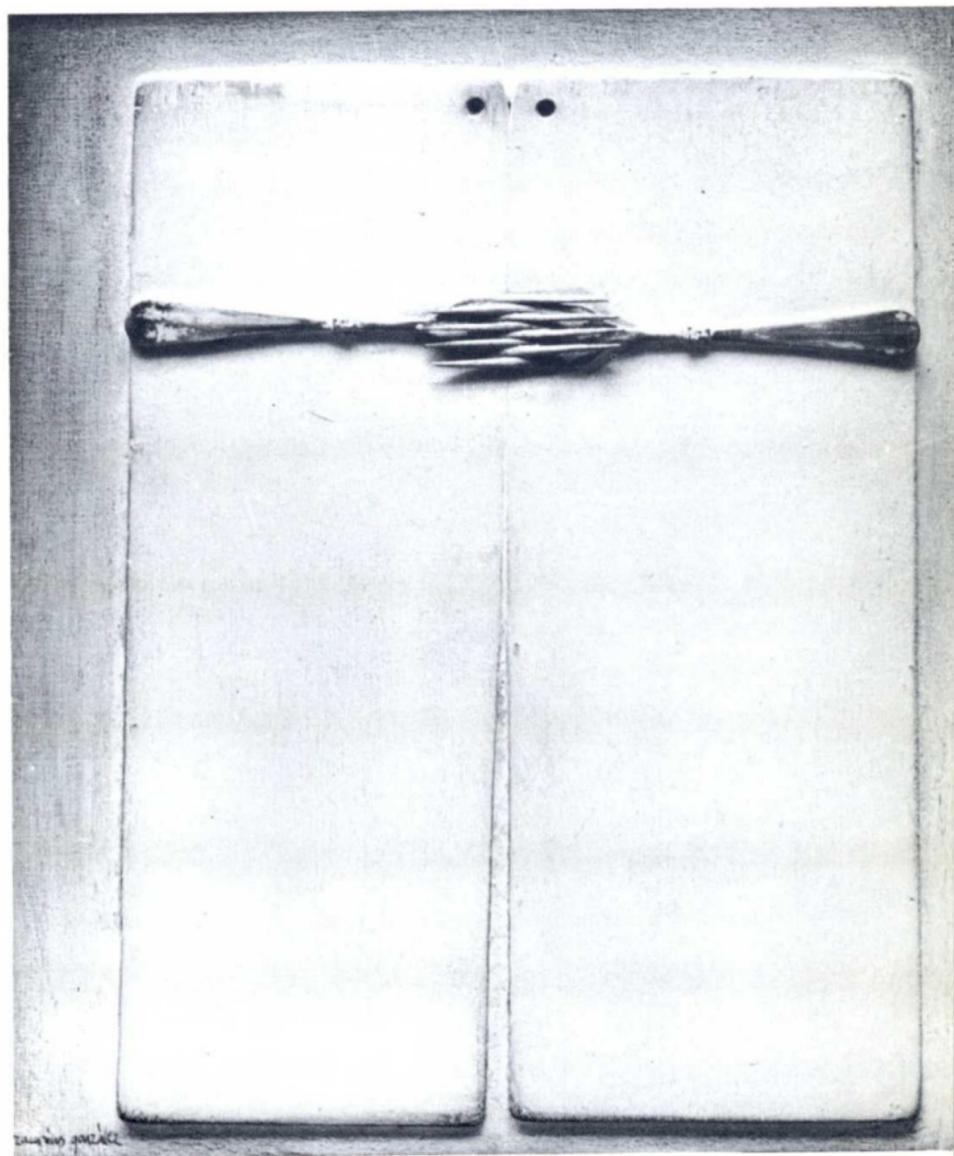


El hierro florecido. 1967.



Trío. 1957.

El invitado silencioso. 1968.





Los antepasados. 1971.

La puerta condenada. 1972.





Los malos pensamientos. 1969.

gencia de una gran cantidad de signos, formas y colores, con los que disponía en cada cuadrado unas llamadas, unas trampas, maliciosas e inocentes a la vez, para la atención del espectador, que se deja engañar sabiéndolo, igual que en los juegos de los niños. Esta es otra de las cosas que aumentan su casi permanente estado de gracia. Ya que en Klee no se da esa soberbia constructiva de la deformación como en otros pintores (un Picasso, por ejemplo).

«Sus deformaciones, cuando las hay, son ingenuas, como carentes del pecado del orgullo. Pero toda esta ingenuidad, virginidad, gracia inocente, etc., es a la postre, un pequeño lastre que Klee tuvo que soportar (quizá un poco melancólicamente) en sus horas de gestación artística. Todo ello le conducía a un visionismo extremadamente particular del que, yo creo, no se preocupó mucho de hacer partícipes a los demás. En esa observación tan individualista y afectada a la vez por muchas influencias (no de otros pintores, que puede que sí las hubiera) sino de pequeñas observaciones tal vez casuales, que las cosas, personas, animales, la propia naturaleza (con minúscula) podía darle, y que él, luego, elabora con un mucho de la inconstancia, versatilidad y caprichos de un niño; en tal observación, digo, es difícil lograr la coparticipación; pero, una vez que se entra en el juego, puede llegar a jugar disfrutando de las invenciones, que obligadamente surgen a cada instante en las diversiones infantiles».

«Las pinturas de Klee sólo podrían repetirse en el caso de un hombre que volviese a la niñez, pero (aquí está su malicia) que no dejase de tener la experiencia de un hombre. Por esto, muchos de sus cuadros bordean lo monstruoso, si bien con un tono amable y hasta humorístico que los priva del terror. Este arte de Klee se basa de continuo en un modo de operar ambivalente: el niño y el hombre reunidos. El monstruo y el ser inocente. El drama y la comicidad hermanados. La ironía y la simpleza, etc. Y esta ambivalencia, digamos que también sentimental, tiene su percusión en un terreno formal, en que, al lado de una zona del cuadro habilidosamente tratada, se observan descuidos que sólo la gracia de Klee puede hacerlos perdonar; y esto es así porque esa gracia necesita del contraste insólito para subsistir. Al lado de una línea tensa, otra relajada, abandonada a un pulso cansado. Junto a un cuadro, o mejor dentro de él, un círculo. Y nadando en lo azul, el rojo de un pez...»

«La sobreestima que últimamente se ha tenido con los dibujos y las pinturas realizadas por los niños proviene, tal vez, del exceso de intelectualización pictórica que acumuló el cubismo y sus alrededores. El público descubrió en la ingenuidad infantil un contraveneno. Pero los contravenenos en dosis

masivas pueden resultar tan nocivos como lo que tratan de corregir. Y de todas las maneras, hay quien se desintoxica para poder darse el gusto de intoxicarse de nuevo. Y en este caso está justificada esa postura. El buen gustador de arte no puede tomar los dibujos infantiles más que como una purga; y nadie se alimenta de continuo con purgas... Y así como una purga no es un alimento, tampoco un dibujo infantil es una obra de arte. Descansemos de vez en cuando en ellos. Bebamos un poco de su ingenua pureza; pero sólo de vez en cuando, y sólo un sorbo».

«Un niño dibuja igual que suma: Contando unidades. Es decir, añadiendo dato tras dato. Hasta la manera de empezar un dibujo tiene una equivalencia, digamos plástica, respecto al acto de sumar: empieza por una zona de papel y luego añade y añade, hasta que se cansa».

«Si se estudia con cierto cuidado el arte griego del siglo de Pericles, se llega a la conclusión de que la perfección es inhumana. De todos es sabido, y por todos es cantada,

esa perfección en tal siglo. Escoger al azar una cabeza cualquiera esculpida por un artista de aquella época. No ríe, ni llora; no gesticula, no expresa, en fin, nada de lo que caracteriza a una cabeza humana. El espíritu que la alienta es el de la solitaria y helada razón, y eso sí, la alienta. Llega el arte helenístico y los laocontes gritan y lloran, los atlantes del altar de Pérgamo maldicen y se quejan, y esto, que podría parecerlo humano porque esto es lo que han hecho los hombres de todos los tiempos, nos deja fríos, nos parece falso, lo juzgamos convencional. Y es que la envoltura de esos gritos es la misma o parecida a la de la cabeza escogida al azar del siglo de Pericles. El sentido que rastreamos en la piel de la obra apenas ha variado, al dar más realismo a un mechón de cabellos o a la aleta de una nariz, porque la perfección formal sigue siendo casi idéntica; quizá, sólo en el cansancio que produce el abuso de una perfección se atisbe una pequeña dosis de humanidad. Pero lo que uno saca en consecuencia es que no es lo que se dice sino cómo se dice lo que importa en la plástica de la pintura y de la escultura».

«La obra maestra, en arte, no es la obra que tiene estilo, sino la que «es» estilo».

«Egipto, el antiguo Egipto, tan acusado de frialdad en su arte, de rigidez, de inalterabilidad, de desapasionamiento y deshumanización en su trato con las formas, con las formas humanas, es el pueblo que aún después de la muerte y, mejor, en la muerte, hace ataúdes con formas humanas. Hasta la leve curvatura de los codos, con los brazos cruzados sobre el pecho de sus cadáveres, se acusa al exterior. Este respeto a las formas humanas me parece que tiene un mucho de amor a las mismas. A lo inalterable, a lo que queremos que sea inalterable. A lo rígido, por exacto. A lo desapasionado, para ver mejor las formas, sin las telarañas del enervamiento. Un pueblo que hace ataúdes así, para sus muertos, creo yo que ama las formas más intensamente, con más clarividencia, con más sinceridad y, sobre todo, con más constancia y fidelidad. El cuerpo humano, como receptáculo de vida, que sólo merece un prisma de madera cuando la vida se despidе de él, es que ha vivido en medio de un pueblo que gusta de las abstracciones».

«Un chiste: Le preguntan a un pintor: «¿Qué, trabajas mucho?» Y el pintor responde: «Sí, estoy haciendo un retrato». «¿De quién?». «Ah, no sé... Yo pinto a una señora, luego busco a alguien que se le parezca y se lo vendo». No tiene mucha gracia como chiste,

pero da pie para un entendimiento de los últimos movimientos pictóricos que, de una manera general, se basan en rechazar a la naturaleza. Luego, partiendo de este enunciado, hay grados: Rechazarla por odiarla. En todos ellos, para más mal que bien, se tiene en cuenta a la pobre Naturaleza. Ese «tener en cuenta» va implícito en el rechazar. Desde el momento en que se rechaza una cosa, es que conocemos, en cierto modo, esa cosa. A un grado de perfección absoluta en el ideal que se basara en el enunciado anterior sólo se llegaría con el olvido de la Naturaleza. Entonces, el rechazo sería el que fuese implícito en el olvido».

«El tiempo, y nosotros con él, hacemos «cambiar» las obras de arte. Es raro que una pintura se mantenga en el primer puesto de nuestras preferencias por muchos años. Yo tenía cierta debilidad por la infanta Margarita del Prado. Visitas sucesivas al Museo me habían hecho descubrir y afianzar la armonía del gris y del rosa. Lo azul de las hojas que acompañan a la flor. ¡Y cómo estaba puesto ese azul! El vacío necesario de la parte superior del cuadro para entrar a formar parte, a su justo tamaño, de toda la familia real pintada por Velázquez y repartida en otros cuadros de la misma sala. (¿No os habéis dado cuenta que todas las figuras

reales pintadas por Don Diego, y recortadas, podrían habitar un mismo lienzo, un mismo espacio?). Esta habituación al mundo de Velázquez termina por no inquietarnos. Y es que, mientras existe el misterio, ha de haber interés. No presumo de haber desvelado todos los secretos del pintor, pero precisamente ese hábito, esa confianza del «tête-a-tête» que tiene uno con la familia de Felipe IV, termina por no producirnos el interés ocasional (que no es lo mismo que el interés artístico o interés por el gusto artístico) que una obra en particular no puede hacer mantener siempre latente. Entonces seguimos «respetando» la obra, pero no hasta el punto de producirnos ese interés sorpresivo por ocasional. El conocimiento agota; y si no agota (éste es un término peligroso y exhaustivo) sí gusta. Sucede entonces, con esas obras magníficas que dejamos a un lado por excesivamente conocidas, lo mismo que con los amores: En su día, una mujer nos atrae hasta el punto de dominarnos. Pero, pasan más días, y esa atracción y dominio se hacen habituales, y pierden el vigor primero, el más exigente, excitante y valioso. Seguimos yendo hacia esa mujer por una atracción en la que entra más el hábito que la pasión. Sigo yendo al Prado y sigo visitando a la infanta. Lo cual me demuestra que las pasiones fuertes, a poco prolongadas que sean, echan raíces y se afincan con seguridad en la tierra, más que para alimentarse, para sostenerse en pie, mientras van llegando los veranos que las secarán».

«No se pueden pintar todas las cosas. Algunas se rebelan, se niegan a entregarse a los pintores, a sus ojos, a sus manos, a sus pinceles. Pero más que ellas (objetos) son los propios sujetos los que al abordar la realización declaran esa prohibición».

«Esta repulsa de ciertas cosas a dejarse pintar demuestran el alma o sucedáneo de alma que tienen. Al menos, a los ojos de los pintores. Sólo las cosas con «alma» son capaces de rebelión. Algún malintencionado dirá que este negarse de las cosas está en relación directa con la inoperancia del pintor, llámese pereza, falta de habilidad, de oficio o lo que sea».

«En estos días de la primavera del 69 se exhiben, en una galería de Madrid, obras de varios artistas acogidos a la sombra protectora de Vassarely que, por cierto, resulta ser el más «anticuado» y casi, por lo tanto, el más noble. Se diría que es el poder moderador de la muestra. Bueno, pues sus pupilos, con Du Parc a la cabeza, hacen una obra particularísima que no tiene casi ninguna relación con la del «pater» del grupo. Son obras de mucho efecto. Se puede decir que casi

todo en ellas es puro efecto. Son obras que necesitan de la energía eléctrica, de los focos dirigidos (¿escenografía?) del movimiento del espectador para realizarse plenamente. Yo me pregunto si, cuando se corte la luz y el fluido que las mueve desaparezca, serán válidas».

«Repaso los dibujos de Braque y comprendo mejor, que una línea vale por estar bien colocada, no por bien realizada».

LA CRITICA

—De las primeras exposiciones que realicé en las salas «Clan» y «Bucholz», y que eran figurativas, no he encontrado ninguna crítica. Debo tenerlas por ahí, en cualquier cajón. No sé. Sí recuerdo que me «trataron» muy bien en todos los periódicos. La de Faraldo corresponde a mi primera exposición en «Fernando Fe». La de Figuerola Ferretti, a la del Ateneo, Soy muy despistado para las anotaciones y para guardar críticas...

Más o menos cronológicamente, así reaccionó la crítica ante las distintas exposiciones de Zacarías González.

«El arte abstracto es un estilo más, no peor ni mejor que los otros. Por sí solo no va a redimir nada ni a frustrar nada. Su vitalidad depende, como la de todo estilo, del hombre que lo realice. Lo abstracto no hace pintores: son los pintores los que deben infundirle temperamento y elocuencia.

Como en general los artífices de esta tendencia utilizan la fórmula para alborotar, más que para pintar masculinamente, el caso de Zacarías González —expositor de Fernando Fe— produce bastante sorpresa. Su obra es espiritualmente pura y su proyección casi ascética. No participa en el alboroto. Trabaja físicamente en una provincia y mentalmente en zonas que le pertenecen con toda legitimidad. Las circunstancias de su empresa y la noble energía que le anima no permiten compararle con casi ninguno de nuestros excitadísimos aformales y sectarios del «dripping».

El mundo que nos propone Z. González es imperturbable. Sus referencias pueden resultar extrañas, pero no más que el equilibrio de los astros. Resulta imposible hablar de su empresa sin decir poesía. Ella anima sus formas, sus materias, sus colores nocturnos o límpidos y convierte en elemento plástico casi majestuoso la raya, la arena, la veta de madera, el cordel. No sé de ningún abstracto español joven tan facultado como éste para comunicar con órdenes de belleza ocultos, pero, verosímiles. Lo más sorprendente de una empresa aparentemente tan fluida es la razón de ser y de estar que atribuye a sus signos y confidencias. Todo está donde debe estar y se impone por la gravitación de su delicadeza.

Personalmente no creo en el estilo abstracto como escuela normal de arte, pero sí debo rendirme ante la veracidad de algunos casos. Ellos vendrán a ser los Bosco, los Leonardo, los Blake de nuestro siglo. Klee, Kandinsky, Miró

posean esta legitimidad y este derecho, que no tendrán muchos de sus sucesores. Un arte «general» puede salvarse por su simple esfuerzo técnico; un arte personal sólo puede salvarse por las facultades genuinas del hombre que lo desarrolla.

El pintor que me ocupa posee esas facultades. Su obra no es un conjunto de preceptos, sino un conjunto de revelaciones. Claras, adorables. Debe contar, ya es hora, entre nuestros más importantes investigadores plásticos. Su estilo está en Venecia y San Pablo, con más legitimidad que cualquier otro».

(Ramón D. Faraldo. «YA», 8 mayo 1958)

«Hablando de Zacarías González, no va a ser casualidad hablar algo de Arte Abstracto; y, para perder menos tiempo, diré que yo no tengo nada personal contra eso, como no sea lo mucho que me gusta. Es para preocupar: me atrae en forma tan irresistible, tan morbosa, que debe haber gato encerrado. La vida nos enseña que en estas seducciones tan terribles suele darse algo perverso, como en los pecados mortales.

Entonces sospecho que mi desconfianza nace de mi placer, y me pregunto dónde estará y cómo se llamará el gato aquél. Llego a decirme si será el asunto, o mejor el asunto raptado por los abstractos, su «no» al tema. Pero ca. Lo cierto es que si en los antifigurativos me inquieta a menudo la falta de parecido, en los figurativos lo que me fastidia a menudo es la figura. Lo que se hace algo duro en Velázquez

es la preponderancia que dio a las personas sobre los fondos; de ocurrir lo contrario, Velázquez hubiera sido mucho peor retratista, pero mucho más Velázquez. Además, Miró, Klee y Schneider me encantan, aunque no se singularicen exactamente por su fidelidad al natural. Conque no es por ahí.

Casi voy a pasar por alto otras cosas; pongamos por caso el yo, sólo yo, contra la creación, yo aparte de ella o de espaldas a ella, mi convicción extraordinaria contra todas las convicciones ordinarias; el estilo como acto de soberbia por parte de quienes respecto a soberbia no acostumbran a tener otro derecho que el de su juventud. Ya se ve que el cultivo abstracto, al menos por aquí, es propio de biología primaverales, como tantos otros no siempre sonrojantes. Yo lo menciono de paso, persuadido de que aun sin este detalle, en mucho de lo referente a manías, llevarlo en la cara, parecerse tanto los unos a los otros, originalidad e impertinencia, ser joven es lo mismo que ser viejo, ser joven es lo mismo que pertenecer a las clases pasivas; hasta en lo mal pagados se parecen ambos empleos.

Tampoco contribuye a amenizar el espectáculo el daño causado a muchos pintores decentes, que vieron realizar a los abstractos, en varios años, todo lo que el arte normal no consiguió realizar en varios siglos: la materia espléndida, la libertad del creador, la poesía a manos llenas. Si ellos trajeron muchas cosas fueron como los Reyes Magos, aunque nosotros ya sabemos quiénes son los Reyes Magos y la

amargura que dejan, sobre todo cuantas más cosas traen. En fin, esto no lo tengo en cuenta, porque lo han hecho como uno que para demostrar la cuadratura del círculo comenzase negando la existencia del círculo: por eliminar lo que echa problema al problema. Después de todo, el problema Velázquez era hacer lo que hizo con alguien delante que tenía que parecerse porque era un retrato y porque era el Rey.

¿Y qué pasa con Zacarías González? Iba a empezar ahora, pero puesto que he dicho materia hablaremos un momento de la exuberancia que ésta ha adquirido entre los figurativos. Aludo a los aturronamientos, morteros y embutidos, que constituyen la razón de ser de muchos de aquellos; por lo menos, los nuestros no son apenas concebibles sin aquella albañilería. Así resulta que el estilo metafísico, según es llamado por los definidores del dogma, está fabricado por plásticos físicamente implacables, hasta el punto de que más que mano de pintor debería decirse mano de obra. La Ley-materia ha sustituido a la ley-perceptiva y a la ley-complementarios. Es un pequeño contrasentido, del que parece innecesario hablar y que no justifica mis reticencias. Además, pintores de artesanía muy gruesa me apasionan, como Rouault, como Poliakov. Además, se ha abusado mucho del primor; prefiero que la pintura parezca escombros a que parezca maquillaje de señora. Además, yo mismo no hubiera tenido inconveniente en enmarcar un trocito de muro que había en casa de mis abuelos, muy hostigado por la lluvia y el viento de alta mar. Pero los abstractos lo han hecho innecesario; puestos a traba-

jar como agentes atmosféricos, no hay viento de mar que los iguale.

Así, pues, lo que dije: ni la ultramateria, ni el tema raptado, ni lo de la juventud razonan lo que me pasa. Como tengo una manera primaria de ver pintura y la dialéctica interespa-cial y telúrica me gusta menos que oír llover, he empleado bastante tiempo en averiguar una cosa: lo que me impide entusiasmar-me es la cantidad, el abstracto al por mayor, el Arte así llamado, aunque algún pintor así llamado pueda entusiasmar-me. De lo que huyo es del «todos a una»; lo que busco es siempre uno. No siento gran orgullo por estas conclusiones; ahora resulta que he empleado tanto tiempo en comprender que el arte sigue siendo persona y hasta que lo es más que nunca.

O sea: lo que interesa saber es quién llama a la puerta, quién está ahí. La paradoja se repite; resulta que la más deshumanizada de las tendencias es una u otra, según el hombre, según un hombre. Robert Desnos, de quien aprendí algo, me dijo: «Cuando entro en una exposición, lo primero que hago es mirar la firma para no equivocarme». Y esto que, a propósito de arte corriente, Desnos encontraba necesario, a propósito de un arte no corriente lo es para determinar si existe.

Tengo que saber quién es, saber si estoy ante un suicida, un elegido, un pordiosero, un rey o un ladrón. Ver cómo se ha llegado a eso, a un hecho anormal, que algunas circunstancias pueden convertir en un hecho legítimo o en una simpleza.

Yo he observado que algunos alcanzan esa anormalidad porque han nacido así, por cuestión de raza, lo mismo que se nace con cierta pigmentación de sangre o de piel; Miró y Klee pertenecen a la abstracción infusa, y también se puede porque alguien ha andado mucho y, a fuerza de andar, llegó a lugares que no vio nadie y extrañan. En este caso la voz se hizo más enigmática a medida que se hizo más profunda. Pienso en lo último de Cézanne, en Goya: el ser más de sí mismos fue haciéndoles menos de todos.

De aquí pasamos con bastante naturalidad a Zacarías González. En éste se dan ambas circunstancias: nació y anduvo. Fue por sus pasos de lo que conocía a lo que no, e hizo este viaje porque se sintió llamado. Nadie le animó a hacerlo, ni se lo pagó ni le garantizó la vuelta. Con naturalidad, su trabajo de pintor dejó de ser normal para ser más suyo, puesto que el viaje era hombre adentro. Sus temas se hicieron extraños e inexistentes, adquiriendo aspectos si no abstractos, digamos abstraídos, y esto yo me lo explico porque la intensidad absorbe la imagen y justifica su olvido. Recuerdo un verso que empezaba «me olvido de ti, pensando en ti», pues ni más ni menos. Este pintor no se ha propuesto quitar al mundo de enmedio, como otros que buscan de antemano lo que no se parece a nada: aquí es al contrario, el exceso de intensidad mata al parecido. Sucede también que en la vida corriente, cuando uno quiere mucho a una persona, deja de llamarla por su nombre completo, usa un nombre familiar y finalmente, ni eso, no hace falta nombrar, lo que

se siente posee más fuerza que el registro civil, y en muchos sitios se dice mi alma, mi vida, en estos casos. Lo que se está viendo, aunque la presencia querida esté delante, es la presencia de lo que nos inspira, que es más fuerte. Es de suponer, o mejor, es de sentir que la eliminación de lo conocido en esta pintura viene de lo mismo, de una posesión tan profunda que las señas personales resultan innecesarias y estorbarían al conocimiento del sujeto.

Esto último me limito a sospecharlo, pero hay una cosa que sé, la absoluta incapacidad de la pintura para dejar indiferente. Sea cual sea el asunto o la ausencia de asunto, se adhiere a uno, algo le es recordado y confiado, aunque no exactamente descrito. A mí me da risa lo de la Pintura con mensaje, es de una pretensión bastante relamida, pero si alguna vez quiere decir algo puede ser aquí, aunque aquí no es un mensaje que se echa en un buzón, es que uno mismo se ha metido en el buzón y lo que se oye dentro es que alguien respira.

Para hacer lo suyo, Zacarías González disponía de dos elementos: una especial locuacidad del color y otra de la materia. Su color carece de acción espectacular: la acción es íntima, persuasiva. Más que deslumbrar, alude, pregunta hace señas, da y pide. Si por algunas deducciones superficiales los azules designan agua y firmamento, el rojo fuego, los pardos tierra y los verdes esos, por una serie de deducciones profundas el color puede expresar temor, paz, orgullo o hechizo, cariño y demás;

y cuando esto se hace jugándose el alma, es posible que algunos otros comprendan y entren en el juego.

Con la materia ocurre lo mismo, y no es nada desdeñable. En este detalle Zacarías González se parece a los abstractos, pero la diferencia está en que muchos de éstos lo hacen por principio de escuela, estetismo o rutina, y él porque lo necesita. Se me ocurre que si hay algo angustiado en estas pinturas son esos salientes que de pronto rompen una superficie impecable y se proyectan hacia afuera. Es lo único que se proyecta hacia fuera, lo demás es al contrario; y aparte de la explicación trival que los referiría al deseo de agregar calidades táctiles a las visuales, podrían estudiarse como señales sólidas en el camino, señales para poder volver. Significa todo lo que invita a quedarse, allí donde todo invita a desaparecer; o señalan la dualidad que desea estar además de ser. O lo que sea, a condición de que no sea cualquier cosa.

El gran hecho del arte actual es el descubrimiento del misterio. Con esa palabra se designa una substancia o magnetismo que se diferencia de la nada en cuanto es, aunque no sepamos qué. Puede ser la conciencia de lo desconocido. Puede ser una persona con un antifaz: ignoramos su rostro, pero existe, con sus horas dulces y terribles, su domicilio, sus hábitos y sus amores. Picasso le llama vacío: cuando pinto caigo en el vacío. Zacarías González diría: el misterio cae sobre mí y yo le levanto estatuas. Esto son sus cuadros: estatuas

hechas con misterio. Misterio tallado y definido, misterio con torso, con párpados y jardines, al que no vemos, pero él nos ve y dice: «No trates de saber más de mí porque yo soy yo y no sé más. Mírame, y si no te basta con lo que ves, mírate a ti mismo y piensa si entiendes mucho de eso que llamas tu vida. Después me dirás si no tengo tanto derecho a estar en un cuadro como tú».

En fin, esto es todo. Como no conozco personalmente al pintor, no puedo agregar sus señas personales. Sé que es profesor de dibujo en Salamanca y que apenas sale de allí. Carece de estudio, trabaja en un pasillo o en un cuarto. Me dijo que fue una vez a París y que le apasionó Braque. No sé más de él, ni me importa, pero pienso que su pintura, para mí genuina, le señala como su propio apellido, le representa como su familia le es de todo momento indispensable para decir yo, y mi opinión es que puede decirlo».

(Ramón D. Faraldo. «CUADERNOS DE ARTE DEL ATENEO DE MADRID», Enero 1960)

«Ya es difícil a estas alturas proponerse pintar en abstracto y conseguir unos valores de seducción que por sí mismos alejen de nuestra mente cualquier otra preocupación sobre las trascendencias de conceptos y estilos y su vigencia, etcétera.

Sobresalir con individualidad entre el marasmo de los afiliados al signo de la moda tiene además la enorme ventaja de mantener un contacto, difícilmente eludible, con el signo del

tiempo, sin subordinarse en estúpida servidumbre a lo que hemos venido llamando el «pom-pierismo de las minorías». Zacarías González ha podido hacer con su pintura ese milagro como si las dotes taumatúrgicas de aquel lejano prestímano de sus primeros lienzos —si la memoria no me es infiel— le hubieran prestado sus artes particulares para obtener de lo hondo del sombrero de copa la receta prodigiosa para obtener su pintura de hoy. En cualquier caso conviene decir que la magia en cuestiones de pintura surge de la propia imaginación cuando ésta posee en el individuo la pericia manual en buen equilibrio con ese sexto sentido, la intuición, al servicio de la belleza. Y tal vez convenga, ahora que me vino la palabra a la línea, reivindicar oteros, aunque ya llevan lustros de vigencia, de lo bello, antaño, al parecer, sólo posible de aplicar a obras sujetas a cánones de belleza clásicos o a teorías paisajísticas de equilibradas proporciones coloristas. Lo feo y lo demoníaco, tema de altura entre filósofos o estetas en reuniones contemporáneas, ha sido más bien un pretexto para amparar una timidez o un retraso en la afirmación del nacimiento de un tipo de arte con encantos o atractivos suficientes como para considerar el nacimiento de un género de belleza legítimo sin mayores reparos.

Con ello, no pretendo entroncar cierto orden «feísta» de tremendismos al uso con la pintura de Zacarías González, ni mucho menos, sino tratar de legitimar y hacer posible esta sencilla afirmación: su pintura es bella. Digo esto porque no sé qué clase de complejos o, más bien,

de «actos fallidos» ha proscrito una palabra que dice muchas cosas de una vez reemplazándola por todo un repertorio de ambiciosas frases pseudo-filosóficas que vienen a decir nada. Comparto con mi amigo Faraldo, comentarista de esta Exposición, su certera afirmación: «Me da risa lo de la pintura con mensaje».

Por lo demás, cualquier buen observador puede gustar entre las obras de Zacarías González un conjunto de calidades en formas y colores de tan sorprendente eficacia para deleitarnos, dentro de un orden abstraizante, que no es menester insistir demasiado sobre su categoría específica. Puedo, sí, sugerir la existencia en algunas de estas pinturas de una influencia o, mejor dicho, de un gusto pictórico primitivo, fosilizante o prehistórico —como se quiera—, susceptible de imprimir una huella en sus composiciones. Pero como también se podría hablar de Klee y de sedimentos de otros pintores contemporáneos, naturales o justificables en quien tiene una vocación activa. Me parece mejor hacer aquí punto después de insistir en el carácter excepcional de estas pinturas —donde lo único que me molesta es cierta excesiva aglomeración de materia en relieve— y de su autor, con personalidad suficiente para interesarnos».

**(L. Figuerola-Ferretti. «ARRIBA»,
3 febrero 1960)**

«En Zacarías González, de Salamanca, la síntesis de nuevos materiales —sus obras se asientan sobre una base de polvo de ladrillo—, formas fluctuantes, más o menos contenidas, y

restos de esquemas originariamente abstractos e incluso de figuración tradicional, es sumamente original y lograda».

(Carlos Antonio Areán. Programa de «ARTE ACTUAL DEL MEDITERRANEO 1960», Junio 1960)

«L'effroyable dureté de la lumière, le cotoiement de la misère et de la somptuosité, l'inquiétude et le mysticisme qui conditionnent l'art hispanique se trouvent exprimées dans les sobres compositions de Z. G. Dans un format réduit les effets de matière (trou, cloutage, empreinte) invitent à une estimation tactile. Cette oeuvre est riche de prolongements poétiques».

(Jean-Jacques Leveque. «ARTS», París)

«El dramático juego de esa alteración de la superficie del lienzo a base de grumos, protuberancias y telas pegadas consume el «climax» total con el cuadro de Zacarías González en el que ya no bastan esas cosas, sino que surge la primera herida —que es también el primer grito jubiloso, extraño, rabioso, o elocuente— de un boquete abierto en el lienzo. Ya no es el cuadro, como Maurice Denis decía, una superficie cubierta con cierto número de colores, sino que puede ser también un vacío. Z. G. después de trabajar la materia hasta extraer de ella resortes secretos insospechados, le da un sentido, una intencionalidad trascendente, apasionante para el que la contempla».

(Francisco Casanova. «LA GACETA REGIONAL», Salamanca)

«Yo no hablaría de abstracciones; hablaría de equivalencias, ciertamente apasionadas. Quiero decir que si su acción es imaginativa, esta imaginación no es caprichosa; se alimenta de vida; de algo que es o que fue. Sueños, pero contruidos como casas, poseídos de sentido mágico y de sentido común. Dentro de dos categorías de abstracción, la abstracción gratuita, voluntaria o «de moda», y la abstracción necesaria, aquella que se alcanza por un proceso lógico e inevitable, Zacarías González está en lo segundo. Las posibilidades de este pintor son ilimitadas; su paleta no se repite, ni sus ejecuciones, ni sus planteamientos técnicos. El descubrimiento es continuo».

(Ramón D. Faraldo. «ARTE Y HOGAR», Madrid)

CUATRO FECHAS

Si ya hemos dicho que nace nuestro pintor en Salamanca y en 1923, sólo nos queda precisar cuatro fechas para completar el andamiaje de una vida, añadir algunas cosas que a un lado dejamos.

Desde muy joven, doce o catorce años tendría, se dedica al dibujo en diarios y revistas de su Salamanca, ilustrando libros, novelas, ediciones no venales, cícetera, labor que no ha descuidado nunca, como luego se verá.

Estudia Bellas Artes en San Fernando y en Santa Isabel de Hungría.

Y ha expuesto:

- 1949: Dibujos y pinturas en la Escuela de San Eloy, Salamanca.
- 1951: Oleos y gouaches en la Sala Clan, Madrid (del 15 al 30 de enero).
- 1952: Oleos en la Galería Bucholz, Madrid.

- Pinturas en la Sala Libros, Zaragoza.
- 1953: Oleos y dibujos en la Sala Artis, Salamanca.
- 1957: Pintura abstracta en la Galería Fernando Fe, Madrid.
- 1958: Segunda exposición en Fernando Fe, Madrid (del 24 de abril al 12 de mayo).
- 1960: Pinturas en la Sala del Prado, Ateneo de Madrid (del 19 de enero al 1 de febrero), en la Escuela de Bellas Artes de San Eloy, Salamanca, y en la Galería San Jorge de Madrid (del 11 al 26 de junio).
- 1961: Pinturas en la Sala Dintel, de Santander.
- 1962: Treinta pinturas en la Galería Lambert, de París (del 3 al 28 de abril).
- 1963: Setenta y cinco pinturas en la Sala de Arte de la Caja de Ahorros del Sureste de España, Alicante (del 1 al 14 de abril).

También ha participado en varias muestras colectivas: Roma, Lausana y Bienal Hispanoamericana de Cuba.

Primer Premio de Pintura y Medalla de Plata en la Exposición patrocinada por la Diputación Provincial de Salamanca; Primer Premio de Pintura en el Casino de Salamanca; primeros premios de Dibujo y Pintura en la Exposición preparatoria para el Primer Certamen Nacional de Artes Plásticas. Premio Biosca 1960.

Desde 1963, en silencio, casi en secreto, pinta y dibuja, crece y se enriquece en colores.

BIBLIOGRAFIA

—¿Mi bibliografía? ¿Te refieres a los libros que hablan de mi pintura o a los libros que yo he pintado? Porque te diré que he ilustrado de todo, desde «monos» para los periódicos, cuentos y artículos en revistas, hasta «señores» textos de Medicina y de Historia Sagrada. Pero de los libros que guardo mejor recuerdo, aparte del último, el de Luis Cortés, **Salamanca en la Literatura** (va a publicarse una segunda edición, con un nuevo capítulo y cuatro dibujos más, pues la primera se ha agotado más pronto que un fin de semana), aparte de éste, para mí los más logrados son: **El licenciado Vidriera**, editado por Librería Cervantes; **El arte de cazar**, de Juan de Arellano, editado por Clan, y **Una vida por dentro**, de Juan D. Berrueta, editado por la Diputación de Salamanca. Como los encargos para los libros escogidos no son

constantes y yo tengo pasión por esto de las ilustraciones, he cometido la locura de realizar, para mi propio recreo, algunos manuscritos y los he ilustrado con mis manos. Son unas **Canciones** de García Lorca, **El libro del Apocalipsis**, de San Juan (enterito), las **Coplas**, de Jorge Manrique, y las de su tío Gómez Manrique, la **Primera Geórgica**, de Virgilio, y alguno más que no recuerdo en este momento. Ahora, desde hace años, estoy empeñado en ilustrar las **Greguerías**, de Ramón.

Recordamos, y repasamos, otro libro reciente, **Veinte estampas salmantinas**, editadas por el Ayuntamiento de la ciudad en 1972 para festejar a su Santo Patrón, San Juan de Sahagún.

Y entre los últimos libros que hablan de nuestro pintor, seleccionamos las siguientes referencias:

«Zacarías González, de Salamanca, usa abundantemente del relieve modelado en la pasta de color, mostrando siempre una devoción al ritmo tan absolutamente medida como para hacer que algunos de sus cuadros recuerden composiciones de Juan Gris».

(**Juan Antonio Gaya Nuño**,
La pintura española del siglo XX, **pág. 413**)

«Zacarías González podría exhibir magisterios muy contradictorios, muy enemigos, en la formación de su pintura: por una parte, el cubismo —la voz del orden—; por otra, el aformalismo —la llamada a la destrucción—. Zacarías González, como un extraño demiurgo, somete lo último a lo primero, la destrucción al

orden. En algún momento, en alguna complacencia con las materias primordiales, se le ve contemporizar con el caos. Pero luego se ve que ese caos está sometido a un cosmos».

**(José María Moreno Galván,
La última vanguardia, pág. 114)**

«Zacarías González (1923) ha cultivado en algunas obras una especie de figuración que utilizaba elementos idiomáticos frecuentemente tomados de la realidad por los pintores informales. El consabido fragmento de muro envejecido de tantos cuadros informalistas, no era para él un pretexto falsamente enigmático, sino un modo directo de abordar lo real. La cenefa con una moldura arruinada, la pared desconchada, y, en general, la huella del tiempo, «informalizan» estos elementos figurativos, instalándolos en una dimensión casi mágica a fuerza de ser real, una dimensión de abandono y desolación.»

**(Vicente Aguilera Cerni,
Panorama del nuevo arte español, pág. 198)**

«La pintura de Zacarías González —salmantino de 1923—, que por algunos fue saludada como abstracta, no es en realidad sino abstractizante; es decir, producto de un proceso de abstracción en el sentido psicológico, no historiográfico —ya sabemos cuanto se ha discutido esta terminología y cómo, para muchos, la pintura abstracta es precisamente la más correcta—, de la expresión.

En la caracterización de una obra pictórica a este respecto, desempeña un papel primordial

la voluntad de ser de la misma, impuesta por su creador y siempre evidenciada de una u otra manera, aunque no siempre fácil de descubrir.

La posibilidad de evocación de ciertos aspectos de la realidad de una pintura abstracta nada obsta a su ortodoxia como tal. La casualidad o la fantasía del contemplador ha puesto en la obra elementos que en esencia no le pertenecen. Por el contrario, una obra que pretenda reflejar, y de hecho refleje, aspectos inéditos, ocultos, poco conocidos o disimulados de la realidad, será representativa, por mucho que el espectador no acierte a descubrir aquel reflejo y la contemple bajo la apariencia de obra íntegramente no figurativa.

En la obra de Zacarías González, la voluntaria filiación a lo real es harto evidente. El hecho de que el artista procure en todo momento ponerla a la vista, aunque sólo sea a través de un título, casi nunca exento de un cierto y característico matiz poético, es notablemente sintomático. «Hora del silencio», «Agonía del pájaro», «Torre azul», «Huella del agua», «Pequeño mirador mágico», «Mina», «Homenaje al viejo sol», «Cerca del fondo» y «Resurrección del ave» son otros tantos ejemplos. Pues el expresar la esencia poética de una hora, un paisaje, una observación o una contemplación; el traducirla a un lenguaje plástico personal, plasmándola en materia, líneas y colores, no en una anécdota de valor literario y, por tanto, nula o casi nula en el terreno de la pintura, es una forma válida de representación de la realidad, y quizá la más elevada desde el punto de vista del artista pintor.

Hemos dicho materia, líneas y colores. Como hubiésemos podido decir en el caso de un pintor verdaderamente abstracto. La diferencia estriba en que, en el caso de Zacarías González, tales valores plásticos estrictos no están en función de una pura creación intelectual o surreal, sino formando parte de un lenguaje expresivo, de una realidad más o menos reconocible, pero sin duda existente. Quizá los tres elementos mencionados desempeñan un papel parejo en las obras del pintor a que nos referimos. Sin embargo, en algunas de ellas hemos creído ver un trato especialmente intencionado de lo cromático, como resultados de auténtica belleza y profunda calidad lírica».

(Manuel García-Vinó,
Pintura Española Neofigurativa,
Guadarrama, Madrid, 1968)

—No he leído, ni visto, todavía un libro de Carlos Areán que se titula **30 años de arte español**. Tal vez me cite...

Efectivamente. En su página 202, dice de Zacarías González que «su estructura es geométrica, pero su materia se desparrama con libertad fluctuante».

No es propicio Zacarías González —como bien se vio desde el comienzo— para alharacas ni ruidos crítico-bibliográficos. El pintor sabe, en silencio, quedarse solo, encerrado, concentrado, y ponerse a pintar.

INDICE

EL PINTOR	7
SU PINTURA	19
LÁMINAS	49
LA CRÍTICA	75
CUATRO FECHAS	89
BIBLIOGRAFÍA	91

COLECCION

«Artistas Españoles Contemporáneos»

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victorio Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tapies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Valdellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.

- 41/**Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
42/**Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
43/**Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
44/**Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45/**Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46/**Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
47/**Solana**, por Rafael Flórez.
48/**Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeverze.
49/**Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50/**Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51/**Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
52/**Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53/**Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
54/**Pedro González**, por Lázaro Santana.
55/**José Planes P.**, por Luis Núñez Ladeverze.
56/**Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57/**Fernando Delapuenta**, por José Luis Vázquez Dodero.
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59/**Cardona Torraudell**, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
60/**Zacarías González**, por Luis Sastre.

En preparación:

Vicente Vela.

Pancho Cossío.

Begoña Izquierdo.

*Esta monografía sobre la vida y
la obra de ZACARIAS GONZA-
LEZ, se acabó de imprimir en
Pamplona, en los Talleres de
GRAFINASA, Manuel de
Falla, 3.*

Mirando siempre a lo natural, su pintura empezó siendo figurativa; abstracta después, ha vuelto a un rico hiper-figurativismo que le convierte en uno de los grandes pintores del momento.

Características fundamentales de su hacer son su especialísima predilección por el dibujo y el orden, su creciente entenebrecimiento y complicación del color y de la línea, su gran imaginación, desbordada imaginación, en todas las fases del proceso pictórico.

Por encima de estas constantes está la obra entera del pintor, cada uno de sus cuadros, como resultado único, del que nada puede desgajarse, pues nada le sobra, y al que nada puede añadirse, pues ya todo está cogolmado. Ahí está, entre fidelidad y dificultad, entre naturaleza y técnica, hija de una tensión, que tensión es humanidad, la pintura de Zacarías González.

Luis Sastre, autor de este libro, ha publicado en los últimos años, varias biografías, género de su predilección. Sin lugar a dudas, ha conseguido representar a un pintor que siempre estuvo en el impresionado recuerdo de los mejores contemplativos del arte.

SERIE PINTORES

