



CARLOS AREAN

Enrique Gabriel Navarro

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

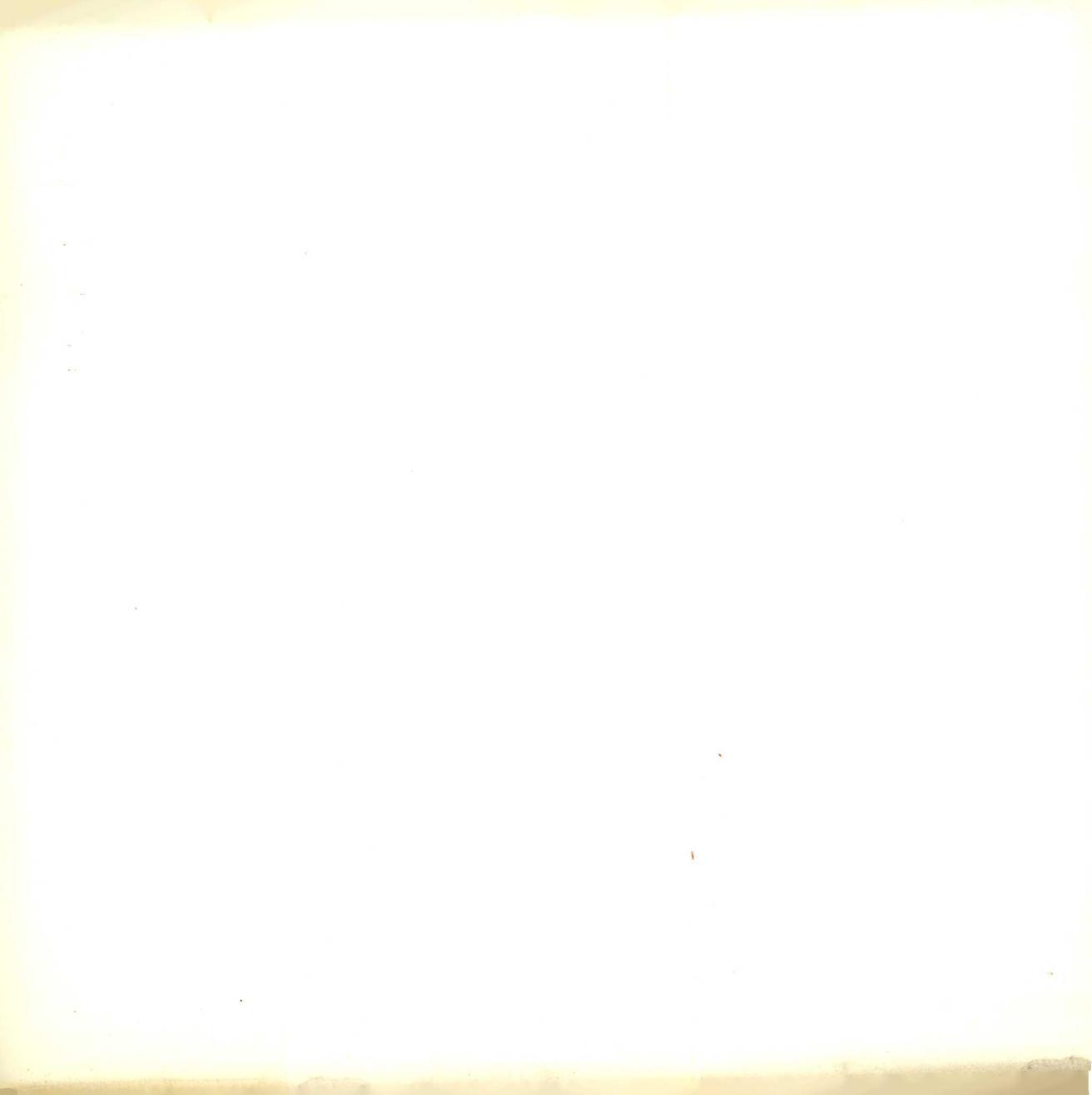


ENRIQUE-GABRIEL NAVARRO tiene una extensa obra realizada como muralista y pintor de caballete. Está recogido y citado por los más eminentes historiadores actuales, y su pintura considerada como claro exponente de la vanguardia española más exigente.

Artista integral, une los conocimientos más profundos de la técnica con un temperamento netamente creativo, a caballo entre la poesía y el conocimiento, llegando a una perfecta simbiosis de las dos características fundamentales que hacen de un hombre ese algo distinto que es un creador de arte.

Nacido en el sureste español, su pintura está exenta de cualquier regionalismo que la coarte. Como dijo Santiago Amón con motivo de la exposición que en el año 1975 celebró este pintor en Madrid, «los paisajes de Enrique-Gabriel Navarro concentran y explicitan una diversidad de situaciones emocionales no nacidas de la contemplación de la naturaleza (y mucho menos de la copia convencional de tipos y costumbres de su tierra natal). Únicamente en el sentido que Amiel asignó al género (un paisaje es un estado de ánimo), pueden los de nuestro hombre verse enmarcados en él, y dejar en él su diferencia específica».

Navarro es un pintor que está tan cerca de lo figurativo como de lo abstracto, pues de ambas tendencias toma lo justo, y es así como el



Eyo Gudi N

CARLOS AREAN

*De la Asociación Internacional de Críticos de Arte
Premio Nacional de Literatura
Director del Museo Español de Arte Contemporáneo*



DIRECCIÓN GENERAL
DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL

C 434/10



Ego G. H. N.

R. 177816

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA. 1977

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

Imprime: Imprenta Industrial S. A. Bilbao

Depósito Legal: BI-1275 - 1977. I. S. B. N. 84-369-0172-X

Printed in Spain

CAPITULO I

VIDA Y APRENDIZAJE

Enrique-Gabriel Navarro nació en Cartagena el día 24 de marzo de 1927. No sabe cuando empezó a pintar, porque debido a su ambientación familiar podría decirse de él que nació con un pincel en la mano. Lo que sí recuerda es que en el año 1939, cuando nuestra guerra civil se estaba acabando, realizó los primeros dibujos que merecieron el honor de ser tenidos en cuenta. Quien los descubrió fue su tío José Rodríguez Cánovas, casado con una hermana de su madre. Nuestros lectores habrán oído hablar de él en calidad de poeta, historiador y ensayista, pero era también un fino degustador de todo arte intuitivamente espontáneo. Rodríguez Cánovas le prometió a Enrique que tan pronto como acabase la guerra llevaría sus dibujos al estudio de Vicente Ros para que el maestro pudiese dictaminar sobre su importancia. Así lo hizo y debido a ello fue Enrique el primer

alumno que tuvo Vicente Ros una vez acabada la guerra y el que lo obligó en una época difícil a reanudar con renovado entusiasmo su magisterio.

Quien sólo conozca la obra de Vicente Ros en cuanto pintor, carece de datos para hacerse una idea de lo que eran sus clases. Ros fue durante muchos años el artista más importante del Reino de Murcia, pero era y es por añadidura uno de los hombres de cultura más viva y más coordinada que existe hoy en España. En su fructífera ancianidad parece un niño que no se ha enterado de que existe el pecado original, pero que derrocha no obstante y casi sin darse cuenta de ello una sabiduría de siglos. Su conocimiento de las culturas orientales no tiene nada de académico ni erudito, pero ha decantado después de innumerables lecturas el saber de salvación hinduista y meditado horas y horas sobre las intuiciones y la moral cósmica de los Upanishads. Podría ser suya aquella frase del Isha Upanishads de que «El espíritu es señor de su movimiento, único, inmutable, libre, permanente, eterno». Estas afirmaciones no son para Ros conocimiento intelectual, sino objeto de meditación y diálogo socrático con sus alumnos. Su sola manera de enseñar tiende un puente entre dos viejas sabidurías eternas, la de la Hélade y la del primer hinduismo, pero vividas ambas no en lo que tienen de arqueológico, sino como fermento que en una u otra manera perdura todavía en nuestra concepción occidental de la forma, aunque no tal vez en nuestra manera de ser y de valorar.

Esta influencia de Ros no fue, no obstante,

para el joven Enrique-Gabriel un encuentro alucinante con un mundo totalmente inédito. El joven aprendiz de pintor había tenido la fortuna de vivir en un ambiente hogareño en el que el arte, aunque fuese profesión que servía para el sustento de la familia, no dejada por ello de ser vocación y servicio. En la época gloriosa de La Unión, cuando el pequeño pueblo minero comenzó a convertirse por arte de birlibirloque en una de las grandes ciudades del modernismo español, fue el gran creador de ambientes Enrique Navarro —«el maestro Enrique», como habitualmente le llamaban sus coterráneos— una de las más señeras figuras de aquella eclosión que con tanto acierto ha resucitado recientemente en uno de sus libros el poeta y pintor Asensio Sáez. Enrique Navarro era abuelo paterno de nuestro Enrique-Gabriel y tuvo tiempo, antes de morir poco después de nuestra guerra civil, para discutir con su nieto sus primeros dibujos y para darle algunos muy escuetos y oportunos consejos. Entre las obras más representativas de Enrique Navarro figuran varios plafones, grecas, etc., de algunos de los más interesantes edificios modernistas cartageneros, enriquecidos todos ellos con las clásicas guirnaldas, angelotes y ornamentaciones frutales de ese último gran estilo integral del arte de Occidente. Enrique Navarro se hallaba unido por una íntima amistad con el pintor hispanocubano Wssel de Guimbarda, algunos de cuyos techos y bocetos para mural recuerdan de manera tan viva a otros de Goya, hasta el punto de que incluso importantes especialistas llegaron a confundir estos últimos en algunas ocasiones.

Esta tradición de la familia iniciada con el abuelo, se continuó con el padre y los tíos paternos. Lorenzo Navarro, padre de Enrique-Gabriel, era como el abuelo pintor y decorador, en tanto su tío José Navarro se limitaba a pintar con notable corrección y fidelidad al gusto entonces imperante, tanto en el mural como en la obra de caballete.

La antedicha tradición familiar no le evitó a Enrique-Gabriel Navarro las dificultades que en nuestras sufridas ciudades de provincias acechaban en los años cuarenta a todos cuantos jóvenes aspiraban a triunfar con un trabajo de tipo cultural o artístico. No le evitó, repito, todos esos sinsabores, pero se los atemperó al menos, dado que el hogar le ofreció un refugio y una fuente de comprensión y estímulos. El momento era económicamente difícil para casi todos los españoles, pero más todavía para los que vivían de profesiones que cabría denominar suntuarias. Cuando los ingresos merman en una familia de nuestra trabajada clase media, a lo primero que se renuncia es a comprar todo lo superfluo y muy especialmente las obras de arte. Incluso la alta burguesía renuncia antes a comprar un nuevo cuadro o a encargar un mural, que a cambiar su automóvil un poco pachucho por otro más «epatante». El artista sufre de las crisis serias más que nadie y la familia Navarro la padeció a fondo durante los días del estraperlo, el paro ocasional y el rápido hacerse y deshacerse de posibilidades y de fortunas.

El hecho de que Enrique fuese hijo y nieto de pintores permitió al menos que su familia auspiciase su vocación y que tuviese además

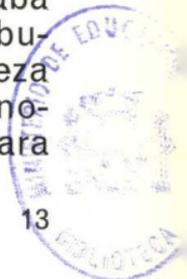
al alcance de la mano un buen campo de entrenamiento y adquisición de conocimientos. La situación de Cartagena no era, no obstante, la más halagadora posible en aquel momento. No había una tradición pictórica secular en aquel hermoso balcón sobre el Mare Nostrum. La luz cegadora era un desafío, pero no había surgido todavía el pintor que lo recogiese. Se habían creado, no obstante, en tiempos recientes, los rudimentos de una escuela pictórica. El auge económico de principios de siglo, tal como siempre acaece en estas eclosiones, atrajo a Cartagena a varios artistas notables. El primero en llegar fue el ya recordado Manuel Wssel de Guimbarda. Había nacido a mediados del siglo XIX en la Cuba todavía española y se había establecido más tarde en la patria de sus antepasados, primero en Sevilla y luego en Cartagena, en donde realizó sus más importantes obras. Fundó además una academia cuyo más preclaro discípulo fue Vicente Ros, maestro, a su vez, de los más importantes pintores cartageneros de la generación actual. En el ambiente de Wssel, ambiente de muralista de notable «folego» y depurado dominio de su oficio, cabe inscribir la labor de la primera generación de los Navarro. La de la segunda coincide, en cambio, con el segundo auge de la voluntad creadora de Vicente Ros y con la reelaboración de sus kamarupas. A la tercera generación, a la del pintor ahora estudiado, pertenecen los Luzzy y los Briasco, los Barceló y los Sáez, cuyo relevo se halla aún lejano a pesar de la brillante eclosión de la promoción juvenil de los Conesa y los Hernández Cop.

Quienes más padecieron a causa de las dificultades ambientales fueron los miembros de la generación de Enrique-Gabriel Navarro y no los de la antecedente o los de la siguiente. En los tiempos del abuelo había el auge económico de las minas y una competencia más bien escasa. Por eso Wssel podía cobrar a fin de siglo cinco mil pesetas —más de cuatrocientas mil de nuestros días— por cualquiera de sus lienzos de formato medio. La generación de los padres se encontró con privaciones en su madurez, pero se inició también sin graves problemas de competencia o de disminución de encargos en su juventud. La última generación se beneficia no sólo del alza espectacular del nivel de vida acaecida a lo largo del último decenio, sino también del clima de comprensión preparada por sus inmediatos antecesores. Los que tuvieron que bregar a brazo partido fueron estos últimos. Enrique-Gabriel Navarro fue uno de ellos y pasó momentos duros a pesar de que su situación podría considerarse en ciertos aspectos privilegiada debido a la enseñanza de Ros y al aliento de sus familiares.

Los estudios con Ros los terminó Enrique-Gabriel Navarro en 1948. Contaba 21 años, edad apta para iniciar un perfeccionamiento serio. La Caja de Ahorros del Sudeste de España, a propuesta de su director Antonio Ramos Carretela, le concedió una beca de estudios. Enrique-Gabriel la aceptó y se vino a Madrid, en donde en 1949 inició su carrera en la Escuela Superior de Bellas Artes. Permaneció en ella tan sólo dos años, porque en 1951 le fue hecho el primer encargo en su ciudad

natal. Visto lo que ha sido su evolución ulterior, no se sabe si es mejor en estos momentos lamentar o congratularse de esos encargos. Los dos años en la Escuela de Bellas Artes los había cursado conjuntamente con el pintor también cartagenero Ramón Alonso Luzzy. Amigos desde la infancia y discípulos ambos de Ros, hacían conjuntamente previsiones sobre su futuro y proyectos de murales gigantes. Lo que no sabían en Madrid es que muy pronto estos proyectos empezarán a convertirse en realidad, aunque atravesasen ambos una primera etapa en la que fueron pintores de caballete y no muralistas. Estos encargos tempranos les permitieron aminorar sus preocupaciones económicas, pero obligaron a ambos amigos a trabajar un poco a destajo, situación que puede resultar peligrosa. Es verdad que ambos realizaron una obra seria, digna y con suficiente número de innovaciones ponderadas, pero cabe siempre preguntarse cuál hubiera sido su futuro si hubiesen podido terminar con calma sus estudios y hacer en aquellos años viajes más frecuentes al extranjero.

Casi todos los encargos que recibió Enrique eran de retratos. Los hizo con máxima seriedad y con algunos elementos arcaizantes. El dibujo era eso que se ha dado en llamar «amarrado». Quien vea su obra actual, en la que Navarro dibuja directamente con el color, la comprenderá mucho mejor ante los alardes de dominio de la línea y de fidelidad al modelo que realizaba hace veinticinco años. Sólo los grandes dibujantes, los que llevan dentro de su cabeza el ritmo del arabesco y la intuición de la signografía, pueden dibujar sin dibujar, pero para



conseguirlo han tenido que ser antes muy parsimoniosos, muy ceñidos a una tradición que debe ser siempre un comienzo y un instrumento de trabajo, pero nunca un final ni un fin en sí misma. Otra cualidad de aquellos dibujos era la penetración psicológica. Ya sé que eso de captar el alma del modelo puede ir desglosado de las otras virtudes estrictamente pictóricas, pero no cabe duda de que en el retrato es algo esencial. Más importante sin duda nos parece esta cualidad que el parecido físico, ya que éste puede darnos una imagen carente de vida, en tanto la captación de la esencia más íntima del personaje va más allá de la realidad aparental y permite una comunicación directa entre el espectador y el efigiado. Captar en la obra el alma de un ser humano es una proeza todavía más difícil que traducir con cuatro rasgos el espíritu de un paisaje o el ambiente de una ciudad. Nos sitúa directamente ante la realidad última del ser y ello puede acaecer lo mismo en el mundo de la más creadora libertad que en el de la tradición académica, siempre que, por muy joven que sea, se tenga el valor suficiente para romper las amarras inmovilizadoras, aunque se mantengan todavía las relacionadas con el saber hacer y con el respeto a la autonomía individual del modelo elegido.

Enrique-Gabriel Navarro estaba consiguiendo todo esto antes de haber cumplido los veinticinco años, pero no se dejaba engañar por ningún fácil espejismo. Era mucho todavía lo que tenía que aprender y aspiraba a conseguir mucho más. El aprendizaje era sumamente difícil en la España de mediados del siglo XX.

Nuestro país, que albergó hasta 1820 el mejor arte vivo de Europa, se había convertido en una estepa provinciana a lo largo de los últimos ciento treinta años. Nuestros museos «modernos» abundaban en valores locales, muy dignos algunos de ellos, pero brillaban por su ausencia el impresionismo y el fauvismo, el dadaísmo y el surrealismo, el cubismo y el arte abstracto. Era fácil, por tanto, que un pintor bien dotado hiciese en su juventud entre nosotros una obra situada espiritualmente en el siglo XIX, pero no en el nuestro. Es verdad que Eugenio d'Ors, Benjamín Palencia y Juan José Tharrats, con la colaboración marchante de Biosca, Juana Mordó y los Gaspar, habían hecho posible unos tímidos contactos informativos con lo que acaecía más allá de los Pirineos, pero Dau-al-Set acababa de empezar a conmover el ambiente pictórico de Barcelona, en tanto el Paso no había sido todavía fundado. Enrique-Gabriel Navarro sabía que si no podía ver los grandes museos de arte moderno de Europa no llegaría a hacer nunca una obra verdaderamente actual. Las dificultades eran grandes porque lo que ganaba con sus retratos le proporcionaba lo imprescindible para vivir. A pesar de ello no lo dudó se embarcó en compañía de Vicente Ros, de Ramón Alonso Luzzy y del guitarrista Manolo Díaz Cano en un viaje por Italia sobre cuyas peripecias me he extendido en mi monografía «Ramón Alonso Luzzy: Entre el expresionismo y la mitificación monumental».

Durante ese viaje pudieron ver los ilusionados viajeros las obras expuestas en la Bienal de Venecia de 1954, lo que constituyó para

Navarro el más grande de todos los choques de tipo artístico que recibió a lo largo de toda su vida. Apenas recuerda ahora los nombres de los pintores que lo conmovieron, pero ello se debe a que lo que verdaderamente lo dejó atónito fue el nuevo clima, la ambientación general y una concepción para él inédita de la forma y de la factura. La manera de utilizar la materia era diferente a la que él había visto hasta entonces y el empaste generalizado podía poseer por sí mismo un valor autónomo y una expresividad no condicionada por una fidelidad obligatoria a ningún objeto de la naturaleza.

Enrique-Gabriel Navarro tuvo entonces la primera intuición de lo que iba a ser su futuro camino, pero Venecia no constituía más que una apertura inicial. Para afianzar todo cuanto allí comenzó a intuir, hizo inmediatamente un viaje a París, meca todavía de la pintura occidental en aquel entonces. No se limitó a aprender contemplando las obras que lo conmovían, sino que experimentó y pintó para ello apasionadamente en los breves meses de su estancia. A continuación y con su provisión de francos casi agotada, pero con una treintena de lienzos bien enrollados se fue a Pau, en donde se encontró con la sorpresa del que el más importante marchante de la ciudad, al que le enseñó por casualidad aquellas obras, le propuso que hiciese una exposición en su galería. Era ésta la Salle Pétron. La muestra consistió en diez lienzos con paisajes urbanos de París, seis con paisajes urbanos y campesinos del Sur de Francia y cinco retratos. El éxito de crítica —inesperado, pero justo— fue espectacular.

Aquella era prácticamente la primera exposición de Enrique-Gabriel, porque una anterior realizada en Cartagena se había limitado a obras muy primerizas y todavía insertas en la tradición académica. La reacción de la crítica francesa fue fulgurante. Me atrevería a decir que muy pocas veces esos sagaces zahoríes que son los profesionales del juicio artístico en el país vecino, habrán sido tan favorables con un novel. Así E. Lauriello en un periódico de tan gran difusión como «Sud-Oust», exaltó con su conocida ponderación su «limpidité diaphane et ouaté» y realizó un análisis exhaustivo de su manera de componer, de su sentido cromático con dominio perfecto de grises y verdes y de su factura suelta, pero sin alardes inútiles de maestría espectacular. Otra docena de críticos realizaron análisis igualmente alentadores y predijeron en sus reseñas, casi todas ellas inusitadamente extensas, los futuros triunfos del joven pintor.

Su aventura francesa animó grandemente a Enrique-Gabriel, quien regresó a Cartagena decidido a trabajar más en serio que nunca y a completar su formación histórico-pictórica. Este éxito en Pau intrigó a sus conciudadanos, quienes comenzaron a estudiar con más atención que antes sus proyectos de decoraciones murales. El resultado fue que, recién regresado, se le hicieron conjuntamente a él y a Ramón Alonso Luzzy los primeros encargos en dicha modalidad. El más antiguo de los realizados fue el que terminaron en 1957 para el altar mayor de la capilla de los Hermanos Maristas de la Calle de San Agustín, en Cartagena. Ello afianzó la gloria local de ambos muralistas y le

permitió a Enrique-Gabriel, una vez que parecía haberse hecho menos problemática su situación económica, contraer sus varias veces pospuesto matrimonio.

Hacía trece años que Josefina Carretero y Enrique-Gabriel Navarro estaban esperando el momento en que les fuese posible hacer frente a las cargas del hogar. Es digno de señalar a este respecto que cuando en 1954 la obra de caballete comenzó a abrirse una salida entre los escasos compradores cartageneros, Enrique-Gabriel quiso poner fin a la espera, pero Josefina le hizo ver que si se casaban entonces, ello podría ser perjudicial para su obra y que era preferible que realizase antes su anhelado y —como hemos visto— tan fructífero viaje de estudios al extranjero. Ello retrasó dos años la boda, pero no fueron años perdidos, sino años ganados en madurez y en capacitación para un futuro que comenzó en aquellos días a convertirse en verdaderamente prometedor. Los encargos de murales se sucedieron a partir de entonces con velocidad vertiginosa y así llegó a pintar —siempre en colaboración con Luzzy— nada menos que doce de grandes dimensiones —amén de otros menores— entre 1957 y 1964, fecha esta última en la que comenzó a abandonar ocasionalmente el tradicional procedimiento del fresco, para realizar algunos en cerámica o en cemento. Durante estos años de intensa actividad muralista nacieron los cuatro hijos de Josefina y Enrique-Gabriel. Son para ellos su más entrañable obra, pero constituyeron al mismo tiempo el mejor de los acicates para que Enrique-Gabriel se superase al haber hallado

en su hogar el verdadero sentido de su vida de hombre sencillo y veraz para quien la pintura no sólo era el más idóneo de los medios de expresión, sino también el camino para que su familia pudiese disfrutar del ambiente grato y acogedor al que tenía derecho.

Suele decir Enrique-Gabriel que una vez casado y tras haber tenido sus cuatro hijos, nada importante ha podido pasar en su vida, porque matrimonio y paternidad superan infinitamente todas las singladuras subsiguientes, incluidos sus éxitos profesionales. No me cabe duda de que ello es exacto desde el punto de vista del pintor. Lo único verdaderamente importante es lo que nos pasa dentro de nosotros mismos o en nuestro hogar y he considerado siempre como el mayor de los crímenes que podemos cometer contra nosotros mismos, el permitir que los sinsabores de nuestra vida profesional o las rivalidades con nuestros compañeros de profesión, puedan llegar a perturbar esa paz íntima que sólo en nuestro refugio hogareño podemos disfrutar. Es más: cuando nos hallamos de acuerdo con nosotros mismos y con los nuestros, acaban por perder importancia todas las veleidades de la fortuna. Todo eso, elogios y ataques, actitudes acogedoras y posiciones malévolas, son acontecimientos que pasan por fuera de nosotros mismos y de los que nadie es en última instancia responsable. El ser humano es como es, «un ser desfalleciente», tal como tantas veces recordaron Ramiro de Maeztu y Hauriou, un ser capaz de lo peor y de lo mejor y que se halla condicionado por su educación, su ambiente y todos sus ángeles y sus demonios internos.

Enrique-Gabriel Navarro tuvo la dicha de tomar a tiempo conciencia de esa realidad insoslayable y por eso cree justamente que ya no le sucedió nada nuevo en su vida, porque todo lo verdaderamente importante estaba encerrado en su hogar. Ello —repito— es exacto desde su punto de vista, pero quienes sienten interés por su obra tienen derecho a conocer también su actividad creadora. El haber hallado el refugio la dotó de un mayor equilibrio. Al ansia juvenil por el triunfo le sucedió la alegría de la creación ponderada. Este mediterráneo que es Navarro, tiene mucho de helénico y me ha dicho repetidas veces que para él no existe una virtud más importante que la de la medida. Es verdad que Grecia era también dionisiaca y Enrique-Gabriel Navarro lo sigue siendo alguna que otra vez en su obra, aunque no en su vida franciscana y sencilla. Lo de vida franciscana no le he escrito a humo de pajas. Enrique-Gabriel Navarro cree en la amistad, en las buenas acciones desinteresadas y en el agradecimiento. De ahí que su amistad con Ramón Alonso Luzzy sea fraternal y que tengan todavía una bolsa en común para los murales que realizan. De ahí también que hayan consagrado ambos a su viejo maestro Vicente Ros un amor y respeto filiales y que le hayan deparado un hogar en donde el anciano pintor puede encontrar esa familia que ciertos problemas de sensibilidad, sobre los que no queremos extendernos ahora, le impidieron llegar a tener.

Un hombre que ve la vida como la ve Navarro, tenía que realizar a menudo una pintura intensa de color, pero clara de concepto. Su

propia manera de ser lo conducía hacia un gozo de tipo matissiano. Fue por eso también por lo que pintó cuadros de flores a veces, pero procurando evadirse de lo manido. Ello entrañaba una muy grave dificultad, tan acuciante para el pintor que no dudó en emplear tres años enteros en realizar su primera tabla con dicha temática. En realidad no pintó flores, sino floraciones, inventando así unas estructuras no imitativas en las que realizó lo que él llamaba «la ruptura del búcaro». Volveremos más tarde sobre lo que esto representó en el aspecto estrictamente pictórico, pero quería dejar constancia de esta visión optimista y gozosa del mundo en este capítulo biográfico, ya que tanto la alegría de estas floraciones sutiles pero ricamente coloridas y delicadamente empastadas, como la paciencia empleada en perseguir una idea que parecía esconderse a veces entre el cañamazo de unas concepciones anquilosadas, constituyen una prueba del equilibrio vital que alcanzó Enrique-Gabriel con su matrimonio y su cuádruple paternidad. En los años siguientes hubo acontecimientos y uno de ellos fue que terminó por libre, en Valencia, sus estudios de Bellas Artes y que obtuvo así en la Escuela Superior de San Carlos su título oficial de profesor de dibujo. Siguió también pintando murales, aunque en número menor que antes, e intensificó en cambio su producción de caballete. La obra inicialmente figurativa-tradicional, se convirtió poco a poco en esos años en neofigurativa. Todo ello es no obstante historia externa y será, por tanto, en el capítulo próximo en el que nos ocupemos de ello.

CAPITULO II

TRES MOMENTOS EN LA EVOLUCION DE UN PINTOR

1.º La época de París

Cuando Enrique-Gabriel Navarro llegó a París era un pintor intimista. ¿Qué otra cosa podía ser? Intimistas habían sido en sus orígenes los grandes maestros de la tercera escuela de Madrid. Lo fueron porque cuando ellos empezaron, con Europa en guerra y con las fronteras cerradas poco más tarde, no había otra manera de ser actual y auténtico que mirando hacia dentro de uno mismo y captando la sensación del tiempo que huye en la lejanía de un paisaje o en el secreto de un rostro. Enrique-Gabriel se hallaba, aunque habían pasado ya unos cuantos años, en la misma situación que sus predecesores madrileños. No podía, sin salir de España, asumir ni el nuevo tratamiento de la materia ni la nueva concepción de la forma que tenía ya una

todavía discutida vigencia en otros países de Europa. Por eso comenzó a deambular por las orillas del Sena con su carpeta de dibujos debajo del brazo y con el recuerdo de los lienzos que había dejado en Cartagena. Eran imágenes de niños vistos con ternura y de mujeres tratadas con dignidad y con empaque. Había a veces transparencias en las carnaciones y sugerencias de aspiraciones imposibles en la impasibilidad del rostro o en el misterio de la mirada. Lo que mejor captaba en aquellos seres era una aceptación un tanto desilusionada de la realidad de la vida. Podríamos decir que Enrique-Gabriel Navarro era en aquellos días el pintor de un estoicismo nacional que había llegado a encontrar que la fidelidad a uno mismo puede servir de compensación a todo cuanto nos falta. Aquello era una exaltación mesurada y serena de una manera de mantenerse distante y de valorar desde fuera de la farándula. No era, no obstante, el camino que debía seguir un pintor de nuestros días.

Siempre que se quiere conseguir algo tenemos en contrapartida que renunciar a otras muchas cosas que pueden ser entrañables y merecedoras de toda nuestra ternura. Al dejar de ser un reelaborador de los arquetipos raciales se abrió verdaderamente Navarro a la actualidad, pero lo hizo con nostalgia de aquellas mujeres intemporales que protagonizaban muchos de sus retratos y que podrían hacernos pensar a veces en doña Beatriz Galindo o en la madre de Teresa de Cepeda en su cerrado hogar abulense.

Aunque la temática sea lo de menos en toda auténtica obra, es preciso subrayar que

lo primero que pintó Navarro en París fueron paisajes urbanos de la ciudad. No podían faltar ni Notre Dame, ni la Rue Lepic, ni el Barrio Latino, ni el Puente de Arcola, ni el de las Artes. Esta elección no fue gratuita. Ese rincón prodigioso que es uno de los más civilizados del mundo y que envuelve a Notre Dame dentro de la propia isla y en sus dos orillas, deslumbró literalmente a Enrique-Gabriel Navarro. Me ha contado que una de las pocas veces que perdió en su vida la noción del tiempo, fue contemplando el ábside de Notre Dame desde el recoleto jardincillo que se extiende a sus plantas. Después del choque inicial, decidió ir allí todos los días y hacer centenares de dibujos de los que salió luego su primer lienzo parisién. En un estado similar de devoción y encantamiento realizó los restantes. Fueron realmente nuevos, porque había comenzado a asimilar el espíritu de París y no sólo el de sus calles y plazas, sino también el de sus gentes, con las que conversaba en cenáculos y galerías, y el de sus museos que acompañaban con una lección a veces hermética su rápido despertar.

En París, en el París de Fautrier, hizo Enrique-Gabriel el descubrimiento de la capacidad de la propia pasta pictórica para ser expresiva en sí misma. Claro está que París estaba tan habituado en aquellos días a esa palpitación del empaste y a esa erosión del pigmento, que nadie podía allí darle importancia a que la descubriese con asombro un joven pintor español. A lo que sí se la dieron en cambio los marchantes que le adquirieron sus primeros bocetos, fue a lo que Enrique-Gabriel se

había traído con él desde España —su dominio del color— y no a lo que aprendió con su estudio metódico de l'ecole de París. A los críticos les sucedió lo mismo y les pareció muy refinada su matización de la luz y le dieron escasa importancia, en cambio, a sus encuentros con las capacidades expresivas que —con independencia del tema elegido— posee la propia materia. Creyeron, por otra parte, que aquella manera de filtrar las luces se debía a su descubrimiento de la luminosidad tamizada de la Isla de Francia. La realidad era otra y no pasaba de ser una consecuencia lógica de su reacción anterior contra el sorollismo y de su afán de dotar de un principio de medida a la luz invasora del sudeste español. Es posible, no obstante, que en las degradaciones sutiles y en la mezcla de colores compuestos con otros desvaídamente aclarados, hubiese un eco del refinamiento sensible de la vía mayor de la pintura francesa. La novedad, en relación con la trayectoria anterior de Navarro, se hallaba ante todo en el empaste, que era, las más de las veces, generalizado. Empastar así encierra un peligro que no quiero soslayar. Cuando todo es textura pronunciada, pueden perderse los efectos de contraste con la misma ineluctabilidad con que se pierden en una factura totalmente lisa. Es un peligro que acecha cuando se descubre por vez primera el hervor apasionante de la materia, pero que Enrique-Gabriel Navarro palió más por intuición que habilidosamente, presionando el pigmento en los fondos de cielo, manteniendo su efervescencia en los primeros planos más sólidos y salpicándolo en los huecos.

Ejemplo clásico de esta manera es su antes aludida visión de Notre Dame desde detrás de ella misma. El prodigioso vuelo de los arbotantes, abierto en su tópicico abanico desde lo alto, condicionaba desde el primer instante la composición. A pesar de ello y aunque la estructura se hallaba totalmente impuesta por el modelo y por el enfoque, encontró Navarro la posibilidad de innovar. Lo hizo sacando todo el partido posible al peso del color y de la textura. Se trata de algo que pueden pasar por alto bastantes pintores tradicionales, pero que si se olvida en los lienzos no imitativos provoca, cuando éstos son matéricos, el fracaso total. Navarro llevó esa novedad compositiva a su estructura catedralicia y lo hizo porque aunque ésta tuviese un tema, un grande y muy verista tema por cierto, lo estaba captando con un ritmo no imitativo. Los arbotantes centrales eran blanquecinos, con colores, por tanto, más bien alígeros. En virtud de su textura larga producían la impresión, más que de sostener, de elevar literalmente hacia lo alto la estructura que contrarrestaban. Los contrarrestos laterales, más oscuros, respondían menos en la pintura a su función arquitectónica, pero servían en cambio, desde el punto de vista de la obra realizada y no de la interpretada, para subrayar la ascensión de la zona central. Por eso mismo la textura era menos pronunciada, más en consonancia con el agrisamiento de los pigmentos y con la menor exacerbación de la tensión ascendente. Es digno de destacar que todas estas realizaciones necesitaron en Enrique-Gabriel un aprendizaje muy breve, pero que, por mucho que haya variado la temá-

tica, lo han acompañado a lo largo de los años posteriores.

El encuentro con París fue, por tanto, un segundo nacimiento para el pintor y se manifestó no sólo en su descubrimiento de la expresividad independizada de la textura, sino más todavía en el camino de retorno de hacer que esa expresividad se fundiese de nuevo en una unidad de dicción con el ritmo de las formas o con el peso y la turgencia de cada uno de los colores empleados. Podemos afirmar, por tanto, que fue en París en donde entró Navarro en posesión de su lenguaje intransferible. Todo lo que vino después constituyó una superación, pero no en ningún momento un giro casi completo en su manera de hacer. Dicho giro fue el de París. Su acta notarial la exposición de Pau. El giro no se dio no obstante en el vacío y fue posible debido a que se inscribió dentro de un saber aprendido al que a partir de entonces negó en parte, pero no totalmente. Enrique-Gabriel Navarro tuvo el valor de tirar por la borda todo cuanto no era actual, pero se quedó con todo cuanto hay de eterno en toda pintura y vale por igual para los despertares románicos que para el más erosionado informalismo de Fautrier o de los expresionistas de El Paso. Mantuvo también la medida y por eso su expresionismo es el de los matices que también pueden ser intensos y conmover dolorosamente, pero no el de los desgarramientos súbitos o el de las concesiones apasionadas.

2.º Intermedio muralista

Ya hemos dicho que el primer mural de Enrique-Gabriel Navarro data de 1957. Falta añadir que fue en 1975 cuando comenzó el que hasta ahora es el último y que trabaja en su terminación en los mismos días en que escribo estas líneas. Es éste, por cierto, uno de los pocos en que no ha trabajado conjuntamente con Ramón Alonso Luzzy, pero la manera cómo suelen hacerlo requiere alguna explicación. Cuando se habla de las obras realizadas en colaboración por los dos maestros, puede caerse en la confusión de creer que ambos pintan al mismo tiempo en cada paño de pared. A decir verdad, también eso ha acaecido y existen algunos murales en los que uno ha hecho los fondos y otro las figuras. No es eso, no obstante, lo más habitual. La colaboración suele comenzar en cada conjunto repartiéndose los dos pintores los paños de pared, es decir, los murales completos que ha de realizar cada uno, y poniéndose de acuerdo, para evitar repeticiones sobre la temática de los mismos. Siguen haciendo además caja común como en sus años primerizos. Sea cual sea, por tanto, la colaboración de cada uno al conjunto, se dividen por partes iguales gastos e ingresos. Es el único caso que conozco en la actualidad de semejante tipo de colaboración y basta por sí solo para caracterizar a dos seres humanos tanto en su desprendimiento como en su confianza mutua.

A pesar de que estas grandes orquestaciones murales de Navarro y Luzzy responden a una muy perceptible unidad de expresión,

no es especialmente dificultoso diferenciar las partes que se deben a cada uno de ellos. En líneas generales Navarro es más anguloso que Luzzy, más abundante en colores primarios y binarios y más picado de textura. Estas leves diferencias no rompen la unidad y sucede muy a menudo que los desvaimientos grisáceo-verdosos y multitonalizados de Luzzy, constituyen un eco contrapuntístico para la escasez de blancos, negros y grises, casi programática en Enrique-Gabriel.

El mural del año 57 fue —ya lo dijimos— el de la Caja de Ahorros del Sudeste de España, la benemérita institución que le había permitido realizar sus primeros estudios metódicos. En esta primera colaboración realizó Enrique-Gabriel la totalidad del gran lienzo de pared de la Sala del Consejo. Había un arrebujaamiento de las formas y un envolvimiento de las figuras adolescentes dentro de las maternas, que se aliaban bien con el ritmo geométrico de las redes de pescadores que formaban un segundo cobijo general sobre la totalidad del conjunto. Sabido es hasta qué punto toda composición de este tipo resulta serenadora, siempre que lo sean también los restantes elementos de la obra. El peligro que acecha siempre en estos casos es el de la disparidad, peligro mayor para un gran colorista como Enrique-Gabriel. La factura lisa —o más lisa, al menos, de lo habitual en Navarro— y el aprovechamiento de ciertos recursos técnicos que permitían un asordado del color, sin robarle, no obstante, su frescura, se aliaban a la perfección con el ritmo compositivo. Queremos, por tanto y por una sola vez, dejar constancia de uno de los

procedimientos empleados. Este primer mural lo era en efecto por estar en un muro, pero no era pintura al fresco. Los autores pegaron sobre la pared lino de gruesa trama y lo prepararon luego a la media creta. Lo lógico habría sido que la obra tuviese la calidad peligrosamente jugosa de los óleos de gran formato pintados al arrastre. La realidad fue que las superficies adquirieron las calidades menos espectaculares del fresco o del temple. El secreto, según Navarro, debió radicar en que la pared siguió siendo absorbente a través del lienzo. Debido a ello dejó el óleo de tener sus calidades habituales, ya que al ser sorbido el aceite, adquirió otras que cabe encontrar muy pocas veces en dicho procedimiento.

El mismo sistema emplearon en la Capilla de la citada institución, pero la cúpula, por razones fácilmente comprensibles de concavidad de la superficie, la realizaron a la caseína. No quiero, no obstante, detenerme más en estos problemas técnicos, de los que basta con dejar constancia como prueba de una preocupación por el oficio y por la perennidad de la obra, pero que lógicamente interesan más a los pintores que a los lectores de libros de arte no especializados en la creación plástica o en la crítica. Navarro acudió de nuevo, especialmente en el medio punto, a la ordenación concéntrica, pero se preocupó asimismo por el sentido del movimiento y captó a algunas figuras en sus faenas habituales, realizando una mezcla curiosa de pintura pre-social, costumbrista más bien, y de intimismo un tanto distanciado. Cabe señalar a modo de anécdota que Enrique-Gabriel actuó en estas

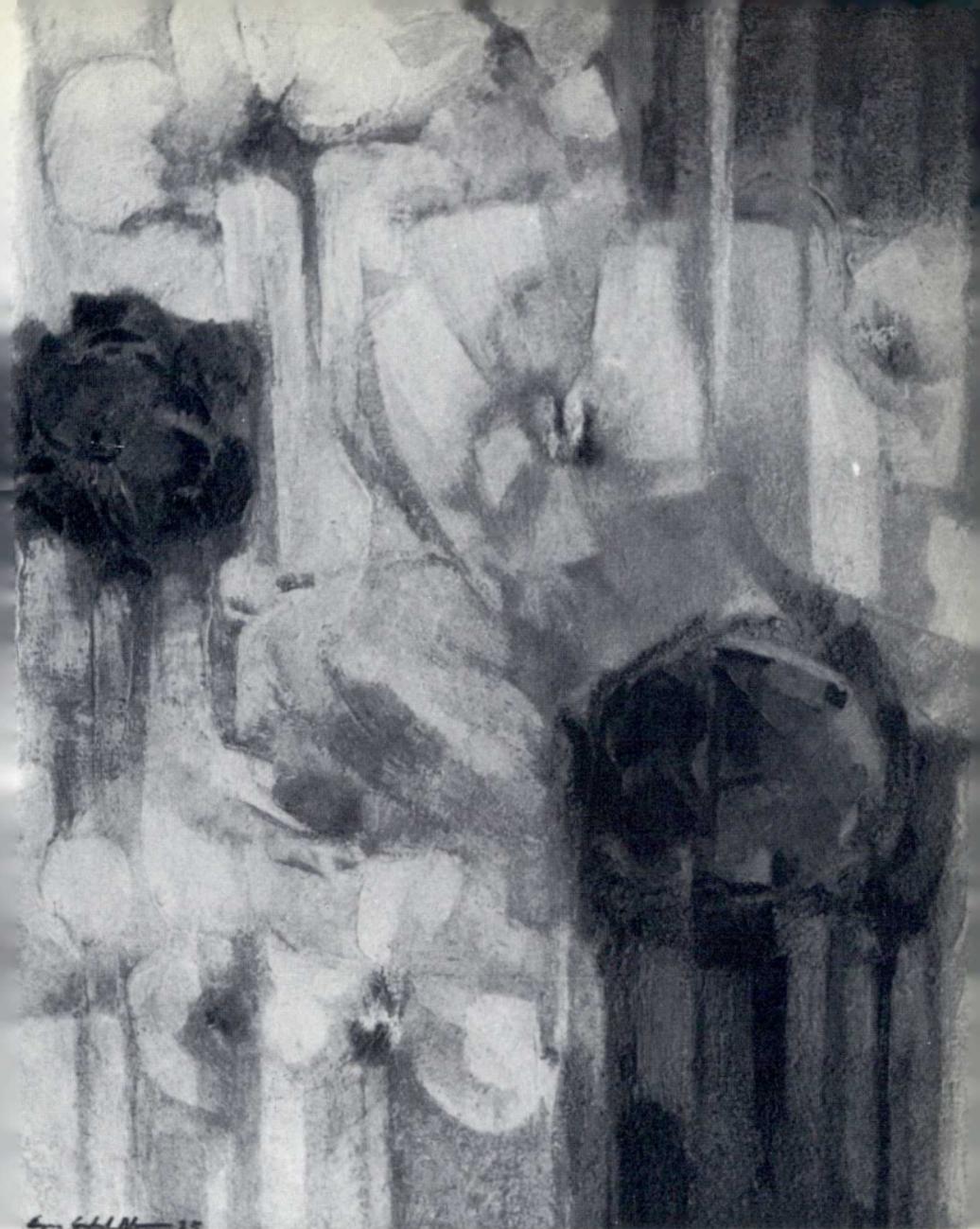
obras igual que lo hacían los grandes artistas europeos anteriores a la preocupación un tanto insustancial por el verismo arqueológico. Ni vistió a sus personajes con unos trajes estudiados en la historia del vestido, ni pretendió en ningún momento recrear en los fondos el paisaje de Palestina. Enrique-Gabriel acababa de hacer en compañía de Luzzy un viaje de reposo a Ibiza, en donde habían recorrido ambos toda la isla bajo la experta dirección del pintor ibicenco Adrián Rosa. A su regreso a Cartagena venía inundado Enrique-Gabriel de esa otra luz de Ibiza, tan igual y tan diferente al mismo tiempo de la que había paladeado en su infancia. Al fondo del grupo de la Sagrada Familia situó una vista de Ibiza, con su clásico caserío escalonado y su aire todavía vivo de medina árabe, que no es, tal vez —¿Quién sabe?—, demasiado diferente de la Jerusalén bíblica que destruyeron los soldados de Tito. La diafanidad del paisaje que se extiende por detrás de las casas y se abre hacia un posible mar no representado, pero sí insinuado, aporta la paz de la égloga al ambiente evangélico y parece realizar así una fusión intuitiva y no programada de elementos cristianos y renacentistas.

Son tantos los murales de Enrique-Gabriel Navarro, que es literalmente imposible hacer una alusión a cada uno de ellos en las páginas siempre limitadas de una monografía. Por eso elegí los que abrieron el camino, pero quiero cerrar mi recuerdo de los de tipo tradicional con el que me parece el más logrado entre todos ellos: la trilogía de la vida de los mineros en su trabajo y en su ambientación familiar, situa-

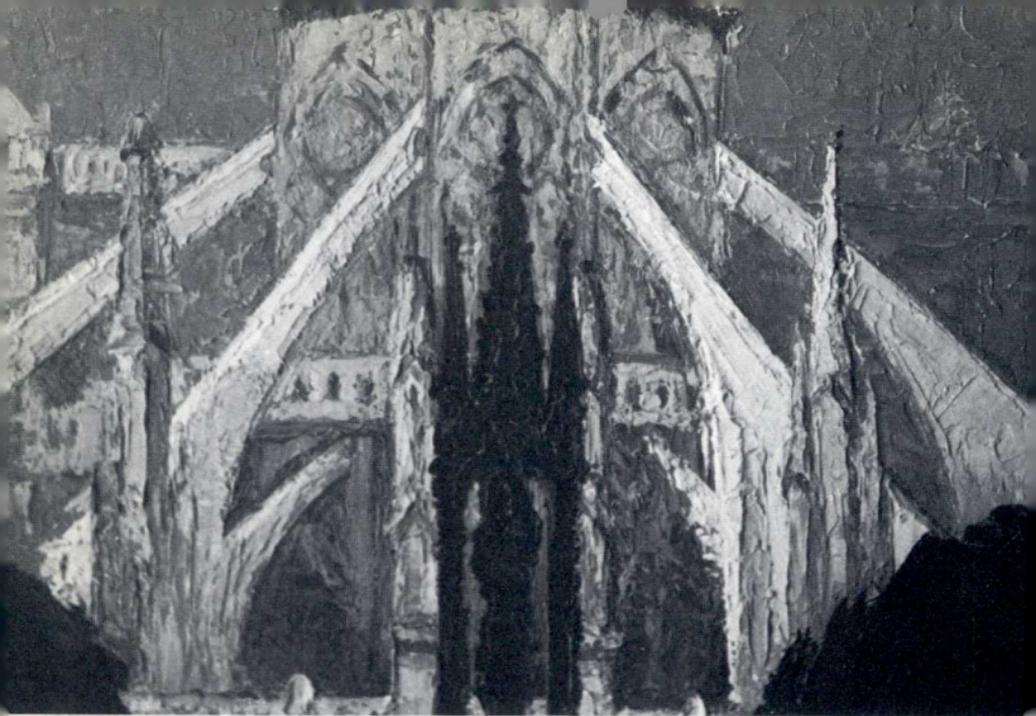




**Detalle del mural de la
Caja de Ahorros.
La Unión. 1964.**

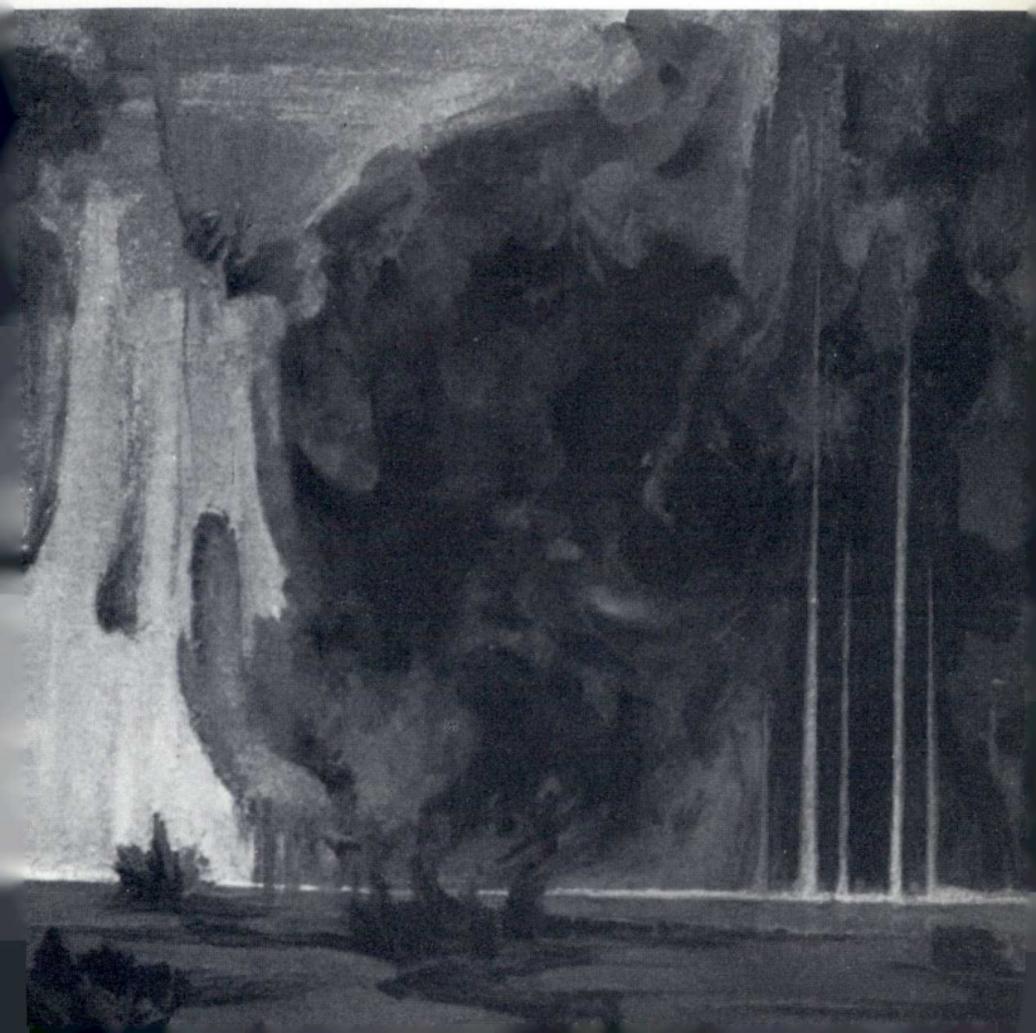


Samuel Johnson 18



Arbotantes
Notre Dame. 1957.



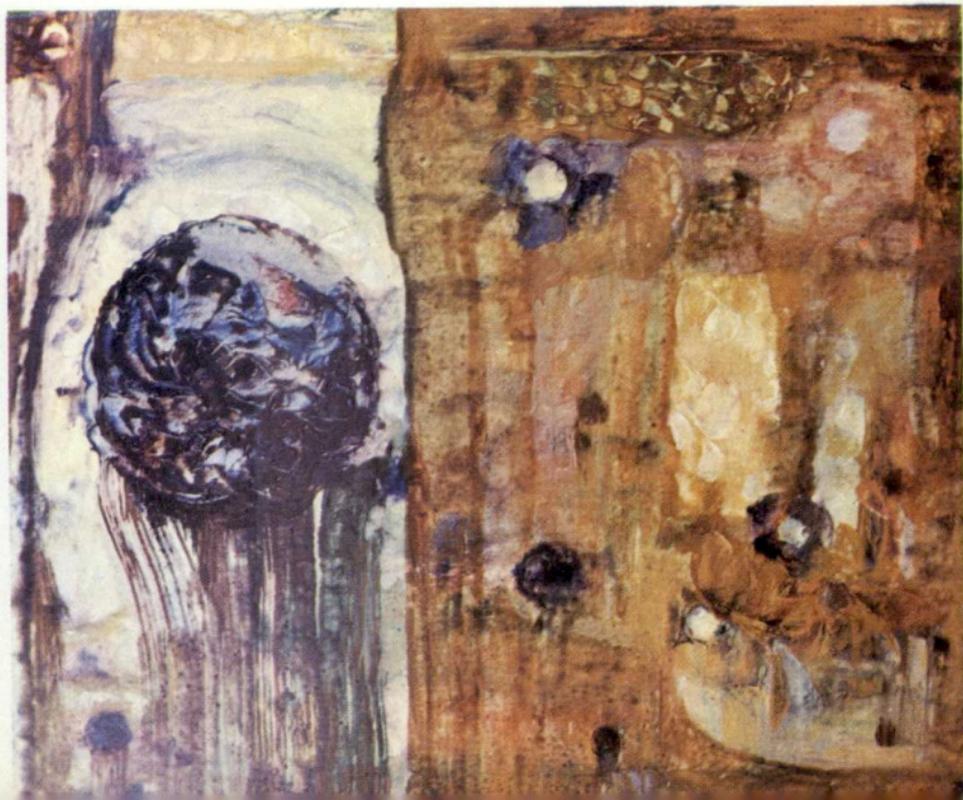




**Retrato de la poetisa
M.ª Teresa Cervantes. 1951.**







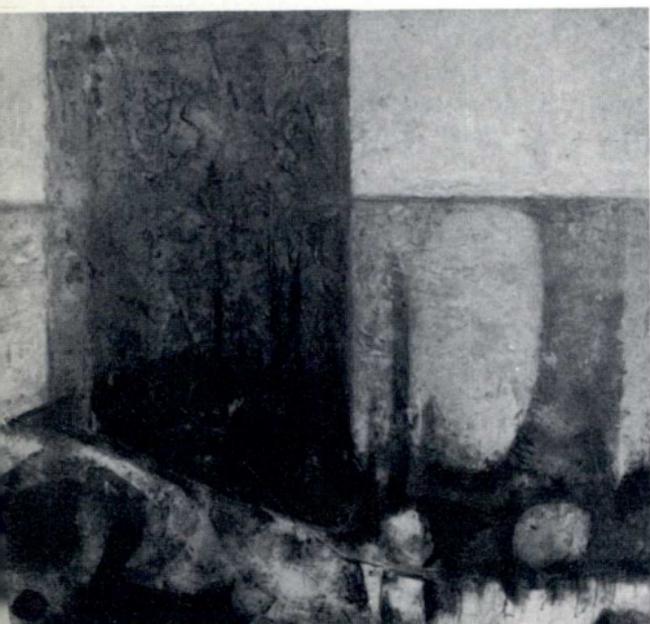
Lumbreras. Cartagena. 1958.







**Mural de la
Caja de Ahorros
del Sureste.
La Unión. 1964.**







**Detalle del mural de la
Caja de Ahorros del Sureste.
Cartagena. 1960.**





da en el vestíbulo de la Caja de Ahorros del Sureste de España en La Unión. Ruego al lector que antes de seguir adelante consulte las fotografías de esta obra, ya que son imprescindibles para poder captar las enormes innovaciones que en composición y textura hay en ellas. Por de pronto representó en él Enrique-Gabriel Navarro al mural dentro del mural, idea que en la pintura de caballete había sido explotada a veces en tiempos renacentistas, pero que no se había ensayado de forma tan coherente en el fresco tradicional. En el primer plano de la obra se abren los agujeros, duros cráteres de las minas, rodeando al caserío cubista de La Unión. En el fondo se extiende la clásica lontananza de montañas y se yerguen los artilugios mecánicos que se clavan en el cielo como formas de recorte, más dignas de una novela de anticipación que de la realidad de la vida industrial. La totalidad del pueblo se apiña y condensa en una tensión apretada que contrasta en contrapunto muy emotivo con la elasticidad abierta de las formas naturales. Es digno destacar que este contraste entre apiñamiento y apertura hacia el infinito, hace que unos grupos de formas pesen literalmente más que las otras y que es así el apiñamiento urbano el que, desde su posición central, impone no sólo con su color más claro y reflejante, sino, más aún, con su condensación cerrada sobre ella misma, todo el ritmo de la composición.

La primera casa que se ofrece al espectador lo hace de frente y sólo deja ver el tejado y un ultradiminuto ventanuco en un ángulo. Allí, en esa fachada y no en la totalidad de la obra,

es en donde situó Enrique-Gabriel Navarro los tres grupos de figuras alegóricas que simbolizan a La Unión. La originalidad del sistema salta a simple vista y señala por sí solo un importante camino de remozamiento que deben tener en cuenta, para reelaborarlo o para negarlo, nuestros muralistas más jóvenes, pero ante el que no parece oportuno que queden indiferentes, si quieren asumir con plenitud de verdad toda la herencia inmediatamente anterior. El grupo central (el más extenso de los tres murales dentro del mural) es pura y simplemente el accidente, pero sin dramatismos, sin violencias y sin literatura. Más que pintura social es pura y simplemente crónica de la realidad a la manera soviética y sin concomitancias, por tanto, con la que, en una postura en todo diferente de la sacralizada en la URSS, han pretendido realizar algunos grupos occidentales que convirtieron en caricatura la grandiosidad del dolor.

Los dos murales laterales pueden relacionarse también con otros aspectos de la gran crónica soviética del ambiente social en el interior de su pueblo, los que exaltó Milnikov asumiendo una modalidad muy siglo XIX y reelaboró en versión siglo XX Griijirjan, aunando la más pura calidad con unos ecos delicadamente transfigurados de las miniaturas turcas y persas. A la izquierda aparece la alegoría del cante de las minas y a la derecha la del ahorro familiar. Nos hallamos otra vez ante la paz de la égloga. Los basterrianos «hombres de tierra» la conquistan con su tesón y constituyen un símbolo de toda la grey trabajadora, sobre la que pesa la más dura labor en la divi-

sión de quehaceres, pero la que tiene también una vitalidad más entrañada en la intrahistoria y más verdadera por tanto.

Un mural innovador que sea al mismo tiempo una obra de arte no se agota nunca ni en su composición ni en su temática. Entre ambas sostienen lo que podríamos llamar el armazón, la contextura general, pero es precisa también la realización material idónea y la adecuada ambientación cromática para que la obra nos seduzca como un todo unitario. Los artistas que conciben desde el primer momento como grandes conjuntos sus creaciones, tienen la intuición de la textura de cada uno de sus fragmentos desde antes de haber realizado el primer pequeño dibujo en blanco y negro. Es ello lo que hace que todo resulte luego tan trabado con todo y que tan insustituible sea así uno como otro cualquiera de los elementos del conjunto. La textura granulosa y picada tiene en Navarro alma de fresco, pero no tanto de fresco medieval español, como de recuerdo románico en odre actual. La obra ahora estudiada está pintada con materiales plásticos, con los mismos —¿no resulta significativa la confluencia?— con los que hicieron sus más radicales rupturas los maestros del informalismo matérico. El soporte era, no obstante, el propio muro, preparado con rugosidades previas, pero sin cama intermedia de arpillera burda. Para darle vida y movimiento a esta factura y evitar la monotonía de la textura uniforme, colocaba Enrique-Gabriel ante él, cuidadosamente separados en la mesa-paleta el plástico y los pigmentos. La mezcla la realizaba en el instante mismo de la aplicación, lo

que le permitía pintar algunas veces por transparencias e intensificar otras los gruesos. La entonación en grises y pardos, con resonancias doradas, se aliaba a las mil maravillas con estas matizaciones de la textura y con el rigor suelto y sobrio de la composición.

No se limitó, claro está, Enrique-Gabriel Navarro al mural que podríamos considerar como heredado de toda una tradición milenaria. También utilizó cuando lo consideró más adecuado para expresar aquello a lo que aspiraba los nuevos materiales y las estructuras de inspiración no imitativa. Así acaece con sus murales en hierro y cemento, entre los que me parece el más ambicioso el que con el último de dichos materiales terminó en 1968 en la Casa de la Cultura de Cartagena. La inspiración lejana del ritmo compositivo partía del neoplasticismo holandés y del constructivismo escultopictórico inmediatamente posterior. Hay por tanto ecos de Mondrian y de Rodchenko en esta construcción, pero también un ambicioso afán de realizar una amplia estructura neofigurativa postcubista a la que no es ajena la herencia del Picasso de Horta de Ebro. El formato es muy alargado y hay en los salientes de los volúmenes alusiones a barcos y a casas marineras. Ello es no obstante lo de menos ya que el ritmo es netamente abstracto. La aceptación de elementos figurativos no es tanto representativa como simbólica. Más que a crear un clima, tiende a dejar constancia de un homenaje. Dentro de este largo entramado de formas de recorte en cemento hay tres texturas predominantes: la granulosa, la estriada y la incipientemente

bruñida. El color lo obtuvo Navarro con el propio material. En las zonas en que el cemento se halla más lavado, es menos intenso, y en las que hay acumulaciones de materia resulta más condensado y con una mayor plenitud. Cada forma se individualiza así no sólo en recorte, sino también en color y textura, pero todo ello impone como corolario el hecho de que la luz real y las sombras que arrojan las aristas y las rugosidades de la textura, contribuyan también de una manera muy eficaz, aunque móvil, a la variedad de las diferentes zonas.

En todos estos murales, tanto en los directamente ligados a la herencia ancestral como en los relacionables con las más recientes innovaciones abstractas y postabstractas, la obra se halla siempre al servicio del conjunto arquitectónico en que se integra. Navarro sabe que en la obra de caballete el pintor goza de plena libertad para ordenar a su gusto sus formas y texturas y para vestirla con el color y la luz que mejor le convengan. Ninguna de estas cosas le está permitida en cambio al muralista de raza. En el mural la arquitectura manda. El ámbito no sólo no es intercambiable, sino que existe, a veces, desde antes de que haya llegado al mundo el propio muralista. El mural tiene que completar aquello que le es dado al artista; no romper un conjunto que ya tenía sentido antes de que se le añadiese la primera pincelada. Esto lo habían visto hace quince mil años los grandes pintores paleolíticos de Altamira y Lascaux, pero ha sido olvidado a veces recientemente y por artistas tan notables como el Diego Rivera de Cuerna-

vaca en su destrucción del ambiente del viejo palacio del creador de la nacionalidad mejicana Hernán Cortés. Jamás Navarro ha cometido una herejía semejante, pero ha luchado denodadamente consigo mismo para convertir, incluso, en menos espectaculares algunas de sus creaciones, siempre que un exceso de grandiosidad podía resultar poco adecuado al conjunto. Esa es una de sus mayores glorias en cuanto muralista y la que hace que su obra mire radicalmente hacia ese futuro de integración de las artes que nuestro siglo empieza a recuperar gracias a otros muralistas también hispanoamericanos y que se llaman unas veces —en Méjico— Orozco, Cantú o Mérida y otras —en la Argentina— Spilimbergo, Castagnino o Seoane.

3.º La obra actual

El año 1964 fue el del gran triunfo madrileño en la pintura de caballete de Enrique-Gabriel Navarro. Le bastó para afianzarlo con una sola exposición, la que celebró en la Galería Kreisler entre el 8 de enero y el 9 de febrero de dicho año. Todos cuantos en una u otra forma nos movemos en estas lides del arte, sabemos hasta qué punto es hoy difícil que un pintor, por muy bien dotado que se halle y por mucho renombre que tenga en otros ambientes, obtenga más de un par de críticas en su primera exposición en Madrid. Enrique-Gabriel Navarro obtuvo, en cambio, más de docena y media. Coincidieron por añadidura todas ellas en la visión muy positiva de su quehacer. Se publi-

caron incluso gacetillas asombradas, tales como la de una revista de humor —«El Cocodrilo»— en la que «El caballete audaz» titulaba su reseña «Cuando los desconocidos venden...». He citado esta anécdota para dejar constancia de hasta qué punto, cosa inusitada en una primera muestra, caló la pintura de Enrique-Gabriel en el ambiente pictórico y periodístico madrileño. El prefacio del catálogo era un enjundioso texto de Santiago Amón, crítico que había seguido desde sus orígenes con apasionado entusiasmo la evolución de la obra de Navarro. Considero, por tanto, imprescindible reproducirlo en su integridad:

«La pintura de Enrique-Gabriel Navarro —escribió Amón— se consume, como género, en las lindes del paisaje (como género, es decir, como categoría arbitraria, tradicionalmente fijada o admitida y necesariamente sumisa a las diversas concepciones históricas y manifestaciones peculiares). La pintura de Enrique Gabriel Navarro ofrece, dentro del género, esa nota peculiar en que se nos regala la diferencia última para una correcta definición: la expresión, en este caso, de un estado interior.

Ni tipismo, ni regionalismo, ni siquiera naturalismo. Los paisajes de Enrique-Gabriel Navarro concentran y explicitan una diversidad de situaciones emocionales, no nacidas de la contemplación de la naturaleza (y mucho menos de la copia convencional de tipos y costumbres de su tierra natal). Únicamente en el sentido que Amiel asignó al género («Un paisaje es un estado de ánimo») pueden los de nuestro hombre verse enmarcados en él y dejar en él su diferencia específica.

No se confunda, sin embargo, lo fugaz de un estado de ánimo con una supuesta y correspondiente repentización en su captura y una equivalente celeridad en su ulterior plasmación. En estas panorámicas generales y objetos singulares de Enrique-Gabriel Navarro, las distintas estaciones del alma se aclimatan a un proceso de densa duración, a un **tiempo largo** (no menor que el de las estaciones anuales o vivaldianas) en que el conocimiento madura y se esclarece la expresión.

Estos parajes de Navarro son fruto de un proceder lento y moroso, probado en la ley de la contradicción y en la santa paciencia del retorno, cuyo destino es proponer a nuestros ojos lo esencial, concentrado y fiel de una **endopatía**. Como el eterno fluir del agua y la fijeza y constancia del ojo avizor. Como el denso y umbrío verso de Machado en el que el único asunto es el propio fluir del espíritu: «Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría. Yo pensaba: ¡el alma mía!».

Los cuatro módulos del recién citado texto de Amón responden a un deseo de rigor constructivo muy en consonancia con el espíritu del pintor estudiado, pero debe tenerse siempre en cuenta qué construcción y exigencia no son retículas férreas, sino procesos en marcha controlada y que la fluidez de las ideas y de los pigmentos es perfectamente compatible con la medida y el sometimiento a una norma.

Presentado en aquella muestra con tan prometedores auspicios, nos demostró por de pronto Navarro que existe una factura para el mural y otra para el lienzo. Ciertas gracias de

pigmento o de resbalado de la factura, que tienen un trasfondo de espíritu rococó y que nos conquistan con sonoridades de agua marina o de música con retornos inacabables, son altamente sugestivos en el lienzo, pero entrañan un peligro para el empaque de fondo que caracteriza a la postre a todo mural íntimamente integrado en una arquitectura de gran estilo. Por eso los lienzos de Enrique-Gabriel caracolean y parecen a veces una fronda vegetal exuberante, convertida en paisaje o figura. Por eso también sus murales imponen, en cambio, las lineaciones aplomadas, los cañamazos ortogonales y las formas ceñidas.

Hay además en la obra de caballete una renuncia definitiva a la mitificación monumental que resplandecía en muchos de sus murales y que los aproximaba así en sus aspiraciones extraplásticas a la grandiosidad épica de Arteta o Vázquez Díaz. El mundo del lienzo es más íntimo, más sutil, menos apegado a los fastos de la historia, pero con una mayor decantación de la vida vivida y de las nostalgias que han acabado por convertirse en carne y sangre del propio autor. La temática tiene, en principio, poca importancia, pero la adquiere, tal vez, en una segunda visión si tenemos en cuenta que es condicionante del despliegue de las formas. Navarro pinta ahora casi exclusivamente paisajes, pero esto de hablar de paisajes, no es, en efecto, otra cosa que una manera de hablar. Pueden reconocerse tierras, tal vez flores que emergen arbitrariamente de estas tierras o un pueblo lejano que se recorta en la niebla. Hay también arremolinamientos de

pigmento que pueden hacernos pensar en una especie de máquina viva de ciencia-ficción, pero que sirven en la dinámica de estas obras como paradójicos centros laterales de ordenación de las formas. El resultado de esta manera de transfigurar un tema tradicional es que estos paisajes tienen duende y que se terminan muchos de ellos en una lejanía sin línea de horizonte sobre la que empiezan a flotar de nuevo sus formas abstractas con alma de floraciones. Otras veces inventa un clima de transparencias que nos hace pensar en el mundo de «Los nenúfares» de Monet. También puede contrastar un suelo en sombra con un valladar de árboles erguidos en cortina diagonal o romper con un círculo, sol rajado y violenta dispersión de rayos, el clima más unido de otro paisaje casi íntegramente abstracto. Al fondo de un campo de amapolas puede aparecer, sugerido, el mar, pero también, desde el mar, convertido en agua parada, puede ascender un sol o un rostro deforme o una roca o fundirse todo en una forma única e irreconocible. Navarro aplica la materia sin premiosidad, con una palpitación jugosa y sin exceso de empaste. Su mundo es el de la imaginación y la poesía, pero también el de la aceptación, la comprensión y el amor.

La importancia de la exposición exige que recojamos alguna de las críticas que se escribieron con motivo de la misma. Vamos a limitarnos a tres y debo confesar que me costó trabajo elegir entre todas ellas. En la de Francisco Prados de la Plaza en la revista «Bellas Artes 75», n.º 40, correspondiente a febrero

del año de la muestra, escribió el prestigioso crítico de Televisión Española:

«Enrique-Gabriel Navarro realizó una obra muy personal que se fija en aspectos, en floraciones que muy bien podríamos considerar paisajes. Pero unos paisajes personales y no imitados. Hay en sus cuadros, más que imitación natural, captación del sentimiento. Las flores, las riquezas vegetales componen paisajes posibles sí, pero más que posibles, por delante de lo posible, son paisajes sentidos, que marcaron un estado de ánimo, que se actualiza en el recuerdo. De ese recuerdo parte el artista para hacer su pintura muy personal y bien elaborada, técnicamente trabajada a base de amplios trazos».

Igualmente sagaces fueron las críticas de Ramón Sáez y Manuel Augusto García Viñolas.

«Serenísimo panal de libaciones pictóricas —escribió Sáez en «Arriba» el 26 de enero del citado año— los cuadros de Navarro son una expresión del micromundo olvidado. Perciben la profunda letanía de los días y las horas. Dentro de esa parcela ilesa de la realidad inmersa en la poesía. Así estos cuadros son acontecimientos en sí mismos y en su construcción organizada se convierten en seres vivos. No son elementos ambiguos; por esa misma razón, su impacto puede influir sobre la psiquis humana; puede animarla o moderarla para aportar un orden sincero allí donde existen confusión y abandono».

Por su parte García Viñolas vio con su personalísima sensibilidad hasta qué punto consiguió Gabriel Navarro darle una vida y un alma a cuanto tocaba con sus pinceles:

«La singularidad de esta pintura —escribió en el diario «Pueblo»— es haber logrado que se estremezca de vida una naturaleza muerta. Es aquel viejo milagro de Monet cuando estremece los nenúfares dormidos en una laguna. Esta flora fantástica que pinta Enrique-Gabriel Navarro no finge realidades absolutas de una estática perfección formal, sino que le infunde a la realidad una dinámica vibración para que al descomponerse la luz en ella, se haga acreedora y no simple simuladora de realidades. El color, así quebrantado y enriquecido con múltiples facetas, se nos ofrece como el resultado de un movimiento interior que hace infinito su campo de belleza. Un crisantemo y una dalia no son aquí un cuerpo definido, sino un espacio sin fin donde poder desentrañar el color.

»La obra de Enrique-Gabriel Navarro es de un signo muy personal, y esto ya sería mucho, cuando tal *singularidad* está *amparada* por las *generales de la ley que establece el oficio de pintor*. Pero creo, además, que el resultado de este modo de *ser propia* la pintura de Navarro, es un feliz hallazgo de expresividad pictórica, que merece la más amplia consideración».

Para muestra basta un botón, pero yo he querido dar tres y no uno. Quienes siguen la evolución de Enrique Navarro deben tener no obstante, en cuenta que en los doce meses

transcurridos desde la fecha de su última exposición, la evolución del artista ha proseguido sin suturas, dentro, siempre, de una continuidad racional. El color se ha hecho en estos meses algo más denso y la textura más vaporosa y transparente. En muchas de sus floraciones hay ahora reflejos de agua y una insinuación de transparencias que no existen en la realidad, dado que pinta óleo sobre óleo, pero que se sugieren en la finura de la última cutícula de pigmento y en la vibración delicadamente resbaladiza de algunos de sus empastes. Las formas siguen siendo técnicamente abstractas, pero con alusión inequívocamente identificable a árboles, llanuras abiertas o rebujos de nubes y hojas. Algunos de sus paisajes de horizonte bajo, con la copa de un único árbol convertida en un desparramamiento de manchas entrecruzadas, podría, por una parte, inscribirse dentro de la más pura tradición del informalismo español de materia adelgazada y sugerimos por otra la ambientación de una extraña película de ciencia-ficción, en la que los árboles se convirtiesen en seres vivos de rostros inmensos y misterios impenetrables.

No se crea, por lo recién dicho, que la pintura de Enrique-Gabriel Navarro puede caer alguna vez en lo tremebundo o lo tétrico. Sus paisajes con árboles humanizados, tienen además del misterio aludido, otro misterio más sutil y diáfano. La luz, la frondosidad del color y la literalmente palpable ingravidez del aire, nos predicán hora tras hora la alegría de vivir y nos permiten al mismo tiempo reposar en silencio con su encanto sin implicaciones

extrañas. Por todo ello la pintura de caballete de Enrique-Gabriel (ya hemos visto hasta qué punto era diferente el mundo de sus murales) es, por encima de todo, una pintura liberadora. Siempre se halla el hombre necesitado de que otros hombres contemplen así el mundo y más todavía en estos días de contradicciones internas, en los que el gozo abierto de Matisse y Kandisky ha cedido el paso a todos los hiperrealismos y a una indiferencia esterilizante, más propia de funcionarios fotográficos que de inventores de formas, ante todo cuanto puede solicitarnos todavía desde más allá de la carne y desde más allá de nuestro propio desconocimiento.

ESQUEMA DE SU VIDA

1927

— Nace en Cartagena el 24 de marzo.

1938

— Realiza sus primeros dibujos.

1940

— Empieza a dar clase de dibujo en el estudio de Vicente Ros.

1941-45

— Continúa sus estudios de dibujo en el estudio de Vicente Ros consiguiendo en estos años primeros premios y medallas de oro en las exposiciones de artistas cartageneros.

1946

— Es becado por la Caja de Ahorros del Sureste de España para continuar sus estudios de pintura en Madrid.

1947

Ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

1948

- Es Seleccionado para la exposición colectiva del IV Salón del Círculo de Bellas Artes.
- Ingresa en el servicio militar.

1949-51

- Alterna su servicio militar con los estudios en la Escuela de San Fernando.

1952

- Viaje de Estudios a Italia con su maestro Vicente Ros y su condiscípulo Alonso Luzzy.
- Deja los estudios en la Escuela de San Fernando, para atender diversos encargos de retratos y murales en Madrid, Murcia y Cartagena.

1953

- Patrocinado por la Caja de Ahorros del Sureste de España realiza su primera exposición individual.

1955

- Exposición en Cartagena, siendo adquirida una obra para la pinacoteca de la Diputación Provincial de Murcia.

1956

- Viaje a París.
- Expone en Pau la obra realizada en París.
- Exposición en Murcia, mayo.

1957

- Contrae matrimonio con la señorita Josefina Carretero.
- Trabaja en los Murales de la Capilla de los Hermanos Maristas de Cartagena.

1958

- Murales en las oficinas y sala de juntas de la Caja de Ahorros.
- Viaje a Ibiza con el pintor ibicenco Adrián Rosa y Alonso Luzzy. Con posterior exposición de las obras que han hecho en la sala Ebuso. Calles de Ibiza.
- Nace su primer hijo, Gabriel.

1959

- Murales en la Capilla de la Sagrada Familia en la Iglesia arciprestal de Cartagena.
- Nace su hijo Enrique Vicente.

1960

- Durante tres años da un cambio total en su pintura de caballete tratando el paisaje y el tema floral y vegetal de una forma objetiva.

1961-6

- Grandes Murales cerámicos para la Mancomunidad de los Canales del Taibilla, en la estación depuradora.
- Nace su hijo Miguel Angel.

1964

- En la exposición nacional que organiza la Caja de Ahorros del Sureste de España en Murcia, expone la primera obra realizada con su nueva temática.
- Nace su hijo Rafael.

1965

- Manuel Jorge Aragoneses en su libro La Pintura Decorativa en Murcia de los siglos XIX y XX dedica varias páginas de su libro a su obra mural.

1966-68

- Realiza diversos murales, los más importantes para la Casa de Cultura de Cartagena.

1969-73

- Trabaja fundamentalmente en la obra de caballete con su nueva temática.
- Encargos de murales cerámicos para el Ayuntamiento de Cartagena.

1974

- Exposición en la sala Zurbarán con su nueva temática.

1975

- Expone en Madrid en la sala Kreisler.

BIBLIOGRAFIA BASICA

ALGUERAS, Carlos: «El pintor Enrique-Gabriel Navarro». El Noticiero. Cartagena, 1949.

AMON, Santiago: «La pintura de Enrique-Gabriel Navarro». Catálogo. Exposición Sala Kreisler, de Madrid.

AREAN, Carlos: «Enrique-Gabriel Navarro en la Galería Kreisler». Estafeta Literaria, 1975.

ARAGONESES, M. Jorge: «La pintura Decorativa Murciana en los Siglos XIX y XX». Publicación de la Diputación Provincial.

BERNAL, Pedro: «Enrique Gabriel-Navarro». Retratos. El Noticiero. Abril 1971.

BONMATI, Casimiro: «Enrique-Gabriel Navarro». Arte y Letras. Idealidad Alicantina.

«El arte al servicio de la religión». La Verdad. 1957.

C. N.: «L'Exposition du peintre Enrique-Gabriel Navarro». La Depeche du Midi. Francia.

CHAVARRI, Raúl: «La Pintura Española Actual». Ibérico Europea Ediciones, S. A.

GANDARA, Consuelo de la: «Enrique-Gabriel Navarro». Iberia Daily Sun. Enero, 1975.

GARCIA, de DIEGO, Antonio: «Excelente Exposición». La Verdad. Murcia. Abril, 1971.

«La pintura de Enrique-Gabriel Navarro en Madrid». La Verdad. Febrero, 1975.

GARCIA VIÑOLAS, A.: «Navarro». Pueblo. Febrero, 1975.

GAYA NUÑO, J. Antonio: «La Pintura Española del Siglo XX». Ibérico Europea, S. A. 1970.

HIERRO, José: «Enrique Gabriel Navarro». Arte. Nuevo Diario. Enero, 1975.

J. C.: «Avec Enrique-Gabriel Navarro». Eclair. Pirenees, Pau Taubles Bayonne. Noviembre, 1956.

J. C.: «Enrique-Gabriel Navarro». Crónica. Gaceta del Arte. 1975.

LAURIELLE, E.: «Enrique-Gabriel Navarro». Jeune Peintre. Sud Ovest. Bordeaux. Noviembre, 1956.

LOPEZ, Eduardo: «Galerías de Arte. Enrique-Gabriel Navarro». Nuevo Diario. Febrero, 1975.

LOPEZ BAEZA, Antonio: «La nueva Pintura de Enrique-Gabriel Navarro». La Verdad. Marzo, 1974.

«Enrique-Gabriel Navarro, en la Sala Zurbaran». Marzo, 1976.

MOLINA, Pedro: «Enrique-Gabriel Navarro». Línea. Murcia. Noviembre, 1976.

MONERRI, José: «Con Nuevo Estilo». La Verdad. Murcia, 1974.

«Dos Pintores Trabajan». La Verdad. Mayo, 1973.

«Al habla con Enrique-Gabriel Navarro». La Verdad. Murcia. 1976.

«Un cuadro de Enrique-Gabriel Navarro en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid». La Verdad. Marzo, 1976.

MORALES, José Luis: «Diccionario de la Pintura en Murcia». Al-Kara. 1973.

NIETO, Enrique: «Serie Artistas Cartageneros». Revista Sudeste. Enero, 1976.

«Mis Cuadros son mis vivencias». Línea. Marzo, 1976.

OLIVER, Antonio: «Medio Siglo de Artistas Murcianos».

PEREZ SANCHEZ, Alfonso: «Murcia y Albacete». Colección Tierras de España. Ediciones de la Fundación March. 1976.

PRADOS DE LA PLAZA, Francisco: «Los paisajes de Enrique-Gabriel Navarro». Revista. Bellas Artes. Madrid, 1975.

R.: «Un authentique peintre espagnol, Enrique-Gabriel Navarro». La IV Republique. Francia. Noviembre, 1976.

RODRIGUEZ CISNOVA, José: «Murales en Santa María de Gracia». La Verdad. Murcia. 1959.

SAEZ, Ramón: «Enrique-Gabriel Navarro». Arriba. Enero, 1975.

SOLER, Pedro: «Enrique Gabriel Navarro en la Sala Zero». La Verdad. Murcia. Noviembre, 1975.

ZARCO AVELLANEDA, José: «Las pinturas murales de Enrique-Gabriel Navarro y Alonso Luzzy». La Verdad. Murcia. Enero, 1965.

«El Monolito a Santiago». Línea. Abril, 1965.

I N D I C E

	<u>Pág.</u>
VIDA Y APRENDIZAJE.	7
TRES MOMENTOS EN LA EVOLUCIÓN DEL PINTOR .	23
LÁMINAS	33
ESQUEMA DE SU VIDA	63
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.	67

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 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/Victoriano 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/Tápies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamin 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 Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Ángel Baldellou.
- 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 Ladeveze.
- 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 Planas Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.

- 57/**Fernando Delapiente**, por José Vázquez-Dodero.
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/**Zacarias González**, por Luis Sastre.
61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62/**Pancho Cossio**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.
65/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/**Isabel Villar**, por Josep Melià.
67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68/**María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71/**Piñole**, por Jesús Baretini.
72/**Joan Ponç**, por Corredor Matheos.
73/**Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74/**Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75/**Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76/**Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77/**Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78/**Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79/**Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/**José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81/**Ceferino**, por José María Iglesias.
82/**Vento**, por Fernando Mon.
83/**Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84/**Camin**, por Miguel Logroño.
85/**Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
86/**Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87/**Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88/**Guijarro**, por José F. Arroyo.
89/**Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90/**Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91/**M.ª Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92/**Redondela**, por L. López Anglada.
93/**Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94/**Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95/**Raba**, por Arturo Villar.
96/**Orlando Pelayo**, por M.ª Fortunata Prieto Barral.
97/**José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98/**Feyto**, por Carlos Areán.
99/**Goñi**, por Federico Muelas.
100/**Manifiestos y Declaraciones del Arte Español de la Postguerra**,
por Vicente Aguilera Cerni.
101/**Gustavo de Maeztu**, por Rosa Martínez Lahidalga.
102/**Montsalvalge**, por Enrique Franco.
103/**Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Balldellou.
104/**Néstor Basterrechea**, por Juan Plazaola.
105/**Esteve Edo**, por Salvador Aldana.
106/**María Blanchard**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
107/**Elvira Alfageme**, por Vicente Aguilera Cerni.
108/**Eduardo Vicente**, por Rafael Flórez.
109/**García-Ochoa**, por Francisco Flores Arroyuelo.
110/**Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
111/**María Droc**, por J. Castro Arines.
112/**Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113/**Antonio Zarco**, por Rafael Montesinos.
114/**Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
115/**Daniel Agumón**, por Josep Vallés Rovira.
116/**Hipólito Hidalgo de Caviedes**, por M. Augusto G.ª Viñolas.
117/**A. Teno**, por Luis G. de Candamo.

- 118/**C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119/**Beulas**, por José Gerardo Manrique de Lara.
120/**Algora, Vicente y Manuel**, por Fidel Pérez Sánchez.
121/**J. Haro**, por Ramón Solís.
122/**Cellis**, por Arturo del Villar.
123/**E. Boix**, por J. M.^a Carandell.
124/**J. Mercadé**, por J. Corredor Matheos.
125/**Echaz**, por M. Fernández Braso.
126/**F. Mompou**, por Antonio Iglesias.
127/**Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128/**Santiago Montes**, por Antonio Lara García.
129/**Carlos Mensa**, por José A. Beneyto.
130/**Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131/**María Carrera**, por Carlos Areán.
132/**Carlos Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133/**Angel Orensanz**, por Michel Tapié.
134/**Maribel Nazco**, por Eduardo Westerdhal.
135/**González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136/**Urculo**, por Carlos Moya.
137/**E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González

Esta monografía, sobre la vida y la obra de Enrique-Gabriel Navarro, ha sido impresa en los Talleres de Imprenta Industrial S. A. Bilbao.

pintor recrea unas formas subjetivas de luz y color, en las cuales, las flores son posibilidades explícitas más que motivo fundamental.

García Viñolas ha dicho que el resultado de ese modo de ser de la pintura de Enrique-Gabriel Navarro, es un feliz hallazgo personal de expresividad pictórica que merece la más amplia consideración, y es a través de este hallazgo personal que el pintor transmite unas sensaciones siempre nuevas, siempre eternas para el hombre, porque le llegan directamente desde lo mejor de un hombre.

Es, pues, esta pintura «serenísimo panal de libaciones» (Ramón Sáez) del cual se puede extraer un mensaje de belleza que es la belleza misma y que en serena cuantía se ofrece al espectador.

Enrique-Gabriel Navarro está representado en museos y colecciones particulares de todo el mundo. Carlos Areán, autor de la presente monografía, es director del Museo Español de Arte Contemporáneo (uno de los muchos en los que se halla representado Enrique-Gabriel) y acaba de ser condecorado por el Gobierno argentino con la Orden del 25 de Mayo en su grado de Comendador y como homenaje a sus numerosos escritos sobre arte actual en todas las naciones de habla española.

Ha publicado más de treinta libros y tiene, entre otros, el Premio Nacional de Literatura, el Camón Aznar de Crítica de Arte y el Internacional de Poesía Ibérica. Es miembro de número de las Asociaciones Internacionales de Críticos Literarios y de Críticos de Arte y ha sido cofundador de las secciones españolas de ambas. En la actualidad está terminando de redactar una extensa obra en cuatro amplios volúmenes sobre la pintura del siglo XX en las naciones ibéricas, investigación exhaustiva cuyo primer tomo será dado a conocer en breve por Ibérico Europea de Ediciones.

SERIE PINTORES

