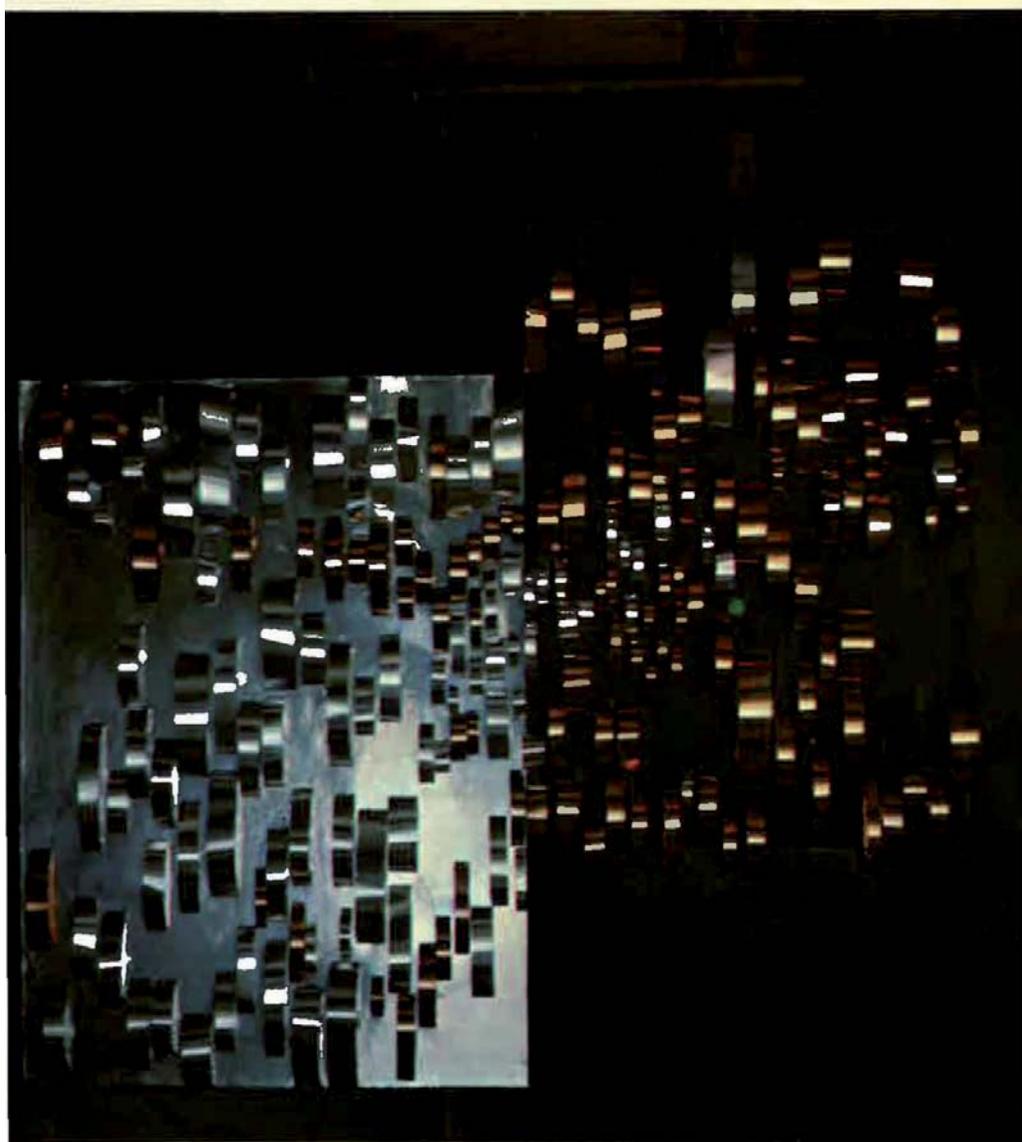




J. CASTRO ARINES

María yroc.

ARTISTAS ESPAÑÓLES CONTEMPORANEOS





María Droc es, de tiempo atrás, figura singular del arte español de vanguardia. Nacida en Rumanía, reside en España desde 1944, adquiriendo la nacionalidad española en 1966, con su marido, el crítico de arte Cirilo Popovici. Licenciada en Letras por la Universidad de Bucarest y Diplomada por la Escuela de Bellas Artes de la capital rumana, María Droc se nos presenta como una de las individualidades de mayor rango en la obra nueva de nuestro arte, por los modos con que su inventiva diversa se manifiesta a lo largo del tiempo y por las cavilaciones con que ella se significa. De la figuración a la abstracción, de la pintura matérica al arte objetual, la obra de María Droc ofrece sin duda atención y fidelidad no frecuente a las preocupaciones creadoras del arte de nuestra cultura. Admirable pintora figurativa, es igualmente hoy admirable inventora de objetos plástico-arquitectónicos del más alto rango estructural, de extremado

Maria Proc.

J. CASTRO ARINES
Crítico de Arte del
«Diario Informaciones»,
de Madrid.

Numerario de la
Association Internationale
des Critiques d'Art.

Premio Nacional de Literatura



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

Maria Gros.

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Imprime: Gráficas Ellacuría - Avda. del Generalísimo, 19 - Erandio-Bilbao

Depósito Legal: BI - 157 - 1976

ISBN: 84 - 369 - 0469-9

Impreso en España.

«La sensibilidad se podría llamar María Droc».

Así fue el romper informativo con que di cuenta años atrás —1968— a la obra presentada por María Droc en el Ateneo de Madrid. «María Droc o la sensibilidad»; que también ésta podría ser la etiqueta nominal de tal inventiva; y no referida en soledad a la figura y compostura sentimental con que la obra de María Droc se nos ofreció hace ya seis años en Madrid, sino también a los comportamientos de su actual inventiva, que el tiempo es, en lo que a estas categorías se refiere, un suceder sin fisuras estimativas, siempre el mismo para tales juicios de valor, aun siendo marcado el tiempo en el quehacer de María Droc con signos de arte de muy diversa envoltura conceptual y aun acusándose él verdaderamente con extraordinaria firmeza en cada tiempo, y todavía con ma-

yor vitalidad hoy, en las estructuras, coberturas, propósitos mentales y direcciones significativas con que la obra diversa de María Droc se manifiesta en el tiempo este en que de nuevo se ofrece a mi curiosidad.

Un ofrecimiento curioso para un análisis pesquisador y visceral. Tienen vigencia las consideraciones de años atrás, sin perder ni un instante su vigor crítico. «La sensibilidad se podría llamar María Droc, y puesto que lo sensible determina la naturaleza de las invenciones de María Droc, será ella citada en cada ocasión en que lo sensible y sus juegos vengán al pensamiento. Porque aun no siendo encerrados en los pagos de lo sensible todos los modos de hacer de María Droc, sino que ellos se proyectan en muchas direcciones, cierto que el valor de la exposición del Ateneo se puede sustantivar en tal jerarquía sensitiva».

Como tengo aquí, ante mí, en el taller de María Droc, su teoría pictórico-plástica a lo largo de su tiempo español —treinta años de residencia en Madrid, que son más de la mitad de su misma vida—, puedo ir apuntando, comprobando, aceptando o no tales estimaciones. Me resulta muy agradable confirmar así, paso a paso —puesto que este enjuiciador tiene también su tanto de vanidad profesional— los aciertos de estas informaciones críticas con que celebré tiempo atrás a María Droc, que es toda ella —así lo apuntamos— sensibilidad pura. «Pero lo sensible es aquí —como decíamos en aquella estimación del Ateneo—, en mis opiniones informativas, como lo correcto, lo preciso, lo puro, lo formalmente perfecto.

En la obra de María Droc se impone como norma general de conducta una preocupación constante por el orden de las cosas, por la regulación de sus porciones estructurales, por la limpidez rigurosa de sus acciones y juegos. Y siempre como flotando, imprimiendo a las cosas un amoroso temblor, una musicalidad matemáticamente pitagórica, una fluyente energía de razón que alcanza las más distantes esferas del sentir. Y así esta inventiva de María Droc pone en el pensamiento que las formas más encontradas de geometría alienan saturadas de estremecimientos; son ellas frágiles, móviles, matemáticamente sensitivas».

Como de hoy, sin mudarle una tilde a estas estimaciones, sino acaso para perfilar algunos contados puntos, para mejorarles en el elogio. El lector, si es atento a los informes que habrán de seguir, verá multiplicarse muchos de estos juicios y, sobra decirlo, muchas de las simpatías que en ellos se apuntan. «Y he aquí —decía yo, por último— por donde marchando por caminos en apariencia distintos, los modos pictóricos de María Droc que fueron en el tiempo, se hermanan a estos modos plástico-espaciales de nuestra actualidad por ese vínculo de la sangre, que hace como parientes a cosas en la piel muy distintas. Juegos del sentir gráciles y estremecidos en su temblor, llamados de voz, tímida y hasta temerosamente exhibidos. Rítmicas adivinaciones de las cosas, criaturas celestes: aquí fijan su andar por hoy las innovaciones de María Droc, que yo considero en el mejor momento de todo su proceso creador».

Aquí están ante mí todas estas invenciones en sus representaciones más distinguidas: figuras de vida de ayer y hoy, tan varias, unidas por la sangre. De todas hablaremos a su hora. Me importa, justamente ahora, dejar apuntado que el «mejor momento» de la obra de María Droc era, seis años atrás, el «momento» del Ateneo; hoy es el «momento» que sucedió al muestrario puesto de aquella oportunidad a mi atención, multiplicado en muchos «momentos» a hoy: cada día —o cada «momento»— por mejorado y por perfeccionado en toda su mecánica mental ahondado, complicado. El hacer de María Droc, por estas causas, sin abandonar sus modos de geometría, sus inclinaciones al pensamiento de razón, en tantas ocasiones recreados como puras iluminaciones de la sensibilidad, por ahondado y complicado, se nos hizo inquietante, y no por adornarse con cavilaciones de expresividad más o menos arrebatada de propósitos, puesta al exterior la sangre viva de sus figuras de significación, sino por ser el mundo de la geometría, del número místico, de las formas excitadas por sus arquitecturas y su luz, por la textura, templanza y destemplanza matérica, por su problemática plástica y su cavilación conceptual, por su temblor, por la gracia de sus vuelos y vibraciones rítmicas, inquietante en tantas ocasiones por sí mismo. Inquietante por su cavilación, tan clara por lo demás; inquietante por su preocupación estructural, que se genera y mueve ella por silenciosos arrebatos de vida y muerte. Todo un mundo poblado de magnificencias creadoras, que por simples y declaradas al ver en

toda su profundidad, nos importan primero, después nos preocupan, más tarde nos desasosiegan. Pero no siempre es preciso buscarle la hondura a estas invenciones, puesto que también ellas valen por su gravedad de geometría, por su temblor y aire ordenadamente gobernado en toda ocasión, sin mayor cavilación que la de las maravillas de sus propias coberturas arquitectónicas, como ocurre en tantos grandes maestros del quehacer inventivo con fundamentos en coberturas de razón, a través de sus arquitecturas matemáticas, de Piero della Francesca a Casimiro Malevich, de Paolo Ucello a Piet Mondrian, de Durero a Pevsner, de Leonardo a Pablo Palazuelo. Por su arquitectura y sus significaciones, si es menester, puesto que las imágenes de lo artístico maravillan por su capacidad de ofrecimientos, que tantas veces se explican por el acierto de sus morfologías, tantas —las más gravemente inquietas— por sus llamaradas entrañables.

No hay un «estudio» en casa de María Droc; no hay un «taller», tal como se supone que deben ser los «estudios», los «talleres» de nuestros artistas, según el hábito informativo con que ellos se vienen presentando a nuestra curiosidad. No sé donde trabaja María Droc, quizá por haberme imaginado que las maravillas de su invención habrían de nacer en algún maravilloso lugar de la casa, con sus escenografías adecuadas a mis imaginaciones. Creo ahora que si María Droc no trabaja específicamente en ningún lugar, será debido a que trabaja en todos ellos, los que sean, según la ocasión o el método de trabajo, ya que lo im-

portante del trabajo de María Droc no es el lugar de trabajo, sino el trabajo en sí, su inventiva, que como es —aquí se ve— generosa en pensamientos creadores, ellos nacen, medran, actúan, viven en todo lugar, sin privilegios. Y cuando el mundo de trabajo de María Droc se apunta más allá de estos espacios domésticos, habrá de buscarse tal mundo en la calle misma, en las fundiciones mecánicas, en el taller del bronceista, del metalista en donde buena porción de sus arquitecturas culminan con tanta novedad y en donde también María Droc, con su mono azul, sus guantes de trabajo, su martillo o su soldador en mano va dando cuerpo o guiando los modos de su inventiva, tan firme, por una banda, en cuanto al cuerpo; tan frágil, delicada, sutil, por otra, en cuanto al alma.

Así están las cosas, así valen. Ante mí una porción representativa de la inventiva de María Droc: pinturas, creaciones plásticas de ayer y hoy, apoyándose, justificándose; criaturas estéticamente pictóricas y arquitecturas plásticas dinámicas por sus juegos de luz y sombra, sus giros y traslaciones rítmicas... Es generoso en espacio este salón-biblioteca-lugar de trabajo, conversación y contemplación, a colmar de luz, que entra a manos llenas por la terraza-jardín de este piso noveno de Profesor Waksman, 4, Madrid, de la casa de María Droc, que es también la casa de Cirilo Popovici, el crítico famoso de arte, su marido, de nacimiento rumano, como María Droc, con carta ya de naturaleza en España, dos —para mí— españoles más. Hablaremos después de las cosas que veo aquí,

las invenciones de María Droc, los libros, los objetos multiplicados de la casa, que dan el aire de la vida a todo el quehacer que va a ser objeto de nuestra atención informativa, incluyendo a Cirilo Popovici, que cada vez que busco en la casa un mejor saber de las cosas de María Droc, desaparece por escotillón —«¡ésas son cosas vuestras!, de María y tuyas, y de todos, menos mías, al menos por hoy»— y he de retenerle a la fuerza para el mejor servicio informativo de la causa que me trajo a este lugar de sucesos. Es toda la historia en exposición de la inventiva de María Droc. ¿Cómo es María Droc? ¿Cuál su figura, sus modos de hablar y pensar, su andar, las maneras de su presencia, sus gestos, sus silencios? No hay rasgos externos que la descubran de modo declaradamente iconográfico, por su estatura, la adecuada para no llamar la atención de modo por fuera de lugar, fina de figura, delgada, elegante de porte, de andar pausado, rubia, de belleza remansada en serena gravedad, dulce en sus gestos, como en su voz, modulada en un perfectísimo castellano, jamás obligado a repentizar actitudes inconsecuentes a sus naturales modales, siempre amable y agradable en extremo ante mí, que abuso de su amabilidad asaeteándola a preguntas, curioso por demás de todo lo que valga y no valga para ser fijado en la estampa del arte de María Droc, comprendidas las figuras de su vida, y con ellas las causas de inspiración y modelación de su inventiva.

—Para ti, ¿qué cosa es ésta del arte, María Droc?

—No puedo dar una definición objetiva pero, para mí, el arte es simplemente un modo de lenguaje o, más aún, un modo de existir de alguien que se acostumbraba a llamar artista o que participa del arte: pongo, por ejemplo, el crítico de arte; el espectador avisado; la gente así...

Conozco a los Popovici, Cirilo y María Droc desde que llegaron a España hace treinta años, allá por el tiempo en que Buchholz comenzó a organizar sus «Jueves Buchholz», musicales y literarios, y la librería-galería de arte comenzaba también a constituirse en el lugar de cita de todos los que trabajábamos en la cimentación del arte nuevo nacional, del cual, sobra decirlo, no había asomos aún de cuál iba a ser su cierta arquitectura. Aquí, en Buchholz, expuso individualmente por vez primera en Madrid, en 1946, María Droc. En aquel mundo entré en relación con María Droc y Cirilo Popovici. Con ellos me iba encontrando cada día en los contados lugares de Madrid en que se agitaban tan mansamente aún las aguas del arte nuevo, animadores comunes de tendencias todavía fantasmales, más vivas como propósito que como figuras reales, palpables, visibles, audibles. Pero bueno era militar en la misma tropa, lo que daba firmeza a nuestra amistad, que se ha mantenido viva y activa de entonces a hoy, con las mismas cavilaciones, aunque el camino seguido en común no fuera siempre de andadura cómoda ni apartada de riesgos. María Droc hacía un arte muy distinto al de hoy en cuanto a propósitos y, por ello, distinto en su cavilación y, naturalmente, dis-

tinto, muy distinto, sorprendentemente distinto, en su figura, estructura, arquitectura, al arte del largo camino del tiempo en que echó a andar después de mis primeras atenciones a su inventiva. Era esta primera, una inventiva de recreación figurativa, cargada sensitivamente, tal como hoy, de impulsos creadores, delicadamente perfecta, toda temblor, de «caligrafía apasionada», como la designó un crítico del tiempo de 1948, en las criaturas de su invención que me vienen ahora al pensamiento. Tenía una tendencia narrativa e ilustrativa aquella pintura primera de María Droc, puesto que eran mayormente ilustraciones y narraciones las que dieron entrada entre nosotros a su inventiva pictórica. Firmes en sus modos de figuración, de trazo ligero y directo, reconstruido «artísticamente» el cuerpo de las cosas, el color sin romperse en graves aspavientos cromáticos, sino, al contrario, complacido en sus juegos y cristalografías, que eran «bizantinas» —otra calificación del tiempo— y sensualmente jugosas en su temblor combinatorio, activadas en una cierta irrealidad de las cosas que son de ver, no ausente de magicidad, por veces fantásticas en sus inclinaciones ornamentales. Y de aquel mundo a otro mundo pictórico fue el paso no repentizado precisamente de María Droc: al mundo de la no figuración de naturaleza, la materia viva, actuante, dramáticamente dispuesta, explosiva, apuntado así en dos grandes momentos de creación esta inventiva, sin otros informes en torno a las causas de estos cambios pictóricos, en este comienzo de nuestra información, sobre los que se habrá de volver. Y con ellos, las últimas

búsquedas conceptuales, formales, arquitecturales de María Droc, en las que anda actualmente enredada; en las que la forma de las cosas, su movilidad, su luz, el cuerpo con que ellas se envuelven, su dirección e inclinación gestual, la gracia de sus arquitecturas, su delicadeza, la precisión, ajuste y cuidado preciosista de los materiales con que estas invenciones se me ofrecen hoy, su poder de sugestión, su encantamiento, le conceden en el corpus de nuestra moderna inventiva de arte jerarquía más que singular.

—Y para ti, María, ¿cómo es o qué cosa es tu propio arte?

—Mi propio arte significa mi propia identidad; mi más auténtico modo de existir, o sea, de realizarse con toda mi pasión y voluntad. Sin embargo, la confección de la obra supone resolver toda una serie de problemas de tipo técnico —después se hablará largamente de esta cuestión— y, desde este punto de vista, creo que ejerzo una profesión como cualquier otra, como la de dentista o modista, valgan como ejemplos.

María Droc nació en Bucarest. Allí vivió la primera porción de su vida, hasta los avatares de la última guerra mundial, con distintos viajes por Europa adelante, de formación artística y cultural, por aquel tiempo de su mocedad estudiantil. El arte se incorpora muy prontamente a su vida. En Bucarest cursa el bachillerato y la licenciatura de Letras, y a la par, asentando sobre fundamentos de mayor solidez su formación artística, se diploma en la Academia de Bellas Artes. Y a la par, por igual,

en este mismo tiempo, colabora en distintas publicaciones del país ocupándose del arte en general y de su dialéctica; forma parte de distintos círculos artísticos —plásticos y no plásticos— de Bucarest. Y a la par, nuevamente, viaja —«ver mundo», que fue de siempre uno de los motores mayormente incitantes de esta vida nuestra—, experimenta las calenturas excitantes de tierras que no son de familiaridad por la sangre, la lengua, los modos de vida, próximas unas, distantes otras, todas cargadas de alicientes y promesas incontables. Visita Grecia, Italia, Francia. Por aquí anda el arte familiar en los textos históricos universitarios, tomados ahora, realmente, verdaderamente, cuerpo y vida. España era, por el entonces, esperanza, intención en los propósitos viajeros de la joven María Droc, marginada en el tiempo del don de adivinaciones, por conocido que le fuera ya el arte español y cautivante acaso la vida española, sin más. Quizá de todos estos primeros viajes por fuera del país rumano, fue Grecia, pasando por Estambul, que es camino obligado desde la capital rumana para entrar en el país griego, quien dio forma capital a sus primeras grandes impresiones artísticas y cuyos encuentros —dos viajes en tiempos relativamente próximos— la dejan —éstas son sus palabras— «profundamente conmovida». Grecia es en el tiempo la más grande multitud de casos emocionales para María Droc.

DEL DIARIO DE MARIA DROC: GRECIA Y BIZANCIO.—Capítulo importante de mi vida y de mi obra pictórica fueron mis viajes por Europa,

Francia, Italia y Grecia principalmente, que me abrieron los ojos ante muchos aspectos inéditos de las obras del gran arte histórico; sobre todo el de Grecia, a cuyo estudio había dedicado gran atención. Los viajes a tierra griega me familiarizaron con los frescos allí abundantes y, en general, con las arquitecturas paleocristianas de las pequeñas iglesias construidas según los arquetipos de las del Asia Menor. Allí, al igual que en Estambul, pude recrearme ante el gran arte bizantino, con su arquitectura y sus fabulosos mosaicos. Así he podido comprender los seculares modelos de los célebres frescos que adornan los monasterios de Rumanía, para no hablar de otras manifestaciones del arte rumano del mismo origen, los códices miniados y los iconos pintados sobre cristal por artistas campesinos de Transilvania que, según los bizantinólogos, son las únicas creaciones *vivas* del arte bizantino que todavía perduran. Más tarde, inspirándome en estos iconos, realicé una serie de iconos sobre cristal, con los cuales celebré tiempo después, ya en España, en 1946, una exposición en las galerías Layetanas de Barcelona.

En Rumanía celebra algunas exposiciones individuales y de grupo; gana algunos premios con adquisiciones por el Estado. La estética dominante en aquel tiempo en el país rumano era, al igual que en otros países balcánicos, la de un postimpresionismo entre academicista y romántico, que bien poco difería del arte de otros países de occidente, incluida España, con la inventiva de muchas de sus personalidades distinguidas. Pero el ambiente, sin ser enrarecido en Bucarest para María Droc, era ya, como para otros muchos jóvenes artistas rumanos, un tanto estrecho. Ya estaba casada entonces con Cirilo Popovici, jurista y crítico de arte,

con quien realiza algunos de sus viajes a Grecia y Turquía: «Ambos somos muy andariegos», me cuenta María Droc. Se habían conocido en la redacción de una revista artística de Bucarest, en la que los dos colaboraban, María con pequeños artículos, Cirilo con ensayos estéticos. «Se arreglaron», no sin antes —me indican los dos— «habernos peleado **profesionalmente** lo nuestro». Viajan nuevamente juntos a Francia y en París viven durante tiempo numerosas veces, cuando deciden abandonar Rumanía y trasladar su residencia a Italia, con la que María Droc tenía contactos de lengua, de arte y de sangre.

—¿Qué cosa fue Italia para vosotros dos, María y Cirilo Popovici?

—**Cirilo Popovici:** Una cosa es viajar y otra vivir en el país la vida del arte, más si el país, como sucede allí, en Italia, es todo él un extraordinario museo. Cierto que la guerra en que estaba metida Italia tenía cerrados sus museos, pero sí estaban abiertas sus iglesias, lo que le permitió a María estudiar con extraordinaria tranquilidad a sus pintores más queridos: Giotto, Masaccio, Polajuolo... También estaba abierto en Roma el Museo Vaticano, de cuyas grandezas sobra hablar.

—**María Droc:** El paisaje italiano está ya, como quien dice, pintado. No obstante, y tal vez por ello, pintarlo plantea problemas nada fáciles; al menos para mí. Yo me mantenía entonces en mi línea figurativa, donde el ritmo de mi pintura encontraba sus verdaderos ecos expresivos en las coberturas cromáticas con que ellos se adornaban. En Italia nuestra vida

se desarrollaba con bastante tranquilidad hasta que comenzaron los bombardeos de la aviación aliada. Cirilo y yo nos hospedábamos en un convento de monjas y trabajábamos en un rincón que servía a la vez para guardar verduras, carbón y útiles domésticos. Cambiamos algunas veces de ciudad; puedo así recordar las alarmas aéreas de Venecia y el esplendor trágico de unos murales de Mantegna en una iglesia de Padua, destrozada en parte por una bomba. Retirados en un pequeño pueblo lombardo, seguía pintando y dibujando, pero la guerra apretaba y no tuvimos otro remedio Cirilo y yo que abandonar Italia. Llegamos a España en 1944. Nuestra intención era, en un principio, trasladarnos a Estados Unidos, en donde residían algunos familiares. El viaje se fue demorando y cuando se pudo realizar, salvados todos los inconvenientes, resultó que ya nos habíamos acostumbrado a España, a los amigos que habíamos empezado a hacer aquí, a la tierra, al arte español, a todo. Fue nuestra gran suerte.

En 1944, como sabemos por María Droc, el matrimonio Droc-Popovici llegó a España. Un nuevo mundo a descubrir, que iba a ser un mundo nuevo para ser vivido la porción mayor de sus vidas. ¿Qué cosas del arte sucedían por aquel tiempo en el país? No grandes cosas, y nunca excesivamente nuevas. Quizá estuvieran en coacción las primeras novedades que iba a traer a nosotros el tiempo de las posguerras nacional y mundial. Empezaban a apuntarse algunos rebotes del arte español de años atrás, con sus savias nuevas, alimento de las inme-

diatas floraciones artísticas españolas, inmaduras aún en el tiempo. Acababa de nacer en Madrid la Academia Breve de Crítica de Arte, con sus Salones de los Once, invención de Eugenio d'Ors, cuya jerarquía en el tiempo fue muy prontamente reconocida, aunque su cimentación fuera, ésta es la verdad, tan endeble. Europa todavía quedaba, en su porción casi total, más allá de los Pirineos y el arte español activo en el campo de las exposiciones públicas estaba ajeno a todo propósito de mutación de su universo inventivo, reducido el interés informativo y crítico —en cuanto tal interés iba marcado por afanes de novedad— a la incipiente actuación de algunos artistas jóvenes, más de uno más tarde famoso por el mundo adelante. Las Exposiciones Nacionales continuaban centrando la atención del arte oficial, que iba al año siguiente, por fin, a conceder la Medalla de Honor a José Gutiérrez Solana, pocos días después de morirse el pintor. En Madrid había nacido —quizá renacido, fuera mejor decir— la Escuela de Vallecas; faltaban años para que surgiesen en Barcelona sus Salones de Octubre. No; no era un clima sino de preparación para el encendido de mayores fuegos del arte nacional, éste de 1944.

—En Rumanía se sabían pocas cosas de España. La gente de arte conocía, claro está, a los grandes pintores españoles clásicos; yo misma había estudiado muy detenidamente a Velázquez, a través, sobra decirlo, de grandes reproducciones en color. Es cierto que algunos pintores rumanos, especialmente Petrascu, habían pintado en España, pero su pintura era

una pálida referencia a lo que realmente representaba el paisaje español. Se explica así el impacto que me produjo el Museo del Prado. Para estar más cerca de él, buscamos una pensión en las inmediaciones del Museo, en donde prácticamente pasaba el día, cargada con la permanente emoción que ponía en mí el encontrarme de modo tan directo y vivo con los originales de tantas obras familiares para mí a través de los libros. Mi gran descubrimiento fue el Greco (al que en cierto modo conocía ya de París desde 1937 —y éste sí que es informe curioso— por la colección real de Rumanía, allí expuesta), con sus grandes masas plásticas, su barroquismo hermético y, sobre todo, su espiritualidad incomparable, que si no me era ajena desde la exposición de París, si me era, hasta llegar a España, muy veladamente entendida. En el Greco se me descubría la misma fuerza que años atrás en Giotto, y la misma sublimación. Y con el Greco, Goya, en el que no era difícil descubrir algunos de los caminos que iba a seguir el arte contemporáneo.

[Los libros. La casa de los Popovici abunda en libros. No me obliguéis a catalogarlos en este informe. Aquí, a mi izquierda, en el salón; a mi derecha, al frente, me invaden. Los hay en la más amplia panorámica, en castellano, francés, inglés, italiano, rumano, alemán... Son libros de poesía, de filosofía, de música —la gran debilidad de los Popovici—, de matemáticas, de general literatura, de arte. Por aquí andan —¿cómo no?— libros escritos por el propio Popovici; por

aquí andan, a la par —que amistad obliga— algunos de mi cosecha personal, que de todo hay en la santa novena de esta librería de mis amigos.)

—Este fue el impacto pictórico y museal. Pero hubo otro segundo impacto español en este mi primer encuentro con la tierra española, y fue el impacto causado por esta misma tierra, apuntado entonces en el paisaje de la meseta castellana, «océano de piedras», como creo que le llamó Unamuno. Una impresión que puedo calificar de terrible: toda aquella inmensa sequedad mineral parecía absorberme; aniquilarme casi. Quizá mi primer respiro en la tierra española conocida entonces por mí fue en la tierra gallega, no sólo por las gracias admirables del paisaje gallego, sino también por los recuerdos que me traía de mi propia tierra. Y, sin embargo, he de confesar que en sucesivos viajes a Galicia acabé por añorar a Castilla, muy posiblemente por haberme enfrentado ya entonces pictóricamente con el paisaje castellano y haber descubierto de modo plástico sus misterios y trascendencias telúricas, su exactitud y sobriedad de formas. Estos contactos con la tierra española en los años primeros de mi vida en el país se pueden centrar en Santiago de Compostela, en donde residí algún tiempo recogiendo apuntes para el libro «Compostela», de Gonzalo Torrente Ballester; en Salamanca, en donde pasé largas temporadas; en Toledo, que con tanta frecuencia fue visitado por mí. Con las apuntes toledanas realicé más tarde grandes composiciones rítmicas, casi abstractas —la calificación corresponde naturalmente a un pensamiento actual,

no vivo todavía en aquel tiempo— a las que se prestaba la propia topografía toledana.

Este sentido de sobriedad y delicadeza del paisaje castellano encontrará un nuevo medio de expresión —tal como se verá más tarde— en las acuarelas de María Droc, expuestas colectivamente por España adelante desde su primera hora española.

—¿Qué impresión te causó a tu llegada a España el arte que se activaba a tu alrededor en 1944 y qué es hoy para ti, treinta años después, este mismo arte español?

—Es natural que entre 1944 y 1974 haya una gran diferencia; una diferencia principalmente de factura. Los treinta años que supone la evolución del arte español han transformado un arte en cierto modo **local** —por sus preocupaciones— en un arte **universal**, donde coexisten todas las corrientes actuales, desde el arte social hasta el lumino-cinético; desde el hiperrealismo al arte minimal o conceptual. Todo ha pasado por la gran época del arte abstracto, ya de tipo geométrico, ya informal. En este sentido, España está a la altura de los países más adelantados del mundo. Creo que es de justicia —es ya un hecho histórico— señalar que el arranque del nuevo arte en España empezó en el curso de Santander de 1953 (del que habrá que hablar más tarde, sin duda), en el cual participamos mi marido y yo y que tan grande impacto produjo en la conciencia estética del país.

La primera exposición madrileña de María Droc se realizó en la librería-galería Buchholz, que entonces dirigía Enrique Azcoaga, con la

obra primera —paisajes y figuras— trabajada en España. La crítica le dedicó un recibimiento cordial: «Su breve trazo —escribió Manuel Sánchez Camargo— es suficiente para dejar apresado el instante en que ante la última sorpresa ha parado sus pasos de artista»; «Su arte, refinado y simple —comentó Rodríguez Filloy—, puede ser un ejemplo de lo que la educación sensible importa para la belleza definitiva de los resultados». Se le llevó a inscribir sentimentalmente en el mismo grupo pictórico «Buchholz», que en aquel momento, con Lago Rivera, Guerrero, Valdivieso, Ferreira de la Torre, Vento, Pascual de Lara... capitaneaba el movimiento pictórico de mayor cavilación renovadora de Madrid. María Droc se incorporaba así, dentro de los límites que apuntaba su propia iniciativa pictórica y que tan pronto iba a ocasionar un giro «a la izquierda» de muchos grados, a las gentes mayormente inquietas de nuestro arte joven.

Dos años más tarde, en 1948, de nuevo expone en Buchholz. Ya su inventiva era inscrita entonces entre las más importantes actividades de nuestro arte nuevo, sin sobrepasar todavía los límites en que María Droc, desprendida de anteriores figuras pictóricas representativas, se inscribiría en la aventura de las artes de la no figuración, para cuyo suceso faltarían aún unos cuantos años. La segunda exposición madrileña despertó mayor interés en la crítica de Madrid: «Nos conmueve con estas graciosas y sensibles acuarelas», dice «Jeeves» —Juan Esplandiu—; «Temperamento exquisito, aguda visión, sintético estilo», pun-

tualiza «Silvio Lago» —José Francés—; «Luces joviales, cándidas arquitecturas hilvanadas por un hilo de gracia», escribiría Ramón Faraldo. La obra de María Droc va expositivamente mostrándose en el corpus pictórico nacional y extranjero —Bilbao 1946, Barcelona 1946, Santiago de Chile 1947, Lisboa 1950 y 1952...— como una de sus figuras más singulares, inscrita en un mundo de muy nueva ordenación sentimental, ya descrito líneas atrás en estas apuntaciones. No es difícil entender que esta pintura de María Droc era, con todas sus virtudes y aciertos a cuestas, pintura de transición, cavilando en las hondas fisuras que empezaban ya a descubrirse dramática y declaradamente en el arte de estructura y cobertura tradicional en los finales de los años cuarenta y años primeros de la década del cincuenta, que informativamente, con cierta premura quizá, comenzaban a llegar a nosotros y a cuyas atenciones, recordando sus inclinaciones personales, curiosas de toda novedad, sus relaciones profesionales, sus investigaciones y estudios, sus lecturas, sus viajes por Europa, no iba a ser ajena María Droc.

DEL DIARIO DE MARIA DROC: MIS ESTANCIAS EN PARIS.—Como desde muy joven conocía la cultura de Francia y me era familiar su idioma, fui atraída como tantos otros artistas por París, también familiar para mí como ciudad desde años atrás, crisol de arte como todos sabemos y laboratorio experimental de tantas nuevas tendencias estéticas. Al mismo tiempo que en las galerías encontré en los talleres de los artistas famosos

de París que pude conocer —Severini, Larionov, Sonia Delaunay, Manessier, Singier, Zao Wou-Ki, Bisiere, María Elena Vieira da Silva, Sneider...— un incentivo de valor incomparable para la renovación de mi pintura. París era entonces, más que hoy, una exigencia ineludible para un artista joven, aunque anduviese, tal como a mí me sucedía, bastante pobre de dineros y el viaje a Francia constituyese una aventura un tanto arriesgada. En París trabajaba desde muchos años atrás el maestro Brancusi, rumano como yo, a quien conocía muy bien por sus obras, pero que hasta aquel momento no había tenido ocasión de tratar directamente. Fue extraordinaria la impresión que me causó Constantino Brancusi. El viejo maestro estaba sentado, tal como lo representa una fotografía muy familiar, en el pórtico de su casa-taller, en el Impasse Ronsin, en las proximidades de la calle Vaugirard, en la que se ubicaban algunos otros talleres semejantes. (En uno de estos talleres vivía el surrealista Max Ernst, que dicho sea entre paréntesis, no se trataba con Brancusi. Desgraciadamente todas estas edificaciones del Impasse han desaparecido, pese a las campañas promovidas para evitar la pérdida de aquel oasis de paz, cubierto de árboles, apartado de toda la agitación pública y ruidosa de París. En el Museo de Arte Moderno de la Villa de París fue reconstruido el interior del taller brancusiano, pero sin el alma y el aire que alentaba en el lugar).

Brancusi iba vestido con un largo traje claro de tela gruesa y estaba sentado en una de las famosas sillas de madera esculpidas por él mismo. Se cubría la cabeza con un gorro blanco, el gorro frigio, que todavía hoy lucen los campesinos de Rumanía. Parecía un rey dacio o el mismo Dios —tal como se lo imagina el pueblo en viaje de inspección por el mundo—. Miraba entre curioso y divertido con sus pequeños ojos un tanto maliciosos a esta visitante, que estaba, co-

mo bien recuerdo, un mucho intimidada y confundida. Me invitó a entrar para conocer sus esculturas. Aquello me pareció —y me sigue pareciendo todavía hoy— que era como entrar en un reino de idealidad poblado de seres perfectos, tan perfectos o más que los conocidos por mí en el Museo de Atenas. Allí estaban representadas las dos fases fundamentales de Brancusi: la de la madera inspirada en el folklore rumano, y la del bronce pulido y brillantísimo. (Aun considerando que son de propia invención, esta última fase de Brancusi inspiró algunos de los modos de mis últimas obras, que no son brancusianas, pero sí deben al recuerdo del gran maestro de Pestisani su pureza de materia y su brillantez). Algunas de aquellas esculturas anticipaban, por su capacidad móvil, el futuro del arte cinético; contempladas desde distintos ángulos parecían siempre distintas.

El espectáculo era fascinante. Brancusi estaba a mi lado fumando su eterno cigarrillo y sin decir palabra. No en balde se dijo que Brancusi «rompió en dos» la escultura universal. Lo curioso era que en nuestro país el maestro universal era muy poco conocido y totalmente nula su influencia. Sus únicos apoyadores eran, paradójicamente, los iniciadores del movimiento Dadá —que nació en Rumanía—, Tristan Tzara, Marcel Ianco... Brancusi, personalmente, era una extraña mezcla de hombre primitivo, arcaico, y de occidental refinado, de cultura chapurreada y de inteligencia agudísima. El primitivo se descubría en él en su gusto por la «polenta» típica del país rumano y el refinamiento con que regaba ésta con champán: bipolaridad en la que en el plano digestivo se transcribía su estética.

En frente del taller de Brancusi vivía un matrimonio de pintores rumanos, Alex Istrati y Natalia Dumitrescu, que eran como ahijados del maestro. La admiración y afecto común por Bran-

cusi nos hizo pronto muy buenos amigos. Alex y Natalia eran no sólo admirables pintores, sino a la vez —y esto era entonces para mí muy importante y nuevo— pintores «abstractos». Fue ése mi primer acercamiento directo a la abstracción, que hasta entonces me había parecido una figura artística bastante absurda. Sin embargo, era indudable que algo positivo, artístico y moral debía tener la abstracción cuando mis amigos, pintores de nombradía dentro del campo de la figuración, habían abandonado sus viejos modos pictóricos para lanzarse a una aventura que nadie sabía cómo iba a terminar. Aquella convivencia fue para mí el principio de una nueva etapa en mi vida artística, recorriendo el telón del nuevo concepto pictórico hasta entonces, si no enteramente desconocido, sí muy deficientemente desvelado ante mis ojos.

Pero no por ello dejé de pintar durante tiempo al modo acostumbrado en mí. Todo proceso de creación necesita, naturalmente, su tiempo de maduración. Al taller de los Istrati acudían muchos artistas y amigos, entre ellos el doctor Athanasiu, que cuidaba de la salud de Brancusi, y la familia del dramaturgo Eugenio Ionesco. Esto merece una apuntación aparte, puesto que por la intervención de los Ionesco no sólo pude vivir más cómodamente en París, sino en el ambiente de cultura y arte que encontré en esta familia, que no contribuyó en poco a la posterior evolución de mi pintura. Los Ionesco nos acogieron a Cirilo y a mí en su casa de la calle Claude Terrasse, cerca de Boulogne, en donde el dramaturgo no sólo escribió la porción mayor de sus obras, sino que a la vez nosotros fuimos testigos de la preparación de algunas de ellas. La amistad de los Ionesco con nosotros venía desde nuestros tiempos rumanos, tanto con Eugenio como con su mujer, Rodica Burileanu. Juntos convivimos en Bucarest y juntos hicimos algunos viajes

a Francia e Italia. Su revolución teatral era en aquel entonces la expresión de un descontento que se podría designar de ontológico, afanoso de descubrir nuevos caminos para la inventiva teatral, respondiendo a un *climax* muy semejante al que movía en tal tiempo a muchos otros artistas plásticos, significado en los modos de la abstracción, que Ionesco aprobaba y defendía ardientemente. Sus conocimientos e intuiciones en torno a estos modos eran sorprendentes. Fue Eugenio Ionesco quien me animó a exponer en París, lo que hice tiempo después, pero no ya con pintura figurativa, sino abstracta.

(Debo recordar un suceso acaecido en torno a Brancusi algún tiempo después y relacionado en cierto modo con la actividad artístico-museal española. Fernández del Amo, a la sazón director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, nos había encargado a Cirilo y a mí que gestionásemos en París la adquisición de una pintura de Utrillo para el Museo. Nos encontrábamos con la dificultad, de todos sabida, de no poder distinguir un Utrillo verdadero de uno falso, que, según se decía, ni el mismo pintor podía reconocer. Pensamos entonces que bien podíamos dirigir nuestros tiros hacia Brancusi, que entonces se podía comprar casi al mismo precio que Utrillo. A Fernández del Amo le pareció admirable el cambio y Brancusi, conociendo que el Museo estaba a nacer y que iba a ser instalado con el máximo honor, nos hizo un precio de regalo: 200.000 pesetas —y hasta con posibilidades de rebajar el precio— por una de sus mejores obras. Concluimos el negocio, avisamos a Fernández del Amo... y hasta hoy: no hubo modo de recaudar la cantidad precisa para la compra. España se quedó sin Brancusi y nosotros sin poder satisfacer uno de nuestros más grandes anhelos españoles).

Dentro del arte español hay una fecha significativa para las nuevas búsquedas y direc-

ciones de su inventiva: 1953. En 1953 se celebró en Santander —Palacio de la Magdalena— un curso sobre arte abstracto, que era una cuestión en su casi totalidad incomprensible para el hombre español, y no por haber sido ausente hasta aquel momento el hombre del arte del país a las atenciones de la abstracción —no eran demasiado extensas las muestras, pero sí válidas para entender los cuidados con que el arte abstracto había sido recibido en algunos círculos españoles—, sino por no haber verificado comprobaciones públicas de su capacidad creadora y de la pujanza de sus propósitos. Las reuniones de la Magdalena pusieron de manifiesto, entre otras cuestiones importantes, que la abstracción contaba ya entre nosotros con artistas capaces de dedicar su inventiva a las atenciones no figurativas, y con escritores, animadores, críticos dispuestos a justificar la validez de las nuevas criaturas de invención abstracta. La historia de aquel suceso fue recogida en un extenso documento informativo por el Instituto de Cultura Hispánica, institución organizadora de aquella aventura artística, insólita en el país.

María Droc y Cirilo Popovici, que estaban en aquel tiempo en París, fueron invitados, con el matrimonio Istrati, a participar en el Encuentro de Santander, por su director, el arquitecto Fernández del Amo, entonces también director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Fue aquel el primer contacto de María Droc con las fuerzas españolas de la abstracción, familiar para ella la pretensión y figura de lo abstracto, pero no totalmente ads-

crita a sus pretensiones ideológicas. Habría de pasar todavía un tiempo para que la pintura de María Droc ocupase lugar de mayor cuantía en el contexto abstracto, movido a su paso el pensamiento, impuestas aún las querencias sentimentales y formales de su mundo de mágica figurativa. Pero aquella era una experiencia de amplias resonancias de cara al inmediato futuro, que iba a ser atendida en todo su poder de sugestión, ya inolvidable. Veintiún años después del suceso, en el verano de 1974, con María Droc y Cirilo Popovici, recogiendo las primeras apuntaciones para esta información, de nuevo en la Magdalena tomamos el hilo de aquellas jornadas santanderinas, hito que se puede estimar de capital en la aventura española del arte abstracto, aun con sus quiebras, sus vacilaciones ideológicas, su inseguridad conceptual.

Ya el terreno no estaba en barbecho de cara a la mutación de los modos pictóricos de María Droc, y así las cosas no iban a ser cambiadas a capricho de parte, sino por motivaciones asentadas en raíces sentimentales de mayor solidez. De un modo también sentimental interviene poco tiempo después, acompañando a su marido, en la organización de una exposición de arte abstracto en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Ya empieza, de modo simple, a estar en juego su curiosidad en torno a las actividades españolas de la abstracción, una más entre los animadores jóvenes del arte nuevo, aun siendo todavía pintora figurativa, sin «cruzar la línea» divisoria, manteniendo vivas sus viejas posiciones formales.

(Ese proceso del «paso de la línea», según la expresión de Kandinski —me señala María Droc— es en cierto modo natural en los pintores que se pasaron del arte figurativo a la abstracción. Lo pude comprobar en el «Städtische Museum» de Munich, al estudiar la evolución del propio Kandinski, desde sus obras figurativas a sus primeras abstracciones). El «paso de la línea» —la rotura con la lógica de la composición naturalista, según la expresión de María Droc, que es una rotura lenta y fatigosamente pausada, contando el tiempo que va desde estos tiempos de rotura con la figuración a los modos que significan hoy su inventiva— la llevó en un primer momento a un modo particular de cubismo, significativo de la primera gran crisis de su propia existencia artística. Una época difícil sin duda, en la que se apuntaba ya como figura mayor de pensamiento un nuevo modo del ser del mundo para su inventiva pictórica; una nueva visión y dimensión, artísticamente entendida, de las cosas universales.

—Muchas veces me producía una extraña sensación la contemplación de mis nuevas pinturas. Más de una vez me pregunté si era aquel un auténtico camino creador o si me estaba engañando a mí misma. Y, sin embargo, aunque parezca extraño, sentía todas aquellas cosas más o menos nuevas y «raras» como propias; cosas que nacían de mí con sorprendente naturalidad. Me daba cuenta de que la eterna exigencia de un artista es la de hacer lo que verdaderamente siente y no ser obediente a teorías de arte más o menos conven-

cionales en el tiempo, buscando con total sinceridad —con alegría o con dolor, según los momentos y pretensiones de la misma vida— el camino que le es a uno impuesto por sus propias exigencias sentimentales. Por lo demás, me resultaba ya un poco difícil en aquel tiempo poder cumplir con dos modos de representación pictórica, tan distintos en su figura y hasta tan opuestos en sus pretensiones signílicas, pero que en un principio traté de combinar o sintetizar, fundiendo en una nueva visión de las cosas de mi inventiva modos tan contradictorios.

(La casa de los Popovici se distingue por su serenidad. Es como palpable, diría yo, como respirable, el orden que en ella gravita. Se puede conversar sin exigencias retóricas; se puede, sobre todo, pensar y callar a placer. Muchos «objetos» en este salón-estudio-biblioteca de los Popovici: algunos de María Droc, otros de creación popular; pocos cuadros, sin molestarse entre ellos ni fatigar en número. Flores. En algún momento asoma curioso por las vidrieras de la terraza un gato de la vecindad. La obra de María Droc, en esta atmósfera de paz, se me descubre en todo su poder de seducción, en su gravedad de geometría, lógica, real y admirable).

1956: París. En casa de Brancusi conoció María Droc a Suzanne de Coninck, editora de libros de arte y poesía y directora de un par de galerías parisienses. (Fue Suzanne de Coninck la editora francesa del libro famoso de Kandinski, «De lo espiritual en el arte»). María Droc le mostró algunas de sus primeras pin-

turas abstractas y allí quedó concertada una exposición en la galería Beaume, especializada en arte no figurativo. Un día, con sus cuadros auestas, desde Madrid, María Droc tomó nuevamente el camino de Francia. Una vez más también se alojó en casa de los Ionesco. («La venta que recuerdo de modo inolvidable de aquella primera exposición de París, no fue la de un cuadro mío, sino la de un libro de arte escrito en francés por Cirilo algún tiempo atrás y que se exponía en la pequeña librería de la misma galería de Beaume»). La crítica, como en su primera muestra madrileña, fue generosa en atenciones con María Droc. Berta Wescher, que escribía en «Cimaise», recibió con extrema complacencia su pintura; Carmen Tessier le dedicó uno de sus famosos espacios en «France-soir». Por la exposición aparecieron, entre otras gentes famosas, Souphor, Music, Bissiere, fundador del impresionismo abstracto francés, maestro de Manessier y Singier. La muestra se trasladó poco después a la galería Saint Laurent de Bruselas. Dos años después, en 1958, por invitación de Arnaud, el marchante entre otros, de Luis Feito, director y propietario de la galería de su nombre y editor de «Cimaise» —por el tiempo una de las revistas capitanas del arte internacional— le brindó su galería para una nueva exposición parisiense, a la que de nuevo acompañó el mayor éxito público y crítico. («Pero sin la emoción casi febril de mi primera exposición parisiense, que tanto iba a representar en mi vida expositiva. La verdad es que eran un tanto relativas e ilusorias estas exposiciones esporá-

dicas de París; lo que importaba era poder vivir en París, trabajar en París, gozar del clima fascinante y estimulante del arte de París... Todo esto me estaba en aquel tiempo totalmente prohibido).

DEL DIARIO DE MARIA DROC: UNA NUEVA VISION PICTORICA.—En mis andanzas por el Metro de París, me cautivó lo que se podría llamar el aspecto plástico de las paredes corroídas por el agua y manchadas con los restos de los carteles que fueron en algún tiempo pegados en ellas. Era curioso que a mí, «bizantina» y mimosa de las atenciones técnicas de extremadas delicadezas, me pudiese importar aquel espectáculo, que muy posiblemente tiempo antes me hubiese molestado estéticamente. Sin duda se debía aquella mutación en mis gustos a la propia mutación sufrida en mis idearios sentimentales, ya tan distintos a los mantenidos activamente en mí a lo largo del tiempo.

De retorno a Madrid, aquellas cautivaciones plásticas parisienses provocaron en mí una mayor atención a otros cualesquiera lugares madrileños en que se dieran aquellas nuevas figuras de plasticidad. No era difícil descubrirlas, ni descubrir en ellas las posibilidades de un nuevo pensamiento pictórico. Lo que más me atraían eran los muros desnudos, maltrechos por la humedad, de morteros grises y descompuestos por el tiempo. El problema para mí era llegar a convertir todas aquellas nuevas maravillas murales en una realidad pictórica posible a mi propio sentir. Y todo ello acompañado también en el tiempo por una sorprendente reacción personal «anticolor», yo, que había hecho de él una de las más firmes instrumentaciones de mi inventiva pictórica. Una reacción contra el color, no por sí, sino mejor por

no haber ya en mis nuevas exigencias tonales en cuanto figura recreadora de mi lenguaje pictórico, al menos psicológicamente entendida. Algo me empujaba —no es cuestión de investigar ahora, tantos años después, las causas, aunque sean ellas fácilmente entendibles, quizá en el agotamiento de unos principios sígnicos totalmente vacíos de contenido más o menos cautivante para mí— a emplear unas instrumentaciones pictóricamente más sobrias y, sobre todo —estábamos ya en España, prendidos al ser de su misterio entrañable— más dramáticas.

Posiblemente, de buscar contenidos cromáticos en esta inventiva nueva de María Droc, habría que incorporar a dichos contenidos el blanco y negro, «no colores», pero no ya entendidos en pensamiento y materia por María Droc al modo que habían sido utilizados anteriormente en la pintura al óleo, con otra figura y, sobre todo, con otra consistencia y, más allá todavía, con otra cavilación. Los modos nuevos no sugerían precisamente la utilización de los sistemas laborales tradicionales en la pintura de caballete, con el caballete mismo, objeto de inutilidad práctica en los nuevos trabajos pictóricos de María Drot y del que la pintora quería alejarse totalmente. La fase —brevísimas— de su pintura negra sobre tablex, apoyado en un ligero sostén de argamasa, fue sólo un tránsito hacia el material «bruto» —el brutalismo» es ya de tiempo figura significativa de buena parte del arte y de la arquitectura contemporánea— del cemento, bien puro o reforzado con diversos ingredientes mátericos.

La primera exhibición pública madrileña de

estas nuevas figuras pictóricas de María Droc se hizo en una colectiva de la galería Darro. Poco después, en febrero de 1960, volvió su pintura a la galería Neblí, con Isabel Santaló, Nadia Werba y Juana Francés, las cuatro no figurativas. «Quisiera pedir al espectador —señalaba en la presentación de la pintura en el catálogo a la exposición, Vicente Aguilera Cerni— que se incorporase por un momento a ese proceso en el que el orbe de lo real se transfigura y va pasando de la hermosísima argamasa de albañil a la pared donde quiere perpetuarse. Lo que quiero subrayar es la importancia del proceso sobre el valor de unas determinadas calidades inherentes a la entidad de la materia empleada».

Aquel mismo año figuró entre las representantes españolas en la XXX Bienal de Venecia: dieciséis años españoles de convivencia artística en el país le habían otorgado el derecho de ser contada como una artista más en el cuerpo diverso de nuestros inventores de arte. «Abbiamo già accennato al deliberato proposito che questa selezione potesse gradatamente segnalare tutte la preoccupazioni degli artisti soagnolo attuali —informa el catálogo de la Bienal—; e così Rafael Zabaleta, Marcos Aleu, José Vento e Juan Fluviá, definiscono quattro maniere diverse di esprimere l'odierna arte figurativa, che si allacciano, logicamente, senza sforzo, in normale evoluzione, ad una lunga serie analogica di espressioni aformali, rappresentata da Eduardo Alcoy, María Droc, Francisco Farreras, Luis Feito, Juana Francés, José Luis García, Juan Hernández Pijuán, Antonio

Lago, César Manrique, Alfonso Mier, Monjalés, Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Carlos Planell, Julio Ramis, Joaquín Ramo, Gerardo Rueda, Salvador Soria, Salvador Victoria, Juan Vila Casas. Tutti, ripetiamo, con il comune denominatore della espressività spagnola, devuto al colorismo personale e ad una profonda e trágica intensità». (A los citados asistentes en la representación española, se habrán de adicionar los nombres de Eusebio Sempere, Angel Ferrant y Juan José Tharrats). Ya por el tiempo este de las exposiciones apuntadas en esta información, la pintura de María Droc era ofrecida en multitud de salones nacionales, en muestras colectivas españolas que serán recordadas en las notas finales de nuestro estudio. Una pintora española más, y así, durante su total tiempo de vida en España, treinta años después, cuando se redactan estos informes, se mantiene viva esta condición de españolidad, que no en vano ha pasado ya María Droc la porción mayor de su vida en nuestra compañía y en las nóminas artísticas nacionales figura inscrita por derecho propio. Ahora, de nuevo en Venecia, María Droc, como en el año aquel de 1938, en viaje de estudio desde su Bucarest natal, volvía al Pabellón español de la Bienal, pero no ya como visitante y curiosadora de nuestro arte, sino como protagonista de nuestra función pictórica, apuntada ahora bajo los más arrojados signos de novedad. Allí, de nuevo, en la Bienal, también como expositor, volvía a encontrarse María Droc con su admirado y querido Brancusi. Venecia inauguró con aquella Bienal un nuevo modo expositivo

en la labor creadora de María Droc, significado por la presencia oficial de su inventiva en los certámenes internacionales con representación española.

Aquellos nuevos modos pictóricos destruyeron el mismo armazón laboral de María Droc. El estudio-taller en que había trabajado hasta entonces toda su pintura, desapareció para siempre. Ahora trabaja en el cuarto de baño; la paleta clásica fue sustituida por la bañera, los pinceles por las espátulas de albañil. Ya antes conté lo difícil que resultaba en casa de los Popovici fijar un único lugar de trabajo en cuanto pieza de idealidad para la inventiva de María Droc. De modo tan sencillo, obligada por las mismas exigencias de sus proposiciones sentimentales, mudándole el cuerpo a su pintura, desintegrando sus arquitecturas, olvidadas sus atenciones cromáticas, cambiando el rumbo de sus viejos pronunciamientos pictóricos, María Droc había roto también de modo irrevocable con el pasado de su inventiva y, con ella, allá se quedaban a la par en el olvido sus pensamientos jerárquicos del arte de figuración, su sacralidad. Era un suceso esperado en María Droc desde tiempo, por sus atenciones al arte de nueva recreación, por su interés en pesquisar sus misterios y razones de vida, por el aire que se respiraba a su alrededor de años atrás. Todavía el «primer abstracto» de María Droc era curioso de ciertas formas de geometría, precisadas en el orden arquitectónico de sus composiciones y figuras de invención —«Sus composiciones se asientan sobre unos planos de flexible geometría, de

cuadrados ajustados en orden vertical, a los que cubre con finos entrecejos de líneas y de capas geométricas...», escribiría Berta Wescher en «Cimaise» a propósito de su pintura de la exposición parisiense de Beaume—, pero ya era otro mundo, con otra dimensión y proyección el traído a sus últimas invenciones. Todo un mundo en explosión iniciada siete años atrás y que hoy, en este tiempo de 1960, había alcanzado dimensiones insospechadas. Buena porción del arte español, cada artista a su modo y complacencias formales «informales» —hoy se puede entender ya en su contenido conceptual esta antinomia pictórica—, explicaba sus personales pensamientos de arte en los pagos de rebelión del arte no figurativo, excitando del mayor modo las remansadas recreaciones pictóricas del arte nacional, sorprendido por una banda, ciertamente aterrado por otra, de aquel alud que se le había venido encima y cuyo fin, tal como parecían estar las cosas del arte, resultaba impredecible.

(María Droc.—Cuando verdaderamente empecé a amar a la naturaleza, fue desde que empecé a trabajar en lo abstracto. Una pasión que no ha cesado hasta hoy.—Cirilo Popovici.—María dice la verdad. Cualquiera pretexto nos es bueno para dejar Madrid y acercarnos al campo, cualquiera que sea. A veces, en un fin de semana, nos alejamos cientos de kilómetros. Su pasión es ya la mía. Resulta curioso que cuanto más se aparta aparentemente de las formas naturales, más entrañablemente se acerca a ellas).

Toda una generación de pintores españoles del tiempo, con distintas aplicaciones matéri-

cas, hicieron uso de los materiales del nuevo «brutalismo» pictórico: de Tapies a Lucio Muñoz, de Millares a Rivera, de Canogar a Ramis, de Soria a Torner. Se trataba de encontrar nuevos modos de significación del tiempo a través de un nuevo lenguaje pictórico, cuyas amarras semánticas fueron aquí rotas en mil pedazos. Ya en el entonces escribía yo en un pequeño libro dedicado al arte de la abstracción —la bibliografía española sobre el nuevo arte era en aquellos años más que precaria—, que, «esto que se cuece ahora en nuestro horno de las artes, por ser nuestro, nos conviene más —o, por lo menos, tanto— como aquello que siendo intemporal —el arte que permanece actuante en nosotros a través de sus diferentes etapas históricas— está también en nuestra vida, con iguales derechos, pero con mayor importancia en ella, que las creaciones cumplidoras con pasados ideales de vida». Eran artistas en soledad y grupos de arte —57, Tahull, Silex, Parpalló, «R», Movimiento artístico del Mediterráneo, Koiné, Tormes, Ibiza 59, Tago, Hondo...— aireando los nuevos modos de esta inventiva en continuada rebelión y ebullición pictóricamente explosiva. Aquí estaba, como ya sabemos, con sus «cementos» María Droc. Con ellos viajó nuevamente a París, aun con el riesgo de perderlos en el viaje. (El «cemento» pictórico es— o era al menos en aquel tiempo— material de extramada fragilidad). Como en anteriores ocasiones expositivas, su obra nueva fue muy bien celebrada por la crítica.

DEL DIARIO DE MARIA DROC: LAS NUEVAS DIRECCIONES.—Paralelamente a estos trabajos en cemento dediqué parte de mi labor de creación a una especie de dibujos-collage con los que intentaba una tercera dimensión, no ilusionística, sino de relieve, combinando el dibujo con distintos materiales muchas veces insólitos, pero procurando siempre no desviarme de mis propias inclinaciones sentimentales, dejándome llevar por los materiales allí manejados. La verdad es que el material no tenía mayor jerarquía para mí que la de ser instrumento al servicio de una función. De hecho empleaba toda clase de papeles, periódicos, pequeñas rejas metálicas, trapos, cuerdas, todo lo que podía ser de utilidad en la expresión de una propuesta plástica. Estas obras —en blanco con poquísimo color o papel metálico— fueron mostradas en diversas exposiciones colectivas. (Siempre he tenido una cierta predilección por las exposiciones colectivas; un par de obras son en mi opinión suficientes para dar señal del momento creador de un artista, y más si él se produce dentro de unos modos estilísticamente relacionados). Esta labor de collages la he seguido durante tiempo, llegando a conseguir curiosos resultados en relieves y composiciones monocromas —blanco sobre blanco— de los que no fueron pocas las satisfacciones obtenidas.

En 1965 estuvo también presente en la sección española de la Bienal de São Paulo. En 1966 volvió a la XXXIII Bienal de Venecia nuevamente invitada en el pabellón español. Aquí estaban, también nuevamente, como en la anterior Bienal de 1960, con María Droc, Juana Francés, José Luis García Severo y Salvador Soria. Fueron precisamente los collages arriba descritos los solicitados para su exposición veneciana: «Polare», «Spaziale», «Cosmonauta»,

«Spaziale II»... Tanto agradaron que se vendieron en su mayoría —la representación española obtuvo el mayor número de compradores, capitaneadas las adquisiciones por Eduardo Sanz, Juan Genovés y María Droc—: éxito económico sin duda, pero mayormente importante por la distinción supuesta, que los adquirientes eran, en su porción mayor, museos, galerías y coleccionistas internacionales de mayor nombradía.

Pero esta exposición veneciana supuso muchas cosas más —y de las más importantes en el desarrollo de sus proposiciones plásticas— para María Droc. Allí estaban en Venecia, fascinando con sus novedades cinéticas, cada cual mejorada en su ingenio, los nuevos modos de lo artístico, significados, por ejemplo, en la inventiva del argentino Julio Le Parc. Aquel era un mundo totalmente distinto al conocido hasta el entonces por María Droc; un mundo nuevo para una definición nueva del arte. Ya las cosas comenzaban una vez más a excitarse en el desarrollo creativo de María Droc, aunque las formas nuevas descubiertas en Venecia no ocupasen en su pensamiento lugar de privilegio y sólo sirviesen de momento para mantener en vivo la exigencia vigilante de las actitudes con que el arte daba fe cada día de su capacidad de creación ilimitada e indescansable. Un día en París, poco después de la exposición veneciana, descubrió en una tienda unos papeles metalizados, sin utilidad artística inmediata, y hasta sin utilidad de ninguna clase, pero fascinantes para María Droc. Aquellos papeles habían de cambiar todo el

camino de su inventiva, abriéndole el portón no sólo a los relieves metálicos realizados tiempo después, sino a la vez al nuevo empleo de otros materiales como el cartón de papelería. (Todavía hoy está el «laboratorio» investigador de María Droc a colmar de novísimos materiales, que puedo ver y tocar dispersos a mi alrededor: materiales de fontanería, de construcción metálica, maderas, hierros... que con sólo su presencia en este lugar su naturaleza parece haber cambiado de medida y singularidad plástica. «De este modo caí en la cuenta nueva de que no sólo el **concepto** de un cierto estilo o de una cierta obra obliga a la búsqueda del material adecuado para su mejor expresión, sino que a la vez o, por el contrario, es este material quien sugiere al artista nuevas formas y expresiones plásticas. Esto significa sin duda una rectificación en algunos modos de la estética tradicional, pero la realidad es siempre más evidente que la idea que de ella se tiene».

Se pueden comprender estas alteraciones en las ideaciones y mutaciones formales de la inventiva de María Droc en los pagos de la revolución artística de los llamados «nuevos materiales». (La actividad creadora de buena parte del arte español del tiempo fue igualmente adscrita a los modos nuevos de estos materiales, que eran, hasta el momento, en el pensamiento figurador del arte nacional, insólitos). Nuevas programaciones y nuevos experimentos para su inventiva: el «experimento» estimado ya como verdadera inventiva de arte, como criatura fundamentalmente principal, a la

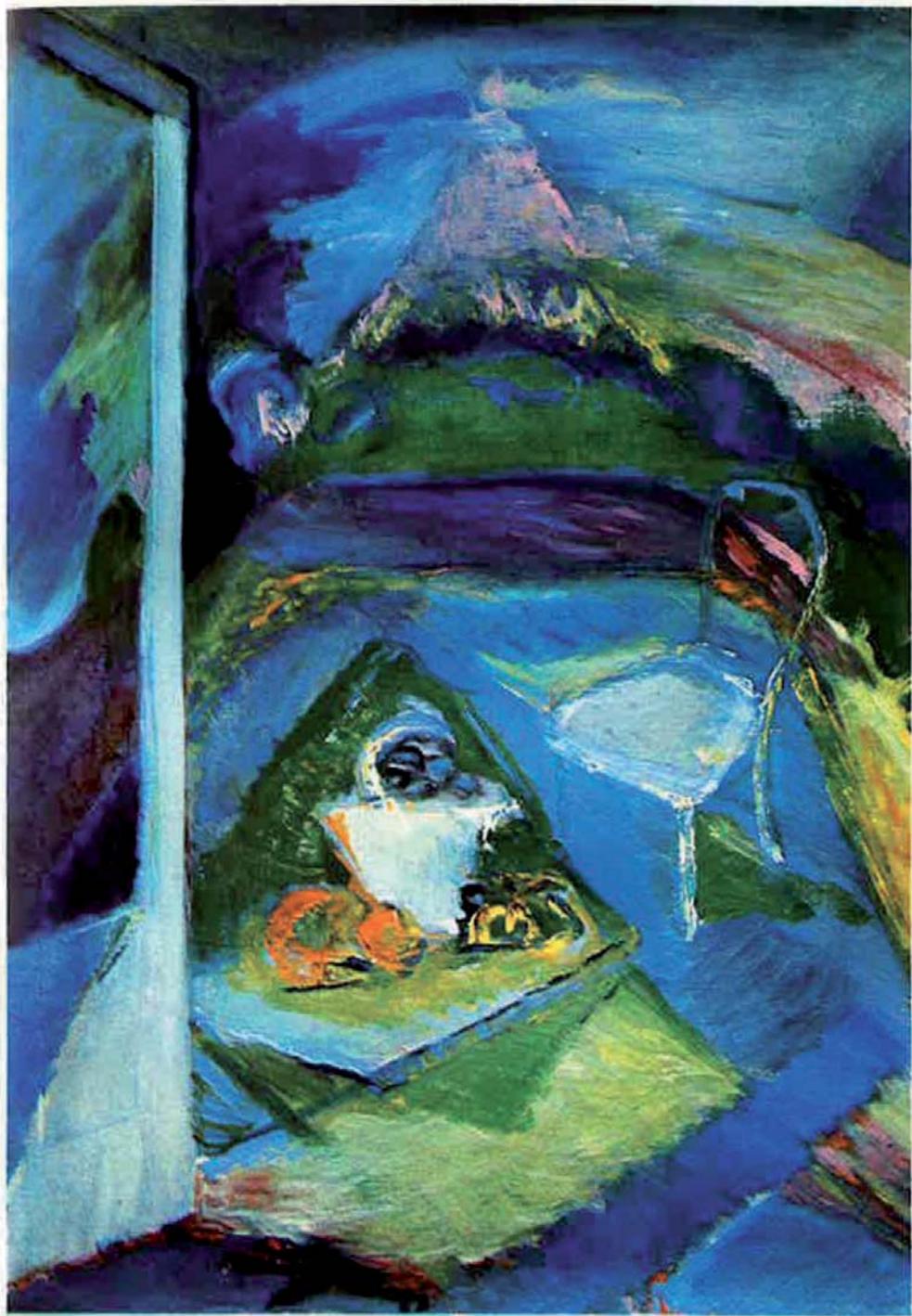
cual se subordinan en buena parte sus propios logros plásticos. Quizá fuera éste un modo de desacralización del arte y de la estética clásica: no sé. La verdad era que aquellos sucesos nuevos que estaban activando los nuevos modos formales y conceptuales del arte por el mundo de nuestra cultura, eran también ya por derecho parte importante en los quehaceres nuevos de María Droc.

El tiempo experimental de las posibilidades desconocidas de los «nuevos materiales» incorporados a su creativa de plasticidad. Empieza aquí la última fase creadora de María Droc: la de los «objetos», todavía en vivo, trabajada como puedo comprobar ahora a mi alrededor, en esta casa de los Popovici, que es toda ella taller experimental de tales «objetos», un grande, confortable, habitable «objeto» más de su mundo de invención. De los diversos relieves en cartón o papel metalizado o los plásticos industriales utilizados para los objetos en serie, al metal puro de estos «objetos» no había más que el paso que marcaba el breve tiempo en que tales invenciones nacieron y se desarrollaron artísticamente. Un paso corto en el tiempo, pero de alcances significativos de mayor trascendencia en el corpus creativo de María Droc. El mundo en que figuraba ya incorporada María Droc era un mundo nuevo por muchas causas: por los arrosos de la inventiva que en él se inscribía; por el juego experimental y sentimental de los «objetos» que en él se recreaban, a los que habrían de aplicarse nuevos parámetros de entendimiento y satisfacción sentimental; por los métodos técnicos

con que estos «objetos» se habrían de cumplir materialmente, guiados desde ahora mas que por la mano viva, activa de María Droc, por su dirección y vigilante atención, directa y atenta a los cuidados prácticos de su inventiva, como así es en buena parte de la creativa de los «nuevos materiales», que pone a su servicio, no sólo a quien descubre y por quien se recrea la maravilla de estos materiales nuevos, sino al equipo de técnicos metalistas encargados de hacer efectivos los propósitos de arte manifestados en esta inventiva.

(La labor de búsqueda de técnicos, de talleres idóneos para el cumplimiento de las funciones aquí propuestas, de máquinas modernas capaces de desarrollar la proyectiva de los artistas trabajadores de los «nuevos materiales», es realmente dura en nuestro país, en donde el artesanado tradicional ha de pechar, por solicitaciones a veces angustiosas, con la realización de obras de arte totalmente inadecuadas a las posibilidades mecánicas de tal artesanado, que difícilmente alcanza a entender la significación y propósitos de los «objetos» sometidos a su atención. De este suceso puede dar testimonio la total porción de los artistas españoles creadores de estos «objetos»: máquinas, esculturas, criaturas cinéticas de pura plasticidad recreativa, invenciones marginadas de los hábitos de nuestro arte aristocrático, que sin poder prescindir de este artesanado industrial, por falta en general de instrumentos técnicos en los laboratorios experimentales de nuestros artistas, han de contar obligadamente con sus servicios para hacer reales sus propias proyecciones de arte).

DEL DIARIO DE MARIA, DROC: TECNICA Y CREACION.—En cierto modo, para el desarrollo de estos trabajos con los nuevos materiales y la consecución efectiva de los «objetos» que constituyen la última etapa de mi obra de creación, tengo necesidad, como sucede a tantos otros artistas, de la colaboración de los artesanos metalistas, que trabajan en labores relacionadas con las exigencias y necesidades técnicas de mi propia inventiva. Se ha criticado no sólo en España este sistema de trabajo «en equipo», al que se le encuentra, entre otras muchas quiebras, que la «mano» ejecutora del artista, fundamental al parecer en toda obra de creación artística, ha dejado aquí su lugar a la mano artesanal de los técnicos industriales, verdaderos ejecutores de la obra de arte. El argumento se viene abajo por sí solo, si históricamente se recuerda la colaboración existente entre los proyectistas creadores y los realizadores en toda la obra, por ejemplo, de la arquitectura, de la ingeniería, de las artes «de aplicación», de las grandes realizaciones murales pictóricas y escultóricas a lo largo del tiempo. Los talleres renacentistas son abundantes en estas colaboraciones, en las que la «mano» del maestro queda reducida muchas veces a la simple aceptación del trabajo realizado por sus aprendices y ayudantes. Es pues éste un argumento caduco y, sobre todo, inoperante hoy, cuando la «mano» no se explica solamente como instrumento «técnico» del cual disponemos en cada una de nuestras extremidades superiores, sino que la «mano» es también —y hasta principalmente— una facultad del entendimiento, directora y rectora de muchos de nuestros actos y de muchos ajenos. Tener mano propia es cosa igual a tener capacidad de gobierno propio, por cuya capacidad la «mano» toma tan distintas figuras, se significa de tan distintos modos y se orienta hacia tan diferentes direcciones.



La terraza (óleo, 1945)



Toledo
(dibujo, 1946)



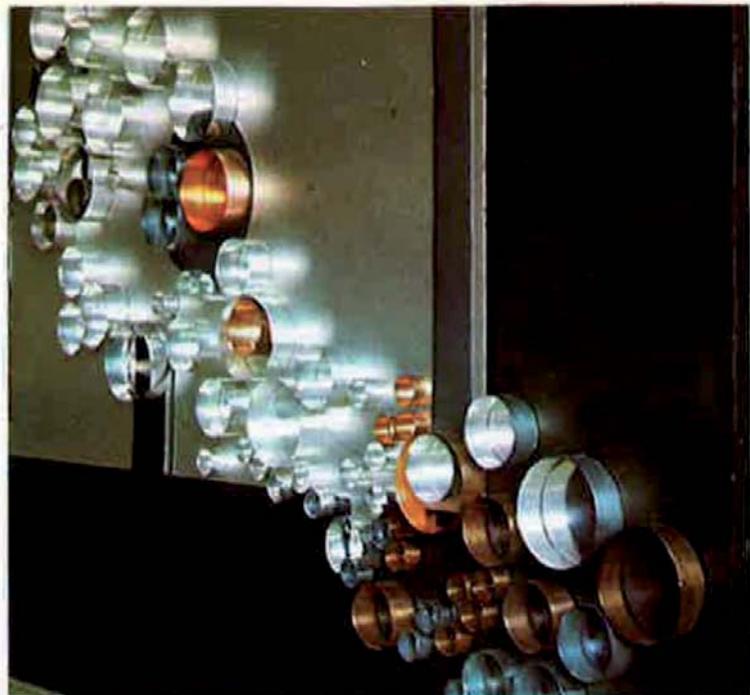
Ritmos, (cemento
sobre tablex, 1956)



Ritmos, (cemento
sobre tablex, 1956)

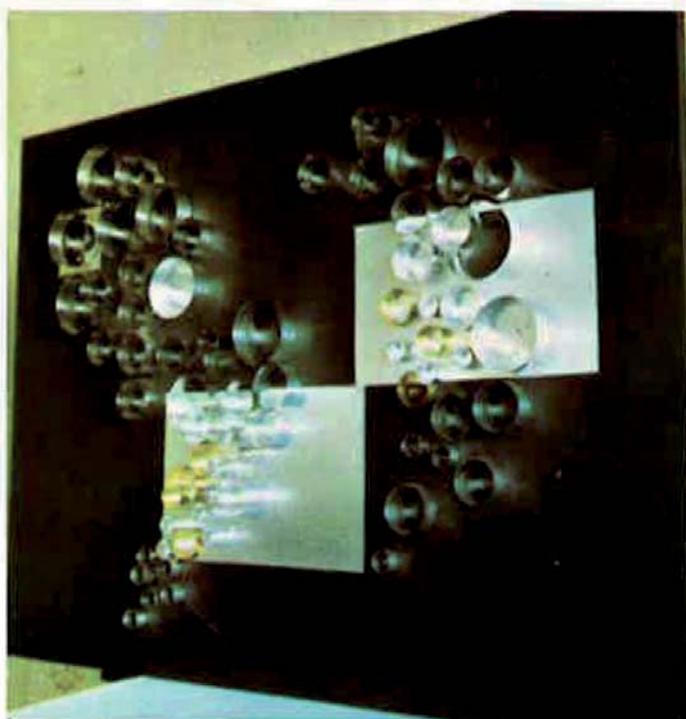


Paisaje (collage
en papel, 1963)

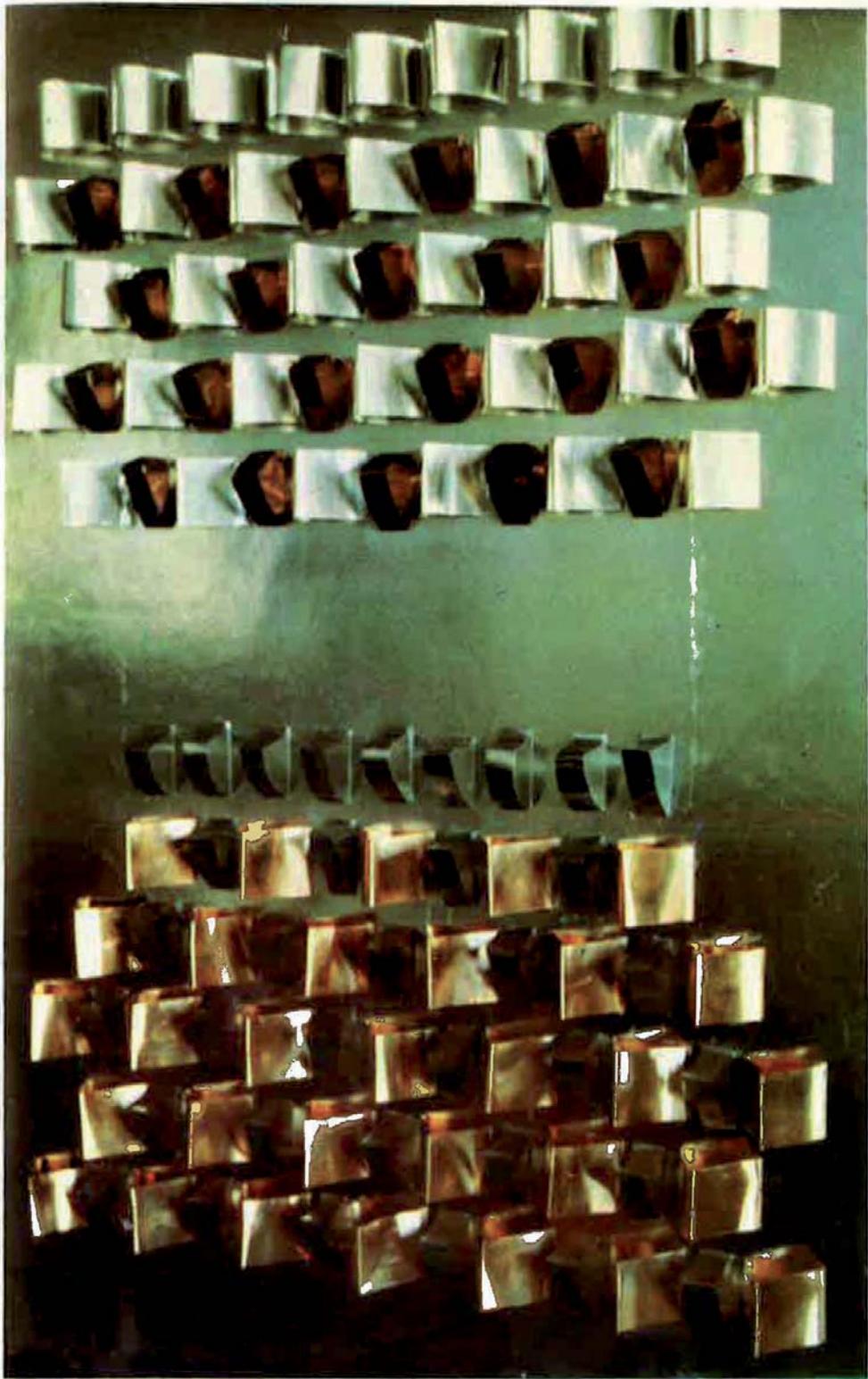


Composició
(plata y or
1966)

Estructuras (cobre y plata, 1967)



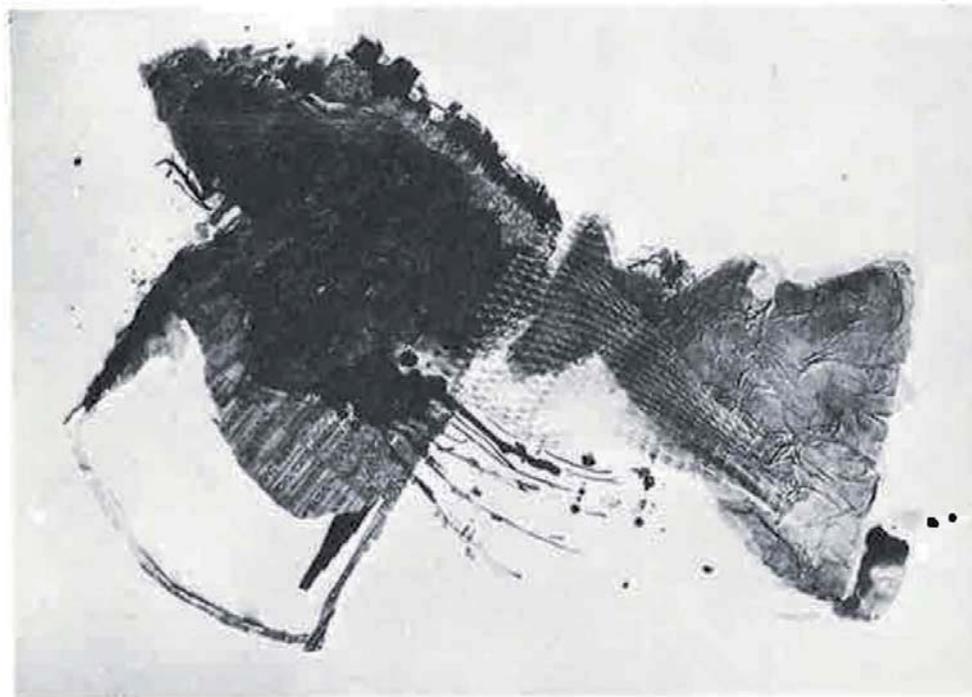
Luminotecnia
(plata y oro, 1968)



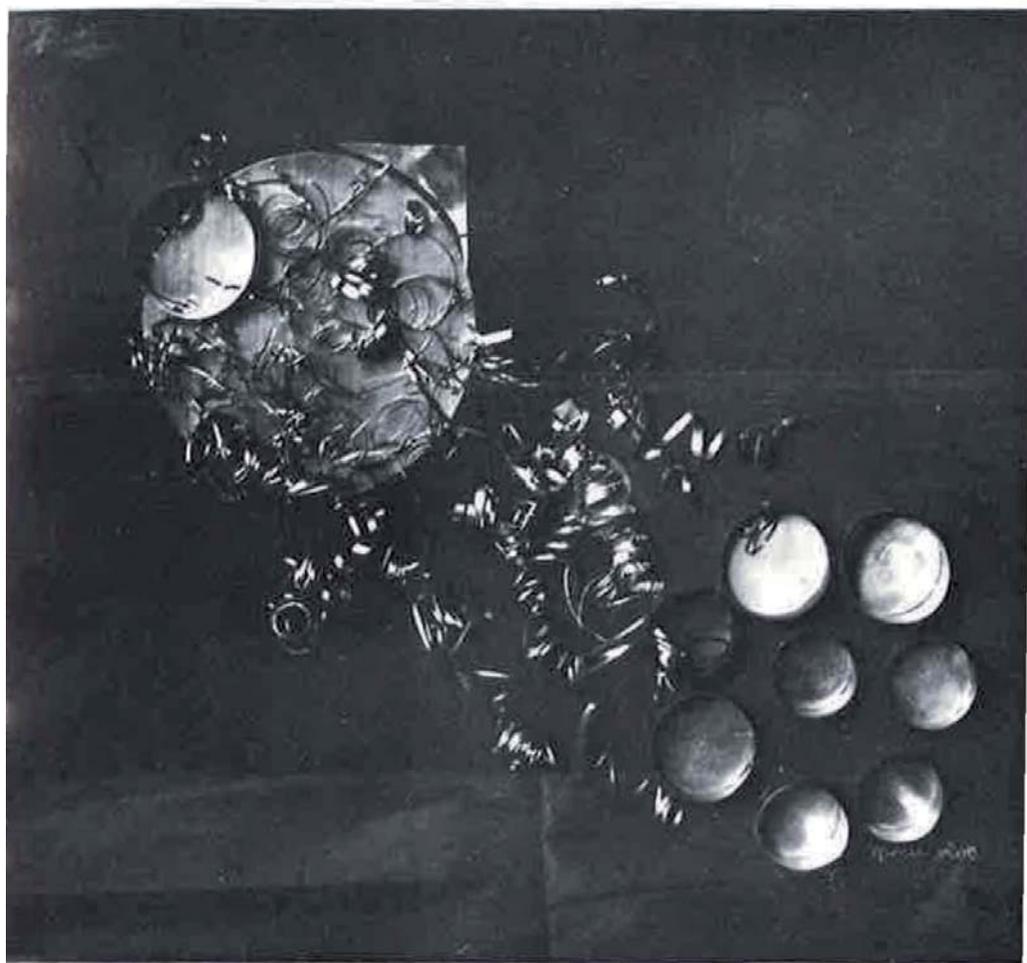
Espacial (collage
papel, 1866)

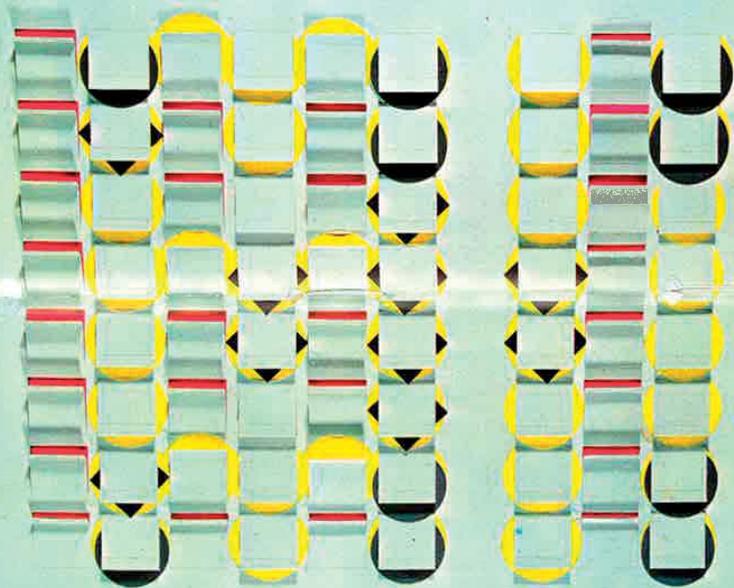


Collage (papeles y
red metálica, 1966)

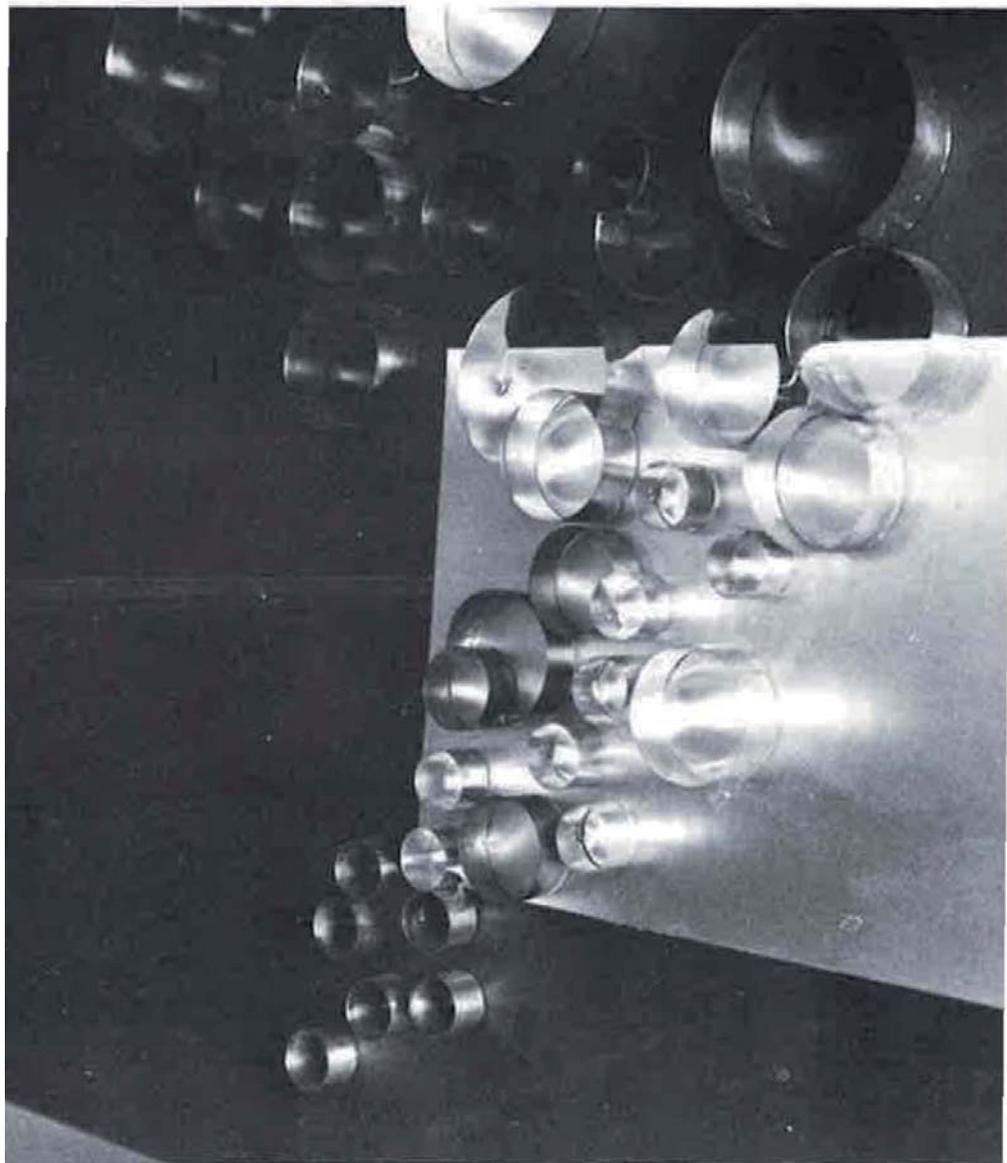


Composición (cobre y plata, 1968)

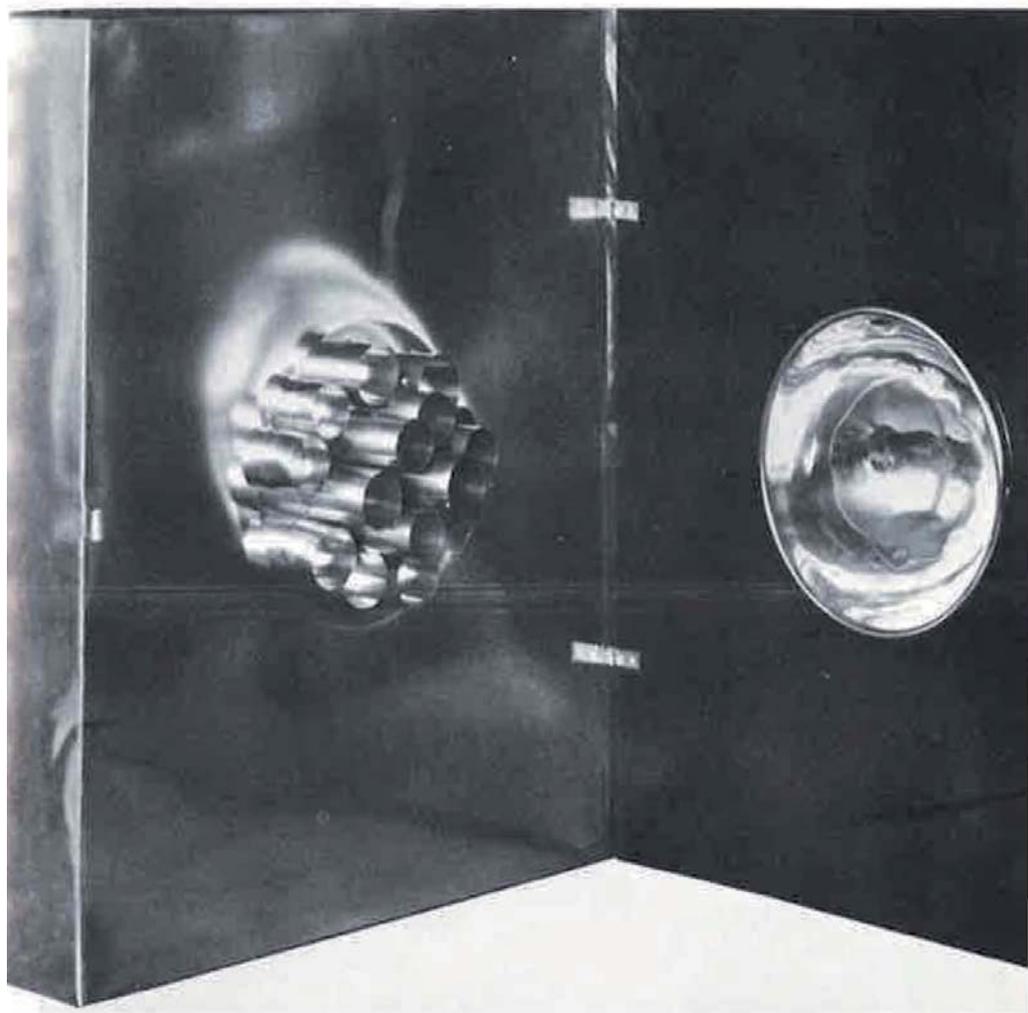


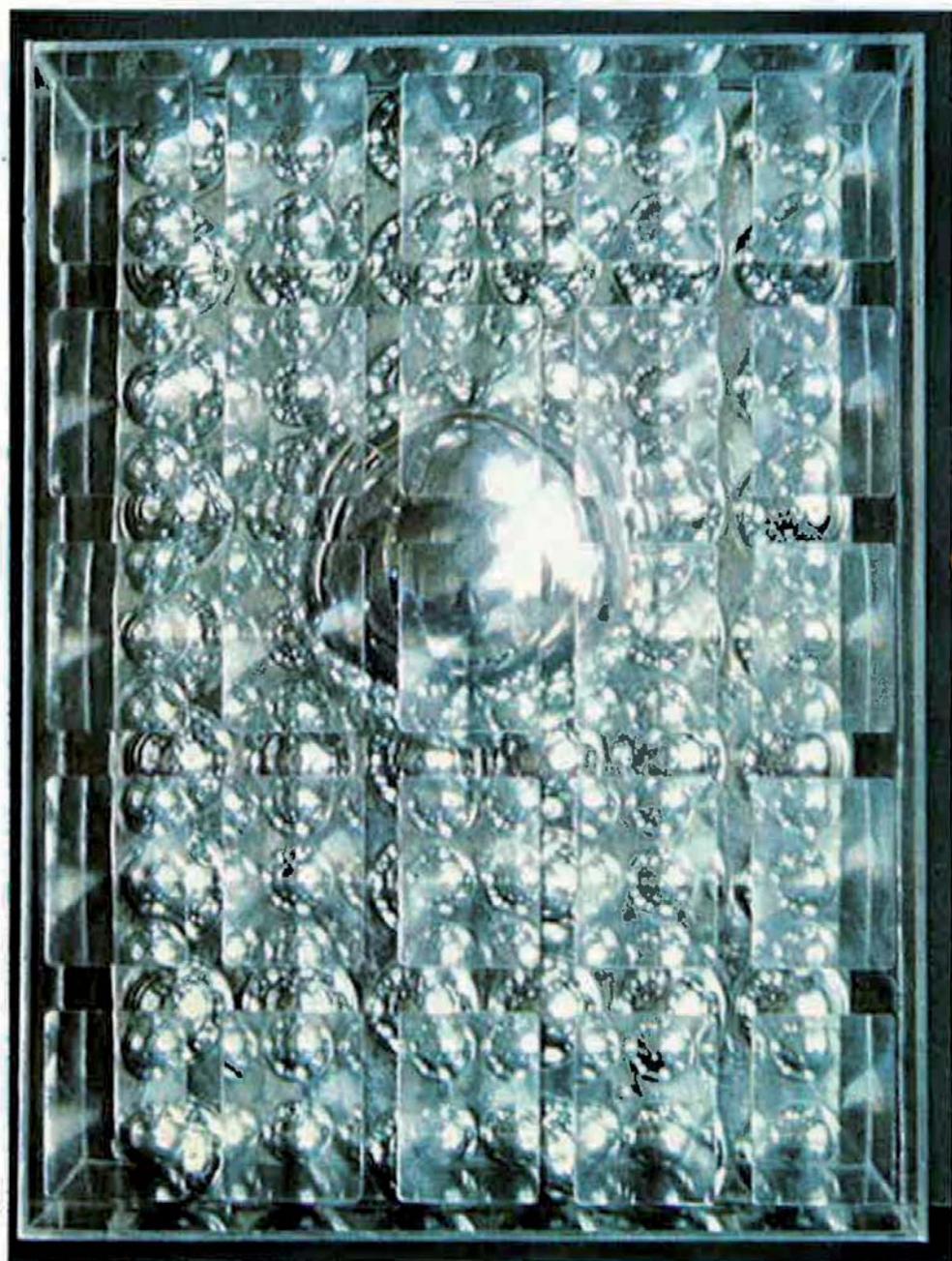


Composición (fragmento, metal y oro, 1968)



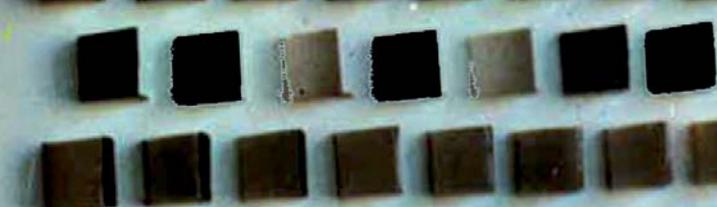
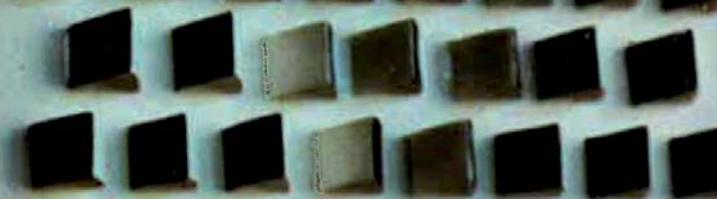
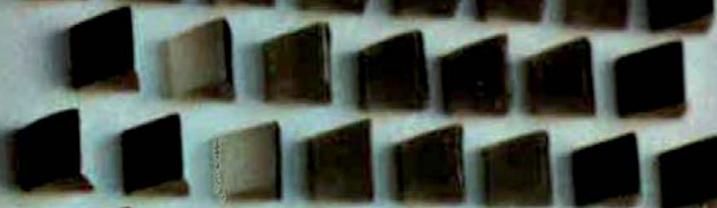
Objeto lumínico
(cobre, plata y plástico, 1972)

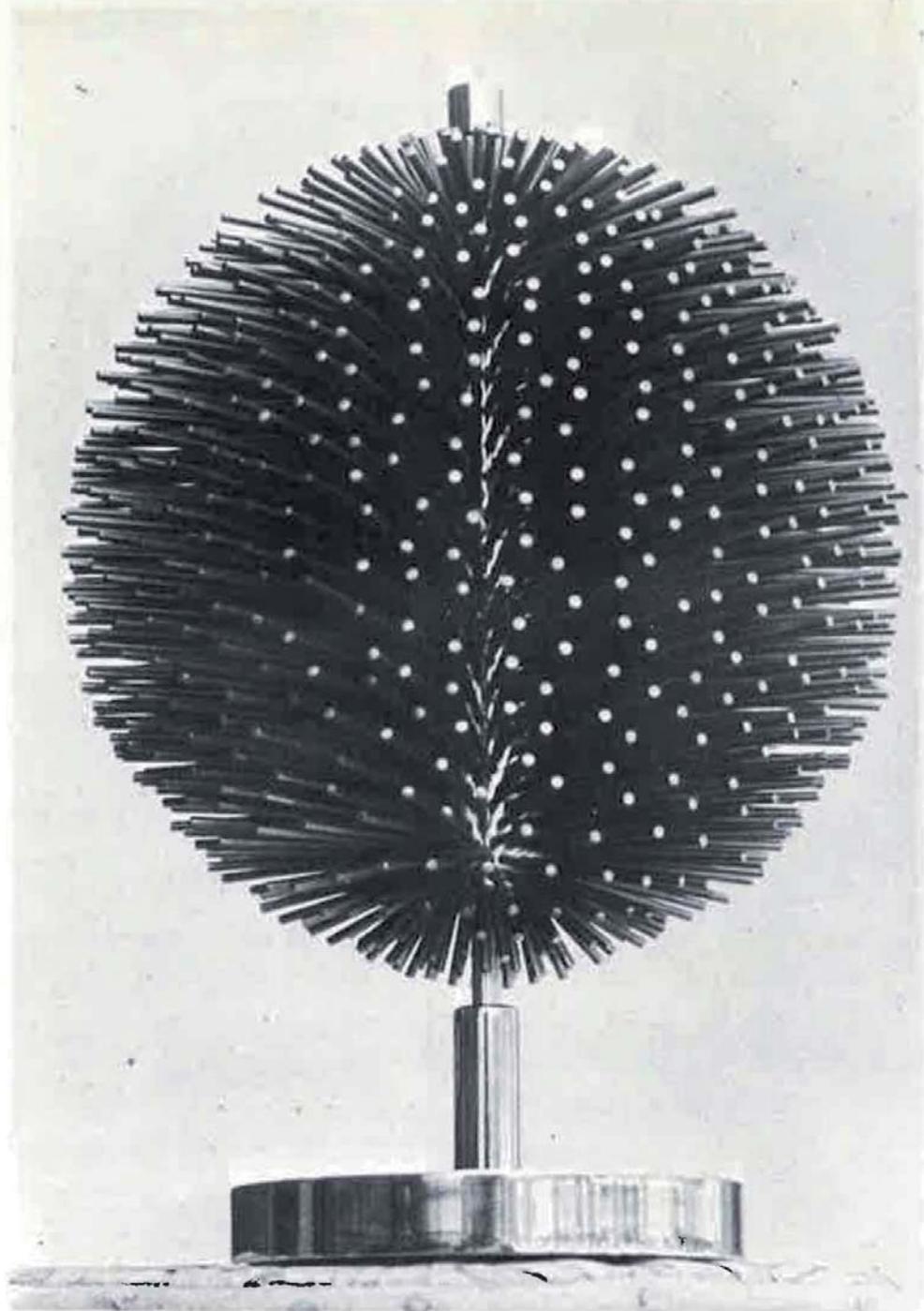




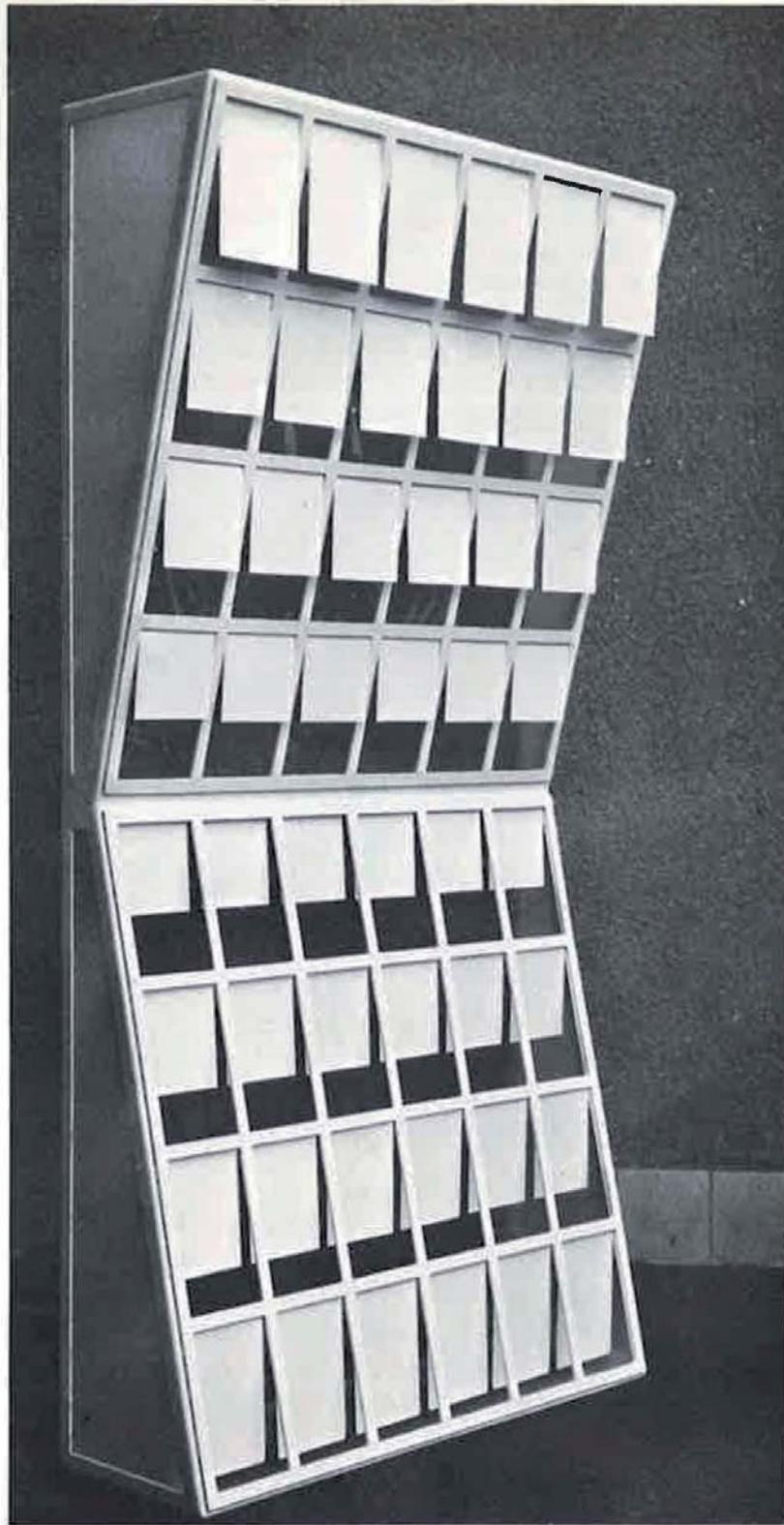
Múltiple (metal y plástico, 1970)

Estructura (relieve, 1974)

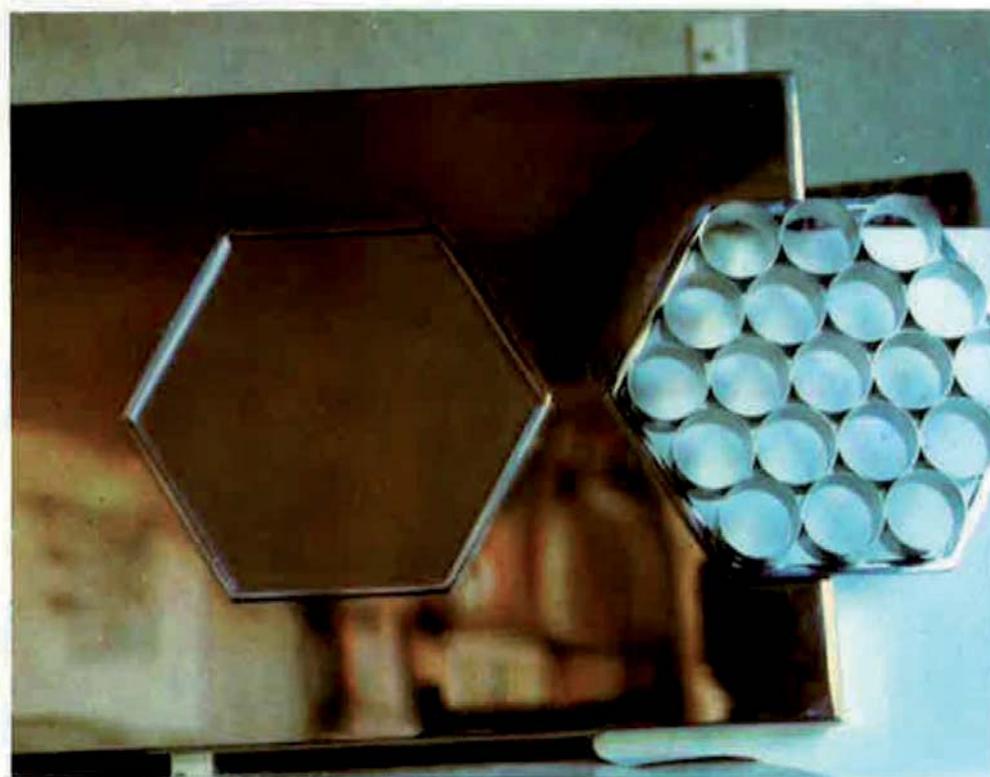




Esfera móvil (acero inoxidable, 1972)



Arquitectura
[metal pintado,
con fondo de
plástico
cromático,
1973]



Traslación hexagonal
(acero inoxidable, 1972)

Donde la «mano» deberá descubrirse es, en mi opinión, en la proyectiva e inclinación experimental artística: en el concepto, sobre todo, de la obra de arte. Puesto que lo que importa es, también en mi opinión, la «idea» de esta obra de arte y no su ejecución material. Ciertamente que este aislamiento manipulador —o esta «entrega» a manos no artísticamente creadoras de la obra de arte— supone en cierto modo una desacralización de la obra de arte en cuanto invención —por el hábito estimativo de la estética clásica— de sublimidad personal e intransferible, pero de algún modo habrá de ser desmontado el andamiaje de misterios con que un determinado pensamiento estético nos obliga a confundir la realización de la obra con el espíritu que en ella se anima.

De nuevo María Droc en París. Una exposición en el corpus expositivo parisiense: «Lumière et Mouvement», con las últimas creaciones del arte que se designó de «lumínico-cinético», de gentes nuevas y menos nuevas en el panorama renovador del arte de mayor arrojo en el tiempo, Vasarely, Schoeffler, Soto, Le Parc... Una exposición fascinante y un espectáculo deslumbrador el expuesto a la atención curiosa de María Droc, apuntado en los cambiantes giros de luz sobre una escena enteramente oscura en donde las invenciones cinéticas tomaban calidades de extremada irrealidad en la perfección, figura, movilidad de estas invenciones insólitas. La tentación de aquellas criaturas móviles, luminosas y fascinantes iba a ser más fuerte para María Droc que la posibilidad de no llegar a darles alcance con sus propios prendimientos inventivos. Fue un nuevo modo de curiosidad —firme desde el instante primero en María Droc, mitad y mitad, intui-

ción y presentimiento— el nacido aquí para su creativa inmediata, en cierto modo similar, en algún modo paralela, a esta inventiva de movimiento y luz, a la que se incorporaba como figura de mayor mandamiento, aunque no fuera ella visible, la música, que siempre, como sabemos, ocupó lugar preferente en la vida de María Droc y sobre la que ejerció siempre también una especial influencia. («La música actual parece ser una réplica a la plástica contemporánea, y ello no sólo por el aspecto puramente sonoro-musical, sino también gráfico-musical: muchas partituras —por lo menos en la música «aperta»— son verdaderas obras plásticas. En mi asistencia frecuente a los conciertos y en mis propias relaciones artísticas he podido entablar amistad con creadores y animadores de esta nueva música, como son Luis de Pablo, Bernaola, Coria, Marco, Tama-yo... Lo curioso es que mientras los músicos se incorporaron y familiarizaron inmediatamente con la nueva plástica, no siempre los plásticos fueron capaces de incorporarse y familiarizarse con la nueva música. Es un suceso sobre el que convendría quizá investigar las causas).

La cristalización de estas ideas había de tomar cuerpo en la más importante exhibición realizada hasta hoy por María Droc, que fue a la vez la última individual ofrecida por la artista hispano-rumana en tierra española: la del Ateneo de Madrid de 1968, la más importante precisamente por la mutación de su universo creador, en el cual se mantiene todavía viva y dependiente de todas sus posibles y nuevas

aportaciones plásticas. La forma, el movimiento, la luz, la incorporación de novísimos materiales industrializados a su inventiva, la ideación estructural-arquitectónica como primerísima instrumentación formal a tal inventiva, constituyen la cavilación que mantiene en activo, vigilante, su pensamiento, que es como siempre fiel a sostener en su mayor pureza reflexiva y sensitiva el orden, la medida de las cosas aquí trabajadas, la curiosidad de sus movimientos, la atención a sus juegos traslaticios de luz, la simplicidad cautivante de sus materiales —plata, cobre, acero, aluminio, plástico— y cromatismos matéricos, arquitectura, escultura, pintura, luz, movimiento, ritmo, música, ecuación admirable de juegos de tan diversa y singular cobertura con que María Droc excita, detiene, retiene, gobierna arquitectónicamente el cuerpo de tan variada complejidad formal. Al comienzo de estos escritos recogí algunas de las estimaciones que me produjo esta inventiva. La crítica fue unánime en sus reconocimientos admirativos: «Ha pasado de la preponderancia de lo expresivo —etapa aformal— a la afirmación de la medida y la norma», escribiría Sánchez Marín; «La geometría euclidiana consiente por su mente y su mano una suerte de excelente poesía plástica moderna en una baza de milagros y bella realización», escribió Figuerola-Ferretti; «He aquí una obra —apuntó Antonio Manuel Campoy— que es síntoma y expresión de la alegría de crear».

No es el «objeto» quien se define en esta inventiva de María Droc como objeto-cosa sin

asentamiento sentimental, ni sus recreaciones son en soledad por sus solas correctas estructuras cinéticas, ni sus acciones luminosamente reflexivas y desplazables determinan por sí mismas la intensa emotividad de estas invenciones de ilusionismo óptico admirable, sino su gracia de movimientos, su extremada corrección lingüística, el haber sabido entender, concretando el ser y valer de estos cuerpos de invención, que la figura estructural, con todas sus acciones a cuestas —el espacio, en lugar principal, modificando de continuo las dimensiones de esta inventiva— nunca puede determinar los propósitos de la obra de creación, sino ilimitada a la exposición de tales propósitos, el fin, reseña terminal de una idea de tan variadas y complicadas consecuencias formales, de tan firmes asentamientos sensitivos. Bajo la figura de razón de geometría que activa la obra aquí expuesta ayer y hoy ante mí, en las exposiciones de María Droc, en su laboratorio de imaginaciones y pensamientos domésticos, hay como una pasión que desborda, aunque ella sea —bien se entiende conociendo a María Droc— tan comedidamente apuntada en el tono de sus palabras, en sus gestos, nunca fanatizados por el arrebató febril, en la seguridad de sus pensamientos y consideraciones de arte, en la propia autocrítica de su inventiva.

{—Y tú, Cirilo, ¿qué piensas de la inventiva de tu mujer?

—Es una pregunta un tanto capciosa. Mientras María trabaja pide mi parecer alguna que otra vez, pero después, al terminar la obra, el marido-crítico

tropieza con una muralla. En realidad no creo que tome mis opiniones demasiado en serio. De todos modos, el marido-crítico es como el médico, que nunca sirve para los de su familia.)

Así son, a lo largo del tiempo historiado ya en esta información, desde Bucarest a Madrid, media Europa por medio, los modos del arte de María Droc. Toda su inventiva, con sus nominadores distintos, es homogénea en sus denominadores sentimentales; siempre en su rectitud conceptual, cualquiera que fuera la dirección de su inventiva, desde las ordenaciones de extremada figuración a la creativa móvil de tipo estructural arquitectónica y luminosamente dispuesta. En la época figurativa tomó como modelo, como sabemos, la naturaleza, pero nunca la naturaleza servilmente recogida en su inventiva pictórica, como pudimos conocer en sus primeras pinturas españolas. Se trataba en realidad de buscar en ella formas, proporciones y, sobre todo, ritmos. «Ha sido siempre esta última preocupación —los ritmos— lo que se puede considerar como una especie de constante de mi pintura; su causa general, cualquiera que fuera la figura y cavilación con que la naturaleza se manifestaba en toda mi obra pictórica». En esta época de figuración sus temas no se apartan de los modos habituales del arte figurativo: la figura, el paisaje, el bodegón... Quizá fuera el paisaje quien gozase de mayores simpatías para María Droc, y aquí se manifestaron en mayor grado sus facultades rítmicas, su capacidad para lo insólito, su instinto para la irrealidad mística

y mágica de las cosas de realidad. Durante sus primeros años españoles fueron estos modos de figuración los propios de su inventiva.

DEL DIARIO DE MARIA DROC: CUBISMO Y ABSTRACCION.—Es lógico que el manejo de las formas y de los ritmos acaba por agotar el interés del pintor, y así empecé yo a cargar el acento de mi pintura, y más cada vez, sobre los elementos en cierto modo abstractos del motivo pictórico. El resultado fue una especie de cubismo de anchas triangulaciones, realizado con una materia muy leve a base de cromatismos lumínicos, vibrantes que, en definitiva, eran contrarios a la estética cubista, tanto como parecidos a los procedimientos impresionistas. Por momentos en este ambiente «flotaba» algún objeto que otro tratado de modo mayormente realista. Los colores fundamentales en este momento eran para mí el rojo, el amarillo, el azul, es decir, los colores primarios.

Sin embargo, el «paso de la línea», de la que ya se habló anteriormente, lo di al abandonar totalmente cualquier referencia naturalista y abordar un abstractismo de tipo geométrico a base de formas triangulares y rectangulares y sus figuras combinatorias numerosas. En algunas de mis pinturas, para «animar» y «aligerar» los motivos impuestos en ellas, introducía algunos elementos lineales: flechas, «anzuelos»... La materia era en estas ocasiones más espesa y el color más acusado; en otras, el cromatismo se atenuaba, adquiriendo matizaciones grisáceas. Estas pinturas no fueron nunca exhibidas en España, sino en París, en la ya citada galería de Beaume. Berta Wescher veía en estas obras algo así como un trabajo pictórico de los campesinos rumanos. No se me había ocurrido. En realidad nunca pensé en convertir mis visiones naturalistas en estampas

folklóricas, pero es posible que algunas de las coberturas de aquella inventiva, coincidentes con las formas del arte popular rumano, estuvieran vivas en mi subconsciente a lo largo del tiempo, «sublimándose» —como dicen los psicoanalistas— más tarde en mi obra.

Con el tiempo las formas empezaron a perder la rigidez y el espesor de su materia, convirtiéndose poco a poco en unas composiciones de dominante informal y a base de ritmos horizontales. Una parte de estas obras fueron también mostradas en París en la galería Arnaud. Sin embargo, también estas obras, pese a su carácter abstracto, acabaron por parecerme demasiado «pintura», puesto que eran trabajadas con los materiales pictóricos tradicionales. En este justo momento llegó el tiempo ya recordado en esta información de los «materiales brutalistas», de tan importantes repercusiones españolas y de los cuales se hizo memoria páginas atrás. También hubo «mi» arte brutalista, realizado a base de cemento, al que adicione algunos otros ingredientes, como el betún, puesto que no podía fijar en soledad sobre un soporte ligero material tan pesado. (El dadaísta Marcel Janco reemplazaba el cemento por escayola, sobre la cual pintaba). La elaboración de aquellos cuadros me planteaba muchos problemas técnicos que hube de ir resolviendo según surgían en mi pintura, que era instintiva en su origen, pero racionalizada la materia por exigencia del pensamiento. Como apuntó Aguilera Cerni en la presentación de mi pintura en la galería Neblí de Madrid, es posible ver en mi mecanismo creativo un equilibrio —al que siempre se llega por la justa medida que contrapesa ambas categorías el sufrimiento— entre la emoción y la expresión. rías apunta muy posiblemente al estado de idealidad de toda mi inventiva.

Parece ser que para María Droc es importante de cara al futuro de su obra de creación no perder de vista dos instrumentaciones de mayor jerarquía en la vida moderna: la arquitectura y la ciudad. De la primera hemos hablado ya en distintas ocasiones en estos escritos; la segunda va inmersa en cierto modo en las cavilaciones de la propia arquitectura. Sus adivinaciones están más de una vez a vista alrededor de mí en este estudio-laboratorio de María Droc, donde el «objeto» tantas recordaciones constructivas me trae, instrumentado a muy nuevos modos, inspirado en sus juegos, cavilaciones y posibilidades inventivas y siempre entendiendo al «objeto» —al margen de las cualidades antes apuntadas con que se adorna— como una proyección de la maestría con que las cosas se explican en su última perfección: la disposición para el bien hacer de las cosas, su mímico creador; su técnica manual: su arte.

Se trata, como último informe en torno a esta inventiva, de volver a relacionar el arte y la técnica; de pesquisar la manera como María Droc acabó confundiendo en una igual naturaleza lo que por naturaleza se activa bajo una misma sangre, arte y técnica, el «objeto» como recreación, por cuyo carril se hace la ciencia del buen construir un puro y sensual temblor. Arquitectura, luz, espacio, tiempo, aire, movimiento, gravedad, delicadeza, agudeza de pensamiento, medida, orden: categorías que muy bien pueden apuntarse en torno al quehacer de María Droc, que paso a paso se han ido registrando en su creativa pictórico-plás-

tica sin necesidad de ser aquí marcado cada uno de sus pasos, ni cubrir la crónica de esta creativa con excesivas referencias críticas, confusas las más de las veces. Pero es posible que el edificio de las nuevas criaturas artísticas de María Droc se me ofrezca a su hora extendido a límites de más amplia atención y jerarquía crítica, considerando las nuevas piezas instrumentales con que él se va a arquitecturar de cara al futuro y que tengo aquí a mi alrededor, al alcance de mi mano, satisfaciendo mi curiosidad informativa. Años después de mis estimaciones públicas sobre la creativa de María Droc —apuntadas al comenzar de este escrito y referidas a su exposición del Ateneo de Madrid— y aun siendo ahora atenta a otras novedades de invención, pienso que muchas de aquellas estimaciones, en cuanto a que lo sensible determina la naturaleza de sus criaturas de arte y su constancia por el orden de las cosas, por la regulación de sus porciones estructurales, por la limpidez rigurosa de sus acciones y juegos, son hoy presentes, por lo cual se me ofrece signada la obra de María Droc con la atención continuada a unas normas muy semejantes de conducta moral más allá de sus pronunciamientos matemáticos, alcanzando dimensiones en el tiempo tan vastas como la misma dimensión del tiempo de arte de María Droc. Una constante moral explicitada en la especial cobertura de sus pensamientos, que hizo del suceso del arte para María Droc, sobre cualquier arabesco conceptual, un suceso de pasión: un suceso de vida.



MARIA DROC ANTE LA CRITICA

Recogemos aquí un corto muestrario crítico en torno a la obra de María Droc a lo largo de veinte años, en su casi totalidad dedicado a textos españoles. Comprenden estos textos desde la exposición de Buchholz de 1946 a la exposición del Ateneo en 1968, ambas en Madrid. Van referidos estos informes por orden cronológico, desde la primera época figurativa al tiempo de la pintura abstracta y de los «objetos» que ya se apuntaban en la última inventiva mostrada en la capital española. Corresponden al tiempo figurativo los siguientes textos:

MANUEL SANCHEZ CAMARGO

Los apuntes de María Droc tienen esa deliciosa ingenuidad casi infantil, pero muy importante, que

en breve trazo es suficiente para dejar apresado el instante en que ante la última sorpresa ha parado sus pasos la artista. Tanto en los dibujos como en las demás obras, María Droc hace una profunda muestra de su sensibilidad en hábiles y certeros juegos de color y de línea.

(«El Alcázar», 13 de febrero de 1946)

BENITO RODRIGUEZ FILLOY

Singularmente en sus óleos la referencia se hace más estricta con la predilección casi exclusiva por el color en el orden de los elementos pictóricos. La pura belleza de los tonos, su valor inédito y delicada armonía búscanse aquí con independencia a veces de la idea de representación. Pero la expresión colorista discurre en un plano de concreta definición de las formas de la realidad natural, trascendidas por el sentimiento poético.

Como la mayor parte de los pintores rumanos influidos por las corrientes más vivas del arte francés, María Droc mantiene, al margen de los problemas de tendencia, una profunda comunicación con la vida. Partiendo de este contacto, y con escasos medios, consigue dar cauce a su intimismo en una expresión llena de gracia y de sensibilidad. Incluso una suerte de imprecisión acentúa el candor y la fragancia de lo pictórico, dejando a flor de piel las sensaciones. Hay en la obra de María Droc una mezcla de maestría y de ingenuidad que

calcula eficazmente los efectos de color, de luz y de claroscuro. La descripción, en cierto grado ajustada y profunda —exigencia de lo entrañable—, no alberga rasgo alguno sin finalidad o detalle ajeno a la órbita del buen gusto.

Su arte refinado y simple puede ser un ejemplo de lo que la educación sensible importa para la belleza definitiva de los resultados.

(«Arriba», 13 de febrero de 1946)

JOSE CAMON AZNAR

Estas acuarelas, singularmente las de vistas urbanas, se hallan sostenidas por el armazón de un dibujo que forma el ramaje de la composición. Las líneas sensibles, las volutas vivas como nervios se construyen con independencia de los colores que soportan. Sobre ellas, las manchas tienen más calidades decorativas que naturales, y los colores pueden así ceñirse a las palpitaciones y rictus de la sensibilidad. En las acuarelas paisistas, los tonos recogen con más directa franqueza los ambientes y atmósferas locales, con sus graduados matices.

(«A B C», 7 de marzo de 1948)

«JEEVES» (Juan Esplandiu)

María Droc expone en Buchholz óleos, acuarelas y dibujos. Hace tres años, en una expo-

sición de acuarelistas, en medio de la enorme cantidad de obras que allí había, dos pequeñas acuarelitas llamaron mi atención. Reseñé su firma: María Droc.

Ahora, María Droc, sensible pintora, se presenta con gran cantidad de óleos y acuarelas ante público y crítica. Y ahora, como entonces, María Droc acierta y nos conmueve con estas graciosas y sensibles acuarelas, interpretación personal de la exquisita artista.

(«Informaciones», 2 de marzo de 1948)

RAMON D. FARALDO

La pintora rumana María Droc expone trabajos al óleo y a la acuarela. Estas, de una extremada finura, de sensibilidad casi infantil, ilustrarían admirablemente no sé que leyenda de una delicada y casi inédita España: luces joviales, cándidas arquitecturas hilvanadas por un hilo de gracia, escritas, más que aplomadas, sobre cielos, no exasperados, me parece bastante, me parece muchísimo que un artista extranjero haya sabido ver en nuestro paisaje con tanta limpieza, rechazando las viejas —y fáciles— escenografías terribilistas con que suelen servirnos, a propósito, precisamente, de nuestro paisaje histórico.

Todo lo que es fragilidad en los trabajos al agua, es densidad en el óleo. Aquí la artista se exige, por el contrario; se exige llegar al peso y al espesor de sus sujetos, con un ar-

dor no frecuente en artistas femeninos. Hay tal voluntad de verdad en estos cuadros —a lo que todo es sacrificado— que ella puede originar un principio de confusión. Encuentro, no obstante, tan sincero este trabajo, tan «pintura» en todos sus términos, que la sensación de estar ante algo vigoroso y leal —leal con el tema, con el artista e incluso con el eventual espectador— prepondera sobre cualquier otro sentimiento.

(«Ya», 30 de diciembre de 1948)

MARIO DE OLIVEIRA

Desta vez a artista trouxe-nos uma excelente coleção de desenhos aguarelas sobre Paris, em que nos mostra todas as suas qualidades plásticas e emocionais, quer em rapidissimos esboços, em que capta em manchas de fino colorido todo o ambiente, quer em trabalho mais meditado, em que nao perde a frescura nem a espontaneidade da cor, dando-nos a sensação, por vezes de que tudo saiu de jacto. Maria Droc tem um ambiente estético muito proprio e é essa a sua principal qualidade; pinta ou desenha como sente, sem preocupação de outra indole que nao seja a satisfação dos seus impulsos emocionais.

Dos trabalhos agora expostos salientamos o n.º 2, «Ponte do Arcebispo» sobre o Sena e o n.º 14 «Céu sobre a Praça da Concordia», de suave colorido, é uma magnifica interpre-

tação de Paris, cheia de poesia, em que a artista revela toda a sua requintada sensibilidade.

A salientar, ainda, a aguarela n.º 22, «Crepusculo», de forte colorido mas de expressão mais dramática. As suas interpretações de «Notre Dame» são superiores, assim como «Torre Eiffel», plena de colorido, pois soube fazer de um tema frágil um tema plástico, cheio de interesse. Maria Droc deu-nos uma exacta interpretação do ambiente parisiense, fixando-se apenas no essencial e desprezando superiormente todo o aspecto objetivo, o que, de facto, constitui a verdadeira missão do artista.

(«Lisboa. «Diário popular», 1952)

A su primera época no figurativa corresponden las dos críticas de París y Bruselas que comentan las exposiciones francesa y belga de 1956.

BERTA WESCHER

En el arte de María Droc se percibe una imaginación que debe todas sus inspiraciones a su vida personal, poniendo en su trabajo una gran devoción, llena de ternura. Sus composiciones se asientan sobre unos planos de flexible geometría, de cuadrados ajustados en orden vertical, a los que cubre con finos entrelazados de líneas y capas cromáticas, en tonos llenos de ternura, sobre todo alrededor de los blancos que por momentos dominan.

En el interior de esta trama se presentan, diríase, con timidez, unos pequeños dibujos

muy significativos y que recuerdan los ornamentos folklóricos de su país natal, Rumanía. Igual que las campesinas que allá tejen y bordean sus vestidos, María Droc trabaja sus cuadros empezando con el primer motivo que ella se imagina y que encadena a los demás. Así, añade un elemento al otro, los articula entre ellos, entremezclando las líneas y los colores hasta que su multiplicidad se cambia en una armonía melódica. Prescindiendo de todo aparato espectacular, sus telas nos conmueven por su riqueza poética.

(París. «Cimaise», mayo de 1956)

HENRY KELERS

En general, las obras de María Droc discurren en un ensamblaje de cuadrados y triángulos de diversas dimensiones y, también, de formas que derivan de estas dos figuras geométricas. Cada uno de esos elementos ostenta su propio color y su conjunción, el juego de sus contrastes y las relaciones entre sus proporciones hacen que a menudo, en su presencia, experimentemos un auténtico gozo estético.

(Bruselas. «La Lanterne», 1956)

La última exposición individual de María Droc se celebró en el Ateneo de Madrid en 1968, cerrándose con ella la relación pública con la creativa de la

artista hispano-rumana. Estas son algunas de las estimaciones críticas causadas por la exposición:

VENANCIO SANCHEZ MARIN

Lo que se consideró «introducción de nuevos materiales» —maderas, trapos, cuerdas, cartones, etc.— posibilitó el acceso franco a la tridimensionalidad. Pero el aformalismo no tenía como fin inmediato la medida del espacio real, sino arrancarle su genuina expresividad a los materiales que utilizaba. Por ello, el verdadero paso de la espacialidad figurada a la real lo están dando ahora con plena deliberación los artistas, cuando han subordinado los problemas expresivos a los constructivos. Es decir, cuando han pasado de una negación de la forma a una afirmación de la misma. En este caso ha estado, sirviendo de claro ejemplo, la exposición celebrada por la pintora rumano-española, María Droc, en la sala de Santa Catalina, del Ateneo. María Droc ha pasado de la preponderancia de lo expresivo —etapa aformal— a la afirmación de la medida y la norma. En el cambio, cree el cronista que ha salido ganando, sin que sus obras pierdan nada, en cuanto se refiere a ser producto de un delicado temperamento artístico, porque ahora reciban incitaciones directas de la geometría y de la técnica. Compone sus actuales cuadros con una multitud organizada de aros y láminas metálicas sobresaliendo de la lisa superficie del soporte. Son cuadros que, a ve-

ces, cambian, incluso de color, según el punto de vista del espectador, toda vez que los salientes verticales de aros están pintados por un lado de blanco y por el otro de negro. Los efectos lumínicos cambiantes, los contrastes cromáticos entre los diferentes metales —cobre, plata, aluminio, oro— actúan también en función del movimiento de quienes los contemplan. Por donde estas nuevas obras de María Droc, además de acceder al espacio real, comienzan a implicarse en las recientes experiencias cinéticas del arte.

(«Goya», número 85, 1968)

LUIS FIGUEROLA-FERRETTI

Esta pintora rumana, de larga vecindad ya entre nosotros, no es artista de súbitos delirios, sino de meditado quehacer. Por eso hoy puede sorprender a quien no la haya seguido en sus múltiples manifestaciones sucesivas desde la pintura al esmalte, desde el pequeño vitral y la joya a la composición plástica sin encuadre preciso dentro del cuadro preceptivo clásico. En este último concepto cabe insertar su obra actual promovida en buena medida por el hallazgo de unos materiales novísimos dentro de la cantera que yo denominaría de la limpieza plástica, del auténtico venero industrial de nuestro tiempo. Con ellos en la mano, María Droc, desde la remota base de unas figuraciones artesanas de los bordados rumanos, promueve todo un particular sistema neo-con-

cretista cuyas verdaderas y mejores consecuencias, al margen de cualquier intento de conceptualización sublimatorio, se manifiestan con una extraña belleza de acentos vivamente entroncables a la posible necesidad ornamental de nuestra arquitectura.

La frialdad del metal tiene aquí compensaciones de cálidas materias cobrizas que María juega con pericia y sensibilidad en composiciones de una perfección, valga la paradoja, casi clásicas. La geometría euclidiana consiente por su mente y su mano una suerte de excelente poesía plástica moderna en una baza de milagrosa y bella realización.

(«Arriba», 13 de mayo de 1968)

ADOLFO CASTAÑO

María Droc, la María Droc de nuestros años adolescentes, colmada de sensibilidad y poesía, ha ido evolucionando con calma y pasado de la figuración a la abstracción y de la abstracción a esta esculto-pintura que ahora nos muestra en la sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid, sin perder su mesura y su sentido del orden.

María Droc conserva la arquitectura de los ritmos cuando emplaza, en el espacio elegido, las formas y las combina con equilibrio, la arquitectura de los ritmos que siempre la han habitado. En arte no hay masculino y femenino y, sin embargo, María Droc trabaja con la paciencia y la sutileza de una mujer estas cons-

trucciones de metales apoyados sobre madera y sumidas en el color continuo, en el brillo de la plata y el oro.

Ella no ha quebrado su línea, la ha renacido, dulcemente, con esa entidad tan suya, tan personal, tan María Droc.

(«La Estafeta Literaria», 18 de mayo de 1968)

ANTONIO MANUEL CAMPOY

Nada hay tan sugestivo como la contemplación de la obra infrecuente o inédita. Lo nuevo es, con lo familiar, la máxima incitación de la mirada. Pero mientras lo conocido nos impone su significación, lo nunca —o poco— visto nos sugiere un alertado ánimo de sorpresa y de entendimiento. Ante lo nuevo hay que comparecer en estado de pureza, sin prejuicios, y hemos de soslayar el peligro de enjuiciar comparativamente, pues ésta sería la única manera de no entender nada. Mirar por primera vez la obra recién creada, de tan escasos antecedentes que casi se convierte en espontánea manifestación, es una aventura tan apasionante que, en nuestra experiencia estética, sólo podría compararse a la fruición que depara la reiterada visión de la obra maestra. Y éstas son, en definitiva, las dos únicas glorias del visitante de exposiciones y museos: el descubrimiento y la corroboración de la belleza.

María Droc experimenta en ese mundo —sin clasificar bien todavía— que es el del

cuadro-objeto, a cuya consecución han llevado, por una parte, la pintura cinética (o de movimientos visuales y locales en el espacio), y de otra parte los que llamaríamos estructuralismos, cuyas dinámicas constelaciones arrancan de aquel geometrismo pulcro que anunciaríamos en los nombres de Van Doesburg, Mondrian, Rietveld, Moholy-Magi, Malevich y Albers, y que van a parar a la incorporación del objeto cotidiano y doméstico, componiendo un área plástica indiferenciada —por ser una prolongación del mismo— del ambiente en que se realiza con plenitud. Pero María Droc se emancipa también de la servidumbre del objeto inmediato y familiar (como antes pudo evadirse de la referencia) y, al par que su obra, rigurosamente nueva, crea también el vehículo expresivo de la misma, los materiales que considera idóneos para su formulación estética, eminentemente rítmica.

Materiales brillantes, receptores y dispensadores de visualidad, que en sus dinámicas estructuras van creando ininterrumpidas perspectivas espaciales y luminosas, politonales, constantes y automáticas invenciones de una y otra dimensión. La composición varía sobre formas de metal plastificado, cobre y plata, cuyas gamas juegan, vibrátiles, sobre los fondos oscuros, dando lugar a novísimos espacios, a óptimas ilusiones de una arquitectura en la que participan lo cinemático y la magia. He aquí una imaginación lúdica que encantaría por igual a Luca Pacioli y a Ray Bradbury. He aquí una obra que es síntoma y expresión de la alegría de crear.

(«A B C», mayo de 1968)

JUAN ANTONIO AGUIRRE

Otra exposición que ha merecido la pena ver ha sido la de la pintora rumana María Droc, integrada en nuestra generación del 50 y que realizó durante aquellos años un género de pintura de materia, con la aplicación de técnicas diversas. En su obra reciente, presentada en la sala de Santa Catalina del Ateneo, y por la que se introduce en las actuales vertientes geométricas, las notas más importantes a señalar son: los problemas de integración y ambientalistas, revelados en obras cuyos elementos conformadores se plantean científicamente, y el cambio de la estructura se realiza mediante el movimiento del espectador con respecto a la obra. Se constituye mediante tres principales visualizaciones (frente, derecha e izquierda) y el sistema que utiliza, con precedentes remotos en ciertos trípticos religiosos popularizados, es semejante al que vienen desarrollando otros artistas europeos, alguno de ellos integrante del grupo Recherche, de París, como es Tomasello. Si estas obras nos parecen sobre todo ambientalistas, son más propiamente integracionistas las realizadas mediante seriaciones de figuras huecas, que al parecer debieran instalarse en la parte inferior del muro del edificio. Junto a esto, una de las características más peculiares y que no queremos dejar de señalar es que, en ciertas obras confeccionadas con papel y que son las más propiamente definibles como «cuadros», María Droc ha conseguido dar a la técnica, de cierta torpeza y provisionalidad, un contenido

concordante con el concepto de la obra. En general, su sentido estructuralista es lírico.

(«Gaceta Universitaria», 1 de julio de 1968)

«MUJERES ANTE EL ARTE»

(Galería Iolas-Velasco de Madrid)

A María Droc... la vemos ahora como autora de objetos esmeradamente realizados, en los que contrastan tanto sus dotes para dominar la geometría analítica, mediante el acero inoxidable como, en otro orden, su sabiduría para operar, también, un tanto cartesianamente, con juegos de luz en un completo ejercicio de dos bases fundamentales.

(Luis Figuerola-Ferretti. «Goya», núm. 121, 1974)

Al margen de la información crítica ocasionada por las exposiciones realizadas por María Droc, arriba apuntadas, es también amplia la documentación enjuiciadora de su obra diversa a través de artículos, ensayos, presentaciones y textos artísticos en libros sobre el arte moderno. Del material abundante que recoge esta información seleccionamos los siguientes escritos:

EUGENE IONESCO

Todo sistema de expresión artística, nuevo, revolucionario, al principio incomprensible para

la mayor parte del público, luego demasiado bien comprendido, como se sabe está amenazado de academicismo, es decir, de esclerosis, de convencionalismo. Mientras al comenzar manifestaba una nueva forma atrevida para captar o para inventar lo real, puesto que toda visión por ser forma es, a la vez, invención y descubrimiento, significación dada al mundo, o mundo nuevo en sí misma, la riqueza traída pronto se vuelve pobreza, esterilidad. La pintura no figurativa, claro está, es igualmente amenazada de asfixia. Los artistas que asimilan el estilo de los grandes creadores, empobrecen este estilo; y no es que estén ellos desprovistos de talento, ni dejen de ser técnicos hábiles —todo lo contrario, lo son en demasía—, sino que en vez de ser artistas de verdad, no son sino artesanos.

Pintores muchos de ellos que no saben ya ocupar el espacio, dejándole vacío y muerto. Dos o tres acontecimientos pictóricos, dos o tres formas que se interpelan, dialogan, como en Miró, pueden hacer cantar al mundo, hacer vivir en un espacio que vibra, que se ensancha infinitamente, que vive. El artesano, ese, inscribe objetos sin vibración en un desierto, sin acontecer, sin historia. Otros, intentando hacer vivir el espacio, llenan, alían una tela con colores, dándose de codazos, sin acomodarse, confundidos de tal modo que se ahogan unos y otros, matando así, recíprocamente, su propio espacio vital.

¿En qué se distingue un artista de esos artesanos impotentes y como María Droc logra escapar a los peligros del vacío o de la asfi-

xia, del atropello? Creo que ella ni siquiera lo piensa. Antes de lucir un oficio, es decir, antes de haber aprendido un oficio, pero siendo a la vez poseedor del mismo, como artista auténtica tiene María Droc, lo que se dice simplemente, una naturaleza, un temperamento, una personalidad, es decir, una violencia. Esta pintora no busca colocarse en las formas ya hechas, en las figuras ya conquistadas, convencionales, de la no figuración. Es ella misma alguien que se cuenta, que se describe, que se explica, que se impone, que estalla, que fuerza el espacio para recibirlo, que no pide un lugar, sino que lo coge. Su agresividad —pues toda personalidad es agresiva— es ya directa y visible, ya insinuante de un modo que se podría llamar armonioso, pero que no por ello deja también de imponerse. Es evidente que proyectando su propio universo interior, es todo un universo el que María Droc proyecta; universo que no puede ser contestado.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

Vi las primeras obras de María Droc hace años, entre hileras de acuarelas vulgares, escolásticas, que parecían aficionados más o menos aplicados, sin visión artística propia; eran, entre tanta vulgaridad, como un paréntesis de espíritu, como una voz personal y atractiva que soñaba entre la algarabía de una conversación chabacana.

Nunca he olvidado esta impresión, porque cada nuevo encuentro con sus dibujos, sus

acuarelas, me ha confirmado esta amistosa relación que entre sus impresiones coloridas y nuestros ojos se estrechó por primera vez.

En unos rasgos de diseño, apoyados por manchas de color, a la vez libérrimas y justas, María Droc dice todo lo que quiere. Lo que dice es esto: un leve y agudo comentario gráfico a lo que el mundo le ofrece como digno de ser fijado. La justeza de su toque, que nada tiene que ver con ninguna norma canónica, con nada que se parezca a receta de procedimiento, es la justeza del que usa, en el lenguaje, el adjetivo que expresa su matiz de sentimiento, sin más objeto, precisamente, que expresar y descubrir con aguda llaneza, su creación ante el mundo. Un mundo visual que nos brinda no sólo goces de color, sino guiños inteligentes. Los rasguños de la pluma de María Droc son la estenografía de esas **correspondencias** —como diría Rimbaud— que se establecen, con la arbitrariedad de lo espontáneo, entre el mundo y la artista.

Toda obra de arte es, más o menos, una confesión; la mujer se confiesa con dificultad por medio de la expresión literaria, porque es muy celosa de su secreta vida interior, mas, en cambio, la obra de arte le ofrece el vehículo de una declaración de sí misma más cifrada, elusiva e impersonal. Las pinturas de María Droc —óleos, acuarelas— son un espejo de su sensibilidad y su inteligencia, las dos cualidades que más nos invitan a amistar con un artista y con su obra.

Formada en otras latitudes, con armonías bizantinas en su retina, el contacto con España

debió ser para María Droc a la vez estimulante y violento. Sus acuarelas, sus dibujos manchados de Salamanca, de Galicia, de Ibiza, de Toledo... fueron la crónica de esta aventura excitante y tónica. Una nerviosidad que convierte sus líneas en signos, unas manchas de color casi agresivamente lanzadas al papel, registraron esta lucha que imaginamos en el espíritu de la artista. Luego en sus últimas campañas la tensión cede; sus paisajes se encalman y logra armónicas entonaciones, sordas, como en Toledo, versión personalísima y sorprendente que a nadie recuerda y que indica que ha encontrado la fórmula de visión de España. En obras como ésta, su paleta se hace más grave; queda lejos todo mosaico bizantino, al que canta todavía en su recuerdo nostálgico y que se sofrena bajo la ascética lección de la tierra ibérica.

Centrada su obra, quedan dos grupos divergentes en lo que María Droc ha oreado en estos años y ahora expone, dibujos vivos de una escritura sensible y muy personal que engarza el motivo en los finos ganchos de sus curvas y óleos en los que se encuentra la fuerza y la delicadeza del color. Ibiza se le ha mostrado propicia a la interpretación del óleo con sus rojas tierras, sus retorcidos olivos y sus cielos de azul redoso.

En óleos, dibujos y acuarelas, María Droc, la pintora rumana, muestra, en fin, aspectos de una obra que es sólo un episodio en el proceso de su pintura, tan rico en porvenires, a mi ver.

(«Madrid», 20 de enero de 1950)

ESQUEMA DE SU VIDA Y EPOCA

Nacida en Bucarest, en donde cursa sus estudios básicos, universitarios y artísticos. Licenciada en Letras y Diplomada en Bellas Artes. Ha sido catedrático de Instituto en Bucarest.

1937

- Se casa con el jurista y crítico de arte, Cirilo Popovici. Celebra su primera exposición personal.
- Exposición Internacional de París; «Guernica» de Picasso; Llorens Artigas, Medalla de Oro de la Villa de París; fundación del «New-Bauhaus» de Nueva York por Moholy-Nagy. Fallece Ravel; edificio Johnson de Racine (USA), de Frank Lloyd Wright.

1938-1940

- Participa en diversas exposiciones colectivas, figurando sus obras en distintas pinacotecas

estatales y privadas. Realiza viajes por Europa, con estancias más detenidas en Grecia, Francia, Italia, en donde se familiariza con las artes de dichos países.

- Fin de la guerra civil española; se inicia la guerra mundial; fallecen Freud, Antonio Machado, Paul Klee y Edouard Vuillard; Henry Miller publica «Trópico de Cáncer»; descubrimiento del DDT; Charlot realiza «El dictador»; trasladan su residencia a los Estados Unidos, Stravinsky, Hindemith y Bela Bartok.

1942

- Abandona Rumanía para establecerse con su marido en Roma, donde trabaja y estudia a fondo el arte clásico y moderno italiano.
- Fallece Julio González; se funda la Academia Breve de Crítica de Arte; batalla de Stalingrado; Albert Camus publica «El extranjero», y Bertold Brecht «Galileo Galilei».

1944

- Llega a España de paso para Norteamérica, pero se queda en Madrid hasta hoy. Empieza su integración en el ámbito español.
- Desembarco de Normandía; Sartre publica «Huis-clos», Curzio Malaparte «Kapput» y Anouhil «Antígona»; fallecen Maillol, Max Jacob, Marinetti, Munch, Mondrian, Soutine y Kandinski; primeras cerámicas de Miró y Llorens Artigas; se descubre la estreptomicina; Vicente Aleixandre publica «Sombra del Paraíso».

1945

- Inicia sus exposiciones en diversas colectivas nacionales e internacionales de arte español, con pintura al óleo, acuarela y collages.
- Fallecen Manolo Hugué, Bela Bartok, Zuloaga y Solana; bombardeos de Hiroshima y Nagasaki; se crea la ONU; se inventa la calculadora electrónica; conferencia de Yalta; Rosellini filma «Roma ciudad abierta»; Gabriela Mistral, Premio Nacional de Literatura.

1946

- Celebra su primera exposición individual de óleos y acuarelas en la galería Buchholz, presentada por Enrique Azcoaga; expone también en Bilbao.
- Fallecen Falla y Moholy-Nagy; China, principio de la guerra civil; Perón Presidente de la Argentina; proclamación de la República Italiana; «Manifiesto blanco» de Lucio Fontana.

1950

- Exposición individual en Lisboa, con obra pictórica, presentada por el profesor Enrique Lafuente Ferrari.
- Guerra de Corea; nace el tachismo; Jacques Villon premio Carnegie; fallecen Max Beckmann, Bernard Shaw y Nijinski; Pevsner trabaja en la Universidad de Caracas; «Sinfonía para un hombre solo» de Pierre Henry y Pierre Schaeffer, coreografía de Maurice Bejard; Malraux publica «Las voces

del silencio»; Faulkner premio Nobel; De Sica realiza «Milagro en Milán».

1951

- Participa en la I Bienal Hispanoamericana de Madrid, en donde se le concede el primer premio de dibujo. (Luego retirado por faltarle el «status» hispánico).
- Se funda en Barcelona el Salón de Jazz; fallecen Wols, Schönberg y Gide; Max Bill y Germaine Richier premios de la Bienal de São Paulo; Hemingway publica «El viejo y el mar».

1952

- Segunda exposición en Lisboa con obras de técnicas gráficas inéditas.
- Mueren Constant Permeke y Paul Elouard; Pablo Palazuelo obtiene el Premio Kandinski; primer Happening de John Cage; Eisenhower presidente de los Estados Unidos; Braque pinta un techo del Museo del Louvre; Ionesco estrena «Las sillas»; Charlot filma «Candilejas».

1953

- Participa en el curso sobre Arte Abstracto de la Universidad de Santander.
- Tapies, primer premio de la Bienal de São Paulo; Hillary realiza la primera ascensión al Everest; mueren Tatlin, Prokofiev, Ricardo Baroja, Francis Picabia, Dufy, Erich Mendelsohn y José Stalin; sube al trono Isabel II de Inglaterra; Beckett estrena «Esperando a Godott».

1954-1955

- Diversas exposiciones colectivas.
- 1954: Chillida expone individualmente por vez primera en la galería Clan de Madrid (la única crítica de la exposición la escribe Castro Arines en «Informaciones»); se crea el primer submarino atómico; mueren Matisse, Laurens, Derain, Augusto Perret, Eugenio d'Ors y Lopez Mezquita; se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid; Miró, Gran Premio de Grabado de la Bienal de Venecia; José Luis Fernández del Amo, Medalla de Oro Eugenio d'Ors a las Artes Plásticas; derrota francesa en Dien Bien-Fu; irrumpe en el mundo del cine Brigitte Bardot.

1955: Manifiesto de Eusebio Sempere sobre la luz en el arte; se levanta la iglesia de Ronchamp de Le Corbusier; se inaugura la Escuela de Diseño de Ulm, de Max Bill; mueren Einstein, Honegger, Ortega Gasset, Tanguy, Baumaister, Léger y Utrillo; Clouzot filma «El misterio Picasso»; cae Perón; primera vacuna contra la poliomeilitis.

1956

- Expone por primera vez sus obras abstractas en la galería De Beaume de París. Conoce y trata asiduamente a Brancusi, así como a Sofía Delaunay, Bissiere, Severini, Larinov, Natalia Goncharova, Schneider, Seuphor...; expone en Bruselas.
- Mueren Pollock, Marie Laurencin, Nolde, Bertold Brecht, Joaquín Sunyer y Victorio Macho; se funda en Madrid el grupo «El

Paso»; nacionalización egipcia del canal de Suez; Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel; Miró se instala en Mallorca.

1959

- Expone en la galería Arnaud de París; conoce a Bran Van Velde y entra en amistad con Victor Brauner.
- Se concede el Premio de Pintura de la Bienal de São Paulo a Cuixart y el de Escultura de la Bienal de Alejandría a Torres Monsó; fallece Frank Lloyd Wright; Nobel de Medicina a Severo Ochoa; mueren Jacob Epstein y George Grosz; sube al poder en Cuba Fidel Castro; mural de la Unesco en París de Miró y Llorens Artigas; Miró, Gran Premio de la Fundación Guggenheim.

1960

- Representa a España en la XXXII Bienal de Venecia con obras en cemento; expone, presentada por Aguilera Cerni, en la galería Nebli de Madrid («4 pintoras actuales»).
- Luis de Pablo, presidente de las Juventudes Musicales Españolas; se funda en París el grupo «Recherches d'Art Visuel»; Chillida, Premio Kandinski, y Antonio Saura, Premio Guggenheim; se inaugura Brasilia; Kennedy, Presidente de los Estados Unidos; comienzos del pop-art; fallecen Gregorio Marañón, Camus y Pasternak; Fellini realiza «La dolce vita».

1961-1964

- Continúa exponiendo en colectivas nacionales y extranjeras: Londres, Bonn, Milán,

Bruselas, Helsinki...; expone en el Pabellón Español de la Feria de Nueva York.

- 1961: Picasso cumple 80 años; se inicia en Barcelona el Premio de Dibujo Joan Miró; primer vuelo espacial de Gagarin; mueren Eduardo Torroja, Angel Ferrant y Hemingway.
- 1962: Mueren Ivan Mestrovic, Anton Pevsner, Failkner, Alberto Sánchez y Marilyn Monroe; Concilio Vaticano II; independencia de Argelia.
- 1963: Se funda el Museo de Arte Abstracto de Cuenca; mueren Braque, Jacques Villon, Peter Oud, Tristan Tzara, Cocteau y Gómez de la Serna; se inaugura en Barcelona el Museo Picasso; es asesinado el Presidente Kennedy y fallece Juan XXIII.
- 1964: Se concede a Chillida el Premio Carnegie; mueren Fautrier y Archipenko; se funda el grupo musical Zaj; inauguración de la Fundación Maeght de Saint-Paul-de-Vence; muere Nehru.

1965

- Participa en el pabellón español de la Bienal de São Paulo.
- Premio de dicha Bienal a Joan Ponç; se funda el grupo musical Alea; mueren Le Corbusier y Winston Churchill; primer hombre en el espacio fuera de cápsula.

1966

- Participa en el pabellón español en la Bienal de Venecia. Adquiere la nacionalidad española.
- Primeras fotografías de la superficie lunar;

fallecen Jean Arp, André Bretón, Carrá y Severini; revolución cultural china; Joan Miró elegido numerario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (no tomó posesión del sillón académico); triunfo de la minifalda.

1968

- Exposición individual en el Ateneo de Madrid, presentada por Carlos Arean, Beca de la Fundación Juan March.
- Mueren Foujita, Jaime Sabartés, Van Dongen, Herbert Read y Eduardo Vicente; asesinato de Lutero King; Francia, revolución de mayo; Nixon, Presidente de los Estados Unidos; sube al poder en Portugal Marcelo Caetano.

1969-1974

- Expone en diversas colectivas nacionales y muestra su obra por última vez en Madrid en 1974 en la exposición «Mujeres ante el arte».
- 1969: Apolo XI a la Luna; se inaugura en Lisboa la nueva sede de la Fundación Gulbenkian; fallecen Eisenhower, Gropius, Mies van der Rohe, Vázquez Díaz y Poliakoff; se conmemoran los CL años de la fundación del Museo del Prado.
- 1970: Comienzan en Madrid las obras del nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo; mueren De Gaulle, Bertrand Russell, Nasser, Gómez Moreno, Pancho Cossio y Rothko; satélite artificial chino; triunfa Allen-

- de en Chile; Canogar, Gran Premio en São Paulo.
- 1971: Mural cerámico de Miró y Llorens Artigas para el aeropuerto de Barcelona; Neruda, Premio Nobel; muere Strawinski; III Bial del Deporte en las Bellas Artes.
 - 1972: Muere Millares; José Luis Sert cumple setenta años y ochenta Llorens Artigas; José Luis Verdes, Gran Premio en la Bial de Alejandría; se abre el Museo de Escultura al Aire Libre de Madrid; mueren Bores, Max Aub, Américo Castro, Montherlant, García Bellido, Ezra Pound y Hans Scharounf; se cierra el Ateneo madrileño.
 - 1973: muere Picasso, Miró cumple ochenta años; contrarrevolución chilena con la muerte de Allende; Congreso Internacional de Historia del Arte en Granada; Oscar a Luis Buñuel; San Sebastián: VIII Festival de Jazz; Premios en la Bial de São Paulo a Darío Villalba y Berrocal; mueren Neruda, Pearl S. Buck, Maritain, Lipchitz y Cirlot.
 - 1974: Revolución portuguesa; muere Perón; se abre de nuevo el Ateneo de Madrid; Nixon renuncia a la presidencia de los Estados Unidos; mueren Miguel Angel Asturias, David Alfaro Siqueiros, Louis Kahn, Planes y Crisanto de Lasterra; Solzhenitsyn expulsado de la URSS; desaparece la Dirección General de Bellas Artes y se crea la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural; se conmemoran los cien años del Impresionismo y los cincuenta de la publicación del Primer Manifiesto Surrealista; el marchante Daniel Kahnweiler cumple noventa años.

BIBLIOGRAFIA (libros)

- Arean, Carlos: «Veinte años de pintura de vanguardia en España» (Editora Nacional).
- Arean, Carlos: «Arte Joven en España» (Edit. Publicaciones Españolas. 1971).
- Arean, Carlos: «Pintores extranjeros en España» (Edit. Cuadernos de Arte. 1962).
- Campoy, Antonio Manuel: «Diccionario crítico de arte español contemporáneo» (Ibérico Europea de Ediciones. 1973).
- Camón Aznar, José: «XXV años de arte español».
- Aguilera Cerni, Vicente: «Panorama del nuevo arte español» (Edit. Guadarrama. 1966).
- Aguilera Cerni, Vicente: «Iniciación al arte español de la postguerra» (Edit. Península. 1970).
- Chávarri, Raúl: «La pintura española contemporánea» (Ibérico Europea de Ediciones).

- Gaya Nuño, Juan Antonio: «La pintura española del siglo XX» (Ibérico Europea de Ediciones. 1970).
- Moreno Galván, José María: «Introducción a la pintura española actual» (Edit. Publicaciones Españolas. 1960).
- Moreno Galván, José María: «Pintura española de la última vanguardia» (Edit. Magius).

BIBLIOGRAFIA (periódicos y revistas)

- Manuel Sánchez Camargo: «El Alcázar», 13-II-1945; «Hoja del lunes de Madrid», 15-III-1948.
- «Silvio Lago»: «Escolios de arte», 17-III-1945.
- Benito Rodríguez Filloy: «Arriba», 13-II-1946.
- Fernando Jiménez Placer: «Ya», 5-III-1948.
- José Camón Aznar: «ABC», 7-II-1948.
- «Jeeves»: «Informaciones», 2-III-1948.
- Ramón D. Faraldo: «Ya», 30-XII-1948.
- Mario de Oliveira: «Diario Popular» de Lisboa, 1952.
- Herta Wescher: «Cimaise», París, mayo 1956.
- H. Kellers: «La Lanterne». Bruselas, 20-V-1956.
- Venancio Sánchez Marín: «Goya», n.º 85, 1968.
- Luis Figuerola-Ferretti: «Arriba», 13-V-1968 y «Goya», n.º 121, 1974.
- José de Castro Arines: «Informaciones», 25-V-1968.
- Adolfo Castaño: «Estafeta Literaria», 18-V-1968.
- Juan Antonio Aguirre: «Gaceta Universitaria» de Madrid, 1-VII-1968.
- Antonio Manuel Campoy: «ABC», 30-V-1968.

- Teresa Soubriet: «Artes» de Madrid. Mayo 1968.
- Luce Hochtin: «Arts» de París, 1956.
- J. Riviere: «Combat» de París, 1960.
- (Sin firma): «France soir» de París en 1956.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1946: Madrid, galería Buchholz; Bilbao, galería Arte.
- 1947: Santiago de Chile, galería Arbor.
- 1948: Madrid, galería Buchholz.
- 1950: Lisboa, salas del Secretariado.
- 1952: Lisboa, salas del Secretariado.
- 1956: París, galería de Beaume; Bruselas, galería Saint Laurent.
- 1958: París, galería Arnaud.
- 1968: Madrid, Ateneo, sala de Santa Catalina.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1945: Madrid, Salón Nacional de la Acuarela.
- 1946: Lisboa, Exposición de arte moderno: acuarelas y dibujos.
- 1947: Madrid, Acuarelistas de España y Portugal.
- 1948: Madrid, Salón Nacional de la Acuarela.
- 1951: Madrid, Primera Bienal Hispanoamericana.
- 1952: Madrid, Antología de la Acuarela en el Instituto de Cultura Hispánica.

- 1953: Santander, Exposición de Arte Abstracto.
- 1958: Madrid, Exposición Blanco y negro (sala Darro).
- 1959: Madrid, Colectiva de arte abstracto (sala Neblí).
- 1960: Madrid, «Cuatro pintoras actuales» (sala Neblí); Milán, sala Brera; Venecia, Bienal Internacional de Arte.
- 1961: Bruselas, Arte español contemporáneo (Palacio de Bellas Artes); Helsinki, Berlín, Bonn: colectivas españolas; Woframs-Escembarch (Alemania): «Internazionali Malerei».
- 1962: Londres, «Modern Spanish Painting» (Tate Gallery); Liverpool, Southamton, Hull: colectivas españolas.
- 1963: Barcelona, Sevilla, Madrid, Zaragoza, San Sebastián, Vigo, Pontevedra, Santiago: 20 años de pintura española; Madrid, Artistas españoles contemporáneos; Viena (Akademie der Bilder Kunst), Junge Spanisch Maler; Barcelona y Madrid, Pintores extranjeros en España; México, Arte actual español; Madrid, Obra gráfica de María Droc, Nadia Werba y Néstor Basterrechea.
- 1964: Nueva York, Exposición del Pabellón español de la Feria Mundial.
- 1965: Barcelona: IV Salón Femenino de arte actual.
- 1966: Johannesburgo, Museo de Arte Moderno; Pretoria, Museo de Arte Moderno; Venecia, Bienal Internacional de Arte.
- 1967: Barcelona, Salón de Mayo.
- 1968: Barcelona, Salón de Mayo.
- 1969: Barcelona, Salón de Mayo y M. A. N.

- (Muestra de Arte Nuevo); Madrid, Lo racional en el arte español de hoy, II Bienal del Deporte en las Bellas Artes y Cinco Pintores actuales (Puente Cultural).
- 1971: Barcelona, Salón Femenino de Arte Actual.
 - 1974: Madrid, Mujeres ante el arte (galería Iolas-Velasco).

OBRAS

- Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.
- Museo de Arte Moderno de Lisboa.
- Colecciones particulares de España, Francia, Italia, Estados Unidos y diversos países de Hispanoamérica.

INDICE

PRESENTACION	7
MARIA DROC ANTE LA CRITICA	75
ESQUEMA DE SU VIDA Y EPOCA	93
BIBLIOGRAFIA (LIBROS)	103
BIBLIOGRAFIA (PERIODICOS Y REVISTAS)	105
EXPOSICIONES INDIVIDUALES	106
EXPOSICIONES COLECTIVAS	106
OBRAS	108

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/Tàpies, 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/Antonio Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halfter, 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 Angel 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 Puenta.
- 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 Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
- 57/Fernando Delapuenta, por José Vázquez-Dodero.
- 58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
- 59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 60/Zacarías 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 Meliá.
- 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 José Corredor Matheos.
- 73/Elena Lucas, por Carlos Areán.
- 74/Tomás Marco, por Carlos Cómez 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/Camín, 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/**Feito**, por Carlos Areán.
99/**Goñi**, por Federico Muelas.
100/**La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
100/**La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.
101/**Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
102/**X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103/**Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.
104/**Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105/**Esteve Edo**, por S. Aldana.
106/**Maria Blancharal**, por L. Rodríguez Alcalde.
107/**E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
108/**Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109/**García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
110/**Juana Francés**, por Cirilo Popovici.
111/**María Droc**, por J. Castro Arines.
112/**Ginés Parra**, por José C. Camín.

Director de la Colección:

Amalio García-Arias González

*Esta monografía sobre la vida y
la obra de la pintora María Droc
ha sido impresa en los talleres de
Gráficas Ellacuría-Erandio-Bilbao*



rigor matemático, que con todo derecho se incorporan al hacer de mayor novedad del arte español. La sensibilidad poética de María Droc se manifiesta en toda su larga creativa de arte con iguales rasgos, cualesquiera que hayan sido sus direcciones. y así, bajo la figura varia —y hasta tantas veces opuesta conceptualmente— de su inventiva, un mismo espíritu analítico gobierna los modos con que su poética recrea sus personales arquitecturas, poniendo tras la figura de las cosas su aliento de vida, en el cuerpo de recreación su ánimo más atrevido.

«La sensibilidad se podría llamar María Droc»: así comienzan las apuntaciones informativas recogidas en este estudio, haciendo señal de la magnificencia de la obra aquí presentada. Fue esta misma obra la encargada de representar a España en certámenes artísticos de la jerarquía internacional de las bienales de Venecia y São Paulo; la exhibida en exposiciones mundiales en donde el arte español de vanguardia hubo de hacer declaración pública de su valimiento capital, de Helsinki a Johannesburgo, de Londres a México. En pocas ocasiones se podrá hacer estudio de un artista de más amplia, curiosa e inquieta atención a la llamada del tiempo que nos corresponde vivir, con su tremendo mosaico de preocupaciones y símbolos, que con María Droc, de cuya vida artística y de sus logros quedan en este libro testimonios abundantes.

JOSE DE CASTRO ARINES
*Critico de arte del diario «Informaciones»
de Madrid. Numerario de la
«Association Internationale des Critiques
d'Art», Premio Nacional de Literatura*

SERIE PINTORES

