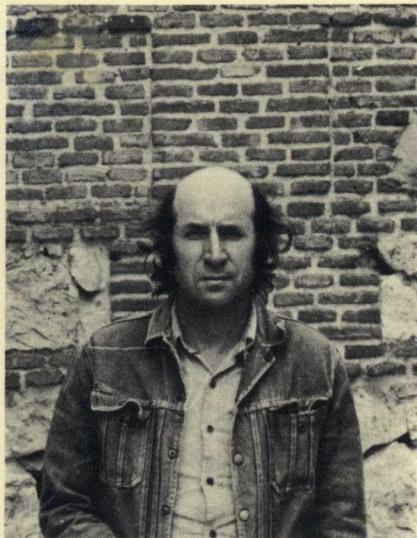




LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

E. GRAN

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Enrique Gran se caracteriza por incluir en su pintura una perfecta confluencia de ímpetus espirituales y de riquezas materiales. Preocupado simultáneamente por las profundidades técnicas y por el sentido, bien perceptible del misterio que nos envuelve, ha forjado un ámbito donde el color y el sentimiento se unen estrechamente para infundir una rotunda presencia de intuición trascendente. La carrera artística de Enrique Gran se ha distinguido por una búsqueda perseverante y armoniosa, ascendiendo peldaños en el deseo de penetrar el hondo secreto de las formas materiales y del destino que preside nuestros movi-

18788

18.788

E. GRAN .

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

Ensayista - Poeta

E. GRAN

R.45-683



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA, 1978

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

I.S.B.N: 84-369-0648-9

Depósito Legal: M. 39.771-1978

Imprime: Maribel, Artes Gráficas - Tomás Bretón, 51 - Madrid-7

Impreso en España

INTRODUCCION

Si la pintura de Gran oscila y se consume entre la objetividad de algo inusitado y la morosidad subjetiva de su manifestación, es porque en ella palpitan, convertidas en auténtica experiencia, las dos riberas del acaecer: el pulso del presente y el confín de lo desconocido, el dato de la costumbre y el cúmulo de otras posibilidades, el status de lo que decimos real y el primer vislumbre de lo que aún no es. ¿Cómo, sin esa experiencia de ambas latitudes, hecha hábito y sensibilidad, había de ser posible el relato apocalíptico, la noticia pormenorizada, aquilatada, decantada, meticulosa, minuciosa, precisa de lo que se halla en trance, sólo en trance, de verosimilitud? ¿Nos sería dado, de otra suerte, columbrar, entre los seres estos que aún no lo eran al ojo de la costumbre? Parta el lector de esta experiencia y deseche toda interpretación simbólica. La pintura de Gran no da pie a la urdimbre de símbolos concre-

tos. Aquí solo palpita y clama un símbolo global, revelador de la plasmación morosa de un mundo mítico, reverso y, al propio tiempo, identidad del mundo real.

Se ha hecho en el cielo un profundo silencio (como de media hora), las cosas se han detenido súbitamente en el proceso de su gestación milenaria, el hombre, como lo fuera en sus orígenes (apenas se sintió desprendido de su animalidad primera, apenas despertó a la conciencia del ser), ha quedado atónito ante lo insólito de un suelo, familiar, por otra parte, como el de su pisar cotidiano, y el artista —Enrique Gran— da ahora fiel testimonio de un incesante fluir entre las dos riberas de la realidad.

Santiago AMON

LA VIDA

De Enrique Gran nos hablarían mejor unas memorias propias que una biografía ajena: pues este hombre, este artista cordial y bondadoso siempre, es un rendido amante de la soledad; esa soledad que tantos temores inspira, que para muchos es una de las cifras trágicas de nuestro tiempo y que, sin embargo, reserva para algunos —¿diremos privilegiados?— un caudal de goces inéditos y de refulgentes contemplaciones. Enrique Gran ha mimado y ha cuidado su aislamiento con desembarazo y con ternura: nada hallaremos en él de descontento o de resentido, no se ha encerrado en la consabida torre tras una áspera sentencia de amargura o de desencanto: desde mucho tiempo ha, sabe de sobra que el aire, la luz, la noche, el paisaje, la vida en una palabra, pueden confiar al hombre solo secretos y sortilegios, confidencias y maravillas: por algo hallamos siempre en el gesto y en la mirada de Enrique

una plena confianza en el presente y en el futuro, una conformidad con los riesgos y las venturas de la suerte, y allá en el fondo de la palabra y de la pupila esa serenidad de quien tiene la conciencia del misterio inabarcable que nos cerca, y no se arredra ni se inhibe ante su magnitud. Porque, precisamente por ser artista, y de los óptimos, se sabe dueño de una parcela de esa inmensidad mágica, y allá en el secreto de su búsqueda incansable se frota las manos de gusto pensando en el regalo que el misterio le ha concedido: esa capacidad creadora que es otorgada por una divinidad implacable y benévola, capaz de negárselo a muchos, de distribuirlo a otros con cuentagotas, y de obsequiar a algunos sin tasa ni medida, en virtud de designios que no nos atrevemos a calificar de antojos o de arbitrariedades.

Como todos los que, por satisfacción íntima, hacen voto de soledad, no le importa a Enrique Gran que algunos le consideren extraño, o que le compadezcan los que no caen en la cuenta de que, en esta vida terrenal, todo cuanto no se hace por obligación se ejecuta por real gana. Y así continúa caminando, sonriente, largo, gustándole mucho las mujeres pero —hasta ahora— sin voluntad de coyunda, ni envidiado ni envidioso, gozando con su propia obra y con la de los demás, cuando llega el caso, pues es contemplador entusiasta y certero, apasionándose por el vertiginoso encanto de lo ignoto y por el eco de otros mundos, esos mundos que presenciamos tantas noches desde lejos, desde infinitamente lejos, en el delirio de las estrellas. No se lleva mal con nadie, porque intuye que, a la

hora de la verdad, el rencor y el vinagre son los peores adversarios de la actividad creadora, y más aún porque su espíritu, tan dispuesto a captar los celajes de lo ignorado, está propicio a comprender debilidades, a absolver incomprendiones y a madurar afectos. Tengamos en cuenta que esa soledad contemplativa, esa soledad que los poetas llamaron sonora por hallarse impregnada de musicalidades indecibles, puede ser enemiga mortal del egoísmo, alternando con raros, pero también inefables, momentos de intercambio cordial o intelectual, de aproximación al semejante, ya que ciertos aislamientos fecundos aceleran y avivan el sentimiento de la generosidad, el deseo de buscar y de hallar en otros seres humanos esos destellos rápidos o perdurables, inolvidables, que se gozaron en el cielo tachonado o en la naturaleza enigmática.

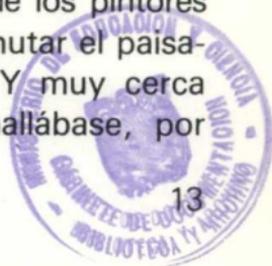
Probablemente no escribirá nunca Enrique Gran sus memorias: tal vez nos ha confesado ya bastantes cosas en sus cuadros. Antes de penetrar gozosamente en el examen de éstos, enumeremos los pocos datos precisos, concretos, de una existencia sin anécdota exterior, sin asidero al acontecimiento o a la novelería. Nació Enrique Gran en Santander, hijo de padre montañés y de madre aragonesa, el día 2 de noviembre de 1928, y en 1949 hubo de cumplir, en la capital de España, el servicio militar; ya había mostrado aptitudes y fervores en el manejo de los pinceles, pues la Diputación santanderina le concedió la beca de estudios que permitió al muchacho ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en el año 1951, concluyendo allí sus tareas en 1956. Por entonces centraba

sus afanes en la reproducción de la naturaleza, ya humana o vegetal, bien ajeno todavía a la liberación abstracta que no tardaría en irrumpir en España. Mostraba el joven alumno de San Fernando gran destreza en el retrato de modelos vivos, dibujando desnudas siluetas con firmeza y con flexibilidad, adivinando y captando ese tesoro de sugerencias y de realidades plásticas que contienen el semblante y el cuerpo del hombre. Ya ha advertido algún crítico que Enrique Gran pudo ser un egregio retratista, por su conjunción de dotes de color y de dibujo y por su maestría para trasfundir en sustancia pictórica gestos, facciones y ropajes. El primer lienzo de Enrique que llamó la atención —en una exposición colectiva, si mal no recuerdo— fue una figura de ermitaño, de amplia dimensión, sentida, sólida, madura, demasiado tradicional en su concepción y en su tratamiento, pero ya reveladora de conjuntas cualidades de habilidad manual y de sensibilidad profunda. En sus recorridos por museos y exposiciones madrileñas, se encontró Enrique Gran frente a frente con el alerta de rotundas coloraciones de la llamada escuela de Madrid, que aprendiera en Benjamín Palencia el caudal de centelleos, de reverberaciones y de fognazos que posee la llanura castellana. Y comprendió la primacía del color, asistió al dionisiaco maridaje del paisaje real y de la naturaleza creadora.

Al comprobar, una vez más, el dogma wildeano de la realidad imitadora del arte, aprendió Enrique que la materia plástica ha de enriquecer insospechadamente los panoramas urbanos o campestres que se trasladan al lienzo; y percibió que el lujo

de colores y la densidad de la pasta pueden realzar y trasfigurar la imagen de las calles humildes y de las viviendas sencillas, tan aparentemente monótonas en sus grises habituales y tan asombrosamente cálidas en el retrato que el pintor concibe. Y emprendió Enrique Gran una etapa paisajística, en la que alternan los árboles y las sementeras con las vías santanderinas, bien ajenas aún, en aquellos años cincuenta, a la invasión de vehículos del desarrollo. La influencia de los pintores madrileños no fue dañosa para el muchacho, pues allí encontró el germen de la paleta rica y de la perfección cromática que no tardaría mucho en conquistar.

Concluidos los cursos de San Fernando, obtuvo Enrique una bolsa de viaje para perfeccionar en París experiencias y conocimientos. Y allí fue el asombro del pintor joven y noblemente curioso, decidido a no ignorar nada, sorprendido ante la inesperada maravilla: los museos de París le brindaron el espectáculo y la enseñanza de Van Gogh, de Cézanne, de Gauguin, el volcán renovador de la pintura, ya presentida por ignorados o mal interpretados artistas españoles. Sobrecogió a Enrique la luminosidad de Van Gogh, esa luz concebida con el color y para el color, esos rojos y amarillos procedentes de un sol inventado, ese tremendo e insaciable amor al paisaje y a la figura, a la vegetación y al rostro por lo que tienen de fantásticos trazos de color, nacidos en plena efusión lírica. La lección directa de Van Gogh venía a completar la experiencia de los pintores madrileños, también dispuestos a transmutar el paisaje en hechicera ebullición cromática. Y muy cerca del ejemplo de Vincent Van Gogh hallábase, por



entonces, la expansión de la aventura abstracta, coincidente con la aspiración del pintor flamenco en el radiante predominio de la materia y del color.

La estancia en París fue, naturalmente, inolvidable para Enrique Gran. Regresó a España con nuevos arrestos, con voluntad afirmada, con fructíferas asimilaciones que en nada perjudicarían a la radical originalidad del artista nato. Alguno de sus cuadros se exhibió en París en la exposición colectiva que patrocinó en 1957 la Maison d'Espagne; en años anteriores —1954, 1955— había participado Enrique, todavía alumno de San Fernando, en demostraciones celebradas en Segovia, y siempre atrajeron atenciones y elogios sus cuadros, nunca desapercibidos en el conjunto de participantes. Pero el volumen de la obra realizada día tras día, y la evidente personalidad conquistada exigían ya la prueba de la exposición individual. Y ésta tuvo lugar en la Sala Minerva, del Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 3 al 16 de abril de 1959: vino a coincidir en fechas con las exposiciones de dos montañeses magnos, uno muerto físicamente, pero pasmosamente vivo en su obra, José Gutiérrez Solana, y otro —Pancho Cossío— en plenitud de creadora vitalidad. Por cierto que fue Pancho quien prologó gallardamente, generosamente, el catálogo de la exposición de su joven paisano. Pancho, que escribía con harta soltura y con no pequeña vocación de estilo, tenía fama de acritud intempestiva y de agresividad enfurruñada, pero era ante todo y, sobre todo, un espíritu infinitamente sensible al afecto, magnífico amigo de los amigos y fidelísimo animador de los artistas jóvenes. Así pues, no tuvo in-

conveniente en volcar su prestigio y su elogio en la balanza de la presentación impresa, presentación en la que, por cierto, exaltaba Pancho las cualidades humanas de Enrique Gran junto a las aptitudes artísticas. Estimaba que el pintor poseía «un gran sentido crítico, introvertido y extravertido; es decir, ve y analiza desapasionadamente su contorno físico exterior lo mismo que la profundidad abisal de su subconsciente». Admiraba cordialmente su «conducta moral integérrima», paralela a su conducta de artista.

Treinta y una obras se colgaron en la Sala Minerva, abundando los paisajes y la figuración humana, a la que el artista no tardaría mucho en renunciar. Joaquín de la Puente escribía, a propósito de esta exposición: «La pintura de Gran, plena de posibilidades en la factura, irrumpe por un ámbito fantástico, por paisajes de su singular fantasía. Tierras rugosas, material con jugo y pasto, riscos sombríos de azules negruras rotas por ráfagas de luces astrales, quebradas por cielos donde la densidad de un amarillo de pintor pone el restante acento de dramatismo... Pinta en primer lugar, pero bien a las claras deja constancia de que el mero pintor no es suficiente», pues la pintura no «deberá ser un simple medio». En tal ocasión constataba Joaquín de la Puente que Enrique Gran no se había encaminado por el entonces absorbente mundo de la abstracción, aunque muy pronto la carrera del artista iniciaría una nueva ruta.

Por entonces alternaba Enrique sus estancias entre Santander, lugar de sus amores, y Madrid, indispensable estación para la notoriedad. Acumu-

lábase obra en su estudio de Campogiro, en las afueras de la capital montañesa, donde le visitaban Julio de Pablo, el paisajista de los ojillos aldeanos y vivísimos y de la paleta inagotable e inconfundible, y José Agudo, que ejercía la crónica de arte en el diario «Alerta» y que poseía una de las sensibilidades más finas que he conocido, parejamente abierta —suerte poco frecuente— a los hálitos de la poesía, de la pintura y de la música. José Agudo describía así el estudio de Enrique Gran en su crónica «El artista en su taller»: «Goza el estudio de buena iluminación, y aunque la habitación que ocupa no es amplia, resulta suficiente teniendo en cuenta pertenece a la casa donde habita, y que ello le permite almacenar en otras dependencias de la misma algunos materiales. Frente al estudio, al otro lado de la carretera, se divisa un bello paisaje: una extensa zona de praderío limitada al fondo por unos árboles y a uno de sus lados por un camino vecinal que se pierde en lontananza (como es característico en los paisajes campestres de los pintores impresionistas)». En realidad, esta tranquila perspectiva del Norte tenía poco de común con la pintura aborascada, vibrante, tumultuosa, plena de luminosidades volcánicas, que por entonces realizaba Enrique Gran.

1960 fue un buen año para el pintor. Participó en la XXX Bienal de Venecia, buen índice de la apreciación conseguida por su obra, la Fundación Juan March le concedió una beca de 50.000 pesetas, y en la primera quincena de octubre colgó su segunda exposición individual en la Sala Sur, de Santander. Veintidós cuadros integraban la manifes-

tación, y los títulos de algunos definían bien claramente las nuevas orientaciones de la inspiración de Enrique Gran: «Creación geológica», «Montaña magnética», «Paisaje primigenio», «Presencia del Ser». Prologaba el catálogo el poeta Alejandro Gago, cuya vena sutil y cristalina venía a coincidir misteriosamente con la preocupación cósmica y metafísica del pintor, por ser ambos diligentes buscadores del sentido trascendental de la existencia. Decía Alejandro Gago que ante los cuadros de Enrique Gran «se siente todo el dolor del hombre cuando sueña en su origen y el dolor de la materia cuando se está haciendo «cosa» viva, saliendo de la sombra, liberándose de la sombra para encontrarse con Dios. Sus paisajes son paisajes primigenios donde pesa como una gran tragedia, acaso el hombre estaba naciendo entonces, hace millones de años, o bien sea un paisaje del futuro donde ya el hombre ha desaparecido». Bien había captado el poeta la forma y el espíritu del trabajo del pintor. Es muy posible que, como ocurría en tantas exposiciones de aquel tiempo, descollara más el éxito artístico que el económico, pero el primero fue indudable, reconociéndose la definitiva presencia de un artista de talla y de raza.

Afirmadas la personalidad y la reputación, viéronse cuadros de Enrique Gran, a lo largo del año 1961, en el Palais des Beaux Arts, de Bruselas, en la II Bienal de París, en la Cuatrienal de Finlandia, en la exposición de Arte Contemporáneo Español, de Bruselas, en el Atheneum de Helsinki, en Alemania, en Noruega. Se encuentran su nombre y su obra en el concurso de la Galería Biosca, y en el año

1962 expuso Enrique Gran en el Ateneo de Madrid. Su pintura, por el momento, entraba de lleno en la abstracción, «movimiento al que se acomoda su temperamento creador y su dominio del color», como escribía José Agudo, quien también ensalzaba la «fuerza espiritual y cósmica subyugante» que alentaba en las composiciones de Enrique Gran, concurrente aquel año a la XXXI Bienal de Venecia.

En tan memorable ocasión se mostraban en la ciudad de los canales obras de los pintores españoles Canogar, Guevara, Suárez, Echevarría, Vicente Vela, Guinovart, Genovés, Mompou, Torner, Albalat, Vidales y nada menos que tres montañeses: Enrique Gran, Angel Medina y Eduardo Sanz, además de los escultores Pablo Serrano y José Luis Coomonte y del ceramista Blanco. Los tres artistas de Santander, pertenecientes a la misma generación, habían triunfado «partiendo de unas condiciones de vida modesta», como escribía José Agudo, quien agregó que eran ejemplo los tres de una total dedicación, de un tenaz empeño y de una fe inquebrantable en relación con el cometido pictórico. Angel Medina, chiquillón, con resabios de barrio y de campo, corazonazo de ley, amó siempre el color vivo y claro, los leves azules de la atmósfera marina, el rosa de los cuerpos carnosos espléndidamente vivificado por una brusca mancha de rubí; no imitaba a nadie, y su ironía, entre sapiente e infantil, traducíase en una visión muy suya, templada la posible acidez de la intención por la fresca nitidez de los colores, cuya fortaleza ha de calificarse, paradójicamente, de deliciosa.

Eduardo Sanz, inteligente y reposado, se ha prendado más del experimento y de la tentativa, acreditando pronto un infatigable sentido de revolución estética, ese meditado deseo de innovaciones plásticas, que le condujo desde una austera y matemática abstracción hasta la exquisita y sazónada combinación de sus banderas alfabéticas, pasando por la fantasía cuidadísima de los espejos y de los objetos, nacidos de un sentido infalible de los volúmenes y de las coloraciones: arte de imaginación y de alquimia, de cálculo poético y de instinto seguro. José Agudo calificaba de concretismo mágico a la creación que Sanz efectuaba en aquel año 1962, de expresionismo abstracto a la obra de Medina y de abstractismo puro a la tónica de Gran.

En la primera quincena de marzo de 1963 celebró Enrique su segunda exposición individual en la Sala Sur, en cuyos salones de la Joven Pintura Montañesa de 1953 y 1954 diera a conocer aquellos lienzos donde ya despuntaba un pulso recio y una voluntad lírica. El catálogo de la exposición ostentaba como prólogo unas líneas de Ramón Faraldo quien decía que todo era extraño —sugestivamente extraño, por supuesto— en la pintura de Enrique Gran: «extraño en su oficio, extraño en su representación, extraño a cualquier propósito, figurativo o no figurativo», añadiendo que en todas sus tiendas se adivinaba «una voluntad de ser que cruza a ciegas por universos ciegos, que se contrae o se dilata, mostrando sus cristales, sus vasos, tal vez su alma, tal vez todo lo que hace la existencia menos la forma». Los títulos de los cuadros eran significativos de las aspiraciones del pintor: «Des-

integración», «Presagio», «Dimensión Gris», «Traslación armónica», «Forma y silencio». La Galería Sur, dirigida por Manuel Arce, era la embajada en Santander de las más granadas realizaciones de la pintura hispánica, en aquellos años de cálida e imborrable ebullición. Si sus «Salones de la Joven Pintura Montañesa» probaron el latido de múltiples esperanzas, sus exposiciones habituales colmaban de realidades briosas al espectador.

En el mismo año tomó parte Enrique Gran en la exposición de Arte de España y América, celebrada en Madrid, y en la exposición MAN, de Barcelona. Concurrió en 1965 a la VI Bienal de Alejandría, y viéronse piezas suyas, en la exposición de pequeño formato «Desde Goya a nuestros días», patrocinada en Madrid por la Galería Eburne.

Ya había entrado en relación Enrique con la sagaz y dinámica Juana Mordó, cuya galería madrileña era el santuario de la más eficaz vanguardia española, fortaleza y faro del arte abstracto que añadiría un vivísimo y radiante capítulo a la deslumbrante historia de la pintura hispana. Es mucho lo que la vanguardia española debe a Juana Mordó, combatiente contra viento y marea, propulsora de una corriente sin muchos devotos entre la clientela rutinaria y millonaria, fiel por entonces al puntual paisaje y al retrato espectacular. En el mes de febrero de 1965 expusieron conjuntamente en la galería de Juana Mordó, Enrique Gran, Luis Sáez y Salvador Victoria. Se acumularon elogios de la crítica, pues realmente la muestra ostentaba belleza y originalidad. Luis Figuerola Ferretti conceptuaba el «porcentaje imaginativo» de los tres pintores

como denominador común de la exposición, y que en las piezas de Gran permitía «la sugestión de un mundo fabuloso y romántico». José Hierro resumía la obra expuesta de Gran como «un mundo convulso y misterioso, como de nebulosa petrificada», añadiendo que «bajo el caos y la sombra comienza a vislumbrarse la realidad» y que «el dramatismo, la hosquedad están expresados con materia atormentada, más bella por más justa que la que anteriormente le servía de vehículo». José de Castro Arines, por su parte, afirmaba: «Gran es un figurativo que hace de la realidad entidad de orfebrería; un preciosista hondo y dramático, suave y bronco, musical y centelleante, para el cual la naturaleza está siempre germinando en nuevas y sorprendentes estructuras».

Aunque era frecuente la presencia de Enrique Gran en las exposiciones colectivas, singularmente fuera de España, no prodigaba el artista sus exhibiciones individuales. Su vida deslizábase recatadamente, sin prisas de triunfos, compartiendo fechas entre el modesto estudio de Madrid y las vacaciones santanderinas, de las que ningún año se privaba (vacaciones muy relativas, pues iban acompañadas de pinceles, y Enrique, como todo verdadero artista, considera que el mejor descanso es el diario combate). Siempre sonriente, perpetuamente despistado, aunque tal vez menos de lo que aparenta, sin íntimos y sin enemigos, sin gloria capaz de subírsele a la cabeza, Enrique Gran no se preocupa mucho de cultivar relaciones metalizadas ni de presumir de amistades vistosas: que presuman los que vayan con él, que ya pueden. En Santander solía

concurrir al salón del Ateneo, se acercaba a algún grupo cordial —mejor cuantas más faldas hubiera en la tertulia— y contaba cosas de Madrid, o exponía resultados o hipótesis de esas investigaciones que le apasionan: huellas de otros seres y de otros mundos. En Madrid alternaba todavía menos: alguna noche le he encontrado en la Puerta del Sol, cuando yo me dirigía a pernoctar en mi querida calle del Arenal, solo y sereno, encaminándose a su no muy lejano estudio, centro de tantos sueños, averiguaciones y mágicos logros. Enrique sabía mucho de privaciones y de esfuerzos, pero había acogido los malos tiempos con la sonrisa impávida del que posee fenomenales riquezas interiores, y que cuando lo exige el apremio se conforma con el mal vinillo y con el «tortillón» a que aludía con salero cazurro Angel Medina, enterado también de que, a veces, bastan el sol y la luna para alumbrar felicidades.

El 29 de noviembre de 1966 expuso Enrique en la Galería de Juana Mordó, y el éxito fue rotundo, pues la exhibición se citó entre las más visitadas de la capital. Se dijo que el artista había «sabido dotar a la abstracción de un clima de misterio y que había conferido al surrealismo una nueva dimensión». El crítico Castro de Beraza llamó a Enrique «pintor de la soledad». Desde 1967 a 1960 cooperó el artista en exposiciones alemanas y danesas y en la XXIII Bienal veneciana, celebrada en 1968. Expuso en la sala del diario «Alerta» de Santander, en la Galería Grises, de Bilbao, y en la Meinel, de Burgos. En 1970 ganó una segunda Beca de la Fundación March, para estudios en el extranjero y colaboró en las demostraciones an-

tológicas que agrupaban al núcleo brillantísimo de los artistas santanderinos: en aquel año la gentil y decidida Blanca Iturralde, marquesa de Torralba, acondicionaba su histórica torre medieval de Santillana del Mar para exhibir anualmente selectísimas demostraciones del arte contemporáneo español. Con exquisito augurio comprendió la marquesa de Torralba que resultaría perfecto el maridaje de las solemnes vigas y de las evocadoras piedras con los destellos más agudos y más vivaces de la actual vanguardia pictórica. Y bien que acertó la encantadora hidalga de Santillana, gran amiga de Enrique Gran desde que trabó conocimiento con el pintor de los horizontes de arrebatadora limpidez sombría.

También se admiraron lienzos de Enrique Gran en el Salón de Artistas Montañeses que, cada otoño, patrocinaba Isabel Herrero, directora de la Galería Mouro. Y en 1971 acudió el pintor a la curiosísima exposición «Comunicaciones en el Espacio», convocada por la Compañía Telefónica Nacional de España, y celebrada en Ginebra: pretendiendo enlazar las intuiciones del arte con las realidades de la ciencia, no existía mejor tema para atraer a Enrique Gran, apasionado de aquella fusión, persuadido de que existe un lazo auténtico y perceptible entre la ciencia y la ficción. En el prólogo del lujoso catálogo, José Hierro escribía que «Enrique Gran, sobrio, fuerte, intenso, ha cubierto su itinerario en una misteriosa máquina que despegó, entre seres de pesadilla, del planeta alucinante y nocturno descubierto por el Goya de las pinturas negras». Eran sus compañeros de sabrosa aventura los pintores Antonio Lorenzo, Juan José Tharrats, Gustavo

Torner y Vicente Vela y los escultores Feliciano Hernández y Rubio Camín. Afirmaba José Hierro que las obras presentadas poseían «un lenguaje plástico renovador y personal. Son estos valores reales los que hacen de estas obras algo más que ilustraciones para unos textos de ciencia-ficción», calificando a los siete artistas de «siete firmes puntales del arte español contemporáneo».

El 13 de marzo de 1972 se inauguraba en la Galería Juana Mordó una exposición individual de Enrique, destinada a la máxima resonancia y a una rauda valoración de las pinturas presentadas. Ciertamente, la exposición acreditaba la madurez del artista, ese punto invisible que atestigüa la arribada a la perfección, o al menos a la conquista suprema de una ilusión acariciada y enfervorizada. Se abría el catálogo con unas brillantes páginas del ingenioso y concienzudo Santiago Amón, crítico con altos valores de poeta. Titulábase el prólogo «La pintura de Enrique Gran y el lenguaje apocalíptico», estimando que en la robusta y elaborada obra del artista santanderino «palpitan, convertidos en auténtica experiencia, las dos riberas del acaecer: el pulso del presente y el confín de lo desconocido, el dato de la costumbre y el cúmulo de otras posibilidades, el status de lo que decimos real y el primer vislumbre de lo que aún no es». Nuevamente se resaltaba la armonía que surge de semejante choque, la fusión purísima de los horizontes opuestos.

La exposición de 1972 incluyó a Enrique Gran entre los artistas cotizados y solicitados: siempre disfrutó del aprecio de los amantes del arte, y nunca fue ignorado o desdeñado, pero desde aquella fecha

conquistó también el aplauso de la multitud, la condición de indispensable en los índices de grandes artistas, la alta valoración en las subastas. Uno de los muchos actos de justicia debidos al «boom» de la pintura española, y que rescatan sobradamente los tropiezos de falsos prestigios marrulleramente forjados. De todos modos, Enrique Gran no se mostró ávido de exhibiciones ni dispuesto a ganar concursos de popularidad: sus exposiciones individuales continuaron siendo espaciadas y discretas —recuerdo las de la Galería Besaya, de Santander, y de la Galería Lúzaró, de Bilbao— y no prescindió de intervenir en las demostraciones colectivas, donde su nombre es ya imprescindible para contribuir al rango del certamen. Así le vemos en el catálogo de la Exposición de Dibujos de Pintores Montañeses, celebrada en Santander en 1972, en las Exposiciones de Arte Actual, de Baracaldo, de 1972 y 1973, en la exposición estival del Museo Solana, de Quevedo, en la Exposición Española de Sao Paulo y en el Salón Internacional d'Art Contemporain, de París, en 1974. Cooperó al mercedísimo homenaje que en 1975 tributó la Galería Biosca a la memoria de aquel aguerrido paladín del arte que se llamó Eugenio D'Ors; y el 25 de febrero de 1975 mostró una etapa cuajadísima de su creación en la Galería de Juana Mordó. Era su paisano Joaquín de la Puente quien redactara la introducción del catálogo; caracterizaba certeramente el artista y comprendió la lírica amplitud de su intención: «Su mundo es suyo... Su mundo se protagoniza por el espíritu. Por su espíritu re-encontrado en la materia. En guijarros que se

agigantan hasta cobrar dimensión y vitalidad de ingente peñasco viviente. Palpitante. Equívoco. En trance de ser víscera o monstruo... donde trepidan en su dureza poderosísimas fuerzas interiores».

Y sigue su curso el trabajo de Enrique Gran. No le fatiga la tarea, y su aspecto es perpetuamente juvenil, como lo son su sonrisa y su ánimo. Desde 1958 ha cruzado la frontera, y hasta el charco, en algunas raras ocasiones: viaje a París en el citado año, viaje a Nueva York en 1974, viaje a Roma en 1975. Los ojos siempre dispuestos a ver arte, la imaginación siempre pronta a los halagos de lo arcano y de lo sobrenatural, la paleta siempre brillante y fecunda. Ahora nos dice que desea vivir más tiempo en Santander, montar un estudio confortable, recrearse de nuevo en su decidido aislamiento, tal vez surcado de relámpagos y de ráfagas tempestuosas que no se traslucen en su palabra ni en su ademán: tormentas de sobra compensadas, sin duda, por esa paz incomparable que proporciona la creación y la contemplación de nuestro castillo interior, ideal y real.

LA OBRA

Hemos hablado de etapas en la pintura de Enrique Gran. ¿Qué artista no las tiene? En su rumbo progresivo, Enrique ha partido de un realismo más bien flexible, incidiendo pronto en la exteriorización violenta y suntuosa de una magna realidad interior. El pintor contaba con un inmenso mundo propio, cuya visión ya se sobreponía a la perspectiva inmediata en sus iniciales brotes paisajísticos; y no perderemos de vista que toda la obra de Enrique Gran va acompañada de una intensa magnificencia de color, pudiendo observarse que la opulencia de la materia, granulosa y compacta en los primeros años, trasciende más adelante en una soberana plenitud de superficie, horizonte límpido donde el color deja de ser fuego para adoptar solemne firmeza de cristal.

Pero, tras la lógica e impresionante evolución formal, hallamos la unidad de dirección y de pensamiento. Ya sabemos que, en sus primeros pasos, Enrique Gran mostraba predilección por la representación de la figura humana, y precisamente su primer lienzo destacable —exhibido, si mal no recuerdo, en la Sala Sur— fue la imagen de un ermitaño, de dimensión casi natural, concebida con criterio rigurosamente clásico —apenas era concebible otra cosa en un principiante de aquel momento— pero donde ya se encontraba esa densidad de toque y esa composición ambiciosa que serían, en adelante, atributo y blasón de la pintura de Enrique. En sus primeras exposiciones individuales continuó apareciendo la silueta humana, siempre acompañada de fuertes emblemas de color que, naturalmente, no eran obstáculo a la profunda vitalidad de los personajes representados, pues nada más lejos de la sensibilidad de Enrique Gran que una frígida inserción intelectual: pintando seres vivos, el artista se identificaba con su belleza o con su fealdad, con su movimiento o con su rictus. Cuan-tiosamente humano, el pintor no podía ser ajeno al alma contenida en los hombres y en las mujeres que retrataba o inventaba: ya dijo en aquel tiempo Joaquín de la Puente que Enrique podía aspirar a un puesto de sobresaliente retratista, con aureolas de moda y todo, por su instintiva sabiduría al situar al protagonista en la composición, por el lujo de tonalidades con que era capaz de engalanar al modelo; pero Enrique no estaba por semejante labor, no se le pasaría por la imaginación tal coyuntura, y pronto abandonó por completo la figuración humana

para hallar palpitación y vibración candente en lo aparentemente inanimado. Y no hablemos de fracasos latentes o de descorazonamientos, pues en algún raro y reciente retorno al retrato ha evidenciado Enrique Gran, y de sobra, que semejante vena de inspiración, aunque soterrada, prosigue fresca y experta: el retrato del actor Pío Fernández Cueto, pintado no hace mucho, avala por completo tal afirmación.

Cuando su pintura se fue agilizando, al compás y al contacto del ritmo de su época, Enrique Gran vertió en el paisaje su entusiasmo poético y su afán escudriñador. Y supo encontrar en los campos yermos y en las casas pobres esa reverberación del color vivo, milagrosamente hallada o adivinada en las superficies míseras y grises. Ya el sublime Isidro Nonell nos afirmó el deslumbramiento oriental que podían ostentar las toquillas y los arenques; y Benjamín Palencia, así como sus jóvenes amigos de Madrid, hacían brotar el arco iris de la paramera. Enrique, por su cuenta, percibió destellos brillantes y opulentas masas en las mediocres paredes urbanas de Santander, ciudad privilegiada en cuanto a la naturaleza circundante, pero bien poco favorecida en sus edificios, porque los más característicos se contentarán con la calificación de viejos, sin la menor categoría de antiguos: ciudad sin historia, sus rincones y sus esquinas son más propicios a la emoción del recuerdo individual, siempre dispuesto a idealizaciones, que a la fulgurante evocación poética. Tanto en el cuadro adquirido en su día por el Museo Municipal como en otros lienzos, hoy dispersos, de la primera época, se advierte que

Enrique otorgó consistencia plástica y cromática belleza a las perspectivas santanderinas que retratará con indudable amor, ímpetu entrañable que le sirvió para dotar de galas multicolores a los cotidianos escenarios de sus paseos y de sus miradas. Ya se advertía en aquellos cuadros la garra de un pintor, capacitado para metamorfosear la mezquina realidad visible en suprema evidencia plástica.

Tras reforzar con sus materiales la problemática hermosura de los rincones santanderinos, Enrique Gran consagró su atención, allá por el año 1955, a las campiñas castellanas, tan distantes del praderío montaños. Es posible que esa predilección entrañase un movimiento más estético que cordial, pues no es corriente que los hombres de la montaña se apasionen por la llanura: los habituados a la luz filtrada por el arbolado y al cielo delicadamente gris no se habitúan, así como así, al pleno sol de la meseta. Pero también hemos de comprender que el inmediato descubrimiento de los ignotos fulgores de Castilla había de prender en el ánimo de quienes aprendían la excelsa lección del conubio entre la naturaleza y el arte. Los paisajes castellanos que por entonces pintó Enrique Gran no desmerecen de los ejecutados por quienes ganaron justa fama dedicándose, en cuerpo y alma, a su evocación. Los inevitables influjos —bien joven entonces Enrique— transparentaban una voluntad dominadora, el deseo de cumplir un íntimo designio, y la vinculación con la atmósfera circundante para penetrar en sus arrolladores secretos.

Tratábase todavía de una modificación de la realidad, como aconteciera en la evocación de las

calzadas santanderinas: los paisajes castellanos de Enrique son aún identificables, proceden de una veracidad exterior ardorosamente filtrada en el espíritu del artista. Ya se comprobaba la riqueza de tonalidades que no llegaba a la exaltación colorista de Benjamín Palencia, situándose en confines de viril y jugosa armonía: el sueño fundamentábase en exactos recuerdos de la vigilia, no se acusaba aún el definitivo avance de la imaginación. Imaginación que pronto se caldearía con las llamaradas del misterio, con las fogatas de la fantasía ardiendo en plena alma.

Los jóvenes paisajistas españoles, herederos sin duda de la liberación impresionista, conducían su ansia de libertad por rumbos distintos a la veneración de la luz: comenzaba a predominar un sentido del color que prescindía de los claroscuros o de los tornasoles brillantísimos para concentrar los ardores cromáticos en el propio objeto o superficie representada, como si quisieran extraer la magia del color desde la entraña de aquel árbol, de aquella llanura o de aquel tejado, sin intervención de la luminosidad propicia a todos los adornos. Tal vez hallemos el origen de esa primacía del color sobre la luz en la austeridad de los artistas castellanos, austeridad de sublimes resultados paradójicos, pues la ausencia de los lujosísimos contrastes luminosos no ha sido obstáculo para el despliegue de una majestuosa suntuosidad, incluso desbordada en no pocos momentos de Palencia o de algunos de sus seguidores. Mas es fácil apreciar la distancia entre la rugosa solidez de esa autonomía colorista y las transparencias chisporroteantes de los gozosos, y

tantas veces gloriosos, efectos de luz, esa luz que bulle, purifica, danza, canta y restalla en los pintores impresionistas y en los lienzos mediterráneos; por supuesto, que la constatación de tales diferencias no entraña propósitos valorativos: la belleza, también supremamente libre, reside donde quiere.

La mirada avizora no parecía dispuesta a detenerse en el panorama diariamente contemplado; porque Enrique no es hombre que se conforme con comprobaciones materiales, poseyendo en alto grado la convicción del misterio. Su investigación y su preocupación no pueden satisfacerse con ese pacífico, obtuso y dogmático materialismo que alcanza, o cree alcanzar, la serenidad por hallarse en posesión de unas verdades limitadísimas: quizá sean dichosos los que se conforman con la seguridad de la parcela material que los rodea, sin atisbar nada de esa gigantesca, de esa inabarcable interrogación que nos acecha y nos envuelve. No creo que Enrique Gran esté adscrito a ninguna fe positiva, pero en lugar de permanecer plácidamente afincado en su agnosticismo, siente la inquietud y la llamada, se halla presto a buscar en el mar invisible. Comprende que la ausencia de fe deja al hombre enfrentado con lo desconocido, sin brújula y sin faro: aunque tal vez no haya leído el tremendo, lapidario poema de Rubén Darío «Lo Fatal», viene a coincidir con el nicaragüense en aquel «dolor de ser vivo», en aquella «pesadumbre de la vida consciente» que atenaza al pensador demasiado lúcido, al hombre sincero e insatisfecho, al que atisba con vértigo la inconmensurable dimensión del arcano, la profundidad del doble abismo de la tierra y del cielo.

Cuando muchos creen haber alcanzado todas las verdades por el mísero hecho de desentenderse de la trascendencia, otros comprueban la inmensa diferencia que todavía existe entre la ciencia de la materia y del número, con sus rapidísimos e increíbles avances, y el conocimiento de cuanto concierne al ser humano de cuyo origen y fin es tan poco lo que sabemos, a menos que recurramos a las afirmaciones de la Fe revelada.

Contrasta el formidable progreso material y mecánico con la inseguridad o la inmovilidad de los buceos del espíritu, tan sujetos a la hipótesis como aquel a la matemática certidumbre; continúa pesando sobre el hombre la abrumadora interrogación del destino, así como la ignorancia de nuestros supremos fines y la oscuridad del real origen de nuestros movimientos y de nuestros sentimientos. Y la sensación de pequeñez del hombre ante la magnitud del universo puede ser, en efecto, una invitación al ateísmo si sobreviene la resignación ante la imposibilidad de contacto entre la sencilla razón humana y la abrumadora verdad inalcanzable; pero también constituye un perpetuo alerta a la falsa seguridad de quienes, en nombre de una filosofía harto conformista, renuncian a toda aspiración sobrenatural, hallando una perpetua afirmación en su cúmulo de negativas.

La contemplación de la naturaleza circundante es, naturalmente, el primer paso hacia la comprobación del misterio: el envolvimiento de la luz, el ritmo de la vegetación, la fatalidad de las tormentas y de los seísmos, los prodigios del color y de la forma, la inaccesible plenitud del cielo son

testimonios de una fértil realidad colmada de gérmenes desconocidos, anuncio de voluntades o de designios de incalculable superioridad. Y un artista furiosamente enamorado de la naturaleza, como Enrique Gran, encontrará bien pronto en ese contorno amado los puntos de partida hacia desconocidos derroteros: la entrada de las minas que no tienen fin, el acceso a las grutas de vertiginosa oscuridad, el presentimiento de las corrientes llameantes. En esa exploración de lo desconocido, el artista ha de encontrar simultáneamente la tentación metafísica, obstinada en no pronunciar respuestas, y la subyugación plástica, con su imponente realidad de colores y de volúmenes, inagotables en sugerencias y en certezas, tan asombrosamente pródiga que nos lleva a afirmar, cuando tenemos más quilates de poeta que de filósofo, que el soberano ordenador y dominador del universo se digna conceder al hombre, como anticipo de otras felicidades presentidas, el colosal regalo de la regia naturaleza visible, generosamente ofrecida para ser trasladada al lienzo o al verso.

Enrique Gran hubo de sumirse en esa contemplación, en ese goce. Aceptó a plenas manos el obsequio, y se encargó de moldear nimbos y atmósferas, piedras y boscajes. Aunque el artista se encuentra ya muy distante de aquel período creador, y bien conocemos la intransigencia de todo espíritu sensible cuando se obstina en negar un pasado, quien esto escribe recuerda con admiración y emoción aquellas imágenes telúricas que Enrique desplegabam y acumulaba, allá por las proximidades de 1960, en su estudio de Campogiro. Ya en 1958

había prescindido de toda aproximación de realismo puntual, y extraía de su propia imaginación, de su sensibilidad en fragua, unas perspectivas montañosas plenamente insertadas en ese carácter «extraño» que tantos críticos han puesto de relieve al enfrentarse con la obra de Enrique Gran. El calificativo de «extraño» resulta aquí demasiado vago y demasiado cómodo pues, precisamente, todo aquello que se antoja extraordinario o incomprendible es, para un espíritu atento, una invitación a la intrepidez y a la sorpresa, la posible iniciación de una calicata fructífera y el comienzo de un apasionante recorrido, incluso la promesa de descifrar un nuevo enigma, pequeño o grande. Y en aquellas composiciones que todavía creíanse extrañas, pues aún no existía plena familiaridad con las conquistas de la abstracción, había de estimarse una tensa fuerza interior, perfectamente exteriorizada por medio de ya cuajados recursos expresivos; aquel enamoramiento del color se convirtiera ya en dominio, y tal vez no fueron ajenas al progreso creador las lecciones de Van Gogh y de Cézanne; los nuevos paisajes de Gran no tenían relación alguna con la serena llanura castellana, y tampoco con la abrupta montaña norteña, pareja en serenidad por su verdor tranquilo y por su firmeza sencilla de contorno: nos hallamos ante una naturaleza dramática, violenta, latigueada por luces que no brotan de ningún cielo, presta a golpear la mirada y la sensibilidad con la amenaza de sus ardientes masas. Un tremendo desorden de musgos y de rocas preside esas sañudas configuraciones, y se ordena sortílegamente —porque el artista brujo ya ha pasado de

aprendiz— en estupendas superficies coloreadas, brillantes en su furor.

Pero si la pintura ha de llamarse poesía para arribar a sus más altos estratos, también es cierto que, ante todo, ha de ser pintura. Y, realmente, la mano de Enrique Gran nunca fue inhábil ni premiosa, ni siquiera en plena mocedad: ya hemos subrayado en las obras primerizas —el «Monje» o los panoramas de Santander— una singular seguridad de oficio y una auténtica firmeza de toque; por otra parte, hemos visto que la imprescindible evolución se efectuó sin titubeos, sin notorios desniveles de calidad, correspondiendo a un periplo interior que avanzaba con pasos bien afincados. La curva de la obra de Enrique Gran es lógica y meditada, ascendiendo escalones desde un realismo bronco hasta una fantasía crepitante que, paulatinamente, se disciplina hasta llegar a la admirada síntesis actual. Las pinturas de 1958, ya loadas en la primera exposición individual, ofrecían una imagen lúcida dentro de su aparente desesperación: la unidad de formas estaba conseguida, compañera de la unidad de pensamiento, encaminado a establecer la deseada relación entre la ambición técnica y la ebullición espiritual. Porque cada parcela del cuadro es tratada con precisión y con brío bien enlazados, con certera mano de pintor pendiente de los problemas plásticos en la misma medida que de las marejadas espirituales.

El deseo de experimentación quedaba patente en el empleo del «collage», tan favorable a los impulsos de la fantasía como a la matemática de la composición. El «collage», denostado en sus inicios como

sacrílega extravagancia, posee hoy el rango que le corresponde como admirable introductor de mundos imaginarios y como piedra de toque de técnicas habilidades. Ambas funciones se registraban en los «collages» de Enrique Gran, como en toda su obra, encaminada simultáneamente a una exaltación del noble oficio y a una decidida averiguación metafísica.

Dejando correr un período de tiempo no muy largo, revivimos en el recuerdo los paisajes telúricos, las erupciones cromáticas que cubrían las menguadas paredes del estudio santanderino. La memoria se detiene, como en un gustoso pórtico, en algunas vivísimas notas diminutas que el pintor ensayaba por entonces. Hoy asistimos a una cálida devoción hacia el pequeño formato, impuesta en parte por razones de baratura y de espacio receptor, pero semejante predilección no ha de ser estéril, ni caprichosa en sus resultados, pues resultan bien visibles las oportunidades plásticas de los cuadritos breves: la obligación de extremar la gracia y la fuerza de la mancha de color, las posibilidades de la síntesis, el acierto de concentrar en reducidísima superficie una nota de originalidad o un indeleble momento lírico. Calidades más apreciables cuando se ha descubierto que el pequeño formato es, en realidad, tan adecuado para concretar una tensión sublime como para ejecutar los mínimos primores de los «tableautins» decimonónicos, no siempre tan superficiales —por cierto— ni tan mecánicos como se ha supuesto con razones, pero también con injusticias.

Aquellas notas de Enrique Gran eran chispas de color, admirablemente entonadas en su viva-

cidad, formaban parte de un seductor mundo quimérico, y no dejaban de ofrecer unidad con las grandes composiciones que poblaban el estudio. Los cuadritos semejabán pequeñas piedras volcánicas, rotundas y brillantísimas, arrancadas a las catástrofes que cubrían de raudos y rudos colores otros lienzos. A medias entre un puro disfrute del color vivo y una vaga figuración, las manchas de color demostraban cuánta profundidad y cuánta energía pueden agruparse en una superficie mínima: allí creíamos ver nocturnos urbanos, luminosos anuncios, ecos de incendios restallantes, cielos amenazadores, forillos para escenarios de ensueño. Y a su lado nos impresionaba la magnitud de los amplios formatos, con sus explosiones de temblores subterráneos, con el abracadabra de aquellos ríos de lavas que sobrecogían por su belleza multicolor, permitiendo admitir que las víctimas del fenómeno expirarían entre el terror y el éxtasis, alucinadas por el espanto del desastre invencible y por la opulenta belleza de su trágica vestidura. La tierra, al agitarse y al agrietarse, dejaba chorrear sus incógnitos tesoros, la profusión incandescente de sus piedras rojas, amarillas, verdes y azules, la sangre tremenda de sus oquedades, retratada por un pincel sabio y nervioso, jadeante y conjurador. Allí se reunían el amor al misterio y el amor a la pintura, el anhelo de escudriñar en los entresijos terrestres para rescatar fúlgidos fragmentos de color, atribuyéndolos después un dinamismo que los precipita, como cataratas de arco iris, por las laderas de los volcanes soñados. Y hemos de advertir que el flagrante barroquismo de estas com-

posiciones no se traducían en enumeraciones caóticas, ni en esos alardes de virtuosismo que con frecuencia empequeñecen o fragilizan a la pintura monumental: ya sabemos que la improvisación es, aunque asemeje lo contrario, buena compañera de las composiciones ambiciosas, donde el eco grandioso del conjunto asordina precipitaciones y descuidos. No era tal el caso de las pinturas telúricas de Gran, donde cada llama, cada resplandor o cada cascote ígneo estaban en función de un diseño riguroso y autoexigente, de una consciente expansión poética, siempre encauzada hacia la búsqueda del trasfondo guardado bajo la marea rutilante del seísmo.

La compenetración con el misterio había de conducir a Enrique Gran hacia una depuración de su búsqueda, clarificando elementos y agudizando medios de expresión; tras las explosiones volcánicas, forzosamente deslumbradoras, sobrevénía la solemne oscuridad de las raíces del fenómeno, la entraña en cuya osquedad se difuminan y se disuelven todos los resplandores externos, capaces de conducir o de extraviar. Por aquellos años de 1960 era un hecho el predominio de la abstracción, tan mal comprendida entonces y hoy, tan vital para la movilidad del arte, como capítulo indispensable de su eterno fluir. La pintura abstracta no pudo ser nunca ese primitivo e infantil subterfugio en que se agazapaban los pintores inhábiles y los dibujantes nulos, como sospechan o aseguran ciertos espectadores aún más infantiles. No negamos que tal episodio puede ocurrir, pero es muy difícil presuponer abierta mala fe en cualquier creador por modesto que sea, y también es cierto que una

mirada experimentada —aún sin exceso— calibra rápidamente trucos y escapatorias. La grandeza de la pintura abstracta está precisamente en su enorme dificultad, en la situación del artista que ha de prescindir de todo estímulo exterior para hacer brotar de su propio espíritu, de su propio entusiasmo, un mundo inédito de colores y de formas: tal ambición ha sido tachada de diabólica por asistentes más o menos ingenuos, tanto por su pretensión de creación primigenia como por su abstención de la figura humana y de sus divinos atributos acusación absurda, pues nada de demoníaco o de asesino cabe en los dominios de la belleza real, donde la pintura abstracta busca y encuentra rango y lugar.

Surgió así la fusión entre las búsquedas, emprendidas por Enrique Gran, en el universo exterior y en la íntima profundidad. No era costoso el paso entre las formas, cada vez más imaginadas, de los panoramas volcánicos y la absoluta realidad del color despojado de toda viabilidad figurativa; y durante algún tiempo la pintura de Enrique Gran pudo ser plenamente incluida en la revolución abstracta. Carlos Areán, examinando su obra en un capítulo del siempre actual libro «Veinte Años de Pintura de Vanguardia en España» decía que la pintura de Enrique era «sólo pura pintura, en la que cada pincelada y cada nota cromática obedecen al estricto juego de las motivaciones plásticas», añadiendo: «Elije así Gran sus formatos de acuerdo con esa íntima necesidad de limitar y contrastar colores y formas, descubriendo intuitivamente su nuevo número de oro... Una vez ordenadas, según el recién descrito sistema, las manchas sobre el

soporte, sobrepone Gran rojos, amarillos, azules y variantes de los mismos, deseoso de crear una arquitectura espacial en la que se transparenten contenidos mágicos. Si al contemplar luego el cuadro se identifica con él, lo considera acabado, y tiene entonces la sensación, que experimenta también el espectador, de que la materia pictórica, rota en múltiples estratificaciones, adquiere unas calidades de superficie como sumergida en el aliento de los siglos».

Supongo que ese bello remate de frase complacería a Enrique Gran, pues se corresponde bien con sus aspiraciones y afanes. Al despojar su pintura de todo contacto con la realidad visible, le adentraba en su propia realidad personal, disponiéndose gozosamente, lúcidamente, a encontrar en su talento y en su temperamento la clave de nuevos secretos intuitos. Esta experiencia entrañaba, además, un afinamiento de sus medios, una concreción de su materia y, por supuesto, una operación purificadora, directamente encaminada hacia esa meta de sinceridad absoluta a que siempre se orientó la pintura de Gran, tan limpia de claudicaciones. Obsesionábale ya, junto a la infinitud del espacio, el también infinito e irremediable paso del tiempo, decreto de ese inmenso destino que pesa sobre nosotros y que nunca se digna comunicarnos sus móviles. Ya indiqué cuán significativos eran los títulos de muchas composiciones de esta etapa: «En el tiempo», «Presagio», «Traslación armónica», «Tránsito», calladas fronteras, entre la vida y la muerte, junto a las cuales se escucha el tic-tac de «El reloj de las catacumbas», hermoso y escalofriante título de uno de los cuadros

más dolorosamente sencillos del período abstracto de Enrique Gran.

En las honduras donde se esconden el miedo y el rito, lo perseguido y lo acosado, lo prohibido y lo inconfesable, en los vericuetos donde reina la oscuridad y el riesgo, en las catacumbas, suena eternamente un reloj invisible; dentro de un espacio donde toda forma se ha eclipsado, la mirada del artista ha recompuesto, mal que bien, aquella forma más conocida por los chirridos que por los trazos: forma que no se identifica con otras capaces de engendrar esa tranquilidad que proviene de lo familiar, de lo experimentado; forma que, en manos del artista, consigue una corporeidad granulosa, imaginada, sin número de horas, ni manecillas de camino, ni péndulos de cántico. Reloj imaginado, tal como tiene que ocurrir en la tiniebla silenciosa de las catacumbas, donde es preciso evitar todo ruido o toda luz que pueda servir de guía a los perseguidores. El reloj que señalará el momento de la entrega o de la fuga solamente ha de ser percibido por el artista, en plenitud de su tensa intuición.

Intuición que también permite penetrar en la consagración del tránsito, del vaivén de un mundo a otro, entre las luces y las sombras del filo de la vida. «Tránsito» es el título de otro cuadro profundo y vertiginoso, de amplia dimensión, y en el cual reina exclusivamente una fluctuación de formas que dijérase movida por el vendaval que conduce a alguna situación definitiva e irreversible. El cuadro, profundo de concepción y de ejecución, viene a suponer la feliz alianza entre el culto a la materia pictórica, divisa del arte abstracto, y la sensación

del significado: la efusión plástica, encaminada a exteriorizar la imagen de un sentimiento, de un fenómeno a la vez humano y sobrenatural. Bulle la imprecisión de la forma para aportar la evidencia de una tormenta espiritual, de ese pavoroso desequilibrio que ha de reinar cuando se cruza la frontera entre la cálida existencia y lo desconocido, ese misterio que nos irrita y nos subleva por impenetrable, ese silencio despertador de rebeldías, esa. Nada o ese Todo donde se disolverán cuerpos y almas. Solamente una carencia absoluta de siluetas visibles puede representar, satisfactoriamente, ese minuto terrible, ágilmente dramatizado en las Danzas de la Muerte medievales: aquí está de más la representación escenográfica —a quien debemos, por cierto, tantas maravillas de composición y de imaginación— con sus esqueletos y sus muertos desnudos, quedando solamente el vértigo de los colores y de las nebulosidades, oscuro preludio de la «larga locura de luceros» del admirable verso lorquiano.

La abstracción continúa siendo instrumento de trascendentales percepciones en el lienzo «Ser», perteneciente a la misma etapa. Encontramos una austeridad que se compagina con la aparente solidez del cuerpo viviente, erguido, solitario, cotidiano vencedor de mil asechanzas espirituales y físicas: cúmplase el milagro de la vida con la convicción de una inmovilidad que no puede conducir hacia la muerte. La existencia se cree imperecedera, orgullosamente, engañosamente; y, sin embargo, otras materias inútiles e inmóviles, la piedra dura que ya ni siente, como decía Rubén, son infinitamente más duraderas que el ser capaz de crear, de amar,

de coger a puñados la vida. Nos encontramos ante el supremo escándalo de la supervivencia de los objetos junto a la limitadísima respiración de los hombres: la dolorosa impresión de injusticia, que solamente puede quebrarse mediante la fe en una futura e inagotable compensación ignorada. Mientras llegan el seguro final y la posible recompensa, la materia carnal se recrea en su mentida estabilidad; y la materia pictórica, con su probabilidad de siglos, reviste y simboliza esa conciencia de eternidad.

La aventura abstracta nos ha conducido a una cascada de deducciones, que no nos permiten olvidar el revestimiento material de los propósitos, la vestidura pictórica de las ideas. El hecho de que unas nerviosas superficies coloreadas nos hayan conducido a la meditación de las interrogaciones espirituales es harto elocuente para probar la capacidad de sugestión de las formas imprecisas cuando las maneja una superior mano de pintor. Enrique Gran, prescindiendo de todo escenario, afrontando cara a cara los sutiles y atormentadores problemas técnicos, volcaba convicciones y angustias en tal decisión, llegando así a las deseadas sublimaciones que continúan siendo el honor y la médula del arte abstracto.

Pero también es cierto que el artista, más de una vez, persigue la comunicación por medio de signos más inteligibles, más próximos a una certeza de inmediata captación. Y también es cierto que, en la infatigable carrera de movimientos estéticos de nuestro siglo, la era abstracta no tardó en ser parcialmente sustituida por las tendencias a que hoy asistimos, alguna de las cuales tiene cierto carácter

de penitencia después del pecado, como dirían los vanguardistas conversos. Un hombre como Enrique Gran, tan atento a todas las pulsaciones del tiempo, y tan fiel a sus propias preocupaciones, no había de quedar ajeno a las metamorfosis doctrinales y formales, sobre todo si en ellas veía, o atisbaba, un nuevo punto de partida para sus meditaciones, y un nuevo campo de experimentos para su oficio y para su tarea. A partir de 1963, aproximadamente, Enrique calificó y moldeó sus formas para aproximarlas a una figuración todavía imprecisa, absolutamente inventada, pero que ya brindaba soluciones accesibles. Retornaba al ánimo del artista la juvenil fascinación del paisaje, y penetraba en sus lienzos la sombra de contornos montañosos, los horizontes soñados en cuyo primer término se yerguen enigmáticos peñascos, reflejo —muy probablemente— de esas masas de rocas que emergen de la espuma en la costa santanderina. Las imágenes de las vivencias remotas adquirían nueva consistencia en el trabajo del pintor: más o menos conscientemente, regresaba Enrique a la visión de sus montes y de sus playas, y no creemos que incurriese en grave error, puesto que la naturaleza norteña posee sobrados factores para encandilar la poesía y para atizar la reflexión.

El revestimiento de los cuadros continuaba siendo rico, ordenando y tamizando el pintor aquella embriaguez de tonalidades fogosas que resplandecía en sus invenciones volcánicas. Desde luego, no existía una plena ruptura entre el período puramente abstracto y esta instintiva figuración, en la que todavía quedaban muchos latidos de aquel

imperio de la vestidura formal: junto a las rocas corporeizadas, junto a los primeros planos de identificación relativamente fácil, avanzaban, absorbentes, revueltas o contabilizadas, las masas de subjetiva configuración. Así se ponía al día un rumbo creador, sin vacilaciones y sin abdicaciones: si ya era posible que el espectador ingenuo hallase sin dificultades una brusca impresión de naturaleza viva, dicha impresión quedaba conseguida mediante los factores de libertad y de lirismo que animaron la pintura abstracta, cuya herencia permanecía irrenunciable. Quedaban intactas, o acrecentadas, las cualidades de composición ambiciosa, de colorido suntuoso y sólido, de palpación humanísima y preocupada, de permanente actualización del estilo, que hallábamos en las anteriores fases de Enrique Gran.

A pesar de su parsimonia en acceder a exhibiciones individuales, y pese a un retraimiento de hombre bien a gusto consigo mismo, el pintor contaba ya, en aquellos inicios de la sexta década del siglo, con cuantiosa y bien afirmada estimación. Y simultaneaba su singular aventura pictórica con su perenne curiosidad hacia todo aquello que presentimos y no percibimos, hacia esa atmósfera infinita en la que gira la pequeñez de nuestro planeta. El interés apasionado de Enrique no se centraba solamente en la penetración del destino humano, pues también, y tal vez estimulado por el auge de las mil páginas de ciencia-ficción, dirigía su anhelo investigador a ese interminable mapa de planetas donde tal vez viven y mueren otros seres semejantes a nosotros, o inmensamente distintos. Si la llegada del hombre a la Luna no ha resuelto ningún enigma,

y el satélite vacío, contra aquello que se predijo, sigue siendo la rosa de plata de los poetas, queda la múltiple esperanza de que otras estrellas nos entreguen, algún día, soluciones y revelaciones, posiblemente bien poco semejantes a los recreos de nuestra imaginación. La inmensa tentación del misterio ha sobrecogido a Enrique Gran: y con los materiales a su alcance de artista, que no son pequeños, ha querido cooperar a esos esclarecimientos que todavía pertenecen al ámbito de la fantasía, engendradora muchas veces de insospechadas realidades.

Claro está que, hoy por hoy, las precisiones de la imaginación han de fundamentarse en las precisiones de la verdad circundante, y los paisajes extraterrestres de Enrique Gran han de ofrecer semejanza con otros muchas veces contemplados y amados. El artista selecciona elementos y agrupa vivencias para ofrecer la imagen de unos parajes que participan de la naturaleza y de la adivinación, y que en cierto modo retornan a aquella sublimación del color que se observó, años antes, en los paisajes castellanos. Cada vez es más perceptible el equilibrio entre la técnica y la fantasía, para conseguir el fruto maduro de una ambicionada perfección: la poesía nunca está ausente, pero el oficio va ganando puestos, ascendiendo peldaños hasta construir una bruñida superficie, límpida y serena, en medio de la cual se debate, como admirable factor de contrastes, una forma larvada, móvil, dispuesta a florecer o a estallar.

Se ha remansado, sin duda, el ardor que fosforescía en los abruptos volcanes, derrochadores de

sangrienta y restallante lava: en el eterno péndulo del orden y de la aventura advertimos una aproximación hacia el anhelo de plenitud basado en el pulimento y en la selección de los medios. Al grito del fuego ha sucedido la melancolía de la niebla, como si la comprobación de lo irreal y el convencimiento de la búsqueda frustrada condujesen a una resignación que no renuncia, a una conformidad momentánea aprovechada para apurar calidades y para agudizar instrumentos. Siéntese el artista cada vez más dueño de un mundo propio, orgulloso de su reino conquistado, y sabedor de que ha ganado una parcela del misterio. Todo artista real participa en el secreto universal, como protagonista de un capítulo de ese inmenso grimorio indescifrable, y siempre se ha considerado que el soplo de lo ignoto es delator de la obra de arte, cuya génesis pertenece todavía a ese inefable arcano que la ciencia y la experiencia no han conseguido retener: en toda la obra de Gran, incluso en la juvenil, encontrábase esa fundamental originalidad que, por desconocido designio, unge al artista, para quien, como para los apóstoles, existe una Pentecostés.

El nuevo mundo pictórico de Enrique Gran —relativamente nuevo, pues son visibles sus raíces en las singladuras precedentes— alcanza cohesión, aplomo, meditada filigrana. El móvil de la temática no ha variado sustancialmente, pues prosigue la obsesión por las opuestas tensiones de la vida y de la desaparición; pero se ha aclarado la imagen percibida, y existe una uniformidad de empeño, un perpetuo contraste entre la forma viva, que pugna

por liberarse de su magma opresor, y la majestuosa belleza de un horizonte marítimo, oscuro, denso, silencioso, privado de oleajes, rotundamente aterciopelado. Así vemos, en 1968, esa impresionante silueta, deformada y deformadora, que nos aporta la cruda realidad de un ser a medio crear, siniestro como todo lo inacabado, tal vez soñoliento al despojarse de su noche, tal vez meditabundo ante la vida que se abre, rodeado por la media claridad de un cielo indeciso. Creeríamos escuchar rumores de olas y ecos de aves marinas en las rocas alisadas y altísimas. Enrique Gran admiró mucho a Goya y al Greco —dos grandes favorecidos del misterio— y en este cuadro, y en otros de la misma época, creemos hallar un hálito remoto de las pinturas negras y de las fantasmagóricas noches del cretense.

No existe desdoro en esta reanudación de una tradición clásica que atesoró los gérmenes de las vanguardias actuales. Pero tal influjo se hace menos perceptible en otros cuadros de la misma etapa, también avasallados por una inquietud irremediable. El óleo sobre madera «Fuerzas germinales» nos relata también un origen, localizado en una plaza fantasmal, iluminada por un soplo de luna. Aquí la figura naciente es más complicada, con algo de equina, como si asistiéramos a la eclosión de un centauro; y su eficacia plástica es fascinante, pues contiene aliento épico que se traduce eficazmente en un bellissimo juego de formas turbado por extrañas luces, amorosamente tratado en verdadero alarde de inventiva plástica, suavizado, con tacto y sabiduría, por la elegante profundidad del fondo marino y por la diáfana magnitud del celaje.

La Exposición celebrada en la Galería Juana Mordó en noviembre de 1966 denotaba un notable enriquecimiento de los temas y de los medios de Enrique Gran. A propósito de la exhibición se habló de pintura abstracta y de surrealismo, y lo cierto es que los escenarios fantasmagóricos, hieráticos y dramáticos, las melancólicas ruinas urbanas y las vacías mansiones apuntaladas —probables símbolos del abandono y de la soledad— pertenecían, más o menos remotamente, al mundo decepcionado y hechicero del surrealismo, mientras su contorno pastoso y suelto, bien alejado de la precisión lineal de un Dalí o de un Chirico, heredaba cualidades y libertades de la abstracción. Un sentido lacinante se adueñaba de la obra de Gran, acompañado de una complejidad de composición y de una extremada riqueza de detalles: las casas desventradas por el bombardeo o abandonadas por la miseria tenían una extraña consistencia de seres vivos, erguidos sobre el arrabal desalojado, testigos trágicos del desamparo y del olvido, desafiantes por medio de grotescos perfiles recortados en las fachadas ruinosas y de una violenta gradación de color, que con frecuencia adquiría caracteres avasalladores. Una soberana inconcreción de formas suscitaba violentas sugerencias de animales o de puras efusiones de color, casi bárbaras en su esplendor dramático. Flotaba el recuerdo de las pinturas negras de Goya en alguna desgarradora y brillantísima composición cuya protagonista era una lacerada y encadenada figura de hombre, maltratado en nombre de invencibles y sombríos poderes.

No parece aventurado suponer que, en aquellos instantes, experimentase el artista una preocupación más inmediata que sus constantes y fecundas obsesiones metafísicas. Entonces, y en los años siguientes, imaginó dolientes vestigios, evocación de deformaciones humanas y de siniestras premoniciones: son figuras viscerales, viscosas, desenrolladas, que exhalan hálitos de ironía siniestra o de aviso desesperante; una oscura atmósfera les rodea, y sentimos asfixiante amargura en esa niebla envolvente, casi maciza, que no deja resquicio alguno a la luz del consuelo o del descanso. También es posible que procedan del surrealismo esos seres mutilados, pero bien creo que la raíz, más o menos consciente, se halla en una visión juvenil e imborrable de los grandes maestros del horror sublimado, El Bosco, Bruegel o Goya. Por supuesto, la eficacia plástica no es desdeñada nunca por el artista, y este momento duro de su actividad creadora se acompaña, como ya advertimos, de una evidencia de seguridad y de fortaleza, de hermosura de color y de tremenda conquista de atmósfera.

El año 1972 fue magno en la carrera artística de Enrique Gran: su exposición en la Galería Juana Mordó tuvo altura de acontecimiento en un Madrid conmovido y enfebrecido por la revalorización de la pintura. El goce estético del público se contaminaba de cálculos y cifras de inversión, pero la faz positiva del oleaje consistía en el justo aprecio de los artistas que merecían atención. En aquel tiempo la revista «Tropos» insertó una serie de entrevistas con pintores acreditados, entre los cuales incluyó al reciente triunfador, Enrique Gran. Las respuestas

de éste son valiosísimas para su biografía y para el examen de su pintura.

Decía el artista: «El mundo real de la pintura es algo que no tiene que ver con la realidad externa... La verdad está en la paleta, en los colores que tienen allí». Ese mundo real es, según la definición del pintor «el mundo que nace del movimiento interno del color de sus leyes»; Enrique confiesa su amor por el cubismo, tras el cual «pasé a la abstracción pura, de donde extraje buena parte del conocimiento que poseo: me afirmé en leyes inmutables del color y aprendí mi idioma». La primacía de la luz es esencial para el pintor, quien se muestra plenamente acorde con la opinión de cierto Premio Nobel de Física «que dice que quizá un día, cuando los tiempos se acaben, el universo volviendo a su pureza original habrá de convertirse nuevamente en luz: es decir, que el principio fue luz, esa energía que se fue trasformando». Para Gran, por lo tanto, no existe error en el orden de creaciones establecido por el Génesis: la luz no es un atributo del sol, de la luna y de las estrellas creados posteriormente, sino la sustancia y la esencia que los nutre, anterior, naturalmente, a sus criaturas. Proseguía diciendo Gran: «Sabemos que la luz es una energía, que el universo es una infinita luz... la luz es un elemento que está en el origen de todo, en el origen de la materia... Yo en principio nunca dejaré de pintar el óleo y no empezaré a hacer rugosidades táctiles, sensuales y sensoriales... Un mundo que te lo da la luz, que te lo da el color, es de una espiritualidad, de una lejanía, de una garra, de una profundidad que no te lo da el otro».

Recuerda su paso desde el juvenil figuratismo hasta la abstracción «que era la única forma de encontrar la realidad de lo que se percibe a través de los sentidos, no a través de la vista inmediata». Señala su esfuerzo para obtener la arriesgada contención que puede conducir a un mortal exceso de rigor y que, por lo tanto, ha de ser medida, diestramente fijada en el momento justo, antes de que el deseo de perfección arribe a un rigor estéril. Añade: «Inevitablemente para expresar mi mundo, para que tenga entidad, han de estar enormemente contenidas las formas, la realidad de mis cuadros sólo puede manifestarse con rigor, o lo que es lo mismo, con contención total: un mundo inédito de la realidad sólo se conseguirá con una realidad pictórica esencial... Mi pintura se encamina, como digo, hacia una representación más atmosférica si cabe. Este largo recorrido por el mundo del análisis riguroso sucedió por una necesidad de descubrir el filón oculto de la realidad. Sabemos que una parte de la realidad es aquella que se percibe sensorialmente. Sabemos que la realidad integral es aquella que participa de las dos realidades: de la visible y de la oculta, de la realidad objetiva y de la realidad subjetiva. Hacia esa realidad última encaminé el esfuerzo de estos años: extraer de las leyes del color el lado abstracto de la realidad y verterla en la realidad total». Cuando le pregunta su interlocutor: «¿Lo que te parece más interesante de la realidad es tal vez esa vibración de los objetos, esa cosa misteriosa?», responde Enrique Gran: «No trato ni siquiera de captar eso, porque cuando el cuadro se va ordenando se va invirtiendo de misterio. No

digo yo voy a pintar misterio, no, porque cuando el cuadro está totalmente ordenado hay misterio: Pero además es cuando el cuadro tiene verdadera tensión». En realidad, Enrique no tiene voluntad consciente de pintar el misterio, pues «todo surge, todo tiende a hacerse naturaleza... Un ser humano tiene un misterio y lo tiene independiente de su voluntad de tenerlo. Porque el ser se ha ordenado de determinada manera». Y a la pregunta: «¿Te consideras un pintor religioso?», responde que «la religión es algo temporal, que pertenece a las creencias», en tanto que el misticismo es un estado de espíritu, un estado de beatitud. «Puede tener un cierto estado místico, de beatitud, de melancolía, de estar deseando, sintiendo ese largo remoto origen de todo. No vamos a mencionar a Dios en ningún momento, ya que para antiguos el hecho de nombrar a Dios era pecado. Pero todo tiene un origen. Yo ahora estoy deseando muchas cosas... tengo un gran deseo de infinitud».

Ese sustancial deseo se percibe en toda la obra de Enrique Gran, quizá a partir de los panoramas en los que el color predominaba aún sobre la luz tan ardientemente enaltecida. O tal vez nos equivocáramos al juzgar que aquellos paisajes respondían demasiado a una ausencia de vibraciones luminosas, pues a lo mejor la luz, en vez de reverberar y contrastar, impregnaba desde dentro la superficie campestre, convirtiéndose en color puro. En todo caso, la luz opalina y difusa imperaba en los grandes cuadros expuestos en la sala de Juana Mordó, resplandecientes de vigor y de seguridad, de poesía y de intuición mágica. El azul, el gris

verdoso, la sinfonía de los tonos oscuros reinaban en aquellas amplias composiciones, que continuaban participando del soberano enigma de la abstracción.

Los horizontes extendíanse majestuosamente, hasta configurar la visión de un sereno, pero alucinante, paisaje de costa, concebido en alguna ocasión con cierta voluntad de transparente realismo. Agua fría y clara en bajamar, cielo azul, azulísimo, vagamente surcado por alguna de las imprescindibles nubosidades del Norte. Y en el centro de la superficie marítima, reflejándose en la suprema tranquilidad del agua, un cuerpo que no sabemos si corresponde a un inmenso y torpe molusco, a una forma viva recién engendrada o, simplemente, a una roca capaz de adoptar silueta humana o animal, como muchas otras peñas sorprendentes de la costa cantábrica, parodiadoras de un ratón, de una torre o de un camello. En un paisaje que está a punto de ser real, el objeto misterioso incluye una nota de desconcierto, lo justo para advertirnos que nos hallamos ante una creación poética, y que en realidad el supuesto paisaje es un pretexto plástico para poner nuevamente una inquieta interrogación, esa pregunta obsesiva que no deja de formular Enrique Gran.

La pregunta se tornaba más aguda, más violenta, en otros cuadros de la misma serie: la catástrofe metafísica dejaba de ser cósmica para encerrarse en la individual. Ya no asistimos a aquel desbordamiento de fuego, deseoso de trastocar al mundo, que se precipitaba por los flancos de imaginarios volcanes: ahora el sufrimiento, el horror del origen se ciñe a un solo protagonista, forma larvada, mo-

lusco torturado, que apenas se agita en medio de una tiniebla que, por maestría del pintor, ha de calificarse de radiante. Se abren valvas con apetito agónico, se inclinan con desfallecimiento prematuro las recién nacidas cabelleras, se debaten conchas y huesos en medio de una oscuridad de refulgente negrura, y al final no sabemos si la máxima agonía del ser corresponde a la muerte o al nacimiento... Incluso cuando la forma desconocida e inquietante toma una actitud de reposada tranquilidad, pensamos más bien en un acecho, en una agazapada asechanza dispuesta al salto y a la emboscada. El mundo del misterio fue plenamente luminoso para los místicos de ayer, poseedores y depositarios de una fe limpia, pero de su herencia solamente hemos recogido los hombres de hoy el período interminable de la noche oscura, bien opuesto al instante feliz, demasiado rápido, que en vano quisieron retener los grandes amadores de la vida. Y el confuso misticismo de hoy, colmado de anhelos pero carente de certidumbres, se plasma en el ritmo agónico de una veneración sin objeto y de una interrogación sin respuestas. Hay algo de diabólico en esos seres medio vivos de Enrique Gran —tal vez sin proponérselo el artista— cuyo único vislumbre de redención está en la magnitud estética de su imagen engendrada por el tormento y el entusiasmo de un artista auténtico.

La soberbia calidad de la pintura nos entrega la faz positiva de esta originalísima creación: tal sensación de jadeante tortura se redime por el indudable esplendor de la materia pictórica. El vigor del colorido origina una exultante atmósfera llena de

frescura, y el conjunto de los grandes cuadros colgados en la sala Juana Mordó infundía impresión de gallarda madurez, de ámbito a la vez denso y transparente, de plenitud que pudiera llamarse triunfal. Ese azul que tantos pintores miran, incomprensiblemente, con recelo, se extendía por los magnos espacios de cielo abierto, con elegancia de terciopelo y con dignidad de majestuoso decorado. La perfección técnica conseguida por Gran rutilaba en aquellos firmamentos, donde no se advertía ninguna vacilación, donde la superficie compacta adquiría nitidez de espejo; cada pieza poseía consistencia de logro bien ganado, evidenciando una victoria sobre la materia y sobre las posibles torturas de la concepción. Por los vastos horizontes azules circulaba un aire de triunfo. Y lo propio ocurría en los angustiados y obsesionantes primeros términos, imaginados con dolor metafísico pero ejecutados con alegría creadora.

Es cierto que la unidad de inspiración se hallaba próxima a la uniformidad, si nos atenemos a un criterio superficial. Pero no era difícil advertir las cuantiosas distancias reinantes entre los cuadros, pese a la obsesión del tema básico. Un gran pintor puede poseer variedad increíble de asuntos y de registros, como Picasso, pero otro puede ejercer su acción en matiz y en profundidad, como Vermeer o Nonell, cuya limitación resultó sublime. A la fecundidad de temas sustituye la multiplicidad de notas y de rasgos, la capacidad para convertir un detalle en universo. No se trata de comparar a Gran con aquellos maestros: simplemente se advierte que el examen de su pintura proporciona sin cesar sor-

presas; y que tal espectáculo de suma belleza es el conjunto de una exposición suya como el aislamiento de cada obra, reveladora de una magnífica alianza de designio y de vestidura.

Conociendo bien su parcela de misterio concedido, Enrique Gran continuó pintando los tétricos nacimientos, orillas del mar, que se envuelven, para purificarse, en diamantinas luminosidades. Vemos, por ejemplo, ese «Fenómeno no identificado» que ejecutó en 1974. De nuevo estamos ante la oscura maravilla del génesis: en medio de un panorama que participa del mar y del desierto, emerge algo así como una cabeza de gigante que tal vez sea una roca antropomorfa: sus relieves se aceptarán como gestos de desesperación, como rictus de un ruego definitivo, de una imploración a la divinidad para que cese el ambiguo momento creador, para la decisión entre la ascensión al cielo prometido o el regreso al abismo insondable.

La fidelidad al imaginado paisaje, tan cordialmente reconquistado, no fue óbice para que prosiguiera la obsesión de los objetos humanizables que, además de su patética dimensión, son admirados como excelentes fragmentos de pintura, donde alternan las sutilezas y las durezas de un colorido siempre bien manejado, ahora presidido por el reflejo perenne de esa luz en quien tanto confía Enrique Gran. El dinamismo de la concepción se observa cuantiosamente en el cuadro «Controlador del tiempo», donde el desenfadado y amplio toque de color proporciona la sensación de movimientos raudos, con bellísima graduación de tonalidades; y los paisajes de fondo no son nunca pretextos de escena-

rio, sino protagonistas de una cálida adoración por la naturaleza, contemplada como perpetuo manantial de misterio. En alguna ocasión el pintor incurre totalmente en el paisaje puro, como sucede en «Lago de marfil», de bello título que bien se corresponde con la regia elegancia de la perspectiva, con el delicado alarde de imaginación que ha servido para forjar ese panorama de vibrante serenidad. No se desprende Enrique Gran de la atracción del campo, o del cielo o de la playa, y sabe convertir en paisaje el símbolo o la obsesión, que en semejante decorado encuentran, por cierto, su representación más firme.

El semblante apacible de tales paisajes refleja la vena de fino lirismo que circula por la inspiración de Gran, coexistiendo con el tenebrismo de las pequeñas masas ígneas, presas de sufrimientos ignorados y de convulsiones insufribles. La belleza del color consigue, más o menos, cierta función redentora que no anestesia por completo el tembloroso dolor de aquella extraña infrahumanidad, imagen de esclavitudes, indecisiones, derrumbamientos, desengaños, espasmos, desgarraduras y aniquilamientos, todo ello originado por esa fuerza desconocida e implacable que, como el amor, mueve al sol y a las estrellas. En el espíritu de Enrique Gran combaten, sin duda, el cándido y cálido culto a la belleza, imprescindible en todo artista, y la herida del designio impenetrable, la imagen de esa puerta cerrada donde golpean en vano los puños del hombre. Y consigue fundir ambos senderos de su sensibilidad por medio de su talento de pintor,

capaz de buscar, y de hallar, la luminosidad deseada en lo más ceñudo y sañudo de las tinieblas.

La exposición de 1972 en la Galería Juana Mordó pudo pasar por abstracta ante ciertos observadores rutinarios; la exposición inaugurada el 25 de febrero de 1975 se aproximaba, a juicio de los mismos, a una figuración más concreta, aunque en la temática existiese más evolución que ruptura. Algunos paisajes eran netamente figurativos, aunque no retratasen ningún lugar determinado; y el esplendor cromático, posiblemente más realzado que en la exposición de 1972, constituía una poderosa atracción, simultáneamente, para el espectador refinado y para el visitante gregario. Algunos paisajes expuestos —el ya comentado «Lago de Marfil», «La Montaña del Rinoceronte», «Paisaje con luz crepuscular»— ostentaban auténtico impulso de concepto y de ejecución; y las composiciones rotuladas «El origen de las especies», «La última agonía» o «El refugio de la melancolía» atestiguaban la persistencia de las preocupaciones trascendentes y generosas que señorearon toda la carrera del artista. El descarnado e inquietante «Rostro» demostraba a su vez que aquellas obsesiones no habían encontrado un asidero esperanzador.

Ha transcurrido muy poco tiempo desde la exposición de 1975 para que podamos incidir en un nuevo rumbo de Enrique Gran. En realidad, su trayectoria artística y humana ha sido coherente, armoniosa, ajena a los saltos bruscos y a las inesperadas transformaciones. Tampoco ha conocido la claudicación y la complacencia: el pintor ha sido siempre fiel a sí mismo, atrincherado en una soledad

que seguramente es su más afectiva y enriquecedora compañera, espoleado por ese infatigable e insaciable ritmo del misterio y del arcano, de esa realidad terrible de quien tantos hombres se desprenden con un vulgar encogimiento de hombros. Cada paso de su carrera ha sido equilibrado y tranquilo, incapaz de retrocesos, bordeando escuelas y tendencias sin abdicación de una personalidad que se manifiesta plenamente en cada capítulo de su trayectoria: personalidad que se ha traducido en formidables recursos de pintor, que sin el menor alarde de virtuosismo hace lo que quiere con el color y con la materia, Barroco exteriormente, por la fastuosidad de las coloraciones bien administradas, por el cúmulo de dudas e interrogaciones que la existencia le suscita, por el enfrentamiento con las deformaciones y con las angustias; clásico en el fondo por sus exigencias de rigor, por su afán de comprensión universal y fraternal, por el sentimiento de armonía que ha presidido sus caminatas. Repartido espiritualmente entre la soledad y el misterio, está capacitado Enrique Gran para obtener venturosas compensaciones: porque penetrando en uno mismo es posible atrapar algún rayo de esos efluvios desconocidos que nos cercan, y que también de nosotros provienen; y una soledad saboreada, aceptada, querida, es probablemente la mejor ruta para nuestro propio conocimiento, para nuestra verdadera paz.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

Quizá una de las primeras y más cautivadoras cualidades de la pintura de Enrique Gran es su tono grave y cálido, pero sin fáciles concesiones; su tono a veces descendido para evitar cualquier escape de grandilocuencia. Enrique Gran encuentra la medida cabal para manifestar sugerencias en colores, manchas y formas. Los colores de sus lienzos vienen a ser más bien apagados, disminuidos en brillo, acentuados de «clásica seriedad». Parecen colores sosegadamente aplicados para que profundamente calen, para que convincentemente nos muestren un mundo de realidades misteriosas.

Su pintura está realmente cuidada, meditadamente alzada en arte. Sus cuadros no tienen huellas de desaliño, sino una indudable maes-

tría de composición para reflejarnos un clima interno. En esta muestra amplia que ha colgado en la galería Juana Mordó existe un evidente dominio, una tonificadora fuerza poética, para imprimir carácter al tema, prácticamente un solo tema: la visión de una roca, una roca con las huellas del tiempo, una roca que parece interponerse en la mirada del artista.

Enrique Gran quiere demostrar que cualquier tema es artísticamente válido si conseguimos aportar nuestro secreto, si penetramos en lo hondo de su misterio, si somos capaces de desprender una chispa de melancolía, de conmoción en la sensibilidad, de pujanza en los interiores del hombre.

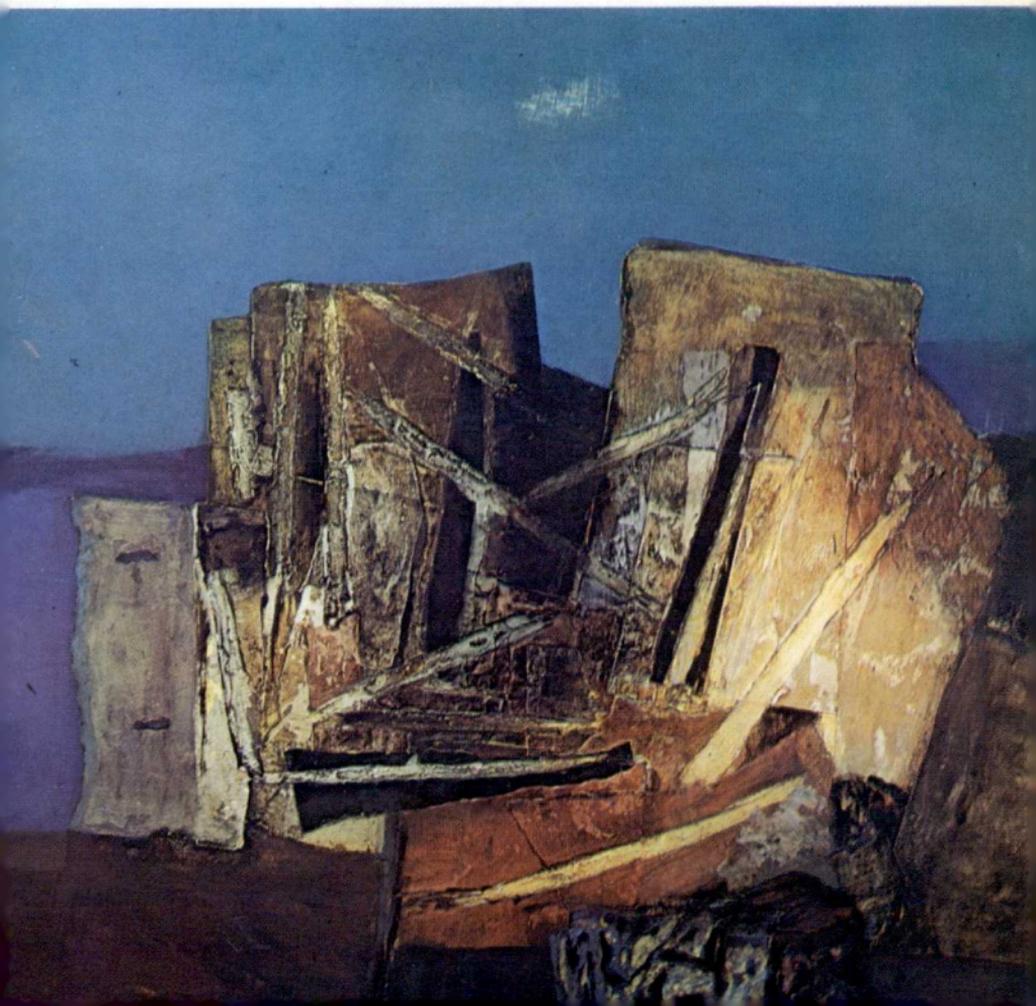
MIGUEL FERNANDO BRASO
ABC

Entre horizontes verde-hierba, azul ceniza, azul de mar, y ocasos en ocre y en bronce de tinieblas. Entre horizontes nacidos de una acordada sinfonía colorista, emergen entes abstractos, potenciados por fuerzas oscuras que se generan en el seno de esa misma materia, que a modo de marea, cubre la superficie de estos lienzos.

Estos espectros que ascienden verticales, o atraviesan en ráfaga envolvente horizontales trayectorias, no sabemos si son monstruos del agua, del aire o de la mente que aún no adquirieron definida consistencia, o arreboles desintegrados de un firmamento ciego.

Es un universo plástico mayestático, el que nos ofrece Enrique Gran, atravesado por furias arreba-

FUERTE DEVASTADO
114 x 120
1966



ORIGEN
80 x 60 cm.
1962



COLLAGE
110 × 80 cm.
1965



ESPECTRO
100 × 80 cm.
1962

METAMORFOSIS
100 x 50 cm.
1971





PAISAJE
125 x 130 cm.
1971

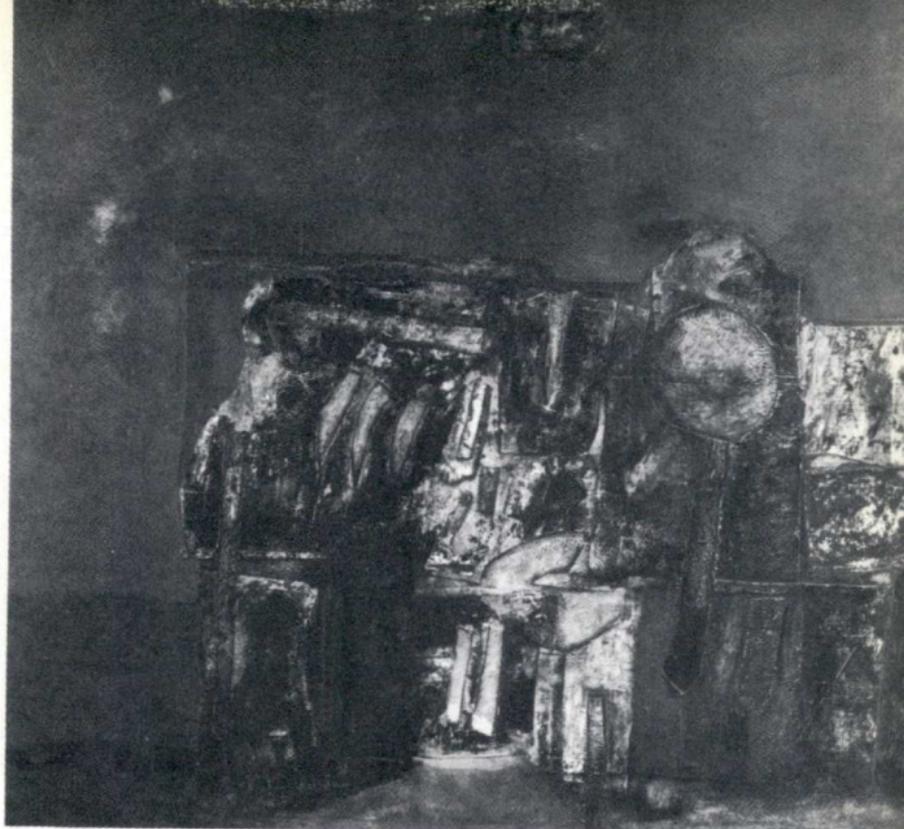


REMOTO. 122 x 80 cm. 1966



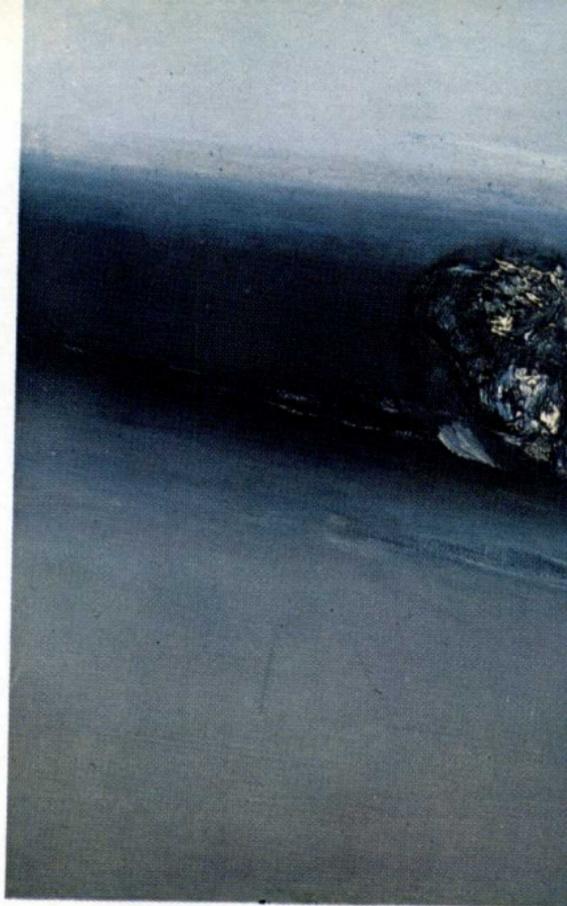
FUERTE ATOMIZADO
80 x 122 cm,
1966

ENTIDAD
100 x 90 cm.
1966



PUERTA A OTRA DIMENSION. 100 x 108 cm. 1966





EL LAGO DEL MARFIL
69,5 x 72,5 cm.
1974

CONTROLADOR DEL TIEMPO
89 × 116 cm.
1974



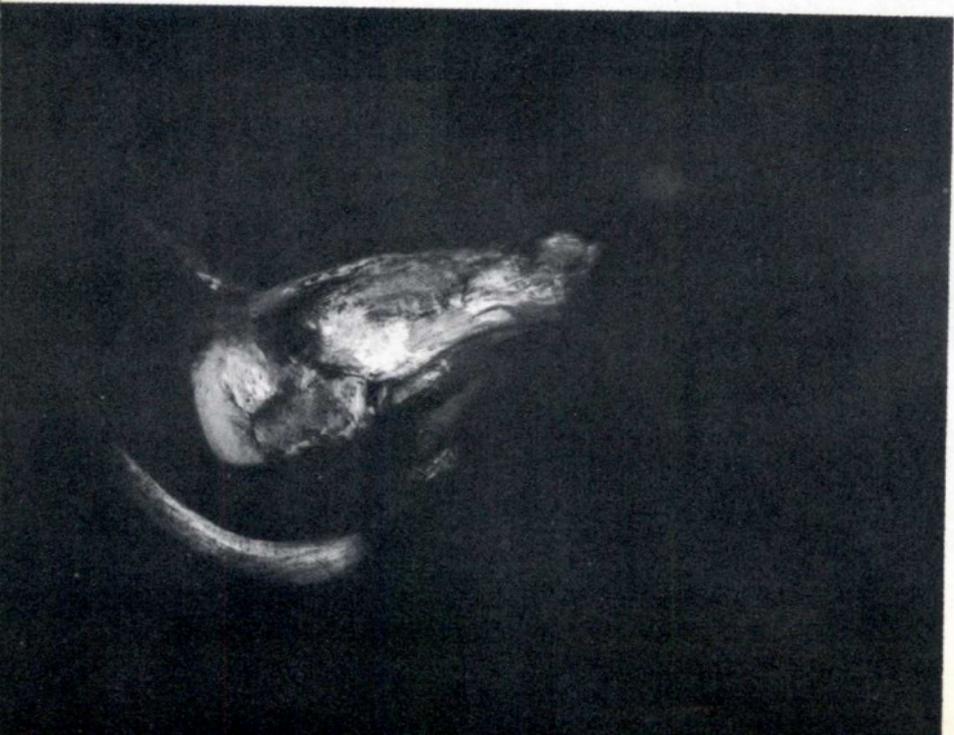
TIEMPO Y CENIZAS
99,5 × 99,5 cm.
1974





IRRUPCION. 126 x 161. 1968

VAGANDO EN LA ETERNIDAD. 96 x 122 cm. 1968.



ERRANTE
34 x 50 cm.
1969





EL ORIGEN DE LOS DIAMANTES. 90,5 x 90,5 cm. 1974.



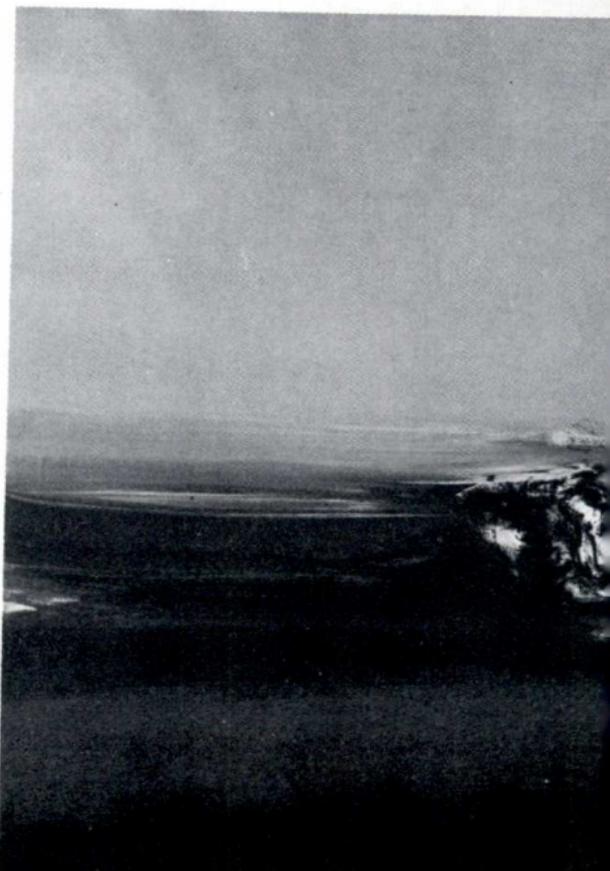
EL ESPIA. 49 x 51 cm. 1968



PAISAJE
31 x 42 cm.
1971

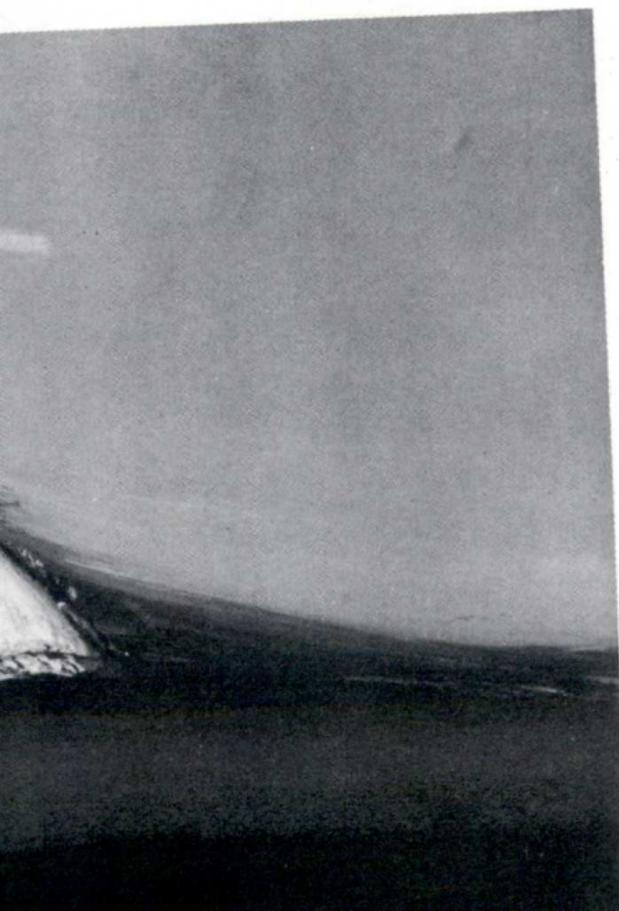


NATURALEZA SORPRENDIDA. 80 x 100 cm





VIGIA. 78 x 87 cm. 1970



DE LA 4.^a DIMENSION.
87 x 130 cm.
1974



EL COLOSO DE LAS MUTACIONES
129 x 106 cm.
1975

tadas que estallan en luz o se sumergen en penumbra. Pocas veces hemos visto arrancar a la abstracción un tan profundo y expresivo dramatismo existencial y cósmico.

Pintura grande, que pudiéramos comparar por su elaboración rigurosísima la realización de un exigente y virtuoso orfebre, frente a estos lienzos de gran tamaño el espectador se siente transportado al mundo misterioso o íntimo del artista, tal es la conmovedora expresividad que emana de los mismos.

Sorprende ver que una pintura tan rica, en abstracciones descanse en un tema tan concreto de figuración. Digo figuración y no figura, porque Enrique Gran se ha limitado a figurar con su pintura una forma mineral en un espacio cósmico. Esa forma está edificada, construida, pero con unos materiales abstractos de pinceladas que se desdibujan en colores indefinidos; es como un bloque mineral caído del espacio, un fragmento del cosmos que no pretende figurar nada, sino dar testimonio de una misteriosa materia que se ha posado al acaso en un desierto del infinito. Pero eso basta para que un pintor tan apasionado por la materia, como es Enrique Gran, le arranque a esa roca indefinida unos acentos impresionantes de belleza donde se han fosilizado los siglos, y haga de esa forma un fantástico cementerio del color que se condensa en una corteza mineral o se adelgaza en pura sensación de lejanía. Sin el menor atuendo escenográfico, sin sombras ni aspavientos, con sólo un cuerpo simple que hace

complejo la trabajada pintura. Enrique Gran ha logrado impresionar el espacio y complicarnos en su misterio de una magnificencia seductora.

M. AUGUSTO GARCIA VIÑOLAS
PUEBLO

Si la pintura de Gran oscila y se consume entre la objetividad de algo inusitado y la morosidad subjetiva de su manifestación, es porque en ella palpitan, convertidas en auténtica experiencia, las dos riberas del acaecer: el pulso del presente y el confín de lo desconocido, el dato de la costumbre y el cúmulo de otras posibilidades, el «status» de lo que decimos real y el primer vislumbre de lo que aún no es. ¿Cómo si esa experiencia de ambas latitudes —se pregunta Santiago Amón— hecha hábito y sensibilidad habría de ser posible el relato de lo apocalíptico, la noticia pormenorizada, aquilatada, decantada, meticulosa, minuciosa, precisa, de lo que se halla en trance, sólo en trance, de verosimilitud?

Las imágenes de Enrique Gran son fantasmagóricas, pero se hallan instaladas en un mundo real y definido. Participan de la misma acción, aunque en un mundo intemporal. El cuadro penetra en la vida de golpe, y lo que anhela el artista del individuo es establecer con él una comunicación. El hombre no está aislado, porque vive en un enorme complejo económico, sociológico y fisiológico. En toda su obra, con todos sus merecimientos y valcres plásticos, Enrique Gran se nos revela más como hombre que como pintor. Sin duda alguna es su verdadera fortuna.

Enrique Gran establece un vocabulario de formas en que el sujeto testimonia su voluntad y la lucidez de su propia creación. El arte de este pintor está inspirado en las imágenes con que nos abrumba el mundo actual con su poder de aniquilamiento y destrucción. Pero, además, nos define un estilo, un ejercicio mental en que concurren las obsesiones que motivan su poética. Aunque este estilo que conoce el poder de las formas, aparte del simbolismo visual, no olvida nunca el diversificarse y el arriesgar su certidumbre.

El arte de Enrique Gran juega, en principio, sobre el valor de las imágenes, en todas sus significaciones. El dispositivo emocional alcanza cada vez más eficacia y hace que se relacionen unas y otras interpretaciones del tema. Todo parece aquí definirse entre el amor y la muerte, sin que falte cierta ironía por parte del pintor.

J. R. ALFARO

La última noticia expositiva corresponde a la exhibición pictórica de Enrique Gran, en la Galería de Juana Mordó. Quien esto escribe es el presentador de esta pintura nueva del joven y ya prestigioso pintor de Santander. Quien esto escribe responde de la calidad de estas invenciones de Gran, que yo vinculo a un nuevo sentir de esas maneras del surrealismo con que las cosas que son de ver y de tocar llegan hoy a nuestro saber.

«De donde resulta —digo yo en la presentación— que no hay distancia entre lo que es real y lo que es fantástico; entre lo que está encerrado en mi

mano y el fantasma que en tal encierre se activa». Y aún digo algunas cosas más, por las cuales, se llega —supongo yo— a un entendimiento perfecto de la pintura de Gran, pero no es posible, pese a mi buena voluntad, reproducir en esta información tales decires críticos. Indiquemos que el pintor tiene un sentido muy personal y muy admirable de lo que el mundo es; y por tal sentir, arquitectura sus invenciones como arrancadas de una realidad «muy real» por palpable íntima. Esta es, por ello, una pintura que se podría registrar como pintura del saber misterioso de las cosas. Cargada de intenciones sentimentales, a la vez es abierta y precisa en su lenguaje, y a la vez es recelosa de exponer su propio decir sin más. Sí; es un mucho extraña esta pintura de Enrique Gran; y quizá por eso mismo uno la considera como pieza singular de nuestra inventiva pictórica; pieza mayor, pese a su mocedad; pieza que dará que hablar a la crítica, en razón de sus merecimientos múltiples.

JOSE DE CASTRO ARINES
DIARIO DE BARCELONA

La pintura de Enrique Gran ha ido, paso a paso, despojándose de lo accesorio, desandando el camino que le lleva hasta el momento en que la tierra se solidifica y empieza a vivir. La luz meridiana aún no rige el mundo. Estamos en el umbral de la madrugada, dentro de la noche. Nuestros ojos ven una roca, espectro naciente o aerolito que acaba de caer. Vivimos una pesadilla, hecha de azules nocturnos y tierras sombrías. Esto, aproximadamente, es lo que

Enrique Gran nos propone para ser descifrado. Desde luego, en su temática —tal vez alguien lo haya creído guiándose por mi divagación— no existe la menor carga literaria. Hay, nada más o nada menos, que pintura. Gran es un artista que no pretende ser otra cosa que pintor. Maneja los matices con preferencia a los contrastes. Pero, dado su carácter grave, su pintura hereda esa gravedad varonil. Las exquisiteces de paleta no derivan hacia el colorineo decorativo, sino hacia una expresión solemne, dramática, de cocina robusta, que en esta serie que presenta en la Galería Juana Mordó ha ganado, respecto de sus obras anteriores, en abreviación, en capacidad sintética, en una ligereza de ejecución que en nada merma su profundidad. Dice más con menos medios, índice de dominio y de madurez. Es dueño de una parcela del mundo, y la cultiva cada vez con mayor sabiduría.

JOSE HIERRO
NUEVO DIARIO

Al principio, su pintura tiene esa visión delicuescente, escapista, del algodón. Ese deshacerse de unas sombras no por brillantes con menos contenido de amenaza. Y luego ya estamos en las fronteras, en las aberrantes fronteras que nos han venido marcando entre lo abstracto y lo figurativo, entre lo que se sueña y lo que se ve.

Joaquín de la Puente, en un espléndido prólogo al catálogo, resume así la contemplación de esta obra: «Su mundo es suyo. Indiscutiblemente así,

aunque en los negros solapadamente bituminosos hallemos reminiscencias de los de Goya de la Quinta del Sordo o de los del cántabro, pasiego por completa seña. Riancho. Le pertenece, sin lugar a dudas, aunque mime la elaboración cual lo hace Quirós y la lección de Pancho Cossío nos suene con sordina a cuantos le escuchamos tantas y tan atentas veces. Su mundo se protagoniza por el espíritu. Por su espíritu reencontrado en la materia. En guijarros que se agigantan hasta cobrar dimensión y vitalidad de ingente peñasco viviente. Palpitante. Equívoco. En trance de ser víscera o monstruo. Bestia temible o fauna grotesca. Animada. Deslizante. Donde trepidan en su dureza poderosísimas fuerzas interiores. Bajo una luz fría, selénica, íntima y como fosfórica, como dimanada de dentro; primero llegada a nuestros ojos entornada en tiniebla profunda; dimanada donde sólo cabía presumir el paisaje de nuestra tierra».

P. C.
ACTUALIDAD ECONOMICA

Tiene razón Castro Arines al sugerir un cierto surrealismo ante la gratísima obra pictórica de Enrique Gran, ante ciertos cuadros de este pintor que, hoy por hoy, puede considerársele dueño de la materia más delicada, característica que lo une a sus grandes paisanos montañeses, Cossío y Quirós. Hay en estas obras de claro lenguaje y misterioso sentido una sospecha surrealista, no ciertamente de surrealismo escolástico, sino de otro que, posiblemente, está naciendo entre ciertas geologías del pintor. Un mundo fósil y extrañamente vivo al mismo tiempo nos

propone aquí sus enigmas. A veces tenemos la sensación de que van a rasgarse las cenizas argentinas y, libremente, van a salir de entre ellas radiantes figuraciones... La exposición de Enrique Gran creo que es la mejor que he visto en la Galería Juana Mordó.

CAMPOY
ABC

No es una exposición fácil la de este artista montañés que, en el Ateneo hace gala de que le obsesiona llevar a un mundo formal-informal aquello que siente necesidad de descubrir. Los resultados varían en el intento de desentrañar y poner al descubierto lo que pudiéramos llamar —y no en sentido peyorativo, ni mucho menos— sus «escorias» plásticas. José Hierro, prologuista afortunado del artista, nos advierte: «...Sus pinturas actuales albergan una buena parte de tragedia o de indecisión. Pero la tragedia no se ha convertido en gesticulación retórica. Ni la indecisión ha tomado la pendiente acomodaticia para dejarse llevar, sino que ha encarnado el problema. Y esto hace que su pintura sea verdad. Representa su verdad de hoy, confusa y entrevista tras de las nubes, pero verdad... El escucha los latidos de su corazón y trata de transcribirlos, sin importarle que la gráfica sea bella o no; le basta con que interprete realmente esos latidos...».

Y la verdad es que lo bello, entendido por ese placer puro y desinteresado de que nos hablan las preceptivas, no se produce fácilmente ante la obra de Gran; ya el espectador necesita, previamente,

«entrar» en el mundo que se propone el artista, y que llegará a tener expresión definitiva.

M. SANCHEZ-CAMARGO

Como un Rilke del color, de la luz y de las formas. Enrique Gran está empeñado en descubrir y plasmar en sus cuadros el interior que corresponde al exterior inefable de la rosa. De vuelta del arte abstracto, en el que la realidad se reduce a las dimensiones del propio cuadro, a los caracteres de la propia pintura, quien llegó a tal meta empujado —como señala Joaquín de la Puente— por «una alucinada pasión de realidad», regresa dispuesto a no dejarse cazar en la trampa mínima del realismo naturalista, que toma de la realidad su parcela más mostrenca y posiblemente más inane. Y, en efecto, se ha instalado en la que pudiéramos llamar realidad otra, la que los ojos profanos no descubren, pero que está ahí, en cada uno de nosotros, con una presencia apabullante, definitiva. La realidad del sueño y del ensueño, la realidad del espíritu, la realidad profunda que nos condiciona mucho más que la superficial y externa, porque la llevamos dentro de nosotros, y a la vez nosotros sólo nos cumplimos dentro de ella.

MARCELO ARROITAJAUREGUI
ALERTA (Santander)

Un inicial, epidérmico examen de la pintura de Enrique Gran —galería Juana Mordó— descubre una capacidad formal puesta en relación con imá-

genes «reconocibles» de la realidad. Descubre, por ejemplo, paisajes, cualquiera que sea su naturaleza o su cualidad adjetiva. También obtiene rasgos de algo que, morfológicamente, puede ser considerado, en la terminología usual, como figuras. Es decir, existe siempre una impensada referencia por medio de la cual lo pictórico se incorpora a un hecho de representación próximo al espectador.

Pero algo alienta, flota, en el universo de estos cuadros, de suerte que su «adivinación» pasa a ser una circunstancia secundaria. Un además, condicionado por una serie de factores previos. La pintura de Enrique Gran es el resultado de una abstracción en su más original sentido. O sea, desde el gesto personal y la íntima disposición del artista. Viene a ser como la consecuencia, la materialización plástica de un conflicto —visceral, intelectual— de hechos, de sensaciones, de traumas, de sueños, de difícil «corporeización».

Así, pues, siendo en su raíz esta pintura un acto mental de tan complejo —sutil, indefinible— carácter, su transferencia en el cuadro es una «situación». Válida por y desde sí misma.

MIGUEL LOGROÑO
BLANCO Y NEGRO

Gran —galería Juana Mordó— parece no apartarse en ningún momento de sus apoyaturas de naturaleza, pero nadie podría decir si la piedra es piedra, la tierra, tierra, y así el árbol, el mar, el hombre, en su inventiva de pintor; si son estas cosas las que importan a Enrique Gran, o es muy posible-

mente su aire; lo que tienen de rumorosas las cosas, lo que ellas tienen de fantasmales. Sólidas arquitecturas de aire las de Gran, arrebatadas — hechizadas — en sus fuegos, el color joya, siempre excitadas en su luz, siempre misteriosamente apuntadas en su inventiva, por lo que son para mí, arquitecturas y fuegos como alucinaciones de las cosas, con sus brumas, sus sueños, recreaciones de realidad, para las que no hay sueños de la razón, sino la infinitud de las cosas, que a fuerza de ser arquitecturas de naturaleza se han transmutado, como ya sabemos, en arquitectura de aire.

JOSE DE CASTRO ARINES
INFORMACIONES DE LAS ARTES Y LAS LETRAS

Un remoto temblor de apocalipsis late en los cuadros de Enrique Gran, revelando el intento enigmático que hace estremecer el mensaje de Juan el Evangelista en su retiro de Patmos. Apocalipsis es manifestación de lo que estaba oculto, y más esencialmente, manifestación futura de Cristo, de su gloria y sus juicios sobre los hombres. En el libro de San Juan, discípulo predilecto del Maestro, se describe de forma gráfica y visión perpetua la final aparición de Jesucristo como juez y triunfador de todo lo creado.

Las pinturas de Gran relatan ese terrible momento en que se hizo el silencio para trasponer los umbrales de la angustia. Todo es oscuridad, sombra y desnudez. Las ráfagas del viento parecen rendirse a la fatal evidencia. Pero un latido de vida permanece en estos cuadros reiterándose con ardiente

obsesión. Los cuadros del excelente pintor repiten una y otra vez el oscuro significado como crisálidas o vísceras a punto de renacer o morir. Y algunas veces se quiebran en propósitos y matices, sin lograr remontar el vuelo y sin otorgar a la imaginación cimas más altas y diversas sobre un trance pictórico demasiado perplejo e insistido.

RAMON SAIZ
ARRIBA

Enrique Gran (Santander, 1928, beca March 1960), significa pintura en la que todo es extraño: extraño en su oficio, en su presentación, extraño a cualquier propósito, figurativo o no figurativo. Podrían llamarse estos cuadros procesos de investigación, pesquisas sobre cierta energía naciente: placas microscópicas referidas a una biología del color en actividad.

El llama «Integración» y «Desintegración» a dos de sus telas; el nombre conviene a todas. En todas hay, desde luego, algo que se dispersa o se concentra; pero hay más: hay escenario y acción o, mejor, espacio y fuerzas actuantes. Es como una voluntad de ser que cruza a ciegas por universos ciegos, que se contrae o se dilata, mostrando sus cristales, sus vasos, tal vez su alma, tal vez todo lo que hace la existencia menos la forma.

Dejando al pintor el desenlace de estas germinaciones, es cierto que sus telas se singularizan, son distintas de todas y ofrecen un espectáculo ajeno a toda frivolidad.

RAMON FARALDO
YA

Si empiezo diciendo que Enrique Gran es un pintor extraordinario, creo que esto no sería dar la medida de su valor. Porque su pintura es algo más vivo y más atrayente que una simple palabra. Si digo que su pintura es sinceridad de alma; que hay como un torrente de belleza resplandeciendo en ella —en la pintura—; que hay o que tiene una fuerza que avasalla, que rompe todos los límites para llenarlo todo con la violencia de su mensaje prehumano; que es como un volcán donde se está fundiendo la materia de la cual nacería el hombre, ya con su dolor, con su misterio y con su miedo horrible... Si digo todo esto, son frases que no reflejan más que una fría imagen del verdadero valor de la pintura de Gran.

Ante sus cuadros se siente todo ese dolor del hombre cuando sueña en su origen y el dolor de la materia cuando se está haciendo «cosa» viva, saliendo de la sombra, liberándose de la sombra para encontrarse con Dios. Sus paisajes son paisajes primigenios donde pesa como una gran tragedia, acaso el hombre estaba naciendo entonces, hace millones de años, o tal vez sea un paisaje del futuro donde ya el hombre ha desaparecido. En otros cuadros la materia se arrastra con el primer dolor de la consciencia en su carne monstruosa. Mirad ese cuadro titulado «Explosión»: es como un diamante gigantesco, pero con vida, o como el interior de una planta carnívora estremeciéndose ante la presa o como un ser nuevo que naciera de otro planeta... Luego, la pintura de Gran se hace más humana, y hay esa muchacha que descansa en el campo, o esa otra joven ante una flor de silvestre hermosura,

o un camino nacido de cipreses, o esos ángeles que cruzan el aire, o guardan, celosos, un antiguo paraíso, prohibido al hombre para siempre.

¿Qué más pueden decir las palabras? Ante tus ojos tienes la obra gritándote su propia vida. La obra de un auténtico artista que crea sin concesiones, eterno buscador de la verdad.

ALEJANDRO GAGO

Enrique Gran Villagraz, mayor de edad, soltero, de profesión artista pintor... —esta es su hoja de empadronamiento municipal— es la consecuencia de una rica mixtura de dos hidalgas y nobles sangres: aragonesa y montañesa —esta es su bioquímica vital.

Y así es de hombre este Gran. Y así va por la vida empavesado de imaginarios cuarteles y cimera heráldicas —no en balde es montañés— que pregonan su sino heroico. Y a fuer de ser dos veces hidalgo es dos veces pobre, reincidencia que hace su existencia más dramática. Acabo de decir que Gran es de sino heroico, y por serlo no es de temer, en consecuencia, una claudicación de su compromiso contraído con el Arte ante la sociedad.

Y si la «cuna» no le dio opción para elegir entre la opulencia y la necesidad, el «lecho» ya fue otro cantar y abrió ante él un amplio abanico de posibilidades electivas. Y Gran, nuestro Gran, fue parco en el elegir: como pueblo eligió La Montaña, patria chica de su madre —la madre siempre tira del hijo—, y como profesión, como línea de conducta de su vida, la pintura. No eligió más. Así, pues, está ante uste-

des un pintor montañés, un «franciscano», un hombre leal a quien le dio el ser.

Finalmente, Gran es hombre de su tiempo, lo que no quiere decir que sea grulla que trague todas las ruedas de molino que las revistas de arte le ponen en el pico. Gran es demasiado independiente y libre para someterse a esa servidumbre. Y esto es posible por tener él un gran sentido crítico, introvertido y extrovertido; es decir, ve y analiza desapasionadamente su contorno físico exterior lo mismo que la profundidad abisal de su subconsciente. Gran es hombre sin vicios ni taras físicas ni morales y es, en consecuencia derivada de estos dones de la naturaleza y de su austeridad, conjuntamente, de una conducta moral integérrima. Paralela a ésta, marcha su conducta de artista, digna par de la del hombre.

Y sobre un hombre así, es muy difícil montar una propaganda de escándalo, preciso hoy para un triunfo sin fronteras geográficas. No obstante —yo soy hombre de fe a prueba de bomba— creo que la bondad se impondrá —su bondad— y su derrota arribará a puerto seguro. Este es su dintorno moral.

Pongo punto terminal por temor a caer en la nebulosidad que censuro.

PANCHO COSSIO

En la obra de Gran, la frescura de su inspiración y la pureza de su conducta se hallan alejadas de toda sistematización. En la obra de este artista todo adquiere categoría de insólito, de surreal y misterioso. Podríamos decir que hay un gran misticismo en ella.

Pese a su gran anhelo de participación en el mundo, su pintura escapa a todo naturalismo para buscar formas mágicas.

Enrique Gran ha sabido dotar a la abstracción de un clima de misterio. Siente la preocupación de dar a las formas geométricas un impulso aéreo o vaporoso. Al mismo tiempo, ha conferido al surrealismo una nueva dimensión que podríamos calificar como de post-impresionista.

Este artista ha pasado por épocas de preocupación de la materia, pero sin ninguna ostentación. Le ha bastado aplicar una masa de color o jugar con unos vacíos o dejar al azar la colaboración de los elementos del cuadro, para ir conformando la obra.

El mundo de Gran es el del pintor que sabe sugerir lo que se propone. En algunas de sus obras se podría hallar un eco de la metafísica de Kafka como si tratara de luchar con un sentimiento de disolución.

En un principio, Gran parece que deseara excluir al hombre. Sin embargo, en su obra existe una gran carga de afectividad. Todo elemento humano está envuelto en una bruma que no se sabe si conduce a la liberación o la condena.

A pesar de la falta de imágenes reconocibles, el hombre existe en medio de una especie de magma espiritual.

Para Enrique Gran, la pintura no se reduce a querer hacer un hermoso cuadro o una mercancía de calidad, repitiendo una serie de formas ya conocidas. En el arte actual desde las últimas aportaciones y experiencias, la obra artística supone ya otra cosa.

Este montañés tiene de la pintura de su tierra —Riancho, Cossío, Quirós— la gravedad, la trascendencia, el refinado quehacer. Cuando el espectador recorre las obras expuestas en la Galería Juana Mordó, experimenta la sensación de que pasea por un ámbito nocturno, inquietamente maligno. Lo que constituye una de las características principales de Enrique Gran es su capacidad de sugerir realidades misteriosas. Y, sin embargo, nada hay en sus cuadros que no sea pintura purísima. Nada más alejado de su intención que tratar de hacer literatura. Pero, sin pretenderlo hace poesía, crea formas que van más allá de sí mismas.

La carrera pictórica de Gran ha consistido en descubrir «sobre la marcha», pintando qué era lo que realmente quería decir por medio de la pintura. Gran posee la suficiente habilidad para habernos contado argumentos falsos, argumentos de moda, en los que él podía no creer. Pero prefirió aprender simultáneamente la expresión y la visión que le fueran propios: ser auténtico, en una palabra. Esta búsqueda de la autenticidad no ha sido cosa fácil para él. La entrevió, hace años, aunque entonces su paleta, nocturna, no distinguía netamente lo sombrío de lo sucio. Todo lo que su arte actual tiene de desasosegador, bajo la apariencia de placidez, estaba entonces en la superficie, con un aire más expresionista, con una manera más crispada. Ahora ha aprendido a refinar los matices; a conjugar los contrastes de fondos lisos, impasibles (tratados con la calma y el oficio de un artesano que busca la tersura de la superficie «dando una mano» en sentido horizontal sobre otra en sentido vertical), con

esos volúmenes enigmáticos, fósiles o calaveras, tratados con pastas más nerviosas, crestas o arañazos que delatan el color subyacente. Con todo ello crea mundos desolados, mudeces elocuentes, paisajes de pesadilla. Como sus paisanos citados al principio, Gran es uno de esos artistas cuya obra, siendo rotundamente de su momento, y de un poco más hacia el futuro, tiene un peso tradicional, un aire museable, como si fuese la flor nueva de una vieja raíz anclada en el pasado.

JOSE HIERRO
NUEVO DIARIO

En la Galería Juana Mordó expone el artista santanderino Enrique Gran sus obras más recientes. La evolución que a primera vista parece acusar la obra de Gran, desde aquella su última exposición en el Ateneo, no es tanta como podemos suponer. En sus últimas obras se barruntaba ya este ceñirse a unas formas un tanto oníricas que parecían el resultado de un cataclismo volcánico, tras el que apenas queda vida humana sobre la tierra; esa tierra que Gran analiza hasta el detalle, con una meticulosidad cuasi geológica, como si de un coleccionista de piedras se tratara más que de un pintor. Y en medio de esos magmas, de esos montículos, de esa destrucción, exhala una profunda soledad que es el mérito principal de esta exposición. Qué difícil pintar la soledad, sin que aparezca el hombre con su angustia de olvidado, con su miedo como sólo bagaje, con —en suma— su soledad como patrimonio. Pero los cuadros de Gran, Enrique, que tanto da poner el nombre tras el apellido por merecimiento propio

de su arte, retratan fielmente esta soledad. Esa soledad pensada, vista por una inteligencia y unos ojos de un hombre que ha podido salvarse del desastre. Es la representación del hombre como unidad pensante la que se enfrenta al mundo como realidad que le sostiene. Es el hombre-concepto ante la cosa-mundo que le rodea. Hay momentos en los que hay desesperación; en otros, calma y resignación y, en resumen, la vida misma que pasa, que nace de nuevo, con el hombre de testigo como suprema razón y contador del tiempo que sin él no existe. Gran nos viene a decir que el tiempo es el hombre. Que el tiempo está en el hombre, tendido a lo largo de su historia, que sin el hombre no hay nada, sólo materia impensada, soledad en nadie de la sola tierra, de la materia.

CASTRO DE BERAZA

Enrique Gran, Luis Sáez y Salvador Victoria exponen en la galería Juana Mordó. Enrique Gran, más seguro de su técnica y de su mundo creador. Tras aquellos paisajes alucinados de su exposición en la Sala Minerva, sobrevino el descubrimiento de las «formas caóticas», si se me permite la expresión. Un mundo convulso y misterioso, como de nebulosa petrificada, de pasta insistida y en ocasiones, de color cansado. Ahora es como si viese más claro en su mundo turbulento. El dramatismo, la hosquedad, están expresados con materia atormentada, más bella por más justa que la que anteriormente le servía de vehículo. Bajo el caos y la sombra comienza a vislumbrarse la realidad. En

sus collages se ve sobre todo su voluntad de emplear el medio expresivo justo, sin concesión al ingenio, a la cabriola del «pop-art».

JOSE HIERRO
EL ALCAZAR

En la medida en que el informalismo puede entenderse incorporado a una continuidad en las tradiciones pictóricas, los orígenes de los que surge la inspiración de la pintura de Enrique Gran son dobles, por un lado basados en la parte más enraizadamente mística del barroco español y, por otra, en un sector de la pintura fantástica italiana definido por la presencia y la obra de Magnasco.

Esta doble raíz motiva una pintura que se plantea con anterioridad al sueño y a la sensación, en la que parecen conjugarse la trayectoria de los objetos de meditación del siglo XVII con las representaciones de un contenido impulso surrealista ceñido al programa riguroso de una representación no concreta pero no por esto ausente de significación y de expresión.

Los temas de la pintura de Enrique Gran son por un lado indeterminados paisajes en los que asoma a veces un difícil lirismo, son en otros casos formas de rocas o de extraños animales precursores de la contemplación o quizá anuncios de indeterminadas tentaciones, en ocasiones la única presencia real en este clima que oscila entre el misticismo y la angustia es un gran ojo que desde el cuadro mira al espectador directo e inmediato, que enfrenta la cada vez más indeterminada realidad desde la que

le miramos, a partir del mundo de sombras que el cuadro sugiere.

En ocasiones la expresión pictórica apenas necesita que el título la vincule a una vivencia poética, casi siempre de origen místico que la pintura evoca inmediatamente, así la idea de lo nocturno de la «noche oscura del alma», está presente muchas veces en el espectador de estos cuadros.

Por ello el significado de esta expresión, de esta vocación y esta apertura hacia la meditación y el misticismo es el de una amplia y brillante excepción; una realización plástica de profunda espiritualidad que adquiere carácter excepcional en nuestro mundo de masificación y consumismo.

RAUL CHAVARRI

Únicamente muy de tarde en tarde nos es dado recibir una impresión tan profunda como la que nos ofrece la pintura de Enrique Gran. Probablemente ello es así porque este pintor arranca esencialmente de un conocimiento de su oficio, amplio en profundidad, y de un sentimiento de lo que puede ser una de las más verídicas claves de la expresión pictórica en estos momentos. Nos explicaremos: a menudo se ha pretendido cifrar con carácter de exclusividad el arte contemporáneo como una consecuencia exclusiva del imperativo agónico y disolvente de las constantes históricas de nuestro tiempo. Esta ha dado pie para que cualquier «cosa» gráfica movida por mano maliciosa o instintiva en torno a la miseria y los arrabales del subcons-

ciente sea definida como fidedigna muestra de la pintura actual. Y así todo lo que sirve para una alusiva crónica negra, en imágenes formalistas o en garabato abstracto, sin más, se ha dado en consignarlo a ese apartado vigente del actualismo con pretensión de monopolio de nuestra realidad, de la cual el arte puede ser un testimonio.

Hay en ese sentido una claudicación consciente y deliberada por parte de muchos que encuentran más cómodo acogerse al tópico materialista de las apariencias sanguinolentas y demagógicas que intentar una más noble traducción de lo que Unamuno llamó «el sentimiento trágico en la vida del hombre» ha realizado como Gran, en un acto de hermosa intuición, que presupone nada menos que la necesaria sutura con el genio español de Goya cuando en sus pinturas negras tradujo toda la pesadumbre del espíritu humano.

Gran nos recuerda, efectivamente, la etapa sombría de Goya en la «Quinta del Sordo»; pero un acto de resurrección parece presentirse en estas naturalezas muertas donde la materia finge extrañas fisonomías en un paisaje sobrecogedor. Es el misterio de la transfiguración de un mundo atormentado en medio de la tortura que envuelve al hombre; las rocas de una visión apocalíptica tórnense monstruosas apariciones de extraños animales y en el esqueleto de unas mansiones deshechas, hay una actitud de gigante vencido. La misma naturaleza marina, en otro juego de articulaciones plásticas, se hace grito pasmado, estalactita de algo que quisiera morir en un bello gesto de grises pesadumbres.

Y si en esa línea se estipula el contenido de la pintura de Gran, en la materia misma, riquísima de matices y fulgores, se engrandece su proposición plástica que viene a demostrar cómo es posible no sólo conciliar la ambición de una parábola ideológica con la belleza de la forma, sino incluso el establecimiento de un sólido puente entre las mejores singladuras de los primeros y grandiosos hechos precursores del arte moderno, todavía en los últimos tiempos del romanticismo, y las más sólidas estructuras de la plástica contemporánea.

L. FIGUEROLA FERRETTI

ESQUEMA CRONOLOGICO DE SU VIDA

- 1928. Nace en Santander el 2 de noviembre.
- 1951. Ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.
- 1952. Estancia en París: expone en la Maison d'Espagne.
- 1958. Viaja a París.
- 1959. Exposición individual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.
- 1960. Exposición en la Sala Sur, de Santander; concurre a la XXX Bial de Venecia; obtiene beca de la Fundación Juan March.
- 1961. Toma parte en las Exposiciones del Palais de Beaux Arts, de Bruselas; II Bial de París, Galería Wolfram Eschenbach, Cuatrienal de Finlandia y Spanish Week, de Oslo.

1962. Exposición individual en el Ateneo de Madrid; concurre a la Exposición de Arte Español Actual, de Berlín y Bonn.
1963. Exposición individual en la Sala Sur, de Santander; concurre a la Exposición «Arte de América y España», de Madrid.
1965. Toma parte en la VI Bienal de Alejandría.
1966. Exposición en la Galería Juana Mordó, de Madrid.
1967. Exposiciones de Bechum y de Nuremberg.
1968. Toma parte en la XXXIII Bienal de Venecia y en las Exposiciones de Berlín y Copenhague.
1970. Exposición de Artistas Españoles, en la Torre del Merino, de Santillana del Mar; obtiene beca para el extranjero de la Fundación Juan March.
1971. Exposiciones «Telecon 71», de Ginebra, y Torre del Merino, de Santillana del Mar.
1972. Exposición en la Galería Juana Mordó, de Madrid.
1973. Spanski Lunds Konsthall Lund, Suecia.
1974. Museo Solana, de Santander.
1974. I Salon International d'Art Contemporain. París.
1974. Viaja a Nueva York.
1975. Viaja a Roma, Venecia y otras capitales europeas.
1975. Exposición en la Galería Juana Mordó, de Madrid.

Premios Excelentísimo Ayuntamiento de Santander
(pintura urbana).

Premio Iberia, Líneas Aéreas de España (1974).

Beca March para el extranjero.

Beca March para España.

BIBLIOGRAFIA

«20 años de Pintura de Vanguardia en España». Carlos Areán. Editora Nacional. 1961.

«La Última Vanguardia». J. M. Moreno Galván. Editorial Magius. 1969.

«30 años de Arte español». Carlos Areán. Guadarrama. 1972.

«Diccionario de Pintores Españoles Contemporáneos». Estuarie. 1922.

«La Pintura Española Actual». Raúl Chávarri. Ibérica Europea de Ediciones. 1973.

«Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo». Antonio M. Campoy. Ibérica Europea de Ediciones. 1973.

«La Pintura Montañesa». Antonio M. Cerezo. Ibérica Europea de Ediciones. 1975.

«Proceso de creación y problemas actuales de la pintura». Víctor Zalbidea. Tropos. 1972.

«El arte como comunicación». Luis Alberto Salcines.

MUSEOS Y COLECCIONES

Museo Municipal de Bellas Artes, de Santander.
Storm King Art Center, de Nueva York.
Museo de Arte Contemporáneo, de Toledo.
Museo de Alsedá (Santander).
Museo Ayllón (Segovia).
Patrick Lannar Foundation, de Nueva York.
D. Santiago de Castro, de Madrid.
D. Francisco Muñoz, de Madrid.
Sr. Ruiz de la Prada, de Madrid.
Sr. Ruiz de Alda, de Madrid.
Sr. Martínez Calzón, de Madrid.
D. Santiago Corral, de Madrid.
D. Alberto Corral, de Madrid.
D. José Carlos Oliveros, de Madrid.
M. Lee Ault, de USA.
M. Frank Porter, de USA.
M. Amos Cohan, de USA.
M. Philip Bruns, de USA.
M. Waddington, de USA.
M. Roger Atwead, de USA.
D. Bernardo Casanueva (Santander).
Werner von Fries, de Alemania.
M. Pierre Rousser, de París.
M. F. Naar, de París.
Sir Colms Seymour, de Inglaterra.
M. Dahlberg, de Suecia.

INDICE

Introducción	7
La vida	9
La obra	27
El pintor ante la crítica	63
Esquema de su vida	87
Bibliografía	91
Museos y colecciones	93

COLECCION

«Artistas Españoles Contemporáneos»

- 1/**Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopeña.
- 2/**Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/**José Llorens**, por Salvador Aldana.
- 4/**Argenta**, por Antonio Fernández Cid.
- 5/**Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/**Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
- 7/**Victorio Macho**, por Fernando Mon.
- 8/**Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
- 9/**Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
- 10/**Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/**Villaseñor**, por Fernando Ponce.
- 12/**Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
- 13/**Barjola**, por Joaquín de la Puente.
- 14/**Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/**Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
- 16/**Tharrats**, por Carlos Areán.
- 17/**Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
- 18/**Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/**Failde**, por Luis Trabazo.
- 20/**Miró**, por José Corredor Matheos.
- 21/**Chirino**, por Manuel Conde.
- 22/**Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
- 23/**Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
- 24/**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**s, por José de Castro Arines.
- 29/**Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
- 30/**Antoni Cumella**, por Román Vallés.
- 31/**Millares**, por Carlos Areán.
- 32/**Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
- 33/**Carlos Maside**, por Fernando Mon.

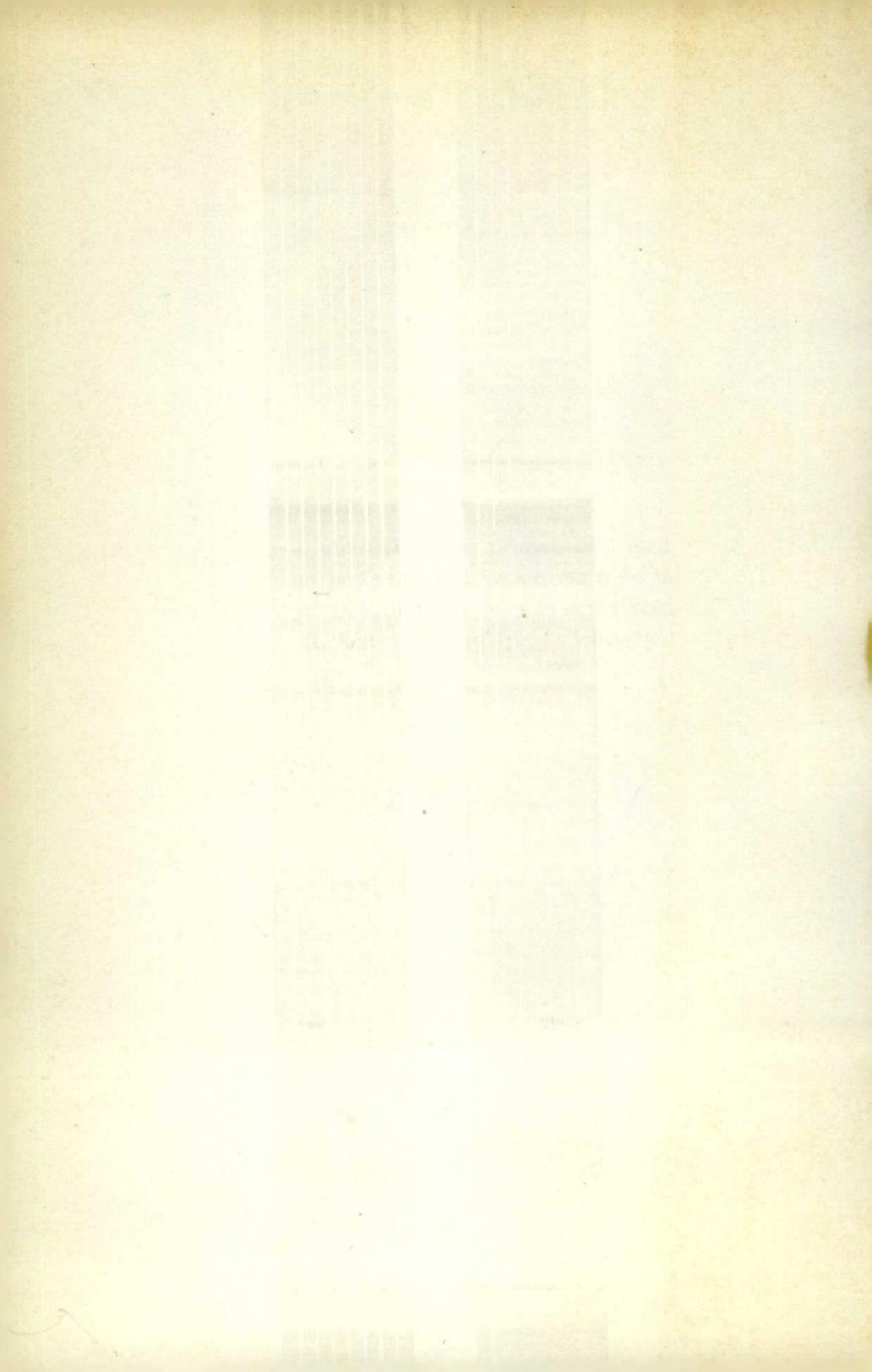
- 34/**Cristóbal Halfter**, por Tomás Marco.
- 35/**Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
- 36/**Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Giménez.
- 37/**José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
- 38/**Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Valdellou.
- 39/**Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
- 40/**Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
- 41/**Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
- 42/**Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
- 43/**Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/**Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
- 45/**Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/**Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
- 47/**Solana**, por Rafael Flórez.
- 48/**Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/**Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/**Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/**Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/**Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
- 53/**Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
- 54/**Pedro González**, por Lázaro Santana.
- 55/**José Planas Peñálver**, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/**Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
- 57/**Fernando Delapueente**, por José Luis Vázquez-Dodero.
- 58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
- 59/**Cardona Tarrandell**, por Cesaeo Rodríguez Aguilera.
- 60/**Zacarías González**, por Luis Sastre.
- 61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
- 62/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos.
- 63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
- 64/**Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
- 65/**Angel Ferrant**, por José Romero Escassi.
- 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 Gómez Amat.
- 75/**Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
- 76/**Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
- 77/**Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
- 78/**Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
- 79/**Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 80/**José Caballero**, por Raúl Chávarri.
- 81/**Ceferino**, por José María Iglesias.
- 82/**Vento**, por Fernando Mon.
- 83/**Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
- 84/**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/**María 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 del Villar.
- 96/**Orlando Pelayo**, por M. 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/**M. Blanchard**, 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/**M. Droc**, por J. Castro Arines.
112/**Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113/**A. Zarco**, por Rafael Montesinos.
114/**D. Argimón**, por Josep Valles Rovira.
115/**Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
116/**Hidalgo de Caviedes**, por Manuel Augusto García de Viñolas.
117/**Teno**, por Luis G. de Candamo.
118/**C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119/**Beulas**, por J. Gerardo Manrique de Lara.
120/**Hermanos Algora**, por Fidel Pérez Sánchez.
121/**J. Haro**, por Ramón Solís.
122/**Celis**, por Arturo del Villar.
123/**E. Boix**, por José María Carandell.
124/**Jaume Mercadé**, por José Corredor Matheos.
125/**Echauz**, por M. Fernández Braso.
126/**Mompou**, por Antonio Iglesias.
127/**Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128/**Santiago Montes**, por Antonio Lara.
129/**C. Mensa**, por Antonio Beneyto.
130/**Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131/**María Carrera**, por Carlos Areán.
132/**Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133/**A. Orensaz**, por Michael Tapie.
134/**M. Nazco**, por Eduardo Westerdhal.
135/**González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136/**Urculo**, por Carlos Moya.
137/**E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.
138/**Boado**, por Ramón Faraldo.
139/**Martín de Vidales**, por Teresa Soubriet.
140/**Alberto**, por Enrique Azcoaga.
141/**Luis Sáez**, por Luis Sastre.

- 142/**Rivera Bagur**, por A. Fernández Molina.
- 143/**Salvador Soria**, por Emanuel Borja Jareño.
- 144/**Eduardo Toldrá**, por A. Fernández-Cid.
- 145/**Cillero**, por Raúl Chávarri.
- 146/**Barbadillo**, por Jacinto López Gorgé.
- 147/**Juan Guillermo**, por Lázaro Santana.
- 148/**Fernando Sáez**, por Miguel Logroño.
- 149/**José Antonio Díez**, por A. Delgado, L. M. Díez y J. M. Merinc.
- 150/**Guajardo**, por Ignacio Olmos.
- 151/**Rafael Leoz**, por Luis Moya Blanco.
- 152/**Vázquez Díaz**, por Manuel García Viñó.
- 153/**Enrique Gran**, Leopoldo Rodríguez Alcalde.

*Esta monografía sobre la vida y
la obra del pintor Enrique Gran ha
sido impresa en los talleres de
Maribel, Artes Gráficas - Madrid*



mientos y la naturaleza que nos cerca. A lo largo de una existencia laboriosa y meditativa, que casi puede calificarse de ascética, el artista ha realizado una tarea acogida con firmes esperanzas que no tardaron en engendrar claras admiraciones: nada más lejos de una fría experimentación que el penetrante entusiasmo con que Enrique Gran se adentra en sus paisajes mágicos —transmutaciones de una aguda y poética percepción de la realidad— para edificar un mundo en el que se agitan las olas del espíritu junto a las ondas de esos mares, silenciosos y las lavas de esos volcanes estremecidos en cuya imagen se concentran el alma y el instrumento de Enrique Gran.

SERIE PINTORES

