

REAL
ACADEMIA
DE
CÓRDOBA

Colección
M^{ra} Teresa
García Moreno
Serie Catálogos
Nº 5

GINÉS LIÉBANA, 100 AÑOS DE CREACIÓN (1921 - 2021)

GINÉS LIÉBANA

100 AÑOS
DE CREACIÓN
(1921 - 2021)



2021

GINÉS LIÉBANA, CIEN AÑOS DE CREACIÓN

EDICIÓN AL CUIDADO DE MIGUEL CLEMENTSON LOPE



Edita

REAL ACADEMIA DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE CÓRDOBA

Dirección y coordinación

Miguel Clementson Lope

Textos

José Cosano Moyano	Raúl del Pozo	Rosa Luque
AAVV	Bartolomé Delgado Cerrillo	Jacinto Mañas
Ángel Aroca	Dicc. <i>Larousse</i> de la Pintura	Fernando Martín
Alfredo Asensi	Bernd Dietz	Ricardo Molina
Julio Aumente	Luis Figuerola Ferreti	Francisco Nieva
Juan Bernier	Manuel Gahete	Vicente Núñez
Jesús Cabrera	Antonio Gala	Ana Palacio
Carmelo Casaño	Pablo García Baena	José M. ^a Palencia Cerezo
Juana Castro	José Luis González Cobelo	José Ant. Ponferrada Cerezo
Carlos Clementson	César González Ruano	José María Prieto
Miguel Clementson Lope	José Hierro	Francisco Umbral
José de Miguel	Joaquín Lobato	Mercedes Valverde Candil
Carlos Edmundo de Ory	Mario López	Francisco Zueras
Luis Antonio de Villena	Roberto Loya	Ginés Liébana

Documentación técnica, bibliográfica y fotográfica

M. Clementson

Diseño gráfico y maquetación

M. Clementson, José Manuel Nieto Rosa

Edición fotográfica y fotografía

Francisco J. Segura Castellanos, M. Clementson, Mateo Liébana, Rafael Inglada, José M. de la Fuente, Piedad Aroca, José Jiménez Poyato, Ángeles Clementson Lope, e imágenes del archivo personal del artista

© De los textos

los respectivos autores

© De las fotografías

los respectivos autores

Especial gratitud y reconocimiento a

Diputación de Córdoba	Rafael Inglada
Escuela de Arte « <i>Mateo Inurria</i> »	Mario Galán
Ayuntamiento de Villa del Río	José Manuel de la Fuente
Museo Prov. de Bellas Artes de Córdoba	Ángeles Clementson Lope
Mateo Liébana	

Impresión

Litopress (Avda. República Argentina, 22. Telf. 957 23 57 02, email: edicioneslitopress.com)

ISBN 978-84-123535-9-4 Dep. legal CO 551-2021

DESDIBUJANDO A GINÉS LIÉBANA: ESTOICO *DANDY*

José María Palencia Cerezo

En 1996, cuando Ginés Liébana se situaba alrededor de los setenta y cinco años de edad y yo había traspasado ya los treinta y cinco, escribí para la Real Academia de Córdoba —recién nombrado correspondiente—, una reflexión acerca de los contenidos de las dos posturas estéticas más significativas del siglo XX, ejemplificadas en el Grupo Cántico y en el Equipo 57, sin duda las dos propuestas más importantes en cuanto a lo que podría ser la tensión de un arco que señalaría los puntos de máxima inflexión de dos polos bien opuestos. Llevó por título “Cántico y Equipo-57: estética y realidad” —fue publicado en el BRAC, 129, 1996, pp. 299/308—; y hoy, casi veinticinco años después, adentrado el siglo XXI en sus dos primeras décadas, cuando yo he pasado la frontera de los sesenta y Ginés es, —maravillosamente en pie—, olivo centenario; dicho trabajo me parece tener todavía plena vigencia, por lo que lo utilizaré como primer hilo conductor para la redacción de las líneas que ahora se me piden, a propósito de ser la propia Real Academia, la que, desde su sección de Nobles Artes, pretende rendirle homenaje.

Vigencia fundamentada, sin duda, entre otras razones, en que, ni el Equipo 57 varió hasta hoy su poética —y por tanto su estética—, pues su trayectoria apenas duró tres años; ni sobre todo, porque, desde entonces hasta hoy, Ginés prácticamente no ha cambiado de estilo. (Algo más, eso sí, física que estilísticamente hablando), por lo que continúa también teniendo plena vigencia ese estereotipo suyo como artista fundamentalmente ambiguo. Ambiguo como persona, ambiguo como artista, y por tanto, también, como escritor, pues el hecho de escribir lo hace diferente en relación al prototipo de artista unilateral en su oficio al que la realidad nos tiene acostumbrados.

Como es conocido, Liébana ha sido también escritor toda su vida, prurito que no creo que nazca exclusivamente de su relación con *Cántico*, lo que le ha llevado a ser, no un Antonio Palomino cualquiera, pues no realizó escritura sobre teoría y práctica del arte —al menos en profundidad—; sino, mejor, un escritor que pinta o un

pintor que escribe, como en el siglo XX español lo fueron algunos otros, entre los que siempre para mí el murciano Ramón Gaya, será de especial significado y predilección. Por ello, abordar a Ginés desde una sola de variadas partes que conforman su variopinta personalidad, solo sirve para empobrecer la reflexión, o al menos para hacerla menos redonda y concluyente.

De entre las diversas y heterodoxas publicaciones que han brillado en el parnaso laureado de Ginés, siempre me ha interesado especialmente una: *Penumbrales de la Romeraca* (Excm. Diputación, Córdoba, 1990); pues me parece que resume, expresa y condensa su ser más íntimo. Y sobre todo, su relación con los mitos, ritos, costumbres y emblemas de la ciudad de Córdoba, a cuya cultura secular —más que a ninguna otra— sin duda pertenece. Se dice que *Penumbrales* es un guion para una película sobre Julio Romero de Torres, pero también podría haber sido una obra de teatro, un popular sainete. Ni que decir tiene que Julio Romero significa el *primus inter pares* de los varios que podrían contener el mito colectivo de la ciudad de Córdoba, al menos de la del siglo XX. En todo caso, uno de los pintores favoritos de Ginés. El otro tal vez haya sido el Greco, al que le dedicó también su ensayo *El navegante que se quedó en Toledo*. Aunque tal vez fuese el primero, dada su fecha de publicación (Endymión, 1988). Por ello, los *Penumbrales* y la *Romeraca* nos servirán de segundo referente o hilo conductor sobre el que articular nuestro discurso.

1 Liébana: pintor de la modernidad baudeleriana.

Sabido es que en Charles Baudelaire y su concepto de “modernidad”, sustentó la crítica una de las bases fundamentales para entender al artista del siglo XX, su posición ante la realidad, la naturaleza, y los postulados estéticos que de ello se derivan. Para dicha crítica, en Baudelaire la *modernidad* no es un periodo histórico definido, sino una forma del ser o una actitud: la de la ruptura, la de la rebeldía, y por tanto también, la de la vanguardia (en el sentido lato de la palabra). Fue en su

libro *El pintor de la vida moderna*, donde Baudelaire expresó de manera más rotunda que lo moderno era lo efímero, lo fugitivo, lo transitorio y contingente, una mitad del arte cuya otra mitad era lo eterno e inmutable clásico. Y el pintor, ese personaje errante que se motivaba con los caleidoscópicos efluvios que le proporcionaba la ciudad.

En este sentido, para Baudelaire el templo de la naturaleza estaba en el incesante devenir, en las continuas y distintas *correspondencias* con las que interactuaba, que serían sus vivos pilares. Esas *correspondencias* baudelairianas son vitales, múltiples y están presentes también en las palabras, es decir, en los bosques de símbolos que el hombre cotidianamente recorre. Y son también la esencia de la vida, pues como los ecos que se confunden en una profunda unidad, la vida es ese bosque de símbolos que tiene también una correspondencia vital fundamental: la muerte. Esos símbolos son perfumes, colores y sonidos, a los que el artista deberá de estar atento, *daimons* que deberá atrapar en su vagar, para expresarlos contundentemente mediante el acto creativo.

De esta suerte, el templo de la Naturaleza estaría en incesante devenir, en continuas y distintas *correspondencias*, que son sus vivos pilares. En este sentido, a todos y cada uno de los hombres, y también a todos y cada uno de los pintores antiguos, les corresponde una modernidad, lo que evidencia que para Baudelaire la modernidad no es un periodo histórico específico, sino la parte del ser que es cambiante, transitoria y efímera. El ser moderno es tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración compleja y dura, hasta llegar a transformarse en un *dandy*, o lo que es lo mismo y es decir: inventarse a sí mismo para ser diferente. Y para Liébana, como él mismo escribió: "*Lo llamado moderno no lo es, lo que significa un obstáculo, tampoco: el verdadero vanguardista fue mi tocayo el Beato de Liébana*".

De ahí nace la genialidad, que ha de expresarse con libertad y desenfreno en todos los campos de la creación: el lienzo y la palabra. Como hace el Lauro Bastopallio cordobés que protagoniza los *Penumbrales* de Ginés, que vienen a guardar la mejor de las correspondencias con sus cuadros pintados, particularmente con aquellos en que, sin referencia a la realidad real o a la naturaleza, entabla batalla con los órdenes clásicos a todos los niveles.



FRANZ ROH, *El exotismo será bombardeado* (c. 1935), collage

Dentro de este amplio horizonte, hubo modernidad también en la estética del *Realismo Mágico*, ese movimiento literario y artístico que en 1925, el crítico alemán Franz Roh utilizó para describir la pintura europea del periodo, una vez finalizada la supremacía del Expresionismo que, desde la transición de centurias, sacudió el arte europeo del momento. También en el posicionamiento de Roh hubo vuelta de mirada hacia la realidad, aunque en este caso la querrela contra el normativismo y sus referentes clasicistas, fuese mucho menor. Pues como entonces decía el alemán en su libro: la actitud del nuevo arte es la de una sosegada admiración ante la magia del ser, ante el descubrimiento de que las cosas tienen ya sus figuras propias. El Realismo Mágico era, pues, algo más que una objetividad formal —como lo era el Expresionismo—; se trataba de un sentir más agudo que la propia existencia objetiva. Y tampoco Liébana pudo sustraerse al mismo, o al menos no puede ser entendido sin tenerlo en cuenta.

De la misma manera, también hubo modernidad en el Surrealismo, influido fundamentalmente por la teoría del yo freudiano, que posibilitaba expresar, sobre cualquier soporte, la paranoia del yo y del ello. Ello hizo fácil las poéticas de Salvador Dalí y de todos los que navegaron en su entorno, donde el vómito de la mente lanzaba por la boca las maledicencias del sueño. El Surrealismo dio lugar también a posibilidades más normativas y metafísicas, como las de un Giorgio de Chirico. En todo caso,



RENÉ MAGRITTE, *Libertad de espíritu* (1948), Museo de Charleroi

todos ellos pusieron de manifiesto que el espíritu es libre, y por tanto, la creación también lo es. Así lo patentizó iconizado René Magritte mediante su cuadro de 1948 *La libertad de espíritu*, conservado en el Museo de Charleroi. Con razón pudo decir en su día Ginés, que lo suyo no es surrealismo, sino sensualidad. Que no es sueño, sino la manera de escribir un cuento para niños. Y ello conseguido mediante un método conscientemente heterodoxo, consistente en “desdibujar bien”.

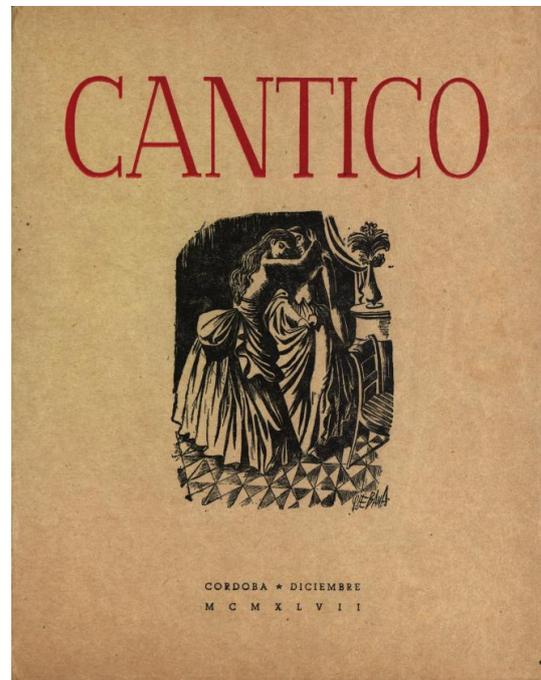
2 En la cal hay blancuras que dan oscuro.

Partiendo de esta situación, se entenderá lógico que, además de los derivados de todas las tendencias anteriormente expresadas, unas de las principales características del arte de Liébana sea la ambigüedad. Una ambigüedad que puede apreciarse desde los inicios de su trayectoria. Pongamos por ejemplo la ilustración aparecida en la portada de la revista *Cántico* de diciembre de 1947, uno de sus primeros dibujos conocidos, ya que,

como es sabido, la revista del grupo poético cordobés apareció a lo largo de dos periodos bien diferenciados: entre 1947 y 1949, momento definido por la crítica como de búsqueda de la coherencia interna; y de 1954 a 1957, caracterizada por la apertura hacia ambientes nacionales.

En ella dos mujeres se abrazan en el interior de una habitación. En ella podemos evidenciar dos cuestiones significativas. Por un lado la de haberla situado en la realidad, pero fuera de tiempo, pues las mujeres van vestidas con largos faldones, más propios del siglo XIX que de 1947. Por otro, su condición ambigua, pues al contemplarla nos sabemos si estamos presenciado un acto de amor filial entre una madre y una hija, o entre dos mujeres con condición parecida de edad, con lo que estaríamos ante una escena de lesbianismo.

Una condición de atemporalidad y a la vez de ambigüedad que tal vez nazca de un evidente desprecio hacia el Modernismo —como sucede también en algunas expresiones de Ricardo Molina—, que sin embargo se instaurará conscientemente en posiciones católicas e historicistas, como sucederá con los poetas de *Cántico*, y de una manera evidente también en Ginés.



Portada de la revista *Cántico*, dic. 1947



G. LIÉBANA, *Buenas mujeres para ser caballos* (1979), acrílico / tabla, MBAC

En este sentido, tal vez podríamos ver también cierta importación de su arte de esa *rehumanización* defendida en España por José Ortega y Gasset, que frente a la ignorante rebelión de las masas, propugnará una fuerte presencia del yo individual en pro de una pretendida "liberación del espíritu", y como consecuencia, una eficaz "salvación del genio". En consecuencia, el arte de Ginés será un arte que no prestará una atención consciente a los contenidos, pero sí al puro goce vital de la armonía, entendida ésta como finalidad sin fin. Así, puede decirse que el arte de Liébana es tan surrealista como clasicista, tan provocador como retardatario.

Para aterrizar ya de manera definitiva, en la comprensión de la particular estética de Ginés —y entiéndase la palabra particular, al menos en cuanto a su relación de

unicum respecto a la pintura cordobesa del siglo XX—, podemos decir que su postura estética reúne los siguientes aspectos:

- Acentuación de los contenidos respecto a la forma, normalmente instalados en un ámbito de condición idealizante (*Lo que yo pinto siempre lleva un contenido, no es el surrealismo porque sí*, ha afirmado Ginés).

- Presencia de contenidos o ambientes en muchos casos de significación religiosa (los ángeles de *La empresa invisible* significan una parte importantísima en su producción artística).

- Pretensión de refinamiento formal (*Yo soy un enamorado de la forma, Custodia. La belleza me roe*, decía Bastopaliano en la *Romeraca*).

-Conexión de diversa índole con momentos anteriores, particularmente con el Renacimiento, aunque sin desdeñar del todo el Barroco.

-Intimismo de corte culturalista.

-Presencia significativa de escenas directa o indirectamente relacionadas con la tradición local (*Buenas mujeres para ser caballos*, cuadro de Ginés exhibido en el Museo de Bellas Artes de Córdoba con alusión directa a la Plaza del Potro).

Por tanto, el de Ginés sería un arte que pretendería la liberación del individuo a través del espíritu y no liberación de la colectividad a través del objeto. Por eso, cuando miramos un cuadro suyo, la sensación nunca será de esperanza, de primer plato; sino más bien de euforia y de melancolía, como si nos comiésemos un caramelo como placebo. Como ha escrito Carlos García-Osuna, sus obras se nutren del futurismo, del mágicimo, del surrealismo y de la metafísica, lo que quiere decir que no renuncian al componente disparatado y se regodean con la ironía.

Por eso, en los *penumbrales*, en medio de una ciudad donde se concitan sus paisajes más evidentes y sus arquetipos más obvios, el discurso de don Lauro Bastopalio, siempre será un discurso ambiguo, y siempre un discurso que concite la belleza se basa en esa melancolía que alimenta la creatividad. Como poetizó Ginés en el sainete para su película "Romeral":

"La loca de la cal
con calamocho
su patio pilistral
pinta con brocha.
Un fantasma en la casa
resulta duro.
En la cal hay blancuras
que dan oscuro."

3 La lira de Nerón es un adorno de relieve.

De esta suerte, y cómo él mismo ha señalado en varias ocasiones, la búsqueda del sentido de su arte es como una "vuelta a la infancia", a esa ingenuidad de sus preocupaciones ancestrales: "*Yo soy un enamorado de la forma, Custodia. La belleza me roe, por eso busco el mundo perdido de las sensaciones que yo viví en mi*

juventud. ¿Cuándo empezó usted a palpar en el eje de esa embriaguez única?".

Para él lo más revolucionario es la alegría. Lo importante es alcanzar la paz de crear. Al final, los que reparten abominación no perdonan a los que se divierten, lo que desemboca en una clara postura hedonista, una actitud del arte por el arte, ya que "*Esa actitud de chamarilero cómodo que almacena lo aparentemente inservible y disponiéndolo alrededor como grandes fórmulas, transmite una atmósfera de divertimento escénico que te hace dueño de la capacidad de inventar*".

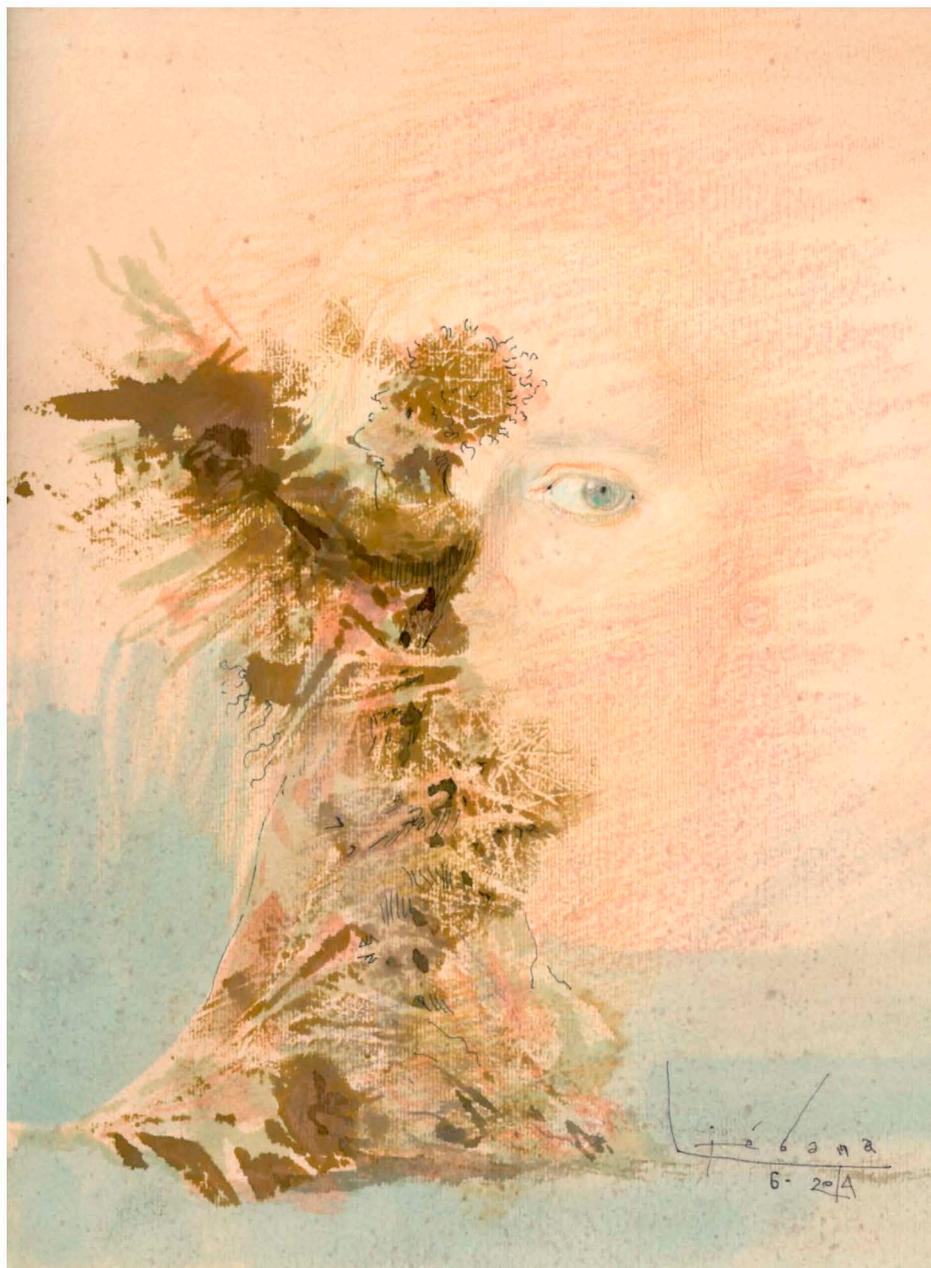
Una alegría que no puede quedar expresada al margen de la ironía, una de las mejores armas para su creación seductiva. Por eso, Ginés puede permitirse el verso:

"San Roque, divina doncella,
líbrame de ésta y de aquella."

Queda claro, por tanto, que su arte solamente buscará la pura exaltación de los sentidos. Ni incluso los ángeles, tan caros a Ginés, servirán para mostrar al hombre su verdadero rostro humano, son simplemente meros intermediarios con lo divino, pero bajados a la tierra para que los disfrutemos, para que con ellos, él pueda hacer de las suyas.

En mi trabajo sobre Cántico y Equipo-57 ya relacioné sus ángeles de Ginés con los de Eugenio D'Ors, ya que éste los entendía como una reivindicación de la superconsciencia frente a esa subconsciencia terrenal y mundana, siempre libidinosa si nos aferramos al puro terrero del freudismo. Para D'Ors, el ángel sería la representación de la plena vitalidad existencial, el descubrimiento de un Dios y de una realidad que no son instantáneos pero que pueden ser experimentados en un instante. Y como es sabido, el ángel llegó a representar para la cultura española de postguerra la individualidad pura de la conciencia del vivir. Pero un ángel nunca puede dejar de ser angélico, a no ser que le cortemos las alas. Y entonces dejará ya de ser ángel para convertirse en hombre.

Pero ellos son también la más pura representación de la consciencia de lo efímero. Y Liébana es un fiel amante de lo efímero. Su estética sería la del "vuelo del colibrí", como bien escribió Miguel Carlos Clementson en el libro que le dedicara la Obra Cultural de la desaparecida Caja Provincial de Ahorros.



G. LIÉBANA, *Ángel* (junio 2014), técnica mixta / cartulina, MBAC

Insistimos de nuevo. Para Liébana la realidad no está para transformarla, sino para estetizarla. Como es de piedra, la lira de Nerón no sirve para encantar a los hombres, atraer a los dioses, o incendiar Roma. En este sentido, su postura es completamente estoica y su arte se instaura en una posición de reforma —que no de recambio— de la realidad. Recordemos cómo su *Mani-*

fiesto manifiesta del río afectivo comienza diciendo: “El estoico es un personaje que ha cumplido con el placer, por eso viene a la *SENECA ESCÉNICA del arte*”. “Lo que quería contarnos el siglo XX ya está dicho, es la hora de retornar a los movimientos despreciados”. “A la felicidad útil se le había dado permiso de entrada”.



G. LIÉBANA, *Personajes de Río (Brasil)*, oct. 1954, aguada y tinta negra / papel, 30 x 21 cm., MBAC

"Las vanguardias ya están asimiladas, no hay motivo para sentirse incomprendido." Por eso se opuso frontalmente a lo que en su día se llamó la dictadura del arte abstracto y a la disciplina impuesta del masoquismo. Dejemos hablar de nuevo al hedonista e irónico Bastopalio en uno de sus pocos discursos sin ditirambos: *"... he perdido mi vida en el compromiso y en el respeto excesivo. Por haber abrazado el franciscano voto de izquierdas llené de espinas el inconveniente. ¿A qué sirve tanto empestillarse para defender un bando? Todo eso ni conduce ni sienta bien, la fraternidad no debe de llevar bozal, los hermanos no deben morderse, eso es mentira, Roma no arde, la lira de Nerón es un adorno de relieve, eso es el discurso de la mentira. Cuánto más me hubiera valido divertirme y dejar de salvar al prójimo."*

Desde esta postura, que desde el campo de las ideologías políticas podría enjuiciarse, si no de reaccionaria,

cuando menos de conservadora, podrá entenderse también la evidente heterodoxia que posee el arte de Ginés. Postura heterodoxa la suya en el uso de una pincelada minuciosa y virtuosa, como si de un babero de encaje de bolillos se tratase. Postura heterodoxa también cuando hace uso del collage, generalmente bien oculto —o al menos difícil de diferenciar a primera vista— dentro del imaginario mundo planteado sobre la tabla, el papel o la tela, conseguido a base de entrelazados fragmentos de espontaneidad y un evidente virtuosismo a la hora de captar la realidad, como sucede por ejemplo cuando se enfrenta al retrato en el sentido estricto del género. La mayoría de la crítica está convencida de que su pintura ha alcanzado su mayor logro cuando se ha dedicado al retrato, en el que, según Mario Antolín, va a romper con todos los moldes tradicionales, en la búsqueda de una imagen simbólica que sin embargo no renunciará a captar la imagen fisiognómica lo más fidedignamente posible.

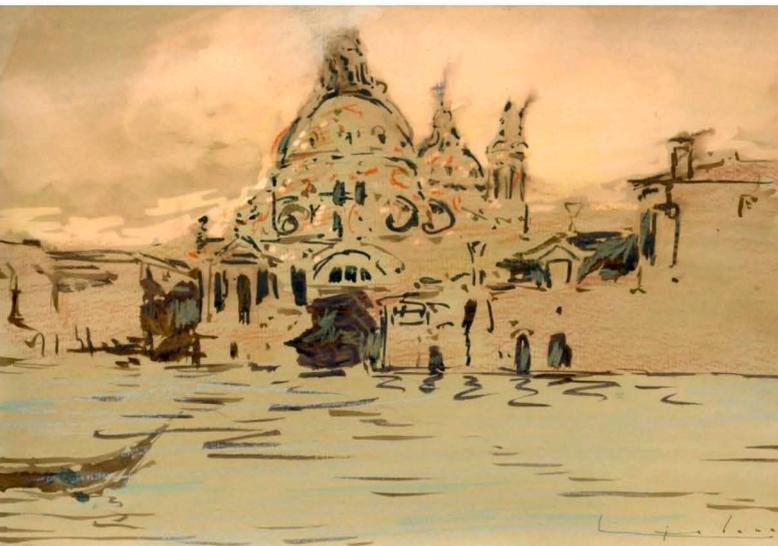
Aunque Ginés no puede ser considerado un collagista nato, su postura me trae al recuerdo algunas de las razones, principios y métodos esgrimidos por el poeta sevillano Adriano del Valle (1895-1957), éste sí collagista puro entre 1929 y 1938 —que se afirma haber pertenecido a la generación sevillana de 1927—, para justificar su uso. Un uso que para él servía de complemento al de su poesía. Al objeto de no cansar al lector, enumeremos solo algunas de ellas:

1.- El primer collage del mundo fue obra de Dios, cuando Jehová hizo a Eva de una costilla del hombre, a la luz del sexto día de la creación, en la fecha en que aún no estaba implantada la "semana inglesa" en el Paraíso. ¿Qué otra cosa fue el Génesis sino un inmenso collage cósmico ?...

2.- Después, el Bosco, Brueghel, Patinir, y esos pacientísimos chinos que comen el arroz con palillos de dientes, anunciaron la aparición del collage como género artístico...

3.- La musa del collage, para mí la décima musa, es múltipara y gran colonizadora de sueños. "El sueño de la razón produce monstruos", dijo Goya, el antecedente ibérico más genial con "Los Caprichos", que ha tenido el collage en la pintura moderna...

4.- El proceso formativo del collage es análogo al del gusano de seda en el interior de su cápsula maravillosa;



G. LIÉBANA, *Santa María della Salute* (Venecia), tinta sepia a la aguada y lápiz conté / cartulina, MBAC

hilar continuamente e hilar delgado. Son imprescindibles las siguientes dotes: imaginación, memoria, si bien memoria visual, sentido plástico de las cosas, y un gran lirismo que no evada del mundo de las formas representables. Las tijeras, como instrumento de trabajo, rivalizan con el alcaolide de la polilla...

5.- Todos los collages tienen un resorte, su fisiología, su técnica. Técnica que he querido que sea, antes que de nadie, mía. Por ejemplo, hay momentos en que laboro una poesía, trabajo rápidamente, para dejarla luego remansar, sin prisas para publicarla; y cada seis meses, o cada año, mientras permanece inédita, sustituyo uno de los vocablos, con lo que me quedo tan satisfecho como si hubiera asistido al nacimiento de un nuevo hijo. Algo así me acontece con los collages. Los recluyo en mis carpetas, en una especie de lazareto de desinfección, con la esperanza de que algún día les expediré el correspondiente certificado de sanidad y me los publiquen.

6.- El collage es un despiste del sentido visual análogo al trabalenguas. El collage es el trabajojos.

... y 7.- Pero si no recuerdo bien cuál fue mi primer collage, el último, sin duda, será aquel que hagan —técnica de Valdés Leal— los gusanos con mi cuerpo."

Una utilización del collage, en Liébana, que no se da en todos los casos y que normalmente suele pasar desaper-

cibida, pero que es frecuente, al compás de la veta historicista de su arte, que aparece con más frecuencia cuando realiza significativos homenajes a artistas del pasado, pero también cuando utiliza la imagen de algún cuadro o escultura para articular una obra en la que éste será el motivo más determinante para "entenderla". En este sentido, en algún momento de su larga actividad creativa ha utilizado fragmentos de obras de Botticelli, de Miguel Ángel, Renoir, Manet, Rafael, Vermeer, Julio Romero, y un largo etcétera más, aunque no siempre ha sido utilizando fragmentos de reproducciones impresas; otras veces también ha hecho gala de virtuosismo imitando procedimientos, elementos o detalles de algún determinado artista pretérito.

4 *La Campiña sabe que las Ruzafas del Edén se secan para siempre*

Para despedir estas líneas de homenaje no me cabe ya sino, como Director del Museo de Bellas Artes de Córdoba, agradecer a Ginés la generosa donación que en 2015 realizó de un conjunto de veintiún dibujos suyos para el museo. La donación se articuló por medio del común amigo Antonio Lara, haciéndose una selección que pudiera dar una imagen de todas las etapas de su creatividad.

No olvidemos que, antes de encontrar consciente reposo en la capital del solar ibérico en la década de 1960 —antes de su general ajetreo entre Córdoba y Madrid—, Ginés vivió en Portugal, Francia, Italia, y Brasil; por eso la selección se hizo prestando también atención a su menos conocida etapa de los años cincuenta, comprendiendo también dibujos de sus estancias en Bahía, Río de Janeiro, París y Venecia. Entre ellos podríamos acabar ilustrando el texto con los titulados *Personajes de Río de Janeiro*, de 1954, y *Vista de Venecia*, de 1983.

Dicho conjunto de dibujos hará muy bien patente que:

"La seducción de este cortejo de perfiles descansa en la ofrenda que el agua esconde en el asiento mudo de lo eterno."



ccbo



REAL ACADEMIA
DE CÓRDOBA



Diputación
de Córdoba